



**HAL**  
open science

## René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950

Laure Michel

► **To cite this version:**

Laure Michel. René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950. Honoré Champion, 2007, LITTÉRATURE DE NOTRE SIECLE, 9782745315649. halshs-03988523

**HAL Id: halshs-03988523**

**<https://shs.hal.science/halshs-03988523v1>**

Submitted on 14 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version remaniée de la thèse soutenue en 2005 à l'Université Louis Lumière Lyon 2 en vue de sa publication en 2007 chez Honoré Champion.

**Laure MICHEL**

**RENÉ CHAR. LE POÈME ET L'HISTOIRE**

**1930-1950**

## REMERCIEMENTS

Nous remercions Madame Marie-Claude CHAR qui nous autorise à publier les passages inédits des manuscrits de René Char.

Nos remerciements s'adressent aussi à Monsieur Yves PEYRÉ, Directeur de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, ainsi qu'à Madame Fatima EL HOURD.

Nous remercions également Messieurs Jean-Yves DEBREUILLE, Jean-Claude MATHIEU et Michel COLLOT, pour leurs discussions et leurs conseils.

Enfin, notre reconnaissance va à Monsieur Jeanyves GUÉRIN qui accepte la publication de ce travail dans sa collection « Littérature de notre siècle ».

## AVERTISSEMENT

Les citations de l'œuvre de Char renvoient toutes, sauf indication contraire, à l'édition des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

Lorsque les textes ou les poèmes cités sont aisément repérables dans cette édition, nous avons pris le parti de ne pas mentionner le numéro de la page afin de ne pas alourdir le développement.

Les citations des manuscrits utilisent les codes de transcription suivants :

[ ] indique une suppression

< > indique une addition

<→> indique une transformation

## INTRODUCTION

De 1930 à 1950, la poésie de René Char s'élabore dans une attention constante à la plupart des événements de son temps. Des poèmes surréalistes aux grands recueils d'après-guerre, la majorité des textes de Char peuvent être lus comme une réponse à leur époque. Nombreuses sont les déclarations de l'auteur qui prennent soin de situer les poèmes par rapport à « leurs contemporains ». Ainsi en 1952 : « *Feuillets d'Hypnos* correspondaient à leur temps, *À une sérénité crispée* correspond au nôtre. Le contenu des livres varie suivant les époques. »<sup>1</sup> Tenant compte de ces déclarations, nous avons voulu déterminer et analyser la relation du poème à son époque dans l'œuvre de l'auteur.

Deux aspects dominants de la réception de cette œuvre appellent une telle étude. Au lendemain de la guerre, avec la publication de *Seuls demeurent* (1945), de *Feuillets d'Hypnos* (1946) puis de *Fureur et mystère* (1948), la poésie de René Char commence à bénéficier d'un large accueil, fondé pour une bonne part sur la participation de l'auteur aux combats de la Résistance. Se met en place à cette période une première image de Char, celle du poète résistant, par laquelle il se voit attribuer une autorité dans l'espace public, que ses déclarations de retrait et de distance à l'égard des affaires politiques n'entameront pas. Jusqu'à la fin de sa vie, et au-delà, sa place dans la cité restera marquée par une singulière valorisation de son nom dans l'imaginaire social et politique. En témoignent sa notoriété auprès d'un large public, l'intérêt que lui a porté et lui porte encore le monde politique, mais aussi bien la volonté tenace de démythification dont ont fait preuve les générations poétiques et intellectuelles postérieures. À côté de cette première image construite autour de Char, et sans doute en partie encouragée par lui, l'autre aspect de la réception de son œuvre met en avant l'ambition métaphysique de son écriture poétique. S'appuyant entre autres sur la rencontre avec Heidegger, cette lecture explore les relations de l'Être et du poème, et trouve elle aussi sa contrepartie démythificatrice dans la critique antiessentialiste de générations poétiques désormais entrées dans l'ère du soupçon.

En raison de cette double image dont la part de polémique, ou à l'inverse d'hagiographie, tend parfois à recouvrir la lecture de l'œuvre, il apparaît nécessaire de revenir aux poèmes d'une part, à leur historicité d'autre part. L'examen des recueils révèle un positionnement complexe et nuancé, assez éloigné de la stature de poète officiel qui a pu être reprochée à la personne de Char. En même temps, ces textes font apparaître un souci quasi constant de l'époque et des contemporains faisant pièce à l'idée d'un repli de l'écriture sur la seule question de l'Être. S'il est

---

<sup>1</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, *La Gazette des Lettres*, n° 21, 15 juin 1952.

vrai que les préoccupations métaphysiques se font de plus en plus pressantes au fil des recueils, elles ne sont jamais exclusives d'une situation du poème par rapport à son temps.

Il s'agissait d'abord de repérer la présence dans les textes de ce que Char désigne par des expressions telles que « notre temps », « notre époque » ou encore « les hommes d'aujourd'hui ». On a cherché à identifier l'image qui en est donnée, les caractéristiques sociales, politiques ou religieuses retenues, quand ce n'est pas à une autre échelle, celle des grands changements de civilisation, ou de la condition humaine, qu'il a fallu situer la perspective de Char sur son temps. Mais chez un auteur qui s'emploie à effacer presque systématiquement la dimension référentielle de ses textes poétiques, une telle recherche thématique s'avère vite insuffisante, si ce n'est hasardeuse. Pour prendre toute la mesure de la relation de l'œuvre à son époque, il a fallu aussi évaluer l'inscription de celle-ci dans l'organisation énonciative du poème. Comme l'écrit Henri Meschonnic au sujet de *Châtiments* de Victor Hugo, le recueil « impose un rapport entre la poésie et l'histoire, non dans un dit seulement mais dans le dire »<sup>2</sup>. À défaut d'être thématisée, la relation de l'œuvre de Char à son temps apparaîtra en effet dans la manière de construire la coénonciation des poèmes ainsi que dans l'espace et le temps montrés par la situation d'énonciation de l'œuvre. La notion de « scénographie », telle que l'a élaborée Dominique Maingueneau, s'est avérée particulièrement efficace. Elle définit « les statuts d'énonciateurs et de coénonciateurs, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation »<sup>3</sup>. La pertinence de cette notion pour notre propos réside dans l'articulation qu'elle autorise entre le texte littéraire et la société : « Les types de scénographies mobilisées disent obliquement comment les œuvres définissent leur relation à la société et comment dans cette société on peut légitimer l'exercice de la parole littéraire »<sup>4</sup>. Notre approche reprend donc à son compte le postulat selon lequel le poème appartient à la catégorie du discours. Elle s'appuie sur les travaux fondateurs de Benveniste et sur les avancées opérées dans le domaine littéraire par l'analyse du discours<sup>5</sup>. Il ne s'agira pas d'une compréhension du contexte en termes de sociologie de la littérature. D'une manière générale, nous avons eu recours aux outils de la linguistique pour entrer dans l'œuvre par le biais de son matériau verbal. Trop souvent utilisée de manière décontextualisée, intégrée à des discours philosophiques ou théoriques qui effacent la spécificité des poèmes, l'œuvre de Char semble exiger, en raison de sa densité, une lecture de détail et un commentaire analytique.

Pour chaque recueil, nous avons cherché à caractériser l'image qui était montrée de l'époque, la place donnée au poème par rapport à elle, ainsi que la position du poète, c'est-à-dire de celui qui dit « je » dans les poèmes. Nous n'avons pas exclu les engagements de la personne de

---

<sup>2</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poésie IV. Écrire Hugo*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977, p. 209.

<sup>3</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>5</sup> Voir *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Ruth Amossy et Dominique Maingueneau éd., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

Char ni ses déclarations dans la presse mais nous avons toujours pris soin de distinguer entre le sujet du poème et la personne biographique.

C'est dans l'immédiat après-guerre, entre 1944 et 1950, que se révèlent dans toute leur ampleur les formes et les enjeux de la relation du poème à son époque. L'importance qu'elle prend dans l'œuvre fait écho aux débats sur l'engagement de ces années-là, mais elle répond aussi à une évolution spécifique : l'après-guerre a amené dans l'écriture de Char des remises en cause qui lui sont propres. Cette période de l'œuvre, qui n'a jamais été étudiée en tant que telle par la critique<sup>6</sup>, voit se multiplier de la part de Char les déclarations contradictoires sur la place du poète dans la société, qui le montrent divisé entre le désir de se soustraire aux soucis de son temps et le sentiment d'une tâche à assumer pour sortir d'une crise dans laquelle il se trouve plongé, lui et ses contemporains. Les poèmes de leur côté témoignent simultanément d'une progressive prise de distance avec les circonstances historiques et du renforcement d'un discours de dénonciation adressé aux contemporains.

Pour comprendre ce qui a conduit à cette position, il est nécessaire de remonter en amont, et de déterminer le moment où se met en place dans l'œuvre la situation dont l'après-guerre verra la crise. Il apparaît qu'après une période de relation polémique avec la société au moment des recueils surréalistes, les poèmes commencent, à partir de la guerre d'Espagne, à inscrire les événements dans une durée. La relation d'immédiateté politique se transforme en durée collective et le temps du « je » rencontre le temps d'un « nous ». Les poèmes construisent cette temporalité tout en se dégageant de la relation d'opposition qui était la leur : ils cessent de s'adresser à leurs contemporains en même temps qu'ils prennent en charge le destin de leur époque pensé en termes historiques<sup>7</sup>. Mais en plus d'une temporalité historique l'œuvre fait apparaître dans ces années-là une confiance dans l'action collective, dans la possibilité de réparer le mal et la souffrance, un espoir d'améliorer le sort des hommes et une attente de justice, qui donnent à l'enchaînement des

---

<sup>6</sup> Rappelons que l'ouvrage de Jean-Claude Mathieu (*La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, 2 vol., Paris, Librairie José Corti, 1988) s'arrête avec la publication de *Feuillets d'Hypnos* en 1946, et que la monographie d'Éric Marty (*René Char*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990) adopte un parti pris non chronologique. La question des rapports de l'œuvre de Char à l'histoire a fait l'objet de plusieurs contributions, de la part de Didier Alexandre, Christine Dupouy, Patrick Née et Paule Plouvier dans l'ouvrage collectif dirigé par P. Plouvier, R. Ventresque, J.-C. Blachère, *Trois poètes face à la crise de l'histoire. André Breton – Saint-John Perse – René Char*, Actes du colloque du 22-23 mars 1996, Université Paul Valéry-Montpellier III, Paris, L'Harmattan, 1997. Pour une présentation complète des travaux consacrés à Char et de la diversité de leurs approches, nous renvoyons à l'article de Patrick Née, « Dix années de critique sur Char », *Revue des sciences humaines*, n° 233, janvier-mars 1994, p. 115-153, ainsi qu'au livre de Bengt Novén, *René Char. Interprétations, interrogations*, Åbo (Finland), Åbo Akademi University Press, 2002.

<sup>7</sup> Dans l'œuvre, le terme d'« histoire » apparaît surtout avec les textes critiques et journalistiques d'après-guerre. Char l'utilise presque toujours avec une majuscule, dans une acception qui fait référence aux philosophies de l'histoire et aux idéologies communistes d'après-guerre. Nous avons pris le parti de n'employer la majuscule que dans les citations de Char et d'utiliser la graphie *histoire* pour toutes les autres occurrences, notamment pour désigner le recours dans l'œuvre, indépendamment des philosophies du sens de l'histoire, à une représentation du devenir fondée sur le « temps historique » tel que le postulent les récits des historiens (temps calendaire, suite des générations, trace), selon les analyses de Paul Ricoeur (*Temps et récit. III. Le Temps retrouvé*, Paris, Éditions du Seuil [1985], coll. « Points Essais » 1991, p. 181-228).

événements, au « processus » selon les termes de Hannah Arendt, une valeur et une signification caractéristiques du concept d'histoire<sup>8</sup>.

Après-guerre, cette confiance dans l'histoire est remise en cause par ce qui apparaît aux yeux de Char comme l'échec de l'action collective et le retour d'un mal identique à celui qui avait été combattu pendant la guerre. D'autres formes du temps sont alors inventées par l'écriture, avec d'autant plus d'urgence qu'elles doivent s'opposer à l'utilisation, par les idéologies communistes d'après-guerre, de l'idée d'histoire comme science anticipatrice de l'action, source de terreur et d'oppression selon Char. Cette période de crise impose une redéfinition du rôle du poète et de la tâche du poème. Une distance est marquée, mais les recueils n'en continuent pas moins d'être situés par rapport à leur temps. L'accord entre le temps d'un « je » et le temps d'un « nous » a pris fin, mais en même temps l'époque ne cesse pas d'être à l'horizon du discours du poème. Ce repositionnement progressif ne s'achève qu'en 1951 par la publication de *À une sérénité crispée*. Avec *Lettera amorosa* (1953) et les recueils qui composent *La Parole en archipel* (1962) s'ouvre une autre période de l'œuvre, qui entérine la relation de distance vigilante avec l'époque, la référence à d'autres formes du temps (temps sacré de la préhistoire, tempo de la musique), mais s'ouvre aussi à d'autres voix et à d'autres enjeux.

Le premier chapitre commence par examiner la présence de l'époque dans les poèmes et les textes de la première période de l'œuvre, depuis la publication d'*Arsenal*, en 1929, jusqu'à celle du *Marteau sans maître*, en 1934. Les textes antérieurs, reniés par le poète, ne sont pas pris en compte : le recueil choisi par l'auteur pour son entrée en poésie est le signal d'une rupture inaugurale avec les formes d'écriture précédentes, mais aussi et surtout, avec le lecteur et la société tout entière. L'œuvre elle-même, plaçant *Arsenal* à son ouverture, fournit le premier repère d'une étude des prises de position de l'écriture à l'égard de son temps. À partir de là, il s'agit de savoir si la relation polémique à l'époque se limite à une dénonciation des événements et de la société contemporaine ou bien si l'enjeu politique du poème est inséré dans une perspective temporelle plus large, suggérant, à l'image de l'avertissement écrit après coup, en 1945, pour la deuxième édition du *Marteau sans maître*, le déploiement d'un horizon historique.

---

<sup>8</sup> Comme Hannah Arendt l'analyse dans son étude « Le concept d'histoire », l'époque moderne se caractérise par l'idée que les hommes « font l'histoire », en déclenchant des « processus », et que le processus en lui-même comporte une signification, là où les événements, considérés isolément, n'en possèdent pas. La philosophe insiste ensuite sur la différence entre cette conception apparue au 18<sup>e</sup> siècle et les philosophies marxistes du 20<sup>e</sup> siècle. Le sens du processus avec Marx n'est plus ce qui se révèle au regard rétrospectif de l'historien ou du philosophe, mais devient le but de l'action politique. Le concept théorique est transformé en outil pratique. La critique de cette manière de déterminer à l'avance un sens de l'histoire et de l'ériger en modèle pour l'action future est un des points de rencontre entre la pensée de Arendt et celle de Char après-guerre. Voir « Le concept d'histoire », in *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, [1954-1968] 1972 pour la traduction française, coll. « folio/essais », p. 58-120, et plus particulièrement les pages 79, 87, 88 et 93. Pour la relation entre les deux auteurs, voir aussi la « Préface » du même livre, « La brèche entre le passé et le futur », dans laquelle Hannah Arendt s'appuie sur des citations de Char pour évoquer le moment exceptionnel des années de Résistance où « toute une génération d'écrivains et d'hommes de



Le deuxième chapitre prend pour point de départ le tournant que constitue la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*. Pour la première fois dans l'œuvre, une temporalité historique, comprise à l'échelle des générations et de l'action des hommes, est présupposée par l'écriture. La dénonciation politique caractéristique de la période surréaliste se double d'une inscription de l'événement dénoncé (le bombardement de Guernica) dans le temps de l'histoire. Que s'est-il passé pour que soit ainsi suspendu le désir de destruction qui, dans les premiers recueils, visait toute représentation historique ? L'apparition de l'histoire dans ce texte semble être le corollaire de la gravité des circonstances et d'une responsabilité assumée par le sujet. C'est ce que confirme la seconde irruption du temps de l'histoire dans l'œuvre. Sous la pression d'un autre événement désigné dans l'écriture par sa force de rupture, le début de la guerre en 1939, le sujet accomplit progressivement ce que la « Dédicace » annonçait : le temps d'un « je » accepte et prend en charge le temps d'un « nous ». Dans les poèmes de *Seuls demeurent*, en effet, le sujet affirme et figure son engagement dans l'histoire, non sans prendre soin de réserver à la poésie un espace d'autonomie : l'engagement du sujet ne se confond pas avec celui de l'écriture.

Le troisième chapitre est consacré à *Feuillets d'Hypnos*. Nouvelle étape dans l'œuvre, ce recueil se remarque d'abord à la singularité de son écriture. Les poèmes en prose de *Seuls demeurent* et les aphorismes de *Partage formel* cèdent la place aux notes des feuillets. La proximité de la poésie avec les circonstances atteint ici un point culminant. D'une part, en effet, la violence de l'événement met en cause jusqu'à la nécessité de l'écriture ; celle-ci, d'autre part, est presque toujours tendue par le combat du sujet engagé dans l'action de résistance. Bien que liée à des facteurs biographiques, cette proximité n'est pas seulement contingente. Elle s'appuie sur une exigence : face au dérèglement du temps, à la perte de continuité et de totalité que désignent les notes de *Feuillets d'Hypnos*, il s'agit de poser par l'écriture la possibilité d'agir en vue d'un après. Les feuillets sont « affecté[s] » par une crise de la représentation de l'histoire, et celle-ci appelle en contrepartie l'affirmation d'une temporalité historique.

Dans le quatrième chapitre, l'étude des textes critiques et journalistiques d'après-guerre, recueillis ou non dans *Recherche de la base et du sommet*, cherche à préciser le discours de Char sur son époque pendant cette période. Les prises de position sont nombreuses : Char, incontestablement, participe à la vie politique et intellectuelle de l'après-guerre. Mais son engagement s'y révèle tout à fait singulier : il s'accompagne progressivement d'un rejet radical de l'idée d'« Histoire ». Cette dernière n'est plus soutenue, comme dans *Feuillets d'Hypnos*, par l'affirmation d'un « présent historique ». La persistance du mal, après la défaite nazie, vient remettre en cause la confiance dans la possibilité de l'action collective. Le chapitre cherche à circonscrire cette crise et à déterminer les nouvelles relations au temps qu'elle implique. Mais il montre aussi combien persiste, par delà la dénonciation de l'histoire et de la forme qu'elle prend

---

lettres européens » avaient commencé à créer entre eux un « espace public » auquel l'après-guerre viendra vite

dans les idéologies de l'époque, l'affirmation d'une attention du sujet à son temps. On est alors invité à s'interroger sur le sens et la réalité du retrait que le poète revendique parallèlement.

Le théâtre de Char, écrit dans l'après-guerre, témoigne directement de cette évolution. Le cinquième chapitre examine trois pièces de théâtre, qui ont en commun d'avoir été initialement conçues comme scénarios pour le cinéma : *Le Soleil des eaux*, *Sur les hauteurs* et *Claire*. Le choix de ces moyens d'expression semble lié à un contexte d'amitiés et de fraternités, à des espaces collectifs, ceux du maquis ou de la communauté des habitants de l'Isle-sur-la-Sorgue. La guerre en est proche, et avec elle l'horizon d'une possibilité d'action dans l'histoire. Dans le prolongement de cette confiance, Char s'appuie d'abord, dans *Le Soleil des eaux* notamment, sur la spécificité générique de ces œuvres, qui permet l'instauration d'une communauté de spectateurs et l'exploitation narrative de la durée. L'évolution des trois scénarios, qui datent respectivement de 1946, 1947, et 1948, montre toutefois un changement progressif dans les conceptions du temps collectif et dans l'importance qui lui est accordée. *Sur les hauteurs* se déploie dans un univers dégagé des exigences politiques. *Claire* s'appuie sur un passé commun aux spectateurs, celui de l'Occupation, mais au cours de ses réécritures en « tableaux » successifs, le scénario met en question, tout en conservant sa fonction de dénonciation politique, la possibilité d'une histoire collective.

Le sixième chapitre aborde la crise de l'après-guerre du point de vue des recueils poétiques. Deux étapes importantes sont examinées : l'écriture du *Poème pulvérisé* et la publication de *Fureur et mystère*. Écrit en 1947, *Le Poème pulvérisé* est le premier recueil de poèmes composés après la guerre. À la différence des textes journalistiques qui, face au constat de la persistance du mal, témoignent d'un progressif abandon de l'espoir d'agir dans l'histoire, les poèmes, eux, mettent d'emblée au passé l'événement de la guerre et le présentent comme une catastrophe qui excède toute représentation historique. Placés au seuil d'une nouvelle ère, ils désignent cette catastrophe comme une césure à l'échelle de la Création. L'écriture poétique vient alors faire contrepoids à cette crise par l'image de la pulvérisation. Celle-ci, qui n'est pas synonyme de forme fragmentaire, implique un rapport au temps fondé sur la reconnaissance de la finitude et sa transmutation en force du devenir. Mais, en 1948, par la publication de *Fureur et mystère*, la force de rupture du *Poème pulvérisé* est intégrée à une unité avec laquelle elle entre en tension. Le rassemblement des poèmes écrits de 1938 à 1948, de l'avant à l'après-guerre, infléchit en effet le sens des recueils, dessine un parcours marqué par l'association entre le temps d'un « je » et celui d'un « nous ».

Quelle écriture attendre après *Fureur et mystère* ? Le septième et dernier chapitre examine, dans *Les Matinaux*, la nouvelle situation de l'écriture poétique. Pour une large part, *Les Matinaux* est un recueil de « l'insouci », d'une légèreté revendiquée. Mais pour une part tout aussi

---

mettre fin (*Ibid.*, p. 10-13).

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

importante, le recueil poursuit la dénonciation de l'époque et le travail d'élucidation de la situation qui caractérise *Feuillets d'Hypnos*. Seulement, la perspective d'un *après* a disparu et le ton lui-même a perdu sa gravité. Une nouvelle position se définit ici pour la poésie : après l'abandon de l'action dans l'histoire, la vigilance et la révolte demeurent sa tâche, mais seule sa puissance simultanée de dégagement en rend possible l'accomplissement. La fin de l'étude analyse les termes de ce paradoxe : comment lutter contre le mal et proposer une « issue » à ses contemporains, quand l'histoire n'est plus ce dont on peut attendre le changement dans la vie des hommes et que la poésie doit échapper à l'emprise de son temps ?

## CHAPITRE 1

### POLITIQUE DU POÈME : CHAR ET LE SURREALISME

Lorsque Char, en 1945, après la guerre, rédige son avertissement pour la réédition du *Marteau sans maître*, il ne met pas seulement en perspective ses premiers recueils, mais il fait le geste de placer sous le signe de l'histoire l'ensemble de son œuvre. Il la désigne comme œuvre située et invite le lecteur à chercher dans ce recueil, à y déceler – puisque ce « fleuve radiant [...] baptisé *Marteau sans maître* » est « énigmatique » – les signes ou les traces du rapport de préfiguration à la guerre désigné *a posteriori* dans cet avant-propos : « La clef du *Marteau sans maître* tourne dans la réalité pressentie des années 1937-1944. (Feuillet pour la 2<sup>e</sup> édition, 1945) »<sup>9</sup>. Ce contrat de lecture non seulement signale la volonté de donner à l'œuvre une forte cohérence mais présuppose aussi une fonction singulière du poème comme « pressentiment » et, corrélativement, une relation étroite entre le temps de l'histoire et le temps de l'écriture. Si ces éléments sont avant tout significatifs de la position de Char en 1945, les recueils des années 30 les ont également, dans une certaine mesure, rendus possibles. Afin de comprendre ce qui a permis, dans l'immédiat après-guerre, une telle relecture du *Marteau sans maître*, mais aussi tout ce qui l'en sépare au moment même de son élaboration, il s'agit de déterminer, en suivant un ordre chronologique, la manière dont l'écriture se situe par rapport à son temps, et quelle conception elle a de ce temps, à un moment où, rencontrant le surréalisme, Char rencontre aussi une série de débats sur les rapports du poème au politique et à l'engagement.

#### 1.1. CONVERGENCES POLITIQUES

Plusieurs points d'accord rapprochent immédiatement Char et les surréalistes, et leur entente se concrétise par la participation de Char aux diverses actions et déclarations du groupe. En 1929, Char écrit pour le numéro 12 de *La Révolution surréaliste*, qui contient le *Second manifeste*

---

<sup>9</sup> *Le Marteau sans maître* suivi de *Moulin premier*, in René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », [1983] 1995, p. 3. Sauf indication contraire, toutes les citations de l'œuvre de Char seront faites dans cette édition. Afin de ne pas alourdir les citations, le numéro de la page ne sera désormais indiqué que pour les textes longs, les poèmes et textes courts étant aisément repérables dans l'édition des *Œuvres complètes*.

du *Surréalisme*, une « Profession de foi du sujet », et répond à une enquête sur l'amour<sup>10</sup>. En février 1930, il mène, avec Breton, le saccage du bar « Maldoror ». En juillet, il participe, avec Aragon, Breton et Éluard, à la fondation de la revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution* et y publie « Le jour et la nuit de la liberté », ainsi que, dans le second numéro, « Les porcs en liberté », texte antimilitariste et anticlérical témoignant d'une exacte convergence de vue et de ton avec les autres textes du numéro. En mai 1931, il signe les manifestes « Ne visitez pas l'exposition coloniale » et « Au feu ! » qui appelle à une « amplification de la lutte antireligieuse » pour soutenir « la Révolution espagnole ». Toujours en 1931, il cosigne une « Lettre ouverte à l'ambassadeur de Chine à Paris » contre la condamnation à mort du secrétaire à l'Organisation internationale des syndicats du Pacifique. Il s'implique pleinement dans l'affaire Aragon au début de l'année 1932 et rédige avec Crevel le tract « Paillasse ! » après la volte-face d'Aragon. En 1933, au retour d'un voyage en Allemagne, il signe le tract de l'A.E.A.R. « Protestez ! » qui dénonce « les provocations fascistes en Allemagne, l'incendie du Reichstag, la terreur, organisée par les chemises brunes, dans laquelle se sont déroulées les élections du 5 mars ». En 1934, il participe à la manifestation antifasciste du 9 février, il signe L'Appel à la lutte lancé par Breton, et en avril signe le tract « La Planète sans visa » contre l'expulsion de Trotsy<sup>11</sup>.

Ce ne sont là que quelques exemples parmi beaucoup d'autres qui pourraient être cités à l'appui de l'activité politique de Char au cours de ces années. Si ce dernier soutient la majorité des actions politiques des surréalistes jusqu'en 1934, c'est qu'il partage avec eux une violente révolte, dirigée contre le monde tel qu'il est. Par ce terme de « révolte », précisément, Char expliquera plus tard, en 1963, son adhésion au mouvement, dans la lettre à Henri Peyre reproduite dans *Recherche de la base et du sommet*<sup>12</sup>. Révolte encore, dans une lettre à Éluard au sujet de l'affaire Aragon : « comme tout cela me paraît dérisoire, mal foutu. Heureusement que toutes ces épreuves n'arrivent qu'à décupler ma révolte. »<sup>13</sup> Char, comme il le dira lui-même, trouve dans la violence du discours et de l'action surréalistes une expression collective de sa propre violence. Sur ce point, le *Second manifeste du Surréalisme*, auquel il rend hommage dans son texte « Le jour et la nuit de la liberté », ne pouvait que susciter son adhésion :

On conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. [...]

---

<sup>10</sup> Textes reproduits dans *René Char. Dans l'atelier du poète*, Marie-Claude Char éd., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, p. 96-98.

<sup>11</sup> Pour un inventaire détaillé des activités politiques de Char durant ces années, je renvoie, d'une part, aux textes reproduits dans *René Char. Dans l'atelier du poète*, *op. cit.*, et d'autre part, au premier volume du livre de Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char*, *op. cit.*, notamment aux pages 135-136, 153-155 et 270.

<sup>12</sup> « Le mariage d'un esprit de vingt ans avec un violent fantôme, décevant comme nous sommes, nous-mêmes, décevants, ne peut être que le fait d'une révolte naturelle qui se transporte sur un miroir collectif, ou plutôt sur un feu compagnon qu'un rapide divorce des parties éteindra », « Le mariage d'un esprit de vingt ans », *Recherche de la base et du sommet*, in René Char, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 662.

<sup>13</sup> Lettre citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 155.

Oui je m'inquiète de savoir si un être est doué de violence avant de me demander si, chez cet être, la violence compose ou ne compose pas.<sup>14</sup>

Remarquons que c'est précisément sur ces phrases du *Second manifeste*, que Char reviendra en 1950, dans une lettre adressée à *Combat*, à la demande de Breton, au sujet du « scandale de Notre-Dame ». On y voit quelle sorte de rupture la guerre a pu représenter :

Ceci dit, en 1950, je n'adhérerais plus à cette autre fidélité – déjà forcée à l'époque, – du Second Manifeste de Breton écrivant : « L'acte surréaliste... c'est de descendre, muni d'un revolver, dans la rue, et de tirer au hasard dans la foule » (je cite de mémoire). Non. Chacun maintenant doit savoir pourquoi il ne tirerait pas au hasard dans la foule... Et Breton le premier dont le scrupule et le respect humain sont bien connus de ceux qui l'ont approché.<sup>15</sup>

De fait, dès la parution du *Second Manifeste* en volume, Breton répondit à des attaques en précisant dans une note que cet acte, il n'était pas dans son « intention de le recommander entre tous [...] »<sup>16</sup>. Mais le propos de Char en 1950 montre comment l'épreuve de la guerre et du maquis a infléchi la possibilité d'énonciation du désir de destruction qui sous-tend la poétique des recueils de la période surréaliste, notamment *Poèmes militants*. Non qu'il s'agisse pour Char de faire de la phrase de Breton une parole inconséquente et de renier sa puissance de refus et sa portée révolutionnaire, mais c'est qu'en 1950 les mots se sont chargés du poids que l'histoire récente leur a donné.

Au début des années 30, Char rencontre chez les surréalistes ce qui va constituer une ligne de force de son œuvre, un « état de refus incroyable », selon une expression qu'il emploie beaucoup plus tard dans un entretien<sup>17</sup>. Sur ce point encore, il peut se reconnaître dans cette phrase du *Second manifeste* : « Je crois à la vertu absolue de tout ce qui s'exerce, spontanément ou non, dans le sens de l'inacceptation. »<sup>18</sup> L'article qu'il fait paraître dans le premier numéro du *Surréalisme au Service de la Révolution* (juillet 1930), « Le jour et la nuit de la liberté », donne d'emblée le ton par la référence à la figure de l'anarchiste Ravachol et prend soin de situer l'enjeu du texte par l'expression en italique « *Notre temps* » :

La question se pose comme Ravachol posait ses bombes. *Notre temps* est décidé moins que jamais à se laisser perdre.<sup>19</sup>

La suite du texte ne dément pas la radicalité du propos :

Ce qui nous tient à cœur c'est la destruction totale de l'édifice où vient périodiquement se pencher à une fenêtre condamnée la vieille fille tricolore.

L'autre cible visée par Char dans ce texte, la religion, est elle aussi une cible privilégiée par les surréalistes. Char en dénonce avec ironie les richesses matérielles : « Tandis qu'à une altitude irrespirable les territoires spirituels, fatigués de *rouler sur l'or* [...] ». C'est ici qu'apparaît le sens de la violence revendiquée par le poète. S'il en appelle à « l'être impondérable » qui « rétablirait la

<sup>14</sup> André Breton, *Second manifeste du Surréalisme, Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1988, vol. I, p. 782-783.

<sup>15</sup> « Il s'agit de maintenir la liberté familière de la vérité », lettre parue dans *Combat* le 20 avril 1950, reproduit dans *René Char. Dans l'atelier*, op. cit., p. 612.

<sup>16</sup> André Breton, op. cit., p.782.

<sup>17</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, *La Gazette des Lettres*, n° 21, 15 juin 1952.

<sup>18</sup> Op. cit., p. 782.

<sup>19</sup> René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 123.

barbarie », c'est contre la culture chrétienne dont tout ce qui précède dans le texte a montré à quel point c'était elle la barbare, « feign[ant] d'ignorer qu'à l'étage *au-dessous* des hommes vivent à petit feu, en proie à la cire et à la chaux, l'horizon barré sur une heure où les aiguilles se confondent », ou bien cherchant à se dispenser de « la vue, au printemps 1930, de forçats dirigés sur la Guyane, balles sur l'éternelle cible. »<sup>20</sup> Dénonçant « l'oppression [qui] fuse de toutes parts », ce texte développe pour la première fois dans l'œuvre une série de métaphores temporelles qui, au cœur de ce temps d'exception que représentera la période du maquis, viendront associer la confusion ou bien la fixité du temps à l'oppression et à l'injustice : à « l'horizon barré sur une heure où les aiguilles se confondent » fera écho le temps des horloges devenues folles de *Feuillets d'Hypnos*<sup>21</sup> tandis que les yeux maintenus de force « grands ouverts » devant « le soleil de midi » figureront la violence exercée par le soleil « hideux » de la croix nazie (feuilleton 37). Il est significatif que ce texte mette en place, dès son titre, l'association de la liberté à l'alternance du jour et de la nuit, de l'ombre et de la lumière, battement souverain des paupières qui signale dans les derniers *Feuillets* la fin de la vie terrée au maquis, le recouvrement de la liberté<sup>22</sup>.

Encore plus virulent que « Le jour et la nuit de la liberté », le second texte de Char à paraître dans *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, « Les porcs en liberté », s'en prend au clergé, aux militaires et à l'impérialisme, et solidairement avec Breton, dirige ses attaques contre l'hebdomadaire *Monde* de Henri Barbusse<sup>23</sup>.

Ainsi Char partage-t-il avec les surréalistes un même désir de combattre les valeurs d'une société qu'avec eux il condamne radicalement, et même plus largement les valeurs de la civilisation occidentale<sup>24</sup>. La convergence de vues semble en revanche moins évidente pour ce qui est de la place de l'écriture poétique, et plus généralement de l'activité créatrice, dans ce combat. Certes les positions de Char ne sont pas aussi faciles à établir que celles de Breton dont les mises au point et les explications sont nombreuses, cependant la lecture des poèmes de cette période fait apparaître progressivement chez Char une tension au sein même de l'écriture poétique, là où Breton dessine une ligne de partage entre deux versants distincts de sa production écrite.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 124. Souligné dans le texte.

<sup>21</sup> Feuilleton 26 : « Le temps n'est plus secondé par les horloges dont les aiguilles s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme ».

<sup>22</sup> Feuilleton 234 : « Paupières aux portes d'un bonheur fluide comme la chair d'un coquillage, paupières que l'œil en furie ne peut faire chavirer, paupières, combien suffisantes ! »

<sup>23</sup> René Char. *Dans l'atelier*, op. cit., p. 133-137.

<sup>24</sup> Voir entre autres dénonciations, celle du *Second manifeste*, op. cit., p. 785 : « [...] si nous ne trouvons pas assez de mots pour flétrir la bassesse de la pensée occidentale, si nous ne craignons pas d'entrer en insurrection contre la logique [...] ».

## 1.2. RÉVOLUTION ET POÉSIE : SITUATION DU POÈME

Lorsque Char rencontre le groupe surréaliste en 1929, ce dernier a déjà derrière lui plusieurs années de débats et de prises de position sur les rapports de l'activité créatrice à l'engagement politique. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, une note réglait le problème des « applications du surréalisme à l'action » en revendiquant pour les écrits surréalistes une irresponsabilité juridique et sociale : imaginant un procès intenté à l'encontre d'un auteur surréaliste accusé de « toutes sortes de [...] charges accablantes, telles qu'injures à l'armée, provocation au meurtre, au viol, etc. », il imagine ce dernier se « bornant pour sa défense à assurer qu'il ne se considère pas comme l'auteur de son livre, celui-ci ne pouvant passer que pour une production surréaliste qui exclut toute question de mérite, ou de démerite de celui qui la signe, qu'il s'est borné à copier un document sans donner son avis »<sup>25</sup>. Cette ligne de défense est à peu près celle que Breton reprendra en faveur d'Aragon lors du procès de « Front rouge » en 1932. Dans « Misère de la poésie » publié pour défendre Aragon, Breton soutient l'idée d'un détachement du poème à l'égard de l'actualité politique et sociale : il est « abusif de prétendre identifier [le poème] devant la loi à toute espèce de texte répondant au désir d'expression exacte, autrement dit mesurée et pesée de la pensée. [...] La portée et la signification du poème sont autre chose que la somme de tout ce que l'analyse des éléments définis qu'il met en œuvre permettrait d'y découvrir »<sup>26</sup>. C'est au nom d'une spécificité de la poésie, de son mode de signification, qui est lié à sa propre histoire, que Breton réclame pour elle une lecture non littérale. S'appuyant sur les thèses de l'*Esthétique* de Hegel, Breton dissocie prose et poésie qui constituent « deux sphères distinctes de la pensée », le poème échappant « de par sa nature, à la réalité même de [son] contenu ». Aussi faut-il distinguer « le drame social », au sujet duquel « les surréalistes ont fait savoir en mainte occasion qu'ils ne se contenteraient pas de rester spectateurs », et le « drame poétique », qui réside dans le conflit entre « la pensée consciente de l'homme et son expression lyrique », et dont la conséquence est « le langage indirect » qui ne pourra être abandonné que lorsque ce conflit sera résolu<sup>27</sup>. Tant que la libération de l'esprit ne sera pas faite, il est nécessaire selon Breton de maintenir distincts le problème social et l'activité surréaliste parce que cette dernière doit échapper à tout contrôle exercé par la raison, et que les « produits de l'activité psychique, que sont l'écriture automatique et les récits de rêves » doivent être « aussi allégés que possible des idées de responsabilité toujours prêtes à agir comme freins »<sup>28</sup>. Ainsi la poésie et l'art doivent-ils rester fidèles à leur devenir propre au sens où l'entend Hegel dans l'*Esthétique*, dans la perspective duquel se situe Breton. Ce qui ne

---

<sup>25</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, vol. I, p. 344.

<sup>26</sup> « Misère de la poésie », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, vol. II, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 17.



signifie pas pour autant une quelconque indifférence de l'artiste à la question politique ; Breton se défend d'être un partisan de l'art pour l'art comme on a pu le lui reprocher. Il rappelle qu'il n'a jamais cessé « d'exiger de l'écrivain, de l'artiste leur participation effective aux luttes sociales »<sup>29</sup>, mais il dissocie nettement l'histoire propre de l'art et de la poésie, de l'histoire sociale et politique. Si l'une a à attendre quelque chose de l'autre, ce serait plutôt la première qui ne peut atteindre la « libération de l'esprit » qu'à la condition qu'ait d'abord eu lieu la « libération de l'homme » :

Aujourd'hui plus que jamais la libération de l'esprit, fin expresse du surréalisme, aux yeux des surréalistes exige pour première condition la libération de l'homme, ce qui implique que toute entrave à celle-ci doit être combattue avec l'énergie du désespoir, qu'aujourd'hui plus que jamais les surréalistes comptent pour cette libération de l'homme en tout et pour tout sur la Révolution prolétarienne.<sup>30</sup>

Ces lignes écrites en 1934 au moment de la montée du fascisme, évoquée juste auparavant dans le texte, ne sont pas seulement un gage donné aux communistes, mais soulignent la nécessaire responsabilité du poète, en tant qu'individu, face à son temps.

Quant au poème lui-même, en attendant que la Révolution ait lieu, et « qu'une morale nouvelle se substitue à la morale en cours, cause de tous nos maux »<sup>31</sup>, il n'est pas absolument sans relation avec l'époque, mais cette relation ne peut être qu'indirecte. Au début du *Second manifeste*, Breton évoque la dimension historique du surréalisme, au sens où il est légitime d'attendre du mouvement qu'il ait des conséquences sur son temps :

[...] on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique.<sup>32</sup>

Ainsi la poésie peut-elle intervenir dans le devenir historique, de manière indirecte, par un effet de son activité. Cette idée est bien mise en évidence par Marguerite Bonnet et Philippe Bernier dans leur notice introductive au texte écrit par Breton et Trotsky, « Pour un art révolutionnaire indépendant » :

Une œuvre sera révolutionnaire si la nécessité du changement social est inscrite dans son contenu latent et dans les formes qui lui correspondent, si selon la belle formule de Trotsky, la Révolution constitue son « axe invisible » [...]. Ce n'est donc pas parce qu'elle parle de révolution qu'une œuvre est révolutionnaire, mais parce que pour être digne du nom d'œuvre, elle porte en elle-même une contestation du réel tel qu'il nous est donné ; par là même elle est libératrice.<sup>33</sup>

Sans doute peut-on en dire autant de Char dont on va voir à quel point son écriture est une remise en cause du « réel tel qu'il nous est donné ». Mais les modalités de cette remise en cause lui sont tout à fait propres : s'il partage assez durablement avec le surréalisme l'invective sociale et politique des tracts et pamphlets, les grands axes de l'écriture surréaliste que sont le récit de rêve et

---

<sup>28</sup> *Second manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 809.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 344.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 781.

<sup>33</sup> « Notice » de *Pour un art révolutionnaire indépendant*, in André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. III, p. 1350.

l'automatisme, en revanche, ne constituent pas, ou pas longtemps, les orientations de sa propre poétique.

Le premier recueil retenu par Char, *Arsenal*, représente à maints égards l'avènement d'une parole, dont il est significatif qu'elle ait la forme d'un refus, d'une parole qui signifie *un engagement contre*, que sa cible soit définie ou non, que la société ou l'histoire interviennent ou non à l'horizon de cette lutte. S'y met en place une partie des modes d'énonciation qui seront ensuite repris dans l'œuvre pour déterminer la situation d'opposition du poème face à son époque et face à ses contemporains.

Il n'est pas sans intérêt de constater qu'André Breton lui-même souligne le lien qui unit l'écriture d'*Arsenal* et la déclaration de Char dans le dernier numéro de la revue *Méridiens*, lancée par ce dernier quelques mois plus tôt. On lit en effet dans celle-ci, en décembre 1929, sous le titre « Position », l'affirmation suivante : « Poursuivre ma collaboration à *Méridiens* et à tout autre journal ou revue, – j'excepte *La Révolution surréaliste* –, serait trahir ma pensée, ma volonté d'action, donc approuver les manifestations d'une société que je vais dorénavant combattre de toutes mes forces »<sup>34</sup>. Le texte de Char est sans équivoque ; il définit une prise de « position » du sujet et de sa parole, les situe de manière explicite dans une relation de lutte contre la société, soulignée a contrario par le refus d'une neutralité considérée comme honteuse, un peu plus loin dans le texte : « La satisfaction facile de soi, l'isolement, l'ignorance, l'inertie [...] ont été les facteurs d'une neutralité à laquelle je ne puis penser sans rougir ». André Breton rappelle cette déclaration dans sa *Lettre à Rolland de Renéville* et, de manière tout à fait intéressante, la met en relation avec les poèmes d'*Arsenal* : « René Char sans doute ne me pardonnerait pas de vouloir justifier son action personnelle à *Méridiens*, revue qui a cessé de paraître en 1929 sur une déclaration de lui-même particulièrement nette et en tous points concordante avec ce que son livre : *Arsenal*, nous avait donné à penser [...] »<sup>35</sup>. L'écriture politique de Char, l'écriture de manifeste, telle qu'elle s'affirme dans « Position », est donc envisagée par Breton dans la perspective de l'unité qu'elle forme avec l'écriture poétique. Ce qui signifie qu'il y a bien reconnaissance d'un horizon politique du poème de Char. Il tient, on va le voir, à la puissance intrinsèque de rupture, de subversion et d'opposition de ce dernier.

En quoi *Arsenal* peut-il en effet entrer en résonance avec cette volonté de changement et de contestation politique affichée par « Position », tout en ne s'inscrivant pas dans le genre du poème de circonstance, ou du poème engagé, genre maintes fois rejeté par Breton, et qui n'aurait alors sans doute pas retenu l'attention de ce dernier ?

---

<sup>34</sup> *Méridiens*, décembre 1929, texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, p. 96.

<sup>35</sup> André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 329. Lettre citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 79.

La volonté de rupture, affichée par la déclaration de *Méridiens*, traverse toute l'écriture d'*Arsenal*, recueil dont on peut dire qu'il fait métaphoriquement de la prise de parole, qui est un de ses traits constitutifs, une prise d'armes.

À mi-chemin entre l'énonciation de manifeste, comme celle de « Position », et l'énonciation des poèmes, mentionnons d'abord la provocatrice justification de tirage de l'édition d'août 1929 : « Qu'on le veuille ou non, *Arsenal* a été tiré sous les presses de A. Larguier à Nîmes le 2 août 1929 à 26 exemplaires... Il est réconfortant de penser que les imbéciles n'en sauront rien. » Ici aussi s'affirme une « position » du sujet, dans un lieu stratégique du point de vue de la signification sociale de l'ouvrage. Cette justification de tirage met en jeu, au-delà de la question ironiquement soulignée de la diffusion quantitative du livre (« à 26 exemplaires... »), tout ce qui concerne sa réception, et donc son inscription sociale<sup>36</sup>. Congé altier donné au lecteur, faisant écho au congé qui ouvre les *Chants de Maldoror*, la relation est là encore de polémique, d'agressive opposition, contre une société dorénavant combattue « de toutes [s]es forces » par le sujet. Cette attitude est relayée par la « Profession de foi du sujet », publiée dans le n° 12 de *La Révolution surréaliste*, et reprise avec quelques modifications sous le titre « Le Sujet », dans la deuxième édition d'*Arsenal* : le cinquième alinéa (intitulé « Mai » dans « Profession ») invective le « public » sur ce ton d'impolitesse désinvolte par lequel Char revendique, comme le rappelle Jean-Claude Mathieu<sup>37</sup>, le « genre mal élevé » réclamé par les surréalistes, l'image du « mauvais sujet » de *Ralentir travaux*. La deuxième phrase de cet alinéa de « Profession », en particulier, supprimée dans *Arsenal*, fait retentir les échos de cette éloquence qui inscrit Char dans une tradition jalonnée aussi bien par l'invective zutiste qu'ubuesque :

Mai.- Le public commencerait-il déjà à me haïr ici : Bigre, la carne ne broute guère en chemin.

Des mains scélérates ont poussé sous mes pas cette nuit des culs-de-bouteille en grand nombre, un pétard, et des eaux de savon que je présume sales.

Idiots ! Ce n'est déjà pas si facile de mal marcher droit.<sup>38</sup>

« Idiots » ou « imbéciles », les lecteurs, le public, sont ainsi mis à mal au début comme à la fin de l'ouvrage ; ils sont les premières cibles de cette parole de rupture.

Dans les poèmes eux-mêmes, nombreux sont les syntagmes qui soulignent l'avènement d'une parole de lutte et, associé à elle, le signal d'une fracture temporelle dissociant un passé rejeté d'un avenir désiré<sup>39</sup>. Cette décision de rompre donne aux poèmes d'*Arsenal* une dimension

---

<sup>36</sup> Gérard Genette, analysant les « seuils » d'une œuvre, rappelle à quel point cette frange paratextuelle constitue « une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente [...] » (*in Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, repris dans la coll. « Points essais », 2002, p. 8). On remarquera l'inversion opérée par Char par rapport aux codes implicites du paratexte, destiné à encourager « un meilleur accueil » de l'ouvrage, non à exclure un « imbécile » public.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, vol. I, p. 100-101.

<sup>38</sup> *in René Char. Dans l'atelier*, p. 97.

<sup>39</sup> Ce schème de la rupture avec le passé et de l'avènement d'une nouvelle époque associée à la langue et à la prise de parole est récurrent dans l'œuvre et significativement présent dans la nouvelle publiée par Char en 1929 dans

politique indirecte. Celle-ci consiste dans une forme d'écho donné à ce « dorénavant » de la déclaration de *Méridiens* : « [...] les manifestations d'une société que je vais dorénavant combattre de toutes mes forces ». Elle est à lire dans les adverbes ou les locutions temporelles d'une grande partie des poèmes, parfois associés expressément à la prise de parole, comme dans « Possible » : « Dès qu'il eut la certitude/ À coup de serremments de gorge/ Il facilita la parole »<sup>40</sup>. Adverbes ailleurs liés à un lexique dénotant par lui-même la rupture ; ainsi dans « La délivrance naturelle » : « Enfin délivrés/ Les grands chemins montent au clair visage [...] »<sup>41</sup>. La rupture est également figurée métaphoriquement, dans « Probable » par exemple : « Alimente ma voix/ Jusqu'à la fonte des neiges/ Qui ne saurait tarder »<sup>42</sup> ; ou encore dans « La tête sous l'oreiller » : « [...] Un coup d'épaule en plein cœur/ Lui a rendu la force d'âme [...] »<sup>43</sup>. Dès l'ouverture du recueil, aussi bien dans l'édition de 1929 que dans celle de 1930, s'affirme, de deux manières distinctes, cet avènement. En 1930, dans le texte intitulé « Le Sujet », reprenant « Profession de foi du sujet » paru en 1929 dans le numéro 12 de *La Révolution surréaliste*, les termes sont largement explicites : « Je touche enfin à cette Liberté entrevue, combien impérieusement [...] »<sup>44</sup>. Dans l'édition de 1929, c'est par un tour stylistique, qui deviendra une caractéristique de l'écriture charienne, qu'est affirmée la ligne de partage entre, d'une part, ce que le participe passé en tête de proposition et en emploi absolu rejette dans un passé révolu et, d'autre part, un futur que la tournure injonctive place à l'horizon de l'énoncé :

L'emploi

Brûlé le trottoir en quarantaine  
Toi nuage passe devant <sup>45</sup>

Ces éléments donnent à *Arsenal* son caractère inaugural : prise de parole qui est une prise de position, où se fait voir le geste fondateur de toute une partie de l'énonciation poétique à venir, quelle que soit la cible que l'œuvre, dans les préfaces notamment mais pas uniquement, s'emploiera à caractériser, ou à « nommer », dans le cas des « choses impossibles à décrire »<sup>46</sup>. Aussi le rejet du premier recueil *Les Cloches sur le cœur* n'est-il pas une simple affaire de jugement de valeur, mais bien plus essentiellement le refus d'un langage de « compromis », et l'affirmation d'une autre place et d'une autre fonction pour le poème.

---

*Méridiens*, « Acquis par la conscience » : « [...] Le cœur d'Alain a perdu sa mesure. Sa bouche est un grand trou sevré de salive qui abrite une langue morte, calcinée. Mais une sensation nouvelle ramassée comme un bruit élargit sa poitrine [...]. Le front contre la vitre il mâche des mots métalliques qui roulent sous les pieds du cheval, et que les roues caoutchoutées du fiacre écrasent sans chaos. ». Texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier*, p. 77-84.

<sup>40</sup> Nous citons l'édition de 1929 d'*Arsenal* d'après le texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, p. 86 pour le poème « Possible ».

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 85. Sur le participe absolu comme « forme-sens majeure », voir les analyses de Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 125-126.

<sup>46</sup> *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes.*, p. 631.

Par ailleurs, notons que l'implication réciproque d'une nouvelle position énonciative et d'une rupture d'ordre temporel est soulignée par l'exergue choisi pour le recueil suivant, *Le Tombeau des secrets*, publié en avril 1930, et intégré pour partie à l'édition d'*Arsenal* de 1934. Char place en tête de son ouvrage une épigraphe de Paul Éluard, extraite de *Mourir de ne pas mourir* : « Dormons, mes frères. Le chapitre inexplicable est devenu incompréhensible. Des géants passent en exhalant des plaintes terribles, des plaintes de géants, des plaintes comme l'aube veut en pousser, l'aube qui ne peut pas ne plus se plaindre, depuis le temps, mes frères, depuis le temps. » La répétition de ce dernier syntagme, « depuis le temps », la double négation, « qui ne peut pas ne plus se plaindre », créent un effet d'insistance mettant en avant le nécessaire avènement de cette « plainte ». Selon le rapport de signification implicitement établi entre une épigraphe et l'ouvrage qu'elle annonce, on peut lire dans ces phrases d'Éluard une manière de définition, ou de portrait, du recueil de Char par là présenté. *Le Tombeau des secrets* serait alors, comme *Arsenal*, le recueil d'une parole qui se lève, et avec elle entraîne une période nouvelle, métaphorisée par l'aube dans l'exergue. Mais à la différence d'*Arsenal*, cet avènement se présente moins comme une rupture radicale que comme la libération d'une parole depuis longtemps contenue, tout comme la tonalité de la plainte tranche sur le registre d'agressive contestation qui caractérise *Arsenal*. On peut voir dans ce ton de plainte ou de déploration l'autre versant de la parole d'opposition de René Char ; c'est, singulièrement, en termes de souffrance que seront en effet définies en parties les relations du poème à l'époque et à la société dans les recueils ultérieurs. Or il n'est pas fortuit que cette dimension de l'écriture charienne, de tonalité quasiment élégiaque, se donne comme un écho de l'écriture d'Éluard<sup>47</sup>. Il y a chez Char un lyrisme de la souffrance, l'expression d'une « voix pathétique », explicitement désignée dans *Partage formel*, par exemple, qui est peut-être un des fils par quoi la voix de Char se rapproche de celle d'Éluard, voix si dissemblables l'une de l'autre d'une manière générale.

Enfin, la valeur de libération donnée à l'avènement de la parole instaure, dès ces recueils initiaux, une association du chant et de la liberté dont l'efficacité resurgira au moment de la guerre. Le « Solitaire » du *Tombeau des secrets* qui, « délivré de la terre », affirme « la force de chanter à tue-tête », reparait en effet dans « Hommage et famine » (*L'Avant-monde*) comme figure alliée de la délivrance à venir :

(Il faisait nuit. Nous nous étions serrés sous le grand chêne de larmes. Le grillon chanta. Comment savait-il, solitaire, que la terre n'allait pas mourir, que nous, les enfants sans clarté, allions bientôt parler ?)<sup>48</sup>

La force d'opposition d'*Arsenal* ne tient toutefois pas seulement à l'avènement d'une autre attitude énonciative ; la puissance de rupture du poème s'appuie aussi sur les forces de destruction manifestées dans l'écriture, qui font d'*Arsenal*, une violente « contestation du réel tel qu'il nous est

---

<sup>47</sup> Écho discrètement doublé d'une identification par une possible allusion à la stature de « géant » du poète.

<sup>48</sup> La place du poème, juste avant « La Liberté », qui clôt *L'Avant-Monde*, va dans le même sens.

donné ». La violence de l'écriture, aussi bien lexicale que rythmique et prosodique, ainsi que l'a analysée Jean-Claude Mathieu<sup>49</sup>, constitue un des éléments qui font d'*Arsenal* le recueil fondateur, dans l'œuvre de Char, de la radicalité de toute énonciation à venir. La prise de parole n'est pas seulement fonction, dans ce recueil, d'une rupture temporelle, d'un avènement ; elle passe aussi par une métaphorisation de la parole comme meurtre. Dans *Arsenal*, le caractère événementiel de l'acte d'énonciation, présenté comme tel par certaines locutions temporelles, par la valeur du passé simple, coordonné à un imparfait d'arrière-plan comme dans le poème « Possible », est associé à l'événement d'une mise à mort :

Dès qu'il eut la certitude  
À coup de serremments de gorge  
Il facilita la parole

Elle jouait sur les illustrés à quatre sous  
Il parla

Comme on tue le fauve  
Ou la pitié

La destruction, le meurtre, le « supplice », répondent à une double exigence, celle d'une ouverture vers l'avenir et celle d'une parole nouvelle ; « demain » se situe dans la paradoxale continuité explosive de la « traînée de poudre » :

Elle marche au supplice  
demain  
comme une traînée de poudre  
(« La plus heureuse »)

On comprend alors que Breton ait pu saluer l'ouvrage dans la perspective de la déclaration de *Méridiens*, y reconnaître la force de nouveauté qui fait d'une œuvre qu'elle est ou non progressive du point de vue du « drame » de l'art, de son histoire, mais reconnaître aussi implicitement dans cette nouveauté sa puissance indirecte de bouleversement politique. S'il existe, selon Breton, deux versants de l'écriture, participant de deux « drames » distincts, leur existence simultanée n'est pas fortuite, tout comme n'est pas fortuit le parallèle établi entre la déclaration de « Position » et l'écriture d'*Arsenal*. En dépit des acceptions différentes du terme « révolution » en poésie et en politique, il y a de l'une à l'autre un rapport de nécessité qui définit exactement la forme d'engagement indirect de l'écriture surréaliste, et qui caractérise aussi la poétique d'*Arsenal*. Il est vrai que Breton insiste sur la « très regrettable ambiguïté » qui affecte le mot « révolutionnaire »<sup>50</sup> :

On sait que l'épithète : révolutionnaire, n'est pas ménagée en art à toute œuvre, à tout créateur intellectuel qui paraît rompre avec la tradition [...]. Cette épithète, qui rend hâtivement compte de la volonté non conformiste indiscutable qui anime une telle œuvre, un tel créateur, a le

<sup>49</sup> Voir en particulier dans le volume I, *op. cit.*, les pages 107 à 121.

<sup>50</sup> « Position politique de l'art d'aujourd'hui », conférence prononcée le 1<sup>er</sup> avril 1935 à Prague, reprise dans *Position politique du Surréalisme, Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 417.

défaut grave de se confondre avec celle qui tend à définir une action systématique dans le sens de la transformation du monde et qui implique la nécessité de s'en prendre concrètement à ses bases réelles.

Mais Breton ne lève cette ambiguïté, ne soustrait l'œuvre d'art à l'impératif d'une action directe sur le monde, que pour mieux désigner sa force réelle de résistance, à la fin du texte, cette « force invincible qui est celle du *devoir-être*, qui est celle du *devenir* humain », dont l'efficace politique est prouvée *a contrario* par la menace qu'elle représente pour les régimes fascistes : « Hitler et ses acolytes ont, hélas, fort bien compris que, pour juguler même un temps la pensée de gauche, il fallait non seulement persécuter les marxistes mais encore frapper d'interdit tout l'art d'avant-garde. »<sup>51</sup> C'est là encore une façon d'affirmer le rapport de nécessité, d'implication réciproque, qui unit ces deux activités distinctes, l'art révolutionnaire et la politique révolutionnaire, relation dont ne rendrait qu'imparfaitement compte l'idée d'analogie. Ce sont un seul et même mot d'ordre, rappelle Breton dans la célèbre conclusion de son *Discours au Congrès des écrivains* :

« Transformer le monde », a dit Marx ; « changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous ne font qu'un.<sup>52</sup>

On trouverait une preuve quasiment tangible de cette conjonction des deux discours, poétique et politique, dans la mise en page du premier numéro du *Surréalisme au Service de la Révolution* de juillet 1930<sup>53</sup>, date à laquelle Char fait depuis peu partie du groupe. Dans les marges figurent des protestations polémiques et des relations d'événements politiques ; au centre, est placé un long texte poétique, *Grains et issues* de Tzara, texte de dénonciation et de révolte, mais de portée générale, sans mention des faits dénoncés dans les marges. Cette mise en page même est emblématique de la politique du poème chez les surréalistes. Elle désigne, dans la séparation et la juxtaposition du corps de la page et de ses marges, un vis-à-vis, une mise en regard des deux types de discours qui pourrait être l'image exacte de leur lien, celui d'une co-présence, à des places distinctes, dans un même espace.

Tristan Tzara, qui s'inscrit également dans ce débat, lui apporte une formulation éclairante. Dans sa « Note VI » de *Grains et issues*, « Pour en sortir par la lutte »<sup>54</sup>, consacrée aux rapports de la poésie et de l'activité politique, il fixe précisément les rapports de l'une et de l'autre, en des termes qui excluent leur séparation, considérée comme un avatar de l'« éternel dualisme bourgeois » par lequel, « le révolutionnaire militant s'opposant à l'artiste », ce dernier est invité à « se retirer dans sa maigre tour de fameuse mémoire »<sup>55</sup>. Pour autant, il ne s'agit nullement de sacrifier l'activité poétique à la révolution politique. Pas de dualisme, mais pas d'assimilation de l'une à l'autre non plus. Ce que Tzara propose de résumer en cette « formule d'immanence » : « il

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>52</sup> *Discours* repris dans *Position politique du Surréalisme*, op. cit., p. 459.

<sup>53</sup> La mise en page de ce numéro est décrite par Jacqueline Chénieux-Gendron dans « *Il y aura une fois* », *Une anthologie du Surréalisme*, établie et présentée par J. Chénieux-Gendron, Paris, Gallimard, 2002, coll. « Folio », p. 37.

<sup>54</sup> Tristan Tzara, *Grains et issues*, édition établie et présentée par Henri Béhar, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 205-212.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.210.

n'est pas nécessaire de renoncer à la poésie pour agir comme révolutionnaire sur le plan social, mais, être révolutionnaire est une nécessité inhérente à la condition du poète. » Cela implique que ces « deux termes de révolution sociale et de poésie, imbriqués en tant qu'effets d'un commun intérêt devenu passion sont inséparables, quoique apparemment ils semblent, chacun, correspondre à une technique particulière, exclusive et inconciliable. Pour le poète, la pratique de la vie en fait pourtant un unique commandement. »<sup>56</sup> Un « unique commandement », mais deux modes distincts, puisque la poésie, dont le devenir historique est de se développer comme « activité de l'esprit », ne saurait s'impliquer directement dans la révolution sociale sans s'assimiler à un « moyen d'expression », et par là renoncer à elle-même, selon l'opposition que développe Tzara dans un essai un peu antérieur, paru en 1931 dans le numéro 4 du *Surréalisme au Service de la Révolution*, sous le titre « Essai sur la situation de la poésie »<sup>57</sup>. En vertu d'un mouvement vers cette « unanimité » qui fait que la poésie est « agissante » et l'action « poétisée », il devient possible à Tzara d'affirmer que « le poète agit sur l'histoire et ne la subit pas comme une force supérieure, extérieure à lui, mais s'incorpore à elle pour justement lui donner le sens avec lequel il s'identifie, non pas en s'insérant à sa juste place [...], mais au contraire, en se forçant d'en sortir et de la violer, de la dépasser et de lui imprimer sa volonté. »<sup>58</sup> Il n'est pas sans intérêt de souligner l'identité de l'image (« s'incorporer ») employée par Tzara et par Char quelque temps avant, dans « Propositions-rappel », pour désigner le mode d'action de la poésie sur l'histoire : « La poésie s'incorpore dans le temps et l'absorbe. »<sup>59</sup> Sur cette idée que la poésie, tout en suivant les voies qui lui sont propres, désigne à son horizon un bouleversement historique, les conceptions de Char peuvent rencontrer un temps celles de Tzara<sup>60</sup>.

Le rapport nécessaire qui unit ces deux engagements, poétique et politique, a été explicitement souligné et analysé par Maurice Blanchot en 1945 dans son article « Quelques réflexions sur le surréalisme »<sup>61</sup>. Pour Blanchot, l'étape marxiste des surréalistes « n'a été ni fortuite ni arbitraire, et elle demeure très significative comme un exemple des engagements profonds que la littérature ne peut s'empêcher de conclure dès qu'elle prend conscience de sa liberté la plus grande ». Et si c'est le marxisme « plutôt que toute autre activité politique » qu'ont rencontré Breton, Éluard et Aragon, « ce n'est pas par hasard ». Blanchot voit dans la théorie marxiste de la dialectique historique une « chance » offerte à ces poètes préoccupés par le devenir

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Texte donné dans le dossier de l'édition établie par Henri Béhar, *Grains et issues*, op. cit., p. 259-283.

<sup>58</sup> « Note VI », *Grains et issues*, op. cit., p. 211.

<sup>59</sup> « Propositions-rappel », texte paru dans *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, en décembre 1931, repris in René Char, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1287.

<sup>60</sup> L'échange entre les deux hommes ira en s'intensifiant, notamment à l'occasion de la publication du *Marteau sans maître* dont Tzara signe le *Prière d'insérer*. En témoigne la correspondance déposée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, sous la cote TZR. C. 773 à 815.

<sup>61</sup> « Quelques réflexions sur le surréalisme », *L'Arche*, n° 8, août 1945, p. 93-104, repris sous le titre « Réflexions sur le surréalisme » dans *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 90-102.



et la transformation de la condition humaine dans son entier. Pour les surréalistes, comme pour le marxisme, la réalité de l'homme, sa liberté, ne sont pas de l'ordre des choses données mais sont « à faire » : « La dialectique historique offre à tous ceux que hantent les idées d'homme total, de limite de la condition humaine une chance de premier ordre : l'homme total n'est pas à chercher. Il est à faire. »<sup>62</sup> Cette idée d'un changement de l'homme par l'action et cet horizon temporel donné à la liberté humaine, Char, que Blanchot cite à plusieurs reprises dans cet article, n'en est pas très éloigné, dès l'écriture d'*Arsenal*, dès cette affirmation de la liberté comme rupture et avènement. Un schéma fondamental qui associe la liberté et une temporalité conçue comme devenir et métamorphose se trouve ici mis en place.

*Arsenal*, proche à plusieurs égards de l'engagement indirect, de l'engagement dégagé propre à la position surréaliste, contient ainsi certains traits intrinsèquement porteurs d'une force de contestation, d'une violence de destruction prête à « l'emploi », arsenal disponible pour toute cible à venir. Et de fait, de la première édition d'*Arsenal* à celle du *Marteau sans maître* en passant par les différents recueils de ce livre, un mouvement se dessine, par lequel l'écriture poétique de Char transporte la puissance de son refus d'un univers personnel à une totalité sociale et politique, et par là, s'éloignant de Breton, commence à intégrer dans les poèmes un contenu de dénonciation politique et sociale. Mais en même temps, sans doute pour ne pas tomber dans l'écueil du poème de circonstance, la radicalisation de la violence s'accompagne de la disparition, de la « calcination » du référent<sup>63</sup>. De ce point de vue, le poème se distingue nettement de l'énonciation de manifeste. Significatif à cet égard, un exemple un peu postérieur, celui de l'affaire « Violette Nozières », datant de 1933 : parmi l'ensemble des poèmes publiés dans la plaquette collective destinée à défendre et à exalter la jeune femme qui incarne aux yeux des surréalistes la violence en révolte contre l'hypocrisie familiale et sociale, le poème de Char, « La mère du vinaigre », est d'une écriture particulièrement peu circonstanciée et référentielle, si on le compare au poème de Breton écrit ici pour l'occasion<sup>64</sup>. Alors que chez Breton, la narration et la représentation organisent globalement le poème, chez Char, seuls quelques syntagmes peuvent, pour le lecteur averti, référer par connotations aux circonstances du texte. De même, dans *L'Action de la justice est éteinte* et dans *Poèmes militants*, quand la violence de l'écriture s'en prend aux injustices sociales ou à l'hypocrisie morale, ce n'est qu'allusivement ou implicitement, comme si l'efficacité de l'attaque nécessitait cette densité accrue.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>63</sup> Voir Jean-Claude Mathieu : « L'abstraction évidente du vocabulaire d'*Arsenal* [...] tient à cette mise à feu de la parole qui ne laisse au poème que l'usage d'un langage calciné. [...] L'effort de rupture est un effort pour démasquer les apparences (« l'hypocrisie passée par les armes et par les yeux ») et avec ce masque s'arrachent des lambeaux de concret », *op. cit.*, vol. I, p. 128.

<sup>64</sup> « Violette Nozières », in André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 219-221. Pour le poème de Char, publié en 1934 dans *Le Marteau sans maître*, supprimé dans les éditions ultérieures, voir René Char. *Dans l'atelier, op. cit.*, p. 193.

### 1.3. VIOLENCE POLITIQUE ET POLITIQUE DU POÈME

Ce qu'il y a de singulier chez Char, et qui le distingue de Breton, c'est que très rapidement, dès les recueils qui suivent *Artine*, la violence politique, violence de la société, investit le poème où elle rencontre la violence d'une écriture qui à la fois la dénonce et la porte à son paroxysme, comme pour en précipiter les conséquences.

Certes, à prendre le terme de politique en un sens restreint et non pas en un sens large englobant le désir de destruction universelle qui envahit ces recueils, le discours politique du poème n'apparaît que fugitivement. On ne trouve pas de référence aux événements politiques contemporains dans *L'Action de la justice est éteinte*, *Poèmes militants*, *Abondance viendra* et si, ponctuellement, le lexique du poème peut faire écho à un engagement de l'auteur, comme dans « L'Esprit poétique », où la phrase « Je ne plaisante pas avec les porcs » rappelle « Les porcs en liberté », les circonstances sont complètement effacées dans le passage au recueil poétique. Ces poèmes ne sont donc pas des poèmes de circonstance, ainsi que Breton qualifiait « Front rouge » d'Aragon ; au contraire, ils montrent le plus souvent une volonté de « prendre de la hauteur », dont témoignent les visions telluriques et cataclysmiques.

Mais ils n'en ont pas moins pour cibles les valeurs dominantes d'une société. Leur dimension politique se manifeste dans leur ton de dénonciation. Dans le poème « À la faveur de la peau », le lexique politique ne laisse aucun doute sur l'objet visé : « Les notions de l'indépendance sucent au goût des oppresseurs le sang des opprimés » ; le poème « Devant soi » rappelle, quant à lui, l'engagement politique de Char et des surréalistes en faveur de la classe ouvrière : « Ô sordide indicible ! Sommeil d'aliéné commué en réalité ouvrière... ». L'écriture poétique se fait dénonciation, pour bouleverser l'ordre établi qui n'est qu'une « harmonie agglomérée » (« La luxure »), fondée sur les « lois stupides de la réciprocité » (« Fanatisme »). Ainsi que l'a mis en évidence Jean-Claude Mathieu, l'écriture fait appel aux symboles de la profondeur pour subvertir une justice de surface, une immobilité immonde et dénoncer « sous l'harmonie apparente les cycles invisibles qui perpétuent l'exploitation sociale, religieuse, coloniale »<sup>65</sup>.

Adoptant par endroits le ton de la satire, le poème s'en prend à ceux qui thésaurisent, aux « assis » rimbaldiens, qui forment la « classe de l'engrais » dans « L'accomplissement de la poésie ». L'emploi ironique de l'impersonnel « on » dans ce poème met à distance et tourne en dérision une cible visée pour sa cupidité, à l'activité soudainement effervescente « aussitôt que

---

<sup>65</sup> *Op. cit.*, vol. I, p. 168.

transparaît le disque du caviar sur le dossier de l'écuelle » : « On taille le roc artificiel du bassin/ On lime le robinet vert-de-grisé de la pile/ On siffle la cascade de sublimé depuis l'éboulement de l'aqueduc [...] ». Ailleurs, un long poème comme « Domaine » (*Abondance viendra*) met en scène, dans une série de visions frappantes, la révolution sociale et le renversement du pouvoir aristocratique : « Les nobles disparus ont curé les bassins, vidé les flasques horreurs domestiques, brossé l'obèse. » Ce n'est pas ici l'ironie ou le sarcasme qui ont valeur de dénonciation, mais la force des images elles-mêmes, dont la violence est sous-tendue par la violence historique : « Le leader a tiré la vermine éclairante. C'est la lave finale. Régicide, estime-toi favorisé si une langue de bœuf vient de loin en loin égayer ta cuvette. » La vision dévastatrice de « la lave finale » fait entendre par connotation la collocation révolutionnaire de la « lutte finale », appelée phonétiquement par la chaîne consonantique en « l » et par l'écho donné à l'attaque du syntagme « la vermine ». Autant que par le champ lexical du conflit social et de la révolution, la charge politique d'un poème comme celui-ci tient à la force rhétorique de l'image visuelle.<sup>66</sup>

La religion et les prêtres sont les cibles de la dénonciation la plus virulente. En écho à la tradition de critique sociale et politique du XVIII<sup>e</sup> siècle, le poème s'en prend au « Fanatisme » selon un titre des *Poèmes militants*, recueil précisément dominé par la figure de Sade. La dénonciation du christianisme est un des principaux enjeux de la référence à Sade : l'« Hommage à D.A.F. de Sade », texte paru dans le numéro 2 du *Surréalisme au service de la révolution*, salue le philosophe pour sa victoire sur « la morale démasquée », sur « l'hypocrisie » et la « boue du ciel ». De même le poème « L'historienne », dont le titre fait référence à une figure des romans sadiens, affirme « l'indifférence » du « ciel », et fonde la puissance d'affirmation d'un « nous », isolé par le vers, sur son opposition aux conduites hypocrites des chrétiens :

Nous  
Qui ne confondons pas les actes à vivre et les actes vécus  
Qui ne savons pas désirer en priant  
Obtenir en simulant

Dans le poème « À la faveur de la peau », derrière des images qui évoquent des bûchers d'Inquisition, une ironie toute voltairienne se teinte de sarcasme : « Les fainéants crépitent avec les flammes du bûcher/ C'est la transmutation des richesses harmonieuses/ Le langage des porteurs de scapulaire [...] ». L'intolérance religieuse et l'hypocrisie chrétienne sont également la cible du poème « Intégration » (*Abondance viendra*) où, plus encore que dans les autres poèmes, la dénonciation se renforce de sa tournure allusive et indirecte ; elle ne se comprend que par échos d'images, réseaux d'isotopies développés d'un recueil à l'autre. Ainsi de la première phrase du second alinéa, « Banquises indissolubles dans vos mers clôturées se résorbe la honte », qui fait écho à l'isotopie de la mer et des poissons désignant implicitement les chrétiens dans le poème « À

---

<sup>66</sup> Jean-Claude Mathieu rappelle combien le poète avait été frappé par des lectures d'adolescence concernant la décapitation du roi et la disparition de la cervelle du régicide Talleyrand (*op. cit.*, vol. I, p. 253).

la faveur de la peau » : « C'est la transmutation des richesses harmonieuses/ Le langage des porteurs de scapulaire *Au crépuscule/ À l'heure où les poissons viennent en troupeau/ Respirer à la surface de la mer* [...] »<sup>67</sup>. Ce procédé de renvois implicites est un des modes spécifiques par lesquels le poème charien se fait polémique. D'autres moyens, telle l'allusion lexicale, viennent renforcer ce trait dans le poème « Intégration » : la « forteresse défroquée » conforte de manière plus explicite la nature de la cible visée (la « forteresse » religieuse), et permet d'entendre l'objet de la dénonciation dans ce passage, la collusion du refoulement des pulsions se figeant en « perversions » encloses dans les « banquises indissolubles », de l'obscurantisme et de l'intolérance : « [...] Songes tirés des perversions immortelles, juste cible au bas du ventre qui déferle, les artères crèvent sur les Tours de Copernic. Forteresse défroquée ».

La violence de la plupart de ces poèmes est à la hauteur de la violence dénoncée. Violence des images, comme dans ces vers de « Fanatisme » où l'antéposition du participe passé rend insistantes les visions de destruction : « Effondrées les lois stupides de la réciprocité/ Piétinée la croûte tiède pulvérisé l'avorton ». Violence suggérée également par certaines figures historiques comme celle de Lacenaire, dans le poème « La main de Lacenaire ». Violence exaltée dans la dernière phrase de *l'Hommage à D.A.F. de Sade* : « Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel, l'hypocrisie passée par les armes et par les yeux, cet héritage suffira aux hommes contre la famine, leurs belles mains d'étrangleur sorties des poches ». Violence verbale enfin qui emprunte au discours polémique du pamphlet ou du tract surréaliste un lexique caractéristique. Par exemple dans « L'esprit poétique » : « Et il se trouvera des *imbéciles* pour remarquer [...] » ; dans « Minerai » : « Au ciel la pluie de *crachats* perce la croûte de toux » ; dans « L'accident dans la plaine » : « Je vous ai soustraite/ Au suc gastrique de la *bêtise* infaillible » ; dans « Drame » : « Pour conclure les *réactionnaires* seront consumés [...] » ; ou encore, dans « L'accomplissement de la poésie » : « L'hymen est fêté par les *goujats*. »<sup>68</sup>

Ces énoncés, qui manifestent entre l'œuvre et la société un rapport de dénonciation et de condamnation, sont loin d'être simplement constatifs. L'énonciation participe elle aussi à l'inscription du poème dans un horizon social et politique. Les poèmes désignent en creux, par leur visée performative et parfois leur adresse au lecteur, la place qu'ils accordent à un allocutaire pris à partie dans ce combat. Innombrables sont les injonctions, de diverses formes syntaxiques :

Que les métaux voient leur lit déserté par la mollesse des époux  
Que la culture pompe sans relâche l'eau du tombeau  
Que la ventouse d'immortelle brise les sortilèges de glu dans les silos des asiles d'aliénés  
(« Le cheval de corrida »)

Place au fantôme  
Du séducteur révolté et abattu

---

<sup>67</sup> Souligné dans le texte.

<sup>68</sup> Nous soulignons.

(*Ibidem*)

A bas la pensée  
De confronter l'étagère avec le fruit  
(« Vivante demain »)

Hypothétique lecteur [...]  
Puisse un mirage d'abreuvoirs sur l'atlas des déserts  
Aggraver ton désir de prendre congé  
(« A la faveur de la peau »)

Donnons les prodiges à l'oubli secourable  
Impavide  
Laissons filer au blutoir des poussières les corps dont nous fûmes épris  
(« Versant »)

Des poèmes de cette période, « Les Rapports entre parasites » est celui qui exemplifie le mieux cette tendance pamphlétaire de l'écriture poétique.

Historien aux abois, frère, fuyard, étrangle ton maître. Sa cuirasse n'est qu'une croûte. Il a pourri la santé publique. Autrement tu sombrerais dans la tendresse. Entre les cuisses du crucifié se balance ta tête créole de poète. La lave adorable dissout la roche florissante.

L'ennemi barbouillé de rouille est coiffé d'une peau de porc-épic. Il est naturel depuis le naufrage de la justice. Il se passionne pour les infirmes. C'est une loque. Il vole les boueux. C'est une crapule. Il aime se clapir dans les plis des torchons. C'est un solitaire. Ce dieu n'a jamais osé respirer un mort intentionnel. C'est un lâche.

Le pamphlétaire, comme le montre en détail Marc Angenot dans son ouvrage *La Parole pamphlétaire*, se caractérise par sa *réaction* devant un scandale, une imposture : il a « le sentiment de tenir une évidence et de ne pouvoir la faire partager », d'être face à « une vérité à ses yeux aveuglante, mais qu'il est seul à défendre » ; il se distingue du polémiste qui « établit sa position et réfute l'adversaire. »<sup>69</sup> Le discours pamphlétaire, comme d'autres discours agoniques, est reconnaissable à un dispositif énonciatif singulier : « l'allocutaire [...] se dédouble en un témoin neutre du débat, plus ou moins identifié à l'auditeur universel, et un adversaire – destinataire qu'il convient alternativement de convaincre et de réfuter, et qui est donc tour à tour un élément actif ou passif du procès d'énonciation. »<sup>70</sup> L'énonciation du poème « Les Rapports entre parasites » présente cette particularité de faire de « l'historien aux abois » à la fois l'allocutaire à convaincre et le témoin de la réfutation du discours chrétien. Car le poème est tissé d'un autre discours implicite, le récit évangélique, dont il prend systématiquement le contre-pied. Cette « présence virtuelle du contre-discours » est un autre trait caractéristique du pamphlet identifiable dans ce poème. Elle s'apparente à ces « figures dialogiques recensées par les rhétoriques anciennes » qui visent « à ironiser le discours adverse en même temps qu'on le réfute », ainsi que le souligne Marc

---

<sup>69</sup> Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 21 et p. 39.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 34.

Angenot<sup>71</sup>. Dès la deuxième phrase du poème, la négation restrictive (« Sa cuirasse n'est qu'une croûte ») signale une entreprise de démystification, typique du pamphlet ; elle s'appuie, dans la suite du poème, sur un renversement axiologique systématique à partir d'une lecture démystificatrice. Stylistiquement, cette partie du poème se caractérise par deux figures de l'assertion pamphlétaire, l'anaphore et le paradoxe. La répétition de la tournure présentative « c'est » contribue à renforcer, à chaque occurrence, une proposition visant à dévoiler la vérité de certains épisodes des récits évangéliques et à démystifier la figure du Christ ; lors de la guérison du paralytique par exemple : « Il se passionne pour les infirmes. C'est une loque » ; ou encore, pour l'épisode du voile de Véronique : « Il aime se clahir dans les plis des torchons. C'est un solitaire. » La répétition d'une même structure syntaxique à l'intérieur d'énoncés brefs évoque un style oral, une parole publique, dont Marc Angenot a montré qu'ils étaient un modèle du discours pamphlétaire. L'auteur a significativement identifié ces éléments dans ce qu'il appelle la « rhétorique surréaliste »<sup>72</sup>, dont Char partage un certain nombre de caractéristiques à cette époque. Le paradoxe et la surprise enfin, associés à des tournures allusives, soutiennent la force de ce discours agonique en jouant sur la connivence du lecteur, dont la complicité est également sollicitée par un procédé typique de l'attaque personnelle et qui consiste à affubler son adversaire : « L'ennemi barbouillé de rouille est coiffé d'une peau de porc-épic. »

Ce poème, par bien des aspects, s'apparente donc à une forme de discours dont la visée est politique : le pamphlet n'a de sens que s'il est, en droit si ce n'est dans les faits, une parole publique, dont les destinataires et les objets de dénonciation configurent un groupe social déterminé.

Une autre forme de contre-discours, un peu à part parce que contrastant avec la violence du ton de la plupart des poèmes, est également mise en œuvre dans les recueils de cette période. Parce qu'elle est remise en cause d'un modèle temporel linéaire, parce qu'elle vient subvertir la conception chrétienne de la création, par son refus de l'histoire et de l'héritage, l'alchimie représente un principe de contestation qu'il n'est pas étonnant de trouver associé à une isotopie politique insurrectionnelle, comme dans « Intégration ». Par la « craie », symbole explicitement cabalistique dans ce poème (« Craie, [...] j'évoque les charmes de tes épaisseurs voilées, siège de la cabale »), l'isotopie de la cabale est associée à celle de la révolte politique, dans la dernière phrase : « Craie, enrôle-moi, cadavre, dans ton principe, afin que l'armée victorieuse des insurgés ne bute pas contre les degrés de mon armature. » La puissance d'opposition de l'écriture adopte ici une autre forme : elle ne réside pas dans la violence d'un discours de dénonciation ou dans la réalisation poétique de bouleversements cataclysmiques, mais elle tire sa puissance de son cheminement occulte. C'est entre autres ce que met en valeur Tristan Tzara à la fin de son « Prière d'insérer » : « [...] je salue en cet outil l'inviolable pureté et la témérité d'un nouveau coefficient

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

d'intégration dans la réalité secrète du monde, le décalque précis d'un souffle permanent, d'une constante image de soleil déposée sur les choses et sur la nuit comme la frappe d'un signallement occulte de ce qui, tout en existant, n'est perceptible qu'avec d'infinies précautions de voix nues. »<sup>73</sup> Il est donc important de noter que, chez Char, l'occultisme n'a pas seulement une valeur de connaissance ésotérique, ou à l'inverse, la fonction d'un recouvrement et d'un brouillage des signes<sup>74</sup> ; il est un principe souterrain de contestation figurant exemplairement une des relations de la poésie à son époque. La temporalité de cette poésie secrètement active a en effet comme particularité de reposer sur une alternance d'occultations et d'apparitions, à l'instar des figures placées par Char sous le signe de l'alchimie. Une rencontre intéressante entre l'alchimie, la figure de Sade et celle de Lautréamont, apparaît dans l'exergue à l'« Hommage à D.A.F. de Sade » placé sur la couverture des plaquettes tirées à quinze exemplaires en 1931 (un an après la première parution de ce texte dans *Le Surréalisme au service de la révolution*). On y lit en effet : « À signaler à Paris vers la fin du XVIIIe siècle et vers la fin du XIXe siècle une courte apparition de la pierre philosophale. »<sup>75</sup> La mention des dates est ici déterminante : c'est en tant qu'elles sont inscrites dans l'histoire que ces deux figures prennent tout leur sens, qu'elles peuvent valoir comme forces d'opposition à leur temps et simultanément, de cette contestation même, tirer leur positivité, ironiquement mentionnée au dos de ces plaquettes : « ATTENTION. Le marquis de Sade et le comte de Lautréamont ne répondent pas devant la postérité des dettes de reconnaissance contractées envers eux par l'humanité. »<sup>76</sup> Toute une puissance de l'occulte, du secret est mise en valeur dans ces années-là<sup>77</sup> : témoin remarquable, le carnet mentionné par Jean-Claude Mathieu, ayant pour titre « Saumane sous le marquis », et consignait le matériau à partir duquel s'écriront certains des *Poèmes militants* et *Abondance viendra*<sup>78</sup>. Trois formules mettent en relation Sade, le secret et l'occulte : « sadisme occulte », « sexe secret », « poésie clandestine ». Où se fait entendre aussi bien la rencontre qui peut avoir lieu entre le désir de subversion (ainsi que le désir comme subversion) et l'active retraite de l'écriture poétique. Le discours alchimique, la valeur de l'occulte, sont ainsi les témoins de l'historicité de cette poésie.

Le dernier poème d'*Abondance viendra* figure plus particulièrement l'entrelacs du discours politique et du discours alchimique. Dans la première version de « Devant soi » se trouvait une phrase qui, par sa valeur dans le système du poème, mettait en relation la dégradation politique et sociale avec la disparition d'une image désignée comme symbole de l'occulte : « le grisou, entre autres inspirations sublimées cessait d'être l'auxiliaire occulte, fascinant des érections irrépressibles ». Cet énoncé développe une isotopie de la mine à laquelle se rattache quelques

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>73</sup> Nous soulignons. *René Char. Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 218.

<sup>74</sup> Comme le souligne Éric Marty, *op. cit.*, p. 126.

<sup>75</sup> in *René Char. Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 140.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Cette force de l'occulte trouvera bien sûr un exemplaire accomplissement dans la lutte clandestine du maquis.

<sup>78</sup> Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 224.

lignes plus haut le « sommeil d'aliéné commué en réalité ouvrière » ; la suite immédiate du poème accuse de cette évolution une société étriquée : « Une société bien vêtue a horreur de la flamme. » La dénonciation politique est donc patente et, ce qui est plus remarquable, l'objet de cette dénonciation, l'aliénation ouvrière, semble reposer sur le changement de valeur du grisou, symbole par excellence du monde ouvrier, mais aussi chez Char, symbole d'une puissance occulte, d'une force de déflagration, tirant de son univers souterrain sa valeur de résistance et d'opposition. L'autre poème politique du recueil, « Domaine », déployant le décor d'un renversement féodal, par des images chargées de violence révolutionnaire, laisse lui aussi entendre, significativement, le grisou dans la « grise mine » de la « Sainte de manufacture », prise à partie à la fin du poème. Enfin, selon une configuration récurrente dans l'œuvre, le souterrain et l'occulte sont relayés dans le dernier alinéa de « Devant soi » par un appel aux symboles sadiens (le « château ultra-violet »), chargés de relancer la force d'une révolte à la puissance dévastatrice : « Amour réduit à ma merci, que dirais-tu d'un château ultra-violet en amont d'un bourg dévasté par le typhus ? »

La violence du poème, qui est la tonalité dominante des recueils de cette période, est le plus souvent une réaction à la violence sociale ou politique qu'elle dénonce. Le poème en vient alors à exalter le désir de révolution jusqu'à celui d'une destruction radicale. Un autre aspect de sa visée politique est ainsi discernable dans les images cataclysmiques de ces recueils.

#### 1.4. CATACLYSMES

Le sens de la violence manifestée par l'écriture de Char dans les recueils de cette période est à chercher du côté de l'opposition du poète à toute une civilisation, la civilisation chrétienne. Ses attaques débordent largement le cadre de la relation polémique avec la société dont il est le contemporain. Le poème va devenir le lieu aussi bien d'une mise en perspective de l'histoire, envisagée à l'échelle de l'histoire de la terre, que d'un déploiement de la vérité conflictuelle de celle-ci poussée jusqu'à ses ultimes conséquences. Ici se manifeste un des enjeux majeurs de la référence à Sade qui sous-tend l'écriture de bon nombre de poèmes dans *L'Action de la justice est éteinte*, *Poèmes militants* et *Abondance viendra*<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> La présence de Sade à l'horizon d'*Abondance viendra* est corroborée par le carnet « Saumane sous le marquis », écrit durant l'été 1933 au moment de la rédaction de ce recueil (voir J.-C. Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 224).



Un souci constant de prendre de la hauteur, de ne pas en rester au niveau des polémiques politiques, anime Char en cette période. En témoigne la lettre adressée à Paul Éluard au moment de l'affaire Aragon : « Oui parlons de la folie politique d'Aragon, ou plutôt n'en parlons pas. Nom de Dieu, qu'on puisse encore avoir de l'ambition, si ce n'est celle de crever par la plus prochaine épidémie... »<sup>80</sup>. Au regard de l'état de dérégulation de l'époque, rien de plus « dérisoire »<sup>81</sup> que la prise en considération d'une temporalité à l'échelle de l'individu. On voit alors combien l'imaginaire du cataclysme destructeur, ici « l'épidémie », est prégnant chez Char. Un violent pessimisme le conduit à mettre à distance l'importance des événements immédiatement contemporains, à « toiser l'universalité du drame », ce dont les surréalistes s'avéreront précisément incapables selon le reproche qui leur est implicitement adressé dans *Partage formel*<sup>82</sup>.

Outre le souci de prendre de la hauteur, c'est la volonté de se situer à l'échelle des changements de civilisation, ou même de « règne », qui conduit Char à adopter la perspective d'une histoire aux dimensions des évolutions du globe terrestre. Une telle confrontation n'est pas sans ironie quand elle en vient à ressembler à un récit de genèse. Dans le poème « Sommaire » un abrégé de l'histoire de l'humanité est mis en regard d'une histoire de la terre :

L'homme criblé de lésions par les infiltrations considéra son désespoir et le trouva inférieur

Autour de lui les règnes n'arrêtaient pas de s'ennoblir

[...]

Il pressentit les massifs du dénouement

Et stratège

Il s'engagea dans le raccourci fascinateur

Qui ne le conduisit nulle part

Dans ce poème, qui est le seul du recueil à être entièrement au passé, le récit, récit elliptique, « sommaire », sert à tourner en dérision l'histoire de l'homme. « Les Rapports entre parasites » fait de même avec le récit biblique pour mieux s'opposer au modèle religieux de l'histoire. Il met en avant une autre histoire, « antédiluvienne » celle-là, histoire à l'échelle des « règnes », histoire pessimiste et débarrassée de l'espoir d'un salut illusoire : « À la question, le désespoir ne se rétracte que pour avouer le désespoir. » Contre l'emprise de la religion sur la conception de l'histoire, Char convoque, dans la lignée du surréalisme, d'autres cultures (« ta tête de créole de poète »)<sup>83</sup> et, d'une manière toute personnelle, la préhistoire, appelée à jouer un rôle important dans l'œuvre<sup>84</sup>. Le poème « Migration » qui suit immédiatement « Les Rapports entre parasites » vient renforcer le

<sup>80</sup> Lettre citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 154.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Partage formel*, XXII, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>83</sup> Il faut également voir dans cette expression, comme le souligne Éric Marty, une référence au « Je suis une bête, un nègre » d'Arthur Rimbaud, et dans tout ce poème un dialogue avec « Mauvais sang », visant la nomination d'un « moment catastrophique », in Éric Marty, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990, p. 165. Sur les relations de l'œuvre de Char avec celle de Rimbaud, voir aussi Anne-Marie Fortier, *René Char et la métaphore Rimbaud. La lecture à l'œuvre*, Montréal (Canada), Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

<sup>84</sup> Dans *La Paroi et la prairie*, par exemple, qui paraît en 1952.

poids de cette contre-histoire. Dès le titre, en effet, une autre vision s'impose, vision en mouvement, antithétique à celle des « parasites », mise en évidence par l'opposition de deux rapports différents à la terre. Dans le premier alinéa, les glissements de couches géologiques, animés par la marche de « bêtes excrémentielles », n'aboutissent qu'à de « l'inerte ». Dans le second alinéa au contraire, pas de course effrénée à « l'ambre jaune », ni de « croûte » imperméable aux larmes des « poissons chrétiens » : la relation à la terre que sut instaurer la préhistoire, désignée comme mouvement d'ensevelissement, est aimantée par une forme de sacré, celui des « quatre doigts tabous de la main-fantôme », qui fonde une « clairvoyance » : « La fabuleuse simulatrice, celle qui s'ensevelit en marchant, qui remporta dans la nuit tragique de la préhistoire les quatre doigts tabous de la main-fantôme, a rejoint ses quartiers d'étude à la zone des clairvoyances. » Dans « Les Rapports entre parasites », la contre-histoire se fait au nom de la liberté, histoire « réaliste » faisant pièce à l'intolérance des « bulles » pontificales, à la répression exercée par les mises à la « question », à la censure qui impose des « feux commandés ». Le modèle chrétien de l'histoire se révèle imposé par la domination de l'Église, par son investissement des lieux de pouvoir, le « Parlement » du dernier alinéa par exemple. Elle est bien le « maître » à étrangler de la première phrase : « Historien aux abois, frère, fuyard, étrangle ton maître. »

Ailleurs dans le recueil, le récit historique est rejeté dans les marges du poème, qu'il soit connoté par des titres, comme « Drame » ou « Crésus », ou qu'il se réduise à quelques vers qui suggèrent des prolongements implicites. Quelques indications narratives donnent un contexte au poème, cependant que la place libérée par la narration est prise par des énoncés au présent qui actualisent les bouleversements désirés. Ainsi de « La luxure », dont Jean-Claude Mathieu a mis en évidence l'intertexte romanesque, visible dans la première version du poème qui met en scène les révolutions géologiques des premiers âges de la terre, d'une manière « somptueusement dramatisée, encore très narrative », à partir des images d'un roman de Rosny aîné, *La Mort de la Terre*<sup>85</sup>. Du roman, la version définitive retient non seulement une série de visions, mais aussi des traces de narration, que marquent des connecteurs (« enfin », « après »), et qui donnent au cataclysme évoqué la dimension d'un drame apocalyptique, dont le « déluge » final n'épargne aucune forme de vie dans un univers devenant « nécropole fluviale » :

Leur révolution célèbre l'apothéose de la vie déclinante  
La disparition progressive des parties léchées  
La chute des torrents dans l'opacité des tombeaux  
Les sueurs et les malaises annonciateurs du feu central  
L'univers enfin de toute sa poitrine athlétique  
Nécropole fluviale  
Après le déluge des sourciers

---

<sup>85</sup> *Op. cit.*, vol. I, p. 180.

Mais la prédominance des syntagmes nominaux, l'emploi du présent, associés à ces traces narratives, placent le poème au centre d'une tension entre une temporalité conçue de manière linéaire et une autre qu'il faudra peut-être précisément qualifier de révolutionnaire, faisant, comme on le verra, de la rupture cataclysmique la condition de possibilité du nouveau.

Le cataclysme est chargé d'une positivité qui se manifeste explicitement dans certains poèmes. La fin de « L'Éclaircie » (*Abondance viendra*) déploie en une longue phrase, agglomérant par la succession des participes passés les diverses étapes d'un processus de bouleversement terrestre, une vision libératrice du séisme :

Le sort de l'imagination adhérant sans réserves au développement d'un monde en tout renouvelé de l'attractif pourra être déterminé en cours de fouilles dans les archipels de l'estomac à la suite de la brutale montée à l'intelligence non soumise, du trésor séismique des famines.

Le lexique mélioratif de ce dernier syntagme (le « trésor ») charge de connotations positives la rencontre du séisme et de la famine, et associe cette dernière à la positivité du désir.

La volonté de se débarrasser de l'histoire chrétienne de l'humanité, de changer d'ère, passe ainsi par des bouleversements aux dimensions de l'univers, dont le poème déploie la vision, comme dans ces vers de « Drame » :

Nous avons vu à proximité des écluses  
Une vague d'univers et leurs régimes  
Les mouches se multiplier en plein vol  
Et simultanément un continent semé d'épaves  
Surgir entre deux mers décolorées

Dans ce poème, dédié à Georgette, le paroxysme de la vision destructrice, mis en valeur par le verbe « nous avons vu », est soutenu par le paroxysme du désir qui trouve son accomplissement dans le « dernier meurtre » et la négation de la réalité :

Je t'aime nous vivons ensemble  
Pourtant je conçois la vie sans toi  
Le désir au paroxysme  
Se trouve dans la trajectoire de la sauterelle à coutelas  
[...]  
Pour conclure les réactionnaires seront consumés dans les retraites végétales  
La réalité niée dans le dernier meurtre

Les bouleversements telluriques sont plus que des « mondes en transformation » ; ils sont l'accomplissement du désir de destruction, dont la violence est la vérité de l'amour, lequel doit être sauvé de tous les travestissements que lui a fait subir « la boue du ciel » (« Hommage à D.A.F. de Sade ») : « Défense de l'amour violence » (« La mère du vinaigre »). Il s'agit de « lacérer l'odieuse cataracte sur les yeux de l'amour » (« L'accomplissement de la poésie »). Les bouleversements des mondes sont donc liés à un érotisme du saccage, qu'il s'exprime dans les visions du poème ou dans son écriture même.

Une conjonction s'établit ici dans l'écriture de Char entre la vérité destructrice de l'amour et la vérité polémique et violente de la justice. Si l'amour et la révolution, en tant que celle-ci est désir de plus de justice, peuvent être pensés conjointement, et « allumer de concert d'étonnantes perspectives », c'est qu'ils s'alimentent à un même principe irréductible, celui du conflit. Il n'est pas indifférent que l'un et l'autre soient associés simultanément à l'isotopie des bouleversements par le biais de l'adjectif de même racine, « bouleversants », dans la lettre à *Artine* de *L'Action de la justice est éteinte* :

Je me meus dans un paysage où la Révolution et l'Amour allument, de concert, d'étonnantes perspectives, tiennent de bouleversants discours. En temps opportun, une jeune fille à taille de guêpe apparaît, égorge un coq, puis tombe dans un sommeil léthargique, tandis qu'à quelques mètres de son lit coule tout un fleuve et ses périls.<sup>86</sup>

Le premier texte du recueil, intitulé « Poème », met en scène cette conjonction de l'érotisme et de la révolution en plaçant à l'horizon de « conflits mortels » entre amants, l'avènement « d'une ère de justice bouleversante » : chez « deux êtres également doués d'une grande loyauté sexuelle », les représentations « diffèrent au point que les nappes de visions au fur et à mesure de leur formation obtiennent le pouvoir d'engendrer une série de conflits mortels d'origine minérale mystérieuse [...] ». La métaphore géologique des « nappes » « en formation » donne à la relation entre ces deux êtres la dimension des cataclysmes qui parcourent les deux recueils. De plus, le bouleversement géologique est ici associé à l'isotopie de la justice, qui de manière caractéristique est rattachée elle aussi au réseau lexical du bouleversement par l'adjectif :

Les amants virent s'ouvrir au cours de cette phase nouvelle de leur existence une ère de justice bouleversante. Ils flétrirent le crime passionnel, rendirent le viol au hasard, multiplièrent les attentats à la pudeur, sources authentiques de la poésie.

La proximité de ces « extraordinaires bouleversements » avec la pensée de Sade est soulignée par Maurice Heine qui place en tête d'une étude intitulée « Actualité de Sade », parue dans le numéro 5 du *Surréalisme au Service de la Révolution* en 1933, une épigraphe reprenant un passage d'*Artine* :

Les mondes imaginaires chauds qui circulent sans arrêt dans la campagne à l'époque des moissons rendent l'œil agressif et la solitude intolérable à celui qui dispose du pouvoir de destruction. Pour les extraordinaires bouleversements il est tout de même préférable de s'en remettre entièrement à eux.<sup>87</sup>

Dans cette même étude, Maurice Heine, analysant un feuillet de *Justine* qui met en scène au flanc de l'Etna le chimiste Almani, s'interroge sur une « bifurcation du sadisme » : « Se contentera-t-il de poursuivre, à travers le domaine moral, une satisfaction encore restreinte à l'humanité ? Ou bien son ambition plus vaste le portera-t-elle, dans le plan universel, à rechercher la rupture des grandes lois physiques, à supputer la genèse des grandes catastrophes ? »<sup>88</sup> La réponse est donnée rapidement : « Peu d'œuvres atteignent à l'horreur de ce romantique tableau où, semble-t-il, un

---

<sup>86</sup> René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 162.

<sup>87</sup> Cette étude de Heine, avec l'épigraphe de Char, a été reprise en volume sous le titre *Le Marquis de Sade*, texte établi et préfacé par Gilbert Lely, Gallimard, 1950, p. 85-104.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 101.

même principe du mal commande à la bouche du volcan comme à celle du sadique, faisant jaillir à la fois les laves de l'une et les préceptes de l'autre. » Quelques lignes plus loin, Maurice Heine fait le rapprochement avec le texte de Char : « Avec le personnage d'Almani, nous assistons donc à une tentative délibérée de l'imagination et de l'intelligence sadiques pour s'élever au rang des forces cosmiques, capables d'entreprendre 'les extraordinaires bouleversements' pour reprendre l'expression de Char dans l'épigraphe ci-dessus. »

N'y a-t-il pas effectivement dans certains poèmes de cette période une « tentative délibérée de l'imagination et de l'intelligence pour s'élever au rang des forces cosmiques », pour réaliser un désir sadien de destruction en le poussant jusque à ses ultimes conséquences, à savoir la « rupture des grandes lois physiques », « la genèse des grandes catastrophes » ? La radicalité du propos est manifeste dans la dernière strophe de « Drames » : « Pour conclure les réactionnaires seront consumés dans les retraites végétales/ La réalité niée dans le dernier meurtre. » Cette tentation toutefois n'apparaît que ponctuellement ; plus souvent chez Char, le mouvement en avant se trouve relancé, comme par une *énergie du désespoir*.

### 1.5. « L'ÉNERGIE DU DÉSESPOIR »

Cette formule, qui apparaît dans une note du poème « La main de Lacenaire » et qui sera supprimée en 1945<sup>89</sup>, énonce bien la situation de la poésie une fois affirmés le scandale du monde tel qu'il est et le désir radical de destruction. Comme pour les surréalistes qui au lendemain du premier conflit mondial trouvent dans la révolte absolue un exutoire à la tentation du suicide<sup>90</sup>, le désir d'anéantissement se double d'un élan vital qui, chez Char, transparaît dans les potentialités d'avenir déployées par les destructions et les cataclysmes eux-mêmes.

Au moment du *Marteau sans maître*, une temporalité linéaire, comme dans le poème « La luxure », débouchant sur un anéantissement cataclysmique, entre en tension avec un autre type de temporalité, qu'on peut qualifier de « révolutionnaire » dans la mesure où elle conjugue l'image du cycle astronomique et celle de la table rase.

---

<sup>89</sup> « Les mondes éloquents ont été perdus\* / \*Je lisais l'*Album d'un pessimiste* quand cette phrase est venue s'interposer entre le texte de Rabbe et moi avec l'énergie du désespoir ». Texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 159.

<sup>90</sup> Comme le rappelle Marie-Paule Berranger, dans son livre *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1997 : « Le surréalisme naît d'un constat désespéré et d'un élan vital simultanés contre les forces d'anéantissement et d'oppression réaffirmant inlassablement la volonté de réunification de l'homme », p. 61.

Notons d'abord que l'anéantissement n'est jamais le terme ultime des bouleversements mis en scène dans ces poèmes. Les « meurtres » sont « productifs » (« La luxure ») : ils visent, selon une logique, fréquente dans l'écriture de Char, qui fait naître une chose de son contraire, « l'imputrescible », ou « l'impérissable », réservé aux carnassiers :

Seuls aux fenêtres des fleuves  
Les grands visages éclairés  
Rêvent qu'il n'y a rien de périssable  
Dans leur paysage carnassier  
(« Les observateurs et les rêveurs »)

Mais ce qui est issu de ces bouleversements est présenté comme étant d'un autre ordre. Dans la dernière strophe de « Drames », l'« impérissable » se définit par « un monde sans aspect » où se déploient « tous les loisirs de la vapeur », vapeur à laquelle il faut associer l'insensibilité dont la charge le poème « Crésus » lorsqu'il évoque une « filante vapeur insensible ». « Immobilité » ou insensibilité, « monde sans aspect » : pour une part les grands bouleversements fondent un monde sans temporalité. Significativement, l'*Hommage à D.A.F. de Sade* développe une image de cette immobilité qui n'est pas sans évoquer l'état d'insensibilité, ou d'« apathie », recherché par les héros des romans de Sade :

Ces bouleversements derrière les paupières nous conduisent infailliblement à une mare dure et glissante où dort sous une nuée de mouches vertes l'immobilité au diapason.<sup>91</sup>

Cet horizon d'insensibilité reste cependant relativement isolé dans les poèmes de cette période. Il y a plus souvent un *acquis* du cataclysme selon les termes d'un passage du texte *Paul Éluard*, daté de 1932 et non repris dans les *Œuvres complètes* :

Il reste toute la sourde tendresse de l'éclair pour hâter l'éclosion des dernières planètes de soie dans cette nuit de papillons, dans cette nuit de chocs retentissants où le moindre météore soulève et entraîne dans le sillage de ses feux, un volume de cendre égal à l'acquis d'une ère de cataclysmes.<sup>92</sup>

Le terme de « cendre » utilisé dans ce texte, est récurrent dans les recueils pour désigner de manière tout alchimique les virtualités que recèle la destruction. Le cataclysme entre dans l'isotopie de la transmutation alchimique dans un poème comme « L'instituteur révoqué », où le syntagme de « pierre catastrophique » associe la catastrophe à la pierre philosophale : « Devant vous, le champ de dix hectares dont je suis le laboureur, le sang secret et la pierre catastrophique ». Il est remarquable, en outre, que la phrase commence par l'ouverture d'un horizon placé en avant (« devant vous ») comme si l'avenir était à considérer à partir de la catastrophe. La pensée alchimique qui fait de la destruction, l'œuvre au noir, une étape du Grand Œuvre, permet ainsi de penser le cataclysme sur un autre mode. La métaphore de la cendre dans les recueils de cette période vient signifier le déploiement, au sein même de l'anéantissement des êtres et des choses, de toutes leurs virtualités. L'étape de la putréfaction consiste en une dissolution sous l'effet de la

<sup>91</sup> René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 140. Voir aussi « l'état de léthargie » évoqué dans *Artine*.

<sup>92</sup> René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 168-169.

chaleur conduisant à une « pure poussière, voire [...] une poudre impalpable ». Mais « au même temps la matière se dissout, se corrompt, noircit, et conçoit pour engendrer : parce que toute corruption est génération, laquelle noirceur doit être toujours désirée. »<sup>93</sup> Le modèle alchimique permet alors d'échapper à une conception linéaire du temps puisque, dans les opérations de transmutation alchimique, un état de la matière est toujours potentiellement présent dans un autre. Les alchimistes insistent en effet sur l'unité de la matière et décrivent la succession des opérations comme un changement des rapports entre ses principes, le fixe et le volatil. Ainsi rien n'est créé : les étapes du magistère ne sont que des changements de l'état de la matière première. Celle-ci est le point de départ des opérations et les alchimistes prenaient d'abord soin de la retrouver et de l'enfermer dans « l'œuf philosophique ». Or la matière première n'est pas d'une nature différente des autres corps. Elle en est seulement la purification, c'est-à-dire, pour les alchimistes, la séparation en deux principes, le soufre et le mercure, dont l'union en diverses proportions forme tous les corps de la nature. Dans chaque étape, la potentialité d'une autre forme de la matière réside dans la présence de ces deux principes dont il suffit que les rapports se modifient pour que la matière change de forme : « La matière se différenciait d'abord en soufre et en mercure, et ces deux principes s'unissant en diverses proportions formaient tous les corps. »<sup>94</sup>

Grâce à ce modèle alchimique devient possible la pensée d'une descendance sans héritage, pensée indispensable pour un poète en lutte contre l'oppression familiale. Issue d'une destruction, la descendance, rendue possible grâce aux virtualités d'avenir contenues dans la catastrophe elle-même, sera une descendance sans héritage, parce que sans création : un passage de *Propositions-rappel* associe précisément le lexique alchimique et « la mort du créateur » : « Ici l'image mâle poursuit inlassablement l'image femelle ou inversement. Quand elles réussissent à s'atteindre, c'est là-bas la mort du créateur et la naissance du poète. »<sup>95</sup> Cette descendance sans création ni héritage est une « descendance révolutionnaire » pensée à partir d'une temporalité elle-même révolutionnaire, sans linéarité ni relation causale. Le même texte, paru dans *Le Surréalisme au Service de la Révolution* de décembre 1931, fait de l'immobilité ce dont doit sortir le mouvement (« c'est ainsi qu'on doit voir le mouvement *sortir* de l'immobilité »), tout en évoquant le retour aux « cendres primitives ». Le corollaire de cette temporalité non successive est en effet la coïncidence du passé le plus lointain, le primitif, avec l'invention du mouvement en avant. La dernière proposition du texte, « Descendance révolutionnaire », suit immédiatement cette évocation des « cendres primitives. » Quand le primitif n'est pas désigné en avant de soi, c'est qu'il est considéré dans sa valeur d'achèvement, comme dans cette phrase de *Paul Éluard* : « De la même époque la perfection du poète et l'humanité primitive. »<sup>96</sup> Cette idée d'un achèvement, au sens d'un

---

<sup>93</sup> Nicolas Flamel, *Écrits alchimiques*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Aux sources de la tradition », 1993, p. 45.

<sup>94</sup> Albert Poisson, *Théories et symboles des alchimistes*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1891, reproduit en fac-similé par les Éditions traditionnelles, Paris, 1991, p. 12.

<sup>95</sup> René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 165.

<sup>96</sup> René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 169.

accomplissement, à situer du côté de l'origine et non pas à l'horizon d'un progrès futur, est à l'opposé de la conception hégélienne de l'histoire qui sous-tend la poétique de Breton.

Cet autre rapport au temps impliqué par l'écriture de Char donne son sens à la dimension prophétique de ces poèmes aux développements visionnaires, dont de très nombreux passages utilisent un futur qui est celui de la prédiction :

On finira bien par retenir  
La direction prise par certains orages  
Dans les rapides du crépuscules  
(« Le cheval de corrida »)

A la longue  
Le sang emplira les crevasses de si naturelles habitations de boue  
(Ibidem)

Mères excessives  
Toujours à creuser le cœur massif  
Sur vous passera indéfiniment le frisson des fougères des cuisses embaumées la crosse  
brûlante des angles]  
On vous gagnera  
Vous vous coucherez  
(« Les observateurs et les rêveurs »)

Dans l'animation de l'amour  
Lorsqu'elle passera devant le soleil  
Peut-être le dernier simple incarnera la lumière  
(« A la faveur de la peau »)

Il est significatif de noter dans un poème de *L'Action de la justice est éteinte* l'association de ce rapport au temps pensé sur le modèle de l'alchimie avec la notion de prophétie. Dans « Sommeil fatal », la prédiction est « autorisée » par la couleur noire de l'avenir, couleur d'une étape de l'œuvre, celle de la putréfaction, qu'il n'est pas étonnant de trouver chez Char associée à l'avenir, au sens où elle donne à penser l'avenir comme actualisation des potentialités du présent, sur le modèle de la temporalité impliquée par la transmutation alchimique :

(L'homme se refuse à ne pas croire à la sincérité des lettres qu'une inconnue lui écrivait lorsqu'il était enfant. Celle-ci lui dévoilait le côté prophétique de son écriture. La couleur précisément noire de l'avenir l'autorisait à formuler une prédiction [...])

Le sens de la prophétie est à comprendre dans le contexte d'une conception pour ainsi dire télescopique du temps, elle n'est pas une simple annonce d'un avenir conçu sur le modèle d'une temporalité linéaire. Char est ici très proche d'une pensée de type messianique, que l'œuvre d'un auteur comme Benjamin permet d'appréhender. Pour ce dernier en effet, il s'agit de « désensorceler



l'avenir » lorsqu'il « asservit ceux qui s'informent auprès des devins. »<sup>97</sup> Tout autant que cet avenir de devin, Benjamin rejette l'avenir prédictible des philosophies modernes de l'histoire, selon lesquelles le modèle du temps physique invite à calculer, suivant le principe du déterminisme, les conditions futures à partir des conditions présentes. Pour Benjamin au contraire, le présent est vécu comme « une réactualisation permanente du passé » ; ce qui entraîne comme son corollaire, une anticipation de l'avenir au sein même du présent. Et « si le présent contient en lui l'image vraie de l'avenir », ce n'est pas « parce qu'aujourd'hui est la cause dont demain sera l'effet, mais parce que les forces secrètement groupées dans la constellation présente sont la préfiguration virtuelle de celles qui se manifesteront dans telle ou telle constellation future »<sup>98</sup>. D'où le surgissement d'un nombre incalculable de possibles au cœur même du présent, la notion de possibles désignant, chez Char également, la formulation de l'exigence fondamentale d'un rapport libre à l'avenir. Comme chez Char, l'opposition à Hegel est nette : contre « l'histoire des vainqueurs », Benjamin recourt aux concepts issus de la mystique juive pour « donner une nouvelle chance à tout ce qui dans le passé a été écrasé, oublié, ou laissé pour compte ». Aussi l'espérance messianique n'est-elle pas la visée d'une « utopie » destinée à se réaliser à la fin des temps, mais une « extrême vigilance, pour déceler à chaque instant, ce qui laisse entrevoir 'l'énergie révolutionnaire' du nouveau »<sup>99</sup>. Cet autre modèle de l'histoire et de l'avenir, rien ne permet de dire que Char en ait eu connaissance ; toutefois une même critique de la continuité temporelle, de la causalité historique, et de l'idéologie du progrès, une même conviction que « le nouveau ne surgit pas de l'écoulement sans fin des instants, mais de l'arrêt du temps, de sa césure »<sup>100</sup>, rapprochent indubitablement ces deux œuvres.

Dans ce contexte prend sens le premier projet de composition du *Marteau sans maître* qui prévoyait de clore le recueil par un poème alors intitulé « Abondance viendra » et qui, réécrit sous le titre de « L'éclaircie », deviendra le premier poème de la dernière section. Le choix initial de terminer le livre par cette annonce prophétique est moins l'expression d'un optimisme forcené ou d'une parole oraculaire de poète prophète qu'un écho significatif à une phrase du récit de rêve « À quoi je me destine », paru en revue peu de temps avant ces projets d'organisation et de publication du *Marteau sans maître*<sup>101</sup>. On lit en effet, vers la fin du récit, cette phrase, dont l'italique désigne, selon Char, « des impressions de réveil qui se sont imposées à mon esprit au fur et à mesure de la transcription du rêve » :

*Autour de moi il pleut de la suie et du talc. Signes d'une conjonction d'astres dans le ciel favorable et défavorable à moins que le jour et la nuit écoeurés du conformisme de l'actuelle création n'aient enfin conclu le grand pacte d'abondance.*

<sup>97</sup> Pour la pensée de l'histoire chez Benjamin, nous suivons le commentaire de Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, deuxième partie : « Walter Benjamin. Les trois modèles de l'histoire », p. 95-181.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>101</sup> Sur le détail de ces projets, voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 222.

L'« abondance », dans ce passage, prend le contrepied de toute manne biblique ; opposée à « l'actuelle création », elle en désigne négativement *l'économie*, fondée sur une alternance, « favorable et défavorable » ; et en appelle à un dépassement de celle-ci, à un « grand pacte », y mettant fin. Le « grand pacte d'abondance » permet alors de lire dans « Abondance viendra » une démarcation ironique de la prophétie biblique, bien sûr, mais pas uniquement. « Abondance viendra » n'est pas une pure antiphrase ; il ne s'agit pas de dire que l'abondance ne viendra pas ; Char va plus loin, en opposant à « l'économie de la création », selon une expression de l'Argument de *L'Avant-monde*, une abondance que le « conformisme » ne peut qu'illusoirement promettre ; reprenant, donc, l'idée d'abondance pour l'opposer à son démenti dans « l'actuelle création ». Derrière la critique de la prophétie religieuse, il y a en même temps chez Char un usage spécifique de la forme prophétique.

La première version du poème « Abondance viendra », dont le manuscrit a été conservé<sup>102</sup>, permet de mesurer l'étroite articulation entre un rapport prophétique à l'avenir et le schème temporel du renouveau. L'isotopie prophétique, indépendamment du titre initial, est lisible dans le personnage du prêtre chaldéen, dont le peuple, les Chaldéens, est précisément le plus cité par le Livre du prophète Jérémie<sup>103</sup>. La première version d'« Abondance viendra » est d'autre part caractérisée par un grand nombre de verbes au futur qui resteront très prégnants ultérieurement, mais se verront aussi compensés par une forme d'organisation temporelle où se fait jour l'image d'un renouvellement. Un certain nombre d'éléments y contribuent : le passage de la locution négative « ne ... pas » à « ne ... plus », l'utilisation du passé composé, présentant comme accompli le procès des verbes (par exemple : « Absolue aridité, tu as absorbé toute la mémoire individuelle en la traversant », ou encore : « La perforation des cellules de l'éponge permettra d'arriver jusqu'à l'intacte chrysalide qui recouvrera ses propriétés [...] » devenant ensuite : « L'intacte chrysalide a recouvert ses propriétés agissantes de vertige »), la présence récurrente du préfixe *re* (dans « recouvrera », « redeviendra », « renouvelé »), et l'organisation temporelle générale confrontant un passé décrit à l'imparfait, un présent désigné par « de nos jours », et un « âge futur ». Ici aussi, l'avenir, envisagé sur le mode de la prophétie (dont la dernière version garde de nombreuses traces), se pense comme renaissance à partir du passé. Une évolution se fait donc jour, entre une temporalité pensée comme rupture dans *Arsenal* et une temporalité du renouveau dans ces versions d'« Abondance viendra » ; elle est corroborée par la transformation de la place et de la fonction de ce poème. Ouvrant prophétiquement l'avenir à l'issue d'un recueil, il devient le premier d'un autre recueil, que le prolongement par une série de poèmes peut faire voir comme une étape, ou placer dans la perspective d'un développement ou d'un renouvellement, les deux termes apparaissant

---

<sup>102</sup> Les différentes versions de ce manuscrit sont reproduites en annexe de l'ouvrage de Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 299.

<sup>103</sup> Les visions de Char dans *Le Marteau sans maître* ne sont d'ailleurs pas sans points communs avec ce Livre dont la première moitié est un discours de dévastation, annonçant l'anéantissement de Jérusalem, et le renouveau qui suivra.

d'ailleurs dans la dernière phrase : « Le sort de l'imagination adhérent sans réserves au développement d'un monde en tout renouvelé de l'attractif [...] ». Enfin, un des titres envisagés pour le deuxième manuscrit, « La solution », souligne également, par ses connotations alchimiques, l'idée d'un processus, d'une étape dans une forme de temporalité alchimique, où l'avenir se fabrique à partir de l'actualisation au présent des potentialités non encore aperçues d'un état antérieur de la matière.

Dans ces poèmes, l'important semble être de maintenir la possibilité de continuer le mouvement en avant. La forme du poème en prose fait passer au second plan l'incidence de la rupture, si forte dans les recueils précédents, et souligne la prégnance d'un continuum maintenu en même temps que « l'éclair » et la « fulguration » : « La perforation des cellules du rayon, la traversée de la cheminée anathématisée, la reconnaissance des créances oubliées se poursuivent à travers les éclairs, le grésillement, et la révélation de l'espèce fulgurante de grain solaire. »<sup>104</sup> Où l'on peut reconnaître, sur un plan temporel, une des images de la « parole en archipel » (préfigurée ici dans les « archipels de l'estomac »), une continuité tenue par delà et en même temps qu'un principe de rupture ; mais où s'affirme aussi, propre à ce recueil, une forme singulière de continuité, celle du franchissement, de la traversée. La locution prépositive « à travers » apparaît en effet comme un pivot sémantique de ce poème. Elle est déclinée sous diverses formes dans l'ensemble du texte : on la retrouve comme préfixe dans « perméable », ou encore dans la « perforation » ; elle se transforme par la paronomase en [vεR] dans le participe « traversant » qui développe le sens de la préposition, la traversée s'associant alors à la métamorphose, celle du vers de la « chrysalide » qui, en se transformant, devient « vertige ». Poursuivre en franchissant, retrouver dans la rupture affichée la possibilité d'une continuité fondée sur un rappel du passé, qui s'actualise dans un renouvellement, telle est « l'énergie du désespoir » à l'œuvre chez Char.

## 1.6. LIGNE DE PARTAGE

Dès cette période, qui est celle de la plus grande proximité des personnes, l'écriture de Char se distancie de la poétique surréaliste par un infléchissement de ton, une gravité, qui amorcent un autre rapport du poème à son époque.

D'une part, on l'a vu, une tension entre le monde de la surréalité et les attaques contre les valeurs d'une époque traverse assez tôt l'écriture de Char elle-même, alors qu'elle sépare chez Breton deux versants d'écriture présentés comme disjoints. Ces attaques sont portées jusqu'à

---

<sup>104</sup> Nous soulignons.

l'incandescence d'une destruction radicale dans certaines visions des poèmes, avec un certain nombre d'implications sur la conception du temps et la possibilité de penser le nouveau. Mais d'autre part, certains poèmes font une place à l'évocation du présent sur un mode qui se distingue de celui du « poème offensant » (*Moulin premier*), polémique ou cataclysmique, dans des textes qui témoignent en outre d'une prise de distance avec les surréalistes.

Cette distance se manifeste dès *Artine*, comme l'a montré Jean-Claude Mathieu en examinant les différentes versions manuscrites du texte. Outre un éloignement à l'égard des formulations surréalistes, une phrase comme la dernière, « Le poète a tué son modèle », témoigne d'un choix opéré en faveur du poète, contre le rêveur : « Avec le meurtre du modèle, 'le poète' remplace 'le rêveur', les premières lignes de l'écriture peuvent relayer les dernières visions du rêve. Char s'écarte là d'autres textes surréalistes où le rêve et la poésie tendaient à devenir des vases communicants. »<sup>105</sup>

*La lettre à Artine* placée à la suite de « L'esprit poétique » dans la première publication de *L'Action de la justice est éteinte* en 1931 accentue implicitement la distance :

Chère Artine,

J'ai l'impression que vos rêves majeurs ne m'atteignent plus comme par le passé, dans toute ma chair vive. Notre rencontre remonte à octobre 1929. [...]

Or la justification donnée à ce congé réside dans la fissuration de l'univers merveilleux d'*Artine* figuré par l'hippodrome :

Depuis cette date les hippodromes ont cessé de m'être favorables. Le responsable, je le connais, c'est le gaz, qui projette une lumière insuffisante sur les chevaux de petite taille, à l'arrivée, déterminant ainsi d'incroyables bousculades avec pertes remarquables de sang. L'éden de la boucherie. L'usure de mes vêtements, les allées et venues agaçantes des lézards verts à la pelouse, la présence çà et là de tumeurs incontestables, à proximité de la Beauté me placent vis-à-vis de vous dans un bien cruel embarras.

Pour une part, ce passage s'inscrit parfaitement dans le contexte du recueil : des expressions comme « pertes remarquables de sang », « l'éden de la boucherie », participent pleinement à l'exaltation d'une violence destructrice dont on a vu qu'elle parcourait les poèmes de cette période. Mais dans le même passage, la puissance de cette parole, parole pleine, sans division dans son affirmation destructrice, se teinte de nuances et de restrictions visibles dans les adjectifs (les allées et venues des lézards sont *agaçantes*), dans les locutions adverbiales de lieu (des tumeurs apparaissent *çà et là*) ou dans les adverbes modalisant l'adjectif (un *bien* cruel embarras), dans les connotations du lexique enfin (*l'usure* des vêtements fait système avec l'isotopie de la destruction radicale en s'y opposant, tout comme le lexique médical de la « tumeur » qui suggère un progressif envahissement du mal). Une voix se fait entendre avec ses hésitations, ses doutes, définissant un sujet partagé. Ici s'ébauche ce qui ira en s'accroissant jusqu'à l'exemplaire fissuration de *Partage formel* métaphorisé par la fleur « saxifrage » : « *Fureur et mystère* tour à tour le séduisirent et le consumèrent. Puis vint l'année qui acheva son agonie de saxifrage » (XIII). Et le même recueil

associe à cette division une tonalité particulière de la « voix » : « Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. À l'amant il emprunte le vide, à la bien-aimée la lumière. Ce couple formel, cette double sentinelle lui donne pathétiquement sa voix » (XLV). C'est par cette voix d'un sujet divisé, voix du *pathos*, que se reconnaît un certain rapport à l'époque, porté à son maximum d'intensité par la crise d'après-guerre.

Dans les textes de 1930-1933, cette voix ne fait qu'apparaître. Elle se caractérise notamment par l'expression d'un manque, ou d'une perte. Or quand ce manque porte sur le rêve et le sommeil, il inverse le discours surréaliste : ce dernier, cherchant à réévaluer ces états, en dénonce le manque d'être dont on les affecte généralement<sup>106</sup>. Chez Char transparait parfois une négativité liée au rêve ou au sommeil. Non qu'il s'agisse pour lui, en régression par rapport aux acquis du surréalisme, d'en dénoncer le peu de réalité. C'est plutôt d'une impossibilité, ou d'une dangereuse fascination, dont il est question. Ainsi dans « Sommeil fatal », les deux parties thématiquement disjointes du poème sont reliées par l'isotopie du sommeil qui occupe le début du texte et que connote la dernière phrase suggérant un réveil au « petit jour » : « [...] il embrasserait une carrière qui est la perdition des bolides ; ces virtuoses de passage, oubliant volontiers leur tête comestible sur la planche d'un garde-manger, au petit jour ». Un oubli qui, au réveil de ce « sommeil fatal », montre le danger d'une fascination pour un objet désiré, illusoirement possédé ? « La mémoire de l'homme réalise sans difficulté ce qu'elle croit être l'acquit de ses rêves les plus désespérés tandis qu'à portée de ses miroirs continue à couler l'eau introuvable ». Illusoirement acquitté par le reflet des miroirs du rêve, absorbé par une fascination mélancolique qui lui fait courir le risque d'oublier sa tête, selon la réalisation littérale de l'expression dans la dernière phrase, le sujet échoue à retenir quelque chose de ses rêves, et finit par ne plus voir ce qu'il cherchait. De même dans la *Lettre à Artine*, la jeune fille plongée dans un « sommeil léthargique » ne voit pas « qu'à quelques mètres de son lit coule tout un fleuve et ses périls ». Il est frappant de noter que ces yeux littéralement fermés sur ce qu'ils devraient voir, s'opposent à d'autres yeux fermés, mais souverainement ceux-là dans *Feuillets d'Hypnos*.

Très rapidement, le rêve sera la cible des reproches adressés par Char aux surréalistes, aussi bien dans *Moulin premier*, que dans *Partage formel*. Ce qui ne signifie nullement que le rêve perde de son importance chez Char : c'est une insouciance qu'il dénonce, une légèreté, condamnable parce que oublieuse de ce monde-ci, de l'horreur qui s'y manifeste comme de la vie quotidienne. Sur ce dernier point Char s'oppose à Breton, pour qui la vie quotidienne « telle qu'on en parle d'une manière vulgaire » n'est propre qu'à engendrer le désespoir par sa médiocrité. Il l'attaque

---

<sup>105</sup> *Op. cit.*, vol. I, p.151.

<sup>106</sup> Voir par exemple sur ce point le *Second manifeste du surréalisme* : « Si, par le surréalisme, nous rejetons sans hésitation l'idée de la seule possibilité des choses qui 'sont' et si nous déclarons, nous, que par un chemin qui 'est', que nous pouvons montrer et aider à suivre, on accède à ce qu'on prétendait qui 'n'était pas' [...] si nous ne jurerions pas qu'un acte qu'on accomplit en rêve a moins de sens qu'un acte qu'on accomplit éveillé [...] », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 785.

implicitement en reprenant l'image du *Second manifeste*, « barreau quelconque d'une échelle dégradée », dans *Partage formel* (XXII) : « À l'âge d'homme j'ai vu s'élever et grandir sur le mur mitoyen de la vie et de la mort une échelle de plus en plus nue, investie d'un pouvoir d'évulsion unique : le rêve. Ses barreaux, à partir d'un certain progrès, ne soutenaient plus les lisses épargnants du sommeil. » Le rêve surréaliste est pour Char oublié du présent, de ses « tumeurs » apparues dans la *Lettre à Artine*, selon une isotopie métaphorique qui sera prépondérante ensuite pour désigner le mal historique. Déjà une énumération comme celle de « Métaux refroidis », qui participe du désir de destruction et de la positivité de la violence dans l'ensemble du recueil, prend un sens ambigu quand on la considère en relation avec la strophe finale et son effet de chute :

Cette tête ne vaut pas  
Le bras de fer qui la défriche  
La pierre qui la fracasse  
Le marécage qui l'enlise  
Le lac qui la noie  
La cartouche de dynamite qui la pulvérise  
La paille qui la mange  
Le crime qui l'honore  
Le monument qui la souille  
Le délire qui la dénonce  
Le scandale qui la rappelle  
Le pont qui la traverse  
La mémoire qui la rejette

Introuvable sommeil  
Arbre couché sur ma poitrine  
Pour détourner les sources rouges  
Devrai-je te suivre longtemps  
Dans ta croissance éternelle

La positivité du sommeil est atténuée par le qualificatif au préfixe privatif « introuvable », et il n'est pas fortuit que cette fissuration de l'univers du rêve et du merveilleux s'accompagne d'une évocation du « je » et singulièrement, par la mention de sa « poitrine », de son affectivité : de même, la présence du mal aux côtés de la beauté dans la *Lettre à Artine* s'accompagnait d'une présence accrue et modifiée de la voix du sujet. Ici aussi, le ton de la voix semble s'infléchir vers celle d'un sujet divisé par la présence du mal, métaphoriquement écartelé par « l'arbre couché sur [sa] poitrine ». Peut-être cette voix « pathétique » à la fin du poème n'est-elle d'une certaine manière que l'envers de la voix sadienne que fait entendre l'énumération qui précède. Une même question, celle de l'existence du mal, qui est le point aveugle vers lequel tend le roman du philosophe<sup>107</sup>, réunissent ces deux tendances de l'écriture charienne.

---

<sup>107</sup> C'est ce que montre la préface de *Justine ou les malheurs de la vertu*, où se reconnaissent les termes de la *Théodicée* de Leibniz, quand il s'agit de savoir s'il « est indifférent au plan général que tel ou tel soit bon ou méchant de

### 1.7. LA RUPTURE AVEC LE SURREALISME : « ACCORDER [SES] ACTES DU JOUR AVEC [SES] PENSÉES DE LA NUIT »

L'éloignement du surréalisme, progressif depuis 1933, s'accroît en avril 1935 avec un projet de mise au point sur les dérives du surréalisme, réunissant Tzara, Char et Crevel<sup>108</sup>. Ce projet n'aboutira pas, mais la rupture, jusque là discrète, est consommée avec la lettre-placard adressée à Benjamin Péret en décembre 1935<sup>109</sup>. Char s'y explique sur les raisons de son désaccord avec le mouvement surréaliste et avec Breton en particulier : « Je me souviens de t'avoir très sérieusement entretenu sur ce que je considère comme un écart de pensée autant qu'une erreur de tactique de Breton, soit le texte titré 'l'actualité poétique', indésirable manifeste-aquarium ». La suite de la lettre montre que l'éloignement de Char se fait, de manière tout à fait intéressante, au nom des principes mêmes du surréalisme, au nom de la Révolution et de ses exigences : « La Révolution voit se lever des adversaires à sa taille. Nous ne devons pas les ignorer, fussent-ils dans nos propres rangs. Vigilance, intransigeance, lucidité, ces mots d'ordre brûlent dans l'actuel. » Par ce dernier mot, « l'actuel », Char renvoie au titre de la conférence de Breton et dénonce implicitement la fausse « actualité » dans laquelle celui-ci place la poésie. La critique de Char concerne la perte d'efficacité révolutionnaire du mouvement surréaliste dont « l'apport idéologique » s'essouffle, car « dans le domaine des idées, le remarquable est de passer à l'exécution sans perte de temps. » Char stigmatise une attitude de « compromis affligeant », qu'il décèle dans la place faite par Breton à la fin de sa conférence à des textes de Jouve et du groupe Esprit : « J'ai déploré [...] que Breton en arrive à utiliser cette funèbre tribune pour faire entendre sa voix de théoricien – à cet instant égarée – Déclaration médiocre, auditoire contestable. » Notons que les textes poétiques eux-mêmes ne sont pas mis en cause par Char qui sépare nettement les deux domaines quand il écrit : « Je pense que la poésie peut sans risque disparaître en plongée, un temps indéterminé ; son action, dérivée de l'occulte, opère tout en cheminant en conséquence menus dégâts. Il en va autrement de l'apport idéologique. » La prise de distance de Char à l'égard du surréalisme semble donc sous-tendue par l'exigence de continuité des principes d'action politique du surréalisme. Aussi peut-il demander ironiquement : « La descendance de Sade, de Rimbaud et de Lautréamont serait-elle toute intellectuelle ? » Char souligne par là la nécessaire concordance, dans leur séparation même, de

---

préférence ; que si le malheur persécute la vertu et que la prospérité accompagne le crime, les choses étant égales aux vues de la nature, il vaut infiniment mieux prendre parti parmi les méchants qui prospèrent, que parmi les vertueux qui échouent ? », in D.A.F. de SADE, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1981, p. 54.

<sup>108</sup> Pour ces renseignements, voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 274.

l'action et de la pensée. La référence à Crevel et à Éluard, qui sont donnés en exemple à la fin du texte, souligne concrètement cette idée qui résonne comme un impératif : « s'inspirer d'êtres qui quelque part isolément dans le monde accordent leurs actes du jour avec leurs pensées de la nuit ». « Accorder [ses] actes du jour avec [ses] pensées de la nuit » : voilà défini selon Char le rapport de l'écriture poétique et de l'action, liées et disjointes en même temps, comme le sont, dans l'alternance, le jour et la nuit. Si l'action de la poésie est bien considérée, ici encore, comme une action indirecte, souterraine, il est important de noter qu'elle engage comme corollaire nécessaire une responsabilité politique du poète ; l'engagement de l'homme n'est pas pensé séparément de l'activité poétique : une forme d'unité profonde relie ces deux domaines, les place au fondement l'un de l'autre, remettant en cause l'idée que l'engagement implique la suspension de l'activité poétique ou que l'indépendance de cette dernière nécessite une complète séparation des deux<sup>110</sup>.

Les aphorismes de *Moulin premier* se situent dans le prolongement de cette critique du mouvement surréaliste que la lettre à Benjamin Péret a rendue publique. Écrits quelques mois plus tard, au cours de l'été et du printemps 1936, ils ont comme fonction d'être, selon leur auteur, une mise au point : « [...] j'avais en tête d'écrire une série de vers aphoristiques qui devaient m'éclairer sur le chemin parcouru depuis *Le Marteau sans maître*. Ils me permettraient de faire mon point » (« Souvenir de Moulin premier »)<sup>111</sup>.

Ces notes, écrites apparemment pour soi, n'en sont pas moins remarquables par la présence implicite des destinataires, par rapport auxquels elles permettent au sujet de se situer. Autant qu'un usage interne, elles visent une prise de position de l'énonciateur sur un certain nombre de plans. *Moulin premier* se caractérise lui aussi, à l'instar des recueils précédents, par sa valeur de riposte. Polémique, ce recueil ne se comprend pleinement que restitué à son contexte : « [...] ces aphorismes sont des ripostes, saillie du langage sous la pression des circonstances. Un ton agressif, polémique, qui va presque jusqu'à la haine de la poésie y est perceptible. Le hors-texte implicite hante le texte qui le contre-dit, rendant l'aphorisme à sa fonction de para-doxe. »<sup>112</sup> Les aphorismes de *Moulin premier* sont un contre-discours. Comme d'autres textes, déclarations ou poèmes, ils sont situés, et montrent cette situation implicitement, par leur intertexte. En outre, certains aphorismes de *Moulin premier* prennent plus explicitement position en donnant une place singulière aux mots « poète » et « poésie ». Là où l'on pourrait attendre une définition du poète et de la poésie, l'écriture s'efforce de les insérer dans un jeu de relations avec la société, l'histoire, le

---

<sup>109</sup> On la trouve reproduite dans *René Char. Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 227-229.

<sup>110</sup> Cette conception sous-tend la présence dans les *Œuvres complètes* (présence décidée par Char) des textes politiques de *Recherche de la base et du sommet*. Par ailleurs, cette implication réciproque fait pièce à certaines interprétations de l'attitude de Char pendant la guerre : son refus de publier tant que dure le conflit n'implique pas la volonté de suspendre l'activité poétique, avec l'idée que l'action et la poésie seraient exclusives l'une de l'autre. Au maquis, au contraire, la poésie sera plus que jamais nécessaire.

<sup>111</sup> Le texte « Souvenir de Moulin premier », rédigé en 1954, est reproduit dans les notes de l'édition des *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1360.



divers de la vie : à l'abstraction et à « l'anémie » de « l'absolu », viennent faire contrepoids le divers et le singulier des « rameaux de progrès » de l'aphorisme LVI. L'image donnée de la relation du poète à la société est toujours, comme dans *Arsenal* et les recueils qui suivent, une relation polémique, d'agression réciproque :

La calomnie des goujats et l'obstruction des ignorants sont les assaillants familiers du poète. La poésie assidûment discréditée se trouve de ce fait systématiquement consolidée. Que le poète s'écarte, allègre, au large. La mine qu'il a posée ne quitte pas les abords du môle. Absent, elle chante et accoste pour lui. (L)

Le lexique est éloquent : l'isotopie de la guerre posée dès le début par la mention des « assaillants » du poète est développée métaphoriquement dans la suite du texte par l'image de la « mine ». L'« arsenal » du poète reste chargé d'explosifs, et la métaphore, filée de recueil en recueil, désigne bien la fonction de riposte confiée à l'écriture poétique.

Contre-discours, implicitement ou explicitement posé, *Moulin premier* stigmatise la fausseté et l'hypocrisie d'une poésie devenue futile parce que préoccupée d'« échos » mondains et de manœuvres courtisanes dignes de « laitiers caressants » et de « minaudiers fourbus ». Dans l'affadissement de cette poésie « artiste » se lit la perte d'authenticité de la vie sociale tout autant que spirituelle de ses auteurs : « La poésie est pourrie d'épileurs de chenilles, de rétameurs d'échos, de laitiers caressants, de minaudiers fourbus, de visages qui trafiquent du sacré, d'acteurs de fétides métaphores ; etc. / Il serait sain d'incinérer sans retard ces artistes » (XLVII).

Aussi n'est-il pas surprenant de trouver un peu plus loin dans le recueil cet aphorisme qui fait écho au précédent par son affirmation, nouvelle chez Char, d'une nécessaire simplicité de la poésie, de l'horizon quotidien qu'elle doit donner à son inspiration : « Ceux-là honorent durablement la poésie qui lui apprennent qu'elle peut, au repos, parler de tout, même de 'Sinistres et Primeurs' ; s'enivrer de tout, même des odeurs de hanneton, convive d'un proverbe ! » (LV). D'une certaine manière, Char refait ici le geste politique de Hugo, celui d'une démocratisation des objets de la poésie. Les aphorismes qui suivent illustrent immédiatement cet impératif par leur tournure proverbiale : « Le chien errant n'atteint pas forcément la forêt » (LIX). La poésie est invitée à s'inspirer de cette forme de discours, populaire et quotidienne, que désigne l'expression démarquée dans l'aphorisme LVII : « parler de la pluie et du beau temps ». Ce passage qui enjoint au poète d'être « l'homme de la pluie et l'enfant du beau temps », associe en effet implicitement l'univers de la parole proverbiale à la véritable poésie, celle dont il faut avoir le « sentiment » parce que c'est là ce qui lui permet d'exercer une « action », celle que ne comprennent pas les « boueurs de poésie » : « Les boueurs de poésie sont en général privés du sentiment de la poésie ; inaptes à percer les voies de son action. / Il faut être l'homme de la pluie et l'enfant du beau temps. » (LVII). Implicitement, Char oppose une déclaration à une pratique, renvoie une exigence proclamée dans les conférences et les manifestes, par les surréalistes, à son absence dans les poèmes, implicitement

---

<sup>112</sup> Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 291.

dénoncée dans l'aphorisme LV par la valorisation de ceux qui « honorent durablement la poésie » en « lui appren[ant] qu'elle peut parler de tout ». La perte de cette simplicité est le second reproche adressé par Char au surréalisme. Il ne s'agit pas, de la part de Char, de revenir sur les principes surréalistes, mais au contraire de dénoncer les carences de leur mise en œuvre, ou le fourvoiement de certaines pratiques de poètes « artistes ». Le projet, par excellence politique, d'une poésie « faite par tous », n'est pas remis en cause ; il est reconsidéré quant à ses modes de réalisations.

Loin d'être impersonnel, formel ou universel, ce premier grand recueil d'aphorismes de Char est replacé dans un univers quotidien et un lieu personnel : le titre même de *Moulin premier* est le nom d'un quartier de l'Isle sur Sorgue. À l'artificialisme d'une poésie qui n'est plus « commune » ou qui l'est tellement devenue qu'elle ne mérite plus ce nom, Char oppose une « Commune présence » avec le grand poème qui clôt le recueil, faisant ainsi écho par le choix de l'adjectif, à l'épigraphe placée en ouverture. Significativement, ce poème, dans sa seconde partie, pose la valeur de la « vie », des « êtres » et des « choses » de « chaque jour » (exactement comme le fera, un peu plus tard, *Feuillet d'Hypnos*) :

Tu es pressé d'écrire  
Comme si tu étais en retard sur la vie  
[...]  
Effectivement tu es en retard sur la vie  
La vie inexprimable  
La seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t'unir  
Celle qui t'es refusée chaque jour par les êtres et par les choses

C'est donc à une poésie issue du réel dont elle est « la connaissance productive », que Char fait appel ; à une poésie en prise sur la vie, dont les productions surréalistes se sont à ses yeux détournées ; contre les puissances mortifères et contre « l'inhumain » que le « comptoir des mots enchantés » surréaliste est loin de menacer, et qui sont les cibles désormais premières de la poésie. Nul doute que l'expérience de la maladie, que le voisinage de la mort au printemps 1936 n'imprègne d'un certain climat l'écriture de ces vers. Un regain de gravité, qui accroît l'écart avec l'artificialisme des « artistes », signale une exigence d'engagement de l'écriture poétique, au sens d'une prise en charge du réel et de la vie, dont la poésie est invitée à ne pas se détourner. La place revendiquée pour le poète et la poésie s'étend au-delà de l'histoire et de la société, mais elle les présuppose. Ainsi dans l'aphorisme VI, la phrase nominale à l'attaque du texte associe syntaxiquement et phonétiquement le fourvoiement de la poésie et la perte de crédit du poète : « *La poésie dévoyée, le poète démonétisé, la société compensée...* » La juxtaposition des trois syntagmes et leurs échos phoniques impliquent un lien entre les trois substantifs, la poésie, le poète et la société, ainsi qu'entre les trois participes : l'amuïssement de la place du poète dans la société n'est pas sans rapport avec les dévoiements de certaines productions poétiques.

La mention à la fin de ce texte des « migrations romantiques » renvoie tout autant à des questions d'ordre métaphysique (désignées par le « rossignol du baptême ») qu'à la question de la place du poète dans la société, suggérée par la première phrase. Il s'agit, non pas remagnétiser le poète, selon la métaphore surréaliste que vient démarquer, de manière paronomastique l'image de Char, mais de le « remonétiser ». L'image de la circulation monétaire associée à celle du poète évoque métaphoriquement le crédit de ce dernier dans la société ainsi que sa fonction d'unification et de multiplication des échanges. Elle est aussi la première apparition dans l'œuvre du thème de la « monnaie mentale » par lequel Char désigne son écriture aphoristique<sup>113</sup>. Le poète « monétisé » est à la fois celui qui compte pour ses contemporains, qui retire de sa force d'attraction une valeur dans les échanges d'une société, tout comme, à l'inverse, un « poète démonétisé » est mis au ban de celle-ci ; et celui qui tient ses comptes, fait la liste en fin de journée, telle une ménagère économe, des « faits survenus » : comment mieux désigner la présence du poète à lui-même et à la réalité, qu'elle soit quotidienne, historique ou sociale ? Char emploie l'expression de « menue monnaie » dans l'entretien *Sous ma casquette amarante* à propos de l'énumération qui commence *Artine* : « Le début est une énumération, une menue monnaie que l'on compte en fin de journée des faits survenus sous l'aspect de petits objets : un clou, une roue que la mémoire joueuse a retenue, un édredon changé de lit, dans la soirée... »<sup>114</sup> Dans son contexte, cette expression oppose une forme de modicité, de simplicité de l'écriture poétique à un « merveilleux trompeur », merveilleux « dans le sillage de Melmoth » qui « a un aspect sévère et ne pose pas les devoirs-énigmes ». Merveilleux qui écarte de l'accueil des êtres et des choses, merveilleux qui détourne en outre du nécessaire questionnement du réel. On retrouve là, plusieurs décennies après, les mêmes exigences à l'endroit du poème que celles de *Moulin premier* implicitement mises en regard de la « poésie dévoyée » dans les écrits surréalistes. Ces exigences sont de responsabilité et de présence du poème face à un commun présent<sup>115</sup>.

Cette image reparait ponctuellement. Ainsi dans un entretien de 1952<sup>116</sup> : « 'Il faut concentrer, dire vite, éclairer juste... Tant pis pour la rhétorique !' C'est l'état linguistique du 'refus incroyable', qui 'consign[e] ses compte [de révolte] sur un calepin' ». « Consigner ses comptes de révolte », au même titre que le chef de maquis consigne ses comptes d'armement et de nourriture : la poésie est directement rapportée dans ce texte à la possibilité d'une action. C'est

---

<sup>113</sup> L'expression de « monnaie mentale » apparaît comme telle dans les propos rapportés d'une conversation avec Daniel Delzard, in « Échos d'une amitié de trente-cinq années avec René Char », *Trois poètes face à la crise de l'histoire*, op. cit., p. 229 : « Concernant les aphorismes, le 10 octobre 1962, chez lui, aux Busclats, il faisait cette remarque : 'C'est une sorte de monnaie mentale qu'on puisse emporter chez soi, qui puisse servir'. »

<sup>114</sup> *Sous ma casquette amarante*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 864.

<sup>115</sup> On ne peut pas ne pas souligner ici la proximité avec les premiers mots de la conférence d'Éluard prononcée à Londres en juin 1936, « L'évidence poétique » : « Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune » (nous soulignons), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 513. Rappelons qu'Éluard à cette date a toute l'affection de Char qui dans sa lettre à Péret de décembre 1935 évoque l'attitude exemplaire de son ami.

<sup>116</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, *La Gazette des lettres*, art. cit.

l'absence de cette possibilité qui est ironiquement dénoncée dès l'aphorisme V de *Moulin premier* illustrant l'effet pervers d'un rapport de consécration et de protection de la société vis-à-vis du poète : admirablement mise en scène par le pouvoir qu'incarnent les bienfaiteurs, la « justice du poète » est d'autant plus inoffensive qu'elle est officiellement consacrée : « (Qui des nôtres, à se dissimuler, ne se jugerait en sûreté à l'intérieur du sac historique sur le cuir duquel nos bienfaiteurs ont écrit : 'Laissez passer la justice du poète', dans l'espoir d'être tenus pour quittes ? [...]) ».

D'une certaine manière, le recueil d'aphorismes vient prendre le relais des fonctions assumées par la déclaration ou le manifeste, à l'instar de « Profession de foi du sujet » de 1929. La forme brève dans *Moulin premier* fait entendre une voix propre, une voix moins immédiatement publique que dans le manifeste, au destinataire plus diffus, plus dégagée des circonstances immédiates, mais en prise elle aussi sur un référent social et quotidien. L'aphorisme partage avec le manifeste l'ancrage de l'énoncé dans une situation d'énonciation déterminée. *Moulin premier* ne se veut pas un recueil de maximes intemporelles, énonçant des vérités générales. Discours répondant à un autre discours, il ne présuppose pas, toutefois, le rapport au temps et à l'époque qui sera celui de *Feuillets d'Hypnos*. Il est politique par sa polémique implicite sur la fonction du poète dans la société, mais n'est pas encore une riposte à une situation de crise historique. Les propos du *Souvenir de Moulin premier*, plaçant le recueil en regard d'une crise historique pressentie (« L'horizon appelait de peur »<sup>117</sup>), appartiennent à l'ensemble du discours rétrospectif qui, dans les années d'après-guerre, tend à faire de la guerre l'axe central de l'œuvre entière. La brièveté de *Moulin premier* appartient à la fois à la tradition de l'aphorisme moderne qui, avec Chamfort et Lichtenberg, se caractérise par l'importance du point de vue, la subjectivation de l'expression, mais elle est aussi une manière de prendre le contrepied de ce qui est aux yeux de Char une dérive de l'écriture surréaliste. Les aphorismes LX et LXI font sens par leur mise en regard l'un de l'autre : « Au bout du bras du fleuve il y a la main de sable qui écrit tout ce qui passe par le fleuve » (LX) ; « À mots comptés, voyage heureux. (Holà, frisé, aguerri dans les griffes du feutre !) » (LXI) Les « mots comptés » de l'écriture aphoristique viennent s'opposer à « la main de sable » surréaliste et mettent en avant un discours mesuré, à l'encontre du flux incontrôlé de l'écriture surréaliste.

Les poèmes du *Marteau sans maître* établissent, à la fois par leur thème et par leur énonciation, une relation critique avec la société de leur temps. Mais donnant le plus souvent congé à leurs lecteurs, ils ne s'adressent pas directement à elle. La forme pamphlétaire du discours voit sa réception atténuée par l'occultation des références et l'abstraction des énoncés. À l'écriture poétique n'en est pas moins confiée une attention au présent et à la vie des hommes, avec lesquels

---

<sup>117</sup> Le texte de « Souvenir de Moulin premier », daté de 1954, est donné en note dans l'édition des *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1360.

Char reproche au surréalisme d'avoir rompu. Le poème toutefois ne se situe pas dans la perspective d'une durée historique. L'histoire, dans *Le Marteau sans maître*, oscille entre deux pôles, une histoire à grande échelle, voire une pré-histoire, et l'état présent de la société. Si le sujet entend lutter contre la société et ses valeurs, ce n'est pas pour agir dans l'histoire puisque cette dernière est la cible d'un désir de destruction, d'une volonté de rompre avec l'héritage du passé et de refonder le présent à partir de son anéantissement. L'histoire ne s'impose pas non plus dans l'œuvre comme une nécessité extérieure ; l'écriture n'est pas « affectée » par elle.

Dans les recueils postérieurs au *Marteau sans maître*, en revanche, la pression des événements historiques deviendra si forte que l'écriture poétique sera traversée d'une tension entre la nécessité de se soustraire aux circonstances et la présence incontournable d'une catastrophe historique à l'horizon du poème. Une telle tension se dessine parfois en filigrane dans *L'Action de la justice est éteinte*, *Poèmes militants*, et *Abondance viendra*, mais si la question d'une prise en compte de son époque par le poème commence à apparaître, ce temps n'est pas désigné comme temps historique, peut-être justement parce que, en ce début des années trente, « l'allégorie de l'horreur » ne s'est pas encore complètement « concrétisée », selon les termes de l'avertissement pour la réédition du *Marteau sans maître* en 1945.

## CHAPITRE 2

### L'HISTOIRE, ENTRE *JE* ET *NOUS*

Avec la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, datée de mars 1937, l'histoire fait irruption dans l'œuvre de Char. Pour la première fois, la dénonciation d'un événement contemporain, la guerre d'Espagne, se double de l'inscription de cet événement dans une temporalité historique. L'horizon d'immédiateté politique de l'écriture, propre à la période surréaliste, prend la dimension d'une durée comprise comme processus à l'échelle des hommes et de leurs actions. Que s'est-il passé pour que le désir de destruction dont l'histoire faisait l'objet se transforme en une affirmation, même implicite, du temps de l'histoire ? La gravité des événements modifie le rapport du sujet à son époque. Une responsabilité s'affirme, et avec elle une conception du temps qui pose la durée de l'existence et l'échelle des générations comme repères : le temps de l'histoire se glisse au point d'articulation entre le temps d'un *je* et celui d'un *nous*.

On peut alors dire que l'histoire surgit dans l'œuvre sous la pression des circonstances, mais en un double sens : un événement y est reconnu avec une force de rupture qui impose sa présence dans l'écriture, et en même temps cet événement appelle son insertion par l'écriture dans le temps de l'histoire. Dans les recueils eux-mêmes, toutefois, en dehors de cette « Dédicace », l'histoire n'est pas immédiatement présente. C'est sous la pression d'une nouvelle situation, d'autres circonstances, l'entrée en guerre en septembre 1939, que le temps du *je*, dans *L'Avant-monde*, s'affirmera complètement comme un temps du *nous*. Dans ce cheminement, seuls seront examinés ici les textes et recueils significatifs de l'engagement du sujet dans l'histoire, depuis la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers* jusqu'à cet autre moment de rupture que représente l'écriture de *Feuillets d'Hypnos*.

#### 2.1. L'IRRUPTION DE L'HISTOIRE : LA « DÉDICACE » DE PLACARD POUR UN CHEMIN DES ÉCOLIERS

La « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers* représente un tournant dans l'œuvre de Char. La date de mars 1937, donnée à la fin du texte, signale son inscription dans une actualité, celle de la guerre d'Espagne, marquée un mois plus tard par le bombardement de Guernica. Certes, la présence d'événements politiques contemporains de l'écriture dans les poèmes de Char n'est pas en elle-même une nouveauté. On a vu de quelles allusions à la politique et à la société de son temps Char émaillait les recueils du *Marteau sans maître* ; on a vu également à quel point l'ensemble de son entreprise poétique pouvait être considérée comme une remise en cause, par la violence de l'écriture, de la violence des idéologies religieuses et politiques de son époque. En ce sens, il y a dès le départ, chez Char, une incontestable politique du poème. La « Dédicace » de *Placard*, toutefois, inaugure, entre le poème et son temps, une forme nouvelle de relation, appelée à devenir prédominante dans l'œuvre. À mi-chemin entre l'allusion ponctuelle et la dimension plus vaste d'un horizon de l'écriture, le texte liminaire en effet, qu'il ait la forme d'une « dédicace » ou d'un « avertissement », ou de quelque autre « avant-dire », possède une manière tout à fait spécifique de désigner la situation du poème. Ici, pour la première fois dans l'œuvre de Char, une préface place un recueil tout entier en regard de son temps. Rien de tel dans le *Marteau sans maître* dont le « Feuillet » liminaire n'a été significativement ajouté qu'en 1945, date à laquelle Char commence à recourir de manière presque systématique à cette pratique d'historicisation des recueils. La « Dédicace », à la différence de l'allusion ponctuelle du *Marteau sans maître* ou d'un enjeu plus vaste assigné à l'écriture poétique, est explicite : la guerre d'Espagne est sans conteste le référent du texte, même si elle n'est pas mentionnée comme telle, mais de manière métonymique, par ses conséquences, le massacre des enfants d'Espagne. Par là se trouve désignée non seulement une contemporanéité de l'écriture et de l'événement, mais aussi la valeur de réponse, de réaction à l'événement que prend le recueil. L'enjeu pragmatique de l'écriture poétique est en outre revendiqué avec force ; il implique la volonté d'agir sur le cours des événements. Enfin et surtout, cette « Dédicace » modifie l'horizon temporel des poèmes du recueil en les rapportant à une temporalité de type historique. Cette page est, en raison de la nouveauté de son rapport à l'histoire, lui-même déterminé par la nouveauté d'une réalité historique devenue monstrueuse, un point de rupture dans l'œuvre, comme l'indique, de son côté, la périodisation proposée par Char après coup : « La clef du *Marteau sans maître* tourne dans la réalité pressentie des années 1937-1944 », écrit-il en effet dans la préface de 1945 à ce recueil. L'année 1937, année de *Placard pour un chemin des écoliers*, est donc désignée par l'auteur comme une date pivot et, ce qui est remarquable, comme une rupture aussi bien du point de vue de l'histoire, de la « réalité » des « années 1937-1944 », que du point de vue de l'œuvre, présentée dans sa continuité, de *Placard* à *Feuillets d'Hypnos*.

### 2.1.1. Une temporalité historique

Dans la « Dédicace » de *Placard* apparaît pour la première fois chez Char la mise en œuvre d'une durée à l'échelle de l'homme, le *Marteau sans maître* ayant adopté la perspective des mutations géologiques et des cataclysmes telluriques. Par sa composition, la « Dédicace » met en regard deux situations que sépare l'intervalle d'une génération. La forte présence de l'énonciateur tout au long du texte, l'évocation de son enfance, construisent une temporalité à l'échelle d'une vie :

Enfants d'Espagne, - ROUGES, oh combien, à embuer pour toujours l'éclat de l'acier qui vous déchiquette : - À Vous.

Lorsque j'avais votre âge, le marché aux fruits et aux fleurs, l'école buissonnière ne se tenaient pas encore sous l'averse des bombes. Les bourreaux, les candides et les fanatiques se tuaient bien, s'estropiaient bien quelque part entre eux à des frontières de leur choix, mais leur marée meurtrière était une marée qu'un détour permettait d'éviter : elle épargnait notre prairie, notre grenier, nos huttes. C'est dire que les valeurs morales et sentimentales chères aux familles monocordes n'excédaient pas le croissant de nos galoches. Il fallait avant toutes choses assurer l'existence de nos difficiles personnes, entretenir les rouages de l'arc-en-ciel, administrer les parcelles de nos biens si mouvants. Tel objet informe, à la rue, outlaw négligeable, sur nos conseils tenait en échec le Touring Club de France !

Les temps sont changés. De la chair pantelante d'enfants s'entasse dans les tombereaux fétides commis jusqu'ici aux opérations d'équarrissage et de voirie. La fosse commune a été rajeunie. Elle est vaste comme un dortoir, profonde comme un puits. Incomparables bouchers ! Honte ! Honte ! Honte !

Enfants d'Espagne, j'ai formé ce PLACARD alors que les yeux matinaux de certains d'entre vous n'avaient encore rien appris des usages de la mort qui se coulait en eux. Pardon de vous le dédier. Avec ma dernière réserve d'espoir.

Mars 1937.

Par l'articulation de deux alinéas antithétiques au centre du texte, la confrontation entre les deux enfances prend le sens d'une opposition entre un *avant* et un *après*. Une temporalité structurée par ce type d'opposition est une première condition de l'histoire. Cette condition, non suffisante, est complétée par la forte unité que lui confère la présence continue du sujet du début à la fin de ce texte : le *je* est le point de vue unifiant qui permet de penser la *continuité* de l'avant à l'après. Non seulement il englobe du regard le temps de ce passage, de son enfance à celle des enfants d'Espagne, mais il garantit en outre par sa propre existence la possibilité d'une identité de nature entre ces différents moments du temps. Pour qu'il soit possible de dénoncer en effet, comme le fait ce texte, un changement entre le passé et le présent, encore faut-il que puisse être supposée au préalable une ligne de continuité avec le passé. L'affirmation implicite de cette continuité – ou, à défaut, de l'exigence d'une continuité – est l'autre aspect de la nouveauté de ce texte dans l'œuvre de Char. Enfin, l'ultime phrase de cette « Dédicace », adressée avec la « dernière réserve d'espoir » du sujet, achève la mise en place de cette temporalité historique en désignant, à travers l'espoir, un futur attendu, en avant du présent commun des enfants d'Espagne et du sujet.

Linéarité et continuité temporelles fondent une histoire, qui resterait toutefois une histoire individuelle, si la « Dédicace » n'élargissait la vision à la dimension d'un devenir collectif. La



phrase « Les temps sont changés », à l'attaque de la deuxième partie du texte, signale, par l'emploi du pluriel, la prise en considération d'une perspective temporelle englobante. Les faits mentionnés, les massacres d'enfants, sont *localisés* au sein d'une entité plus vaste. Par ses connotations qui le rattachent aux grands récits de l'histoire de l'homme, par l'indétermination du moment qu'il évoque, le syntagme « les temps » suggère une histoire collective, dépassant le strict cadre biographique. Il désigne, plus qu'une modification à l'échelle de l'individu, un changement dans la logique de succession des époques. Une faille se glisse alors dans le passage du deuxième alinéa au troisième. L'expression « les temps » déplace l'horizon temporel du texte et donne au présent du troisième alinéa une dimension solennelle, que relaie le rythme de cet alinéa, qui fait suivre l'attaque de la première phrase au rythme ascendant (« *Les temps* sont changés » : 2/3) de l'ampleur périodique de la deuxième phrase équilibrée par les isocolons (deux de neuf syllabes environ au début par exemple) et les homophonies (« commis », « jusqu'ici », « voirie », et, dans les phrases suivantes, « rajeunie », « puits »).

La perspective introduite avec le syntagme « les temps », par sa tendance à une vision totalisante, fait intervenir une autre des composantes de la temporalité historique : sa direction. Prenant place dans un ensemble, le moment décrit acquiert une signification par cette place même. L'invective contre l'époque n'a pas la même portée, en effet, selon que l'époque est considérée isolément ou dans sa relation d'opposition à une autre période, celle de l'enfance du sujet en l'occurrence : dès lors que les deux époques sont mises en relation l'une avec l'autre, s'élabore une force directrice, qui résulte de la différence entre les deux termes. Dans cette « Dédicace », le sens de l'évolution est celui d'une dégradation, mais condamnée comme « honte ». Nul fatalisme par conséquent dans ce constat ; au contraire, un appel à la révolte, impliqué par la condamnation, invite à agir sur cet ordre temporel. La direction de l'évolution entre les deux époques successivement évoquées dans le texte est alors renforcée d'une implicite exigence en faveur d'un changement de cette évolution ; l'appel final à l'espoir implique la possibilité d'une évolution heureuse et d'un passage à une autre époque.

La succession des époques, les directions implicitement dessinées de l'une à l'autre, la visée globalisante qui s'y ébauche, tous ces éléments contribuent à faire de la temporalité à l'œuvre dans ce texte une temporalité historique. La représentation du temps configurée dans cette « Dédicace » s'approche du paradigme historique tel que l'ont globalement construit les conceptions modernes de l'histoire, des Lumières au XIX<sup>e</sup> siècle. Structurée par les notions de l'avant et de l'après, comprise comme procès global, l'histoire, de Voltaire au positivisme, est conçue sur le modèle d'une temporalité unifiée, linéaire et orientée. L'histoire est l'histoire des actions des hommes, des événements les concernant ; elle est à l'époque moderne le lieu de

production d'un sens<sup>118</sup>. Or dans cette période de l'œuvre de Char, s'ébauche, puis se confirme, de *Placard à Seuls demeurent*, l'appel à ce qui peut être conçu comme une justice de l'histoire. À la triple exclamation « Honte ! Honte ! Honte ! » de 1937 fait écho, comme on le verra, le cri de « 1939. Par la bouche de l'engoulement » au sujet des enfants d'Espagne : « Châtiments ! Châtiments ! » La représentation de l'histoire, s'élaborant dans la « Dédicace », est en effet reprise et approfondie dans *Seuls demeurent*. Ainsi la guerre d'Espagne signale-t-elle d'un recueil à l'autre sa dimension historique, celle d'un événement dont il est impossible qu'il demeure sans conséquences, d'un événement dont la relation écrite est sous-tendue par l'exigence d'un sens à lui donner. Non qu'il s'agisse de *comprendre* l'événement : le sens de l'histoire chez Char est moins de l'ordre du regard théorique que de l'accomplissement d'une forme de logique interne au processus historique, logique que désigne l'exigence de justice<sup>119</sup>. De la remise en cause de l'idée d'une justice possible dans le cours des choses naîtra chez Char la crise d'après-guerre.

Remarquons toutefois que l'apparition d'une temporalité historique dans ce texte liminaire du recueil est dépourvue de perspective téléologique. Char se distingue ici de l'historiographie de l'époque moderne par l'absence de finalité assignée au procès historique. S'il y a bien un sens à attendre des événements et de la succession des époques, ce sens n'est pas à chercher, en dehors du mouvement dans lequel sont pris les hommes et les choses, en dehors du mouvement réel, dans quelque fondement anhistorique, Dieu ou la nature. À ce sujet, la position de Char est constante : toujours il refusera de placer devant lui l'horizon lointain de quelque idéal, et il l'affirmera avec force dans les années d'après-guerre<sup>120</sup>.

Enfin cet appel à une justice de l'histoire intervient à proportion de la faillite de signification qui se joue dans la guerre d'Espagne, telle qu'elle est évoquée dans ce texte. En même temps que l'œuvre intègre l'événement historique à un espace de signification, déployé par l'ensemble du texte et par la forme de temporalité qui le sous-tend, elle souligne ce qu'il recèle d'absolument inconcevable. C'est que, dans cette « Dédicace », l'événement historique de la guerre d'Espagne inaugure, dans sa négativité, un temps sans comparaison. L'inscription sonore de [com]

---

<sup>118</sup> Pour une analyse de la notion de temps historique, voir Paul Ricoeur, *Temps et récit. III. Le Temps retrouvé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », [1985] 1991, p. 185-228, notamment les pages 190-198 sur la notion de « temps calendaire ». Et, du même auteur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 191-201.

<sup>119</sup> Voir à ce sujet la contribution de Jocelyn Benoist, « La fin de l'histoire comme forme ultime du paradigme historiciste », in *Après la fin de l'histoire. Temps, monde, historicité*, Jocelyn Benoist et Fabio Merlini éd., Paris, Vrin, 1998, p. 17-59. L'auteur caractérise la post-modernité comme fin de la croyance en la justice de l'histoire, et l'oppose à une citation de Michelet placée en introduction : « L'histoire c'est la justice, l'histoire c'est la résurrection, mais comme au Jugement dernier : que chacun revienne avec ses actes, avec ses œuvres, et que chacun soit couvert de sa responsabilité, de sa bonne volonté ou de son iniquité, mais au moins de sa bonne volonté. Voilà ce que c'est que l'histoire. » (*Cours au Collège de France*, Gallimard, 1995, t. II, p. 689).

<sup>120</sup> Précisons que l'idée de justice de l'histoire chez Char désigne une justice rendue par les hommes en solidarité avec d'autres hommes et d'autres générations. À côté des nombreuses nuances que prend l'idée d'histoire configurée dans les recueils, deux conceptions feront l'objet d'un refus systématique chez Char : celle, théologique, d'une histoire universelle accomplissant le plan de la Providence orienté vers le Jugement dernier ; celle, hégélienne, d'une Raison immanente dans la réalité historique mais elle aussi soumise à une forme de téléologie, dans l'idée du

dans le troisième alinéa (« commis », « commune », « comme ») conduit au sème de la comparaison contenu dans l'adjectif « incomparables » : « De la chair pantelante d'enfants s'entasse dans les tombereaux fétides *commis* jusqu'ici aux opérations d'équarissage et de voirie. La fosse *commune* a été rajeunie. Elle est vaste *comme* un dortoir, profonde *comme* un puits. *Incomparables* bouchers ! » Dans ce contexte, les deux comparaisons aux échos baudelairiens (« vaste comme un dortoir », « profonde comme un puits ») signalent par leur ironie l'impuissance de la comparaison à dire l'inouï des temps nouveaux. Pire, loin de conduire à la compréhension, la comparaison entraîne la confusion : les « tombereaux » sont détournés de leur fonction habituelle, l'ordre de la vie et de la mort a été inversé dans le « rajeunissement » de la « fosse commune ».

L'horreur de cette guerre, que dénonce la « Dédicace », c'est que, menaçant jusqu'au temps de l'enfance lui-même, elle subvertit le partage entre différents ordres de temporalité. La guerre n'est pas seulement porteuse de mort, elle envahit insidieusement jusqu'aux « yeux matinaux » des enfants, selon une expression qui tente peut-être de résister à cette coulée par son pluriel ancien (« matinaux »), appelant en écho les « valeurs morales et sentimentales » du deuxième alinéa, mais conjurant aussi en l'assimilant l'*l* de la « faulx » allégorique<sup>121</sup>. L'événement historique, vu dans sa proximité avec l'enfance du sujet, montre tout ce qui l'en sépare irréductiblement, l'impossibilité du rapprochement due à l'ordre monstrueux qu'il instaure. D'où le changement de l'écriture dans le troisième alinéa, dont l'énonciation se fait beaucoup plus impersonnelle : le présent constatif et comme neutre des verbes est rendu nécessaire par une situation d'horreur à la lettre « incomparable ». L'étrangeté, la monstruosité de l'événement appellent chez Char une simplicité d'écriture, de celles dont il fait l'éloge auprès d'Éluard au sujet de « La Victoire de Guernica » : « Quel tour de force mesurée et d'émotion avec les mots si simples de chacun de ces assassinés. Ils te les soufflent et nous t'écoutons le souffle coupé. C'est ainsi que je me représentais l'expression de l'acte tragique enfin épurée de la rampe et de l'interprète. »<sup>122</sup> Plus l'histoire manifeste de violence, plus les mots se simplifient : ils sont le moyen d'opposer une mesure à l'excès de l'histoire. Aussi la forme des poèmes de ce recueil, forme simple, inspirée de la chanson et du folklore populaire, ne doit-elle pas faire illusion : elle a son fondement dans la recherche d'une contre-écriture singulière de l'histoire. On retrouvera après guerre, avec « La Sieste blanche », cette relation spécifique entre la chanson et la violence de l'histoire.

---

développement universel de l'Esprit. La distance de Char avec la philosophie de Hegel est affirmée dès la période surréaliste et constitue un point de divergence important avec Breton.

<sup>121</sup> Jean-Claude Mathieu rappelle que « Char, comme Hugo, souhaitait restituer une *l* au mot, une aile à l'outil », in « Une force qui avait l'air d'un iris », *René Char. Fureur et mystère. Les Matinaux*, actes de la journée René Char du 10 mars 1990, Didier Alexandre éd., Paris, PENS, 1991, p. 59.

<sup>122</sup> Cité par Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char, op. cit.*, vol. II, p. 12.

### 2.1.2. « À vous. »

En même temps qu'elle introduit dans l'œuvre de Char une perspective historique, la « Dédicace » met l'accent sur l'idée d'une responsabilité de l'écriture devant l'événement historique. Ces deux dimensions vont de pair chez l'auteur. S'il y a une écriture de l'histoire chez Char, l'inscription de l'événement dans une durée, c'est dans la mesure où l'histoire, avec sa violence et son absence de justice, doit être dénoncée et prise en charge. Aussi n'est-il pas surprenant que l'irruption de l'histoire dans le poème ait pour corollaire la question du rôle du poème dans l'histoire.

L'écriture poétique se voit tout d'abord confier la fonction politique d'une dénonciation publique, comme le métaphorise la désignation de « placard ». Ce terme n'est d'ailleurs métaphore que jusqu'à un certain point puisque ce texte de Char a été diffusé à part, pour la cause des enfants espagnols. Valentine Hugo, qui a exécuté les cinq pointes sèches pour les exemplaires de tête, s'est occupée de faire imprimer la « Dédicace » et la gravure qui l'accompagne sur une feuille double destinée à être vendue au pavillon espagnol de l'Exposition internationale, au profit des enfants d'Espagne<sup>123</sup>. Si rien ne laisse supposer que ce fût là le projet de Char quand il écrivit le texte, en revanche, son utilisation à des fins politiques dans le cadre de l'Exposition internationale montre combien celui-ci fonctionne comme un texte public destiné à s'afficher dans l'espace de la cité.

Au frontispice du recueil, les deux premières lignes miment par leur typographie, majuscules et tirets, la publicité du « placard ». Montrant ainsi l'espace public de sa réception, le texte souligne sa double destination : adressé aux « Enfants d'Espagne », il a pour destinataire secondaire la collectivité qu'il rassemble autour de lui comme témoin du massacre. L'exclamation de la fin du troisième alinéa, par exemple, « Incomparables bouchers ! Honte ! Honte ! Honte ! », s'adresse davantage à cette communauté de lecteurs qu'aux dédicataires à proprement parler. Implicitement, le lecteur est ici non seulement pris à témoin mais aussi pris à partie. Pris à témoin quant à l'objet de honte que représente la « chair pantelante d'enfants » qui « s'entasse dans les tombereaux fétides », il est en même temps pris à partie par cette interjection, qui ne se contente pas de dénoncer un scandale mais contient aussi une forme d'accusation. L'indétermination de l'exclamative « Honte ! Honte ! Honte ! » engage doublement la parole de l'énonciateur qui mène l'allocutaire implicite de la prise de conscience du scandale au sentiment de sa responsabilité. Une telle organisation énonciative signale la valeur illocutoire de cette « Dédicace ». Elle vise d'un côté à produire un effet, un sentiment de révolte et d'indignation auprès d'un lecteur qu'il s'agit d'émouvoir, et d'un autre côté à entraîner une modification de l'attitude de ce destinataire indirect en le mettant devant ses responsabilités éthiques et politiques.

---

<sup>123</sup> Information rapportée dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, p. 266.

Ainsi l'événement historique est-il situé dans la perspective d'un échange entre un « je » se déclarant responsable devant autrui, et un « vous », lui-même dédoublé entre les victimes de l'histoire et ses témoins. Ce dispositif énonciatif participe à l'inscription du texte dans un devenir collectif. Cette forme d'écriture de l'histoire, qui s'adresse aux contemporains, et appelle une modification du cours des événements, passe donc par l'établissement d'une solidarité entre le « je »/ « nous » et le « vous ». Interviennent alors une série d'éléments qui, des signes de ponctuation à la syntaxe d'incise et à l'apostrophe, font entendre la voix du sujet et contribuent à l'implication des destinataires. La typographie de l'ensemble joue sur la visibilité du texte et sur sa proximité avec l'affiche. Fermement carrée sur la page par sa disposition alinéaire, la « Dédicace » semble interpeller le regard du passant-lecteur, rendu attentif par l'emploi des lettres capitales dont la disposition, dans le premier et dans le dernier alinéa, crée un équilibre d'abord visuel. À la dimension plastique s'ajoute l'oralité du premier alinéa, manifestée par la densité de la ponctuation, virgule, point-virgule et tirets, et par le rythme qui s'y fait entendre<sup>124</sup>. Visuelle et rythmique, la typographie signale aussi la voix du sujet par sa force d'ironie et, impliqué par cette dernière, par l'appel à la connivence du lecteur. Les caractères de l'adjectif « ROUGES », mettent en avant, outre le cri d'indignation, l'ironie d'une lecture des signes qui ramène le rouge de la symbolique politique à une signification littérale et visuelle dénotant les exactions des « bouchers ». Ironique aussi l'inversion des phonèmes de « rouges » à « toujours » dans le premier alinéa : s'il y a une durée, c'est tragiquement celle du sang versé.

L'histoire dans cette « Dédicace » est donc plus qu'une toile de fond sur laquelle viendraient s'inscrire les poèmes. Elle n'est pas seulement présente dans le recueil : elle apparaît, par ce texte liminaire, comme un objet d'engagement du sujet.

### 2.1.3. Enfance et histoire

La « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers* place l'événement historique, la guerre d'Espagne, sous le signe de l'enfance des « enfants d'Espagne », et confronte celle-ci à l'enfance du sujet. Après l'adresse du premier alinéa, l'énonciation se fait très rapidement récit à la première personne. C'est ce récit de l'enfance qui sert de contrepoint à l'évocation du présent dans le troisième alinéa.

Il est tout à fait significatif que l'irruption de l'histoire dans l'œuvre de Char soit associée au motif de l'enfance. Enfance des victimes d'Espagne, enfance du sujet, ce choix de Char dans

---

<sup>124</sup> L'idée d'une oralité de la ponctuation est développée par Henri Meschonnic. Voir, entre autres, son article « Ponctuation » dans le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Michel Jarrety dir., Paris, PUF, 2001, p.

son évocation de la guerre d'Espagne n'est pas dû au hasard. Une articulation essentielle se joue ici, une relation spécifique de l'histoire à l'enfance comme origine. Non pas l'origine au sens d'un point dans une chronologie, séparant dans le temps un avant et un après<sup>125</sup>. L'enfance n'est jamais pour Char cet âge d'or nostalgique ; la description de l'univers de l'enfance dans la première partie de ce texte n'est pas de l'ordre du regret. L'enfance comme origine est à comprendre à la fois comme ce qui fait qu'il y a de l'histoire, et comme instance présente et agissante dans le temps historique, bien que lui étant absolument irréductible. Elle n'est pas un état repoussé dans le passé, qui vaudrait par son existence attestée et perdue, mais elle est la différence à partir de laquelle il est possible de penser l'histoire : c'est parce que « les temps sont changés » que la temporalité devient historique dans cette « Dédicace » ; c'est à l'écart entre l'état d'enfance du premier paragraphe et la situation des enfants dans le second que se mesure l'irruption du temps de l'histoire. Car à strictement parler ce texte n'oppose pas deux enfances, contrairement à ce qui apparaît d'abord. L'enfance des enfants d'Espagne n'est pas exactement mise en regard et mesurée à l'aune de l'enfance du sujet, pour cette raison qu'elle n'est pas du même ordre que celle-ci. Au contraire, de sa confrontation avec l'enfance du sujet, celle des victimes d'Espagne se révèle radicalement étrangère à ce qui fait l'enfance. C'est plutôt une absence d'enfance que dénonce la deuxième partie du texte en l'opposant à ce qui apparaît comme un paradigme de l'enfance dans la première partie. L'enfance décrite par le « je » est alors à comprendre comme un modèle d'intelligibilité à opposer à la confusion et à l'excès du temps présent. Elle n'est pas seulement une « réserve d'espoir », elle est aussi une réserve de sens. Face à ce qui, dans la monstruosité de l'événement, met en péril la signification, elle représente la possibilité d'une médiation entre le sujet et les faits, la résistance à opposer à l'immédiateté qu'implique la fascination de l'horreur. Elle est le détour, le « comme » de la comparaison, par quoi la « fosse commune » peut être placée à distance de regard. Voilà pourquoi elle est nécessairement un monde clos, un monde du retour répété, de la chanson ou de la ballade : elle est résistance à la linéarité de l'histoire.

Aussi l'enfance peut-elle être le temps du « mal pur », du mal qu'on ne redoute pas, à l'image de l'« écolière » dans « Compagnie de l'écolière » : seul le père, parce qu'il est dans la crainte, parce qu'il est tourné vers l'avenir et redoute sa part d'inconnu, seul le père, qui « tremble », peut « changer » : « C'est vous mon père qui changez ». La temporalité de l'« écolière » ne se fonde pas sur l'appréhension, ni sur son corollaire, l'attente : parce qu'elle a d'emblée reconnu derrière la « fleur » « un mal pur bordé de mouches », parce qu'elle a accepté l'action du négatif à l'intérieur même de son univers, l'écolière vit dans un temps qui n'est pas celui du changement, mais de la faille, de la brèche, par laquelle se pense la mutation absolument achevée dans l'instant lui-même : « Je suis folle je suis nouvelle ». Le vers laisse entendre la

---

620-623.

<sup>125</sup> Sur le rapport de l'enfance à l'origine et à l'histoire, voir Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Éditions Payot, [1978] 2002, « Temps et histoire. Critique de l'instant et du continu », p. 159-186.

superposition de ses deux propositions par le parallélisme syntaxique, et fait comprendre l'exacte contemporanéité entre la brèche qui vient rompre l'ordinaire (« Je suis folle ») et l'avènement du nouveau (« je suis nouvelle »). C'est que l'enfance est immédiatement parfaite, au sens où elle est d'emblée achevée. Elle est en ce sens « dernière » : non pas venant après tout le reste, mais toujours accomplie. D'où l'espoir lancé par le sujet à la fin de la « Dédicace » : sa « dernière réserve d'espoir » ne signale aucun épuisement d'un espoir quantifiable. Comme l'enfance qu'il oppose à l'horreur du présent, l'espoir est toujours « dernière réserve », toujours à la fois en « réserve », toujours à venir, et toujours dernier parce que irréductible à toute temporalité pensée comme procès. Si l'histoire est, dans la conception moderne, par excellence un processus, selon le terme de Hannah Arendt<sup>126</sup>, alors l'enfance, dont la mobilité n'est pas linéaire, étant toujours complètement elle-même, est ce qui peut faire effraction dans l'histoire, l'interrompre et en briser la logique. D'où sa force comme contre-pouvoir, que l'après-guerre déploiera à maintes reprises. Char a inventé, avec l'enfance, la possibilité de penser l'histoire grâce à une forme d'irréductible, libéré du recours traditionnel à l'éternel, antique ou chrétien.

L'évocation de l'enfance est donc par elle-même une manière de résister au temps présent, à l'horreur des événements. Ainsi peut-on comprendre le sens de la « Dédicace », qui ne se contente pas de signifier sa propre valeur illocutoire, mais suggère aussi cette valeur dans les poèmes qui suivent. Comment les poèmes du recueil peuvent-ils en effet posséder l'efficace d'un « Placard », comment ces chansons d'enfance constituent-elles une « réserve d'espoir » ? Quelques éléments descriptifs dans les poèmes font de l'enfance un univers d'opposition. Opposition aux « créanciers » d'« Allée du confident » :

Diable fasse  
Que la graine de fouet  
Se retourne contre nos créanciers  
Et nous garde de la prison

Opposition à l'univers adulte dans « Exploit du cylindre à vapeur » :

Grandes personnes étrangères  
Pour un royaume de lézards  
Nous ne vous tolérerions pas enrôlé volontaire  
Notre univers s'élançe  
Du point d'obsèques de votre raison

Ce dernier poème est un de ceux qu'on pourrait le plus aisément rapprocher de l'univers du théâtre d'après-guerre. Un pays d'enfance, avec sa « prairie » et les « joncs », les « galoches » des enfants et la « roulotte » des vagabonds, des animaux emblématiques comme le « lézard », et la figure tutélaire de « l'Ami » : tous ces éléments caractérisent *Le Soleil des eaux* et *Sur les hauteurs*, deux pièces qui se font écho par leur traitement du pays d'enfance. Tandis que *Sur les hauteurs* inscrit l'ensemble du drame dans l'univers du merveilleux et de la croyance, univers du regard d'enfant

---

<sup>126</sup> Voir Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 58-120.

par excellence, *Le Soleil des eaux* met en scène la nécessité de rompre avec cet univers pour s'engager dans l'histoire. « Exploit du cylindre à vapeur » fait du verbe « croire », présent en ouverture et à l'issue du poème, un trait constitutif du monde de l'enfance, comme dans *Sur les hauteurs* :

Nous autres sommes disposés  
À tout espérer à tout *croire*<sup>127</sup>  
Nous faisons tourner nos toupies  
Dans le rayon de vos battoirs

Et, dans la dernière strophe :

Vous qui ne *croyez* pas aux prodiges<sup>128</sup>  
Aux crimes des feux follets  
À la ponte d'étoiles noires  
Sur les routes empierrées  
C'est vrai vous n'êtes que des hommes  
La vapeur que vous respirez  
Est de la vapeur de fantômes.

À l'univers de l'enfance est conféré un surcroît de réalité, une plus grande intensité d'existence, qui fonde sa résistance à l'univers adulte. L'organisation spatiale y joue un rôle prépondérant. La limite, la frontière dessinent, dans la « Dédicace », un espace circonscrit sur fond de quoi se détachent les contours du corps et des lieux par opposition à l'indistinction de la masse de « chair pantelante d'enfants » qui « s'entasse dans les tombereaux ». Le mal lui-même est circonscrit, non pas ceint d'une frontière qui lui donnerait une place à part, mais situé à la frontière elle-même, il se révèle simultanément marginal et constitutif de l'univers de l'enfance ; ainsi y est-il intégré comme espace limite et comme espace nécessaire : « Les bourreaux, les candides et les fanatiques se tuaient bien, s'estropiaient bien quelque part entre eux à des frontières de leur choix, mais leur marée meurtrière était une marée qu'un détour permettait d'éviter ». La description de la « Dédicace » frappe par la spatialisation des éléments de l'univers enfantin ; une organisation horizontale, s'opposant à la verticalité de l'entassement des chairs d'enfants et à celle de la fosse commune, permet une forme de maîtrise de l'espace s'offrant d'un seul coup au regard.

L'irruption de l'histoire est de l'ordre du bouleversement spatial, de la disparition des limites et des frontières. D'où la fonction de l'enfance comme « contre-terreur », selon le mot de *Feuillets d'Hypnos*, comme résistance à un temps présent soumis à un mal envahissant : univers du mouvement réglé, de l'espace organisé, à la fois mouvant et lié, emblématiquement mû par les « rouages de l'arc-en-ciel », le monde de l'enfance résiste à la déstructuration de l'espace, à la disparition de « la base » et « du sommet » dont la crise de la guerre rendra la recherche nécessaire.

---

<sup>127</sup> Nous soulignons.

<sup>128</sup> Nous soulignons.



Enfin, parce qu'elle est force d'invention, l'enfance est, dans l'œuvre de Char, réserve de révolte. Ces deux dimensions de l'enfance culminent avec la présence de Rimbaud à l'horizon de certains poèmes. Une forme de merveilleux, la personnification de l'univers végétal, l'emploi du passé simple et les interjections dans la deuxième partie de « Allée du confident » signalent la présence de l'intertexte des *Illuminations* : « Aussitôt les pierres se gonflèrent à éclater/ Les crottins s'enfuirent/ Les buissonnées s'embrasèrent [...] Oh son front sublime de havane fumé/ Oh sa gorge de forge de fée [...] ». Or pour Char, Rimbaud « au sortir de l'enfance » est par excellence puissance de refus, capacité de rupture ; il est le « donneur de liberté » selon la belle formule du texte de 1956<sup>129</sup>. Mais c'est aussi parce que l'enfance est souvenir du mal, parce qu'elle est toujours proche de la souffrance qu'elle est accumulation de forces de résistance : « Les poings serrés/ Les dents brisées/ Les larmes aux yeux/ La vie/ M'apostrophant me bousculant et ricanant [...] » (« Quatre âges »). L'univers de l'enfance échappe alors à la simplicité d'un idéal nostalgique par la présence continue de la blessure.

Si l'histoire apparaît dans l'œuvre de Char, c'est donc en raison de la violence de l'événement. Parce qu'elle est destructrice, elle exige de répondre à la menace qu'elle représente. Puisant dans l'enfance les ressources d'une résistance, c'est en le mesurant au temps d'un « je » que le sujet affronte l'événement et l'inscrit dans le temps de l'histoire. Dans *Seuls demeurent*, cette configuration va trouver toute son ampleur : le temps collectif s'inscrit sur fond de devenir personnel.

## 2.2. « L'AVANT-MONDE » : TEMPORALITÉ HISTORIQUE ET HISTOIRE DU SUJET

Alors que *Dehors la nuit est gouvernée* poursuit une forme de relation avec l'époque instaurée dès *Le Marteau sans maître*, relation fondée sur l'allusion et la dénonciation, *L'Avant-monde* présente la même caractéristique que la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers* : le recueil fait intervenir une temporalité de type historique liée à une temporalité personnelle. Toutefois, il s'agit moins, comme dans *Placard*, d'une mise en regard de ces deux temporalités, que du progressif envahissement de l'une par l'autre. *Placard* propose dans sa « Dédicace » une confrontation entre le temps de l'enfance et le présent destructeur. L'enfance du sujet est appelée à soutenir celle des enfants espagnols en s'opposant à la menace de l'événement.

---

<sup>129</sup> Voir le texte « Arthur Rimbaud », dans les *Œuvres complètes*, op. cit., p. 733.

L'ensemble du recueil, placé dans cette perspective par le texte liminaire, fonctionne alors comme une lutte contre la violence historique. *L'Avant-monde* diffère en partie de ce fonctionnement : s'y trouve intégré et accepté le principe d'une évolution qui suit le cours des événements historiques. Et cette évolution vient se superposer à une évolution personnelle évoquée à plusieurs reprises dans le début de *L'Avant-monde*. Une temporalité fondée sur la durée domine l'ensemble ; ce qui, dans l'histoire, est de l'ordre de la rupture, tout en étant désigné comme tel, se trouve pris dans un procès, configuré par la composition du recueil. Tout se passe comme si la menace disruptive de l'événement historique était simultanément reconnue et endiguée par une forme d'écriture qui s'appuie sur les ressorts propres à la temporalité historique, et comme si cette dernière trouvait son point d'appui dans l'histoire du sujet.

Le poème « Le Bouge de l'historien » figure exemplairement les modalités de cet entrelacs. L'histoire y possède une double valeur : elle est rejetée comme récit d'entassement de victimes, mais elle est aussi implicitement affirmée dans le dernier alinéa, qui laisse entendre la possibilité d'un changement à venir dans le cours des choses. Dans ces deux cas, l'histoire intervient en s'inscrivant dans un itinéraire personnel. Le combat « de l'homme en lutte avec sa providence vindicative » (« Jeunesse ») prend en effet les dimensions d'une lutte historique :

La pyramide des martyrs obsède la terre.

Onze hivers tu auras renoncé au quantième de l'espérance, à la respiration de ton fer rouge, en d'atroces performances psychiques. Comète tuée net, tu auras barré sanglant la nuit de ton époque. Interdiction de croire tienne cette page d'où tu prenais élan pour te soustraire à la géante torpeur d'épine du Monstre, à son contentieux de massacreurs.

Miroir de la murène ! Miroir du vomito ! Purin d'un feu plat tendu par l'ennemi !

Dure, afin de pouvoir encore mieux aimer un jour ce que tes mains d'autrefois n'avaient fait qu'effleurer sous l'olivier trop jeune.

Le premier vers, « La pyramide des martyrs obsède la terre », annule d'emblée toute idée d'un sens de l'histoire : un entassement sans raison prend la place du récit des vies de saints dont le martyr possède un sens téléologique dans l'histoire du monde chrétien. Ces martyrs, dont le poids est connoté phonétiquement par la paronomase de « pyramide », ne peuvent que s'ajouter les uns aux autres dans une histoire elle-même frappée par l'immobilisation aussi bien physique que morale suggérée par le verbe « obséder ». S'ils dessinent bien un édifice structuré par sa base et son sommet, la pyramide, un édifice mémorable, ce monument, ironiquement offert à l'historien par le poème, a pour corollaire une paralysie des forces de mouvement qui, à cause de l'horreur de son objet, réduit aux dimensions d'un « bouge » le lieu monumental de la mémoire historique. Si cette première phrase du poème réfère au temps de l'histoire, c'est donc de manière paradoxale. D'un côté, elle récuse l'idée d'un devenir historique qu'elle contredit en opposant à sa traditionnelle linéarité la verticalité de la pyramide. Alors le présent de cette phrase isolée solennellement en tête du poème peut être compris comme un présent non actualisé de vérité générale. D'un autre côté

cependant, par le cotexte du recueil, qui fait suivre « Le Bouge de l'historien » d'un poème dont le titre et le sous-titre, « Chant du refus. *Début du partisan* », réfèrent presque explicitement à la situation de la seconde guerre mondiale, la première phrase du poème peut aussi bien avoir pour réfèrent la situation historique contemporaine de sa rédaction. C'est pourquoi on peut également y déceler l'apparition d'une temporalité historique, collective, surgissant au cœur d'une temporalité individuelle tracée par ailleurs par les poèmes du recueil.

L'isolement de la phrase au début du poème contribue à donner à cette évocation de la temporalité, même paradoxale, de l'histoire, la valeur d'une irruption dans l'histoire du sujet, corroborée par le bouleversement évoqué dans le deuxième alinéa. Cette irruption de l'histoire qui vient barrer le début du poème en affirmant sa propre stagnation est en effet mise en vis-à-vis du temps décompté d'une histoire personnelle : « Onze hivers tu auras renoncé au quantième de l'espérance, à la respiration de ton fer rouge, en d'atroces performances psychiques. » Ces onze hivers correspondent au temps qui sépare l'entrée en écriture, avec *Arsenal*, de l'entrée en guerre. Le compte du temps n'apparaît donc qu'avec l'évocation d'un temps personnel et non avec le temps chronologique des historiens, qui est ici accumulation indénombrable.

Toutefois ce décompte n'est évoqué que pour souligner l'arrêt brutal qui lui a été imposé : « Comète tuée net, tu auras barré sanglant la nuit de ton époque. » Tout le début du deuxième alinéa donne sur le temps de l'histoire personnelle un point de vue rétrospectif conférant à ce devenir une destination. Le futur antérieur en effet présente comme le bilan d'un parcours une évolution envisagée depuis son terme. L'évocation du temps de l'histoire comme présent qui s'accumule, dans la première phrase du poème, coïncide donc dans le poème avec un geste de périodisation par le sujet de son propre devenir qu'il est ainsi invité à interroger. Le futur antérieur, à valeur aspectuelle d'accompli, est la marque de cette inquiétude qui cherche à donner sens par un regard d'avance rétrospectif. Temps du discours, il suggère en même temps dans cet alinéa l'actualité du regard porté sur soi, l'actualité de la révolution intérieure en train de s'opérer. Tout se passe en effet comme si l'irruption de l'histoire signifiée par la première phrase du poème entraînait comme conséquences à la fois un brutal arrêt du devenir personnel (« comète tuée net ») et une révolution éthique opposant les règles de vie passées à la situation présente du sujet : « Interdiction de croire tienne cette page d'où tu prenais élan pour te soustraire à la géante torpeur d'épine du Monstre, à son contentieux de massacreurs. »

D'une part, l'histoire entasse les martyrs avec une immobilité qui la rapproche de « la géante torpeur d'épine du Monstre » contre laquelle a dû lutter le « je » pendant « onze hivers ». Le même Mal que celui qui a engourdi le sujet assiège le temps de l'histoire. Terrible analogie dont l'évidence provoque déceptions rétrospectives et imprécations : « Miroir de la murène ! Miroir du vomito ! Purin d'un feu plat tendu par l'ennemi ! ». D'autre part, l'histoire est cause d'une crise du devenir personnel signifiée dans l'ensemble du deuxième alinéa et notamment dans sa phrase

centrale : « Comète tuée net, tu auras barré sanglant la nuit de ton époque. » On passe ici des « onze hivers » d'une temporalité à l'échelle du sujet à un point de vue plus vaste, englobant l'époque. Le temps personnel se met à prendre sens dans le contexte du temps historique. L'intrication est en effet plus qu'une mise en relation : la syntaxe de la phrase donne à l'apposition en tête de proposition une valeur de circonstancielle causale ; le devenir du sujet, par ses particularités (« comète tuée net »), propulse ce dernier dans le champ du temps de l'époque. Le temps personnel se métamorphose en temps historique. Une continuité nouvelle de l'un à l'autre se lit dans la continuité phonique des dentales, de la première phrase (« La pyramide des martyrs obsède la terre ») à l'épithète « comète tuée net ».

Malgré la fixité de l'époque (« la pyramide des martyrs »), la fixité du devenir du sujet arrêté net, le poème désigne un futur dans la modalité jussive de la troisième phrase de l'alinéa : « Interdiction de croire tienne cette page d'où tu prenais élan pour te soustraire à la géante torpeur d'épine du Monstre ». Le passé, distinct du présent dans l'opposition entre le subjonctif à valeur jussive et l'imparfait « tu prenais », sert la définition d'une conduite à tenir et ouvre par là un futur proche. Celui-ci apparaît explicitement dans le présent du dernier alinéa : « Dure, afin de pouvoir encore mieux aimer un jour [...] ». La dernière phrase du poème réintroduit le devenir temporel nié dans la première phrase et le dynamise par le jeu des adverbes opposant « autrefois » à « un jour ». Le poème poursuit sa définition éthique dont l'impératif est le signe (« dure ») et se concentre sur la dimension du temps personnel (« tes mains d'autrefois ») bien que celui-ci soit lourd de l'événement désigné dans le deuxième alinéa, auquel il répond : l'impératif de durée que s'adresse le sujet réagit à l'arrêt brutal de son devenir (« comète tuée net »), à la déception qui voit dans l'histoire le reflet du mal qu'il a connu. S'il y a crise de l'histoire et arrêt du devenir, le poème la surmonte en lui répondant par la valeur performative des impératifs que s'adresse le sujet à la fin du poème.

D'une manière plus générale, c'est l'organisation du recueil dans son ensemble qui situe le temps de l'histoire du sujet par rapport au temps de l'histoire collective, et l'histoire collective par rapport au temps du sujet. Apparaît alors une construction singulière de la temporalité, qui retravaille, tout en les laissant émerger, l'ordre historique et la circonstance de rédaction des poèmes. Le recueil s'articule nettement autour de la césure signifiée par le poème « Le Lorient », c'est-à-dire autour de la date, inscrite en épigraphe, de la déclaration de guerre, le 3 septembre 1939. L'événement historique y est non seulement désigné comme rupture dans l'ordre des choses du monde : « Tout à jamais prit fin », mais partageant deux versants distincts du recueil, il intervient aussi comme rupture dans l'ordre poétique.

Cette rupture est d'abord métaphoriquement figurée par le tranchant du chant de l'oiseau (« L'épée de son chant ferma le lit triste »), métaphore relayée par la figuration visuelle du poème

dont les vers sont disposés en ordre décroissant de longueur ; la rupture agit sur l'amplitude du vers, sur le souffle du chant :

LE LORIOT

3 septembre 1939.

Le loriot entra dans la capitale de l'aube.

L'épée de son chant ferma le lit triste.

Tout à jamais prit fin.

« Le Loriot » figure le retentissement de l'événement historique sur l'écriture poétique elle-même. L'effet de rupture provoqué par ce poème est accentué par le contraste qu'il forme avec le poème qui le précède immédiatement, « Afin qu'il n'y soit rien changé ». L'opposition de thèmes (« qu'il n'y soit rien changé » vs « Tout à jamais prit fin »), et de tons, dramatise le tournant.

« Affectée par l'événement », l'écriture poétique, en retour, réorganise la temporalité historique, la temporalité personnelle et leur rapport, à travers l'ordre de succession des poèmes dans le recueil. L'événement est ainsi présenté dans son retentissement sur l'histoire du sujet, ce qui est peut-être une des conditions pour qu'il y ait événement. Comme l'écrit Didier Alexandre : « L'événement peut être un phénomène naturel, catastrophique ou infime, ou un phénomène socio-historique, qui affecte la collectivité. Mais tant que cet événement ne retentit pas dans le présent d'un sujet et donc tant que le sujet n'en élabore pas la compréhension, il demeure un pur phénomène ». <sup>130</sup> « Le Loriot » lui-même indique la nature du partage qu'il définit dans l'histoire du « je » : « Le loriot entra dans la capitale de l'aube./ L'épée de son chant ferma le lit triste. » Une époque placée sous le signe de l'amour se clôt avec l'entrée en guerre, époque hyperbolisée dans le vers suivant : « Tout à jamais prit fin », où s'entend la radicalité d'un pessimisme, cependant nuancé par la suite du recueil, qui désigne en creux la possibilité d'un *après*.

C'est à une suite de poèmes consacrés à la femme aimée, désignée métonymiquement par « le chant » et « le lit », que l'événement de la guerre vient en effet mettre fin. Cette unité thématique de la première partie du recueil figure par elle-même une unité de temps dans le devenir du sujet ; le cycle des poèmes d'amour est rapporté à une période singulière de sa vie. Plusieurs poèmes au début de *Seuls demeurent* thématisent en ce sens la temporalité vécue et y désignent pour le sujet l'avènement d'une nouvelle époque. Le poème « Jeunesse » s'achève sur l'évocation d'une renaissance du sujet, sur l'avènement d'une *vita nuova* à peu près explicite : « Le chant finit l'exil. La brise des agneaux ramène la vie neuve. » Le début du poème « Anniversaire » mentionne explicitement cette évolution : « Maintenant que tu as uni un printemps sans verglas aux embruns d'un massacre entré dans l'odyssée de sa cendre [...] » Or cette évolution, que « Le Loriot » viendra interrompre, est présentée comme « union » de l'avenir proche et du passé. Le devenir du sujet obéit à une logique de l'intégration des forces négatives à la préparation de l'avenir. La

positivité obtenue a assimilé et reconnu en elle le négatif, comme le montre à sa manière le troisième alinéa d'« Anniversaire » qui simultanément rapproche, par l'homophonie finale des phrases, et maintient distincts, par la parataxe, les termes de l'évolution du sujet : « Ta bouche crie l'extinction des couteaux respirés. Tes filtres chauds-entrouverts s'élancent aux libertés. » Le cotexte du recueil en effet invite à lire dans ces phrases moins une allusion au contexte historique qu'une évocation du « boucher secret » que le sujet a dû « vaincre » en lui-même (« L'Épi de cristal... »). De même, le poème « Calendrier », dont le titre, à l'instar d'« Anniversaire », renvoie à la construction d'une temporalité, évoque l'articulation d'un passé et d'un présent : « J'ai lié les unes aux autres mes convictions et agrandi ta Présence. J'ai octroyé un cours nouveau à mes jours en les adossant à cette force spacieuse. J'ai congédié la violence qui limitait mon ascendant. » Ici, comme dans d'autres poèmes du début de *L'Avant-monde*, l'avènement d'une nouvelle époque pour le sujet est fonction d'une relation amoureuse, qui détermine un autre rapport au temps<sup>131</sup>.

Parfois même, alors que s'annonce cette nouvelle période issue d'une révolution aux résonances cosmiques, certains poèmes indiquent chez le sujet le désir de se « soustraire » à toute temporalité, au profit d'une forme de sortie hors du temps : « Nous étions exacts dans l'exceptionnel qui seul sait se soustraire au caractère alternatif du mystère de vivre » (« Envoûtement à la Renardière »). Le temps amoureux, temps de l'envoûtement, est le temps du désir indéfiniment renouvelé, temps d'une exultation aux accents extatiques, figurée par le « moulin à soleil » ou « la grande roue consumable du mouvement ». Ce temps est proche de la temporalité du poème suivant, « Jeunesse », où les fontaines sont caractérisées par l'« enchantement » de leur naissance perpétuelle : « vous vous donnez naissance, otages des oiseaux, fontaines. » Très nettement opposé à la « providence vindicative » qui chez l'homme représente le contraire de cette absolue liberté dans la naissance répétée de soi par soi, le jaillissement continu de la fontaine dans « Jeunesse » est de même nature que le temps du désir d'« Envoûtement ». Comme lui, il a pour particularité de se fonder sur un mouvement de séparation et d'opposition au monde, dont la valeur fondatrice est soulignée par la préposition et le complément à l'attaque du poème, « Loin de l'embuscade des tuiles et de l'aumône des calvaires [...] ». Le titre initial de ce poème, « Arcadie »<sup>132</sup>, va dans le sens de cet écart : c'est de son opposition à une réalité rejetée que le temps non linéaire des fontaines, temps fondé sur une naissance continue, tire sa signification. De même, le temps d'exception d'« Envoûtement à la Renardière », cette sortie hors du temps de la vie (« se soustraire au caractère alternatif du mystère

---

<sup>130</sup> Didier Alexandre, « Le parfait de l'événement », in *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, textes réunis par Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 177-197.

<sup>131</sup> La puissance de rupture, et de commencement, de la section *Le Visage nuptial*, placée juste après *L'Avant-monde*, s'appuie elle aussi sur la force de l'amour. Parmi plusieurs exemples significatifs, on peut citer ces vers d'« Évadné » : « Notre rareté commençait un règne/ [...] C'était au début d'adorables années/ La terre nous aimait un peu je me souviens », où la force d'affirmation du « nous » amoureux a pour conséquence de rompre l'ordre du temps et de fonder un nouveau « règne ».

<sup>132</sup> Variante donnée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, section « Annexe », p. 325.

de vivre »), et cette dépossession de soi (« entièrement inconnu de moi-même »), auxquelles correspond la forme du « Chant », est dans la fin de ce poème nettement distingué d'un autre temps, celui que désigne dans son préfixe le verbe « survivre », temps caractérisé par son altérité, temps auquel a échappé momentanément le sujet sous la forme « du plus éloigné » de ses « sosies » : « Mais ai-je qualité pour m'imposer de vous survivre, moi qui dans ce Chant de Vous me considère comme le plus éloigné de mes sosies ? » Un partage du sujet apparaît ici, distinct de l'avènement d'un cours nouveau affirmé par ailleurs dans les poèmes de cette section. Le chant amoureux, auquel correspond un temps d'exception, se trouve alors en relation antithétique avec un autre temps du sujet, celui de la « lèpre infallible des monstres » (« Envoûtement »). Dans une version manuscrite de ce poème, une phrase était ajoutée dans l'alinéa final : « [Pour durer et se suffire la tyrannie autour de nous <brûle→ fracasse→ moleste> ses propres cercueils]. Mais ai-je qualité pour [la] <combattre→ détruire→ abattre→ interdire→ m'imposer de vous survivre> [...] »<sup>133</sup>. L'opposition entre le hors temps de l'amour et le temps des « monstres » est étroitement liée dans ce manuscrit à la circonstance historique (« la tyrannie autour de nous ») : la division du sujet est à mettre au compte de l'histoire. Ce poème confirme le partage entre un sujet que l'on pourrait appeler lyrique en raison du chant amoureux et un sujet engagé dans l'histoire. Mais la place d'un tel poème au milieu de la première section de *L'Avant-monde*, contraire à la logique de division du recueil de part et d'autre du « Lorient », ne laisse pas de surprendre.

De tous les poèmes précédant « Le Lorient », « Envoûtement à la Renardière » est le seul qui ait été écrit en 1941, la date de composition du reste de cette partie s'échelonnant entre 1938 et 1939. La version manuscrite d'« Envoûtement » garde la trace de ce contexte historique, et la version finale, si elle efface les traces explicites de la circonstance, signale cependant, par le partage temporel qu'elle met en œuvre entre le temps de l'amour et celui de « la lèpre des monstres », sa singularité dans l'ensemble de poèmes où elle s'insère. En effet, le premier état du recueil, alors intitulé *Les Loyaux Adversaires*, daté de 1939, suivait de près l'ordre chronologique de composition des poèmes. Il a été ensuite profondément remanié, mais a maintenu une distinction entre deux grandes sections de part et d'autre du « Lorient », qui correspondent globalement à deux ensembles de rédaction, l'un daté de 1938-1939 et l'autre de 1941-1942. Tout autant que la force de rupture du « Lorient », cette organisation confirme la singularité de la place attribuée à « Envoûtement à la Renardière ». Rejeter avant la déclaration de guerre l'expérience d'un temps d'exception ou d'une sortie hors du temps, c'est une manière d'accentuer la rupture opérée par l'événement historique. C'est également une façon de souligner l'un des propos du recueil, l'acceptation d'une temporalité historique, la décision de s'engager dans l'histoire. Car cette place donnée au poème au début du recueil désigne aussi la place attribuée à la tentation de « trouver refuge » loin du présent monstrueux qui divise le sujet. Le désir d'une « innocence », d'une

---

<sup>133</sup> Variante donnée par Jean-Claude Mathieu, *ibid.*

« insouciance merveilleuse »<sup>134</sup> qui permettrait de se soustraire au temps, d'« éliminer » la mémoire (« Médaillon ») et, dans « l'amour absolu », délié, de se détacher de l'histoire, n'a peut-être plus sa place dans le recueil après l'irruption de l'histoire que figure la déclaration de guerre<sup>135</sup>.

D'une manière générale, le fond de violence sur lequel sont écrits certains poèmes du début du recueil, corrélé à une énonciation personnelle et à un temps du passé, est à rapporter à l'histoire du sujet, alors que, en raison de leur époque de rédaction, ou encore de leur place juste avant le poème de la déclaration de guerre, « Le Loriot », on attendrait comme référence à cette violence la montée du nazisme et les signes avant-coureurs de la guerre. Sans doute la violence historique affleure-t-elle, mais la lettre des textes distingue nettement entre la violence évoquée dans des récits au passé et à la première personne, et la violence de l'événement historique qui vient clore – ou interrompre – le cycle des poèmes du souvenir et de la femme aimée.

L'ensemble formé par *L'Avant-monde* désigne donc bien en son cœur l'irruption de l'histoire que représente l'entrée en guerre, mais il la maintient à distance par sa manière d'organiser la succession des poèmes et de leur attribuer une référence parfois distincte des circonstances de rédaction.

Les poèmes qui succèdent au « Loriot » se répartissent en deux grands ensembles, dont la différence spécifique et l'ordre de succession produisent un effet de retardement : l'intervention de l'histoire dans la vie du sujet et du sujet dans l'histoire n'est thématifiée et mise en œuvre que dans les derniers poèmes du recueil, contrairement à l'attente provoquée par « Le Loriot ». Comment faut-il comprendre ce décalage ?

Seul le premier poème, « Éléments », confirme cette attente. Par son épigraphe, qui le date, « Éléments » semble engager la suite du recueil dans une succession qui serait rythmée par les épisodes de la guerre. Juste après l'épigraphe du « Loriot », « 3 septembre 1939 », celle d'« Éléments », « Au souvenir de Roger Bonon, tué en mai 1940 (mer du Nord) », ébauche un ordre de succession chronologique entre les poèmes. Notons que cet ordre, loin de suivre l'ordre de l'écriture, est un effet de l'organisation du recueil postérieure à la rédaction du poème, puisque celui-ci, écrit en 1938, ne reçoit son épigraphe et sa place qu'au moment de la composition de l'ensemble. Une volonté de relier l'écriture poétique à l'événement historique semble ici l'emporter sur tout autre principe de succession. Cette logique annoncée est toutefois démentie dès les poèmes

---

<sup>134</sup> Variante d'« Envoûtement à la Renardière », voir Jean-Claude Mathieu, *ibid.*

<sup>135</sup> L'amour n'est pas présenté dans cette section du recueil comme un contre-pouvoir, alors que d'autres textes le présenteront comme tel. Reprenant son propos sur Picasso trente ans après, Char ajoute en 1969 dans « Mille planches de salut » cette réflexion : « Trente ans ! Picasso a depuis lors quitté plusieurs planètes après les avoir équipées et réchauffées à ras bord. C'est le désir contre le pouvoir, désir qui toujours prévaut et prévaudra chez ce meurtrier admirable ; car il porte conjoints la fureur et l'amour, non fonction et fonction ». Cette phrase fait certes écho aux derniers mots du texte de 1939 : « Ô cher Picasso, Don Giovanni ! », mais dans ce premier texte, « la fureur et l'amour », le désir et la lutte contre le « pouvoir totalitaire », sont au contraire disjoints et pensés en termes



suiuants dont la référence à la guerre est beaucoup plus indirecte, et parfois absente. Trois poèmes du désir et de l'amour, « Force clémente », « Léonides » et « Fenaison », renouent avec le cycle amoureux de la première partie du recueil et viennent bouleverser le partage observé à plus grande échelle entre les poèmes qui précèdent et ceux qui suivent l'entrée en guerre. « L'Absent », « L'Épi de cristal... » et « Louis Curel de la Sorgue », ensuite, dressent trois portraits exemplaires dont le cadre est celui d'un échange atemporel de l'être et du lieu, beaucoup plus qu'un univers référentiel aux coordonnées strictement déterminées.

Au moment même où l'écriture désigne par « Le Lorient » la puissance d'irruption de l'histoire, l'organisation du recueil vient faire contrepoids à cette trop grande proximité de l'événement en détachant les poèmes de la circonstance. Le recueil ne suit pas strictement le cours des événements ; la rupture qu'est l'entrée en guerre n'implique aucun bouleversement nécessaire et immédiat de l'écriture et des thèmes du recueil. Dans une certaine mesure, l'événement historique est intégré à une unité, celle qu'implique la simple forme du recueil ; et autant l'entrée en guerre partage, à grande échelle, le recueil en deux parties, autant l'unité formée par le recueil de poèmes vient contenir, réciproquement, les forces désorganisatrices de l'histoire et leurs conséquences sur l'écriture poétique. Cette distance recherchée entre l'écriture et l'histoire est caractéristique de cette période de l'œuvre de Char et s'affirme avec netteté dans *Partage formel*. Il s'agit, au moment de l'envahissement de plus en plus irrépressible du mal historique, de tenir conjointement l'affirmation d'un engagement du « je » dans l'histoire et celle d'une nécessaire autonomie de l'écriture. Ce double mouvement de détachement et d'engagement est précisément ce qui distingue *Seuls demeurent* de *Feuillets d'Hypnos*, où l'extrême proximité de l'histoire modifie en profondeur les rapports de l'écriture et de l'événement. À cet égard, la place du « Visage nuptial » dans *Seuls demeurent* est particulièrement significative. Écrit entre l'été et l'automne 1938<sup>136</sup>, ce long poème, qui constitue, avec trois autres poèmes, la section du même nom, est inséré entre *L'Avant-monde* et *Partage formel*, suivant une organisation qui ne dépend donc pas des dates de rédaction. La succession des sections de *Seuls demeurent* prend ainsi de la distance à l'égard des circonstances historiques ou, du moins, en infléchit la signification. Car placer *Le Visage nuptial* après *L'Avant-monde*, c'est aussi placer l'avènement amoureux à l'issue du combat dans l'histoire et de l'apparition de « La Liberté » mentionnée dans le dernier poème. C'est ainsi signaler la possibilité, après elle, d'un temps autre, et donner, du même coup, une place limitée au temps de l'histoire. Les premiers vers du *Visage nuptial* disent bien le passage d'un temps à un autre par le congé sur lequel ils s'ouvrent :

À présent disparaîs, mon escorte, debout dans la distance ;  
La douceur du nombre vient de se détruire.

---

d'exclusivité : « dans l'hypnose de Paris », il s'agit de « *se dégager* sans faiblir des sommations », et de « reprendre un moment la vie commune avec nos Mélusines [...] » (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 700. Nous soulignons).

<sup>136</sup> Poème daté dans une lettre à Gilbert Lely, citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 81, note 170.

Congé à vous, mes alliés, mes violents, mes indices.  
Tout vous entraîne, tristesse obséquieuse.  
J'aime.

Placé au début de *Seuls demeurent*, ce congé aurait pris une autre signification : il serait venu s'inscrire dans le récit de la « renaissance » du sujet que retracent les poèmes de la première section : « Ceinture de vapeur, multitude assouplie, diviseurs de la crainte, touchez ma renaissance. » (« *Le Visage nuptial* »). Placé après *L'Avant-monde*, *Le Visage nuptial* affirme à la fois un relèvement par l'amour (« La Femme respire, l'Homme se tient debout ») succédant à l'engagement dans l'histoire, et une indépendance complète du temps de l'amour à l'égard des circonstances, puisque celles-ci continuent d'oppresser le sujet comme le rappelle la présence peu après de *Feuillets d'Hypnos*.

Les poèmes de *Seuls demeurent* qui font immédiatement suite au « Lorient », bien que détachés du contexte, laissent entrevoir toutefois quelques indices d'un lien du poème à la situation de la guerre. Sans être en contradiction avec le détachement analysé ci-dessus, ces indices signalent que, du poème à la circonstance, Char ne fige pas les rapports mais leur laisse du jeu. À la différence des textes du début du recueil, l'amour et le désir, après « Le Lorient », sont marqués d'incomplétude. La solitude de « Force clémente » (« Ce soir, la grande roue errante si grave du désir peut bien être de moi seul visible... ») conduit le sujet, loin de « l'exceptionnel » du temps amoureux des premiers poèmes, à une interrogation pleine d'incertitude : « Ferai-je ailleurs jamais naufrage ? » Mêmes incertitudes dans « Léonides », poème traversé de deux forces contradictoires, une force d'affirmation qui l'emporte, à la fin du poème, dans l'assertion de la dernière phrase : « Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent », mais qui a dû affronter et surmonter une double interrogation initiale : « Es-tu ma femme ? Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent ? » De même, il a fallu se dégager du « combat » et, avant ce dernier, de l'hypnose, par laquelle Char commence à désigner le climat de l'époque : « L'hypnose du phénix convoite ta jeunesse. La pierre des heures l'investit de son lierre. » Enfin, « Fenaison » atténue l'optimisme final par le ton de regret perceptible dans l'alinéa précédent : « Ô nuit, je n'ai pu traduire en galaxie son Apparition que j'épousai étroitement dans les temps purs de la fugue ! Cette Sœur immédiate tournait le cœur du jour. » Simultanément, la place donnée à la femme aimée par rapport à l'histoire évolue au cours du recueil. Alors que la femme se situait dans une relation antithétique avec le temps historique au début de *L'Avant-monde*, l'avant-dernier poème, « Hommage et famine », n'oppose plus la relation amoureuse au combat dans l'histoire, mais les associe dans une même prière, où l'« adoration » de la femme aimée devient la fin ultime de l'engagement du poète dans l'histoire : « [...] Femme qui dormez dans le pollen des fleurs, déposez sur son orgueil votre givre de médium illimité, afin qu'il demeure jusqu'à la bruyère d'ossements l'homme qui pour

mieux vous adorer reculait indéfiniment en vous la Diane de sa naissance, la poigne de sa douleur, l'horizon de sa victoire. »

Enfin, les trois portraits de « L'Absent », « L'Épi de cristal égrène dans les herbes sa moisson transparente » et « Louis Curel de la Sorgue », ne sont pas, eux non plus, sans tension avec le moment historique. Ils sont à la fois détachés de toute référence à l'époque, et simultanément, possèdent un certain nombre d'éléments facilement assignables au contexte. Telle est l'ambiguïté, intéressante parce que non résolue, de la référence dans ces poèmes : explicitement détachés de toute circonstance historique, ils construisent cependant un univers de référence qui, dans sa plus grande généralité, est en même temps potentiellement identifiable avec le contexte de la guerre. Ainsi le personnage de « L'Absent », « ce frère brutal, mais dont la parole était sûre, patient au sacrifice, diamant et sanglier, ingénieux et secourable », peut aisément, au moment de l'entrée en résistance, en 1941, figurer le compagnon, « le compère indélébile », le réfractaire sur qui compter dans le combat. « Louis Curel de la Sorgue », identiquement, incarne le modèle de l'homme « à présent debout », de l'homme qui sait vaincre le mal « cancéreux qui résiste ». Il n'y a pas loin de cette description à celle de la lutte contre le mal nazi : « Courbé, tu observes aujourd'hui l'agonie du persécuteur qui arracha à l'aimant de la terre la cruauté d'innombrables fourmis pour la jeter en millions de meurtriers contre les tiens et ton espoir. Écrase donc encore une fois cet œuf cancéreux qui résiste... »<sup>137</sup>. Enfin, le personnage de « L'Épi de cristal » peut aussi bien être une figure du sujet lui-même, ce « donneur de liberté [qui] s'apprêtait à disparaître, à se confondre avec d'autres naissances, une nouvelle fois » : cette image de la disparition est précisément celle du poète que figurent les derniers poèmes, tout comme la lutte contre les monstres personnels, ici développée dans le deuxième alinéa, définit aussi le sujet dans « Le Bouge de l'historien ». De même que le sujet a dû se « soustraire à la géante torpeur d'épine du Monstre, à son contentieux de massacreurs » (« Le Bouge »), de même le « donneur de liberté » de « L'Épi de cristal » dit « quel boucher secret il avait dû vaincre pour acquérir à ses yeux la tolérance de son semblable. »

L'organisation du recueil construit ainsi une temporalité spécifique en détachant dans une certaine mesure le poème de la circonstance et en maintenant, malgré l'oppression de l'histoire, une part d'autonomie par rapport à l'actualité.

La troisième et dernière partie du recueil accomplit à la fois l'engagement du sujet et le consentement de celui-ci à l'histoire. Face à l'irruption de l'histoire collective dans l'histoire personnelle, la plupart des poèmes de la fin du recueil décrivent et réalisent, chacun d'une manière spécifique, une mutation qui inverse la force d'interruption de l'événement historique, et relance un mouvement en avant désormais assumé par le « je ». L'histoire, d'abord rupture dans l'histoire

personnelle, provoque par contrecoup une métamorphose du sujet qui déclare son assentiment à l'histoire collective dans laquelle il va agir. La rupture créée par l'événement historique, la menace d'anéantissement qu'il représente (« Tout à jamais prit fin »), est ainsi contrecarrée par la poursuite d'une temporalité elle-même historique : il s'agit d'affirmer un avenir qui sera le résultat d'un engagement dans l'histoire collective, dans l'action des hommes. Une telle affirmation est, avec la « Dédicace » de *Placard*, un tournant majeur dans l'œuvre de Char si l'on veut bien se souvenir du rejet auquel l'histoire donne lieu dans les premiers recueils du poète. L'après-guerre qui, de nouveau, mais pour d'autres raisons, se caractérise par un progressif refus de toute poursuite de l'action dans l'histoire, constituera un second tournant décisif dans la poésie de Char.

Cette métamorphose du sujet se présente d'abord comme un des thèmes des poèmes ; on trouve le terme d'« engagement » lui-même dans cette phrase d'« Éléments » où il s'associe aux idées de responsabilité, de contrat moral, et de promesse d'action : « la vulnérabilité qui ose se découvrir nous engage étroitement. » Mais cette transformation du « je » se définit plus encore par un changement énonciatif, correspondant à une présence plus marquée du sujet dans son énoncé : la décision de consentir à l'histoire est soulignée par une rupture énonciative qui signale la mutation du sujet lui-même. Cette rupture peut se manifester par un changement d'allocutaire, comme dans « Vivre avec de tels hommes », où l'instant de mutation est en outre signalé typographiquement par une ligne en pointillés :

[...] Aile double des cris d'un million de crimes se levant soudain dans des yeux jadis négligents, *montrez-nous* vos desseins et cette large abdication du remords !

.....  
*Montre-toi* ; nous n'en avons jamais fini avec le sublime bien-être des très maigres hirondelles. [...] <sup>138</sup>

Dans « Le Bouge de l'historien », c'est l'injonction en fin de poème faisant suite à une première partie narrative qui accomplit l'engagement du sujet dans une temporalité ouverte sur un avenir indéfini (« un jour ») :

[...] Onze hivers tu auras renoncé au quantième de l'espérance, à la respiration de ton fer rouge, en d'atroces performances psychiques. [...]

Dure, afin de pouvoir encore mieux aimer un jour ce que tes mains d'autrefois n'avaient fait qu'effleurer sous l'olivier trop jeune.

Parfois le poème décrit dès le début la mutation du « poète », comme dans « Chant du refus. *Début du partisan* » : « Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père » ; le dernier alinéa anticipe alors, sur un mode injonctif, les résultats attendus de cette mutation : « Ah ! beauté et vérité fassent que vous soyez *présents* nombreux aux salves de la délivrance ! » La transformation du sujet conduit ici, comme dans la première section du recueil, à envisager dans leur implication réciproque l'avènement d'une nouvelle période de temps et un bouleversement

---

<sup>137</sup> Un article de Jean-Claude Mathieu analyse dans le détail le portrait de Louis Curel dans ce poème : « Une force qui avait l'air d'un iris », in *Autour de René Char. Fureur et mystère. Les Matinaux*, textes recueillis et présentés par Didier Alexandre, Paris, PENS, 1991, p. 51-59.

vécu à l'échelle d'une histoire personnelle. La fin des deux poèmes qui suivent « Chant du refus » se caractérise précisément par la construction conjointe d'une nouvelle identité de l'énonciateur et d'une nouvelle chronographie soulignée par l'adverbe temporel : « Je suis aujourd'hui pareil à un chien enragé enchaîné à un arbre plein de rires et de feuilles » (« Carte du 8 novembre »). Bouleversement semblable dans « Plissement », où l'on remarque en outre l'emploi d'un infinitif (« s'exprimer ») qui, par l'indétermination du support actant propre à ce mode, élargit le nombre de sujets parlants virtuels : « Le sabre bubonique tombe des mains du Monstre au terme de l'exode du temps de s'exprimer. » Ainsi le discours du poème institue-t-il à la fin du recueil une corrélation entre une époque nouvelle et la nécessité d'une parole elle-même nouvelle et collective ; le « je » s'élargit au « nous » : « (Il faisait nuit. Nous nous étions serrés sous le grand chêne de larmes. Le grillon chanta. Comment savait-il, solitaire, que la terre n'allait pas mourir, que nous, les enfants sans clarté, allions bientôt parler ?) » (« Hommage et famine »).

Cette mutation du sujet, qui s'affirme responsable devant l'histoire, dans la mesure où il répond de lui-même dans une énonciation qu'il prend en charge et se lie par une perspective d'action, conduit à ce qu'on peut ainsi appeler son engagement dans l'histoire. Or, cette transformation du sujet est elle-même ce qui rend possible l'inscription dans les poèmes d'une temporalité historique. Cette dernière s'appuie en effet sur l'élaboration, tout au long du recueil, d'une histoire personnelle fondée sur une forme narrative que *L'Avant-monde* met en œuvre à de nombreuses reprises – fait nouveau, à cette échelle, dans l'œuvre de Char. À partir de cette forme narrative initiale, qui n'est pas toujours récit de soi, mais s'attache également à quelques figures exemplaires pour le sujet, comme « L'Absent », ou encore « Louis Curel de la Sorgue », s'ébauche, le plus souvent suggéré à l'horizon du poème, un avenir collectif et, par là, une temporalité historique. Les dernières phrases ou le dernier alinéa de plusieurs poèmes évoquent ainsi une forme de préparation de l'avenir s'appuyant sur une action conduite au présent. Plusieurs fois un verbe au présent désigne pour le sujet un changement d'état ou de nouvelles dispositions, des préparatifs orientés vers l'action à mener et ce qui en est attendu. Ainsi de « Chant du refus » dont les deux alinéas s'articulent selon un lien à la fois chronologique et causal : « Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père. [...] / Ah ! beauté et vérité fassent que vous soyez présents nombreux aux salves de la délivrance ! » Même constat d'un présent destiné à servir l'avenir dans « Plissement » : « Vers ta frontière, ô vie humiliée, je marche maintenant au pas des certitudes, averti que la vérité ne précède pas obligatoirement l'action. » Parfois cette préparation de l'avenir se fait dans des phrases dont le ton prophétique et l'ampleur oratoire sont à la mesure du désir performatif :

---

<sup>138</sup> Nous soulignons.

J'entrevois le jour où quelques hommes qui ne se croiront pas généreux et acquittés parce qu'ils auront réussi à chasser l'accablement et la soumission au mal des abords de leurs semblables en même temps qu'ils auront atteint et maîtrisé les puissances de chantage qui de toutes parts les bravaient, j'entrevois le jour où quelques hommes entreprendront sans ruse le voyage de l'énergie de l'univers. (« Éléments »)

Ici, la complexité de la syntaxe connote la complexité des obstacles qui empêchent l'action ou en travestissent la signification, détours d'une « ruse » qui pèse sur le dégagement de « l'énergie », la force d'affirmation de ces « grands navigateurs » nietzschéens<sup>139</sup>. On peut voir, dans un poème comme celui-ci, à quel point l'avenir collectif, le temps de l'histoire, se fonde sur la puissance d'affirmation du sujet, que l'énonciation ait simplement la forme d'un souhait pour l'avenir ou bien s'apparente à un discours prophétique<sup>140</sup>.

Une telle corrélation entre l'apparition d'une temporalité historique dans les poèmes et la présence du sujet dans son énoncé n'est pas sans évoquer la force d'affirmation du locuteur dans *Les Châtiments*, référence incontournable de toute poésie politique pour un auteur du XXe siècle. L'articulation de l'énonciation et de l'histoire s'y fait d'une manière singulière, comme le souligne Henri Meschonnic : « La puissance de l'énonciation, l'énonciation comme puissance, me semble l'aspect langage, l'aspect écriture d'une théorie de l'histoire, chez Hugo : une identification totale du sujet de l'histoire à l'individu. Des individus. Comme si l'histoire (l'événement) était une émission de vie, d'action individuelle, comme l'acte de prendre la plume ou la parole. »<sup>141</sup> S'il y a chez Char également une indiscutable articulation entre la conception de l'histoire et la puissance d'énonciation de l'écriture poétique, par quoi il se rapproche des *Châtiments*, auquel la fin du poème « 1939. Par la bouche de l'engoulement » fait discrètement allusion (« Châtiments ! Châtiments ! »), remarquons toutefois que les poèmes de *Seuls demeurent*, très différents en cela des prises à partie des recueils précédents, décrivent souvent aussi la nécessaire disparition du sujet qu'entraîne paradoxalement son engagement. De même, dans « Chant du refus. Début du partisan », se trouvent associées l'affirmation de l'avenir, de la préparation de cet avenir, et la disparition du poète :

Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père. Ne l'appellez pas, vous tous qui l'aimez. S'il vous semble que l'hirondelle n'a plus de miroir sur terre, oubliez ce bonheur. Celui qui panifiait la souffrance n'est pas visible dans sa léthargie rougeoyante.

C'est que l'engagement de Char dans l'histoire ne peut pas avoir l'évidence qu'il avait pour Hugo. L'histoire pour Char reste foncièrement suspecte : elle est du côté de la création et de la

---

<sup>139</sup> L'expression désigne les « premiers maîtres » de la philosophie grecque dans le livre de Nietzsche, *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1938, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, p. 27.

<sup>140</sup> L'articulation du singulier et du collectif dans le prophétique est mise en évidence par Henri Meschonnic dans son commentaire des *Châtiments* de Victor Hugo : « L'énonciation prophétique est une énonciation qui s'identifie à l'action collective, et y appelle, qui s'identifie à la collectivité dans le malheur. [...] Le destinataire de cette énonciation est alors double, il est l'action collective, il est la transformation même de sa propre énonciation, de subjective en collective. » (« Poétique politique dans *Châtiments* », in *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, vol. I, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977, p. 212). Cette analyse, si on la rapporte à *Seuls demeurent*, éclaire singulièrement les transformations de l'énonciation et leur conséquence sur le statut de l'histoire dans le recueil de Char.

transmission, de l'engendrement (le « père ») et de l'enfantement (la « délivrance »), c'est-à-dire également, du « néant », selon une logique qui était apparue dans les recueils précédents. Disparaissant, le sujet signale l'impossibilité d'une acceptation pleine et univoque de la temporalité historique, bien qu'elle soit l'objet d'une affirmation nécessaire pour l'obtention de « La Liberté ». Cette disparition symbolisée dans le recueil renvoie aussi à la disparition, à un autre niveau, de la voix du poète dans l'espace public. L'engagement du « je » dans l'histoire dans *Seuls demeurent* implique pour la poésie et pour le sujet en tant qu'il est poète un progressif effacement de la société. Ce n'est pas en tant que poète que Char prend le maquis ; la poésie n'est pas une arme ; elle vient seulement soutenir le sujet dans son engagement.

### 2.3. PARTAGE FORMEL

*Partage formel* forme un net contraste avec les deux sections précédentes de *Seuls demeurent*. À cette place à la fin du recueil, il contredit un principe de signification lié à l'ordre de succession des poèmes et des sections. La singularité de *Partage formel* crée une rupture dans la logique successive et linéaire de la lecture du recueil. À l'image de sa dédicace, voici un recueil en retrait au cœur du livre, comme « l'eau du sacre » au « cœur de l'été ».

Les deux premiers alinéas forment d'emblée l'enjeu du recueil, et par là expliquent son décalage au sein de l'ouvrage. La « réalité », le rapport au monde, surgissent comme une difficulté à laquelle se heurte le poète :

#### I

L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé.

#### II

Ce dont le poète souffre le plus dans ses rapports avec le monde, c'est du manque de justice *interne*. La vitre-cloaque de Caliban derrière laquelle les yeux tout-puissants et sensibles d'Ariel s'irritent.

Dans un livre où la réalité, le monde, se font de plus en plus pressants, où l'histoire s'impose comme horizon et matériau du poème, *Partage formel* incarne une suspension nécessaire. Aussi son statut est-il paradoxal : de portée générale, ces propositions sont formellement détachées de toute situation d'énonciation ; mais elles n'en gardent pas moins les traces d'un contexte qui infléchit à l'échelle de tout le recueil la portée de chaque alinéa.

---

<sup>141</sup> Henri Meschonnic, « Poétique politique dans *Châtiments* », *op. cit.*, p. 215.

Jusqu'à un certain point, *Partage formel* est un recueil dégagé des circonstances. Il fait exception dans *Seuls demeurent*, où s'affirme et se réalise l'engagement du sujet dans l'histoire. On peut certes le considérer comme un recueil que son propos rend nécessairement singulier, recueil de poétique, de « propositions subsidiaires »<sup>142</sup> selon les termes mêmes de Char. Il assumerait une réflexivité de la relation du poème à son *extérieur* ainsi qu'une mise à distance du travail d'incorporation, de métamorphose de la réalité, que l'écriture se voit confier. De fait, la très grande majorité des alinéas ont pour thème le poète ou le poème. Mais le rapport de l'écriture à la société ou à l'histoire n'y est pas le sujet principal ; le travail de réflexivité ne porte pas, ou pas essentiellement, sur cette dimension du livre. Aussi *Partage formel* n'est-il pas l'exact pendant métapoétique de *L'Avant-monde*. Il faudrait plutôt en souligner le décalage : en plein cœur du conflit, au milieu d'un recueil en prise avec l'histoire, avec la « réalité », avec le « monde », *Partage formel* est une protestation d'indépendance de la poésie.

La première caractéristique remarquable du recueil est son énonciation : alors que *L'Avant-monde* se distingue par la forte présence du locuteur, les énoncés sans marques d'énonciation abondent dans *Partage formel*. La plupart des alinéas sont écrits à la troisième personne ; les syntagmes « le poète » ou « le poème », placés à l'attaque, fournissent leur sujet à des verbes au présent de vérité générale :

- Le poète transforme indifféremment la défaite en victoire [...] (III)
- Magicien de l'insécurité, le poète n'a que des satisfactions adoptives. [...] (V)
- Le poète doit tenir la balance égale [...] (VII)
- Le poème est toujours marié à quelqu'un. (XVI)
- Le poète est l'homme de la stabilité unilatérale. (XXVIII)
- Le poème émerge d'une imposition subjective et d'un choix objectif. [...] (XXIX)
- Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir. (XXX)

Un vocabulaire abstrait et des adverbes à valeur généralisante servent en outre la forme définitoire des énoncés. Dans ces propositions, comme l'ont montré les analyses de Jean-Claude Mathieu, la fixité des substantifs sujets est toutefois traversée par les sèmes du devenir et de l'altérité que leur attribue le prédicat<sup>143</sup> : on est loin de l'affirmation sentencieuse d'essences atemporelles. Mais l'énonciation elle-même semble détachée de tout horizon spatio-temporel. Sur ce point, *Partage formel* se différencie nettement de *Moulin premier* par rapport auquel il se situe. Dans le recueil d'aphorismes précédent, dont *Partage formel* se présente d'abord comme une suite<sup>144</sup>, un énonciateur fermement engagé dans son discours donne à son propos une valeur de riposte au discours surréaliste. *Moulin premier* était un recueil polémique, situé, un contre-discours tissé des voix adverses. *Partage formel* n'est certes pas absolument dépourvu de prises de position. Comme

<sup>142</sup> Sous-titre manuscrit du recueil, mentionné par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 168.

<sup>143</sup> Voir, dans le chapitre consacré à *Partage formel*, la section intitulée « la définition, partage formel du nom », *op. cit.*, vol. II, p. 179-180.

<sup>144</sup> Dans sa lettre à Gilbert Lely du 7 septembre 1941, Char parle de « Supplément à Moulin Premier ». Cité par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 168.



y invite une des notes de l'édition des *Œuvres complètes* (dont on sait qu'elle fait entendre la voix de Char), il faut lire le recueil comme une défense des notions de poésie et de poète en un temps où elles sont menacées :

Dès avant la guerre, dans *Moulin premier*, Char avait exécuté les « boueurs de poésie » (LVII), la poésie « pourrie d'épileurs de chenilles, de rétameurs d'échos, de laitiers caressants, de minaudiers fourbus, de visages qui trafiquent du sacré, d'acteurs de fétides métaphores, etc. » (XLVII). La dévalorisation, les remises en cause diverses, voire la dérision attachée à la notion de poésie comme à l'identité même du poète, ont amené Char à reconsidérer et à redéfinir deux termes qui semblaient tombés en déshérence, sinon sur le point de disparaître.<sup>145</sup>

De fait, plusieurs alinéas visent encore implicitement le dévoiement de certaines pratiques surréalistes :

En poésie, combien d'initiés engagent encore de nos jours, sur un hippodrome situé dans l'été luxueux, parmi les nobles bêtes sélectionnées, un cheval de corrida dont les entrailles fraîchement recousues palpitent de poussières répugnantes ! [...] (XV)

Dans cette mesure, *Partage formel* conserve la visée polémique de *Moulin premier*. Mais cette forme d'énonciation y est beaucoup moins abondante et s'estompe vers la fin du recueil. L'essentiel semble être de dégager l'énoncé des circonstances de son énonciation.

Il semble que se mette en place ici, avant de devenir décisif dans l'œuvre, un mode de relation au monde fondé sur une temporalité de l'alternance. Innombrables sont les balancements qui, plus que sur une division, reposent sur une succession d'états opposés. Plusieurs alinéas proposent une discrète narrativisation de l'opposition et dégagent une alternance inscrite dans le temps :

Toute respiration propose un règne : la tâche de persécuter, la décision de maintenir, la fougue de rendre libre.[...]

Toute respiration propose un règne : jusqu'à ce que soit rempli le destin de cette tête monotype qui pleure, s'obstine et se dégage pour se briser dans l'infini, hure de l'imaginaire. (L)

La répétition de la première proposition, la locution conjonctive « jusqu'à ce que », la coordination des verbes dans la dernière phrase suggèrent un ordre de succession entre les tâches du poète et le dégagement de ce dernier, succession fondée sur l'alternance d'une respiration. Cette alternance répond à l'impérieuse nécessité de conserver à la poésie un « *inaccessible* champ libre » selon les termes de l'avertissement de *Feuillets d'Hypnos*. L'enjeu de cette alternance est bien, semble-t-il, de sauver la poésie d'une exposition continue en pleine lumière, en « pleine subjectivité consciente » comme l'écrira Char à Lely<sup>146</sup>, de maintenir la possibilité du mystère, l'obtention de « cet absolu inextinguible, ce rameau du premier soleil : le feu non vu, indécomposable », de lutter pour maintenir la poésie dans l'alternance de la « fureur » et du « mystère » : « Fureur et mystère tour à tour le séduisèrent et le consumèrent. Puis vint l'année qui acheva son agonie de saxifrage » (XIII). Ni le poète ni le poème ne peuvent être entièrement définis par les circonstances sous peine de disparaître comme tels : « Après la remise de ses trésors [...], le poète, la moitié du corps, le

<sup>145</sup> *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1366-1367.

<sup>146</sup> Lettre du 15 mars 1944 citée par Jean-Claude Mathieu, op. cit., vol. II, p. 206.

sommet du souffle dans l'inconnu, le poète n'est plus le reflet d'un fait accompli. Plus rien ne le mesure, ne le lie. La ville sereine, la ville imperforée est devant lui » (LIII). Cette affirmation d'indépendance, de dégagement répété, est à la mesure du « risque d'annexion » (XXIV) encouru par le poème ; elle est finalement le signe de l'extrême proximité de l'histoire.

Le détachement des énoncés dans *Partage formel* n'est donc que l'envers de la présence du poème à l'histoire ; ou pour mieux dire, il est un battement, le souffle d'une respiration, d'une « expulsion » suivie d'un « retour », selon les termes éloquents du premier alinéa. Aucun refus du réel pour autant dans ces propositions ; au contraire, « le poète doit tenir la balance égale [...] » et « all[er] indistinctement de l'un à l'autre de ces états différents de la vie » (VII). La relation du poème à la réalité est elle-même thématifiée, comme un pas difficile mais nécessaire :

Par un travail physique intense on se maintient au niveau du froid extérieur et, ce faisant, on supprime le risque d'être annexé par lui ; ainsi, à l'heure du retour au réel non suscité par notre désir, lorsque le temps est venu de confier à son destin le vaisseau du poème, nous nous trouvons dans une situation analogue. Les roues – ces gravats – de notre moulin pétrifié s'élancent, raclant des eaux basses et difficiles. [...] (XXIV)

L'image du moulin, écho au titre du précédent recueil aphoristique, souligne par le rapprochement des termes l'écart qui sépare les deux ouvrages : le moulin n'est plus « premier » mais « pétrifié », les « eaux basses et difficiles » donnent la mesure du changement des relations entre le poème et le réel : « Notre effort réapprend des sueurs proportionnelles » (XXIV). La relation se pense dans les termes d'une opposition entre l'extérieur et l'intérieur, figurée par la vitre ou la fenêtre (II, XX), et le passage de l'un à l'autre se heurte aux difficultés de toute épreuve du réel : il faut des « efforts » dans ce « monde physique de la veille » où ne gouverne plus « l'aisance redoutable du sommeil » (VII). Aussi n'est-il pas surprenant de trouver une image, discrète mais affirmée, de la fonction sociale du poète : il est celui qui « complètera par le refus de soi le sens de son message, puis se joindra au parti de ceux qui, ayant ôté à la souffrance son masque de légitimité, assurent le retour éternel de l'entêté portefaix, passeur de justice » (LI). Les circonstances historiques ne sont pas indiquées dans cet alinéa ; le début du texte se caractérise par la généralité de l'énoncé, son absence d'ancrage référentiel : « Certaines époques de la condition de l'homme subissent l'assaut glacé d'un mal qui prend appui sur les points les plus déshonorés de la condition humaine » (LI). Pourtant, à la manière de certaines maximes pouvant s'incarner dans toute situation, cet énoncé est, pour ainsi dire, simultanément virtuel et actuel : il possède à la fois, à la façon de l'article, une extensité maximale et un référent défini, la situation singulière que le cotexte de *Seuls demeurent* a placée à l'horizon de l'écriture poétique. Toute l'efficacité de ce recueil est dans la possibilité d'un aller-retour, d'une alternance entre le plus singulier et le plus dégagé de la circonstance.

C'est donc avec la guerre d'Espagne et la déclaration de guerre de 1939 que l'histoire s'impose dans l'écriture de Char. Surgissant dans l'œuvre à proportion de sa menace de destruction, elle y est corrélée à la réaction d'un sujet qui la dénonce. D'abord dans une relation de

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

stricte opposition, le sujet progressivement consent à la durée et fonde sa capacité d'action sur son acceptation du temps historique. Sa résistance s'appuie alors sur la transmutation d'un temps énoncé à la première personne en un temps du « nous ». Les poèmes montrent et réalisent cet engagement du sujet dans l'histoire, mais eux-mêmes ne sont pas « engagés », à l'exception de *Placard pour un chemin des écoliers* dont la fonction répond à son titre. *Seuls demeurent* en revanche est davantage une adresse du sujet à lui-même qu'à une collectivité.

### CHAPITRE 3

#### ***FEUILLETS D'HYPNOS : UNE CRISE DE L'HISTOIRE ?***

De *Seuls demeurent* à *Feuillets d'Hypnos* l'écriture change radicalement. Par la nouveauté de sa forme, irréductible à *Partage formel* et à *Moulin premier*, *Feuillets d'Hypnos* est un tournant dans l'œuvre. Abandonnant le poème en prose de *L'Avant-monde* pour la note du feuillet, le recueil se présente à son ouverture comme une crise de l'écriture. Fragilité, insuffisance, et même insignifiance : les mots font l'épreuve de leur légitimité face à l'événement qui les « affect[e] »<sup>147</sup>. Le texte liminaire prévient en effet le lecteur en ces termes : « Un feu d'herbes sèches eût tout aussi bien été leur éditeur. La vue du sang supplicé en a fait une fois perdre le fil, a réduit à néant leur importance ». L'écriture du recueil est doublée d'incertitude. Jamais dans l'œuvre la poésie ne s'est à ce point confrontée aux limites de sa nécessité.

Il semble que Char adopte l'écriture du carnet sous la pression des circonstances : « À partir de l'été, son action au maquis absorbe totalement sa vie, ne laisse plus d'espace, plus de temps pour 's'absenter' »<sup>148</sup>. L'histoire ne fait donc pas seulement irruption dans l'œuvre, elle l'envahit. Elle en bouleverse la forme, quand elle ne la menace pas simplement de disparition. « Affectées par l'événement », ces notes signalent le retentissement de la situation historique, et en même temps, la difficulté d'y répondre, la nouveauté de la position que la poésie doit définir pour elle-même. Si l'écriture est en crise, c'est donc, apparemment, en raison de la proximité de l'histoire ; mais c'est aussi à proportion de la crise de cette dernière. De l'écriture discontinuée des feuillets ressort en effet une représentation bouleversée du temps, une rupture de la continuité établie par l'enchaînement des poèmes dans *Seuls demeurent*. *Feuillets d'Hypnos* désigne, de différentes manières, la crise de l'histoire dans laquelle l'écriture s'inscrit, et qu'elle va combattre. Paradoxalement, ce combat conduira le sujet à l'affirmation d'une forme définie de temps historique.

---

<sup>147</sup> Le verbe est employé dans l'avertissement de *Feuillets d'Hypnos* : ces notes « furent écrites dans la tension, la colère, la peur, l'émulation, le dégoût, la ruse, le recueillement furtif, l'illusion de l'avenir, l'amitié, l'amour. C'est dire combien elles sont affectées par l'événement. Ensuite plus souvent survolées que relues ».

<sup>148</sup> Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 201.

### 3.1. L'HISTOIRE EN CRISE

Le changement radical de l'écriture, dans *Feuillets d'Hypnos*, va de pair avec une modification du rapport du sujet, et de l'écrit, à l'histoire, selon une double implication. Le passage à la note a des conséquences sur l'écriture du temps, la compréhension qui en est donnée, directement, ou implicitement. Mais il est aussi lui-même un effet des circonstances historiques.

#### 3.1.1. Une crise politique et morale

Les fragments de *Feuillets d'Hypnos* désignent, à plusieurs niveaux, une crise du moment historique. Ils la thématisent d'abord, dans un certain nombre d'énoncés à vocation analytique. Une analyse politique et sociale se dégage en effet de ces textes dont la fonction est de contribuer à la compréhension de la situation et d'anticiper un avenir proche.

L'histoire prend ici un sens légèrement différent de celui qu'elle avait dans le recueil précédent. La perspective temporelle change d'échelle, les contenus associés à la notion se spécifient. C'est un univers de référence politique que désigne le lexique, par exemple, dans les feuillets suivants :

- 7 : « Cette guerre se prolongera au delà des armistices platoniques. L'implantation des concepts politiques [...] »
- 20 : « Je songe à cette armée de fuyards aux appétits de dictature que reverront peut-être au pouvoir [...] »
- 24 : « La France a des réactions d'épave dérangée dans sa sieste. [...] »
- 29 : « [...] la prospérité des canailles qui franchissent en se jouant les barrages dressés autrefois par la société contre elles. [...] »
- 37 : « Révolution et contre-révolution se masquent pour à nouveau s'affronter. [...] »
- 68 : « Lie dans le cerveau : à l'est du Rhin. Gabegie morale : de ce côté-ci. »
- 126 : « [...] cette abjection nazie [...] »
- 127 : « Viendra le temps où les nations [...] »
- 220 : « [...] Je pressens que l'unanimité confortable, la boulimie de justice n'auront qu'une durée éphémère [...] »

La « guerre », l'« armée », la « Révolution », les « nations », l'« abjection nazie » : ces groupes nominaux viennent caractériser en termes politiques le référent visé. Dans *L'Avant-monde*, au contraire, le référent n'était désigné que de manière figurée, ou incidemment, par une date en épigraphe.

*Feuillets d'Hypnos* modifie alors la perspective sur l'histoire ; il la fait voir de plus près, la spécifie en s'attachant à l'une de ses dimensions. S'il y a un changement par rapport à *Seuls demeurent*, c'est en premier lieu dans cet effet de singularisation et de rapprochement du regard : l'histoire dans *Feuillets d'Hypnos* devient une histoire politique et sociale, plus précisément contextualisée. Aussi change-t-elle de dimension : il ne s'agit pas, dans ces feuillets-là du moins, d'une histoire des civilisations ou de l'humanité, à l'instar de l'ouverture du « Bouge de l'historien » (« La pyramide des martyrs obsède la terre »), où l'image de la pyramide connote une histoire de longue durée, de celles qui retracent la grandeur et la décadence des empires. *Feuillets d'Hypnos* ne retrace pas une histoire justement, mais inscrit le moment de l'énonciation dans un contexte politique et social, élargi au-delà de l'actualité immédiate. Car l'analyse n'est pas pour autant circonscrite au moment présent ; elle présuppose l'inscription de ce moment dans un « segment de l'histoire »<sup>149</sup>.

Ainsi le feuillet 20 donne-t-il à la mémoire historique toute son importance dans la lutte pour la liberté : « Je songe à cette armée de fuyards aux appétits de dictature que reverront peut-être au pouvoir, dans cet oublieux pays, ceux qui survivront à ce temps d'algèbre damnée. » C'est parce que le pays est « oublieux » de son histoire que la victoire sera grevée du risque d'un retour de la dictature. Dans son combat pour la liberté politique, le sujet non seulement s'inscrit dans un contexte militaire et social déterminé (« cette armée de fuyards » faisant référence à l'état de l'armée en 1940), mais il situe son propos et son action dans une perspective temporelle comprenant un passé et un avenir, la défaite de 40 et l'après-guerre. Les feuillets dans lesquels se développent de telles analyses de la situation politique ouvrent ainsi, le plus souvent, une perspective temporelle, vers le passé ou vers l'avenir, qui place l'étude au-delà de la simple chronique. Le feuillet 29, par exemple, esquisse une explication de la « prospérité des canailles » par le changement de la société, changement que souligne le marqueur temporel « autrefois » : « Ce temps, par son allaitement très spécial, accélère la prospérité des canailles qui franchissent en se jouant les barrages dressés autrefois par la société contre elles ». Parcourant d'un point vers l'autre l'axe du temps, le feuillet envisage dans la phrase suivante le devenir du même phénomène et s'interroge : « La même mécanique qui les stimule les brisera-t-elle en se brisant [...] ? » Ailleurs, c'est sur un mode optatif que se clôt l'analyse du temps présent : « La France a des réactions d'épave dérangée dans sa sieste. Pourvu que les caréniers et les charpentiers qui s'affairent dans le camp allié ne soient pas de nouveaux naufrageurs ! » (feuillet 24). Citons également l'un des premiers feuillets qui, dès le début du recueil, au moment où s'énonce la décision de combattre (« [...] nous sommes allés et avons fait face », feuillet 4), prend soin de poser des jalons dessinant un cadre futur pour l'action et ses conséquences et anticipant assez précisément l'après-guerre et ses désenchantements : « Cette guerre se prolongera au delà des armistices platoniques.

---

<sup>149</sup> La notion est de Paul Ricoeur, « Vers une herméneutique de la conscience historique », *Temps et récit. III, op. cit.*, p.

L'implantation des concepts politiques se poursuivra contradictoirement [...]. Écartez le scepticisme et la résignation et préparez votre âme mortelle [...] » (feuillet 7), ou encore à la fin du feuillet 65 : « [...] combien d'insaisissables saltimbanques plus soucieux de jouir que de produire ! À prévoir que ces coqs du néant nous timbreront aux oreilles, la Libération venue... ». Enfin, faisant référence à un aspect de l'histoire politique du pays, l'opposition de la « Révolution » et de la « contre-révolution », le feuillet 37 situe le moment présent dans une histoire de plus longue durée.

Il y a donc un certain empan du regard, propre à chaque recueil. Dans *Seuls demeurent*, la date historique, inscrite au fronton du « Lorient », est située dans la perspective d'une totalité (« Tout à jamais prit fin »), ou d'une histoire de l'humanité. *Feuillets d'Hypnos* restreint la vision à une durée plus courte, favorisant les comparaisons et les analyses politiques plus circonscrites, déterminées par ce qui est l'autre nouveauté de *Feuillets d'Hypnos*, le rôle confié à la poésie pour l'action, « pour le but à atteindre mais pas au delà », précisément.

À l'échelle de cette histoire politique et sociale, nommée et construite par un certain nombre de textes de *Feuillets d'Hypnos*, une analyse lucide, parfois virulente, dénonce l'extraordinaire du moment, la négativité de la rupture qu'il provoque.

Le temps est très explicitement caractérisé par son étrangeté dans le feuillet 29 : « Ce temps, par son allaitement très spécial, accélère la prospérité des canailles [...] ». Parfois, l'ensemble du feuillet est consacré à la désignation de cette nature exceptionnelle du moment : « Temps où le ciel recru pénètre dans la terre, où l'homme agonise entre deux mépris » (feuillet 36), et les périphrases sont sans ambiguïté sur la gravité de la crise : ce temps est un « temps d'algèbre damnée », d'« agonie féérique » (feuillet 95). Il est nettement partagé entre un autrefois et un « aujourd'hui » déréglé : « Le temps n'est plus secondé par les horloges dont les aiguilles s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme. [...] » (feuillet 26).

Dans son contenu même, cette crise est d'abord présentée sous un aspect politique. Le personnel militaire en est un élément déterminant : reviendra peut-être au pouvoir « cette armée de fuyards aux appétits de dictature » (feuillet 20). La passivité, l'inertie de la classe politique et de la société civile sont vilipendées, sur un ton qui rappelle la force d'invective satirique et pamphlétaire de l'époque surréaliste : « La France a des réactions d'épave dérangée dans sa sieste. [...] » (feuillet 24). Malhonnêteté et incompetence sont les deux maux essentiels de la crise politique, qui est donc, en premier lieu, une crise morale. L'absence de vertus politiques, la lâcheté (feuillet 20), l'hypocrisie (feuillet 7), le manque d'honnêteté des individus sont la cause d'un dysfonctionnement politique, lui-même renforcé par un dérèglement de la société d'où ont disparu les garde-fous : ainsi s'« accélère la prospérité des canailles qui franchissent en se jouant les barrages dressés

autrefois par la société contre elles. » (feuillet 29). Ce sont donc les hommes, leur incompetence, leur insuffisance morale qui, en premier lieu, font la crise de l'histoire<sup>150</sup>.

L'analyse politique est alors doublée du regard perspicace du moraliste sur les individus qui composent la société. C'est bien un lexique moral (« le mensonge » et « le mal ») qui caractérise par exemple le constat du feuillet 8 :

Des êtres raisonnables perdent jusqu'à la notion de la durée probable de leur vie et leur équilibre quotidien lorsque l'instinct de conservation s'effondre en eux sous l'exigence de l'instinct de propriété. Ils deviennent hostiles aux frissons de l'atmosphère et se soumettent sans retenue aux instances du mensonge et du mal.

Ailleurs, c'est la cupidité ou l'avarice qui sont dénoncées : « Les justiciers s'estompent. Voici les cupides tournant le dos aux bruyères aérées » (feuillet 211) ; « [...] l'idiot n'en voulut démordre, l'avarice montagnarde ne voulant évidemment rien céder » (feuillet 210). Le champ thématique de ces textes semble rejoindre parfois la tradition des moralistes classiques : les replis de la conscience, les noirceurs de l'âme, la présence dissimulée du mal chez l'homme sont soigneusement relevés. À l'instar des *Maximes* présentées par La Rochefoucauld comme un « portrait du cœur de l'homme » (« Avis au lecteur »), certains feuillets utilisent le tranchant de la forme brève pour disséquer les apparences trompeuses, pour mettre en lumière la mauvaise part d'ombre recelée par les individus. Tel le feuillet 28 : « Il existe une sorte d'homme toujours en avance sur ses excréments », ou le feuillet 69 : « Je vois l'homme perdu de perversions politiques, confondant action et expiation, nommant conquête son anéantissement. » Dans les dernières pages du recueil, le feuillet 233 dresse une forme de bilan de cette expérience de moraliste et montre en même temps l'importance accordée par le poète à cette meilleure connaissance de l'homme, explicitement nommée : « Ce que tu as appris des hommes – leurs revirements incohérents, leurs humeurs inguérissables, leur goût du fracas, leur subjectivité d'arlequin [...] ». Et cette vérité, venue de l'expérience, sert la définition, à la fin du feuillet, d'une règle de conduite générale : « Ce que tu as appris des hommes [...] doit t'inciter, une fois l'action consommée, à ne pas t'attarder trop sur les lieux de vos rapports. »

Le ton de généralité, caractéristique d'un ouvrage de moraliste, reste exceptionnel dans *Feuillets d'Hypnos*, mais il en est la tentation. Or c'est précisément le passage d'une vérité occasionnelle à la possibilité de sa généralisation qui sera le signe de la crise d'après-guerre. Le feuillet 233 le laisse pressentir : la plupart des portraits moraux que dresse *Feuillets d'Hypnos* sont ancrés dans une situation singulière, insérés dans un récit circonstancié ; le feuillet 233 au contraire, placé à la fin du recueil, annonce le constat général et beaucoup plus sombre, dans les textes d'après-guerre, de la persistance du mal. Quand il apparaîtra que les vices des hommes ne sont pas, ainsi que tend à le montrer *Feuillets d'Hypnos* dans sa plus grande partie, le résultat d'un

---

<sup>150</sup> Sur ce point, les analyses de Char rejoignent celles d'autres témoins. Que l'on songe, par exemple, à l'incompétence intellectuelle et administrative des dirigeants militaires et politiques mise en cause par Marc Bloch dans *L'Étrange Défaite*, témoignage écrit en 1940, publié après guerre, réédité chez Gallimard, collection « Folio/ Histoire », 1990.



dérèglement inscrit dans le temps, ne sont donc pas liés à un moment historiquement déterminé, mais peuvent se révéler perpétuels, alors l'histoire sera réellement en crise, car la possibilité même du changement se trouvera remise en question.

Dans *Feuillets d'Hypnos*, la tentation de conclure à une absence de changement dans la nature et la condition de l'homme n'apparaît qu'incidemment, pour être aussitôt repoussée :

Ce qui peut séduire dans le néant éternel c'est que le plus beau jour y soit indifféremment celui-ci ou tel autre.

(Coupons cette branche. Aucun essaim ne viendra s'y pendre.) (Feuillet 49)

Le désir de sortir de l'histoire, de se soustraire au travail du négatif et à la logique successive qui enchaîne la douleur du présent à sa résorption dans un avenir souhaité, est ici manifeste. Son importance est soulignée par l'organisation polyphonique du feuillet dont les marques typographiques mettent en évidence l'alternance des voix : elle montre la nécessité d'une instance de contradiction pour s'opposer à la puissance de séduction de la première affirmation. Le feuillet 80 souligne lui aussi l'attraction du sujet pour une conception pessimiste de la nature humaine, conception inscrite par le texte lui-même dans la longue tradition des moralistes, appréciés et relus par la modernité nietzschéenne, à laquelle font écho dans ce feuillet les notions d'illusion, de santé et de dépense :

Nous sommes des malades sidéraux incurables auxquels la vie sataniquement donne l'illusion de la santé. Pourquoi ? Pour dépenser la vie et railler la santé ?

(Je dois combattre mon penchant pour ce genre de pessimisme atonique, héritage intellectuel...)

Dans cette contradiction énonciative, opposant la tentation d'une affirmation universelle et atemporelle à l'interrogation et à l'injonction assumées par la première personne, se joue la confiance en l'histoire. Tant qu'il reste possible d'opposer à la maxime la note, avec ses vérités parcellaires et ses marques d'un présent appelé à se transformer, l'histoire demeure, comme espace de métamorphoses suscitées par l'action du sujet.

Aussi faudrait-il parler, à ce niveau, non d'une remise en cause de l'histoire mais d'une crise du moment historique. Le moment est désigné comme exceptionnel, comme rupture entre un passé et un avenir, mais l'idée même d'histoire n'est pas dénoncée: l'énonciation du carnet vient s'opposer à toute tentation de pessimisme radical en inscrivant le mal dans la circonstance.

Que l'histoire traverse une crise, le lexique de la maladie le montre assez. Faisant écho à l'hippocratismes fondateur de la tradition aphoristique, l'auteur des *Feuillets* se présente alors sous la figure du médecin. Car s'il arrive que la société soit conçue comme machine (« la même mécanique qui les stimule les brisera-t-elle en se brisant [...] », feuillet 29), elle apparaît plus souvent dans le regard du poète comme un corps malade. Ces deux figures opposées de la société, la machine et le corps, peuvent d'ailleurs parfois se rejoindre, comme dans le feuillet 127, où le « corps », que finiront par former « les nations », verra son « cerveau » « plein à craquer de

machines », comble de la maladie que préparent « les inventeurs » pour cette société mondiale monstrueuse, dans laquelle les « machines » engendrent, selon la logique sonore du feuillet, des « mines meurtrières », par où se résout, dans l'anéantissement, l'excessive organicité des sociétés. La maladie est ici excès de cohésion, absence de l'irrégularité indispensable à « l'évasion », négation du mal qui, dans une certaine mesure, lorsqu'il est « fantasque », est « utile » (feuillet 174). L'image traditionnelle du corps politique, solidaire dans tous ses organes, est prise à contre-pied par Char qui en dénonce implicitement les implications totalitaires : « [...] L'homme, d'un pas de somnambule, marche vers les mines meurtrières, conduit par le chant des inventeurs... » (feuillet 127).

Reste que le dysfonctionnement de la société, et les défauts des individus qui la composent, sont pensés par le poète médecin de *Feuillets d'Hypnos* en termes de maladie. Cette perspective est rappelée dans le *Bandeau de « Fureur et mystère »* écrit pour la publication du livre en 1948 : entre autres attributions énumérées dans cette page, le poète possède celle de porter un « diagnostic » et de s'attacher au « traitement des maux de l'homme de son temps ». De fait, les métaphores corporelles et l'isotopie de la maladie servent à figurer, dans un certain nombre de feuillets, le moment vécu par le locuteur et ses contemporains. Dès le début du recueil, le feuillet 7 suggère un corps civil malade, subissant dans les « convulsions » une « implantation » idéologique : « Cette guerre se prolongera au delà des armistices platoniques. L'implantation des concepts politiques se poursuivra contradictoirement, dans les convulsions et sous le couvert d'une hypocrisie sûre de ses droits. [...] » La fin du feuillet n'est pas moins éloquente, qui compare les causes du mal à des « génies microbiens » : « Écartez le scepticisme et la résignation, et préparez votre âme mortelle en vue d'affronter intra-muros des démons glacés analogues aux génies microbiens. » Plusieurs autres feuillets développent ce même champ lexical : le feuillet 22 nomme le « cancer » de ceux « chez qui l'avarice écrase l'amour [...] » ; le feuillet 37 dénonce l'aggravation des « névroses collectives » et s'inquiète : « Où êtes-vous remède ? » Le feuillet 135, cherchant un « réel secours », prescrit son traitement :

Il ne faudrait pas aimer les hommes pour leur être d'un réel secours. Seulement désirer rendre meilleure telle expression de leur regard lorsqu'il se pose sur plus appauvri qu'eux, prolonger d'une seconde telle minute agréable de leur vie. À partir de cette démarche et chaque racine traitée, leur respiration se ferait plus sereine.

Le feuillet 220 emploie le terme même de « remède », annonce l'affairement de « fantômes » et décrit leur « âme empirique » comme « un amas de glaires et de névroses ».

Dans tous ces exemples, la maladie morale diagnostiquée chez les individus ou dans la société est un état de crise du corps social et de la psyché collective. L'écriture du feuillet en cherche l'origine, suggère des remèdes, l'envisage dans sa dimension temporelle et la présente à la fois comme conséquence et cause des circonstances. Aussi figure-t-elle l'historicité du dysfonctionnement social et politique dénoncé dans le recueil. Char retrouve ici une tradition de la forme brève qui signale, par la discontinuité et l'inachèvement de l'ensemble, l'inscription des

fragments dans la circonstance, et l'empirisme de la démarche suivie. Fruits de l'observation du moment, bornés par un horizon temporel restreint, les feuillets fondent alors leur vérité sur l'expérience et les réflexions que suscite celle-ci, exactement comme le fait l'aphorisme hippocratique élaboré contre les règles atemporelles et religieuses de la médecine antique.

### 3.1.2. Décrire et nommer : le discours métaphorique

La crise toutefois ne se laisse pas analyser dans les seuls termes d'un dysfonctionnement politique et social, ou d'une faiblesse morale. Elle n'est justement pas totalement accessible à la langue de l'analyse ; elle ne s'épuise pas dans sa thématization. L'écriture du carnet est certes constamment tendue vers la possibilité de donner sens et forme à l'accidentel, « d'élever l'événement jusqu'à lui-même », comme l'a montré Jean-Claude Mathieu<sup>151</sup> : « en face d'une situation inouïe », il devient impératif d'élaborer « les notions qui permettront son analyse ». Simplification, « médiatisation de l'immédiat » et restitution « à ce qui est de sa dimension de devenir », ces trois opérations rendent à l'événement l'étendue « d'un alentour qui le soutient et l'explique »<sup>152</sup> ; elles permettent alors une évaluation simultanément passionnée et réfléchie des conditions de l'action. Mais la succession même de ces notes, qui sans cesse relance le mouvement de l'analyse, la tension vers la compréhension, témoigne en même temps d'une situation qui se dérobe continûment à l'intellection : « nous sommes dans l'inconcevable », écrit Char à Francis Curel, après avoir évoqué « l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés »<sup>153</sup>. Cette difficulté à rendre compte du moment présent, qu'il s'agisse de l'expliquer, de le décrire ou de le nommer, est un symptôme de la crise qui affecte la possibilité de comprendre le devenir, la possibilité de le penser comme histoire.

À côté de l'analyse en termes historiques de la crise morale et politique, on trouve en effet dans *Feuillets d'Hypnos* plusieurs désignations d'un temps affolé, d'un temps en crise parce que soustrait à ses conditions d'intelligibilité. Ainsi l'horloge, mesure par excellence, accord du temps et de l'homme, ne joue plus son rôle pacificateur et ordonnateur ; elle laisse libre cours à la mauvaise herbe improductive du temps : « Le temps n'est plus secondé par les horloges dont les aiguilles s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme. Le temps, c'est du chiendent [...] » (feuillet 26). Une première version, manuscrite, de ce texte posait une relation d'équivalence entre l'homme et le temps : « [...] s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme.

---

<sup>151</sup> *Op. cit.*, vol. II, p. 247.

<sup>152</sup> *Ibid.*

[L'homme, c'est le temps] [...] »<sup>154</sup>, établissant une corrélation entre le dérèglement du temps et le dérèglement de l'homme. Le feuillet 25 place la crise sous le signe de la disjonction : « Midi séparé du jour. Minuit retranché des hommes ». Une corruption insidieuse a « pourri » les rouages d'un temps que la scansion des heures ne fait plus avancer, mais condamne à faire entendre indéfiniment son glas : « [...] Minuit au glas pourri, qu'une, deux, trois, quatre heures ne parviennent pas à bâillonner... ». La possibilité de mesurer le temps se dérobe, tout comme font défaut les repères, « midi », « minuit », qui faisaient du temps l'allié de l'homme<sup>155</sup>.

Le temps historique semble sombrer dans une faillite générale du temps. Les habitudes de perception, de mesure, ne sont plus soutenues par les repères communs : « L'éternité n'est guère plus longue que la vie. » (feuillet 110) ; « on donnait jadis un nom aux diverses tranches de la durée : ceci était un jour, cela un mois, cette église vide, une année. [...] » (feuillet 90). La relation au temps se modifie en même temps que la vie des corps se dérègle et que de nouveaux rites, secondés par un humour salvateur, viennent contenir le vertige du vide généré par la situation : « Les enfants s'ennuient le dimanche » (feuillet 15) ; la faim fait imaginer une division nouvelle du temps dans laquelle le dimanche, « dépecé » comme une victime propitiatoire, se voit sacrifier sur l'autel des repas : « [...] Passereau propose une semaine de vingt-quatre jours pour dépecer le dimanche. Soit une heure de dimanche s'ajoutant à chaque jour, de préférence, l'heure des repas, puisqu'il n'y a plus de pain sec./ Mais qu'on ne lui parle plus du dimanche » (feuillet 15)<sup>156</sup>. En regard de ce bouleversement des divisions traditionnelles, qu'il soit subi ou mis à distance dans l'humour d'un jeu<sup>157</sup>, un seul partage subsiste, un seul repère temporel, l'opposition de la vie et de la mort : « [...] Nous voici abordant la seconde où la mort est la plus violente et la vie la mieux définie » (feuillet 90). Le « commencement » et la « fin » de la vie sont les termes dans lesquels est appréhendée l'existence : « La vie commencerait par une explosion et finirait par un concordat ? C'est absurde » (feuillet 140). Et ce partage est présenté comme le seul qui ne puisse être remis en cause : « Peu de jours avant son supplice, Roger Chaudon me disait : 'Sur cette terre, on est un peu dessus, beaucoup dessous. L'ordre des époques ne peut être inversé. C'est, au fond, ce qui me tranquillise, malgré la joie de vivre qui me secoue comme un tonnerre...' » (feuillet 231). La satisfaction d'être « tranquilisé » par cet ordre irréversible montre la précarité des autres divisions du temps.

---

<sup>153</sup> Voir le premier des quatre *Billets à Francis Currel*, daté de 1941, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 632-633.

<sup>154</sup> Ajout manuscrit sur la version dactylographiée de *Feuillets d'Hypnos*, BLJD, Fonds René Char 687, Ae-IV-7.

<sup>155</sup> Aussi, seuls quelques hommes, liés par une amitié « fraternellement partagée », peuvent « dans la solitude » « f[aire] autour de leur dimanche le jour et la nuit réconciliés demain bouche à bouche [...] » (lettre ms à Gilbert Lely, 9 septembre 1942, BLJD, Ms 20 844, H'-III-13).

<sup>156</sup> Jean-Claude Mathieu rappelle à propos de ce feuillet le lien qui attache la métaphore aux visions quotidiennes du maquis : « dépecer le dimanche » fait écho aux agneaux dépecés destinés à nourrir les résistants » in Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 14.

<sup>157</sup> « L'humour n'est plus mon sauveur », écrit Char dans le deuxième *Billet à Francis Currel* ; il a donc pu être perçu comme tel.

Le temps affolé, débordant ses repères, inintelligible de ce fait, est une pierre d'achoppement de l'analyse historique dans *Feuillets d'Hypnos* ; il est la ligne de fuite le long de laquelle se perd la désignation même de la crise.

La crise du moment historique se manifeste alors tout autant par l'analyse qui en est faite dans les feuillets que par la mise en échec de cette analyse elle-même. Aussi ne peut-elle apparaître le plus souvent que de manière oblique, par le détour d'une métaphore, notamment, qui propose l'inédit d'une nouvelle attribution sémantique<sup>158</sup> face à l'inouï de ce temps sans comparaison. L'irreprésentable est appréhendé, par approximations, dans un discours métaphorique qui indique son comparé sans le nommer. Cela se traduit dans certains feuillets par le brusque surgissement d'une périphrase métaphorique au sein d'un énoncé dont il rompt l'homogénéité lexicale ou l'unité isotopique :

L'effort du poète vise à transformer *vieux ennemis* en *Loyaux Adversaires*, tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet, surtout là où s'élançait, s'enlance, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes. (feuilleton 6)

Que le contexte de la guerre est un des horizons de référence de ce feuillet, le début de la phrase le montre assez. Plusieurs éléments rapportent l'énoncé au contexte de son écriture : la prise en compte du « lendemain », l'action du poète pour préparer l'avenir, le vocabulaire de « l'ennemi » et de « l'adversaire », faisant allusion, aussi bien, aux motivations qui ont poussé l'auteur à changer le titre initial de *Seuls demeurent*. Or, de manière soudaine, la phrase bascule, en son milieu, d'une forme analytique vers une forme métaphorique : serait-ce que les mots sont venus à manquer, que la chose désignée ne peut être nommée ? « [...] surtout là où s'élançait, s'enlance, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes » : l'étroitesse du tissu sonore donne à l'ensemble de la périphrase métaphorique une singulière densité. Cette métaphore pléthorique ne se greffe pas fragmentairement dans le texte des feuillets, mais se développe avec une abondance qui rappelle une figure ancienne du discours, la copia des rhéteurs antiques, agissant à l'exact inverse de la formule brève et incisive et donnant l'impression d'un épuisement, exhaustif et infini à la fois, de la chose visée. L'innommable de la crise se dit aussi dans cette extension du comparant.

Mais on remarquera que, le plus souvent, ce n'est pas tant la « chose » elle-même, le mal à l'œuvre, l'abjection nazie, qui sont visés par le discours métaphorique. Un partage s'opère entre ce qui serait la crise historique elle-même, ses manifestations, son origine, d'un côté, et de l'autre, la situation des hommes pris et engagés dans cette histoire. Les métaphores ne visent pas la totalité du moment historique, mais privilégient un de ses aspects, la « condition » d'un « nous », d'une instance énonciatrice élargie à la collectivité des hommes dont le sujet partage le destin exceptionnel. Les métaphores laissent étrangement de côté ce qui apparaît alors comme un point

aveugle du discours, une faille dans laquelle la parole refuse de s'engouffrer. Ou si elle le fait, elle en désigne alors « l'abîme » comme dans le feuillet 6.

Si les mots pour dire la crise en elle-même font défaut, en revanche le mouvement de caractérisation métaphorique de la situation dans laquelle se trouvent les hommes est sans cesse relancé. Sans doute est-ce l'impératif de l'action à mener qui rend indispensable la recherche du sens à donner à la « condition » des « réfractaires » (feuillet 178). Une communauté de « chiens enragés » (feuillet 27) dont la dent menaçante vient conjurer le spectre du « chiendent » évoqué dans le feuillet immédiatement précédent est le premier fil d'un réseau métaphorique serré qui noue ensemble, pour dire la condition des combattants, la faim, la dent et la dérélition.

Une rage efficiente, secouant « l'arbre plein de rires et de feuilles » (« Je suis aujourd'hui pareil à un chien enragé enchaîné à un arbre plein de rires et de feuilles », « Carte du 8 novembre »), est un nécessaire contrepoids au fantasme du « sperme de chiendent », hantise d'une création désastreuse révélant quelque dieu malfaisant ou indifférent<sup>159</sup> : « Le temps n'est plus secondé par les horloges dont les aiguilles s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme. Le temps, c'est du chiendent, et l'homme deviendra du sperme de chiendent. » (feuillet 26). L'abandon de la créature par son créateur fait l'objet, dans *Feuillets d'Hypnos*, d'une interrogation angoissée qui sera reprise après-guerre sous une autre forme ; une fois acquise la certitude de cet abandon, la question deviendra celle de sa durée : « Combien durera ce manque de l'homme mourant au centre de la création parce que la création l'a congédié ? » (*À la santé du serpent*). La dent rageuse du chien prompt à mordre est alors le gauchissement d'une certaine faim, celle qui « entraine la première », avant que « le suprême écœurement » eucharistique ne la pervertisse, avant que son appétit ne se voie plus offrir que la nourriture déchu d'un temps devenu « chiendent ». Le poème « Carte du 8 novembre » éclaire en effet assez nettement le lien entre la « rage » des réfractaires, leur « faim » et leur déception envers « la vieille église » :

Les clous dans notre poitrine, la cécité transissant nos os, qui s'offre à les subjuguier ?  
Pionniers de la *vieille* église, affluence du Christ, vous occupez moins de place dans la prison de  
notre douleur que le trait d'un oiseau sur la corniche de l'air. La foi ! Son baiser s'est détourné  
avec horreur de ce nouveau calvaire. Comment son bras tiendrait-il démurée notre tête, lui qui vit,  
*retranché* des fruits de son prochain, de la charité d'une serrure inexacte ? Le suprême  
écœurement, celui à qui la mort même refuse son ultime fumée, se retire, déguisé en seigneur.

Notre maison *vieillira* à l'écart de nous, épargnant le souvenir de notre amour couché  
intact dans la *tranchée* de sa seule reconnaissance.

À cette foi « retranché[e] des fruits de son prochain », le poème oppose l'exact inverse : l'adjectif « retranché » devient la « tranchée » (militaire ?) dans laquelle un autre fruit, « notre amour », destiné à y croître comme dans un sillon, sera « couché intact » :

<sup>158</sup> Sur ce travail de la métaphore, voir la sixième étude « Le travail de la ressemblance » du livre de Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, repris dans la collection « Points Essais », p. 221-272.

<sup>159</sup> Voir, à ce sujet, le chapitre « La création comme désastre » dans le livre d'Éric Marty, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990, p. 211-217.

Notre maison vieillira à l'écart de nous, épargnant le souvenir de notre amour couché intact dans la tranchée de sa seule reconnaissance.

Face à la défaillance de « la *vieille* église », le poète dresse « notre maison » qui « *vieillira* à l'écart de nous ». Dans un tel cotexte, le dernier alinéa chargé de connotations religieuses le lexique de la faim, lui-même associé par métonymie à la « rage » :

Tribunal implicite, cyclone vulnérable, que tu nous rends tard le but et la table où la faim entrait la première ! Je suis aujourd'hui pareil à un chien enragé enchaîné à un arbre plein de rires et de feuilles.

En un temps où les jeunes réfractaires n'ont plus que de la mauvaise herbe à se mettre sous la dent pour satisfaire leur « émouvant appétit de conscience » (feuillelet 123), rien d'étonnant à ce qu'ils proposent de « dépecer le dimanche ». La faim littérale (« il n'y a plus de pain sec ») rejoint ainsi dans le feuillelet 15 l'isotopie de la faim religieuse : « [...] Soit une heure de dimanche s'ajoutant à chaque jour, de préférence, l'heure des repas, puisqu'il n'y a plus de pain sec. » Le thème de la nourriture manquante ne décrit pas seulement des conditions de vie, il métaphorise la condition métaphysique de ces hommes. On trouve dans le feuillelet 113 une confirmation de cette corrélation entre le lexique de la religion et celui de la nourriture : « Être le familier de ce qui ne se produira pas, dans une religion, une insensée solitude, mais dans cette suite d'impasses sans *nourriture* où tend à se perdre le visage aimé »<sup>160</sup>. L'utilisation du démonstratif, dans le groupe nominal « cette suite d'impasses sans *nourriture* », fait référence à la situation d'énonciation et signale l'identité de cette dernière et du comparé de ce vaste réseau métaphorique qui décrit « notre condition » comme appétit déçu et l'associe à la beauté du « chien enragé ».

La nourriture, telle qu'elle est notamment évoquée par le feuillelet 184 (« Guérir le pain. Attablé le vin ») pourrait être la pierre d'angle d'une série d'éléments métaphoriques qui parcourent *Feuillets d'Hypnos*. L'aliment ici désigné est l'aliment religieux par excellence, dont la maladie peut être entendue diversement, soit qu'il faille soustraire le pain et le vin à leur interprétation chrétienne, soit qu'il faille « guérir » ces symboles de l'usage dévoyé qui en est fait. Les allusions récurrentes au sacrifice christique dans *Feuillets d'Hypnos* n'invitent guère à entendre dans ce feuillelet une condamnation ironique et sans appel de la tradition évangélique. Le texte témoigne plutôt d'un travail de réappropriation par le sujet de cette dernière. Dans l'injonction de « guéri[son] », il s'agit de dénoncer la perte d'un sens, celui d'un sacrifice fondateur. Refusant la facilité du « compromis religieux » (feuillelet 16), Char évoque ici le sens d'une nourriture malade de la séparation qu'elle engendre, séparation spirituelle qui fait attendre le salut pour une autre vie, séparation d'une communauté politique avec elle-même, condamnée à la repentance par l'idéologie au pouvoir. L'« estomac aux aliments séparés » appelle son dépassement dans une « altitude de cierge » (feuillelet 74). « Guérir le pain », c'est alors reconstruire la communauté qui le partage, la « table » où porter le vin, le sens d'une participation commune à ce qui serait, dans le contexte de l'œuvre, un salut sans transcendance, l'avènement d'un temps nouveau « qui s'accomplit sur cette

terre » (« Base et sommet... »). Ces symboles sont un moyen de penser et de donner sens à l'action du sujet et de ses hommes, à la valeur sacrificielle mais fondatrice de leur engagement.

L'écriture de *Feuillets d'Hypnos* reprend ainsi à la symbolique chrétienne plusieurs de ses motifs ; elle les investit en les détournant, mais en maintenant aussi une part essentielle de leur signification. De l'image du repas, par exemple, elle a déployé les résonances de fraternité et rappelé par une discrète allusion sonore (« À tous les repas pris en commun »), sa valeur de fondation d'une communauté dans la tradition biblique. L'extrême de la situation conduit ainsi à la réécriture des valeurs fondatrices d'une culture. Car la « vieille église », rappelée au rôle qui aurait dû être le sien, manque singulièrement à sa tâche : « Pionniers de la vieille église, affluence du Christ, vous occupez moins de place dans la prison de notre douleur que le trait d'un oiseau sur la corniche de l'air. La foi ! Son baiser s'est détourné avec horreur de ce nouveau calvaire [...] » (« Carte du 8 novembre »). La polyphonie des textes de *Feuillets d'Hypnos* sert le conflit explicite du sujet avec l'énoncé de ces valeurs devenues préjugé social ou consignes politiques, qu'il cite pour mieux les contredire : « 'Les œuvres de bienfaisance devront être maintenues parce que l'homme n'est pas bienfaisant.' Sottise. Ah ! pauvreté sanglante. » (feuilleton 133). Les « œuvres de bienfaisance » apparaissent ici comme la captation, par le discours idéologique de l'époque, d'un héritage dévoyé. Contre cet usage pervers de la tradition chrétienne, *Feuillets d'Hypnos* se livre à une réappropriation éthique de certains symboles<sup>161</sup>. Entre autres réécritures remarquables, celle de l'ange dans le feuillet 16 :

L'intelligence avec l'ange, notre primordial souci.

(Ange, ce qui, à l'intérieur de l'homme, tient à l'écart du compromis religieux, la parole du plus haut silence, la signification qui ne s'évalue pas. Accordeur de poumons qui dore les grappes vitaminées de l'impossible. Connaît le sang, ignore le céleste. Ange : la bougie qui se penche au nord du cœur.)

Ce feuillet offre un exemple tout à fait intéressant de réinvestissement de la culture chrétienne par l'écriture poétique. Dans la deuxième partie du texte, une parole de commentaire, fréquente dans *Feuillets*, mais ici singulière en raison de sa fonction de glose, fait suite à la référence religieuse. Par son souci affiché d'écarter tout malentendu, elle témoigne de la torsion que subit la figure de l'ange lorsque cette dernière est intégrée au discours de l'œuvre. Le feuillet réalise une incarnation de l'ange, en la nommant (« connaît le sang, ignore le céleste ») et en utilisant un registre métaphorique concret dans les substituts nominaux : « Accordeur de poumons qui dore les grappes vitaminées de l'impossible ». Le lexique du corps et de la récolte fait de l'ange une figure terrestre<sup>162</sup>, à partir de laquelle seulement il devient possible de désigner une forme de

---

<sup>160</sup> Souligné dans le texte.

<sup>161</sup> On voit ici la distance prise par rapport à l'invective sans concession de la période surréaliste sur la question de la religion.

<sup>162</sup> Comme le souligne Bertrand Marchal, « l'angélisme charien ne relève pas d'une théologie, ni même d'une psychologie, mais bien d'une physiologie. Cœur, sang, poumons, il s'agit toujours de la vie la plus élémentaire et la plus menacée par la terreur nazie [...] », in « Le Tableau pulvérisé : le prisonnier, la lampe, l'ange. René Char et Georges de La Tour », *L'Information littéraire*, novembre-décembre 1989, n° 5, p. 14-19.



transcendance dans ce monde-ci : « l'impossible », « la parole du plus haut silence », « la signification qui ne s'évalue pas ». Explicitement dissociée de son contexte d'origine, la figure de l'ange peut libérer ses connotations religieuses pour nommer un sacré qui n'a pas encore de nom. Ce sacré aimante l'action du sujet, l'oriente à la façon du nord magnétique en faisant « pencher » « au nord du cœur », donne sens et direction à cet engagement qui prend les connotations d'un martyr, sans répéter toutefois, grâce à cette réécriture terrestre de l'ange, l'inutile sacrifice des martyrs entassés par l'histoire (« Le Bouge de l'historien »). Le remploi des images chrétiennes répond à une exigence contradictoire : la référence au sacré est nécessaire en raison d'un présent vécu comme une période de « ténèbres », selon le terme souvent employé par Char, dans l'épaisseur duquel s'inscrit une longue tradition biblique ; mais elle ne peut s'écrire dans les termes du « compromis religieux » sous peine de reporter au crépuscule d'un temps millénariste l'exigence d'un salut pourtant impérieux ici et maintenant. L'orientation dans ces ténèbres se fera alors à l'aide d'une « lampe » tout aussi auratique que celle de la foi chrétienne, mais débarrassée de son au-delà. Le lointain a pris la place du céleste. La figuration du « but à atteindre » inscrit celui-ci dans la continuité d'un horizon, et non dans un autre monde, séparé de celui où vivent et combattent les réfractaires. Tel est le sens du rayonnement de la lampe dans le feuillet 5 : « Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous qui tient éveillés le courage et le silence » ; ou encore celui de la chandelle du *Prisonnier* de Georges de La Tour, évoquée dans le feuillet 178 : « les ténèbres hitlériennes » sont « maîtrisées » par cette autre « bougie qui se penche au nord du cœur », par une autre expression de l'« intelligence avec l'ange » conduisant à un témoignage de « reconnaissance à Georges de La Tour ». Le feuillet nomme cette fois la figure terrestre de l'ange, reconnue dans le tableau : « La femme explique, l'emmuré écoute. Les mots qui tombent de cette terrestre silhouette d'ange rouge sont des mots essentiels [...] ». Ici encore, la figuration d'une « condition », qui s'entoure de références à une pensée de la condition terrestre dans une perspective religieuse, joue de sa proximité et de sa différence avec le discours chrétien. Il est de ce point de vue tout à fait significatif que ce tableau, intitulé « Le Prisonnier » à l'époque de *Feuillets d'Hypnos*, se soit vu ensuite identifié par les spécialistes sous le titre de « Job raillé par sa femme ». Car si la tradition a retenu de la Bible une figure de la condition humaine, c'est bien celle de Job.

Le travail de figuration de la condition des réfractaires, traversant les images et symboles de la tradition chrétienne en se les appropriant, est ici doublé d'une représentation picturale à l'occasion de laquelle le sens de la figuration s'inverse. D'une manière assez remarquable en effet « la reproduction en couleur du Prisonnier de Georges de La Tour » n'est pas la « reproduction » du sort des maquisards, elle ne le reflète pas, mais elle « semble [...] réfléchir son sens dans [leur] condition ». Le verbe « réfléchir » dans cette phrase, en emploi transitif direct, mérite d'être souligné. Si le tableau « réfléchi[t] son sens dans notre condition », cela implique que le sens de la

toile se « reflèt[e] » dans le sort des combattants, que ce dernier devient le support de la représentation, donnant à la toile elle-même le statut de l'original. La peinture n'est pas ici l'image au second degré de la chose : c'est la chose elle-même qui prend les traits de la toile. La suite du feuillet montre bien cette direction inversée de la figuration qui pourrait être caractérisée par son efficace : « les mots qui tombent » du tableau imprègnent la condition des réfractaires et la modifient ; ils « portent immédiatement secours » et permettent de « maîtrise[r] les ténèbres hitlériennes ». L'univers des combattants vient se modeler sur l'image reproduite, il la « prouve » en devenant ce qu'elle est. Ici encore la figuration prend son sens dans sa relation à l'action.

La faim et la déréliction ne viennent donc nourrir aucun sentiment nostalgique. À l'absence métaphysique, au retrait du plus lointain, répond le plus proche de la présence charnelle et son soudain envahissement de l'espace. La présence de la femme dans le feuillet 178 est décrite comme un événement ; elle ne figure pas une dimension atemporelle de la condition humaine ; elle s'historicise : « L'écuelle est une ruine. Mais la robe gonflée de la femme emplit soudain tout le cachot. » À l'image de l'ange de l'Annonciation de la bouche duquel s'échappe un phylactère, cet autre ange, à la « robe gonflée », se distingue par son « Verbe » qui « donne naissance à l'inespéré ». Toute une iconographie chrétienne se rassemble dans ce feuillet pour désigner, dans sa valeur d'avènement, la rupture temporelle qui permettra la venue des temps nouveaux à laquelle travaillent les réfractaires. Comme précédemment, la tradition biblique fournit ses images à la pensée et à la figuration de la « condition » de ces hommes. Et de nouveau, l'écriture poétique leur fait subir un infléchissement qui les détache de leur métaphysique d'arrière-monde : il ne s'agit pas du salut et de la venue du messie, annoncés et attendus par une longue tradition prophétique, mais de ce qui ne s'attend pas justement, de « l'inespéré » qui donne toute sa chance au présent. Autre torsion imposée à l'iconographie chrétienne : la robe de l'ange est ici gonflée comme le ventre d'une femme ; avec un léger déplacement d'un personnage à l'autre dans la scène, les mots de l'ange deviennent eux-mêmes l'enfant annoncé et par conséquent la chair salvatrice. La robe gonflée qui envahit le cachot, c'est la réponse simultanée des mots et du corps à l'état de « maigreur » du prisonnier. Car si le corps de l'ange est un corps vital, « accordeur de poumons », battement d'une respiration dans un univers d'asphyxie, le prisonnier qu'il vient sauver est en revanche au bord de la dissolution : « Au fond du cachot, les minutes de suif de la clarté tirent et diluent les traits de l'homme assis » ; comme l'étaient aussi, dans « Éléments », la femme et l'enfant d'où émanait « un épuisement obscur qui bientôt ne se raidirait plus et glisserait dans la dissolution, cette terminaison précoce des misérables ». Les mots qui tombent de la bouche de l'ange sont la nourriture d'un corps sur le point de s'anéantir, d'un corps dont la « maigreur d'ortie sèche » rappelle l'envahissement du stérile « chiendent » dans un univers en déréliction. Mais le corps maigre, sans nourriture, est à la fois le signe de cette condition métaphysique, et la chance nouvelle de l'homme : rejoignant sa fin dans la dissolution, il est aussi, paradoxalement, au plus

près de son origine et de son façonnement. C'est ce que suggère l'image du « limon » dans cette lettre à Gilbert Lely où Char décrit le tableau de Georges de La Tour : « [...] une femme éclaire verticalement, d'une bougie dense comme la racine du jour, un homme assis plus nu et décharné que le limon des origines : me voici. »<sup>163</sup> Le corps au bord de la dissolution est un corps sur le point d'être sauvé. D'où la positivité de la maigreur et, inversement, la négativité de la graisse et de l'excès de nourriture : à « la graisse spartiate de mouchard » (feuilleton 215), à l'« infra-rouge gras » (feuilleton 76), les feuillets opposent la « vapeur et [le] vent » des « êtres exemplaires » (feuilleton 228). C'est qu'il s'agit d'« Être du bond. N'être pas du festin, son épilogue. » (feuilleton 197).

Que le corps puisse être la réponse à une « condition » où le manque de nourriture est à la fois physique et métaphysique, c'est ce que montre la double caractérisation de la chair, « miraculeuse et commune » : « Quand nous disons : le cœur (et le disons à regret), il s'agit du cœur atissant que recouvre la chair miraculeuse et commune, et qui peut à chaque instant cesser de battre et d'accorder » (*Rougeur des Matinaux*). Aussi les désignations du corps dans *Feuillets d'Hypnos* sont-elles à la fois l'image de la plus grande précarité et l'outil de la plus grande résistance. Le lexique du ventre, de la faim, de la bouche, de l'aliment, très nombreux dans le recueil, dit tout le spectre de la crise, depuis la condition matérielle des maquisards jusqu'à leur dénuement « au sein de la création ». Il dit aussi l'élaboration, par le corps et la nourriture, d'une nouvelle condition métaphysique : « Guérir le pain. Atabler le vin ». Le corps, le sang et les os, sont le lieu de cette refondation du sacré au plus intime de l'homme. À ce sujet, Char écrit dans une lettre non datée à Michel Leiris : « [...] En 1943, j'aime deux livres : 'L'expérience intérieure' de Bataille, foudre qui change de ciel (celui de la malédiction et de la grâce mourant de ses religions mal vécues, lâchement développées) pour s'emparer des nuages de l'homme\* en vue d'un sacré que je suis avide de connaître, et 'Haut mal'. [En note :] \*des nuages qui se déchirent au fond des os. »<sup>164</sup> Plusieurs images dans *Feuillets d'Hypnos* témoignent, en relation avec la singularité d'un moment, d'un semblable mouvement en direction du plus intime du corps de l'homme : « La lumière a été chassée de nos yeux. Elle est enfouie quelque part dans nos os. À notre tour nous la chassons pour lui restituer sa couronne » ; et encore dans *Rougeur des Matinaux* : « Quand le navire s'engloutit, sa voilure se sauve à l'intérieur de nous. Elle mâte sur notre sang [...] » (XXIV). Et dans le feuillet 71 : « Nuit, de toute la vitesse du boomerang taillé dans nos os, et qui siffle, siffle... »

Mais le corps dans *Feuillets d'Hypnos* n'est pas seulement le corps décharné du Prisonnier dont le sang et les os sont l'image de la condition des hommes et le lieu de leur salut. Il est aussi le corps du combattant, celui qu'on met en danger dans la lutte sur le terrain. La vision partielle qui en est donnée figure l'étroitesse d'un corps à corps : « Il faut beaucoup nous aimer, cette fois encore, respirer plus fort que le poumon du bourreau » (feuilleton 193). Le combat se fait poumon contre

---

<sup>163</sup> Lettre citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 206.

poumon, la proximité menace l'intégrité d'un corps qui n'est plus donné à voir dans son entier. Cette parcellisation du regard, doublée d'un mouvement vers l'intériorité des organes, signale la menace qui pèse sur un corps éminemment exposé. La distinction entre le dedans et le dehors remise en cause, c'est la frontière même du corps qui s'anéantit. Placé au premier plan par cet effet de grossissement du regard que provoque la vision de détails dans *Feuillets d'Hypnos*, le corps morcelé désigne lui aussi la situation de crise vécue par le sujet et ses compagnons. Une extrême précarité est associée aux mentions de parties du corps qui deviennent l'outil de mesure de la situation : « Un mètre d'entrailles pour mesurer nos chances » (feuillet 103), les organes habituellement associés au jugement, les yeux, la bouche, ayant perdu leur pouvoir discriminant : « Bouche qui décidiez si ceci était hymen ou deuil, poison ou breuvage, beauté ou maladie, que sont devenues l'amertume et son aurore la douceur ? [...] » (feuillet 43). Corrélée à cette perversion de la sensation, l'image d'une tête sans corps apparaît à la fin du feuillet : « Tête hideuse qui s'exaspère et se corrompt ! ». La corruption « hideuse » se transforme en tête « poisseuse » dans le feuillet 215 où la perversion de la langue engendre le « mouchard » : « Têtes aux sèves poisseuses survenues, on ne sait trop pourquoi, dans notre hiver et figées là, depuis. [...] Tel ce Dubois que sa graisse spartiate de mouchard entérine et perpétue ». Quand ce n'est pas par cette sorte de poison (présent dans la configuration sonore et visuelle de la « tête hideuse » qui « se corrompt ») que se distingue telle ou telle partie du corps, c'est par la violence d'un coup que se disloque l'unité corporelle. Une périphrase du feuillet 158, « l'Homme-au-poing-de-cancer », dit bien cette association de la violence, de la vision métonymique du corps et de son empoisonnement. Dislocation du corps de l'infirmes de Vachères, « un œil arraché, le thorax défoncé [...] » par les Miliciens (feuillet 99), à laquelle fait écho l'éclatement du corps de l'ennemi dans le feuillet 121 : « J'ai visé le lieutenant et Esclabesang le colonel. [...] La petite colonne ennemie a immédiatement battu en retraite. Excepté le mitrailleur : son ventre a éclaté. Les deux voitures nous ont servi à filer. La serviette du colonel était pleine d'intérêt. » Ici, les connotations sadiques de la narration répondent au sadisme de l'ennemi. L'éclatement du corps est à l'image du conflit.

C'est peut-être cette double relation, à une histoire vécue d'un côté, à une valeur symbolique, de l'autre, qui donne au corps son statut singulier dans *Feuillets d'Hypnos*. Le corps du maquisard, ses souffrances, ses sensations sont d'un côté le référent des énoncés, selon un principe qui gouverne l'ensemble du recueil et que Jean-Claude Mathieu a résumé en ces termes : « La compréhension de ces énoncés implique comme présupposition perpétuelle, la référence à ce temps 'spécial' »<sup>164</sup>. Mais dans le texte ce même corps, simultanément, devient une image de ce temps spécial lui-même. Il en est en quelque sorte l'exemplification, au sens que Nelson Goodman

---

<sup>164</sup> Lettre conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet sous la cote Ms 43 315.

<sup>165</sup> *Op. cit.*, vol. II, p. 235.

donne à ce terme<sup>166</sup>. L'image de la dislocation des os, par exemple, récurrente dans *Feuillets*, a pour référent un accident dont un feuillet rapporte les circonstances : « Chance que mon subconscient ait dirigé ma chute avec tant d'à-propos. Sans cela la grenade que je tenais dans la main, dégoupillée, risquait fort d'éclater. [...] Au bout des huit mètres de chute j'avais l'impression d'être un panier d'os disloqués. Il n'en a presque rien été heureusement. » De cette chute, Char gardera des séquelles longtemps après, et le réveil de cette ancienne douleur sera considéré comme un rappel au souvenir conscient de la mémoire conservée par le corps, de cette période du maquis. Cette sensation est la trace d'une situation précise avec laquelle elle est dans une relation de conséquence, mais elle est aussi un échantillon qui donne à voir la douleur de cette situation, qui l'« exemplifie ». Le corps a ce statut singulier dans *Feuillets* : il est une image qui prend une dimension symbolique tout en s'enracinant dans le plus référentiel et en maintenant ce statut premier.

L'image d'un corps disloqué est peu à peu supplantée, à la fin du recueil, par des images positives de corps intègres ou étendus qui prouvent, par leur valeur antonymique, le caractère dysphorique de la dislocation du corps dans *Feuillets d'Hypnos* et son lien à la négativité même de la situation<sup>167</sup>. L'issue de la nuit de la Résistance, la fin du conflit, se lisent d'abord à la recomposition des traits d'un visage : « Brusquement tu te souviens que tu as un visage. Les traits qui en formaient le modelé n'étaient pas tous des traits chagrins, jadis. [...] Regarde. Ton miroir s'est changé en feu » (feuillet 219). Le corps, qui était séparé de ses sources érotiques (« Je n'entends plus, montant de la fraîcheur de mes souterrains le gémir du plaisir, murmure de la femme entrouverte. Une cendre de cactus préhistorique fait voler mon désert en éclats ! », feuillet 54), redevient un corps amoureux et désirant, dans le feuillet 213 :

J'ai, ce matin, suivi des yeux Florence qui retournait au Moulin du Calavon. Le sentier volait autour d'elle : un parterre de souris se chamaillant ! Le dos chaste et les longues jambes n'arrivaient pas à se rapetisser dans mon regard. La gorge de jujube s'attardait au bord de mes dents. Jusqu'à ce que la verdure, à un tournant, me le dérobât, je repassai, m'émouvant à chaque note, son admirable corps musicien, inconnu du mien.

Le corps désiré non seulement s'allonge et grandit au lieu de « se rapetisser », mais trouve dans le regard de l'amant une unité que lui confère la métaphore musicale. Et s'il y a division du corps sous l'effet d'une pulsion sadique, celle-ci mène à la jubilation érotique de la « gorge de jujube » ; elle n'est plus la réponse au sadisme du bourreau comme dans les feuillets précédents. Enfin, dans l'avant-dernier feuillet, la parcellisation du corps s'inverse en une forme de corps cosmique révélé à lui-même par d'innombrables « promesses de félicité » : « 'Mon corps était plus immense que la terre et je n'en connaissais qu'une toute petite parcelle [...] » (feuillet 236).

---

<sup>166</sup> Voir *Languages of Art*, Indianapolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1976, p. 52-56. Si l'on peut dire que l'état du corps dans *Feuillets d'Hypnos* est dans une relation d'exemplification avec la guerre, c'est dans le sens où il n'en est pas seulement une représentation, mais qu'il la montre comme un échantillon de ce qu'elle est.

<sup>167</sup> Dans d'autres recueils, au contraire, certaines formes de dispersion du corps, sa pulvérisation par exemple, prendront une valeur positive : sa « finitude » est « lumière, apport de l'être à la vie » (« La Bibliothèque est en feu », *La*

Cette évolution de l'image du corps à la fin de *Feuillets d'Hypnos* est presque explicitement liée à l'activité retrouvée d'une certaine forme d'imagination. On se souvient que l'image, dans le feuillet 52, avait perdu son efficacité : « 'Les souris de l'enclume' » n'est plus l'image « charmante » qu'elle était autrefois, car « l'enclume est froide, le fer pas rouge, l'imagination dévastée ». Or la deuxième phrase du feuillet 213 reprend une métaphore presque identique à celle du feuillet 52 : « un parterre de souris se chamaillant » se superpose dans la mémoire du texte à l'« essaim d'étincelles » que suggéraient les « souris de l'enclume ». Le feuillet 218 suggère une articulation du corps et de l'imagination, une forme d'imagination du corps, et donne son site à cette « enclave d'inattendus et de métamorphoses » par quoi l'homme échappe à « l'hérédité » de ses « cellules » (feuillet 155) :

Dans ton corps conscient, la réalité est en avance de quelques minutes d'imagination. Ce temps jamais rattrapé est un gouffre étranger aux actes de ce monde. Il n'est jamais une ombre simple malgré son odeur de clémence nocturne, de survie religieuse, d'enfance incorruptible.

C'est donc au plus intime du corps que se fonde la liberté de l'homme, « l'inaccessible champ libre » qui oriente de son halo l'activité des combattants, enclave destinée cependant à rester « un gouffre étranger aux actes de ce monde ». Il y a une lucidité du corps imaginant, réfractaire à la part de « projet calculé » que contient nécessairement toute action. Ce « temps jamais rattrapé », avec sa triple caractérisation à la fin du feuillet 218, « son odeur de clémence nocturne, de survie religieuse, d'enfance incorruptible » est un des noms de « celle » sous la protection de qui Char se placera lorsqu'il évoquera la période de la Résistance ; par exemple dans le « Préliminaire » de *À une sérénité crispée* :

Envers celle à qui nous adressons sans retouches certaines chaudes et violentes paroles lorsque se dispose à nous ronger, à nous détruire, un mal foisonnant et entouré de murs, tel le nazisme, nous nous sentons tout droit et tout devoir. [...] Mais dès 1948, l'affable, le hardi visage perd son miel et sa jeune rougeur. Quelque nom qu'on donne à la nuit, nous la traverserons désormais seuls, sans son conseil ardent.

Ce que désigne cette « nuit », quel que soit son nom, nuit de l'« enfance incorruptible », comme celle de la résistance des « enfants sans clarté » dans « Hommage et famine », nuit d'Hypnos dans les feuillets, est aussi ce que désigne le « temps jamais rattrapé », l'intervalle inaccessible, et salvateur, comme fut salvatrice la force « subconscient[e] » qui dirigea la chute du sujet « avec tant d'à-propos » (feuillet 149).

Le motif de la maladie dans *Feuillets d'Hypnos* appartient donc plus généralement à l'isotopie du corps dont un relevé exhaustif montrerait l'extrême importance dans le recueil. Corps du poète ou des compagnons de maquis, corps souvent parcellaire, entr'aperçu dans le grossissement d'un détail, corps métaphorique ou corps de la sensation immédiate, il témoigne du rôle joué par les sens dans la lutte contre la crise historique et montre une des caractéristiques essentielles de la crise morale qui fait la crise historique : le triomphe de l'abstraction, des vérités

---

*Parole en archipel*) ; ou sa « désagrégation », une forme d'exhaussement : « Plus tard on t'identifiera à quelque géant désagrégé, seigneur de l'impossible » (« J'habite une douleur », *Le Poème pulvérisé*).

générales (« vérités qui autorisent à tuer », feuillet 37). Aussi n'est-il pas surprenant que Char fasse de la « sensation » le « corollaire » de la morale<sup>168</sup>.

Les replis du discours métaphorique, les réseaux de connotations, tissent donc une toile sans cesse reprise, dans les fils de laquelle s'ébauchent puis se recomposent plusieurs désignations de ce qui est montré comme une crise du temps historique. Les formules explicites, telle celle du feuillet 220 (« la cruauté de la condition humaine de ce siècle »), ou les analyses sociales et politiques de quelques-uns des feuillets, sont doublées par une tentative répétée de métaphorisation de la crise, créant de constants mouvements de dissociation qui rompent l'illusoire adéquation de la « chose » et de son nom. Le discours métaphorique crée l'intervalle d'un « être-comme » (Deguy) qui n'occulte pas dans la fixité d'une seule désignation la singularité d'une crise jamais entièrement nommée. Une annotation manuscrite postérieure insiste précisément sur le danger de la recherche des « équivalences » : « Pour ne pas glisser dans l'inanité des équivalences qui suppriment toute illumination alternativement rompre puis revenir, être inharmonieux »<sup>169</sup>. L'innommable excède toujours le discours poétique, continûment relancé cependant, à l'attaque de chaque nouveau feuillet. Il y a donc bien, avec *Feuillets d'Hypnos*, un tournant de l'histoire, une crise, mais sa perception n'est alors pas distincte de la forme d'écriture qui la configure. Dans sa quête et ses détours, le discours métaphorique de *Feuillets d'Hypnos* implique cette « crise », qu'on ne peut nommer indépendamment de lui.

### 3.1.3. Décrire et nommer : les silences

De même que le « comme » de la métaphore crée un intervalle permettant de dire l'excès de la crise, de même la forme fragmentaire entoure chaque énoncé d'une marge silencieuse par laquelle et dans laquelle la crise se montre. Dans *Feuillets d'Hypnos*, ces intervalles entre les feuillets remplissent plusieurs fonctions. La première, accordée à la spécificité de ce recueil, est de désigner un intervalle de temps : *Feuillets d'Hypnos*, en tant que journal, situe chaque note dans la continuité d'une vie quotidienne qui relie les prises de parole les unes aux autres. Ce contexte, qui affleure dans le texte, demeure silencieusement présent d'un bout à l'autre du recueil et se charge de non-dit, d'implicite, de signification tue. Cet espace intervallaire est plein de tout ce que les énoncés suggèrent et ne disent pas. Comme l'écrit Jean-Claude Mathieu : « Le texte laconique dit et ne dit pas, montre et montre qu'il se tait. Les notations y apparaissent comme des prélèvements

---

<sup>168</sup> « La sensation et son corollaire la morale [...] » est une expression du « Prière d'insérer » de *Feuillets d'Hypnos*. Citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 258.

dans une réalité qui est entrevue, tout en restant dans presque toute son étendue cachée. [...] Le texte laconique désigne un contexte, qu'il dérobe en même temps, pour l'essentiel ; il s'emplît d'implicite »<sup>170</sup>. En fonction de l'intensité des fragments eux-mêmes, les blancs qui les séparent se chargeront alors d'une plus ou moins grande tension. Dans la succession des feuillets 103 à 107, par exemple, qui sont parmi les plus laconiques du recueil, le silence est porté à sa plus forte intensité dramatique :

103

Un mètre d'entrailles pour mesurer nos chances.

104

Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri.

105

L'esprit, de long en large, comme cet insecte qui aussitôt la lampe éteinte gratte la cuisine, bouscule le silence, triture les saletés.

106

Devoirs infernaux.

107

On ne fait pas un lit aux larmes comme à un visiteur de passage.

Le lexique de ces feuillets, leur brièveté, suggèrent une situation d'autant plus pathétique que l'essentiel est tu : le feuillet 104 augmente son pouvoir de suggestion de ce qu'il ne montre pas ce que ces « yeux » voient. Parfois, la typographie vient renforcer cette poétique de la suggestion. Les points de suspension des feuillets 21 et 23 font entendre le commentaire silencieux de l'énonciateur sur la situation d'énonciation : « Amer avenir, amer avenir, bal parmi les rosiers... », « Présent crénelé... ». C'est ici dans la marge, l'espace intervallaire, le blanc qui sépare les aphorismes, que la tension vers le sens est la plus dense.

Au-delà de cette désignation silencieuse d'un contexte quotidien, montrant sans la nommer l'horreur d'une situation vécue, l'écriture de la note révèle une impossibilité de dire plus radicale : une forme d'indicible hante l'espace intervallaire des feuillets. Faut-il, pour comprendre la relation de l'écriture des feuillets à l'insaisissable, à l'innommable, se tourner, comme le fait Maurice Blanchot, vers ce que Char appelle « l'inconnu »<sup>171</sup> ? L'inconnu, rappelle Maurice Blanchot, n'est ni « le pas encore connu », ni « l'absolument inconnaissable ». Il n'est « ni objet ni sujet », mais se manifeste dans une relation où la poésie, la pensée, qui « a pour enjeu l'inconnu », « se rapporte à l'inconnu comme inconnu » : « Ce rapport découvre l'inconnu mais d'une découverte qui le laisse à couvert ». C'est alors dans la parole, et en particulier dans la parole poétique, que l'inconnu se découvre pour ce qu'il est, tout en restant inconnu. Remarquons que ces propositions sont d'abord situées, même si c'est pour la remettre en cause, dans la perspective d'une philosophie de la connaissance : « Ces propositions risquent de n'avoir aucun sens, sauf si elles atteignent leur fin

---

<sup>169</sup> Manuscrit de *À une sérénité crispée*, BLJD, Fonds René Char 725, AE-IV-14.

<sup>170</sup> *Op. cit.*, vol. II, p. 253.



qui est de mettre en question le postulat sous lequel se tient implicitement toute la pensée occidentale »<sup>172</sup>. Ce postulat est celui d'une connaissance entendue comme « lumière », comme « expérience de la continuité panoramique », où domine le principe d'une « perspective d'ensemble ». C'est encore par rapport à la philosophie de la connaissance et à sa tradition que Maurice Blanchot situe, pour louer sa différence, la « parole de fragment » de René Char : « Qui dit fragment ne doit pas seulement dire fragmentation d'une réalité déjà existante, ni moment d'un ensemble encore à venir »<sup>173</sup>. Remettant en cause « l'idée qu'il n'y aurait connaissance que du tout », Maurice Blanchot reconnaît dans « l'éclatement » ou « la dislocation » du poème, dans le « poème fragmenté », « un poème non pas inaccompli, mais ouvrant un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité... »<sup>174</sup>. Aussi y aurait-il « erreur » à « interpréter ce langage comme s'il appartenait encore au discours, qu'il soit ou non dialectique ». La parole de fragment permet au contraire un « arrangement d'une sorte nouvelle », « un arrangement qui ne compose pas, mais juxtapose, c'est-à-dire laisse en dehors les termes qui viennent en relation, respectant et préservant cette extériorité et cette distance comme le principe – toujours déjà déstabilisé – de toute signification. ». Char nous appelle alors à dépasser les « vieilles catégories (les opposés, leur tension, leur résolution) », pour en venir « non pas à la totalité où le pour et le contre se réconcilient ou se fondent : pour nous rendre responsable de l'irréductible différence »<sup>175</sup>. Cette analyse de la « parole de fragment » semble se fonder avant tout sur *La Parole en archipel*, recueil explicitement cité à la fin de l'article, même si « chaque recueil de René Char, avancée de tous les autres, est une manière toujours différente d'accueillir l'inconnu sans le retenir. » Certaines caractérisations du fragment ne peuvent s'appliquer à *Feuillets d'Hypnos*, au sujet duquel on ne peut évoquer, par exemple, « [...] la suite de 'phrases' presque séparées que tant de poèmes nous proposent – texte sans prétexte, sans contexte - [...] ». Certes, Maurice Blanchot bien avant cela, dans un article d'octobre 1946, repris dans *La Part du feu*, a établi combien la poésie « se révèle à elle-même » quand elle montre qu'elle peut parler aussi des « péripéties du combat clandestin » : le fait que « ces notes de détail et d'actualité paraissent chaque fois, dans cet ensemble, nécessaires et comme inévitables, montre mieux que toute autre preuve comment, pour une existence poétique, la poésie se révèle à elle-même, non seulement quand elle se réfléchit, mais quand elle se décide et qu'elle peut ainsi parler de tout [...] »<sup>176</sup>. Mais dans cet article de 1946, la perspective de Maurice Blanchot sur la poésie de Char n'était pas encore celle des années 1960. La poésie était dite « présence de

---

<sup>171</sup> Maurice Blanchot, « René Char et la pensée du neutre » et « Parole de fragment », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 439-458.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>176</sup> « René Char », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 111.

tout, recherche de la totalité », « pouvoir et droit de parler de tout, de tout parler »<sup>177</sup> : on mesure l'écart qui sépare cette affirmation des analyses de *L'Entretien infini*, où la parole de fragment est décrite comme « morceau de météore, détaché d'un ciel inconnu et impossible à rattacher à rien qui puisse se connaître ». Les notes de *Feuillets d'Hypnos* sont de l'ordre du divers, et à travers lui, de la totalité : Maurice Blanchot évoque à leur sujet « les moments les plus distincts, les contacts les plus variés, le plus grand nombre de présences et comme une infinité simultanée d'impressions successives, emblème de la totalité des métamorphoses »<sup>178</sup> ; elles ne relèvent pas exactement de « la parole de fragment » dont le fondement est, non pas la totalité, mais « la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport doit s'établir ». Il y a donc une spécificité de la note, ou du fragment, quel que soit le nom qu'on lui donne, dans *Feuillets d'Hypnos*.

Toutefois, l'enjeu de ce que Maurice Blanchot découvre dans la « parole de fragment » de René Char ne s'épuise pas dans la « région » d'une théorie de la connaissance. Un lien se dessine entre le fragmentaire, que Maurice Blanchot associe à « la pensée du neutre », et le neutre, qu'il distingue dans le terme de Char, l'« inconnu ». Or, commentant l'inconnu charien, Blanchot suggère un lien entre une éthique (« Comment vivre sans inconnu devant soi ? »), et cette parole fragmentée qui « accueille l'inconnu sans le retenir ». Peut-être « l'arrangement » d'un type nouveau que permet la parole fragmentaire, sa capacité à « juxtaposer » les termes, à « laisser en dehors les uns des autres ceux qui viennent en relation », à « préserver cette extériorité et cette distance comme le principe de toute signification », est-elle précisément dans *Feuillets d'Hypnos* en étroite corrélation avec une exigence éthique imposée par l'histoire. « Comment vivre sans inconnu devant soi ? », la formule de l'« Argument » du *Poème pulvérisé*, daté de l'immédiat après-guerre, est lue par Maurice Blanchot dans ses implications du côté de la pensée, de l'expérience du neutre, c'est-à-dire de ce qui n'est ni un concept, ni une idée, étant « impliquée dans tout rapport avec l'inconnu », mais aussi du côté de la vie à mener. Autrement dit, une corrélation étroite relie ce qui, dans le neutre, remet en question la saisie, la volonté de prendre, de « com-prendre », propre à la pensée occidentale, et ce que c'est que vivre « authentiquement », « poétiquement », comme l'écrit Blanchot. « Vivre avec l'inconnu devant soi [...], c'est entrer dans cette responsabilité de la parole qui parle sans exercer aucune forme de pouvoir [...] », « c'est avoir rapport à l'inconnu comme inconnu et ainsi mettre au centre de sa vie cela - l'inconnu qui ne laisse pas vivre en avant de soi et qui, en outre, retire à la vie tout centre. » Et Blanchot de citer, pour finir, une phrase de *Feuillets d'Hypnos* : « 'Un être qu'on ignore est un être infini, susceptible, en intervenant, de changer notre angoisse et notre fardeau en aurore artérielle.' L'inconnu comme inconnu est cet infini, et la parole qui le parle est parole d'infini. » On voit ici le lien entre la recherche d'une définition de la conduite à tenir, dans les feuillets, et cette parole qui refuse une

---

<sup>177</sup> *Ibid.*

relation de pouvoir, de préhension, sur les choses. Peut-être ce qui, dans *Feuillets d'Hypnos*, se montre en se taisant est-il cet inconnu, accueilli dans une parole qui le laisse inconnu, plus que jamais nécessaire dans la forme singulière de combat que désigne *Feuillets d'Hypnos*, dans ces circonstances où doit être préservé l'infini de la chance par laquelle l'ensemble d'une situation historique, faite d'« angoisse » et de « fardeau », se retournera en « aurore artérielle ». Aussi les silences de ce recueil, étendus dans les marges qui séparent les fragments, ne prennent-ils véritablement leur sens que dans ce rapport de nécessité entre, d'un côté, une pensée non liée, irréductible à l'unité, « toujours différant de parler et toujours différente de ce qui la signifie », et de l'autre, l'exigence d'ouvrir la circonstance historique à la possibilité de son renversement, à l'infini de ce qu'on ignore et qui « en intervenant » change un fardeau en aurore. Supprimer cet espace silencieux, c'est, par un excès de parole en prise sur les choses, de paroles qui « identifient », supprimer la possibilité d'échapper à une identification préétablie des circonstances et du devenir historique, et par là supprimer la possibilité de l'inédit, par quoi une situation sans issue se renverse en un avènement.

L'innommable, dans cette perspective, n'est pas à considérer comme quelque chose qui serait là, antérieurement à la parole, et dont l'écriture poétique s'efforcera de rendre compte. L'écriture de *Feuillets d'Hypnos* conduit au-delà de la simple idée selon laquelle le silence est le symptôme d'une difficulté à dire. À côté de l'impératif de « nommer les choses impossibles à décrire », on en trouve un autre, celui de réserver une part, non pas d'innommable ou d'indicible, mais d'innommé. Tel est peut-être le sens de « l'inaccessible champ libre » sur lequel s'ouvre le recueil dans le texte liminaire. Il y a une nécessité du silence, d'une part d'absence, qui prend tout son sens dans la relation de l'écriture à l'action.

La part de silence dans *Feuillets d'Hypnos* est toutefois liée aussi, dans une certaine mesure, à l'horreur de la réalité entraperçue. Sur ce point, la dernière phrase du deuxième *Billet à Francis Curel*, « C'est possible et c'est impossible », venant clore une analyse lucide de la politique hitlérienne, en 1943, est assez significative :

[...] Quelle entreprise d'extermination dissimula moins ses buts que celle-ci ? Je ne comprends pas, et si je comprends, ce que je touche est terrifiant. À cette échelle, notre globe ne serait plus, ce soir, que la boule d'un cri immense dans la gorge de l'infini écartelé. C'est possible et c'est impossible.

Ce passage désigne explicitement la difficulté du sujet à concevoir ce qui semble d'abord dépasser l'intelligible : « je ne comprends pas et si je comprends, ce que je touche est terrifiant. » On est ici au cœur de la question soulevée par la formule du texte liminaire de *Recherche de la base et du sommet* : « ne pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire ». Il y a bien, dans cette perspective, une « chose » antérieure à sa nomination, terrifiante, et que l'écriture s'efforce de

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

saisir. Mais on peut aussi, plus radicalement, comprendre cette phrase finale, non comme une impossibilité de concevoir l'horreur, mais comme l'affirmation d'un refus du fatalisme. Dans la densité créée par le tour ramassé de la formule et sa coordination paradoxale, « c'est possible et c'est impossible », il y a, au-delà de l'expression d'une horreur excessive, la volonté de tenir ensemble la dénonciation de celle-ci, la lucidité devant le mal, et l'affirmation d'une révolte contre ce qui pourrait être conçu comme une nécessité de ce mal. Ce qui s'avère « impossible », c'est l'enchaînement mécanique de causes et de conséquences, aboutissant à ce qui est présenté, sur le plan logique, comme une incohérence : « à cette échelle, notre globe ne serait plus que... ». Il ne s'agit donc pas seulement de souligner un excès, un inconcevable : ce n'est pas parce que la chose dépasse l'imagination qu'elle est « impossible ». Écrire cette phrase, « c'est possible et c'est impossible », dans ce contexte, c'est, sans céder sur l'indispensable vigilance (la chose « est possible »), refuser d'enfermer l'avenir dans l'inéluctable d'une déduction logique qui anéantirait l'avenir lui-même, tout autant que ses bourreaux. Il s'agit de poser, à travers une nomination et une description tout à fait explicites (« À cette échelle, notre globe ne serait plus, ce soir, que la boule d'un cri immense dans la gorge de l'infini écartelé »), le refus de ce que Char appelle avec lucidité une « entreprise d'extermination ». Par ce refus aussi bien éthique que logique, une part d'innommé, de non encore nommé, peut être maintenue et faire contrepoids à la tentation d'abandonner à l'innommable qui « terrifie » et du même coup paralyse la pensée, un avenir d'anéantissement.

On ne peut ici omettre de situer l'écriture de Char, et ce deuxième *Billet à Francis Curel*, dans la perspective de ce qui, après-guerre, caractérisera la littérature des camps et la possibilité d'une écriture du génocide. Les caractéristiques du recueil, la forme brève, ses silences, ont-elles à voir avec la question de l'irreprésentable, ou de l'indicible, telle qu'elle a été posée « après Auschwitz » ? L'inconcevable travaille-t-il l'écriture de Char comme il le fera dans certains écrits après le « désastre » ? Notons d'emblée que la question n'est qu'à-demi pertinente : un décalage temporel sépare la rédaction des feuillets (même s'ils ont été retravaillés pour la publication en 1946) de la situation de l'écriture après guerre. Il y a « désastre » parce que le mal a eu lieu. Mais le pressentiment de Char pendant la guerre est assez remarquable. Son intuition d'une réalité inconcevable, sa lucidité sur « l'entreprise d'extermination » donnent à son écriture l'horizon d'un désastre en cours. Il ne s'agit pas encore d'une faillite de l'histoire, ni de ce mal absolu qui ébranlera si ce n'est la légitimité, du moins les modalités de l'écriture chez certains auteurs, mais du pressentiment de cette faillite qui, on le verra, appelle en réponse, dans la poésie de Char, l'affirmation de l'histoire et une éthique de l'écriture.

Les deux premiers Billets à Francis Curel, datés dans *Recherche de la base et du sommet* de 1941 et de 1943, emploient une série de termes et d'expressions tout à fait significatifs : le premier billet parle de « l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés » et se conclut

sur ces mots : « Nous sommes dans l'inconcevable, mais avec des repères éblouissants ». Le deuxième billet pose par une double antithèse le statut singulier de la réalité entraperçue : « Je ne comprends pas, et si je comprends, ce que je touche est terrifiant », « C'est possible et c'est impossible ». Cette formulation paradoxale signale exactement la nature spécifique de ce dont voudront parler les rescapés des camps. Jean Cayrol souligne en 1953 la nécessité absolue de maintenir l'irréductibilité de cette expérience : « Comment imaginer sans appauvrir, réhumaniser ce qui était en un certain sens irréel, échappant à l'intelligence commune, à la réflexion et d'une nature 'paroxystique' »<sup>179</sup>. Robert Antelme éprouve, au moment de parler de sa détention, la sensation de l'étrangeté de ce qu'il a à dire, de cette expérience simultanément « possible et impossible » : « À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquons. À nous-mêmes, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. »<sup>180</sup> À cette réalité qui « dépasse l'imagination », il faut répondre par un renchérissement de l'imagination : telle est pour Robert Antelme la seule façon d'en « dire quelque chose ».

Cette fonction de l'imagination comme moyen d'accéder à une réalité inimaginable n'est pas exactement superposable au rôle que joue l'imagination dans *Feuillets d'Hypnos*. L'imagination, quand elle n'est pas « dévastée » (feuillet 52), est ce qui donne « le mot de la situation » (feuillet 148) ; à elle peuvent être confiés « 'l'impossible' ou 'l'inaccessible' pour extrême mission », et elle est alors poésie « souveraine » (feuillet 132). C'est par elle que les images et les réseaux métaphoriques font émerger dans le détour de leur figuration tout ce qui de la situation ne se laisse pas saisir immédiatement. L'imagination n'a pas, chez Char, de fonction réaliste : il ne s'agit pas d'imaginer l'horreur ; ce serait inutile : « [...] Le sang sur les parois de la cuvette demeurerait hors de portée de mon imagination. À quoi eût servi de se représenter la silhouette honteuse, effondrée, le canon dans l'oreille, dans son enroulement gluant ? » (feuillet 217). Dans ce feuillet l'imagination apparaît comme une arme qui oppose à l'ignoble de la situation d'autres images qui vont soutenir la lutte. La phrase se poursuit en effet par cette autre image, qui est aussi une interprétation de la scène immédiatement précédente, rendant possible la poursuite du combat : « Un justicier rentrant, son labeur accompli, comme un qui, ayant bien rompu sa terre, décroterait sa bêche avant de sourire à la flambée de sarments ». Elle n'a en ce sens pas exactement la même fonction que dans le texte de Robert Antelme chez qui elle vise à rendre communicable l'inconcevable. Chez Char elle donne, face à « l'inconcevable », des repères, « repères éblouissants » du premier *Billet à Francis Curel*, à l'image de la « lampe inconnue de

<sup>179</sup> Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », *Esprit*, Paris, avril 1953, n° 201, p. 578.

<sup>180</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, 1978, p. 9, cité par Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 297.

nous » du feuillet 5. Elle fait surgir la « contre-terreur » de l'univers naturel par quoi elle s'oppose au détournement de la nature, représenté emblématiquement par « la fleur tracée » (feuillet 37), que les nazis ont opéré en s'appuyant sur un autre usage de l'imagination, celui qui joue sur les « névroses collectives » (feuillet 37) dans le recours aux mythes et aux symboles. Chez Char l'imagination est une « puissance » de transformation de la réalité :

L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé. » (*Partage formel*, I)

Si l'imagination poétique donne, face à l'inconcevable, des repères qui permettent de s'orienter dans l'action, là où la fonction de l'imagination dans l'écriture des camps est davantage de transmettre une « expérience intransmissible, solitaire, instable » (Jean Cayrol<sup>181</sup>), ces deux types d'écriture se rejoignent dans l'idée qu'il y a « des choses impossibles à décrire ». Pour tous ces auteurs, le langage fait défaut. Comme le note Alain Parrau, « l'indicible, dans l'expérience concentrationnaire, est d'abord l'indescriptible »<sup>182</sup>. Même chez un témoin comme Primo Levi qui, souligne Alain Parrau, ne rencontre, dans son urgence de parler, aucun obstacle de langage, le « manque de mots » a été la première sensation éprouvée : « Alors, pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme »<sup>183</sup>. Avec une perspective différente, Jean Cayrol développe la même idée dans l'article de 1953, quand il s'en prend aux romanciers qui « s'attachent à donner un corps romanesque à ce qui n'était qu'un monstre impossible à décrire ». Ce qui n'implique pas d'abandonner au silence l'expérience des camps. Alain Parrau rappelle combien Robert Antelme s'insurge contre ce qui pourrait légitimer le silence : « qualifier les événements d'«inimaginables» est une paresse, 'c'est le mot le plus commode' »<sup>184</sup>.

Aussi, par certains aspects, l'écriture de *Feuillets d'Hypnos* pourrait-elle être rapprochée d'une « écriture du désastre ». La forme fragmentaire répondrait à la nécessité d'abandonner le continu du discours pour ne pas masquer un référent qui n'est désormais saisissable que dans la contradiction d'un « c'est possible et c'est impossible », dans le maintien de l'inconcevable par des formes spécifiques de figuration. *Feuillets d'Hypnos* serait pour une part – et pour une part seulement – une réponse à de l'indicible, entendu au sens d'indescriptible. On peut voir là l'écriture par excellence de la crise de l'histoire, mettant en cause l'histoire elle-même : faillite du sens, échec d'une rationalisation du cours des choses, perte d'une pensée de la totalité. On serait en présence d'un « absolu » de l'histoire, au sens d'un détachement, d'une sortie de « l'espace

---

<sup>181</sup> Article cité, p. 576.

<sup>182</sup> *Op. cit.*, p. 294.

<sup>183</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, cité par Alain Parrau : voir les analyses de dernier sur cette question, *op. cit.*, p. 297-298

<sup>184</sup> *Ibid.*

historique » selon l'acception du mot « désastre » chez Maurice Blanchot<sup>185</sup>. *Feuillets d'Hypnos* participe de cette subversion des possibilités d'unification temporelle, et d'orientation, qui caractérisent la rationalisation du discours de l'historien. Tout un travail de « configuration », de « mise en intrigue » (Ricoeur), qui avait été à l'œuvre dans la composition de *Seuls demeurent* a disparu de *Feuillets d'Hypnos*. Si la crise de l'histoire se lit dans l'écriture fragmentaire c'est alors dans la mesure où celle-ci signale, à cause de cette part de silence, l'impossibilité de mettre en ordre, d'unifier et de narrer les événements à l'échelle du recueil.

### 3.2. UNE ÉTHIQUE DE L'ÉCRITURE (ACTION ET POÉSIE)

Si le passage à l'écriture brève dans *Feuillets d'Hypnos* dépend assurément des circonstances de la vie de Char, il n'en reste pas moins que cette forme n'est jamais séparée d'une justification de sa nécessité interne. Un rapport nouveau de l'écriture à l'action sous-tend la poétique de ce recueil dominé par un horizon de catastrophe historique. La menace d'un désastre conduit à une redéfinition des rapports de la poésie et de l'histoire.

C'est dans ce contexte de crise – désignée comme telle par le recueil – que l'écriture poétique signale simultanément sa plus grande fragilité et sa nécessité la plus profonde. Fragilité devant l'excès de l'histoire qui fait paraître la poésie dérisoire ; nécessité d'affirmer la possibilité de l'action dans l'histoire et de la soutenir par des « repères éblouissants ». Telle est la situation paradoxale de l'écriture de *Feuillets d'Hypnos* qui veut que les mots trouvent leur puissance d'affirmation au moment où leur légitimité est la plus exposée. La poésie, menacée, insuffisante, répond à la crise de l'histoire par la définition d'une éthique, permettant l'action du sujet dans l'histoire.

#### 3.2.1. Le prix des mots

La première caractéristique de l'écriture poétique en cette période est de changer de statut sous la pression des circonstances. Elle devient secondaire au regard de la situation historique ; une

---

<sup>185</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 : un certain nombre de textes sont consacrés à Auschwitz comme « interruption de l'histoire » (p. 134) et à la question de sa mémoire. Voir aussi les commentaires de Christophe Bident dans son chapitre : « Le dernier livre. *L'Écriture du désastre 1974-1980* » in *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 508-520.

insuffisance essentielle semble déterminer sa place, limitée, dans le contexte de crise : « Certes, il faut écrire des poèmes, tracer avec de l'encre silencieuse la fureur et les sanglots de notre humeur mortelle, mais tout ne doit pas se borner là. Ce serait dérisoirement insuffisant », écrit Char à Francis Currel dans le premier *Billet*, daté de 1941. Placée à l'ouverture de toutes les rééditions de *Recherche de la base et du sommet*, cette affirmation est loin d'être accidentelle<sup>186</sup>. Ce que Char refuse ici, à l'inverse de certains de ses contemporains, c'est de donner à l'écriture et à la publication de poésie la même efficacité que l'engagement politique et militaire. D'une certaine manière, Char affirme l'irréductible différence entre l'arme et le poème. Faire du poème une arme comme dans les recueils du *Marteau sans maître* n'est plus suffisant. Face à la gravité des exactions vichystes et nazies, la puissance des mots eux-mêmes révèle ses limites et leur emploi devient soumis à caution. De la part d'un poète qui affirme depuis *Arsenal* la force de révolte de l'écriture poétique, ce propos en dit long sur l'ampleur de l'oppression d'une part, sur la volonté de lucidité d'autre part : plus que jamais, il s'agit de ne pas se payer de mots.

La période de la guerre révèle donc pour Char les limites des ambitions performatives de l'écriture. Une conscience aiguë de la fragilité des mots face aux excès de l'histoire détermine le premier rang donné à l'action. C'est en ce sens que le feuillet 31 peut affirmer : « J'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps. S'étaler conduirait à l'obsession. L'adoration des bergers n'est plus utile à la planète. » La mise en relief du verbe « s'absenter » pose implicitement une séparation entre l'ordre de l'action et celui de l'écriture. Et, au-delà, c'est à une prise en main de leur destin par les hommes eux-mêmes que Char en appelle. Qu'est-ce que « l'adoration des bergers » si ce n'est, dans le contexte de l'œuvre, la figuration de l'attente et de la vénération d'un salut venu d'ailleurs ? L'écriture, selon la logique du feuillet, court le risque d'être du côté de cette attente passive – du moins, l'écriture qui consiste à « s'étaler ». Car par ce terme dépréciatif auquel est corrélé un dysfonctionnement psychique, « l'obsession », Char vise un certain type d'écriture poétique, celui de la poésie épique et nationale d'Aragon par exemple, à l'égard de laquelle Char ne faisait pas mystère de son aversion<sup>187</sup>.

La poésie, dans cette période de combat, n'aurait-elle d'autre alternative que de soumettre sa forme à un principe d'utilité ou de s'interrompre ? En effet, dans le feuillet 31 se trouve rejeté un rapport au monde et aux événements qui n'est pas « utile à la planète », et rejetée aussi, indirectement, la forme d'écriture (« étaleme[nt] » et « adoration ») qui soutient ce rapport au

---

<sup>186</sup> À l'appui de cette position, mentionnons la lettre du 7 juin 1942 adressée à René Bertelé, lequel demande à Char de participer à son anthologie de « la jeune poésie française » : « [...] il me semble que la seule préoccupation sérieuse d'un poète *en ce moment* doit être celle du silence. (non du désœuvrement.) À notre époque de dénaturaison de la condition humaine, seules la compagnie des hommes et celle des otages me paraissent 'harmonieuses'. [...] En fait, le cœur d'écrire ne me manque pas mais seulement le goût de publier. Puis, parler plus ou moins énigmatiquement au public des amateurs n'est-ce pas détourner son attention de la chose brutale, essentielle, le conduire aux hautes herbes qui lui masquent la dureté de l'effort pratique qu'il devrait pourtant fournir s'il veut conserver son indépendance et sa vie ? Les faits indiquent que j'exagère à peine. » (BLJD, Ms Ms 47 653).



monde. Mais l'utilité dont il est question ne se conçoit jamais pour Char comme une relation directe du poème à la cause à défendre. Ses protestations contre Aragon et Éluard le disent assez. En revanche, l'écriture poétique joue un rôle, possède une fonction, que montre l'importance de la définition des mots « poètes » et « poésie » dans *Partage formel*. Char refuse la subordination de la poésie au combat politique ; il n'élimine pas toute relation entre le poème et le politique.

### 3.2.2. Une crise des mots

La crise de l'histoire entraîne certes d'abord une crise des mots, dont l'écriture des feuillets se fait l'écho, mais elle va conduire aussi, simultanément, à une redéfinition de leur valeur. La première mise en cause de l'écriture vient d'un excès du réel : « La vue du sang supplicié en a fait une fois perdre le fil, a réduit à néant leur importance. » Ce qui change de *Seuls demeurent* à *Feuillets d'Hypnos*, c'est d'abord cette emprise de la réalité sur l'écrit. Plus que jamais, les mots sont lestés du poids que leur donne la réalité singulière de l'époque. L'écriture fait l'épreuve de son insignifiance face à ce qui est en mesure de la dépasser infiniment. Et il n'est pas sans importance que *Feuillets d'Hypnos* s'ouvre sur cette fragilité. La crise de l'histoire se lit aussi à cet avertissement sur le faible poids des mots face au poids du réel.

Les premières phrases de l'avertissement du recueil mettent ensuite en garde contre la tentation de donner à ces notes le poids que confère une tradition littéraire : « Ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime ou au roman. » L'écriture se dégage d'une caractérisation générique, ainsi que de la solidité, de la forme de permanence que peuvent conférer la tradition d'une part, la publication d'autre part, et avec elles, l'inscription de l'écriture dans une temporalité plus longue. Détachées d'une histoire littéraire, ces notes le sont aussi, à plusieurs reprises, de leur auteur : « ce carnet pourrait n'avoir appartenu à personne », elles furent « ensuite plus souvent survolées que relues » et « un feu d'herbes sèches eût tout aussi bien été leur éditeur. » Sans garant, ni auteur, ni éditeur, ces notes sont, dans cet avertissement, délibérément présentées sans référence à leur sujet d'énonciation. Les tournures passives, le vocabulaire abstrait soulignent cet anonymat : les feuillets « marquent la résistance d'un humanisme » et non d'un humaniste. La singularité du recueil est soulignée par ce refus d'une autorité énonciative mais aussi auctoriale, refus relayé dans les feuillets par les dédoublements de l'instance d'énonciation, voix des compagnons de maquis, des autorités politiques, du sens commun donnant à entendre toute une société, et d'un « je » appelé Hypnos. La multiplication des voix dans *Feuillets d'Hypnos* est le

---

<sup>187</sup> Voir la correspondance avec René Bertelé, et notamment, la lettre mentionnée ci-dessus du 7 juin 1942. Le passage concernant Aragon est reproduit dans la biographie de L. Greilsamer, *L'éclair au front. La vie de René Char*, Paris,

signe de la crise que les circonstances imposent à la notion d'œuvre : de même que le « grisâtre anonymat » du coucou est la contrepartie de « son chant écartelant » (feuillet 159), de même la possibilité d'écrire impose en cette période l'invisibilité du sujet. Peut-être est-ce là une part de ce prix que souligne la dernière phrase de l'avant-propos. Le prix des mots, ce serait, en premier lieu, ce changement imposé par les circonstances dans la définition des rapports entre le sujet et sa voix. Car écrire dans un tel contexte ne peut se faire qu'à condition de « retourner pour de longues années dans le néant du père » (« Chant du refus. Début du partisan ») ; préparer la délivrance impose une « léthargie rougeoyante », selon l'image de ce poème, qui rassemble, dans un même syntagme, la mutation de l'épigraphe de Feuillet (« L'hiver se fit sommeil et Hypnos devint feu ») et la naissance différée du feuillet 95 : « D'une sobriété de pierre, je demeure la mère de lointains berceaux ». Le sujet s'efface, premier prix à payer pour la réussite d'une alchimie qui prépare la venue de la liberté. En contrepartie, une pluralité d'acteurs vient relayer l'auteur disparu : « La suite appartient aux hommes ». Face à l'ampleur de la crise, il faut, plus que jamais, se souvenir que la responsabilité d'un seul ne suffit pas à garantir les mots. C'est ce que Char rappelle à René Bertelé après avoir commenté la « production intarissable » des jeunes poètes : « Et sachons nous rappeler que le poème émerge d'une imposition subjective et d'un choix objectif. »<sup>188</sup> Comme l'énonce dans sa deuxième partie l'aphorisme XXIX de *Partage formel* qui commence par cette même phrase, le statut d'auteur est circonstanciel : « [...] Le poème est une assemblée en mouvement de valeurs originales déterminantes en relations contemporaines avec quelqu'un que cette circonstance fait premier. »

La fragilité des mots, dont l'exactitude et la rareté dans *Feuillets d'Hypnos* sont le corollaire, est à la mesure d'une autre crise liée à cette défaillance de garants : une forme d'inflation du langage dans la société multiplie la circulation des faux-sens et des faux-semblants, quand ce n'est pas au cœur de l'écriture du carnet que se révèle la perte des équivalences entre les noms et les choses. Le feuillet 43 signale la disparition d'une ligne de partage entre les contraires : « Bouche qui décidiez si ceci était hymen ou deuil, poison ou breuvage, beauté ou maladie, que sont devenues l'amertume et son aurore la douceur ? » Le feuillet 90 souligne de son côté la disparition des anciens repères temporels en même temps que celle de leur nom : « On donnait jadis un nom aux diverses tranches de la durée : ceci était un jour, cela un mois, cette église vide, une année. » À cette caractérisation devenue impossible fait écho l'observation d'une confusion des noms dans la société : « Je vois l'homme perdu de perversions politiques, confondant action et expiation, nommant conquête son anéantissement » (feuillet 69). Il appartient alors au feuillet de dénoncer ce nom impropre : « La perte de la vérité, l'oppression de cette ignominie dirigée qui s'intitule bien [...] » (feuillet 174) et, contre les « préjugés et faux principes », d'appeler les choses par leur nom : « [...] les convaincre qu'à partir d'un certain point l'importance des idées reçues est

---

Fayard, 2004, p. 161.

extrêmement relative et qu'en fin de compte « l'affaire » est une affaire de vie et de mort et non de nuances à faire prévaloir [...] » (feuillet 38). Derrière ces dénonciations se fait entendre l'idée que le combat contre l'oppression est aussi un combat pour le mot juste. Dans le feuillet 164 la condamnation du mot « gratuit » implique, sur fond de polémique, une condamnation morale : « [...] nous opposons la conscience de l'événement au gratuit (encore un mot de déféqué) ». Et il n'est pas étonnant de retrouver dans ces textes le lexique du corps sous sa forme excrémentielle ou malade pour dénoncer la bassesse morale à l'origine de la crise des mots. Le feuillet 22 associe dans une même métaphore le cancer et la prise de parole : « aux prudents : [...] Trop tard. Votre cancer a parlé. Le pays natal n'a plus de pouvoirs. » Ailleurs, c'est la « supercherie » (feuillet 139) et l'hypocrisie dans l'emploi des mots qui font partie des armes de l'ennemi ; ce sont elles qui permettent d'« accomode[r] les vérités qui tuent en vérité qui autorisent à tuer » (feuillet 37). L'emploi de l'italique dénonce l'utilisation pervertie des mots par laquelle s'achète une bonne conscience. Un usage dévoyé du langage dissimule un combat qui ne dit pas son nom : « Révolution et contre-révolution se masquent pour à nouveau s'affronter./ Franchise de courte durée ! Au combat des aigles succède le combat des pieuvres. [...] » (feuillet 37). De même, vers l'issue du conflit, et en dépit du renversement de la situation, surgit l'éventualité d'un usage tout aussi contestable du langage, promulguant fausses valeurs et héroïsme usurpé : « La qualité des résistants n'est pas, hélas, partout la même ! [...] combien d'insaisissables saltimbanques plus soucieux de jouir que de produire ! À prévoir que ces coqs du néant nous timbreront aux oreilles, la Libération venue... » (feuillet 65). C'est en raison d'une telle discordance entre les faits et le discours qu'il y a crise du langage en cette période. Au lieu d'un rapport réglé entre les mots et les choses s'ouvre un « néant » qui signale l'absence de fondement garantissant leur emploi.

D'où, certainement, les nombreuses figurations, dans *Feuillets d'Hypnos*, d'une communication toujours menacée. Quand la parole mesure le poids de ses mots pour éviter les écueils d'une parole sans fondement, elle se fait à peine entendre. « Comment m'entendez-vous ? Je parle de si loin », s'inquiète le sujet du feuillet 88 dont l'identité masquée sous le nom d'Hypnos pourrait être la figure par excellence de la seule possibilité de communication : des mots soigneusement pesés dans un texte écrit avec l'exactitude et la brièveté anonyme d'un style télégraphique. Comme l'exprime l'injonction du feuillet 151 : « Réponds 'absent' toi-même, sinon tu risques de ne pas être compris ».

### 3.2.3. Le poids des mots

---

<sup>188</sup> Lettre à René Bertelé du 7 mai 1943, BLJD, Ms Ms 47 655.

Si la crise des mots pèse sur *Feuillets d'Hypnos* au point de rendre constamment présente la tentation du silence, cette même crise cependant révèle aussi la nécessité de l'écriture poétique. Le feuillet 194 désigne exemplairement cette tension entre le besoin de poésie et le désir de silence :

Je me fais violence pour conserver, malgré mon humeur, ma voix d'encre. Aussi est-ce d'une plume à bec de bœuf, sans cesse éteinte, sans cesse rallumée, ramassée, tendue et d'une haleine, que j'écris ceci, que j'oublie cela. Automate de la vanité ? Sincèrement non. Nécessité de contrôler l'évidence, de la faire créature.

Cette parole de combat, métaphorisée par la force brutale du bœuf, révèle d'abord sa fragilité : sa précarité est suffisamment forte pour que sa conservation nécessite de se « faire violence ». Mais elle indique aussi, à proportion de cette violence même, combien elle est considérée comme nécessaire. On verra de quelle manière les énoncés de *Feuillets d'Hypnos* désignent cette nécessité et la rapportent aux exigences de l'action. Mais au préalable, la poésie aura eu à fonder une légitimité qui ne va plus de soi.

Car la parole poétique, même nécessaire, ne peut plus, dans cette mise à l'épreuve de sa légitimité, montrer la même assurance sans risquer son discrédit. D'où le scepticisme concernant la distance et la position surplombante de cette parole : « Le poète ne peut pas demeurer longtemps dans la stratosphère du Verbe. Il doit se lover dans de nouvelles larmes et pousser plus avant dans son ordre » (feuillet 19). Par la critique discernable dans l'hyperbole de la « stratosphère » se trouve explicitement énoncée la nécessité de modifier la situation de la poésie : « se lover dans de nouvelles larmes » ne peut pas, dans le contexte du recueil, ne pas connoter la situation de crise historique. Cette nouvelle situation de la poésie s'accompagne de la nécessité de modifier sa forme, mais selon le chemin que fraiera la quête qu'elle aura d'elle-même, en « pouss[ant] plus avant dans son ordre ». Telle est la situation complexe de la poésie selon *Feuillets d'Hypnos* : c'est à partir d'une nouvelle position que la poésie peut soutenir sa légitimité dans un contexte de crise qui menace de la rendre dérisoire, mais c'est à son « ordre » propre qu'elle doit obéir.

Cette autre position de la poésie se fonde sur l'élaboration de tout un réseau de valeurs concernant l'échange de paroles. Face à l'usage pervers des mots dans la société de l'époque que dénoncent certains feuillets, le recueil met en avant une éthique du discours, qu'il montre au sein d'un autre espace de circulation de la parole, celui de la société des maquisards. Autrement dit, Char ne se contente pas d'opposer la parole poétique à son usage social et politique, dont il condamne la fausseté et la vacuité. Il fonde cette parole poétique sur les valeurs qui définissent les relations de cette contre-société que représente le maquis. La transformation de la poésie, indispensable à sa survie face à une réalité dont l'excès la menace, s'appuie sur une éthique des relations interpersonnelles propres à cette société définie par sa situation de retrait combatif. S'il faut, face à la crise de l'histoire, une écriture poétique différente, Char prend soin de la situer à l'intérieur de cet autre espace social et politique que la même crise de l'histoire a fait naître pour lui résister. Cette singularité de la poésie de Char est à souligner : elle s'oppose à d'autres attitudes

possibles, celle de l'exilé hugolien, par exemple, lançant ses diatribes depuis un espace solitaire et extérieur ; ou celle du chanfre national, représenté pour Char par Aragon, choisissant d'investir, non pas seulement la tradition poétique française, mais aussi l'espace discursif national. Ce qui explique également le partage que fait Char entre la publication de la poésie et son écriture, partage qui n'a pas toujours été compris. Publier, ce serait s'inscrire dans, et accepter de fait, cet ordre social dénoncé. En refusant de publier, Char refuse un espace de parole perverti à ses yeux.

La poésie de Char dans *Feuillets d'Hypnos*, en même temps qu'elle éprouve conjointement la remise en cause de sa solidité et l'exigence de sa nécessité, trouve sa légitimité dans l'échange de paroles qui caractérise la société à part des combattants de l'ombre. Plusieurs feuillets définissent les valeurs qui gouvernent et constituent cet autre espace de parole. Contre l'inflation du langage, une éthique du discours donne leur poids aux mots des réfractaires. Le feuillet 87, reproduisant un message adressé à L.S., dont le nom réel, Pierre Zyngerman, rétabli dans une note, donne au texte son ancrage référentiel, est un des exemples les plus explicites de cette élaboration de règles de conduite par lesquelles se définit la communauté du maquis. Présenté comme un ensemble de consignes qui doivent permettre la sécurité et l'efficacité d'un groupe de combattants, ce texte brosse en même temps le portrait d'une communauté exemplaire. Parmi les différentes modalités d'échanges au sein du groupe, la parole est soumise à une discipline rigoureuse :

Hors du réseau, qu'on ne communique pas. Stoppez vantardise. Vérifiez à deux sources corps renseignements. Tenez compte cinquante pour cent romanesque dans la plupart des cas. Apprenez à vos hommes à prêter attention, à rendre compte exactement, à savoir poser l'arithmétique des situations. Rassemblez les rumeurs et faites synthèse. [...]

N'admettez qu'un mensonge improvisé et gratuit. Qu'ils ne s'appellent pas de loin. Qu'ils tiennent leur corps et leur literie propres. Qu'ils apprennent à chanter bas et à ne pas siffler d'air obsédant, à dire telle qu'elle s'offre la vérité. [...]

Cette importance donnée à la maîtrise et à la discrétion de la parole s'explique bien sûr par les exigences de la clandestinité. Mais la place qu'occupe la parole dans le feuillet témoigne aussi du rôle qu'elle joue aux yeux du sujet. Cette double attitude, de circonspection face à la rumeur, d'honnêteté rigoureuse dans la transmission d'informations, apparaît comme la condition d'une lutte dont le discours est partie prenante.

Contre tout excès d'assurance et toute tentative de domination par le langage, le feuillet 60 pose, lui, la valeur de l'hésitation comme indice de vertus morales et politiques : « Ensoleiller l'imagination de ceux qui bégaièrent au lieu de parler, qui rougissent à l'instant d'affirmer. Ce sont de fermes partisans. » Mais cette valeur, qu'on pourrait définir comme une humilité dans l'usage de la parole, n'est pas posée dans l'absolu ; le texte nomme le groupe de personnes et implicitement la situation par rapport auxquels elle prend sens : « Ce sont de fermes partisans ». Cette éthique est ancrée dans un contexte, connoté par le lexème « partisans » ; elle est la marque distinctive d'individus qu'elle contribue à constituer comme entité. Dans la même perspective, le feuillet 76

transcrit un échange de propos dans le contexte du maquis et, le commentant, fixe en creux la valeur d'un usage inverse, emphatique, de la parole :

À Carlate qui divaguait, j'ai dit : « Quand vous serez mort, vous vous occuperez des choses de la mort. Nous ne serons plus avec vous. Nous n'avons déjà pas assez de toutes nos ressources pour régler notre ouvrage et percevoir ses faibles résultats. Je ne veux pas que de la brume pèse sur vos chemins parce que les nuées étouffent vos sommets. L'heure est propice aux métamorphoses. Mettez-la à profit ou allez-vous-en. »

(Carlate est sensible à la rhétorique solennelle. C'est un désespéré sonore, un infra-rouge gras.)

Cet usage du discours, qualifié de « rhétorique solennelle », est le symptôme de la faiblesse morale de son destinataire. La force de persuasion, quand elle s'appuie sur de vieux procédés rhétoriques, n'a d'efficacité qu'à proportion de la surdité malade de tel maquisard sur le point de craquer. L'autocommentaire ajouté entre parenthèses, comme c'est souvent le cas dans *Feuillets d'Hypnos*, démystifie et met à distance, comme dans le feuillet 60, toute parole péremptoire. Elle désigne *a contrario* le registre plus modéré, aux métaphores moins convenues, dans lequel se situent ordinairement les propos du chef de maquis. Ce feuillet montre ainsi le lien entre un certain usage du discours et la forme de relation interpersonnelle qu'il implique. En ce sens, il définit la constitution d'une éthique à travers le discours. L'emploi des mots présuppose une appréciation du locuteur sur la valeur morale de son récepteur.

À rebours du discours emphatique pour « désespéré sonore », les feuillets valorisent une circulation discrète de la parole, murmure ou confidence partagée dans l'espace resserré de la nuit du maquis. Or cette intimité de la parole participe à la définition d'un espace collectif, placé sous le signe de « l'amitié fantastique » (feuillet 142). Comme l'écrit Jean-Claude Mathieu, « si l'intime est murmure de terre et de nuit, il est aussi réseau de confidences amicales, de gestes confiants, qui tissent le présent commun d'une conscience collective »<sup>189</sup>. Nombreuses, les paroles rapportées faisant entendre la voix des compagnons de maquis définissent ainsi une appartenance commune : « Martin de Reillanne nous appelle : les catiminis » (feuillet 47). Une voix partagée, figurée par le météore dans le feuillet 230, est le signe d'un sort commun : « Toute la vertu du ciel d'août, de notre angoisse confidente, dans la voix d'or du météore. » Or cette forme d'échange, imposée par la vie clandestine, n'est pas seulement présentée comme un état de fait : elle prend sens par les valeurs dont elle est porteuse. Dire de Carlate, dans le feuillet 76, qu'il est un « désespéré sonore », et présenter ce trait comme une explication de sa sensibilité à la « rhétorique solennelle », cela revient implicitement à faire de la parole non solennelle, non rhétorique, l'indice d'une capacité d'espérance. De même, la forme singulière de communication des compagnons de maquis, désignée métaphoriquement dans le feuillet 129 par les cris nocturnes des crapauds « qui s'appellent et ne se voient pas », n'est décrite que pour être aussitôt rapportée à sa force d'inflexion sur le cours des choses : « ployant à leur cri d'amour toute la fatalité de l'univers. »

---

<sup>189</sup> *Op. cit.*, vol. II, p. 272.

Notons enfin l'importance, moins attendue, de l'humour parmi les traits caractéristiques de cette communauté de parole. Contrastant avec le danger constant et la gravité de la situation, l'apparente légèreté de l'humour met à distance les situations vécues. Char souligne bien le rôle salvateur de cette forme de discours dans le deuxième *Billet à Francis Curel* : «... Je veux n'oublier jamais qu'on m'a contraint à devenir – pour combien de temps ? – un monstre de justice et d'intolérance, un simplificateur claquemuré [...]. L'humour n'est plus mon sauveur. » L'humour montre le refus de tout sentimentalisme ou de toute dramatisation : « Entre les deux coups de feu qui décidèrent de son destin, il eut le temps d'appeler une mouche : 'Madame' » (feuillet 42). Il tient ici dans l'écart entre un enjeu de vie ou de mort et l'attitude inattendue du condamné. De même au début du feuillet 11, qui rapporte la nouvelle de la déportation de Francis Curel : « Mon frère l'Élagueur, dont je suis sans nouvelles, se disait plaisamment un familier des chats de Pompéi. Quand nous apprîmes la déportation de cet être généreux, sa prison ne pouvait plus s'entrouvrir ; des chaînes défiaient son courage, l'Autriche le tenait. » L'humour de ces textes, s'il refuse le pathos, se situe toujours cependant à la limite d'une ironie tragique avec laquelle il joue : « Mon inaptitude à arranger ma vie provient de ce que je suis fidèle non à un seul mais à tous les êtres avec lesquels je me découvre une parenté sérieuse. [...] L'humour veut que je conçoive, au cours d'une de ces interruptions de sentiment et de sens littéral, ces êtres ligüés dans l'exercice de ma suppression » (feuillet 209). Or cet humour n'est pas sans lien avec l'humour noir, mis en avant par Breton dans l'anthologie qui paraît en 1940, peu d'années avant l'écriture de *Feuillets d'Hypnos*. Dans sa préface, Breton rapporte un exemple de Freud qui présente de fortes similitudes avec le feuillet 42 : « Le condamné que l'on mène à la potence un lundi s'écriant : 'Voilà une semaine qui commence bien !' ». Dans le même passage, Breton reprend la description de Freud qui voit dans l'humour « quelque chose de libérateur », mais aussi « le triomphe et l'invulnérabilité du moi » qui « refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures », qui « se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher. »<sup>190</sup> Sans doute faut-il entendre une signification approchante de l'humour, comme réserve de révolte contre les épreuves imposées par les circonstances historiques dans ces textes de Char.

Si l'échange de paroles dans *Feuillets d'Hypnos* occupe une place si grande, c'est qu'il est le premier instrument de lutte contre les « ténèbres » nazies. Avant même le combat armé, la parole est l'outil indispensable à l'identification du mal, « dépouill[é] de ses inquiètes apparences, des sortilèges et des légendes [...] » (« Note sur le maquis »). La parole est, contre les « ténèbres », ce « dialogue d'êtres humains » que met en avant la fin du feuillet 178 : « Reconnaissance à Georges de La Tour qui maîtrisa les ténèbres hitlériennes par un dialogue d'êtres humains ».

---

<sup>190</sup> *Anthologie de l'humour noir*, in André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », vol. II, 1992, p. 872.

Très souvent, ces paroles du maquis rapportées au sein du recueil sont présentées selon le lien qui les unit à la parole poétique. Le texte y invite parfois explicitement, comme dans le feuillet 48 qui commence par présenter un cadre spatio-temporel bien défini dans le récit d'une opération nocturne des maquisards chargés de réceptionner un « visiteur » clandestin. Dans ce contexte référentiel, situé au cœur de la communauté des réfractaires, le feuillet place dans la bouche d'un compagnon l'identité de ce travail de réception avec un exercice poétique : « 'Le voilà !' Il est deux heures du matin. L'avion a vu nos signaux et réduit son altitude. [...] La lune est d'étain vif et de sauge. 'L'école des poètes du tympan', chuchote Léon qui a toujours le mot de la situation. » Et comme pour confirmer le propos, le sujet prend le relais du compagnon apprenti-poète dans une clause rimée et cadencée comme un alexandrin : « [...] chuchote Léon// qui a toujours le mot de la situation ». La poésie semble alors devoir être repérée jusque dans les activités des maquisards, qui pour certains, tel Roger Bernard, sont en outre eux-mêmes poètes. Dans le feuillet 61, c'est par sa « langue » singulière que la communauté des maquisards est identifiée comme entité :

Un officier, venu d'Afrique du Nord, s'étonne que mes « bougres de maquisards », comme il les appelle, s'expriment dans une langue dont le sens lui échappe, son oreille étant rebelle « au parler des images ». Je lui fais remarquer que l'argot n'est que pittoresque alors que la langue qui est ici en usage est due à l'émerveillement communiqué par les êtres et les choses dans l'intimité desquels nous vivons continuellement.

Le texte de ce feuillet montre une volonté délibérée de ne pas assimiler le parler propre aux réfractaires à un simple argot, usage local et périphérique, « pittoresque », d'un idiome commun. Refusant le terme de « parler » pour celui de « langue », le sujet évacue toute interprétation régionaliste et accidentelle de la langue « en usage » chez ses compagnons. L'officier se méprend sur ce qui est d'une autre nature qu'un dialecte : une relation de nécessité unit, comme le montre la fin du texte, la langue et le lieu, une forme de discours et une forme de vie spécifiques, par lesquelles la communauté se constitue comme telle. Cette langue, dont on peut supposer qu'elle entretient un air de famille avec certains aspects de la poésie selon Char, langue de l'émerveillement et de l'intimité, témoigne de la proximité du discours des maquisards et des éléments qui définissent la poésie dans *Feuillets d'Hypnos*. D'une certaine manière, la poésie occupe tout l'espace du discours dans le recueil, à l'instar de la « Beauté » dans le dernier feuillet : « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté. » Le dispositif d'énonciation singulier de *Feuillets d'Hypnos*, où se font entendre les voix des maquisards, où le sujet parle autant comme poète que comme chef de maquis, tend constamment à dissoudre les frontières entre un discours qui serait d'ordre poétique et un discours dont les coénonciateurs formeraient le groupe social des maquisards. L'idée d'une même « langue », selon le mot du feuillet 61, suggère une continuité entre les énoncés des compagnons de maquis rapportés dans les feuillets et ceux que prend en charge en tant que poète le sujet qui les rassemble en recueil poétique.



Aussi peut-on rapprocher assez aisément les principes qui règlent les discours des maquisards et ceux qui valent pour l'écriture poétique de *Feuillets d'Hypnos*. De même que dans le feuillet 76 par exemple, un type de relation interpersonnelle est désigné négativement à partir de l'exemple de Carlate, au-delà, à l'échelle du recueil, toute la forme du discours poétique implique un rapport à autrui particulier. À l'opposé de la « rhétorique solennelle », le discontinu de l'écriture dans *Feuillets*, le style parfois télégraphique, la place donnée à la parole murmurée, ne sont pas un simple effet des circonstances. Ils présupposent certaines valeurs dans la relation du sujet aux compagnons de maquis qui, s'ils ne sont pas les destinataires immédiats, ne sont pas moins l'horizon de parole du carnet de notes au moment de sa rédaction.

L'éthique de l'écriture est parfois explicite, comme dans le feuillet 114 : « Je n'écrirai pas de poème d'acquiescement. » Ailleurs, un énoncé sans référent défini pourra être lu comme description du poème aussi bien que du maquis : « Tout ce qui a le visage de la colère et n'élève pas la voix. » (feuillet 92). D'une manière générale, des similitudes associent certains des traits caractéristiques de l'écriture de *Feuillets d'Hypnos* et les règles des échanges de paroles au sein de la communauté du maquis telle que le recueil la représente. Les consignes du feuillet 154, « prêter attention », « rendre compte exactement », « poser l'arithmétique des situations », « chanter bas et dire telle qu'elle s'offre la vérité », ne « pas s'appelle[er] de loin », pourraient à bien des égards décrire les énoncés de *Feuillets d'Hypnos*. Quelques descriptions d'une extrême minutie signalent l'acuité de l'attention portée au plus ténu, contre-terreur opposée à l'abstraction des « vérités formelles » : « La contre-terreur c'est [...] cette graine de luzerne sur la fossette d'un visage caressé, [...] c'est l'ombre, à quelques pas, d'un bref compagnon accroupi qui pense que le cuir de sa ceinture va céder... » (feuillet 141). D'autres feuillets, que spécifie leur forme de « constats au présent » selon les termes de Jean-Claude Mathieu<sup>191</sup>, témoignent de la rigueur que réclame le souci de « rendre compte exactement », comme le font par ailleurs les quelques récits du recueil, celui du feuillet 53 par exemple qui rapporte un épisode de réception de caisses parachutées : « Des heures nous luttâmes au milieu d'une infernale clarté, notre groupe scindé en trois : une partie face au feu, pelles et haches s'affairant, la seconde, lancée à découvrir armes et explosifs épars, les amenant à port de camion, la troisième constituée en équipe de protection [...] ». La précision apportée à la description de l'organisation humaine et matérielle du parachutage donne à ce court feuillet l'apparence d'un compte rendu d'opération tel que le recommande « Hypnos » dans le feuillet 87. Compte rendu qui ne va pas de soi, comme l'indique le commentaire entre parenthèses de la fin du feuillet : « (Prends garde à l'anecdote. C'est une gare où le chef de gare déteste l'aiguilleur !) » Ces deux phrases, qui peuvent recevoir, et ont reçu, diverses interprétations<sup>192</sup>, désignent aussi bien les

---

<sup>191</sup> *Op. cit.*, vol. II, p. 229.

<sup>192</sup> Voir, par exemple, celle-ci, de Didier Alexandre : « La double métaphore du 'chef de gare' et de l'aiguilleur' pose la question de la direction, du 'sens' dirait Claudel, que doivent prendre le récit et le réel ». Voyant dans la métaphore ferroviaire un « refus du modèle mécanique », le critique poursuit ainsi : « Rejeter la causalité et le déterminisme, dans l'homme et dans le monde, c'est rejeter un mode de récit enchaîné selon des causes et des effets et orienté,

tensions contradictoires faisant de l'aboutissement d'un récit la résultante d'un rapport de forces entre « le chef de gare » et « l'aiguilleur », entre, pourrait-on dire, le schéma narratif le plus succinct et la tentation de digression. Cette mise en garde concerne autant l'écriture poétique en général que la possibilité de rapporter les faits, de « rendre compte exactement ». « Simplifier, faire entrer tout dans un, à l'instant de décider si telle chose doit avoir lieu ou non » (feuilleton 153) sont en effet des impératifs qui mettent à l'épreuve la logique du récit, imposent une connaissance et usage contrôlé de la narration, et semblent valoir autant pour le chef de maquis que pour le poète, tous les deux soucieux de « poser l'arithmétique des situations ». Enfin, le « chanter bas » pourrait être la désignation de la tonalité de *Feuillets d'Hypnos* dont les nombreuses phrases nominales, la brièveté des énoncés, la discontinuité dans le passage d'un feuillet à l'autre, l'hétérogénéité des registres, sont l'exact opposé de l'ampleur du souffle oratoire et des longues périodes cadencées et rimées de la rhétorique « intarissable » dont font étalage selon Char certains de ses contemporains. Les circonstances imposent une mesure du discours ; le « supplice » rappelle la poésie à l'exigence d'un rapport réglé des mots et de la réalité : « Le poète, susceptible d'exagération, évalue correctement dans le supplice » (feuilleton 154).

D'une manière générale, *Feuillets d'Hypnos* récuse tout langage qui impliquerait un rapport de gratuité avec le réel. Les signes doivent trouver leur légitimité dans le poids que leur confère une question « de vie ou de mort » (feuilleton 38). Il s'agit de fonder l'emploi des mots sur l'idée qu'ils ont un prix. Cette idée est directement exprimée dans un texte d'après guerre, « La liberté passe en trombe », « lu à la Radiodiffusion française le 15 août 1946 » :

J'aimerais que ceux que les circonstances ont empêchés d'être à vos côtés chaque heure de votre peine et de votre solitude, en refassent furtivement par le cœur et par la pensée le trajet, trajet dont on ne savait pas alors, tant les mots s'étaient compromis, s'il était vertigineux ou pitoyable. Certainement mon souhait a perdu aujourd'hui son sens. Ils connaissent le prix de ces deux mots : rendre justice.

Contre la « compromission des mots », dénoncée dans certains textes de *Feuillets d'Hypnos*, contre un emploi des mots dissocié de toute transcendance des valeurs, celle de la justice en l'occurrence, aussi bien que de tout ancrage dans la réalité, le sujet rappelle le rapport de nécessité entre une expression et une vérité, d'une part, entre cette expression et la forme d'existence qu'elle implique, d'autre part. Michel Jarrety a montré dans son étude<sup>193</sup> ce rapport qui s'établit chez l'auteur entre la poésie, la vérité et l'éthique. Mais avec l'idée d'un *prix* des mots, Char dans ce texte va plus loin encore. Car non seulement les mots ne sont pas des signes vides, ils incarnent des valeurs à défendre, mais ils se chargent en plus du poids que leur donne le sang versé au nom du sens qui

---

déterminé vers une fin », « René Char : asymétrie du colt et de la lyre », *Trois Poètes face à la crise de l'histoire*, op. cit., p. 198.

<sup>193</sup> Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999, p. 67-111. Voir en particulier les pages 75-79 : « Poésie : vérité ».

leur est reconnu. Connaître le prix de ces deux mots : « rendre justice », c'est reconnaître que la parole, pour n'être pas vaine, peut exiger le prix d'un sacrifice<sup>194</sup>.

Dès *Feuillets d'Hypnos*, avant cette allocution de 1946, l'idée de sacrifice hante un certain nombre de textes. Parfois explicitement nommée, comme à la fin du feuillet 128 (« J'ai aimé farouchement mes semblables cette journée-là, bien au-delà du sacrifice »), elle est inscrite en filigrane dans la figure du compagnon de maquis (à propos duquel se pose une question comme celle du feuillet 228 : « Pour qui œuvrent les martyrs ? »), et donne son sens à la mort de Roger Bernard. La fin du récit qui raconte l'assassinat de ce dernier, dans le feuillet 138, reprend l'idée d'un prix à payer :

Il est tombé comme s'il ne distinguait pas ses bourreaux et si léger, il m'a semblé, que le moindre souffle de vent eût dû le soulever de terre.

Je n'ai pas donné le signal parce que ce village devait être épargné à *tout prix*. Qu'est-ce qu'un village ? Un village pareil à un autre ? Peut-être l'a-t-il su, lui, à cet ultime instant ?

La mort de Roger Bernard est ce que *coûte* le salut du village. Prix élevé pour Char lui-même, qui ne cessera de revenir sur la disparition de son jeune ami, dans le feuillet 146, dans le poème « Affres, détonation, silence », dans *L'Arrière histoire du Poème pulvérisé*. Or Roger Bernard n'est pas une figure de résistant comme les autres, il est poète :

Cher Roger,

On n'écrit pas aux morts... À peine aux disparus. Mais tu étais poète. C'est leur privilège à ces souffrants, à ces mal connus, aux poètes, d'être pliés dans des enveloppes à face heureuse, jetés au voyage et non brisés comme du bois de fagot. Toujours sortis de leurs cloisons de chaux lorsqu'on les désire.

Ce texte de *L'Arrière-histoire* montre, plusieurs années après le drame, le refus de cette mort. Le fait que Roger Bernard soit poète – ce qui, dans ce texte, le singularise en le sauvant de la mort – est peut-être aussi ce qui explique son statut à part parmi les martyrs nommés dans *Feuillets d'Hypnos*, et le lien singulier qui l'attache à Char. Avec la mort de Roger Bernard, on atteint un point limite de l'équilibre entre le poète, la poésie et le réel. Là où l'écriture et l'action avaient trouvé une forme de compromis, le sacrifice de Roger Bernard, qui représente la mort du poète au nom de la communauté, introduit une rupture. La mort de Roger Bernard désigne la possibilité du sacrifice du poète, et par là, de la disparition de sa parole. Dans cette exécution se joue la menace du silence de la poésie, qu'exprime très bien le poème « Affres, détonation, silence » : « [...] Aujourd'hui le vieux réfractaire faiblit au milieu de ses pierres la plupart mortes de gel, de solitude et de chaleur. À leur tour les présages se sont assoupis dans le silence des fleurs. » C'est la poésie elle-même qui risque sa disparition dans le combat du maquis. Le *prix* des mots est cela aussi : le risque couru par le poète de sa propre mort en tant que poète, en échange du salut de la communauté.

---

<sup>194</sup> On notera à ce propos la valeur de l'italique dans certains feuillets : « L'effort du poète vise à transformer *vieux ennemis* en *loyaux adversaires*, tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet [...] » (feuillet 6). L'italique indique qu'il s'agit bien d'une affaire de mots, mais parce que les mots impliquent plus qu'eux mêmes.

### 3.2.4. Agir dans l'histoire : la note et le récit

Écrire des poèmes apparaît aux yeux de Char comme « dérisoirement insuffisant » face à l'ampleur de la crise historique. Seule la prise d'armes est à la hauteur du désastre. Non seulement insuffisante, la poésie se révèle aussi d'une grande fragilité : une nécessité supérieure à elle, selon la logique du sacrifice, la menace de silence, quand ce n'est pas le seul excès de la violence, la « vue du sang supplicié ». Et pourtant l'écriture ne s'interrompt pas pendant cette période. Au prix d'une radicalisation de sa position, fondée sur un nombre défini de valeurs, à partir desquelles se constituent les échanges de paroles et les relations interpersonnelles de la contre-société formée par les maquisards, fondée aussi, en dernier lieu, sur le poids donné aux mots par le sang versé, la poésie acquiert une légitimité singulière qui donne tout son sens à ce qui n'est un paradoxe qu'en apparence : le silence public de Char refusant de publier, la poursuite active et régulière de l'écriture poétique.

Toutefois, à s'en tenir là, on ne comprendrait que la possibilité de l'écriture et non sa nécessité. Or il est tout à fait remarquable qu'au plus fort de l'activité du maquis, Char ait pris le soin d'insérer, entre deux indications directement destinées à son activité de combattant, les notes poétiques qui formeront *Feuillets d'Hypnos*. Cette insistance de l'écriture pourrait à elle seule suggérer la nécessité de celle-ci. Mais quelques-uns des feuillets la mentionnent en outre très explicitement. Il apparaît alors que c'est dans son rapport à l'action que la poésie trouve une part essentielle de sa nécessité. Paradoxalement, c'est aussi par rapport à l'action qu'elle s'était révélée dérisoire. Quelle est donc cette place d'une écriture poétique à la fois indispensable et insuffisante, devant prouver sa légitimité et maintenir son ordre propre, présente au cœur du combat et défendant son indépendance ? Car dans son rapport à l'action, la poésie court le risque de son engagement, dans lequel Char voit la menace d'un enrôlement, d'une subordination de l'écriture, comme chez plusieurs de ses contemporains. Certes, le refus de publier a d'emblée écarté un certain type d'engagement. *Feuillets d'Hypnos*, au moment de sa rédaction du moins, ne se veut pas destiné au public, et Char, ne concevant pas de céder sur la forme de sa poésie, comme l'exigerait une écriture destinée à une large audience, considère la publication comme une manière de détourner les amateurs de poésie de la lutte politique qu'ils doivent mener. C'est ce qu'il fait entendre dans sa lettre à René Bertelé : « Puis, parler plus ou moins énigmatiquement au public des amateurs n'est-ce pas détourner son attention de la chose brutale essentielle, le conduire aux hautes herbes qui lui masquent la dureté de l'effort pratique qu'il devrait pourtant fournir s'il veut

conserver son indépendance et sa vie ? Les faits indiquent que j'exagère à peine. »<sup>195</sup> Mais en un autre sens du mot engagement, en un sens plus élémentaire, il y a un engagement de l'écriture lorsque celle-ci, indépendamment de toute visée sociale, fait du langage un moyen en vue d'une fin. Or l'écriture des feuillets dans la mesure où elle est une nécessité, est à rapporter à l'impératif de l'action. Elle ne se forme pas dans cet espace d'autonomie – et non d'indifférence – à l'égard des circonstances, que revendiquait *Partage formel*. Ce qui change avec *Feuillets d'Hypnos*, sous l'effet de divers facteurs, tels que l'aggravation de la crise historique, ou l'urgence de la lutte, c'est donc cette radicalité avec laquelle se pose la question de l'utilité de l'écriture.

Vers la fin du recueil, prouvant qu'elle ne va pas de soi, la nécessité d'écrire est explicitement rappelée :

Je me fais violence pour conserver, malgré mon humeur, ma voix d'encre. Aussi est-ce d'une plume à bec de bélier, sans cesse éteinte, sans cesse rallumée, ramassée, tendue, que j'écris ceci, que j'oublie cela. Automate de la vanité ? Sincèrement non. Nécessité de contrôler l'évidence, de la faire créature. (feuillelet 194)

Levant le doute sur les motivations ultimes du maintien de l'écriture (« Automate de la vanité ? Sincèrement non. »), le feuillelet suggère la possibilité d'une incompréhension de ce maintien, ou même la possibilité du soupçon de son illégitimité. Contre l'ébranlement d'une telle mise en cause, l'énoncé répond, comme pour mettre un terme définitif à la question, par le vocabulaire de la « nécessité ». Et cette nécessité est celle qu'impose l'action. « Contrôler l'évidence », « la faire créature » : ces formulations s'ancrent dans le contexte référentiel du recueil et prennent sens par rapport au combat mené dans le maquis. Jean-Claude Mathieu a montré comment les notes de *Feuillets d'Hypnos*, selon la perspective de ce feuillelet 194, « participent à l'action » par « l'élaboration immédiate d'un sens » à partir de la sensation première d'« évidence » : « Le dégagement de l'événement comme sens, hors de l'accident, la transformation de l'épreuve en expérience, impliquent une mise en relation ». La note qui « comporte au moins un couple d'éléments mis en tension », peut ainsi « élucide[r] le réel en polarisant les forces qui le produisent. »<sup>196</sup> Et, concernant les conséquences directes de l'écriture sur l'action : « Le but de la note est d'exalter continûment le constatif en performatif, de conduire l'analyse jusqu'à l'action : passages de l'analyse à l'ordre (« Cette guerre se prolongera/ Préparez...Écartez », 7), de l'analyse au souhait (« La jeunesse tient la bêche/ Ah ! qu'on ne l'en déssaisisse pas ! », 136), de l'affirmation générale à l'engagement personnel qu'elle implique (« Être stoïque c'est/ Nous avons fait face », 4) »<sup>197</sup>.

C'est encore par rapport à la situation singulière des combattants que des « mots essentiels » sont accueillis pour le « secours qu'ils apportent » : « La femme explique, l'emmuré écoute. Les mots qui tombent de cette terrestre silhouette d'ange rouge sont des mots essentiels, des

---

<sup>195</sup> Lettre à René Bertelé du 7 juin 1942, BLJD, Ms Ms 47653.

<sup>196</sup> *Op. cit.*, p. 254-255.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 257-258.

mots qui portent immédiatement secours » (feuillet 178). Même lorsqu'elle est, comme dans cette métaphore, une parole à visée morale plus que directement pratique, sa justification ultime s'identifie à la cause défendue par les combattants qu'il s'agit de soutenir. Ces deux dimensions caractérisant des notes parfois directement tournées vers les événements, parfois plus spéculatives, mais toujours en relation avec la situation, font écho aux écrits de celui qui incarne par excellence l'homme d'action philosophe, Marc-Aurèle<sup>198</sup>. Mireille Sacotte a montré l'ensemble des éléments communs à *Feuillets d'Hypnos* et aux *Pensées* de Marc-Aurèle : « Une même vision de l'homme dans le monde » gouverne une « attitude de liberté et de responsabilité »<sup>199</sup>. Il n'est pas jusqu'à la réflexion sur la parole et son rapport à l'action qui ne trouve chez l'un des échos de l'autre. Mireille Sacotte établit par exemple un parallèle entre les consignes d'Hypnos dans le feuillet 87 concernant la juste mesure de la parole ou de l'action et telle *Pensée* de Marc-Aurèle : « Il faut avoir conscience, mot par mot, de ce que l'on dit et, pour chaque décision, de ce qui en dérive » ; ou encore : « Ne pas être étourdi : quand il s'agit de l'action, accomplis l'acte juste ; quand il s'agit de la représentation, conserve la perception claire » (*Pensées*, VII, 4 et IV, 22)<sup>200</sup>. De fait, nombreux sont les feuillets qui, comme l'ouvrage de Marc-Aurèle, mêlent réflexions morales, vision du monde, exhortations envers soi-même. Certains énoncés de Char, comme celui du feuillet 161, définissent même des règles de conduite faisant référence à toute une tradition morale, depuis l'enseignement des Stoïciens jusqu'aux *Fondements de la métaphysique des moeurs* : « Tiens vis-à-vis des autres ce que tu t'es promis à toi seul. Là est ton contrat. » De même, la réflexion sur le « lieu commun », c'est-à-dire sur des règles de sagesse courante, relève d'une philosophie pratique qui depuis l'Antiquité fait de la formule une règle de l'action : « Toute l'autorité, la tactique et l'ingéniosité ne remplacent pas une parcelle de conviction au service de la vérité. Ce lieu commun, je crois l'avoir amélioré » (feuillet 10).

Reste cependant, entre les *Pensées* et *Feuillets d'Hypnos*, une différence qui fait que le recueil de Char ne peut être reçu comme un ouvrage de philosophie pratique, même dans la tradition assez informelle d'un journal à la manière de Marc-Aurèle. Si tel était le cas, il faudrait alors considérer les énoncés de *Feuillets d'Hypnos* comme relevant tous d'une écriture utile, c'est-à-dire mettant le langage au service d'un certain nombre de fins, morales ou pratiques. Certes, c'est bien ce que semblent d'abord annoncer les premiers feuillets du recueil, qui présentent ce dernier, selon le protocole de lecture donnant à l'ouverture d'un ouvrage une fonction programmatique, comme un ensemble de formes brèves à vocation pratique. Les quatre premiers feuillets sont frappants de cohérence :

1

---

<sup>198</sup> C'est Char lui-même qui suggère ce rapprochement dans une lettre adressée en juillet 1945 à Gilbert Lely, mentionnée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 211.

<sup>199</sup> Mireille Sacotte, « Une sorte de Marc-Aurèle », *Autour de René Char. Fureur et mystère. Les Matinaux*, Didier Alexandre éd., Paris, PENS, 1991, p. 71-82.

<sup>200</sup> Cité par Mireille Sacotte, *ibid.*, p. 76.

Autant que se peut, enseigne à devenir efficace, pour le but à atteindre mais pas au delà.  
Au delà est fumée. Où il y a fumée il y a changement.

2

Ne t'attarde pas à l'ornière des résultats.

3

Conduire le réel jusqu'à l'action comme une fleur glissée à la bouche acide des petits enfants. Connaissance ineffable du diamant désespéré (la vie).

4

Être stoïque, c'est se figer, avec les beaux yeux de Narcisse. Nous avons recensé toute la douleur qu'éventuellement le bourreau pouvait prélever sur chaque pouce de notre corps ; puis le cœur serré, nous sommes allés et avons fait face.

Une forte unité lexicale rassemble ces énoncés autour de l'idée d'action : « efficace », « but », « résultats », « conduire le réel jusqu'à l'action », « nous sommes allés », « avons fait face ». Leur tournure injonctive, qui les rapporte à une situation de discours, désigne le désir d'action du locuteur sur le monde et son implication dans une réalité qui n'est pas l'objet du discours, mais l'horizon d'un acte. La forme du précepte, le thème de l'enseignement, présent dès la première phrase, connotent une appartenance générique à la poésie didactique, dans la tradition du recueil hippocratique, dont la fonction est d'aider directement à l'action, selon les diverses circonstances de la réalité. Par ces différents éléments, l'ouverture de *Feuillets d'Hypnos* laisse attendre une écriture tout entière subordonnée à l'action menée par le chef de maquis. Et ce, d'autant plus que le premier énoncé annonce une singulière restriction du champ d'attention : « pour le but à atteindre mais pas au delà. » Le cadre et les limites de la parole sont fixés. Le souci de l'action occupe la première place, comme le signalent les tout premiers mots : « autant que se peut », locution qu'il faut entendre dans son sens fort aussi bien que dans son acception courante. Le marqueur de quantité « autant », mis en relief par sa position accentuelle à l'attaque de la phrase, fait entendre une mesure maximale, donnant au procès du verbe principal la priorité sur tout autre procès envisagé. Mais en même temps qu'elle définit cette priorité pour l'allocutaire, la subordonnée désigne pour l'action une limite, présentée comme extérieure au sujet par la tournure impersonnelle du verbe « se peut ». Tout semble dit dans cette première ligne : la parole du sujet allocuteur – allocutaire se déploiera dans un espace restreint par la fonction qui lui est assignée (« enseigne à devenir efficace »), par les limites d'un possible non défini par lui (« autant que se peut »), et par une maxime de prudence (« pour le but à atteindre mais pas au delà »). Le deuxième feuillet confirme cette première restriction du champ offert à l'action du sujet et à sa parole, en y ajoutant une contrainte temporelle : ne pas s'arrêter à l'acquis du résultat, relancer le mouvement en avant. Et c'est bien une telle opération de mesure d'un espace restreint, mais propre à soi, au sujet, à sa parole, que confirme la métaphore du feuillet 4 : « Nous avons recensé toute la douleur qu'éventuellement le bourreau pouvait prélever sur chaque pouce de notre corps [...] ». Les premiers feuillets du recueil réalisent métaphoriquement les préparatifs d'un combat dans lequel s'engage l'écriture : consignes, passage en revue des forces disponibles, définition du plan d'action.

Mais dès les premiers feuillets, d'autres logiques viennent contrarier cette relation de subordination de la parole à l'action. Son caractère appuyé, pour commencer, suggère une pointe d'ironie, ou du moins de distance : « [...] mais pas au delà. Au delà est fumée. Où il y a fumée il y a changement. » La répétition des lexèmes « au delà », « il y a », l'extrême simplicité syntaxique, le rythme de vers blancs et l'assonance en [a], l'utilisation de l'image de la « fumée » et sa traduction dans une formule de type proverbial, tout cela donne à entendre une écriture légèrement parodique. La comparaison du feuillet 3, ensuite, la phrase nominale et l'utilisation de la parenthèse introduisent du jeu dans la logique de l'enchaînement des propositions : « Conduire le réel jusqu'à l'action comme une fleur glissée à la bouche acide des petits enfants. Connaissance ineffable du diamant désespéré (la vie) ». L'ellipse, la densité métaphorique, la multiplication des relations d'équivalence, appellent une lecture interprétative assez éloignée de la lecture d'une règle d'action en vue de son application. Ce feuillet, en outre, restreint la place de « l'action » en lui associant son contraire traditionnel, « la connaissance ». Par l'allusion à un métaphorisant eucharistique, aux connotations mystiques (la connaissance étant « ineffable »), le texte suggère une forme de relation au monde dans laquelle l'action ne se réduit pas à l'agencement des moyens et des fins. De même, immédiatement après ces quatre premiers feuillets, le feuillet 5 s'empresse de rompre avec ce que l'impératif de l'action contient d'asservissant : « Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous [...] ». Et plusieurs feuillets, dans la suite du recueil, s'attacheront à préserver l'inconnu de cette « lampe ». L'inespéré, autre nom de l'inconnu chez Char, alimente une parole tendue vers « le grand lointain informulé (le vivant inespéré) » (feuillet 174). Au cœur de cette nuit étroite que représentait pour Char la situation des réfractaires, l'écriture des feuillets maintient ouvert le rapport au tout autre, à « tous les inattendus », à « tous les paroxysmes », rassemblés dans le feuillet 229 par « la couleur noire » qui « renferme l'impossible vivant ». Et cette forme de nécessité de l'écriture, définie indépendamment de sa relation d'utilité immédiate pour l'action, apparaît souvent en association avec les mots « poète », « poésie » ou « chant » : « Le poète, conservateur des infinis visages du vivant. » (feuillet 83) ; « Chante ta soif irisée » (feuillet 163) ; « [...] le feu qui chante le refus » (feuillet 171) ; « La couleur noire renferme l'impossible vivant. [...] Son prestige escorte les poètes et prépare les hommes d'action. » (feuillet 229). La poésie, non pas *au service* de l'action, mais, comme on le voit dans ce dernier feuillet, associée à elle par un aliment et une visée commune. C'est ce que suggère aussi la comparaison du feuillet 97 entre la tâche des maquisards réceptionnant les armes larguées sur le maquis et celle du poète : « [...] Il ne reste plus qu'à rassembler le trésor éparpillé. De même le poète... ».

L'écriture dans *Feuillets d'Hypnos* n'est donc pas engagée au sens où chacun des éléments qui la composent serait déterminé par les objectifs de l'action du maquis – pas plus qu'elle ne l'est, rappelons-le, au sens où elle ferait de son retentissement dans l'espace public l'équivalent d'une



arme du combat. Cela, Char l'a refusé d'emblée et c'est ce qui le distingue de ce qu'on a appelé la « poésie de Résistance ». Néanmoins, l'écriture des feuillets ne vient pas en plus, de manière superflue par rapport à l'action du combattant. L'écriture de *Feuillets d'Hypnos* n'est pas – selon les termes d'une hypothèse que Sartre avance, au sujet de l'écrivain, pour la réfuter dans la suite de sa conférence – celle d'« un homme qui aurait appartenu à des organisations clandestines et qui, par ailleurs, tout en risquant sa vie sur ce terrain d'une manière qui légitimait son existence, aurait continué à écrire, s'il en avait le temps, des ouvrages entièrement dégagés de toute signification politique. »<sup>201</sup> De nature différente, la poésie et l'action sont, néanmoins, d'après *Feuillets d'Hypnos*, devant une responsabilité commune, qu'elles assument avec leurs moyens propres, même s'il arrive que ces derniers se renforcent mutuellement. « Tu ne peux pas te relire mais tu peux signer », écrit Char dans le feuillet 96. Une telle formule pourrait bien désigner l'instance de rencontre entre l'action et la poésie de *Feuillets d'Hypnos* : un « tu », qui déclare assumer ses actes aussi bien que ses écrits, autrement dit, un sujet éthique.

Enfin, dans la mesure où elle est orientée vers l'action et l'accompagne, l'écriture de *Feuillets d'Hypnos* implique un rapport au temps qui rende possible l'action elle-même. Pour que l'action ait un sens, il faut poser que le désir de modifier le présent en vue de l'avenir n'est pas vain. Or, comme on l'a vu, le temps présent est désigné comme une crise, crise morale, crise politique, ou crise du temps lui-même, qui se dérobe à l'analyse : tout cela pourrait annuler la possibilité de l'action. D'où cette autre fonction de l'écriture des feuillets, qui apparaît dans la relation à l'avenir que ceux-ci élaborent.

Il est frappant de constater combien sont nombreux les feuillets dont les locutions temporelles ou les syntagmes verbaux établissent une relation à l'avenir. Avenir proche, limité, « lendemain » accessible à l'imagination, ou inconnu volontairement non formulé, l'avenir prend deux formes principales. L'une maintient, au-delà du futur immédiat déterminé par la raison pratique, un horizon de liberté, soustrait à l'ordre des moyens et des fins, un « inaccessible champ libre », désigné ailleurs par l'image de « cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous qui tient éveillés le courage et le silence. » C'est encore ce rapport que formule le feuillet 174 lorsqu'il est question de « l'espoir du grand lointain informulé (le vivant inespéré) », ou bien le feuillet 212 : « Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse. Oblige-toi à tourner. » Dans toutes ces images ou formulations, on ne peut parler d'un avenir au sens du temps calendaire. « L'inconnu », « l'inaccessible », « le grand lointain informulé », échappent à une représentation du temps en termes de parcours divisé par des intervalles constants rapportés à un « moment axial » selon la formule de Paul Ricoeur<sup>202</sup>. La mesure, en premier lieu, devient inopportune dans ce type de rapport au temps dont toutes les désignations (« grand lointain », « inconnu qui creuse », « inaccessible ») soulignent une forme d'incommensurabilité. Ensuite, l'idée d'une direction du

---

<sup>201</sup> Jean-Paul Sartre, *La Responsabilité de l'écrivain*, Éditions Verdier, Lagrasse, [1946,] 1998, p. 12.

cours des choses est remise en question par l'emploi de certaines images verbales, comme celles du feuillet 212 : « creuser », « tournoyer ». Ces verbes semblent employés précisément contre l'idée d'un mouvement linéaire orienté, comme pour faire contrepoids à un imaginaire de l'avenir qui l'appauvrit en prévisibilité. L'exigence ultime est rappelée : avoir le souci d'« une enclave d'inattendus et de métamorphoses dont il faut défendre l'accès et assurer le maintien » (feuillet 155). Exigence d'autant plus importante que les nécessités de l'action imposent en même temps un rapport tout différent à l'avenir, pensé dans les termes du « but à atteindre ». Préserver la possibilité d'une tension sans téléologie est une affirmation de liberté alors même que, par ailleurs, la réalisation pratique de la liberté suppose, parce qu'il s'agit d'action, une relation à l'avenir déterminée et restreinte.

Dans l'ordre de l'action en effet, l'avenir doit être considéré, même si ce n'est que provisoirement, pendant la durée de réalisation de l'action, en fonction de l'objectif proposé. Il s'agit alors d'un avenir anticipé, limité à l'ordre des causes et des conséquences, servant à déterminer la conduite à tenir au présent. Dans cette relation de l'agir au but visé, une forme de clôture est présumée comme condition de possibilité de l'intervention de l'agent. C'est la thèse défendue par la « théorie des systèmes » de H. von Wright que rappelle Paul Ricoeur dans son article sur « L'initiative » : « L'action réalise un type remarquable de clôture, en ceci que c'est en faisant quelque chose qu'un agent apprend à isoler un système clos de son environnement et découvre les possibilités de développement inhérentes à ce système »<sup>203</sup>. La mise en mouvement réalisée par un « agent » isolant un état initial conditionne la clôture du système, le « système » étant à comprendre comme un espace comportant « un état initial, un certain nombre d'étapes de développement et un ensemble d'alternatives dans le passage d'un étape à l'autre ». L'action se situe à la conjonction de ce que peut faire « l'agent » et de la compréhension qu'il a des relations internes du système. Autrement dit, si nous voulons agir, « nous ne pouvons, écrit Paul Ricoeur, penser que des systèmes clos, des déterminismes partiels, sans pouvoir les extrapoler à l'univers entier, sous peine de nous exclure nous-mêmes comme agents capables de produire des événements, de faire arriver. »<sup>204</sup> En tant qu'il agit, le sujet s'inscrit dans « un fragment de l'histoire du monde » ; il ne peut penser son initiative que sous la double caractérisation de la clôture et du parcellaire. Cette clôture ne signifie aucun figement temporel, elle est au contraire la condition de possibilité du commencement et de la continuation du commencement : « commencer, c'est commencer de continuer : une œuvre doit suivre », rappelle Paul Ricoeur. En ce sens, l'action du sujet agissant présuppose une temporalité tendue par le passage d'un avenir proche en un autre avenir proche.

---

<sup>202</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 194.

<sup>203</sup> Article recueilli dans le volume *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1986, p. 299.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 299.

L'ouverture de *Feuillets d'Hypnos* s'inscrit exactement dans ce rapport spécifique au temps de l'action. L'espace temporel projeté en avant de soi est explicitement borné par « le but à atteindre » et « pas au delà » (feuillet 1). Dans l'ensemble du recueil, nombreux sont les feuillets qui mentionnent un avenir proche, un « lendemain » pensable, prenant sens à l'échelle de l'action politique : « [...] À prévoir que ces coqs du néant nous timbreront aux oreilles, le Libération venue... » (feuillet 65) ; « Je vois l'espoir, veine d'un fluvial lendemain, [...] » (feuillet 192) ; « Si j'en réchappe, je sais que je devrai rompre avec l'arôme de ces années essentielles [...] » (feuillet 195) ; « Je redoute l'échauffement tout autant que la chlorose des années qui suivront la guerre [...] » (feuillet 220). Mais au-delà de cette première ouverture d'une temporalité tirée en avant par la valeur de projet qu'implique tout engagement du sujet dans l'action, *Feuillets d'Hypnos* déploie aussi l'horizon d'une action collective sur laquelle se fonde la notion de *présent historique* (Paul Ricoeur). Les feuillets appuient, et relatent à la fois, l'action d'un « nous » portée par l'attente d'un « après » et d'un résultat à recueillir : « Vous serez une part de la saveur du fruit. » (feuillet 35) affirme le locuteur qui, plus loin, rapporte les paroles du jeune maquisard Minot : « 'Que fera-t-on de nous, après ?' [...] » (feuillet 64). L'avenir est alors énoncé en des termes plus indéterminés (« un jour », « viendra le temps ») où l'on pourrait entendre ce que Paul Ricoeur appelle, à la suite de R. Koselleck, un « horizon d'attente ». Jointe à la notion d'« espace d'expérience », la notion d'horizon d'attente détermine « un présent historique »<sup>205</sup>. L'énonciation de *Feuillets d'Hypnos* est en effet dans son ensemble tournée vers une attente, tantôt crainte, tantôt espoir : « Ah ! pouvoir les mettre dans le droit chemin de la condition humaine, celle dont on ne craindra pas qu'il faille un jour la réhabiliter. [...] » (feuillet 123) ; « Résistance n'est qu'espérance. [...] » (feuillet 168). L'affirmation de l'avenir va jusqu'à prendre une dimension éthique, comme dans le feuillet 51 : « L'arracher à sa terre d'origine. Le replanter dans le sol présumé harmonieux de l'avenir, compte tenu d'un succès inachevé. Lui faire toucher le progrès sensoriellement. Voilà le secret de mon habileté. » L'adjectif « présumé » indique bien la part de décision, et même de postulat, que doit comporter la relation du sujet à l'avenir s'il veut obtenir une efficacité pratique, une « habileté ».

Cette perception du présent comme « tiré en avant par des attentes » est, selon Ricoeur, un des deux « transcendants de la pensée de l'histoire »<sup>206</sup>. L'autre, « l'espace d'expérience », désigne « l'expérience privée aussi bien que l'expérience transmise par les générations antérieures ou par les institutions actuelles ». Il est vrai que ce passé rassemblé en expérience est très peu évoqué dans *Feuillets d'Hypnos* ou alors sur le mode de la défaillance : « On donnait jadis un nom aux diverses tranches de la durée [...] » (feuillet 90). Cette rupture avec un passé qui ne peut être réactualisé en expérience pour le présent détermine et délimite ce qu'on peut appeler la crise de l'histoire dans *Feuillets d'Hypnos*. « Quand la tradition se mue en dépôt mort » (Ricoeur), le présent historique, menacé d'éclatement, « est tout entier crise ». Mais l'autre pôle de la crise,

---

<sup>205</sup> « L'initiative », art. cit., p. 301.

« quand l'attente se réfugie dans l'utopie »<sup>207</sup>, est absent de *Feuillets d'Hypnos*. L'idée même de tradition, déplacée de l'amont vers l'aval, occupe une place importante dans le recueil. Car si l'héritage reçu est absent, ou rejeté comme ce avec quoi le combat pour la liberté doit rompre, en revanche, la question de l'héritage à transmettre est une préoccupation : « L'action qui a un sens pour les vivants n'a de valeur que pour les morts, d'achèvement que dans les consciences qui en héritent et la questionnent » (feuillet 187). Tout comme sont interrogées les modalités de cette transmission : « Pour qu'un héritage soit réellement grand, il faut que la main du défunt ne se voie pas. » (feuillet 166), et ses destinataires : « Pour qui œuvrent les martyrs ? [...] » (feuillet 228). L'idée d'une « suite des générations »<sup>208</sup> impliquée par la transmission est le corollaire de l'horizon d'attente et le second élément par lequel est posée dans *Feuillets d'Hypnos* une temporalité historique.<sup>209</sup>

Ainsi, dans *Feuillets d'Hypnos*, l'histoire, comme horizon d'attente et transmission, comme présent de l'action collective, « présent historique », selon les termes de Paul Ricoeur, est la réponse à la crise de l'histoire comme déchirement de la relation du présent au passé, dérèglement de la mesure du temps, perte de la signification et même de la possibilité de nomination de l'événement subi. C'est ainsi l'histoire conçue comme totalité qui s'avère être en crise, non l'histoire comme projet d'action collective.

La forme de la note modifie en profondeur la perception de l'histoire dans *Feuillets d'Hypnos*. La crise de l'histoire provoquée par la guerre impose le choix de la note en même temps que la forme fragmentaire implique une impossible configuration de l'histoire. Les éléments qui jusque là ont participé à la construction d'une temporalité historique (parmi lesquels, la cohérence, la linéarité, le point de vue unifiant) disparaissent de *Feuillets d'Hypnos*. Dans *Seuls demeurent*, l'histoire est mise à distance, et sa force de rupture contenue, par l'organisation du recueil, alors que dans *Feuillets d'Hypnos* la vision de l'histoire n'est plus générale, mais mesurée à l'aune de l'action immédiate. Simultanément dérisoire devant les circonstances et absolument nécessaire, l'écriture poétique trouve alors sa légitimité. Parfois directement utile par sa fonction d'analyse, le feuillet est plus souvent le lieu d'une résistance à la faillite d'une représentation du temps, par l'affirmation éthique d'un « présent historique ». Il est aussi, au-delà de la relation d'anticipation calculée propre à l'action, le lieu où s'énonce une ouverture à de l'inédit, à ce qui permet d'échapper à des cadres de compréhension préétablis, imposés par la situation ; il est une attention

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>207</sup> Paul Ricoeur, « Vers une herméneutique de la conscience historique », *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 422-423.

<sup>208</sup> Paul Ricoeur, « Entre le temps vécu et le temps universel : le temps historique », *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 198.

<sup>209</sup> Au moment de la rédaction des feuillets et encore en 1946, lors de leur publication, l'idée d'une transmission aux générations à venir est encore active. Ce n'est que progressivement entre 1946 et 1950 que Char reviendra sur cet espoir et entérinera ce que Hannah Arendt identifie dès *Feuillets d'Hypnos* comme une perte du « trésor » découvert dans l'action de Résistance et l'impossibilité d'en hériter après-guerre (Voir Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 11-13).

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

à l'inconnu, grâce auquel une oppression peut se renverser en issue. L'écriture est ainsi, à la fois, un moyen pour l'action, et un dépassement de celle-ci dans un geste d'ouverture qui la libère des circonstances.

## CHAPITRE 4

### LA CRISE DE L'APRÈS-GUERRE. LES TEXTES DE *RECHERCHE* *DE LA BASE ET DU SOMMET*

Après la Libération, Char multiplie les interventions dans la presse et les revues. Ses prises de position sont nombreuses, sur les sujets les plus divers. De l'hommage à l'ancien compagnon de maquis Roger Bernard (*Les Lettres françaises*, 28 avril 1945) aux réponses à des enquêtes (« Faut-il brûler Kafka ? », *Action*, 5 juillet 1946 ; « Réponse à un enquête sur le cinéma », *L'Écran français*, 16 octobre 1946 ; « Réponse à l'enquête : 'Si l'armée rouge occupe la France ?' », *Carrefour*, 9 novembre 1948 ; etc.), en passant par les entretiens (« Visite à René Char » par Jean Duché, *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1948 ; « Une matinée avec René Char » par Jacques Charpier, *Combat*, 16 février 1950), les préfaces, les comptes rendus, les dénonciations politiques (« Seuls les simples soldats trahissent », en collaboration avec Albert Camus, *Combat*, 14 mars 1949), Char fait entendre une voix publique qui bénéficie du renom récent qu'il a acquis avec la parution successive de *Seuls demeurent* (1945), *Feuillets d'Hypnos* (1946), *Le Poème pulvérisé* (1947), *Fureur et Mystère* (1948), *Les Matinaux* (1950) et la republication du *Marteau sans maître* suivi de *Moulin premier* (1945) et de *Dehors la nuit est gouvernée* précédé de *Placard pour un chemin des écoliers* (1949). En 1955, Char rassemble une partie de ces textes et articles dans *Recherche de la base et du sommet*. Par ce geste, il les intègre à son œuvre, comme le confirmera la présence de ce recueil dans les *Œuvres complètes publiées* en 1983 qui leur donne un statut les plaçant à mi-chemin des poèmes et des interventions conjoncturelles. Détachant les textes de leur circonstance immédiate et de leur part de contingence, Char opère un tri et réorganise l'ordre de leur lecture, attribuant à la période d'après-guerre, ainsi qu'à la chronologie sur laquelle il insiste par la mention des dates, une signification particulière. On peut en effet discerner dans ces articles l'élaboration d'une représentation des années qui suivent la guerre, ainsi que de la place que le poète entend attribuer à sa propre voix dans le débat public. Cette vision diffère peu en réalité de celle que laissent voir les articles non repris en volume mais on y distingue la construction d'une cohérence en même temps que l'effacement des données référentielles les plus précises. Le plus remarquable dans l'ensemble de ces textes réside dans l'évolution rapide de leur ton, enthousiaste en 1944 puis assez vite déçu par la tournure que prennent les affaires politiques et les changements de la société. La confiance et l'espoir placés dans l'action collective disparaissent et les accents de révolte et d'indignation que soulève cette évolution autorisent à parler d'une crise d'après-guerre

chez Char. Les textes y reviennent fréquemment en désignant le plus souvent comme objet de leur refus et de leur condamnation les idéologies de l'Histoire divulguées largement dans ces années-là. Le terme d'Histoire apparaît alors souvent, toujours accompagné d'une majuscule désignant son emprunt aux discours marxistes de l'époque. En même temps que Char condamne progressivement cette vision déterminée du devenir collectif, ses interventions dans la presse finissent par diminuer et la voix publique et politique s'efface. Lui-même évoque en le justifiant son désir de se retirer. On en a souvent conclu à un repli de l'auteur sur la poésie et sa vie personnelle, assimilant implicitement l'un à l'autre. Un examen attentif des recueils poétiques et des textes de *Recherche de la base et du sommet* – textes que l'auteur entend donner à lire encore en 1955, en dépit de son effacement personnel – montre cependant que l'abandon d'un discours public se trouve peu à peu relayé par la dimension politique des poèmes, que celle-ci soit explicite ou indirecte.

#### 4.1. CONTINUITÉ DE LA GUERRE À L'APRÈS-GUERRE

Dans la première édition de *Recherche de la base et du sommet*, Char présente comme un tout la période 1941-1948. Le recueil s'organise en deux parties, la première porte comme titre « Recherche de la base et du sommet », et la seconde « Pauvreté et privilège ». Le titre de la première est suivi des dates 1941-1948 entre parenthèses, tandis que celui de la seconde mentionne la période 1948-1954. Contrairement à toute attente, les dates de 1944 (libération de Paris), ou de 1945 (armistice), dates historiques et certainement primordiales pour le résistant que fut Char, ne sont pas désignées dans l'œuvre comme des ruptures. C'est bien plutôt la date de 1948 que *Recherche de la base et du sommet* présente comme un tournant. Que signifie une telle périodisation ?

Le sens de la continuité des années 1941-1948 est d'abord à chercher du côté de la participation du sujet à l'histoire de son temps. Les quatre *Billets à Francis Curel* dessinent un parcours, d'un engagement à un retrait. Le premier billet s'achève sur une annonce du combat de résistance : « Ainsi tu seras préparé à la brutalité, notre brutalité qui va commencer à s'afficher hardiment. » Le dernier billet se conclut sur le désir de s'éloigner : « Sait-on qu'au delà de sa crainte et de son souci cet être aspire pour son âme à d'indécents vacances ? » La continuité de la guerre à l'après-guerre tient à l'unité d'une action : la lutte, la victoire sur le mal nazi, le retour à la vie civile. Cette action donne une cohérence de type « mythique », au sens du muthos aristotélicien

analysé par Paul Ricoeur, à la période : de 1941 à 1948 prend naissance, se développe et s'achève « l'intrigue » racontée par les quatre *Billets à Francis Curel*. Mais remarquons dès à présent que cette cohérence narrative s'applique à l'histoire du sujet ; elle ne dit rien de l'histoire collective. 1948 n'est pas présenté comme un tournant du point de vue des événements historiques.

Parallèlement à cette unité d'action, la continuité de ces années-là repose sur la continuité d'un espoir. Ce mot domine l'ensemble de la période, aussi bien dans les textes poétiques que dans les textes critiques. « La liberté passe en trombe », par exemple, évoque « un espoir qui ne connut jamais, je crois, d'équivalent dans le long cheminement de la volonté et du courage des hommes » Cet espoir est, après 1948, désigné au passé, comme signe d'une « candeur » datée. Telle est en effet la présentation qu'en donne la note ajoutée en 1948 : « Texte lu à la Radiodiffusion Française le 15 août 1946. Si nous le reproduisons ici, c'est en partie à cause de la candeur qui s'y mêle et le date. Pour une fois, celle-ci ne nous apparaît pas comme un défaut à éviter. » L'appel de note contribue à retracer une histoire des années d'après-guerre, comme pour prendre plus sûrement la mesure d'un changement.

D'autres textes dans le recueil témoignent de l'espoir propre aux années de guerre et d'immédiat après-guerre – espoir le plus souvent envisagé du point de vue de sa déception. Dans l'ordre du recueil, il apparaît d'abord dans « La Lune d'Hypnos » : « Il ne devait pas dépendre, hélas, de mes moyens qu'une ferveur de la première aurore trouvât des interlocuteurs dignes d'elle, ni que sa beauté farouche fût comprise et sauvegardée ». La mention de cet espoir est accompagnée d'éloges appuyés de la « jeunesse réfractaire » : « Dieu sait si cette dernière était douée de religiosité humaine et de bonne volonté ! Hors-la-loi à l'intérieur de la plus souveraine des lois et humus docile à la bêche de l'espérance. » La « Note sur le maquis » complète cette description enthousiaste : « Ce conglomérat fut sur le point de devenir entre les mains d'hommes intelligents et clairvoyants un extraordinaire verger comme la France n'en avait connu que quatre ou cinq fois au cours de son existence et sur son sol. » De même, le portrait de Dominique Corticchiato, qui figure dès la première édition dans *Recherche de la base et du sommet*, donne d'emblée au jeune résistant et à ses camarades une stature héroïque : « Cependant au cœur de notre brouillard, aussi peu discernable que les feux follets de la mousse, une poignée de jeunes êtres part à l'assaut de l'impossible. » (« Dominique Corticchiato ») Char a distingué chez un certain nombre de jeunes gens à cette époque, à l'instar de Dominique Corti, « l'un des meilleurs fils du vieux pays disloqué », une formidable ressource sur laquelle fonder une communauté nouvelle qui romprait avec la société ancienne et les cadres qui l'ont conduite à la guerre. Cet espoir d'agir sur l'histoire du pays après la guerre est encore fort en 1946. Ainsi l'hommage à Dominique Corti se conclut-il sur un appel tourné vers l'avenir : « Toi sur qui l'avenir comptait tant, tu n'as pas craint de mettre le feu à ta vie. Nous errerons longtemps autour de ton exemple. Il faut revenir. [...] Tout est à recommencer. » Un autre texte, non repris dans *Recherche de la base et du sommet*, s'achève, en



1946, sur l'optimisme d'une reconstruction : « J'espère que la société à l'avènement de laquelle nous travaillons, se moquera, à sa majorité, de Machiavel et des expédients de sa faiblesse. »<sup>210</sup>

Corollaire de cette persistance de l'espoir, un certain type de prise de parole fonde également la continuité de 1941 à 1948. Qu'elle ait la forme d'un simple billet ou d'une allocution, elle rassemble autour d'elle une communauté. « La liberté passe en trombe » en est l'exemple le plus manifeste. S'adressant d'abord aux « camarades des Forces Françaises de l'Intérieur, des Forces Françaises Combattantes », le locuteur leur adjoint d'autres destinataires à la fin (« J'aimerais que ceux que les circonstances ont empêchés d'être à vos côtés chaque heure de votre peine et de votre solitude [...] »), et réalise par le discours l'unité d'une communauté d'après-guerre qui se veut dans le prolongement de celle du maquis. Un rassemblement de camarades, une « fraternité », fondée sur une « foi commune », et « la parenté fulgurante de quelques hommes », selon les termes de la note de 48, dessinent autour du sujet un même « visage fraternel ». Cette communauté, comme on le verra, est perceptible à la même époque dans le théâtre.

Quand cette communauté d'échanges n'est pas réalisée par l'énonciation de ces textes, elle est mise en scène dans un récit. La fin du texte « La Lune d'Hypnos » décrit un exemplaire dialogue silencieux entre le narrateur, tout juste embarqué en direction d'Alger, et ses compagnons restés au maquis :

Mon attention préfère rechercher les défilés de sol obscur sous la ligne ondulée des montagnes. Pourquoi me suis-je serré puis ouvert brusquement ? Je ploie sous l'afflux d'une ruisselante gratitude. Des feux, des brandons partout s'allument, montent de terre, bouffées de paroles lumineuses qui s'adressent à moi qui pars. De l'enfer, au passage on me tend ce lien, cette amitié perçante comme un cri, cette fleur incorruptible : le feu. [...]

« Hypnos devint feu » annonçait l'épigraphe des *Feuillets*, et « la suite appartient aux hommes. » « La Lune d'Hypnos » file narrativement la métaphore de la transmutation du « feu » de l'« enfer » en « fleur incorruptible ». Les mots qui « s'enfouissaient dans la terre patiente et fertile de la révolte » selon « La liberté passe en trombe » ont germé et fleuri pour donner ce que, par une autre image végétale, la « Note sur le maquis » appelle « un extraordinaire verger comme la France n'en avait connu que quatre ou cinq fois au cours de son existence et sur son sol. » « Humus docile à la bêche de l'espérance », disait le début de « La Lune d'Hypnos » : la communauté des maquisards a accompli, dans le texte de 1944, sa croissance en révolte, guidée par un sujet qui en est l'exemplaire jardinier : « L'arracher à sa terre d'origine. Le replanter dans le sol présumé harmonieux de l'avenir, compte tenu d'un succès inachevé. Lui faire toucher le progrès sensoriellement. Voilà le secret de mon *habileté* », écrivait Char dans le feuillet 51. Cette relation privilégiée, ce pouvoir de façonner les hommes et de les rassembler n'appelait plus que des « interlocuteurs dignes d'elle ». Ce terme d'« interlocuteurs » employé dans le dernier paragraphe de « La Lune d'Hypnos » dit bien l'importance pour Char de la relation de dialogue dans la

---

<sup>210</sup> Réponse à l'enquête de l'hebdomadaire communiste *Action*, « Faut-il brûler Kafka ? », 5 juillet 1946, reproduit dans *René Char. Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 503-504.

constitution et le maintien d'une communauté qui est, à la fois, fraternelle et politique, par ses prolongements envisagés dans la France d'après-guerre.

À cette forte continuité entre le maquis de *Feuillets d'Hypnos* et l'après-guerre de *Recherche de la base et du sommet*, continuité créée par le rassemblement d'une communauté autour de la parole du sujet, s'ajoute une continuité de ton et de voix entre les feuillets et les quatre *Billets à Francis Currel*. Le ton amical, de confiance parfois, les conseils ou les renseignements pratiques, révèlent une vie quotidienne partagée, une intimité que suggèrent de leur côté aussi certains des *Feuillets d'Hypnos*. L'évocation de la nature également, dans le troisième billet par exemple, est très proche de celle des feuillets. Les « feuilles et fleurs de sureau », « l'air chargé de menthe », la « tige d'herbe » et la « bouchée de nuit dans le vivier » suggèrent la même attention à l'imperceptible d'une sensation, la même affection pour le détail que le feuillet 141 évoquant « le fugace bruissement des feuilles » et la « circulation ouatée d'animaux et d'insectes tirant mille traits sur l'écorce tendre de la nuit ». De même que le compagnon de maquis, Francis Currel et son père Louis, dans le troisième *Billet*, sont inséparables de l'univers naturel dont ils semblent émaner : « Louis, ton père, embellit à nouveau tout ce qu'il touche. Il renaît à ta vue. Son platane le dit. » Le quatrième billet est lui aussi dans une continuité de « valeur » avec les feuillets qui fondent la résistance de la vie sur l'attention à ce que la nature recèle de contre-terreur lorsqu'il enjoint de « rendre sa valeur, en toute hâte, au prodige qu'est la vie humaine dans sa relativité. Oui remettre sur la pente nécessaire les milliers de ruisseaux qui rafraîchissent et dissipent la fièvre des hommes. »

On notera toutefois que ce quatrième billet rompt en partie avec le ton intime des billets précédents. La situation d'énonciation se complexifie ; le billet est adressé à Francis Currel, mais l'auteur s'adresse aussi bien à lui-même qu'à un destinataire plus large et moins déterminé : dans son souci de s'expliquer sur son attitude, il y a comme une justification publique, et en même temps un sentiment de « solitude ». La relation de communauté entre le sujet et ses destinataires a perdu de son évidence en 1948 : « [...] parfois la copie par les nôtres de l'état d'esprit de l'ennemi aux heures de son confort, tout cela me portait à réfléchir. La préméditation se transmettait. Le salut, hélas précaire, me semblait être dans le sentiment solitaire du bien supposé et du mal dépassé. » La fin de la période 1941-1948 se signale, selon l'implicite de ce texte, par la disparition de la communauté rassemblée autour de la voix du sujet.

Du point de vue de la situation historique, la continuité de 1941 à 1948 est en revanche beaucoup plus paradoxale. La vision de Char s'affirme ici dans toute son originalité : ce qu'il perçoit, dans l'après-guerre, c'est l'absence de changement profond des conditions politiques et sociales. La question qui se pose à lui n'est pas, comme pour certains de ses contemporains, celle de l'« après-Auschwitz » mais celle d'un après qui ne vient pas. De 1941 à 1948, un même constat

unifie la période : la maladie morale diagnostiquée par le poète médecin dans *Feuillets d'Hypnos* se poursuit ; elle n'a pas pris fin avec la victoire sur le nazisme. D'où l'inexactitude du terme même de « période » pour désigner les années 1941-1948 : on ne peut, du point de vue de la situation historique, conférer à ces années la forme de clôture que leur donne, par ailleurs, l'attitude du sujet qui s'engage puis choisit de s'éloigner. Toute la crise d'après-guerre est là : le mal apparu pendant la guerre, tout en atténuant ses manifestations ou les déplaçant, ne disparaît pas après elle.

Le *Billet IV à Francis Curel* en témoigne largement. L'auteur y stigmatise le maintien intéressé du climat de guerre civile par un petit nombre :

Nous sommes partisans, après l'incendie, d'effacer les traces, de murer le labyrinthe et de relever le civisme. Les stratèges n'en sont pas partisans. Les stratèges sont la plaie de ce monde et sa mauvaise haleine. Ils ont besoin pour prévoir, agir et corriger, d'un arsenal qui, aligné, fasse plusieurs fois le tour de la terre. Le procès du passé et les pleins pouvoirs pour l'avenir sont leur unique préoccupation. Ce sont les médecins de l'agonie, les charançons de la naissance et de la mort.

L'absence de changement après-guerre est d'abord dû, selon Char, au personnel politique, qui n'est pas à la hauteur de ses responsabilités. Son insuffisance est première en cause, faiblesse déjà relevée dans *Feuillets d'Hypnos*, rappelée dans le troisième *Billet* lorsque sont rapportés les propos de Chaudon au sujet des « gens d'Alger » : « il devinait leurs faibles qualités politiques et humaines, à peine supérieures à celle des cancre de Vichy, cancre en côtoyant d'autres, ceux-là, criminels ». Un léger bénéfice est encore, dans ce billet, accordé aux nouveaux « cancre », mais il ne durera pas : le quatrième *Billet* se montre sans ménagement à l'égard des hommes politiques et des militaires dont les différences avec l'ancien ennemi s'estompent :

La vérité est que la compromission avec la duplicité s'est considérablement renforcée parmi la classe des gouverneurs. Ces arapèdes engrangent. [...] Le spectacle d'une poignée de petits fauves réclamant la curée d'un gibier qu'ils n'avaient pas chassé, l'artifice jusqu'à l'usure d'une démagogie macabre ; parfois la copie par les nôtres de l'état d'esprit de l'ennemi aux heures de son confort, tout cela me portait à réfléchir. La préméditation se transmettait.

Le climat de guerre ne trouve pas davantage sa fin dans l'exercice d'une justice sommaire, qui prolonge les conditions propres à la période du conflit. D'une part, il n'a pas été mis de terme à « l'engrenage » de la vengeance, et les vainqueurs ont des comportements semblables aux nouveaux vaincus. Les armes utiles pendant la guerre demandaient à être déposées ensuite, sous peine de se retourner contre leurs détenteurs. Le temps n'est plus à la « ruse, parade au mal qu'il fallait, pour ne pas être contaminé, rejeter ensuite comme une défroque. » (« La Lune d'Hypnos »). Une certaine manière de monnayer le souvenir, de se payer sur les souffrances passées, qui est le fonctionnement même de la vengeance, est dénoncée dans le troisième *Billet*. Le texte commence en effet par le refus d'un certain type de mémoire : « La pensée ne t'a pas effleuré de tirer du déluge ta défroque à rayures pour en faire une relique pour les tiens. Tu l'as jetée aux flammes ou tu l'as mise en terre avec ses poux incalculables et les trous de ta maigreur. » Un peu plus loin, le billet invite au retrait loin des « commémorations et des anniversaires », et fait suivre ce conseil d'un long paragraphe à la mémoire de Chaudon, comme pour opposer la sincérité d'une évocation,

qui a pour cadre un échange épistolaire, au factice des cérémonies officielles. Les procès de l'épuration, d'autre part, ne sont aux yeux de Char qu'une parodie de justice, en réalité impossible à appliquer. À propos du procès de Nuremberg, il écrit en note du quatrième *Billet* : « L'étendue du crime rend le crime impensable mais sa science saisissable. L'évaluer c'est admettre l'hypothèse de l'irresponsabilité du criminel. Or, *tout homme*, fortuitement ou non, peut être pendu. Cette égalité est intolérable. » Le châtement des criminels ne peut se faire sous la forme d'un procès, encore moins lorsqu'il est postérieur de plusieurs années aux crimes : « En vérité, je ne connais qu'une loi qui convienne à la destination qu'elle s'assigne : la loi martiale, à l'instant du malheur » ; c'est « en 1944 » qu'il « fallait strictement châtier ». Impossibilité, donc, d'un procès pour les criminels, « les enragés de la veille », dont il est intolérable de faire l'hypothèse de leur irresponsabilité, mais impossibilité aussi d'un procès pour les autres, à cause de raisons opposées. Pour eux, la justice doit se souvenir qu'elle est sujette à l'erreur : « L'action, ses préliminaires et ses conséquences, m'avaient appris que l'innocence peut affleurer mystérieusement presque partout : l'innocence abusée, l'innocence par définition ignorante. Je ne donne pas ces dispositions pour exemplaires. J'eus peur simplement de me tromper. » D'où le refus de revenir en juge sur le passé, et le parti pris « d'effacer les traces, de murer le labyrinthe et de relever le civisme », phrase qu'il faut donc replacer dans son contexte et qui s'applique à la question de l'épuration. Elle ne signifie aucune volonté d'oublier, bien au contraire.

Ces causes de la crise d'après-guerre, causes politiques et sociales, n'expliqueraient à elles seules qu'une déception à l'égard des possibilités de renouveau qui sont apparues au maquis. Mais il ne s'agit pas seulement d'une chance qui n'aurait pas été saisie. La déception est un terme faible pour décrire cette crise. Progressivement, Char radicalise son analyse, et plus profondément qu'à un contexte sociopolitique difficile et décevant, identifie la crise à un aspect immuable de la condition humaine. La « Note sur le maquis » évoque une « fatalité maligne », « la même dont on entrevoit périodiquement l'intervention au cours des tranches excessives de l'Histoire, comme si elle avait pour mission d'interdire tout changement autre que superficiel dans la condition profonde des hommes. » Le texte « Heureuse la magie... » ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme : « Ce qui suscita notre révolte, notre horreur, se trouve à nouveau là, réparti, intact et subordonné, prêt à l'attaque, à la mort. » Dans ce contexte, la fin de l'hommage à Dominique Corti peut s'entendre comme une dénonciation de cette absence de changement : « Il faut revenir. 'J'adresse mon salut à tous les hommes libres', t'es-tu écrié. Il faut revenir. Tout est à recommencer. » Un passage d'un entretien de 1952 confirme ce constat de la persistance du mal, en dépit de la victoire sur le nazisme : « [...] Nous nous sommes imaginé, en 1945, que l'esprit totalitaire avait perdu, avec le

nazisme, sa terreur, ses poisons souterrains et ses foudres définitifs. Mais ses excréments sont enfouis dans l'inconscient fertile des hommes [...] »<sup>211</sup>.

Le « mal » prend plusieurs noms. Exactement comme « l'innommable » pendant la guerre, il se caractérise par les obstacles qu'il oppose à l'effort de discernement. En ce sens, l'épigraphe de *Recherche de la base et du sommet* garde toute sa pertinence de 1941 à l'après-guerre : ne « pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire », cela vaut pour l'ensemble de la période couverte par la première section de l'ouvrage et témoigne de la continuité qui relie ces années les unes aux autres. L'emploi de l'indéfini, « quelque chose » ou « la chose », à deux reprises dans le recueil, est à cet égard significatif : « Mais quelque chose, qui était hostile, ou simplement étranger à cette espérance, survint alors et la rejeta dans le néant » (« Note sur le maquis ») ; et à propos du mal nazi : « Plus contagieuse que l'inondation, la chose court le monde, reconnaissant et annexant les siens » (« Dominique Corticchiato »). La persistance de cette « chose » après-guerre, son irréductibilité à une analyse politique, conduiront Char à repenser, en des catégories non historiques, la situation de son temps.

S'il est donc vrai qu'après la guerre, en 1948, Char énonce clairement son désir de marquer une rupture (« Nous sommes partisans, après l'incendie, d'effacer les traces et de murer le labyrinthe », *Billet IV*), ce changement souhaité sur un plan personnel est à distinguer d'une continuité déplorée au niveau politique et historique.

## 4.2. UNE CRISE DE L'HISTOIRE

La crise d'après-guerre réside dans le constat de la non disparition du mal : « Ce qui suscita notre révolte, notre horreur, se trouve à nouveau là, réparti, intact et subordonné, prêt à l'attaque, à la mort » (« Heureuse la magie... »). Du coup, l'idée même d'histoire, la confiance en l'événement historique en tant que phénomène qui ne se répète pas, fondements nécessaires à la lutte pendant la période du maquis, s'effondrent au lendemain de la guerre et infléchissent profondément le rapport du sujet à l'avenir.

En effet, l'absence de changement, ou la réapparition de ce qui persistait sans être continûment visible, s'oppose à l'idée d'histoire implicitement présente, avec des nuances variées, depuis la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers* jusqu'au combat inscrit à l'horizon de *Feuillets d'Hypnos*. La triple exclamation « Honte ! Honte ! Honte ! » de mars 1937, l'appel aux « Châtiments ! Châtiments ! » du poème « 1939 Par la bouche de l'engoulevent » de *Seuls*

---

<sup>211</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, *La Gazette des Lettres*, n° 21, 15 juin 1952.

*demeurent*, l'inscription, en dédicace d'un exemplaire de *Feuillets d'Hypnos*, de cette formule significative : « dans la justice de l'Histoire »<sup>212</sup>, tous ces éléments désignent, dans l'œuvre de Char avant et pendant la guerre, la présence d'une conception générale de l'histoire comme processus et résultat de l'action des hommes. Or le retour du mal remet en cause cette confiance dans la capacité conférée à l'humanité d'être « l'agent de sa propre histoire »<sup>213</sup>. Significative à cet égard, la variante observable sur le manuscrit de « Dominique Corticchiato », dans le deuxième paragraphe, au sujet des camps en Allemagne : « Là-bas triomphe une horreur qui atteint d'emblée son âge d'or par la chute calculée en poussières vivantes du corps de l'homme vivant et de sa conscience vivante. L'infaillible nouvelle nature d'une race de monstres a pris sa place < dans l'Histoire → parmi les mortels > »<sup>214</sup> Fait suite la mention de la résistance des « jeunes êtres » qui « part[ent] à l'assaut de l'impossible ». Si c'est « dans l'Histoire » que le monstrueux prend place, alors il est encore concevable de lutter contre lui et de le surmonter. En remplaçant « dans l'Histoire » par « parmi les mortels », la perspective n'est plus la même : le pessimisme l'a emporté au moment de la réécriture, comme le montre aussi la suppression des références au futur dans la phrase qui suit immédiatement : « [...] la chose court le monde, reconnaissant et annexant les siens [, piquant ses futurs disciples, étalant ses résultats]. »<sup>215</sup> Ces transformations éliminent la dynamique qui faisait exister cette « nouvelle race de monstres » dans le mouvement du temps. On mesure ici le changement par rapport au premier *Billet à Francis Curel*, daté de 1941, qui manifestait une confiance dans la mutabilité des situations en énonçant le vœu d'attendre « aussi longtemps qu'il ne se sera pas produit quelque chose qui retournera entièrement l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés ». Ce « quelque chose » ne s'est finalement pas produit, la situation n'a pas été « entièrement retournée ».

On trouve désormais des « hommes qui remuent et divergent », sans direction, ni construction : « Base et sommet, pour peu que les hommes remuent et divergent, rapidement s'effritent. » Telle est la proposition qui ouvre la section de *Recherche de la base et du sommet* consacrée aux textes sur la guerre et le maquis. Loin de les présenter comme des témoignages sur une période de l'histoire, cette phrase en fait par avance l'illustration d'une absence d'unité, d'une absence de cohérence, décourageant la recherche, « dans ce cours absurde des choses humaines » (Kant)<sup>216</sup>, d'un ordre et d'un sens. Ce geste prend le contrepied du point de vue par lequel l'enchaînement des événements peut être constitué en histoire. Il n'y a plus en particulier entre la « base » et le « sommet » ce mouvement dialectique qui, selon les conceptions marxistes discrètement visées ici par Char, agit comme moteur de l'histoire. Tout au plus trouve-t-on dans tel

---

<sup>212</sup> Dédicace de Char à Marcelle Pons (archives privées), citée par Laurent Greilsamer, *op. cit.*, p. 233.

<sup>213</sup> « L'initiative », art. cit., p. 304.

<sup>214</sup> BLJD, Fonds René Char 769, AE-IV-27.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique » [1784.] in *Opuscules sur l'histoire*, trad. S. Piobetta, éd. Philippe Raynaud, Flammarion, 1990, p. 70.

texte une représentation successive du temps historique : « Dans la rapide succession des espoirs et des déceptions, des soudains en-avant suivis de déprimantes tromperies qui ont jalonné ces quarante dernières années, [...] » (« Note sur le maquis »). Successif, ce mouvement du temps est toutefois sans direction. Caractérisé par sa périodicité, celle de l'intervention d'une « fatalité maligne », il est composé non d'époques mais de « tranches ». Le choix d'un tel terme dans cette « Note sur le maquis » implique un autre point de vue sur l'histoire. Alors qu'une époque ou une période se définit par sa cohérence d'une part, par sa localisation au sein d'une totalité présupposée par rapport à laquelle elle prend sens d'autre part, le terme de « tranches », en revanche, présuppose un prélèvement arbitraire sur un ensemble non orienté par un commencement et une fin.

Cette perception de l'histoire est radicalisée par un certain nombre d'images qui connotent un mouvement délibérément non linéaire et non orienté. « Ses passes magnétiques, ses dilatations, ses folâtreries » donnent de l'histoire l'image d'une femme capricieuse, imprévisible, aux pouvoirs occultes. Proche des thèmes surréalistes par la féminisation, l'érotisation, et la référence au magnétisme, ce texte situe l'histoire dans une perspective radicalement opposée à celles des philosophies de l'histoire et à leur effort de rationalisation. Or cette figuration de l'histoire, qui associe le caché, le souterrain, à la séduction trompeuse, revient avec constance dans les textes de l'époque. Un passage de l'entretien de 1952 avec Pierre Berger pour *La Gazette des Lettres*, repris dans « Impressions anciennes », parle des « poisons souterrains » du nazisme, et une des légendes des illustrations de « Faute de sommeil, l'écorce... », texte daté de 1957, dans *La Nuit talismanique*, déclare : « Sortir de l'Histoire se peut. En dynamitant ses souterrains. En ne lui laissant qu'un sentier pour aller. »<sup>217</sup> La figuration de l'histoire recourt ici à des catégories spatiales strictement opposées à celles de linéarité et de successivité. Le souterrain bouleverse les conceptions courantes du temps, qui font appel à la figure de la ligne : « Nous ne pouvons pas ne pas nous représenter, sinon le temps entier, du moins des parties déterminées du temps – un jour, une semaine, un mois, une année, un siècle –, parties que nous avons besoin de délimiter par deux extrémités qui sont des instants-coupures, afin de pouvoir les comparer, les mesurer en multiples d'unités, etc. La ligne est la figure requise pour cette détermination des parties du temps. »<sup>218</sup> Les figurations explicites du temps historique chez Char se fondent elles aussi sur un imaginaire spatial, mais c'est pour mieux subvertir les configurations qui assimilent le temps de l'histoire à un mouvement linéaire.

Toutefois, on ne relève pas seulement, à l'examen des textes de *Recherche de la base et du sommet*, le bouleversement d'une conception de l'histoire, jusque là implicitement présente. Char

---

<sup>217</sup> « Faute de sommeil, l'écorce... » (1955-1958) in *La Nuit talismanique*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1972, p. 19.

<sup>218</sup> Paul Ricoeur, art. cit., p. 292.

va plus loin et affirme un refus de « l'Histoire » dans lequel il vise les idéologies marxistes dominantes dans l'après-guerre.

La phrase qui ouvre la section « *Recherche de la base et du sommet* » (« Base et sommet, pour peu que les hommes remuent et divergent, rapidement s'effritent »), possède, plus qu'il n'y paraît d'abord, une véritable valeur d'opposition. Le début du deuxième paragraphe donne une indication sur l'affirmation implicite à laquelle s'oppose cette première phrase : « Pourquoi me soucierais-je de l'Histoire [...] ». Une forte cohérence logique relie le début de chaque alinéa : « Base et sommet s'effritent »/ « Pourquoi me soucierais-je de l'Histoire »/ « Je m'inquiète de ce qui s'accomplit sur cette terre ». Un mouvement se dessine, d'un constat à l'affirmation d'une conduite, sous-tendu par un raisonnement implicite qui fait de la première proposition la raison d'être des deux affirmations suivantes.

Le refus de se « souci[er] de l'Histoire » est à la hauteur d'une tentation, elle-même corrélée à une certaine conception de l'avenir que Char rejette vivement. Dans une version manuscrite de ce texte, « Base et sommet... », le deuxième paragraphe commence ainsi : « Pourquoi, [sagace ou inepte Cassandre,] me soucierais-je de l'Histoire, vieille dame jadis blanche, maintenant flambante, énorme sous la lentille de notre siècle biseauté ? »<sup>219</sup> Le syntagme « sagace ou inepte Cassandre », barré sur le manuscrit, montre bien la place primordiale de l'avenir et de son anticipation que présuppose l'histoire dénoncée par Char. Ne pas se soucier de l'histoire, c'est, dans ce contexte, refuser de souscrire à cette fausse « science » (*Billet IV*) qui élabore des modèles d'explication des faits permettant de déduire leur développement ultérieur. Par l'image de la vieille dame folâtre et précieuse, l'auteur souligne la part de tromperie, de factice et aussi d'imprévisible qu'il faut attendre de cette histoire, dont la séduisante tromperie consiste à pousser les hommes vers quelque but lointain à l'horizon de leur périple. Char la désacralise, la relativise en dénonçant l'excès du siècle, et son erreur d'appréciation : si l'histoire est « maintenant flambante, énorme », c'est parce que nous la regardons « sous la lentille de notre siècle biseauté ». Le poète en appelle au contraire dans les textes de cette période à un ajustement du regard, à l'obtention d'une distance juste avec les choses.

Le refus de cette tentation de l'histoire, qui est tentation de se projeter dans un avenir prévisible, se lit aussi dans l'entretien de 1952 avec Pierre Berger :

Je vous parle en tant qu'être qui vit sur une terre présente, immédiate et non en tant qu'être ayant mille ans de pas devant lui. Je parle pour les hommes de mon temps qu'on fait mourir comme jamais, et non hypothétiquement pour les hommes du lointain. On a coutume pour nous tenter, d'allonger l'ombre claire d'un grand idéal devant nous. Pourtant l'âge d'or promis ne pourrait l'être que dans le présent. La perspective d'un paradis a bouffé l'homme.<sup>220</sup>

Dans ces phrases sont renvoyés dos à dos le millénarisme chrétien (« je n'ai pas mille ans ») et les idéologies du progrès de l'humanité. Cette forme de démystification est à la mesure de la force de

<sup>219</sup> BLJD, Fonds René Char 769, AE-IV-27.

<sup>220</sup> Nous soulignons. Le texte de cet entretien est reproduit dans *René Char. Dans l'Atelier*, op. cit., p. 659.



ces idées dans le contexte d'après-guerre. Toutefois le recours aux manuscrits aussi bien qu'aux entretiens d'abord non repris dans *Recherche de la base et du sommet* montre bien le travail de décontextualisation auquel le poète s'est livré au moment de composer le recueil. La question de l'histoire telle qu'elle occupe le débat idéologique d'après-guerre y est un arrière-plan seulement implicite.

Si l'on examine en effet les interventions de Char dans les revues ou les quotidiens de l'après-guerre, le contexte intellectuel et politique par rapport auquel il se situe apparaît plus explicitement que dans les seuls textes retenus, et parfois retravaillés, pour *Recherche de la base et du sommet*. Plusieurs articles dans des quotidiens communistes, des prises de position ou de simples déclarations dans d'autres journaux et dans des entretiens, montrent que Char n'échappe pas aux formes et aux thèmes du débat tel qu'il est posé de manière prépondérante par les intellectuels communistes ou favorables au parti communiste. Entre autres questions fondamentales pour ces derniers, celle de l'histoire ne manque pas de susciter la réaction de Char.

On peut relever un certain nombre de textes dans lesquels Char, de 1946 à 1952, prend position par rapport à l'idéologie du parti communiste ou, dissociant la théorie de la pratique, par rapport à sa politique. Patrick Née, dans son article « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XXe siècle »<sup>221</sup>, suivant de près l'évolution des interventions de Char dans la presse, relève que « passés les tout premiers temps de la Libération – où le poète rend hommage au jeune poète-résistant de son propre maquis, Roger Bernard, dans *Les Lettres françaises* d'Aragon en 1945, ou bien donne à *Action* un 'Territoire d'Ariel' la même année, et sa réponse à l'enquête 'Faut-il brûler Kafka ?' l'année suivante – Char boude la presse communiste qui s'engage dans la Guerre Froide (et dissipe les illusions de 'front uni' des résistants de la période précédente) ; tout en faisant la distinction entre la 'base' des communistes de bonne foi, et leurs 'cadres marxistes', comme l'exprime nettement sa réponse à *Carrefour*. » Dans un premier temps, Char se montre en effet assez conciliant : « Faut-il brûler Kafka ? », avec son ton mesuré, révèle une nette volonté de ne pas froisser les communistes. Patrick Née note combien, dans cette réponse, Char « croit pleinement au dialogue avec un auditoire communiste encore lié par l'idéal commun de la résistance ». À preuve, selon lui, le début de ce discours commençant par « une mise au point qui certes prend ses distances par rapport au marxisme orthodoxe de *La Littérature comme superstructure* – mais qui, de fait, se situe sur son terrain : 'Les impératifs sociaux et politiques [...] influencent, certes, les formes et les thèmes de l'œuvre littéraire sans toutefois qu'on soit en droit d'affirmer qu'ils la déterminent entièrement' ». Cette volonté de conciliation de la part du poète n'empêche pas cependant des prises de position sans ambiguïté. Pour le propos qui nous intéresse, notons que Char prend soin de préciser, notamment, le sens qu'il accorde au mot « progrès » : « c'est-à-dire le signe + ». Cette précision est tout à fait significative du contrepied

qu'il entend prendre face à une conception de l'histoire faisant, comme chez les communistes à qui il s'adresse, de la succession des époques une série d'étapes ordonnées par une finalité. Le « signe + » écarte une conception du progrès comme progression–amélioration, et se rapproche en revanche d'une métaphore quasiment physique, par laquelle Char représente la progression du devenir comme animée par la tension héraclitéenne entre une polarité négative et une polarité positive : le progrès comme processus dynamique, marche en avant, où il faut entendre la racine latine « progredi », beaucoup plus qu'une ascension vers un mieux. Par là, Char répond aussi, comme le fait remarquer Patrick Née, au « mythe communiste de base », Prométhée. Char, qui a lui aussi, pendant la guerre, compté sur les forces propres de l'homme dans la mise en œuvre de leur destin, en souligne toutefois les limites : « Nietzsche, en particulier, qui magnifiquement sauve du nivellement l'homme à tête de tour (jusqu'à son apparition Prométhée n'était pas exempt de grotesque). »<sup>222</sup>

À partir de 1946, les rapports avec les communistes se détériorent, mais loin de conduire à un rejet global, cette évolution amène Char à effectuer une série de distinctions, non seulement entre la « base » et les « cadres », mais aussi entre l'idée communiste et les formes de sa réalisation dans l'histoire.

Dans ce changement, des facteurs circonstanciels ont pu intervenir. Les relations de Char avec les communistes se dégradent d'abord à cause de « l'affaire de Céreste ». Une campagne de calomnies contre les anciens résistants de la SAP, lancée par le quotidien communiste *Rouge-Midi* en décembre 1945, accuse le réseau de détournement de marchandises<sup>223</sup>. En janvier, après avoir, avec difficulté, rétabli la vérité, Char rédige un tract destiné à la population sous le titre : « On ne nourrit pas un village avec des ordures »<sup>224</sup>. Au sujet de cette affaire, Char écrit à Louis Leboucher (Georges Mounin) le 13 janvier 1946 :

Par la faute des uns et la veulerie des autres, le communisme a perdu la partie dans un département important, et quelle partie ! Car la vérité a éclaté et il faut entendre ses cuivres... Le provocateur cependant est encore là. C'est le correspondant de Rouge-Midi pour les Basses-Alpes. Un nommé Dubois que j'ai expulsé de la SAP voici un an pour détournement de fonds ! (39000 francs du service social.) Où est la morale révolutionnaire là-dedans ? [...] <sup>225</sup>

Et il ajoute cette dernière phrase, révélatrice de l'évolution de sa position à l'égard du parti communiste : « À la veille de cette saleté, je me sentais un cœur commun avec le PC. Aujourd'hui je regagne ma solitude et ne la quitterai pas de longtemps – je vous le jure. » Un mois plus tard, le 28 février 1946, l'assassinat du fidèle compagnon de maquis, Gabriel Besson, relance la crise. Le même journaliste communiste Georges Dubois est soupçonné par les amis de Besson et par Char. Quelques semaines plus tard, une nouvelle campagne de rumeurs, des menaces de mort et des

---

<sup>221</sup> Patrick Née, « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XXe siècle », in *Trois poètes face à la crise de l'histoire. André Breton Saint-John Perse René Char*, op. cit., p. 155-184.

<sup>222</sup> « Réponse à l'enquête : 'Faut-il brûler Kafka ?' », art. cit.

<sup>223</sup> Voir Laurent Greilsamer, *La Vie de René Char*, op. cit., p. 220-221.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 221. Le texte du tract provient d'archives privées, selon l'indication de la page 492.

<sup>225</sup> Lettre citée par Laurent Greilsamer, op. cit., p. 221, provenant d'archives privées (cf. p. 492).

dénonciations mensongères conduisent Char à demander une enquête au sein du parti communiste, sur Dubois. Il en appelle à Aragon, à Claude Morgan, rédacteur en chef des *Lettres françaises*. Malgré l'inertie des responsables communistes nationaux, Char cherche à éviter un affrontement public, selon Laurent Greilsamer qui cite cette phrase du poète : « Ne voulant pas passer dans le camp adverse, ma position ne tardera pas à devenir intenable si le Parti n'y met rapidement bon ordre. »<sup>226</sup> À la fin du printemps 1946, Dubois est exclu du PC.

L'actualité (les procès, la guerre froide), le climat contemporain, que révèlent les titres des enquêtes, font également évoluer la position de Char vis-à-vis des communistes. On le voit alors distinguer plusieurs plans, celui de la politique nationale (positions du PC) et de la politique internationale (relations avec l'URSS), celui de l'idéologie avancée pour justifier ces politiques, et un registre plus général, mettant en perspective l'idée communiste à grande échelle. Plusieurs entretiens, enquêtes, correspondances, de 1948 à 1954, permettent de discerner la position de Char et ses nuances.

En novembre 1948, le quotidien *Carrefour* lance une enquête dans laquelle il envisage une occupation de la France par l'Armée rouge : « En cas d'occupation, les Russes ont déjà une minorité du pays avec eux. Ils installent un gouvernement communiste. La minorité au pouvoir représente-t-elle la légalité ? Le fonctionnaire devrait-il rester à son poste ? [...] Que faudrait-il faire ? Que feriez-vous ? »<sup>227</sup> La réponse de Char est sans ambiguïté : « Si la Russie commettait cette faute, il est certain que je la supporterais mal, solidaire en cela avec des millions de Français non communistes et communistes aussi, au cœur et à la raison desquels les faits parleraient plus éloquemment que les idées. » Dissocier les faits et les idées est une première pierre de touche de la position de Char, vivement conscient de la distance qui peut séparer une conception politique, si juste soit-elle, des conditions de sa réalisation. Notons, dans un premier temps, qu'il dissocie l'attitude des communistes, russes ou français, des idées communistes elles-mêmes. Il se montre ferme sur tout ce qui « pousse à la simplification, donc à la barbarie : une occupation militaire étrangère, appuyée sur une police politique, l'impose et s'en nourrit. » Il ne s'agit pas de faire une « exception pour les Russes et leurs cadres marxistes ». Mais il s'en prend tout autant, dans le même article à « l'improbité du capitalisme moderne, la bassesse politicienne, la lâcheté des privilégiés, le manque total d'humanisme des forts. »<sup>228</sup> Comme le note Patrick Née, « Char refuse l'argument du tiers exclu qui voudrait enfermer l'opinion dans un duel USA/URSS, capitalisme/communisme. »<sup>229</sup> Critique de l'attitude des dirigeants communistes, refus de devoir choisir un camp dans l'opposition entre le capitalisme et le communisme, lucidité sur la potentialité de barbarie et d'avilissement recelée par toute formation politique simplificatrice, sont des

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>227</sup> « Réponse à l'enquête : 'Si l'armée rouge occupe la France ?' », *Carrefour*, octobre 1948. Le texte de l'enquête et la réponse de Char sont reproduits dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, p. 559.

<sup>228</sup> « Si l'armée rouge occupe la France... », art. cit.

<sup>229</sup> Art. cit., p. 170.

constantes des interventions de Char à cette époque. La réponse à l'enquête lancée par Jean Duché, « De quoi avez-vous peur ? », en février 1949 dans *Le Figaro littéraire*, commence par une diatribe contre les communistes « devenus réactionnaires » : « Personne n'ose dénoncer ce régime de Moscou, où l'on prend un homme et où on lui fait dire oui-oui à n'importe quoi. Tenez, il suffit de lire la condamnation de Tito par Moscou : il est ficelé de partout, et s'il avait raison hier, il a tort aujourd'hui. [...] » Et d'ajouter, avec indignation : « Et les intellectuels communistes l'acceptent ! Ils se taisent. »<sup>230</sup> Même virulence dans l'entretien avec Pierre Berger : Char discerne chez les communistes, « chats de gouttière du Kremlin », le même « esprit totalitaire » que celui qui avait sévi au temps du fascisme :

Souvenons-nous que ce cancer, sous le nom de fascisme, a commencé par dévorer une nation, puis une autre. Il est maintenant tapi dans l'inconscient des hommes en particulier de ceux qui s'en déclarent ses pires ennemis. Pour nous en tenir aux intellectuels, un exemple à citer, bouffon celui-là : notre orchestre national des chats de gouttière du Kremlin dans son hommage sans réplique à Victor Hugo.<sup>231</sup>

Char remet donc en cause le partage entre les deux camps, Est et Ouest, et distingue la tyrannie à l'œuvre chez les uns comme chez les autres : « Hélas, les tyrans et les utopistes, leurs adversaires, me paraissent à quelque exception près, détenir même tempérament, même absolutisme, même vision erronée des lendemains de l'homme », écrit-il dans *Combat* en avril 1950<sup>232</sup>. Dans ce texte, Char distingue à côté de la religion, « pieuvre » « de taille réduite qui nous étreint le pied mais dont on se délivre facilement », une autre « plus sérieuse, gigantesque (américano-russe) qui vise à nous étouffer purement et simplement ». Les politiques américaines et russes sont ainsi renvoyées dos à dos, comme, à nouveau, dans cette lettre à Georges Mounin : « Le capitalisme est une pourriture. Le communisme une persécution. Nous voilà bien lotis »<sup>233</sup>.

Ce que Char critique, c'est le processus par lequel les mots et les idées ont été pervertis par la pratique sans scrupule du pouvoir, pratique partagée aussi bien à l'Est qu'à l'Ouest. Ainsi note-t-il dans sa prise de position sur l'affaire Kravchenko : « Mais que veut dire 'révolutionnaire' ? Ce mot trituré par les Machiavels – soviétique ou américain – n'a plus de signification et par conséquent, le verdict du procès non plus. »<sup>234</sup> L'hypocrisie et le machiavélisme, l'utilisation de certaines idées pour déguiser un totalitarisme de fait, sont les raisons de la virulence de Char. Entre autres dogmes asservissants, celui du bonheur au nom duquel s'exerce une « intolérance de dément ». Dans son invective contre les intellectuels communistes français, Char complète son propos par ces phrases : « Ce mal, auquel nous sommes tenus de penser, c'est le mépris d'autrui :

---

<sup>230</sup> « Réponse à l'enquête : 'De quoi avez-vous peur ?' », *Le Figaro littéraire*, 19 février 1949, p. 3.

<sup>231</sup> Entretien reproduit dans *René Char. Dans l'atelier*, op. cit., p. 659.

<sup>232</sup> « Il s'agit de maintenir la liberté familière de la vérité », lettre publiée dans *Combat*, le 20 avril 1950, au sujet du « scandale de Notre-Dame », où Char répond à l'appel de Breton en faveur d'un jeune prêtre dominicain monté à la chaire de Notre-Dame le dimanche de Pâques pour lancer « Dieu est mort ». Texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier*, op. cit., p. 611-613.

<sup>233</sup> Lettre du 20 mai 1954, BLJD, Fonds René Char 881, AE-IV-7bis.

<sup>234</sup> « Réponse à l'enquête : 'Ce qu'ils pensent de l'affaire Kravchenko' », *Combat*, 25 février 1949, reproduit dans *René Char. Dans l'atelier*, op. cit., p. 569.

une espèce d'indifférence colossale à l'égard de l'existence des autres et de leur âme vivante. Une intolérance de dément ! Son cheval de Troie est le mot bonheur ! [...] »<sup>235</sup> À côté du mot « bonheur », on trouve parfois sous la plume de Char l'expression d'« Âge d'or » pour désigner la même idéologie fallacieuse par laquelle les dirigeants mènent les peuples :

Cette journée sera bien sommaire pour la plupart des hommes, [...] car ils voient leur connaissance et leurs aspirations simplifiées. Les faire atteindre à leur plus petit dénominateur commun et les y maintenir exclusivement, voilà l'algèbre des directeurs de l'époque. Et pourtant quelle complexité satanique pour les conduire là ! Il faut toujours leur promettre l'Âge d'Or, et l'Âge d'Or, c'est la prison !<sup>236</sup>

La métaphore de « l'algèbre » est l'indice chez Char d'une situation d'excès politique, comme dans ce passage de *Feuillets d'Hypnos* : « Je songe à cette armée de fuyards aux appétits de dictature que reverront peut-être au pouvoir, dans cet oublieux pays, ceux qui survivront à ce temps d'algèbre damnée » (feuillet 20). Non seulement les « appétits de dictature » sont toujours d'actualité au début des années cinquante, mais le « temps d'algèbre damnée » lui-même n'a pas pris fin. Seul changement, mais notable : là où la simplification était pour le combattant chef de maquis une condition nécessaire à la lucidité et à l'action, elle est désormais un outil au service des nouveaux tyrans. Signe que la situation a changé, mais aussi qu'elle s'est purement et simplement *retournée*, autrement dit, qu'elle est sur le fond toujours la même : la complexité est toujours « satanique », la simplification, instrument politique, est passée dans d'autres mains.

On trouverait enfin, avec *Huis de la mort salutaire (L'interrogatoire total)*, un dernier exemple de la dénonciation menée par Char contre l'usage perverti des mots et contre le retournement de situation qui dissimule des bourreaux derrière des justiciers. Ce texte propose la parodie d'un interrogatoire. L'examen d'une version manuscrite conservée à la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève<sup>237</sup> révèle le contexte politique que Char avait initialement donné à ce dialogue. Les protagonistes étaient nommés : « [Le Commissaire] » et « [Le 'coupable'] ». Quelques variantes significatives dénonçaient l'idéologie au nom de laquelle se fait le procès du bourrelier innocent : « Tu <aimais l'argent → étais nuisible> et tu « <trahissais → étais traître> ». L'utilisation du mot « Histoire » rappelle lui aussi la condamnation par Char d'une idéologie qui transforme l'Histoire en instrument de pouvoir :

[Le Commissaire]  
Coupable ou suspect, tu seras celui  
Dont l'Histoire dit : « <La faute est signée → Tel il s'est voulu>  
Je serais <bien → assez> folle <de m'en soucier → pour approfondir ?> »

Ces vers montrent combien s'est retournée l'idée d'une justice de l'histoire à laquelle Char croyait au sortir de la guerre. Le dialogue rappelle ces lignes du quatrième *Billet à Francis Currel* : « Ils désignent du nom de science de l'Histoire la conscience faussée qui leur fait décimer une forêt

<sup>235</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, art. cit.

<sup>236</sup> « Une matinée avec René Char » par Jacques Charprier, *Combat*, 16 février 1950, p. 4.

heureuse pour installer un bain subtil ». Enfin, la manière de faire avouer le « coupable » évoque allusivement l'autocritique des procès soviétiques : « <Tu diras → Répète> : «<J'avoue → Merci>, pardon, punissez. »<sup>238</sup> Tout en faisant écho aux textes de presse et à d'autres passages de *Recherche de la base et du sommet*, dans sa dénonciation d'un procédé d'« interrogatoire total[itaire] »<sup>239</sup>, ce texte se distingue par sa forme de parodie et de fable politique. Sans doute s'agit-il par ce procédé d'être plus incisif, mais aussi de montrer la difficulté d'être entendu sur ce type de sujet.

Considérées en elles-mêmes, indépendamment de leur utilisation, les idées revendiquées par le communisme ont en partie les faveurs de Char. Dans le texte paru dans *Combat*, en avril 1950 au sujet du « scandale de Notre-Dame », Char distingue ce qui est « faux et meurtrier à son sommet mais resté valable et juste à sa racine (le communisme par exemple) »<sup>240</sup>. En 1954 encore, dans la lettre à Georges Mounin déjà citée, une formulation proche dissocie la « racine » et le « sommet » : « L'arbre communiste, le plus chargé d'espoir de tous les arbres, je crois me souvenir de vous l'avoir déjà écrit, s'il est *juste* à sa racine est *faux* à son sommet [...] ». Sans doute ne faut-il pas exclure, dans ce contexte, que le titre de la section qui en 1955 rassemble des textes provenant en partie de cet horizon politique, *Recherche de la base et du sommet*, soit chargé des connotations que « l'arbre communiste » donne aux mots « base » et « sommet ». Utilisant à deux reprises le mot « sommet » au sujet du communisme dans sa lettre à Mounin, Char joue d'un léger décalage par rapport à la « base » attendue, lorsqu'il emploie le mot « racine ». Il évite ainsi une interprétation unilatérale, sociologique, du mot « base ». La métaphore de la « racine » fait voir, derrière l'arbre communiste, l'arbre de la liberté et l'espoir qu'il représente, source de sa légitimité selon Char. Car ce dernier reconnaît au communisme une « apparence de légitimité devant l'histoire », qu'il attribue en dernier lieu à « l'improbité » et à la « bassesse » du capitalisme<sup>241</sup>. Approbation du bout des lèvres certes, puisque Char parle d'une « apparence » de légitimité et s'attache surtout, *derrière* le communisme, aux aspirations qu'il a pu incarner, et que ces aspirations chargées d'espérance, Char, à la fin de son article, s'empresse de les détromper en prédisant leur anéantissement : « Ceux qui survivront au raz de marée gigantesque qui entraînera avec lui toutes les acquisitions du siècle vingtième, ses espérances et ses illusions, ses servitudes et ses monstruosité, ceux-là n'auront pour réchauffer leur cœur que la flamme d'une bougie, je veux dire le regard d'un de leurs semblables. »<sup>242</sup> De même dans son utilisation du mot « révolutionnaire », dans son texte sur « l'affaire Kravchenko », Char montre la valeur et la légitimité qu'il reconnaît à l'idée initiale de révolution : « Que n'a-t-on placé cette affaire sur le

---

<sup>237</sup> *Recherche de la base et du sommet*, éd. originale avec 5 feuillets manuscrits autographes, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Fonds André Rousseaux. Don Pélissier, 2001. DELTA 50245 ROUSSEAUX RES.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> Avant d'être biffé sur le manuscrit, le titre de ce texte était : *Huis de la mort salutaire (L'interrogatoire total[itaire])*. Voir le manuscrit du fonds André Rousseaux de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, *loc. cit.*

<sup>240</sup> « Il s'agit de maintenir la liberté familière de la vérité », art. cit.

<sup>241</sup> « Si l'armée rouge occupe la France », art. cit.

<sup>242</sup> *Ibid.*

terrain strictement 'révolutionnaire', au lieu de s'empêtrer dans des incidents et des arguties qui lèvent le cœur ! [...] »<sup>243</sup>

Ainsi, Char distingue finalement les espérances qui ont fait naître le communisme de son devenir historique. Il récuse l'idée marxiste d'une nécessité inéluctable de la libération des classes exploitées. Il reprend d'ailleurs de manière tout à fait significative, et sans doute à dessein, le terme même de « dialectique » à propos du développement du communisme : « L'arbre communiste, le plus chargé d'espoir de tous les arbres, je crois me souvenir de vous l'avoir déjà écrit, s'il est juste à sa racine est faux à son sommet, par le mouvement naturel de la dialectique. »<sup>244</sup> Terme utilisé également dans le texte sur « l'affaire Kravchenko », où Char le retourne contre les communistes des *Lettres françaises* : « Quant aux *Lettres françaises*, leur position est intenable et leur mélasse irrespirable. Voilà où mène l'usage d'une dialectique affolée au service d'une cause qui n'a pas d'assise morale. »<sup>245</sup> Avec l'image du « sommet », image non marxiste que Char fait aller de pair avec celle de la « base », ce dernier désigne une contradiction interne au développement du communisme. Non pas, comme chez Marx, contradiction entre « base » et « superstructure », entre « forces productives » et « rapports de production », mais entre l'aspiration communiste et le « terrorisme » qu'elle ne peut que devenir. Un passage de la lettre à Georges Mounin de mai 1954 éclaire ce que Char entend par ce « mouvement naturel de la dialectique » qui fait du communisme quelque chose de juste au début de son développement, mais de « faux à son sommet », formule dans laquelle s'entend aussi bien le « sommet » du pouvoir que le terme du processus : « Les communistes sont de terribles, d'inversifs 'idéalistes'. Ils veulent tout l'homme, mais c'est alors un terrorisme, une falsification tragique, l'avenir devient une boule de plomb, alors que l'homme dérisoire et merveilleux ne peut que rouler une boule de neige. »<sup>246</sup> Il y a pour Char une dénaturation du communisme initial, de « base », au moment de son devenir réel. C'est ce que fait entendre un autre passage de cette même lettre où il rappelle le moment de sa propre « révolte profonde contre l'outrecuidance communiste (en fait, en vérité, contre son homologue erronée) et son machiavélisme qui mène l'homme à la plus banale pauvreté, au dénuement sentimental le plus arriéré (Dans Engels, le gommage y était déjà). »<sup>247</sup> On est alors tenté de comprendre le titre *Recherche de la base et du sommet* comme une réponse aux communistes, la longue lettre de mise au point avec Georges Mounin étant d'ailleurs datée de l'année où Char rassemble ses textes en vue de la publication du recueil.

Contre les « idéologues », la réponse de Char est donc nette : lorsque Jacques Charpier interroge dans *Combat* : « Et l'antagonisme simulé par l'idéologue, ce 'persécuté-persécuteur', ce

---

<sup>243</sup> *Combat*, 25 février 1949, art. cit..

<sup>244</sup> Lettre à Georges Mounin du 20 mai 1954, déjà citée. Souligné par Char.

<sup>245</sup> *Combat*, 25 février 1949, art. cit.

<sup>246</sup> Lettre à Georges Mounin, *loc. cit.* Souligné par Char.

<sup>247</sup> *Ibid.*

spécialiste du tocsin ? »<sup>248</sup>, Char rétorque : « Rassure-toi, il trinquera doublement, car tout en lui n'est que perversion et névrose, avilissement et cécité. » Char vise l'excès d'assurance, le refus d'un doute nécessaire : « Et tout ce trafic d'arguments destiné à s'arroger les esprits ? », demande Charpier. « De la magie noire ! La vraie force ne s'invente pas. Ceux qui croient fuir ainsi l'angoisse du doute en feront les frais terribles. » Et, s'en prenant encore aux certitudes qui font naître l'intransigeance, Char oppose, d'une manière tout à fait intéressante, le fait de « trancher » à celui de « pulvériser » : « Vois-tu, reprit René Char, le scrupule est indispensable. Le poète pulvérisé mais ne tranche pas. Être présent partout le fait choisir sereinement, et son pessimisme, c'est son respect d'autrui. » Ces propos, qui donnent une autre résonance au titre du principal recueil de l'immédiat après-guerre, *Le Poème pulvérisé*, montrent la constante méfiance de Char envers toute forme de dogmatisme : « Le plus pernicieux des servages est celui qui s'applique à gouverner », ajoute-t-il dans le même entretien. Le poète, lui, s'efforcera au contraire d'être « sans cesse en péril » : « Ce péril est le fruit de sa liberté, son risque et ... sa chance. » Aussi sa position est-elle absolument le contraire de celle des « entichés » de l'histoire, des « utopistes », selon l'expression utilisée plus loin dans le même entretien, par laquelle Char fait référence aux communistes : « L'Histoire n'a pas une santé de crin et ses entichés se comportent vis-à-vis d'elle comme des libertins en proie à des perversités d'un nouveau genre »<sup>249</sup>.

Ainsi, quand le mot « Histoire » apparaît après-guerre dans les textes de Char, il est connoté de tous ces emplois qu'il reçoit du débat de l'auteur avec les idéologies de l'époque, et de ses prises de position sur un certain nombre de sujets d'actualité politique. Son rejet de l'Histoire doit se comprendre dans ce contexte : il ne s'agit pas de se désintéresser du sort des hommes mais de remettre en cause un mode d'action politique déterminé par une croyance dans une certaine idée de l'Histoire.

### 4.3. CHAR ET CAMUS

Sur la question de l'histoire, comme sur beaucoup d'autres sujet, la pensée de Char rejoint celle de Camus. Les deux hommes se sont rencontrés en 1946. Albert Camus a demandé à Char que *Feuillets d'Hypnos* soit publié dans sa collection, « Espoir », chez Gallimard. Plusieurs éléments ont pu séduire Camus, qui reconnaît n'avoir pas été, jusque alors, grand amateur de poésie<sup>250</sup>. La dimension éthique de la poésie de Char a certainement compté. De *Fureur et mystère*

---

<sup>248</sup> « Une matinée avec René Char » par Jacques Charpier, art. cit.

<sup>249</sup> « Il s'agit de maintenir la liberté familière de la vérité », *Combat*, 20 avril 1950, art. cit.

<sup>250</sup> Voir la lettre du 16 mai 1956, citée par Roger Quilliot dans son texte « René Char et Camus », in Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1917 : « [...] C'est vrai : avant de vous connaître,



Camus dira, par exemple, qu'il est « le plus beau livre de notre malheureuse époque », ajoutant : « Avec vous le poème devient courage et fierté. On peut enfin s'en aider pour vivre. »<sup>251</sup> Au moment de la publication de *Feuillets d'Hypnos*, en 1946, on peut également penser que la force de l'espérance dans le recueil de Char, en accord d'ailleurs avec le titre de la collection dirigée par Camus, est placée comme contrepoids face à la perte d'avenir que l'essayiste analyse au même moment chez ses contemporains, dans l'éditorial de *Combat* « Le siècle de la peur »<sup>252</sup>. En 1959, préfaçant la traduction allemande des œuvres de son ami, Camus revient une nouvelle fois sur cette importance de l'espérance affirmée contre l'horreur de l'histoire :

Voilà pourquoi encore, Char, aux prises, comme nous tous, avec l'histoire la plus enchevêtrée, n'a pas craint d'y maintenir et d'y exalter la beauté dont l'histoire justement nous donnait une soif désespérée. [...] Dès cet instant, face au nihilisme de son temps et contre tous les reniements, chaque poème de Char a jalonné une route d'espérance. 253

De plus, en choisissant de publier *Feuillets d'Hypnos*, que Char de son côté lui dédie, Camus rend hommage au combattant de la Résistance. Celle-ci est l'un des premiers motifs de convergence entre les deux hommes. Bien qu'il se défende de tout acte héroïque et refuse de porter la médaille de la Résistance qu'il reçut en 1946<sup>254</sup>, Camus participe activement, à partir de 1943, par l'entremise de Pascal Pia, à l'organisation du journal clandestin *Combat*<sup>255</sup>. Les *Lettres à un ami allemand* représentent sa contribution écrite la plus importante pendant cette période. La première paraît dans le numéro 2 de la *Revue libre* en 1943 et la deuxième dans le numéro 3 des *Cahiers de Libération* en 1944. Les troisième et quatrième lettres, destinées à la *Revue libre*, ne purent paraître<sup>256</sup>. Dans ces lettres, destinées à un ami allemand fictif, enrôlé dans le nazisme, Camus explique et justifie les formes et les fondements du combat de Résistance chez ses compatriotes. Très différentes par leur genre de *Feuillets d'Hypnos*, différentes également par leur destination des *Billets à Francis Curel* (qui ne paraissent qu'après la guerre), ces lettres rendent toutefois visibles un certain nombre de points communs avec Char. Il est frappant de voir combien l'un et l'autre présentent l'entrée en résistance comme un geste difficile, accompli au terme d'un cheminement personnel. Chez Camus, un certain pacifisme explique qu'il ait fallu prendre sur soi pour voir « si nous avons le droit de tuer des hommes, s'il nous était permis d'ajouter à l'atroce misère de ce monde » (première lettre)<sup>257</sup>. Chez Char, le parcours figuré par *L'Avant-monde* témoigne, non du pacifisme comme chez Camus, mais de la douloureuse reconnaissance de la cruauté à l'œuvre dans l'histoire collective et de la remise en cause des fondements sur lesquels

---

je me passais de la poésie. Rien de ce qui paraissait ne me concernait. Depuis deux ans, au contraire, j'ai en moi une place vide, un creux que je ne remplis qu'en vous lisant, mais alors jusqu'au bord. »

<sup>251</sup> Lettre du 21 septembre 1948, citée par Roger Quilliot, *ibid.*

<sup>252</sup> Texte recueilli dans *Actuelles I*, in Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p.331.

<sup>253</sup> Albert Camus, préface à l'édition allemande des poèmes de René Char, *Dichtungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959, reprise in Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 1165.

<sup>254</sup> Voir la lettre à M. Germain citée par Roger Quilliot, in Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 1464.

<sup>255</sup> Voir le chapitre « Rutabagas et résistances », in Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p.456-478.

<sup>256</sup> Voir les informations données par Roger Quilliot, *op. cit.*, p. 1467.

<sup>257</sup> Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 223.

s'appuyer pour lutter contre elle : « Interdiction de croire tienne cette page d'où tu prenais élan pour te soustraire à la géante torpeur d'épine du Monstre, à son contentieux de massacreurs » (« Le Bouge de l'historien »). Comme chez Camus, l'engagement dans le combat appelle l'invention de valeurs, à défaut de « raison supérieure » (quatrième lettre)<sup>258</sup> dans un monde sans transcendance pour Camus, à défaut, pour Char, de la certitude d'échapper à la présence, parmi les hommes, du monstrueux, du crime et du mal : « La pyramide des martyrs obsède la terre » rappelle « Le Bouge de l'historien ». Or l'un et l'autre mettent en avant, pour soutenir leur combat, des points d'appui assez similaires. L'une des « meilleures armes » selon Camus, à savoir « le bonheur », « le souvenir d'une mer heureuse, d'une colline jamais oubliée, le sourire d'un cher visage » (quatrième lettre)<sup>259</sup>, rappelle étonnamment la fin du « Bouge de l'historien » et l'injonction d'endurance que s'adresse le sujet pour « encore mieux aimer un jour ce que tes mains d'autrefois n'avaient fait qu'effleurer sous l'olivier trop jeune ». La nature et ses infimes détails chez Char (*Feuillets d'Hypnos*, 141) fondent une fidélité à la terre et à l'homme, qui est aussi ce que défend Camus dans la quatrième lettre. Parallèlement à cette attention pour le concret, l'un comme l'autre condamnent chez les collaborateurs et les fonctionnaires de Vichy le « manque d'imagination » : ainsi Camus s'écrit-il dans un texte de 1944 paru dans les *Lettres françaises* : « le Temps de l'abstraction est terminé. »<sup>260</sup> Chez Char, la condamnation de l'abstraction s'exprime dans la dénonciation des « vérités formelles » (*Feuillets d'Hypnos*, 37) qui « autorisent à tuer ». Enfin, le souci de « sauver l'homme », explicite chez Camus (quatrième lettre)<sup>261</sup>, présent aussi dans *Feuillets d'Hypnos*, conduit à un humanisme, que nomme Char dans l'avant-propos de *Feuillets*. Son corollaire est l'obsession d'une justice que Camus présente comme « un goût violent », « aussi peu raisonné que la plus soudaine des passions » (quatrième lettre)<sup>262</sup> et dont Char montre le caractère excessif en ces circonstances exceptionnelles lorsqu'il affirme : « ... Je veux n'oublier jamais que l'on m'a contraint à devenir – pour combien de temps ? – un monstre de justice et d'intolérance [...] » (deuxième *Billet à Francis Curel*). Enfin, notons que Camus et Char partagent, en cette période de propagande et de perversion du langage, une conception du travail de résistance comme juste poids à donner aux mots. Char rappelle cette importance des mots dans la Résistance, « mots échangés tout bas au lendemain de 1940 [qui] s'enfouissaient dans la terre patiente et fertile de la révolte contre l'opresseur » alors que par ailleurs les « mots s'étaient compromis » (« La liberté passe en trombe »). Camus témoigne de la même préoccupation dans sa troisième lettre où il explique à son interlocuteur nazi que « nous ne donnions pas le même sens aux mots, nous ne parlons plus la même langue »<sup>263</sup>. Et il est remarquable que, rendant hommage à Char en 1954, dans sa préface à un livre intitulé *L'Allemagne vue par les écrivains de la résistance française*, il souligne « combien

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>260</sup> « Tout ne s'arrange pas », *Lettres françaises*, mai 1944, non signé, in Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 1468.

<sup>261</sup> *Op. cit.*, p. 241.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 240.

la Résistance a enseigné le poids des mots » et prenne Char comme exemple par excellence de ce que « l'écrivain, découvrant soudain que les mots sont chargés, est porté à les employer avec mesure : le danger rend classique »<sup>264</sup>. Or ce terme de classique est exactement celui que Camus emploiera auprès de Roger Grenier en 1946 pour qualifier *Feuillets d'Hypnos*<sup>265</sup>.

Ces affinités sur la vision de la Résistance et les fondements du combat expliquent peut-être l'étonnant portrait que Char propose de Camus dans « Naissance et jour levant d'une amitié », postface écrite en 1965 pour *La Postérité du soleil*, ouvrage composé en 1952, avec des photographies du Vaucluse prises par Henriette Grindat et des poèmes de Camus. Évoquant la mémoire de son ami et leur rencontre, Char retient moins de lui l'écrivain et l'intellectuel que l'homme capable de nouer immédiatement un contact juste avec ses propres compagnons de maquis : « Nous nous rencontrâmes dans un vieil hôtel d'Avignon [...]. J'avais là plusieurs camarades. Je présentai Camus à chacun, et tout de suite il fut de plain-pied avec eux [...] »<sup>266</sup>. Le texte de Char abandonne assez vite le personnage du romancier pour lui préférer l'homme, dont il fait ressortir surtout les qualités d'échange et de dialogue. On notera que celles-ci sont précisément les valeurs défendues par Camus après guerre contre l'oppression politique et idéologique. Pour le reste, tout dans le récit de Char concourt à l'inscription de Camus dans le « pays » de L'Isle-sur-Sorgue. Évoquant également la proximité de ces paysages avec ceux de l'Algérie, le poète finit par faire de ces lieux une seconde terre natale pour Camus. Il n'est pas jusqu'à l'anecdote du nom de la maison louée par ce dernier, Palerne, devenu Palerme à cause d'un « n » « pas facile à prononcer » remplacé, après l'extinction de la lignée des ducs de Palerne, par « le « m » plus dur et méditerranéen », qui ne tende à associer Camus à cette terre, faisant résonner dans le toponyme la consonne centrale du nom même de Camus. D'une certaine manière, Char, dans ce récit de type généalogique, fait de Camus l'héritier d'un lieu, au même titre que Louis Curel, anobli dans l'écriture poétique en « Louis Curel de la Sorgue ». Cette inscription de Camus dans le pays de L'Isle-sur-Sorgue signale la nature de la relation de Char à Camus, celle du moins que construit après coup ce récit. Camus y devient un compagnon proche comme le sont les camarades de maquis, et même quelques-unes des figures tutélaires de l'enfance du poète. C'est dire le degré d'affection et d'intimité auquel Char place cette amitié. On remarquera en même temps à quel point le récit, effaçant dès le début la part de l'Autre, de l'Étranger, fait de Camus un personnage de l'univers de Char. À bien des égards, l'évocation de Camus dans cet hommage le situe dans la continuité des personnages mentionnés dans les textes d'accompagnement du *Soleil des eaux*. Comme eux, il pourrait se reconnaître dans cette pièce « s'étalant sur les secrets du paysage autant

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>264</sup> Préface à *L'Allemagne vue par les écrivains de la Résistance française* de Konrad Bieber, Genève, Droz, 1954, repris in Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 1490.

<sup>265</sup> Témoignage recueilli par Olivier Todd, *op. cit.*, p. 668.

<sup>266</sup> « Naissance et jour levant d'une amitié », postface à Albert Camus, *La Postérité du soleil*, avec des photographies de Henriette Grindat, Genève, Edwin Engelberts éditeur, 1965, repris in René Char, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1308.

que sur la nécessité de la révolte »<sup>267</sup>. La date de la composition du *Soleil des eaux*, 1946, est d'ailleurs la même que celle de la rencontre des deux hommes. Mais la proximité de l'univers du *Soleil des eaux* dans ce portrait de Camus peut aussi être lue comme une évocation indirecte de ce par quoi Char se sent le plus proche de son ami : la lutte contre la terreur, contre l'oppression, surgit à la fin de « Naissance et jour levant d'une amitié », avec la mention de « La Peste ». Elle donne au « pays » décrit et photographié dans le livre, pays devenu au cours du texte aussi bien celui de Camus que de Char, toute la force d'une contre-terreur, exactement comme l'est aussi le pays des pêcheurs du *Soleil des eaux*.

La proximité des deux hommes n'ira que se renforçant dans les années d'après-guerre, années sur lesquelles ils partagent un diagnostic commun à plus d'un titre. Camus lui-même le suggère en dédiant à René Char le volume *Actuelles I*, qui regroupe en 1950 des éditoriaux de *Combat* écrits entre 1944 et 1948. Les deux auteurs ont placé, au moment de la Libération, un immense espoir dans les forces issues de la Résistance, ce dont témoignent, par exemple, le premier texte d'*Actuelles*, « Le sang de la liberté » et, chez Char, la « Note sur le maquis ». Tous les deux ont eu conscience de vivre une expérience d'exception. Char l'annonce dès *Feuillets d'Hypnos* : « Si j'en réchappe, je sais que je devrai rompre avec l'arôme de ces années essentielles, rejeter (non refouler) silencieusement loin de moi mon trésor [...] » (feuillet 195). Or ce « trésor » perdu correspond très exactement, comme le rappelle Maurice Weyembergh<sup>268</sup>, à ce que Camus, parlant de la poésie de Char, nomme la « vérité perdue »<sup>269</sup>, que l'œuvre aura charge de transmettre. Et c'est en méditant sur cette « vérité perdue » que Camus comprendra l'expérience de la résistance comme « expérience pleine de la révolte et de ses risques »<sup>270</sup>. Car Char et Camus portent sur l'évolution de la Résistance et l'après-guerre ce diagnostic commun : l'élan politique de la Résistance s'est laissé rattraper par une institutionnalisation qui en a totalement modifié la nature ; il a été pris en main par un personnel politique qui n'était pas à la hauteur. On a vu quels jugements violents Char porte dans le quatrième Billet à Francis Currel sur « la classe des gouverneurs ». On connaît aussi sa virulence contre de Gaulle après leur entrevue à Alger en 1944<sup>271</sup>. Très rapidement, dans les quelques années qui suivent la Libération, Char et Camus remettent en cause la possibilité qu'ils avaient l'un et l'autre imaginée d'un renouvellement complet, non seulement de la vie politique, mais aussi de la société, voire de la civilisation : « Je le dis parce que je le crois, la France et l'Europe ont aujourd'hui à créer une nouvelle civilisation ou à périr », écrit Camus en septembre 1945<sup>272</sup>. La formulation de cette injonction et l'alternative imaginée (« ou à périr »)

<sup>267</sup> René Char, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1088.

<sup>268</sup> Maurice Weyembergh, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, De Boeck Université, coll. « Le Point philosophique », 1998, Paris, Bruxelles, p.165 et p. 173. M. Weyembergh fait aussi dans ce chapitre un rapprochement avec la lecture, par Hannah Arendt, de *Feuillets d'Hypnos* et du « trésor perdu » de la Résistance.

<sup>269</sup> Formule de Camus utilisée dans son texte « René Char », préface à l'édition allemande des *Poésies (Dichtungen)* de René Char, S. Fischer Verlag, 1959, in Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 1166.

<sup>270</sup> M. Weyembergh, op. cit., p. 173.

<sup>271</sup> Voir L. Greilsamer, op. cit., p. 339-340.

<sup>272</sup> « Le pessimisme et le courage », *Combat*, septembre 1945, in Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 311.

montrent déjà, en cette fin d'année 1945, que le ton n'est plus complètement optimiste, même s'il se veut constructif. Comme chez Char, le climat s'assombrit peu à peu. C'est ce qui apparaît en particulier dans les textes de la section « Deux ans après » d'*Actuelles I*, écrits en 1947. Certains accents pourraient être ceux de Char dans les troisième et quatrième *Billets à Francis Curel* : « Mais à quoi bon, en vérité ? L'esprit de calcul rend sourd, nous parlons dans le désert. Qui se soucie aujourd'hui de la Résistance et de son honneur ? Après ces deux ans où tant d'espairs furent saccagés, on se sent le cœur lourd à reprendre le même langage. »<sup>273</sup> Dans ces années d'immédiat après-guerre, Camus en vient, comme Char, à constater que l'attente du changement, si vive au lendemain de la guerre, a été déçue, que le mal et la terreur n'ont pas pris fin. La première phrase d'un article de « Ni victimes ni bourreaux » parle d'elle-même : « Si l'on admet que l'état de terreur, avoué ou non, où nous vivons depuis dix ans, n'a pas encore cessé [...] »<sup>274</sup>. C'est aussi le diagnostic que Char formulera dans un entretien un peu postérieur : « Nous nous sommes crus, en 1945, sortis de l'esprit totalitaire... Souvenons-nous que ce cancer, sous le nom de fascisme, a commencé par dévorer une nation puis une autre. Il est maintenant tapi dans l'inconscient des hommes [...] »<sup>275</sup>. Derrière la déception, une même lucidité caractérise les deux hommes dans leur analyse de la situation politique et sociale d'après-guerre.

Toutefois, ils n'en tirent pas les mêmes conséquences sur le plan de l'action politique. Il y a chez Char une radicalité qui ne se retrouve pas chez Camus. Là où Char condamne, dénonce sans recours et finit par cesser d'intervenir dans la vie politique, Camus au contraire accompagne toujours ses jugements de propositions politiques. S'il reconnaît que l'état de terreur n'a pas cessé depuis dix ans, c'est pour faire suivre ce constat d'une série de propositions adressées au socialisme occidental afin de « voir ce qu'on peut opposer à la terreur »<sup>276</sup>. Les analyses de Camus le conduisent à imaginer et à défendre des solutions politiques. C'est ainsi qu'il réfléchit très tôt à l'idée d'une organisation mondiale, seul moyen selon lui de sauver la paix, et plaide en faveur de la création d'un ordre international<sup>277</sup>. De même, ses constats n'ont pas le caractère définitif des affirmations de Char. Comme le souligne Jeanyves Guérin, Camus « cherche, doute, [...] sait reconnaître qu'il s'est trompé, qu'il a eu tort. »<sup>278</sup> C'est ce qui l'amène par exemple à réviser sa représentation de la Résistance. « Il a d'abord pensé, comme beaucoup, que de Gaulle canalisait et neutralisait les potentialités révolutionnaires de la Libération. L'événement lui a montré, jour après jour, que la situation n'était pas révolutionnaire. [...] En 1944, les partisans de la révolution n'étaient pas en phase avec la France profonde. »<sup>279</sup> Camus rompt alors avec le mythe

---

<sup>273</sup> « Rien n'excuse cela », in *Essais*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>274</sup> « Le socialisme mystifié », *ibid.*, p. 336.

<sup>275</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, *La Gazette des Lettres*, 15 juin 1952.

<sup>276</sup> « Le socialisme mystifié », *op. cit.*, p. 336.

<sup>277</sup> Voir les textes repris dans *Actuelles I*, « Démocratie et dictature internationales », « Le monde va vite », « Un nouveau contrat social », *op. cit.*, p. 341, 344 et 346.

<sup>278</sup> Jeanyves Guérin, *Camus. Portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin, 1993, p. 37.

<sup>279</sup> Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 89-90.

révolutionnaire. Les analyses de Char n'ont pas cette forme de nuance chère à Camus. Il est vrai que les textes ne sont pas de même nature. Char n'est pas éditorialiste et ne fait pas de l'analyse de la vie politique sa profession. Il ne se donne pas le même rôle social que Camus : assez vite, il choisira de se situer comme poète et non comme ancien résistant par rapport à ses contemporains. S'il répond à des enquêtes, accepte les entretiens, fait paraître quelques textes tels que ceux qu'il regroupera dans *Recherche de la base et du sommet*, cette production reste marginale par rapport à son œuvre et porte souvent la trace d'un discours d'ordre poétique plus qu'analytique. Ainsi de la « Note sur le maquis » : Char utilise une forme métaphorique et compare les résistants à un « extraordinaire verger », mais ne parle pas de potentialité révolutionnaire ; il n'explique pas leur échec politique par une analyse sociale mais situe sur un autre plan la compréhension de l'événement, en le détachant de son univers référentiel par l'emploi du pronom indéfini : « Mais quelque chose, qui était hostile, ou simplement étranger à cette espérance, survint alors et la rejeta dans le néant. » De même, si rien n'interdit de penser que l'idée de révolution ait eu les faveurs de Char au sortir de la guerre, en revanche, aucun texte ne le dit explicitement. Il faut recourir à la correspondance, aux brouillons du *Soleil des eaux* (qui pour le personnage de Francis indiquent qu'il représente la « foi révolutionnaire »)<sup>280</sup> et à ceux du poème beaucoup plus tardif « Faim rouge » (*Retour amont*) qui permettent d'y lire une allusion à un désir ancien de révolution<sup>281</sup>.

En dehors de quelques prises de position communes, leurs textes ou leurs actions ne se situent donc pas sur un même plan. Il en résulte que les positions de Char n'ont pas du tout la même visibilité que celles de Camus. Jusqu'au tournant des années 1950, on peut toutefois aisément relever plusieurs sujets précis de convergence. Sur la question de l'épuration d'abord, l'attitude finale de Camus, après sa polémique avec Mauriac<sup>282</sup>, est proche de celle que Char formule un peu plus tard dans le quatrième *Billet à Francis Curel*. Comme Char, qui ne reconnaît qu'une « loi qui convienne à la destination qu'elle s'assigne : la loi martiale à l'instant du malheur », Camus en janvier 1945 affirme qu'il est « maintenant trop tard pour que la justice se fasse. »<sup>283</sup> Leurs positions sont semblables également sur la question du progrès technique et en particulier sur la bombe atomique. Camus est très clair dans son texte du 8 août 1945 : « la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. [...] Il y a quelque indécence à célébrer ainsi une découverte qui se met d'abord au service de la plus formidable rage de destruction dont l'homme ait fait preuve depuis des siècles. »<sup>284</sup> Char lui aussi identifie dans la bombe atomique une « promesse » de destruction et de domination, mais il le formulera de manière allusive et imagée dans un texte plus tardif, « Heureuse la magie... » : « À l'intérieur du noyau de

---

<sup>280</sup> BLJD, Fonds René Char, AE-III-42.

<sup>281</sup> BLJD, Fonds René Char, AE-IV-7. Le manuscrit comporte une épigraphe barrée : « Tu courais devant ma jeunesse, Révolution. ». Voir aussi la section « Variantes » de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1225.

<sup>282</sup> Sur cette polémique et l'évolution de Camus, voir le chapitre de Jeanyves Guérin « Face à Mauriac et à l'épuration », *op. cit.*, p. 45-59.

<sup>283</sup> Albert Camus, *Essais*, *op. cit.*, p. 1548.

<sup>284</sup> Albert Camus, *Essais*, « Actuelles. I », *op. cit.*, p. 292.

l'atome, dauphin appelé à la monarchie absolue, j'aperçois, en promesse, des tyrannies non moins perverses que celles qui dévastèrent à plusieurs reprises le monde [...] ». À partir de 1949, Char se met à écrire dans *Combat*. La proximité entre les deux hommes devient alors plus visible. Le 14 mars 1949, ils prennent ensemble la défense de deux tirailleurs algériens, accusés d'avoir déserté en 1940, et font remarquer que les généraux « accusés d'avoir offert leurs services à l'ennemi, étant prisonniers de l'armée allemande » sont frappés de peines beaucoup moins lourdes<sup>285</sup>. Quelques mois plus tard, en août 1949, Char fait paraître dans *Combat* une « Lettre » destinée aux signataires d'un appel en faveur d'étudiants grecs condamnés à mort. Il poursuit par là sa lutte en faveur des Grecs anciens résistants, commencée en 1945 avec la publication du poème « Hymne à voix basse » dans *L'Éternelle Revue*. Camus avait quant à lui exprimé, dans la première de ses réponses à Emmanuel d'Astier de la Vigerie, en 1948, son « dégoût » et son « mépris » pour « l'actuel gouvernement grec » qu'il qualifie d'« abjects bourreaux »<sup>286</sup>. Dans cette lettre, Camus prend la défense des communistes grecs mais pour signaler aussitôt à l'attention de son destinataire compagnon du Parti Communiste que la solution n'est pas de tuer ou faire taire tous les non-communistes. Il reprend alors le thème des articles « Ni victimes non bourreaux » dans lesquels il a commencé à développer son analyse de l'idéologie communiste en termes de terreur. C'est sur ce point que la convergence de Char et de Camus sera la plus remarquable. Elle transparait dans une autre des publications de Char dans *Combat*, sa prise de position sur l'affaire Kravchenko. Elle est signée du seul nom de Char mais les formulations rappellent les idées développées par Camus : « Quant aux *Lettres françaises*, leur position est intenable et leur mélasse irrespirable. Voilà où mène l'usage d'une dialectique affolée au service d'une cause qui n'a pas d'assise morale. »<sup>287</sup> La place de la morale dans l'exercice de la politique est défendue par Camus depuis plusieurs années dans ses éditoriaux. Quant à l'idée que les communistes font un usage dangereux de l'idée dialectique, elle apparaît dès 1944 : dans son texte du 7 octobre paru dans *Combat*, par exemple, Camus condamne la philosophie de l'histoire du communisme dans la mesure où elle « justifie un réalisme politique »<sup>288</sup>, « méthode » qu'il n'approuve pas, malgré son accord sur la fin visée. Le texte de Char revient sur l'idée révolutionnaire en des termes qu'on trouve rarement explicites à ce point dans son œuvre : « Que n'a-t-on placé cette affaire sur le terrain strictement « révolutionnaire » [...] Mais que veut dire « révolutionnaire » ? Ce mot trituré par les Machiavels – soviétique ou américain – n'a plus de signification et par conséquent le verdict du procès non plus. »<sup>289</sup> Le dévoiement de la Révolution par le communisme, le machiavélisme et la terreur déguisée de ce dernier, cette thèse centrale de *L'Homme révolté*, Char et Camus la défendent ensemble.

---

<sup>285</sup> « Seuls les simples soldats trahissent », *Combat*, 14 mars 1949, reproduit in René Char. *Dans l'atelier*, op. cit., p. 578.

<sup>286</sup> Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 356.

<sup>287</sup> *Combat*, 25 février 1949, art. cit.

<sup>288</sup> *Combat*, 7 octobre 1944 repris in Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 273.

<sup>289</sup> *Combat*, 25 février 1949, op. cit.

*L'Homme révolté* paraît en 1951, mais comme le montre l'ensemble des documents rassemblés par Roger Quilliot pour l'édition critique de la « Bibliothèque de la Pléiade », Camus travaille à ce projet dès *Le Mythe de Sisyphe* paru en 1942. Une correspondance avec Char, dont cette édition donne des extraits, l'existence d'une dactylographie corrigée, communiquée par Char à l'éditeur pour l'établissement du texte, et comportant de nombreuses variantes, signalent la densité des échanges entre les deux hommes au sujet de ce livre. En témoignent aussi ces deux dédicaces de la dactylographie de Char, datées de 1951 :

Mon cher René ,

Voici l'objet de tant de peines. Je m'aperçois que ce manuscrit est très raturé. [...] Puisse-t-il être digne, dans sa forme, de ce qu'ensemble nous pensons. C'est avec une joie profonde [...] que je vous le confie. J'ai retiré beaucoup de notre rencontre d'hier ou plutôt vous m'avez tiré de quelques-uns des doutes où j'étais après ce long travail aveugle. Une pierre blanche de plus sur le beau et droit chemin de notre amitié. Très affectueusement à vous.

Et, à la page suivante :

Première version.

À vous, cher René, le premier état de ce livre dont je voulais qu'il soit LE NÔTRE [souligné] et qui, sans vous, n'aurait jamais pu être un livre d'espoir. Fraternellement. 1951.<sup>290</sup>

Et lorsque le livre, à sa parution, suscite une vive polémique, Char en prend la défense, tout en plaçant l'ouvrage bien au-dessus des querelles intéressées : au journaliste Guy Dumur s'inquiétant d'un recueil collectif de jeunes écrivains qui, sous le titre *La Révolte en question*, « injurient ou louent » *L'Homme révolté*, Char répond dans une « Lettre » parue dans *Combat* : « Qu'est-ce que *L'Homme révolté*, grand livre de secours, pathétique et net comme une tête trépanée, a à voir avec ça ? » Les interlocuteurs ont été vraisemblablement « trompés » par le « ton et les mots faussement camarades avec lesquels on les interrogeait »<sup>291</sup>. La défense de Char est d'autant plus significative que sur un certain nombre de sujets, sur Sade, sur Lautréamont, il n'est pas d'accord avec Camus. Ce n'est pas un livre écrit à deux mains, même s'il est le fruit d'un long échange. Mais à chaque attaque, Char prend le parti de Camus. Il regrette l'attitude de Breton, parle d'un vrai dialogue qui aurait pu s'engager, et ironise sur sa puérité : « Convenons que ce sont des enfants, pour ne pas les accabler, des collégiens plus exactement pour reprendre votre expression à propos de Breton [...] »<sup>292</sup>. Et il va répétant que sa « solidarité avec Camus à propos de son livre est, sur le fond, totale. »<sup>293</sup> Peu nombreux sont ceux qui osent en ces années d'après-guerre contredire le discours marxiste dominant. Le courage de Camus touche Char, qui est l'un des rares à le soutenir.

C'est que Char est sans doute parfaitement d'accord avec la critique des idéologies de l'histoire qui occupe l'essentiel du l'ouvrage. La plupart des positions et des analyses de Char sur le communisme, telles que la correspondance, notamment la longue lettre de 1954 à Georges

<sup>290</sup> Albert Camus, *op. cit.*, p. 1635.

<sup>291</sup> « Une lettre de René Char à propos de 'La Révolte en question' », article de Guy Dumur à l'intérieur duquel est encadrée la lettre de Char, *Combat*, 3 mars 1952, p. 3.

<sup>292</sup> Lettre de René Char citée par L. Greilsamer, *La Vie de René Char*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>293</sup> Lettre de René Char citée par L. Greilsamer, *ibid.*, p. 273.



Mounin, les articles et les entretiens, permettent de l'identifier, sont frappantes par leur ressemblance avec celles de Camus. On a vu combien Char dissociait les idéaux communistes, leur légitimité initiale, de leur devenir historique. « L'arbre communiste, écrit-il à Mounin, le plus chargé d'espoir de tous les arbres, je crois me souvenir de vous l'avoir déjà écrit, s'il est *juste* à sa racine est *faux* à son sommet, par le mouvement naturel de la dialectique. »<sup>294</sup> Cette dernière expression prend tout son sens à la lumière des analyses de Camus. Ce dernier montre bien comment le mouvement de révolte initial ne peut que conduire à la terreur, lorsqu'il est rattrapé par les théories de la dialectique historique, qui repoussent son aboutissement à un avenir indéfini et justifient en son nom tous les moyens de destruction de ses ennemis supposés. Comme Camus, Char identifie une nouvelle forme de religion dans l'absolutisation de l'histoire à laquelle conduisent ces idéologies. Lorsqu'il dénonce la « science » de « l'Histoire » (quatrième *Billet à Francis Curel*) c'est, comme Camus, pour condamner l'excès d'attention porté à l'avenir et à sa prévisibilité, au détriment du présent. La condamnation d'un « âge d'or » indéfiniment repoussé dans un avenir lointain est constante chez l'un et l'autre. Ainsi que le souligne Michel Jarrety, Camus partage avec Char l'idée qu'il faut « agir *dans* le présent de l'histoire, et non *pour* ce qu'elle pourrait devenir en un futur dès maintenant gouverné par une cause finale où le présent se dérobe. »<sup>295</sup> Enfin, comme Camus encore, Char observe un « cancer » identique dans le fascisme et dans le communisme. Il affirme ainsi dans son texte de *Combat* de 1950 au sujet du « scandale de Notre-Dame » que « les tyrans et les utopistes, leurs adversaires, [lui] paraissent, à quelque exception près, détenir même tempérament, même absolutisme, même vision erronée des lendemains de l'homme »<sup>296</sup>. Dénonçant le retour d'un mal identique, dans ses manifestations du moins, à celui qu'il a fallu combattre pendant la guerre, Char et Camus partagent un combat commun qu'ils sont en même temps presque seuls à défendre<sup>297</sup>.

Face à la persistance de la terreur, les deux auteurs proposent des alternatives assez semblables. Comme pendant la guerre, leur lutte s'appuie sur la nature, sur la beauté, et sur le dialogue. La nature continue d'être chez Char un espace de contre-terreur. Dans le troisième *Billet à Francis Curel*, daté de 1946, c'est elle qui est opposée au souvenir des camps et qui permet d'enterrer la « défroque à rayures » : « Tu t'habilles, ce matin, de feuilles et de fleurs de sureau, de sable de rivière et d'air chargé de menthe. » Chez Camus, la beauté dans la nature est l'une de ces valeurs qu'il oppose à l'histoire dans sa deuxième réponse à Emmanuel d'Astier de la Vigerie en 1948 : « Il y a l'histoire et il y a autre chose, le simple bonheur, la passion des êtres, la beauté

---

<sup>294</sup> Lettre du 20 mai 1954 à Georges Mounin, BLJD, *loc. cit.*

<sup>295</sup> Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture. Camus Char Cioran*, Paris, PUF, 1999, p. 17.

<sup>296</sup> « Il s'agit de maintenir la liberté familière de la vérité », *Combat*, 20 avril 1950, art. cit.

<sup>297</sup> En France du moins, car la même année, comme le rappelle Maurice Weyembergh, Hannah Arendt publie *The Origins of Totalitarianism*. Voir Maurice Weyembergh, *op. cit.*, p. 168. Mentionnons également une lettre de Hannah Arendt à Camus en 1952 où elle le félicite de *L'Homme révolté* : voir Olivier Todd, *op. cit.*, p. 771, ainsi que la « Préface » à *La Crise de la culture* [1954-1968] dans laquelle H. Arendt analyse l'après-guerre en identifiant dans les *Feuillets d'Hypnos* de René Char l'anticipation d'une impossibilité de transmettre l'héritage de la Résistance (*Op. cit.*, p. 11-27).

naturelle. »<sup>298</sup> Char aussi, comme Camus lui-même le soulignera dans son texte de 1959 sur le poète, a pu affirmer que « toute la place est pour la beauté. »<sup>299</sup> Après la guerre, c'est du côté de l'art, de la peinture en particulier, qu'il ira chercher non seulement la beauté mais aussi un rapport au temps et au présent qui s'oppose exactement à l'avenir lointain et calculé des philosophies de l'histoire. Tel est le sens de son texte sur Georges Braque en 1947 : « Il n'a pas l'appréhension des quêtes futures bien qu'ayant le souci des formes à naître. Il leur placera toujours un homme dedans ! » (« Georges Braque »). Contre l'abstraction, contre la négation de la valeur de la vie humaine, que dénonce explicitement Camus, Char met en avant le temps de l'art, qu'il compare au rythme de la nature : Braque est un « saisonnier », le retour régulier et le renouvellement cyclique sont des modèles, à l'image de « l'écorce tombée [...] immédiatement ressaisie et traitée », de la « peau légère et vide [qui] se remplit du pommelé d'un ovipare nouveau. » (« En vue de Georges Braque »). C'est ce qu'exprime précisément une formule d'un texte écrit, comme on le verra, pour le film *Sur les hauteurs*, en 1947, placé précisément en préface au livre conçu avec Henriette Grindat et Albert Camus, *La Postérité du soleil* : « Comment montrer, sans les trahir, les choses simples dessinées entre le crépuscule et le ciel ? Par la vertu de la vie obstinée, dans la boucle du Temps artiste, entre la mort et la beauté. » (« De moment en moment ») La simplicité et la beauté : ce sont des valeurs que Char partage avec Camus et qu'il considère, avec l'art, comme l'une des alternatives majeures que l'on peut opposer à la terreur historique.

Une conception commune de la place de l'art et de l'artiste rapproche en effet Char et Camus au lendemain de la guerre. Elle est certainement l'un des principaux points d'entente qui ont conduit à la création commune de la revue *Empédocle* en 1949. Le premier numéro, daté du mois d'avril contient des textes de Melville (« Dialogue sur le créateur et la critique »), Camus (« Le meurtre et l'absurde »), Jean Vagne (Figure non lieu »), Georges Braque (« Suite aux Cahiers »), Louis Guilloux (« En mon bel âge »), Yves Battistini (« Empédocle »), Empédocle (« Les Purifications ») et René Char (« Recherche de la base et du sommet », qui correspond au quatrième *Billet à Francis Curel*). Avec ce sommaire, la revue fait la part belle à la création, littéraire et artistique, et prend de la distance à l'égard des sujets d'actualité, qui semblent devoir être circonscrits à la rubrique « Aujourd'hui » annoncée à la suite du sommaire. Là se trouvent un texte de Camus « L'artiste est le témoin de la liberté », une « Réponse à un manifeste » de Jean Grenier et un texte de Char « Madeleine qui veillait » dont le rapport au présent n'est toutefois pas celui de l'actualité politique et sociale. Ici aussi, une distance est prise à l'égard des débats qui agitent la société contemporaine. Le titre de la revue lui-même par sa référence à la philosophie présocratique signale une position originale, sur laquelle Char et Camus ont une forte affinité. L'un et l'autre en effet vont chercher chez les penseurs grecs d'avant Socrate la possibilité d'opposer aux

<sup>298</sup> Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 368.

<sup>299</sup> Dernier texte de *Feuillets d'Hypnos*, cité par Camus dans sa préface à la traduction allemande des poèmes de Char. Voir Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 1165.

dérèglements de l'histoire de leur temps la pensée d'une mesure, pour Camus, la conception d'un temps cyclique, chez Char<sup>300</sup>. Ce titre, en outre, laisse entendre, comme le fait remarquer Laurent Greilsamer, que les auteurs « puiseront ailleurs que dans l'horizon le plus immédiat leurs forces, et que leur camp n'est pas celui des *Temps modernes* »<sup>301</sup>. De fait, les contributions de Char et de Camus défendent pour l'artiste une position qui diffère radicalement de celle de l'écrivain engagé. Dans son texte « Recherche de la base et du sommet », Char dénonce les procès de l'épuration et annonce qu'il cesse sa participation active à la vie politique. Quant à Camus, dans « L'artiste est le témoin de la liberté », il s'en prend d'emblée aux pressions qui pèsent sur les écrivains et les artistes d'aujourd'hui : « Il faut nous justifier d'être inutiles en même temps que de servir, par notre inutilité même de vilaines causes. »<sup>302</sup> L'ensemble du texte va s'attacher à définir une autre position pour l'artiste. Reprenant le contenu d'un discours prononcé au meeting international des intellectuels à Paris salle Pleyel en novembre 1948, ce texte est accompagné d'une note de Jean Vagne, directeur de la revue, qui s'explique : « [...] nous croyons pouvoir le reproduire ici puisqu'il se trouve exprimer un certain nombre de propositions qui sont nôtres. »<sup>303</sup> Les propos de Camus sont au moins très proches de ce que l'œuvre de Char laisse percevoir des rapports du poète à la société, redéfinis dans les années d'après-guerre. Le discours de Camus est composé de deux parties. Dans la première il commence par analyser le monde « dans lequel nous vivons » et se propose, dans la seconde, de situer le rôle de l'artiste par rapport à ce monde. Il décrit la domination des idéologies totalitaires, leur esprit de système, leur principe destructeur et prend comme exemple les déplacements massifs de population auxquels seule une logique abstraite peut procéder sur une telle échelle. L'art, selon Camus dans ce texte, est ce qui ne peut que s'opposer à un tel monde : « L'œuvre d'art, par le seul fait qu'elle existe, nie les conquêtes de l'idéologie. »<sup>304</sup> Aussi, « dans un temps où le conquérant, par la logique même de son attitude, devient exécuteur et policier, l'artiste est forcé d'être réfractaire. »<sup>305</sup> On le voit, Camus ne prône pas pour l'artiste un enfermement dans quelque tour d'ivoire. Il réclame pour lui l'indépendance, mais pas le détachement : il le maintient dans une relation d'opposition à son époque. Tel est le sens de la « solitude » qu'il réclame : « Ceci définit en même temps notre solidarité à tous. C'est parce que nous avons à défendre le droit à la solitude de chacun que nous ne serons plus jamais des solitaires. »<sup>306</sup> Cette position, solitaire et solidaire, est très exactement celle que Char attribuera, dans sa pièce *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, au maçon, dont nous verrons qu'il est l'une des figures du poète. Il est « à l'écart » mais continue de bâtir pour les hommes, ceux de

---

<sup>300</sup> Sur cette commune référence aux présocratiques, voir l'intervention de Michel Faucheux, « 'Jour levant d'une amitié' Albert Camus et René Char », aux « Rencontres méditerranéennes » des 6-7 octobre 2000, Château de Lourmarin, in *En commune présence : Albert Camus et René Char*, Bédée, Éditions Folle Avoine, 2003, p. 29-42.

<sup>301</sup> Laurent Greilsamer, *op. cit.*, p. 261.

<sup>302</sup> *Empédocle*, n° 1, avril 1949, p. 71, texte repris dans Albert Camus, *Essais*, *op. cit.*, p. 397-406.

<sup>303</sup> *Empédocle*, *ibid.*

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>306</sup> *Ibid.*

son temps et ceux qui viendront. Certes, le résistant Char abandonne les affaires publiques au lendemain de la guerre. Mais le poète qui « renoue avec la beauté » (quatrième *Billet*) ne cesse, lui, de se situer par rapport à son époque.

Camus lui-même, dans sa préface de 1959 à la traduction allemande des recueils de Char, fait de la révolte une dimension essentielle de l'œuvre du poète. Il voit en lui un insurgé authentique, de ceux qui « revendique[nt] désespérément un ordre libre » et ne confondent pas la révolte avec « une aspiration à la servitude »<sup>307</sup>. De fait, l'œuvre de Char se prête particulièrement bien à une compréhension en ces termes. Lorsque Camus explique, à propos du poète que « jusqu'à la fin le pain chez lui aura meilleur goût pour le vagabond que pour le procureur », on songe aux *Transparents*, vagabonds à l'étroit dans un État que Char qualifie de policier dans une version préoriginale du poème éponyme. Plusieurs passages des pièces de théâtre, plusieurs poèmes des *Matinaux* s'analysent aisément à partir des notions camusiennes de révolte et de lutte contre le nihilisme de l'époque. Char est bien « aux prises, comme nous tous, avec l'histoire la plus enchevêtrée », comme l'écrit Camus dans le même texte. L'exaltation de la beauté et de l'art n'est pas le signe d'un désengagement mais une forme de lutte et de contrepoids : la beauté est ce dont « l'histoire justement nous donnait une soif désespérée »<sup>308</sup>. Il n'est pas exclu que Char, de son côté, ait eu à l'esprit les textes de Camus lorsqu'il écrit « Prière rogue ». Ce court texte de 1948 pourrait être lu comme l'expression d'une éthique s'appuyant sur la valeur de la révolte, dirigée contre les injonctions des idéologies de l'histoire :

Gardez-nous la révolte, l'éclair, l'accord illusoire, un rire pour le trophée glissé des mains, même l'entier et long fardeau qui succède, dont la difficulté nous mène à une révolte nouvelle. Gardez-nous la primevère et le destin.

La « révolte » menant à une « révolte nouvelle » prend exactement le contrepied de l'institutionnalisation de la révolte en révolution, telle que l'analyse Camus. Une « révolte nouvelle » implique un mouvement continu, une contradiction maintenue entre la force augurale de la révolte et son devenir. Son retour signale une vision opposée à celle des idéologies communistes pour lesquelles l'obtention d'un état sans classes signera la fin de l'histoire. Exaltant la nature et sa puissance de recommencement dans l'image de la « primevère », ce texte oppose à l'histoire la notion de « destin », aux philosophies marxistes la pensée présocratique. Le destin, affirmé et voulu comme tel, permet dès lors la légèreté toute nietzschéenne du « rire pour le trophée glissé des mains. »

Lorsque, en 1951, Char publie *À une sérénité crispée*, il a définitivement accompli le parcours qui l'a conduit, depuis la fin de la guerre, à reformuler son rapport à l'histoire. La proximité de Camus au cours de ces années pendant lesquelles s'élaborait le projet de *L'Homme révolté* a laissé de nombreuses traces dans sa pensée et dans son œuvre. Les formules de Char sont

---

<sup>307</sup> in Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 1165.

<sup>308</sup> *Ibid.*

certes plus radicales. Il parle d'« indifférence à l'Histoire » (*À une sérénité crispée*), annonce qu'il faut « sortir de l'Histoire »<sup>309</sup> ou affirme encore dans « Outrages » : « L'Art ignore l'Histoire mais se sert de sa terreur. » Mais il s'agit de l'Histoire telle qu'elle est pensée par les idéologies de son temps, non du devenir des hommes. C'est ce que Camus souligne lorsqu'il cite l'aphorisme de *À une sérénité crispée* : « L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'Histoire sont les deux extrémités de mon arc. » L'essayiste ajoute : « Si le temps de l'histoire n'est pas fait du temps de la moisson, l'histoire n'est en effet qu'une ombre fugace et cruelle où l'homme n'a plus sa part. [...] Pour finir, ceux-là font avancer l'histoire qui savent, au moment voulu, se révolter contre elle aussi. Cela suppose une interminable tension et la sérénité crispée dont parle le même poète. »<sup>310</sup> Char après guerre a su se révolter contre l'histoire, mais tout dans son écriture à cette époque témoigne en même temps du souci de trouver une issue à la terreur, issue qui puisse sauver ses contemporains, ou à défaut les hommes de demain.

Char reconnaîtra longtemps ses affinités avec Camus, lui consacrant après cette période encore deux textes, l'un en 1957, lors de la remise du prix Nobel, « Je veux parler d'un ami », et l'autre en hommage posthume, « Naissance et jour levant d'une amitié. » Dans ces textes, Char ne cessera de défendre Camus contre ses adversaires, de faire l'éloge de sa loyauté, et au moment de la guerre d'Algérie, sans prendre publiquement position, il n'en apportera pas moins un soutien amical et privé à son ami<sup>311</sup>.

#### 4.4. CONTINUER

Le rejet de l'idéologie de l'histoire, que Char partage avec Cus, entraîne chez le poète un autre rapport à l'avenir. Repoussé comme désir d'anticipation et prédiction, l'avenir est en revanche présent comme « moisson » ou « souci des formes à naître » (« Georges Braque »). Toute l'originalité de la position politique et de la construction éthique de Char après la guerre est d'élaborer l'idée d'une persévérance dégagée de toute attente définie. Un passage de l'entretien de 1952 avec Jacques Charpier invite ainsi le pessimiste à « se convaincre que le sur-ressort de ce pessimisme est l'espoir sans rupture, espoir que quelque chose d'imprévisible, où nous distinguerons une faveur ou à l'opposé un hermétique maléfice, surgira, et que l'oppression sera momentanément renversée. »<sup>312</sup> L'espoir de l'imprévisible, voilà la formule qui permet de tenir

---

<sup>309</sup> « Faute de sommeil, l'écorce... » (1955-1958) in *La Nuit talismanique*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1972, p. 19.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 705

<sup>311</sup> Voir Laurent Greilsamer, *La Vie de René Char*, op. cit., p. 343.

<sup>312</sup> « Conversation avec René Char », art. cit., reproduit dans *René Char. Dans l'Atelier*, op. cit., p. 659.

ensemble la certitude lucide de l'existence perpétuelle du mal et la volonté d'agir ou du moins de continuer de vivre à hauteur d'homme.

Le texte liminaire de *Recherche de la base et du sommet* suivi de *Pauvreté et privilège* montre significativement comment il est possible de penser le changement sans nier le désenchantement, d'être simultanément lucide sur ce qui a été, et capable d'envisager un avenir :

La première partie de cet ouvrage est dédiée à tous les désenchantés silencieux, mais qui, à cause de quelque revers ne sont pas devenus pour autant inactifs. Ils sont le pont. Fermes devant la meute rageuse des tricheurs, au-dessus du vide et proches de la terre commune, ils voient le dernier et signalent le premier rayon. Quelque chose qui régna, fléchit, disparut, réapparaissant devrait servir la vie : notre vie des moissons et des déserts et ce qui la montre le mieux dans son avoir illimité.

On ne peut pas devenir fou dans une époque forcenée bien qu'on puisse être brûlé vif par un feu dont on est l'égal.

L'acte de *continuer*, figuré par « le pont » d'où voir le dernier et le premier rayon, s'appuie sur la pensée d'un commencement (« le premier rayon ») qui intègre le recommencement (« réapparaissant »). Toute la difficulté de cette conception du temps, dont la nécessité s'impose après-guerre, est condensée dans les dernières lignes de l'alinéa : « [...] notre vie des moissons et des déserts, et ce qui la montre le mieux en son avoir illimité. » Le début de l'expression connote une alternance entre les « moissons » et les « déserts », puis, selon un mouvement caractéristique de l'écriture et de la pensée de Char, brise ce que cette alternance peut avoir de répétitif par un troisième terme (« son avoir illimité ») qui ouvre une brèche dans la répétition et pousse le mouvement en avant : un « avoir illimité » se distingue à la fois de la pauvreté des « déserts » et de la richesse engrangée des « moissons » puisque c'est une richesse à venir, un « avoir » qui, parce qu'il est « illimité », déjoue les potentielles satisfactions de la possession quantifiée.

Ainsi s'affirme dans le recueil, à côté du constat pessimiste et parfois amer de la persistance du mal, les conditions d'une endurance fondée non plus, comme dans *Feuillets d'Hypnos*, sur une suspension du temps ou sur une durée linéairement orientée par l'attente, mais sur l'acceptation d'une alternance. Le dernier paragraphe du *Bandeau de Fureur et mystère*, lui aussi, professant l'« inéluctabilité » du flux et du reflux, rapproche le cours des événements humains (« le drame ») d'une loi naturelle : « *Fureur et mystère* est, les temps le veulent, un recueil de poèmes, et, sur la vague du drame et du revers inéluctable d'où resurgit la tentation, un dire de notre affection tenue pour le nuage et pour l'oiseau ». Nécessité des « temps », nécessité du mouvement de la vague, tout dans ce paragraphe dit une forme d'adhésion de la part du sujet à l'ordre des choses. Rien de mécanique cependant dans cette conception, non seulement en raison de la primauté du désir dans le mouvement en avant (c'est parce que « resurgit la tentation » qu'il y a de nouveau élan de la vague), et parce que l'auteur n'omet pas, comme il est habituel chez lui, de briser ce qui pourrait se transformer en résignation par l'affirmation des valeurs de liberté et d'indépendance qu'incarnent dans son œuvre « le nuage et l'oiseau ». Ces deux motifs rappellent, en outre, ceux des tableaux de Georges Braque. Char, qui s'est rapproché du peintre à l'occasion de

l'exposition organisée par Yvonne Zervos au Palais des Papes d'Avignon en 1947, connaît de près les notes de son *Cahier* dont il a recopié certains aphorismes. L'un d'entre eux entre en singulière résonance avec « la vague du drame et du revers inéluctable d'où resurgit la tentation » du *Bandeau de « Fureur et mystère »* : « Le fatalisme n'est pas comme on le croit généralement un état passif. »<sup>313</sup>

#### 4.5. UN RETRAIT ?

Dans ces conditions, la question du retrait de Char après la guerre paraît singulièrement complexe. À plusieurs reprises, l'auteur insiste sur sa volonté de mettre un terme à la période ouverte par le conflit. Cette attitude peut s'interpréter comme le désir, motivé par une forte déception, de s'écarter de la vie publique et des affaires politiques. Retrait d'autant plus visible qu'il est présenté avec une pointe de remords à la fin du quatrième *Billet à Francis Curel* : « Sait-on qu'au-delà de sa crainte et de son souci cet être aspire pour son âme à d'indécents vacances ? »

Le discours de ce long billet en forme de bilan est toutefois à considérer selon différents niveaux. Il s'agit d'abord de prendre position sur la question de l'épuration. Char explique et justifie son attitude, propose une alternative aux procès, dont il conteste la légitimité et l'utilité. Puis il dénonce, dans un long paragraphe, les intérêts particuliers qui agissent souterrainement pour maintenir un climat de conflit. Être « partisan, après l'incendie, d'effacer les traces, de murer le labyrinthe et de relever le civisme », n'implique pas comme conséquence immédiate de se désengager de la vie publique. Au contraire, puisqu'il s'agit de « relever le civisme ». Ce que Char propose dans cette partie du texte, c'est un moyen de mettre réellement fin au conflit, là où les procès de l'épuration le prolongent au lieu d'en rompre la logique.

Si Char, à la fin du *Billet*, annonce son désir de « s'éclipser », ce n'est pas pour « effacer les traces et murer le labyrinthe », mais parce que la situation politique, et ceux qui en décident, font obstacle à la clôture de la période de la guerre. Char dissocie alors ce qui est d'ordre collectif et ce qui est d'ordre individuel. Il souligne la dimension personnelle de sa décision et ne la présente jamais comme une rupture politique. Le terme de « vacances » dit bien le caractère temporaire et secondaire de ce retrait, et le ton de l'expression (« d'indécents vacances ») souligne l'ambivalence d'un désir, où coexistent un sentiment de responsabilité collective et une aspiration

---

<sup>313</sup> Deux feuillets manuscrits comportent une série d'aphorismes de Braque recopiés de la main de Char. Voir BLJD, Fonds René Char 906, AE-IV-7bis. Les *Cahiers de Georges Braque* ne sont publiés qu'en 1949 (avant d'être repris chez Gallimard en 1952 sous le titre *Le Jour et la Nuit. Cahiers de Georges Braque. 1917-1952*), mais comme l'établit Didier Alexandre pour l'ensemble *En vue de Georges Braque*, commencé en 1947, les textes de Char peuvent porter la trace des formules de Braque avant la publication de celles-ci. Voir Didier Alexandre, « René Char, Georges Braque : une 'conversation souveraine' ? », *René Char 10 ans après*, op. cit., p. 59-83.

personnelle contraire. Formulé de cette manière, ce retrait n'a pas la force d'une prise de position politique. Ce qui en infléchit considérablement le sens. Char va jusqu'à prendre soin de ne pas faire apparaître de contradiction entre une vigilance combative et le souci de sa propre « conservation », lorsqu'il déclare compatibles le fait de « rendre les coups » et celui de « s'éclipser » :

[...] Il n'est pas incompatible au même moment de renouer avec la beauté, d'avoir mal soi-même et d'être frappé, de rendre les coups et de s'éclipser.

Tout être qui jouit de quelque expérience humaine, qui a pris parti, à l'extrême, pour l'essentiel, au moins une fois dans sa vie, celui-là est enclin parfois à s'exprimer en termes empruntés à une consigne de légitime défense et de conservation.

La « crainte » et le « souci » persistent, de même que la « diligence » et la « méfiance ». Plutôt que d'un départ, il s'agit de la redéfinition d'un rôle et d'une fonction : « Notre rôle à nous est d'influer afin que le fil de fraîcheur et de fertilité ne soit pas détourné de sa terre vers les abîmes définitifs. » Si ce rôle ne prend plus la forme d'une participation personnelle à la vie politique, c'est que, semble-t-il, Char éprouve avant tout un sentiment d'isolement : « Le salut, hélas précaire, me semblait être dans le sentiment solitaire du bien supposé et du mal dépassé. J'ai alors gravi un degré pour marquer les différences. » En se retirant, le poète prend de la hauteur plus qu'il ne tourne le dos.

#### 4.6. L'ACTION DE LA POÉSIE

De certains textes de *Recherche de la base et du sommet* se dégage une définition explicite de la place et du rôle du poète et de la poésie par rapport à ses contemporains. Ces passages montrent à quel point les analyses sur l'époque ne sont pas conçues indépendamment d'une réflexion sur la fonction de la poésie.

Le *Bandeau de « Fureur et mystère »* est le plus représentatif d'une définition du poète mettant au premier plan la relation de celui-ci à la société de son temps. Le texte est, à l'origine, une réponse à une enquête lancée par la revue *Esprit*, en juillet 1948, partant du constat que « la vie publique française souffre d'un malaise croissant »<sup>314</sup>. Le questionnaire porte sur la légitimité, l'idéologie et la tactique des « anciens partis révolutionnaires » dans la construction d'un « ordre social nouveau », et sur la possibilité d'autres formes d'action politique. Les questions, frappantes de précision, invitent à réfléchir sur la « durée », le « rythme », et les « moyens » de « la révolution sociale ». Char y répond par un texte portant comme titre « Le poète ». Alors que dans le premier *Billet à Francis Curel* l'engagement dans la résistance supposait une implication de la personne même de l'auteur, l'activité d'écriture apparaissant à elle seule « dérisoirement insuffisante » face à



l'ampleur du mal, dans cette réponse à l'enquête d'*Esprit* Char au contraire se pose comme poète, ne dissocie pas derrière ce nom, la personne biographique de l'instance auctoriale. Ce qui laisse entendre qu'il répond aux débats politiques en poète, dans et par son œuvre. Mais cette œuvre, comme la réponse à l'enquête s'applique à le préciser, n'est pas dépendante d'un projet de société, pas plus qu'elle n'est, à l'inverse, sans rapport avec son temps. En ces années où le débat sur l'engagement est incontournable, Char adopte, discrètement mais avec fermeté, une position sur la question.

L'engagement de l'homme lui-même disparaît progressivement. Char continue certes de se battre, plusieurs années après l'armistice, pour ses anciens camarades de maquis ; il s'engage en 1949 en faveur d'étudiants grecs condamnés à mort<sup>315</sup> ; proteste avec Camus contre la condamnation de deux soldats algériens<sup>316</sup>, prend position sur l'affaire Kravchenko, toujours en 1949, etc. Mais il est vrai, comme le fait remarquer Patrick Née, que « l'énonciation proprement journalistique disparaît quasiment au début des années 50 ; ne subsistent plus que de brèves interventions, hommages ou mises au point [...] »<sup>317</sup>. Le critique a souligné avec force le progressif « retour au silence » qui s'impose dans les années d'après-guerre : « du moins au silence journalistique, stricto sensu, avec recentrement, dans la décennie 1950, sur le phénomène poétique (abordé cependant avec sa force propre de révolte) [...] »<sup>318</sup>. Toutefois, l'auteur abandonne au cours de l'article la réserve exprimée dans la parenthèse et radicalise l'opposition entre le poétique et l'historique : « Aussi sera-ce désormais dans le poème que s'accomplira le rapport au Temps, disjoint de toute actualité. » Et il conclut : « En profondeur donc, on pourrait comprendre qu'au pessimisme désormais radical sur le plan de l'historique (voué à une relève du Mal nazi ou stalinien par la Terre technique) ne puisse plus que répondre l'espoir, au plan historial (pour reprendre la distinction heideggerienne), d'une révélation qui ne peut plus s'accomplir que dans le Temps du poème : il n'y a pas d'ek-stase de la presse ! »<sup>319</sup> Il n'est pas sûr que l'opposition entre l'historique et l'historial n'occulte pas finalement la force de contestation politique de l'œuvre poétique de Char, de plus en plus soigneusement adressée à ses contemporains et située dans une relation polémique avec son temps jusque dans les derniers recueils, d'abord par le paratexte, mais aussi dans les poèmes. Le combat s'interrompt moins qu'il ne se déplace, et ce déplacement signale, plutôt qu'un retrait, l'abandon de la voix de l'ancien résistant et un repositionnement en tant que poète par rapport à la société. Le statut de l'ancien résistant chef de maquis, dont l'ombre portée comptait dans la légitimité des interventions journalistiques de l'après-guerre, passe progressivement au second plan derrière la voix du poète. Le retrait d'après-guerre est à voir avant

---

<sup>314</sup> « Enquête sur la France désorientée », *Esprit*, juillet 1948.

<sup>315</sup> Lettre adressée à *Combat*, 23 août 1949.

<sup>316</sup> « Seuls les simples soldats trahissent », *Combat*, 14 mars 1949.

<sup>317</sup> « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XXe siècle », art. cit., p. 160.

<sup>318</sup> Patrick Née, « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XXe siècle », art. cit., p. 171.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 183-184.

tout comme retrait de l'homme engagé par ses actes quotidiens dans la vie politique de son pays. L'écriture poétique prend le relais tout en définissant une place différente pour cette voix elle-même différente. Les « Bandeaux », dans lesquels l'énonciateur intervient comme auteur des ouvrages qu'il présente, deviennent alors un espace privilégié de cette prise de position.

La première moitié de la réponse de Char à l'enquête d'*Esprit*, reprise comme *Bandeaux de « Fureur et mystère »*, présente cette singularité de ne pas répondre aux questions posées par la revue. L'auteur s'attache d'abord aux caractéristiques du « poète » et du « poème ». Par un geste réflexif, il met en cause, pour commencer, la situation de communication elle-même. Le poète est présenté de telle sorte qu'il ne peut être un destinataire de cette enquête :

Le poète, on le sait, mêle le manque et l'excès, le but et le passé. D'où l'insolvabilité de son poème. Il est maudit, c'est-à-dire qu'il assume de perpétuels et renaissants périls, dans la mesure où il refuse, les yeux ouverts, ce que d'autres acceptent, les yeux fermés : le profit d'être poète. Il ne saurait exister de poète sans appréhension, pas plus qu'il n'existe de poème sans provocation. Le poète passe par tous les degrés solitaires d'une gloire collective dont il est, à juste titre, exclu. C'est la condition même pour sentir et dire juste.

Il semble qu'on ne puisse, aux yeux de Char, profiter du titre de poète pour se faire directement entendre par ses contemporains. La réponse de Char met au jour, non pas l'impossible dialogue avec la société, mais la nécessité de son apparent échec. Placé en dehors des circuits d'échanges économiques, il est « insolvable », tout comme il ne lui appartient pas de monnayer son nom, de tirer « profit d'être poète ». Char s'inscrit ici dans une tradition, qu'il nomme, celle des poètes « maudits », mais il prend soin de préciser immédiatement les conséquences d'une telle position : le poète « est dans la malédiction, c'est-à-dire qu'il assume de perpétuels et renaissants périls, autant qu'il refuse les yeux ouverts, ce que d'autres acceptent, les yeux fermés : le profit d'être poète. Il ne saurait exister de poète sans appréhension pas plus qu'il n'existe de poèmes sans provocation. » La situation de « malédiction » est implicitement défendue dans ce passage contre sa revendication inauthentique. Visant certainement l'attitude des surréalistes auxquels fait allusion l'opposition des « yeux ouverts » et des « yeux fermés », Char souligne l'exigence de mettre en adéquation le discours du poème (sa « provocation ») et l'attitude du poète (son « appréhension »). Comme au moment de la lettre à Benjamin Péret de décembre 1935, il reproche à ces poètes tirant « profit d'être poète » (*Bandeau*), de ne pas « accorder leurs actes du jour avec leurs pensées de la nuit »<sup>320</sup>.

Placé en marge de la société qu'il critique, le poète est en même temps, d'après ce *Bandeau de « Fureur et mystère »*, le plus lucide sur elle : « il doit accepter que sa lucidité soit jugée dangereuse ». D'où son indignation devant l'attitude des poètes qui réclament une reconnaissance sociale après avoir choisi cette position marginale. Dans un entretien avec Jean Duché, en 1948, Char évoque l'animosité de Reverdy : « [...] mais quel dommage que Reverdy ait dit tout ça sur ses contemporains... » Quand le journaliste répond que Reverdy « n'a pas la place qu'il mérite et [qu']

---

<sup>320</sup> Lettre à Benjamin Péret du 7 décembre 1935, reproduite dans *René Char. Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 227-229.

il en souffre », Char s'emporte : « Ces poètes sont vraiment extraordinaires. Ils ont choisi, ils ont crié qu'ils étaient des poètes maudits et ensuite, quand on les laisse dans leur coin ils ne sont pas contents. Ou bien ils se font insulter et ils se plaignent. [...] »<sup>321</sup>. Notons que la métaphore monétaire désigne chez Char un réseau d'échanges symboliques. La position de rupture du poète « maudit », insolvable, n'ayant pas de profit à espérer de son nom, n'est pas, ou pas essentiellement, à comprendre comme une marginalité économique. Char s'insurge violemment dans un article de la revue *Empédocle*, « Services littéraires spéciaux »<sup>322</sup>, contre la parution d'une collection intitulée « De quoi vivaient-ils ? » Projet tendancieux selon lui, tournant au « procès » et à la « nécrophagie » : « Accusé Verlaine, votre misère était simulée, vous êtes un escroc. Accusé Voltaire, vous êtes un chevalier d'industrie. Accusé Nerval, c'est de fonds secrets que vous avez nourri vos *Chimères*, et un périodique littéraire de nous faire connaître à grand titre votre qualification : vous êtes un espion. » Ce que Char montre bien, derrière la forme de réquisitoire que prennent ces enquêtes, c'est leur présupposé : « Mais ne voyez-vous pas quelles tristes causes on vous fait instruire, et quels aveux on attend que vous arrachiez à vos clients, et l'usage qu'on en fait ? » Discrediter la valeur des œuvres de ces auteurs, au nom d'un décalage entre leur insertion économique et leurs revendications critiques, c'est vouloir déterminer une œuvre par ses conditions matérielles de production, c'est confondre la marginalité sociale et l'indépendance morale. Surtout, c'est vouloir anéantir ce qui apparaît du même coup, par cette réaction qu'elle suscite, comme une réelle force de subversion. Mais le danger de cette attitude sociale réactive est une réelle mise à mort : « De quoi vivaient Villon, Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud ? Ou plutôt de quoi sont-ils morts ? » Autant dire que Char n'éprouve pas la mauvaise conscience de l'écrivain de la classe bourgeoise, nourri par elle, mais se retournant contre son idéologie, selon les termes de l'analyse sartrienne. Cette contradiction, certains peuvent la retourner à l'écrivain, mais Char ne présente pas en ces termes la question de la relation du poète à la société. Il s'inscrit en faux contre les analyses marxistes auxquelles son texte pour l'enquête « Faut-il brûler Kafka ? », on l'a vu, lui donne l'occasion de répondre. Char, avec diplomatie mais fermeté, défend dans l'hebdomadaire communiste une position indépendante de la littérature. Il distingue en les mentionnant successivement « les œuvres qui coexistent avec [les] impératifs » [sociaux et politiques] et « celles d'absolue valeur qui les annoncèrent »<sup>323</sup>. Toutes les œuvres ne se valent pas : Char s'attache à réintroduire des différences là où l'idéologie prométhéenne du progrès fait courir le risque du « nivellement ». Mais surtout, il place l'œuvre dans un rapport de non coïncidence avec son époque. Non pas an-historique mais détachée d'une histoire trop facilement anticipée par sa « science », dont Char attaque discrètement les présupposés sans heurter directement son auditoire communiste : « la politique sera, on le sait, une science parvenue bientôt au terme de sa conquête »,

---

<sup>321</sup> « Visite à René Char », entretien avec Jean Duché, *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1948.

<sup>322</sup> « Services littéraires spéciaux », *Empédocle*, n° 9, mars-avril 1950. Texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier*, op. cit., p. 609-610.

fait-il mine de concéder, mais « l'homme qui la fait appliquer ou la supporte, demeure un tableau noir à fleur de frisson. » Aux doctrines annonçant la fin de l'histoire par l'installation d'une société idéale, Char répond indirectement en rappelant que « les choses ne sont pas si simples », en maintenant une attitude interrogative et en refusant de réduire « l'énigme de notre temps » : « l'homme [...] demeure un tableau noir à fleur de frisson. »<sup>324</sup>

Enfin, remarquons que la conception des rapports du poète et de la société du *Bandeau de « Fureur et mystère »* se situe dans la proximité de l'œuvre de Georges Bataille, que révèle une phrase comme celle-ci : « le poète est la partie de l'homme réfractaire aux projets calculés ». Char, qui a été marqué par sa lecture de *L'Expérience intérieure*, comme il le confie dans une lettre à Michel Leiris<sup>325</sup>, s'est peut-être souvenu, dans ce passage du *Bandeau*, de « l'opposition à l'idée de projet » par laquelle se définit « l'expérience intérieure »<sup>326</sup>. Ce rapprochement est corroboré par le dialogue entre ces deux œuvres dont témoignent les articles de Bataille sur l'œuvre de Char, ainsi que sa réponse, en 1950, dans la revue *Botteghe oscure*, à l'enquête lancée par le poète, « Y a-t-il des incompatibilités ? » Situait la question sur le plan du « débat sur la littérature et l'engagement », débat « décisif »<sup>327</sup> selon lui, Bataille y répond en affirmant que « l'incompatibilité de la littérature et de l'engagement, qui oblige, est [...] précisément celle de contraires. » Et il poursuit avec ces phrases sans ambiguïtés :

L'engagement dont la crainte de la faim, de l'asservissement ou de la mort d'autrui, dont la peine des hommes firent le sens et la force contraignante éloigne au contraire de la littérature, qui semble mesquine – ou pire – à qui cherche la contrainte d'une action indiscutablement pressante, à laquelle il serait lâche ou futile de ne pas se consacrer tout entier. S'il y a quelque raison d'agir, il faut la dire le moins littérairement qu'il se peut.<sup>328</sup>

La littérature ne peut qu'être incompatible avec le mouvement général de la société, où règne nécessairement « l'activité utile », selon Bataille : « l'esprit de la littérature est toujours, que l'écrivain le veuille ou non, du côté du gaspillage, de l'absence de but défini, de la passion qui ronge sans autre fin qu'elle-même, sans autre fin que de ronger. »<sup>329</sup> La fin de la réponse de Bataille au questionnaire de Char reprend entre guillemets le terme de « malédiction », peut-être en référence à l'emploi du mot dans le *Bandeau de « Fureur et mystère »* :

Héritant les prestiges divins de ces prêtres et de ces princes affairés, assurément, l'écrivain moderne reçoit en partage en même temps le plus riche et le plus redoutable des lots : à bon droit la dignité nouvelle de l'héritier prend le nom de « malédiction ». Cette « malédiction » peut être heureuse (fût-ce d'une manière aléatoire). Mais ce que le prince accueillait comme le plus légitime et le plus enviable des bienfaits, l'écrivain le reçoit d'abord en don de triste avènement. Son partage est d'abord la mauvaise conscience, le sentiment de l'impuissance des mots et ... l'espoir d'être méconnu !<sup>330</sup>

---

<sup>323</sup> « Réponse à l'enquête : 'Faut-il brûler Kafka ?' », art. cit.

<sup>324</sup> *Ibid.*

<sup>325</sup> Lettre à Michel Leiris, BLJD, fonds Michel Leiris, Ms 43315.

<sup>326</sup> Voir *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, [1943.] [1954.] repris en coll. « Tel », 1978, p. 18.

<sup>327</sup> « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain », *Botteghe oscure*, Rome, 1950, repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, « Articles II. 1950-1961 », vol. XII, Paris, Gallimard, p. 16-28.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 27.

La position de Char se rapproche de celle de Bataille quant au refus de soumettre le poème à la logique de l'utile qui gouverne le social. Cet accord est d'autant plus plausible qu'il rejoint l'opposition de Char au principe de la subordination des moyens aux fins revendiqué par les idéologies politiques de son temps. « Réfractaire aux projets calculés », le poète s'oppose, par cette formule, aussi bien au principe d'utilité selon Bataille, qu'à la soumission de l'écriture à un avenir lointain, « calcul[é] ». Le dialogue de l'œuvre de Char avec celle de Bataille s'ébauche seulement ici, mais il se développera et se poursuivra encore longtemps puisque l'édition originale de *Retour amont*<sup>331</sup> porte en épigraphe une citation de *L'Expérience intérieure*.

Le *Bandeau des « Matinaux »* dans l'édition de 1955 de *Recherche de la base et du sommet* prend soin, lui aussi, de situer le recueil qu'il présente par rapport à la société contemporaine. Le ton se durcit et l'opposition entre le poète et la société devient frontale. Elle se fait dans le discours et ne passe pas par un portrait du poète comme dans le *Bandeau de « Fureur et mystère »* :

Premiers levés qui ferez glisser de votre bouche le bâillon d'une inquisition insensée – qualifiée de connaissance – et d'une sensibilité exténuée, illustration de notre temps, qui occuperez tout le terrain au profit de la seule vérité poétique constamment aux prises, elle, avec l'imposture, et indéfiniment révolutionnaire, à vous.

Présentée comme le lieu d'une défense de la liberté contre « l'imposture », la poésie est éminemment politique dans sa fonction de protestation, et en se proclamant « indéfiniment révolutionnaire », d'une manière toute camusienne, elle situe de son côté à elle, contre son dévoiement par les idéologies de l'histoire, le mot d'ordre de la politique de son temps.

Enfin, la deuxième partie de la première édition de *Recherche de la base et du sommet*, offre un dernier exemple de la description de la place du poète dans son époque et de l'historicité de la poésie. Dans le texte sur Rimbaud, qui porte comme titre « En 1871 » : l'apparition de « l'enfant de Charleville [qui] se dirige à pied vers Paris » est très précisément situé par rapport à un moment charnière du monde auquel il appartient :

Arthur Rimbaud jaillit en 1871 d'un monde en agonie, qui ignore son agonie et se mystifie, car il s'obstine à parer son crépuscule des teintes de l'aube de l'âge d'or. Le progrès matériel déjà agit comme brouillard et comme auxiliaire du monstrueux bélier qui va, quarante ans plus tard, entreprendre la destruction des tours orgueilleuses de la civilisation d'Occident.

Adoptant un point de vue général, Char situe le poète dans le devenir des époques. Comme il le précisera dans un autre texte « Arthur Rimbaud », de 1956, « Rimbaud est le premier poète d'une civilisation non encore apparue [...] ». Cette manière de situer les poètes en fonction du changement de civilisation qu'ils annoncent ou dont ils signalent le crépuscule est tout à fait remarquable. Elle montre la relation profonde qui unit, aux yeux de Char, un poète à une époque, au-delà de rapports immédiatement politiques.

---

<sup>331</sup> *Retour amont*, Paris, G.L.M, décembre 1965.

L'édition originale de *Recherche de la base et du sommet* montre ainsi, dans son organisation en deux grandes sections, le passage d'un discours tenu par le résistant-poète, qui prend position sur les événements de la guerre et de l'après-guerre, à un discours du seul poète qui, dans les *Bandeaux* situe son œuvre par rapport à son époque, dans ses enquêtes invite à réfléchir sur les « incompatibilités » du social et du poétique, et dans ses textes critiques pense l'histoire de la poésie dans ses relations avec le devenir des sociétés et des civilisations. Le tri opéré par Char dans ses publications journalistiques, leur organisation dans *Recherche de la base et du sommet* témoignent du désir de mettre en avant le passage d'une position, celle du résistant, à une autre, celle du seul poète. La mise en œuvre de cette évolution souligne en effet le changement qui a lieu autour de 1948, mais elle montre aussi une continuité, la persistance d'une prise de position de Char, sur la société et sur son devenir, même après l'abandon de son rôle en tant que résistant. La réédition du recueil en 1965, avec de nombreux ajouts, et son intégration dans les *Œuvres complètes* témoignent quant à elles de l'importance aux yeux de Char de ces textes qui situent l'œuvre par rapport à son temps.

## CHAPITRE 5

### LE THÉÂTRE ET L'HISTOIRE

Entre 1946 et 1953, dans une période de temps assez restreinte, Char compose une série d'œuvres pour la scène : pièces, ballets, mimodrame. Plusieurs d'entre elles étaient même à l'origine destinées au cinéma. Ces nouveaux moyens d'expression, Char les associe à une communauté, formée de proches et d'amis, en partie venus du maquis – ce qui faisait dire à Georges Bataille que ces textes étaient des « écrits de circonstance » : « Dans *Fête*, Char répondait à la demande d'émigrés espagnols qui avaient été ses camarades de maquis. Ils voulaient chanter un texte dans la forêt et la régularité des vers tint à l'exigence du chant. *Le Soleil des eaux* est lié aux amitiés de la guerre des partisans. »<sup>332</sup> Présentées dans la continuité des solidarités de la Résistance, la clandestinité en moins, ces œuvres « de circonstance » laissent attendre une écriture liée au présent d'une collectivité. S'appuyant sur la dimension sociale de la représentation, que vient fonder le rassemblement d'une communauté de spectateurs, une forme spécifique de communication les situe à mi-chemin entre les textes de *Recherche de la base et du sommet* et les recueils d'après-guerre. Ces œuvres, qui font présager un horizon temporel issu, comme la Résistance, de la confiance dans les possibilités d'action commune, apportent dès lors leur propre éclairage sur la conception de l'histoire chez Char après la guerre.

Parmi les six textes pour la scène regroupés dans *Trois coups sous les arbres*, trois sont à l'origine des scénarios de films : ce sont, dans l'ordre de leur écriture, *Le Soleil des eaux*, *Sur les hauteurs*, et *Claire*. Un ballet, *La Conjuration*, est d'abord intégré à la première édition de *Fureur et mystère* en 1948. Un « mimodrame », *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, est pour sa part publié dans la version des *Matinaux* de 1950. Ces deux textes seront abordés dans le contexte de ces recueils où ils prennent sens. Enfin, un second ballet, *L'Abominable des neiges*, daté de 1953, vient clore la période du « théâtre saisonnier ». Très différent des précédents par son thème et ses enjeux, écrit à une période où l'œuvre de Char s'est définitivement éloignée de la période de l'après-guerre avec *Lettera amorosa*, ce texte ne sera pas pris en considération ici.

---

<sup>332</sup> « L'œuvre théâtrale de René Char », *Critique*, septembre 1949, repris in Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 529-531.

## 5.1. LE SOLEIL DES EAUX

Le scénario du *Soleil des eaux* est rédigé en 1946, durant les mois d'août, septembre, octobre, comme le précise un des manuscrits conservés<sup>333</sup>. Sa rédaction est contemporaine de la lecture, à la Radiodiffusion française, le 15 août 1946, de « La Liberté passe en trombe ». Elle est aussi contemporaine d'un certain nombre de textes du *Poème pulvérisé*, écrits en 1946 d'après les indications de l'*Arrière-histoire*. De ces trois genres de discours, le scénario de film, l'intervention publique, le recueil de poèmes, les deux premiers partagent, dans la forme que Char leur donne à cette époque, un certain nombre de traits distinctifs. *Le Soleil des eaux* se caractérise par un optimisme qui le place dans le prolongement de l'espoir né du maquis. Avec sa confiance dans la possibilité de communiquer, suggérée par le médium utilisé, le cinéma, puis le théâtre, sa confiance, également, dans les possibilités de transformation résultant de cet échange, ce versant de l'œuvre de Char est la tentation d'une transparence de la communication. Tout un réseau de valeurs, la clarté, le visible, le soleil, « le bon soleil, le soleil non pervers », « défendu face à ceux qui voulaient en faire l'auxiliaire de leur tyrannie diffuse » (« La Liberté passe en trombe »), connotent positivement cette partie de l'œuvre. *Le Soleil des eaux* est une œuvre du retour à la lumière après la nuit de la Résistance, de la fluidité des images après « l'hymne raboteux ». La possibilité de raconter, sur laquelle se fonde le film pour sa part la plus essentielle, appartient également à cette situation nouvelle : le temps reprend « une signification amie » (Prologue du *Soleil des eaux*) ; il n'est plus comme dans *Feuillets d'Hypnos* harcelé par le dérèglement des horloges « dont les aiguilles s'entre-dévorent [...] sur le cadran de l'homme » (feuilleton 26). De même que la communication gagne en évidence, de même le récit s'appuie sur une simplicité, rendue accessible par le retour des « saisons » (quatrième *Billet à Francis Curel*), par une temporalité réglée. Une telle possibilité de l'évidence et de la simplicité place cette œuvre dans l'après-guerre. Mais elle ne l'oppose pas complètement aux recueils de la guerre dont elle a au contraire assimilé les mots d'ordre. « Pour obtenir un résultat valable de quelque action que ce soit, il est nécessaire de la dépouiller de ses inquiètes apparences, des sortilèges et des légendes que l'imagination lui accorde déjà avant de l'avoir menée, de concert avec l'esprit et les circonstances, à bonne fin » : ce passage de la « Note sur le maquis », écrite en 1944, pourrait servir de fil directeur à la lecture d'une grande partie des textes de *Feuillets d'Hypnos*. *Le Soleil des eaux* reprend et met en œuvre, dans sa représentation de l'action, ces acquis du recueil du maquis. Le film en est le prolongement heureux et idéalisé.

Le choix du cinéma va ainsi de pair, dans le cas du *Soleil des eaux*, avec l'exploitation des potentialités narratives du genre. Au cœur de cette œuvre, une histoire, une « fable » au sens



dramaturgique, est racontée par les images et les dialogues. Char insiste sur cet aspect, soucieux, dans le scénario, de mettre en évidence dès l'ouverture « tous les éléments en sommeil de notre drame »<sup>334</sup>. L'enjeu de ce film est de montrer le déroulement d'une histoire, de « raconter » une « aventure significative et perdue ». Or le sujet choisi, la matière de cette histoire, consiste dans la nécessité d'agir et, par l'action, d'être dans l'histoire. Une corrélation semble s'établir entre la possibilité de raconter, le choix d'un genre dont la « mise en intrigue » est un élément traditionnellement constitutif, et l'argument choisi.

### **5.1.1. Être « accordé à l'Histoire »**

La nécessité d'être « accordé à l'Histoire », comme le formule un passage du synopsis<sup>335</sup>, et à cette fin, d'agir dans l'histoire, est le principal sujet de ce film. Sous le titre d'une version dactylographiée du scénario, un court passage manuscrit commence par ces lignes d'avertissement : « *Le Soleil des eaux* est l'histoire d'une communauté naïve de pêcheurs, au cours du siècle dernier. »<sup>336</sup> Dans un autre manuscrit présentant la « Ligne générale du film », l'intrigue est élevée à son niveau de signification générale : « [...] Le jour où l'eau est empoisonnée, le sang des hommes est empoisonné. Il faut donc lutter. [...] Il n'est de situation privilégiée, exceptionnelle sur le plan matériel qui ne se prolonge indéfiniment si elle n'est pas accordée à l'histoire. C'est ce que prouveront par leurs actes et leurs méandres les personnages du film. »<sup>337</sup>

La situation initiale du film, présentée dans une scène de dialogue entre le conservateur des Eaux et Forêts et l'ingénieur, fournit un premier matériau historique à partir duquel s'élabore la signification d'ensemble. Dans le scénario, le conservateur rapporte à son interlocuteur l'histoire du village en lui lisant des extraits des « Statuts du Comtat Venaissin » : Saint-Laurent bénéficia de privilèges obtenus du temps des papes d'Avignon qui lui accordèrent son indépendance, l'exemptèrent du paiement de la plupart des taxes, et surtout lui donnèrent le droit de pêcher sur toute l'étendue de la rivière ; « Saint-Laurent par la suite conserva son organisation démocratique. La commune votait ses impôts, nommait ses syndics, ses conseillers, son capitaine d'armes. [...] L'administration bénévole des vice-légats maintint ce bienveillant climat... »<sup>338</sup> Dans la suite du texte, le conservateur poursuit en décrivant les habitants de Saint-Laurent : « Les Laurentins vivent encore du produit de leur pêche, se montrent insoucians et appliqués, ombrageux quand on doute

---

<sup>333</sup> BLJD, Fonds René Char 914, AE-III-42.

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

<sup>336</sup> BLJD, Fonds René Char 916, AE-III-42.

<sup>337</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

<sup>338</sup> BLJD, Fonds René Char 914, AE-III-42.

de leurs droits séculaires, mais bons citoyens, attachés à leurs traditions ». Bien que placée dans la bouche du conservateur qui, dans le drame, se trouve dans le camp opposé aux pêcheurs, la description de la communauté des habitants de Saint-Laurent en donne une image de cité idéale. À ses perfections politiques s'ajoute une nature généreuse qui parachève la complétude de ce pays en plaçant ses habitants à l'abri du besoin : « Le poisson vient les trouver à domicile. Les légumes leur poussent en toute saison dans les jambes. [...] Provence bénie. »<sup>339</sup> Saint-Laurent semble ainsi avoir échappé aux troubles de l'histoire. Cela expliquerait le maintien de ses privilèges, comme le mentionne la version pour le théâtre, qui expose la situation du village dans un prologue, absent de la version cinématographique : « Jamais ses droits ne furent contestés. Il faut croire plutôt qu'à travers tous les événements de l'histoire, Saint-Laurent fut simplement oublié. »

La description de cet état de choses maintenu jusqu'à l'ouverture du drame rattache d'abord cette communauté de pêcheurs à l'univers de la « pastorale », selon le sous-titre biffé figurant originellement sur une version manuscrite<sup>340</sup>. La naïveté (« une communauté naïve de pêcheurs »<sup>341</sup>) achève de la situer dans l'univers mythique des origines heureuses de l'humanité, ou de la reléguer dans un passé anachronique, selon le point de vue de l'ingénieur, qui qualifie les Laurentins d'« arriérés », et celui du conservateur, qui stigmatise l'humeur de ces « simples ». Deux temporalités s'opposent ainsi dès le début. La première, incarnée par la communauté de pêcheurs, semble être celle d'un univers anhistorique : l'absence de changement, l'absence d'événements, et surtout d'« adversaires », donnent le sentiment d'une absence d'histoire. La seconde, celle de l'ingénieur et du conservateur, comprend cette absence comme un retard : « arriérés », les habitants de ce village constituent une « sorte d'îlot du Moyen-Âge stationné dans notre siècle »<sup>342</sup>, selon les propos de l'ingénieur, pour qui l'histoire se pense en termes de « progrès » : « Aucune vicissitude, aucun progrès n'ont pu déraciner ces arriérés. »<sup>343</sup>

L'aventure du *Soleil des eaux* va consister dans le rejet de ces deux conceptions du temps collectif. La victoire des Laurentins ne représente pas la victoire d'un univers utopique sur les dégradations apportées par l'histoire. Elle représente au contraire la nécessité de l'adaptation de la communauté de pêcheurs pour résister au péril que représentent le développement économique et le progrès technique incarnés par l'installation de l'usine. Tout l'intérêt du scénario est de montrer l'impossible maintien hors de l'histoire de la cité idéale présentée dans le prologue. Précisément parce qu'elle n'était pas hors de l'histoire en réalité : ce que révèle la pièce, c'est la condition nécessairement historique des communautés humaines.

L'action principale de la pièce, le dynamitage de l'usine, décidé par les pêcheurs, a en effet toutes les caractéristiques d'un événement historique ; il instaure une coupure irréversible entre un

---

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> BLJD, Fonds René Char 916, AE-III-42.

<sup>342</sup> *Ibid.*

avant et un après ; il change le sort de la communauté. Tel est le sens de la question de Francis à son père dans la scène XXXIV, située juste avant le départ de l'expédition : « Aujourd'hui, nous allons perdre, disons, notre repos, n'est-ce pas, pour toujours ? », et de cette affirmation peu après : « Toute une longue et sage fraction de notre vie, si tu préfères, touche à sa fin. » Cette rupture, qui fonde une nouvelle époque de la vie des personnages, est ouverture à une temporalité historique, dans laquelle l'action tient compte de ce qui viendra après elle, en tant que cet après est ce qu'elle fera naître. À Auguste qui évoque le risque de « finir par ressembler [à son ennemi], s'il met trop de temps à mourir ! », Francis répond : « Oui mais, à coup sûr, il meurt, et ce qu'il abandonnera devant lui ne pourra rien contre ce que nous laisserons derrière nous, cette semence sans nom dont la vie prendra soin. » La métaphore de la semence employée positivement est quelque chose d'assez rare chez Char pour qu'on la relève. Elle dit bien, par ses connotations, la perspective de développements ultérieurs sur lesquels se fonde l'action, et qu'elle engendre. Toutefois il est important que cette semence soit « sans nom ». Ainsi libère-t-elle l'avenir de ses dettes, annulant par son absence de nom tous ses obligés à venir. C'est dans la même perspective que l'Ancien refuse de « mêler la jeunesse » à la mise à mort du Drac : « Il faut laisser tout son possible devant elle à la jeunesse ». En effet seuls « des hommes à l'abri du remords et de la confiance » peuvent se charger d'un acte qui grèverait la conscience de ceux qui doivent agir dans l'histoire. On est ici très proche des notations de *Feuillets d'Hypnos*, qui envisagent la possibilité d'un héritage, mais à la condition qu'il ne soit « précédé d'aucun testament » (feuillet 62) ou que « la main du défunt ne se voie pas » (feuillet 166). « Laisser derrière soi », selon les termes de Francis, est ainsi un des fondements de l'action dans *Le Soleil des eaux*, comme le rappelle encore l'Armurier à son filleul : « [...] Tu ne vas pas te battre pour les vieux : juste un peu pour toi, mais surtout pour ceux qui viendront plus tard. Qui sait ? »

Ce n'est donc pas à l'échelle de la vie des personnages que la pièce invite à penser le changement apporté par l'action des pêcheurs, mais à celle de l'histoire des communautés. Et si Francis est désigné pour mener cette action, c'est qu'il possède, plus que les autres, une conscience aiguë de la nature historique de ces communautés. Ainsi, au cours de sa visite chez Catilinaire, est-il capable d'affirmer : « Je ne suis pas simple au point de croire que ce qui existe sera toujours tel qu'il est aujourd'hui. Il n'y a qu'à regarder autour de soi pour s'apercevoir que le monde change. » Francis est celui qui permet de conjurer, derrière le bien-être de la communauté, la hantise d'une « installation définitive ». Dans la « Ligne générale » du synopsis, Char stigmatise le penchant pour l'inaction que Francis a la charge de prévenir chez ses concitoyens : « L'homme a tendance à descendre puis à se reposer à un tournant. Ce repos ressemble à une installation définitive. C'est une loi qui le nourrit et le rassure. Il doit forcer cette loi pour en imposer une autre. Solange et

---

<sup>343</sup> *Ibid.*

Francis sont la fertilité, leur amour est un jardin, dont l'ombre éponge la sueur des moins illuminés qu'eux, des moins favorisés qu'eux. À un point de crise, ils sauvent l'avenir. »<sup>344</sup>

L'irruption de l'histoire dans la communauté des pêcheurs est liée à l'apparition d'un mal de type nouveau. L'installation de l'usine introduit dans l'univers des pêcheurs « le seul mal ici aux cruels lendemains : le poison muet qu'[elle] déverse en toute impunité dans la rivière », selon le premier texte des « Témoignages et documents »<sup>345</sup>. Elle est ce mal irréductible qui met en péril l'existence, qui, à un moindre degré, est de même nature que celui contre lequel combat *Feuillets d'Hypnos*. Ce mal excessif, sans limite, envahissant, est absolument différent du « mal utile » (feuilleton 174), inséparable du bien, que représente Le Drac. Leur différence se lit dans la relation à l'avenir qu'ils engagent. La mort du Drac crée un manque pour Francis: « Je le regrette. Il était vrai dans son espèce. Sa mort a fait un trou. Le monde des truites est inséparable de celui des anguilles. [...] C'est comme si j'étais obligé de fabriquer sans cesse de l'avenir pour mieux me détacher de lui. »<sup>346</sup> Le poison de l'usine grève l'avenir, tandis que la relation d'opposition entre Francis et Le Drac « fabrique de l'avenir ». Cette opposition productrice permet de comprendre que « les forces adverses sont, dans la pièce, à leur insu partenaires. » L'univers du *Soleil des eaux* repose, jusqu'à l'arrivée de la fabrique, sur un équilibre de puissances antagoniques, qui est un principe vital, à l'instar du monde de « Jacquemard et Julia » : « Terre et ciel se haïssaient mais terre et ciel vivaient » (*Le Poème pulvérisé*). Or, indirectement, l'installation de l'usine entraîne la disparition de cette force d'opposition moteur du devenir.

Tuant Le Drac, « parce qu'il moucharde à ceux d'en haut qui tuent les truites », selon les propos d'Apollon qui l'a surpris avec l'ingénieur, les Anciens, d'une certaine manière, font la clarté sur la situation. Ils mettent la communauté en face de son réel ennemi, par l'élimination de celui qui a perdu sa fonction d'opposition productive en se laissant corrompre. La nature confuse, dissimulée, de ce nouveau mal capable de franchir la frontière délimitant les « dimensions adversaires » (« Argument » de *L'Avant-monde*), fait comprendre l'importance des notions d'évidence et de clarté, qui sont à l'origine de l'intérêt porté au cinéma à cette époque. Les Anciens, par leur action, simplifient la situation ; ils entérinent la fin d'un monde, celui dans lequel Le Drac avait sa place, et accélérant le passage à la lutte contre le nouvel ennemi, ils jouent le rôle de passeurs d'un monde ancien à un monde qui reconnaît la nécessité de l'action dans l'histoire.

Si l'intrigue du *Soleil des eaux* fait la preuve d'un impossible maintien hors de l'histoire, si elle semble souscrire à l'idée d'une historicité fondamentale de l'existence humaine, elle prend

---

<sup>344</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

<sup>345</sup> Ces textes sont regroupés à la suite de la pièce sous le titre *Pourquoi du « Soleil des eaux »*. Voir l'édition des *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1087-1096.

<sup>346</sup> Nous soulignons.

toutefois ses distances avec les idéologies du progrès et ne donne que des gages limités aux philosophies de l'histoire.

La conception du temps, tout d'abord, s'affranchit de l'idée de progrès, ou de son contraire, celle de décadence. Francis reconnaît très tôt dans la pièce la nécessité du changement, mais à Catilinaire qui lui dit que le monde ne change « pas nécessairement dans le sens souhaité », il répond : « Mais ce qui pâlit là, rougit ailleurs » (scène XIX). Par cette métaphore, qui deviendra une ligne de force des *Matinaux*, le changement historique commence à se soustraire à une représentation linéaire, qu'il s'agisse d'un mouvement décadent ou, ce qui revient au même, d'une ascension continue. La vision progressiste de l'ingénieur et du conservateur, exposée au début de la pièce et rappelée à quelques reprises, est tout autant rejetée par ce propos de Francis. À l'idée d'une direction du temps, la métaphore substitue celle d'un renouveau. Placée dans la bouche du Conservateur des Eaux et Forêts, rapportée par Francis aux pêcheurs assemblés, l'idée d'une justification des changements au nom du progrès est non seulement discréditée mais aussi indirectement dénoncée : « De quoi vous plaignez-vous, les pêcheurs de Saint-Laurent ? Il y a quatre cents ans qu'on vous favorise. Vous ne voudriez tout de même pas que le monde s'arrête de progresser à cause de vous ? », répond le conservateur à Francis venu lui faire part de la pollution de la rivière (scène XXII). Dans le contexte de la pièce, le progrès apparaît comme un instrument de domination et de légitimation de cette domination. C'est en son nom que sont balayés les scrupules de l'ingénieur au début de l'intrigue : le conservateur vante les mérites de l'ingénieur qui a su mettre à profit « l'aubaine de [la] rivière tumultueuse »<sup>347</sup>, et en utiliser la « force hydraulique », au regard de quoi les protestations des pêcheurs sont écartées d'un revers de main : « Votre industrie est bien autrement importante que l'humeur de ces simples qui ne sont tout de même pas un État dans l'État. Des songe-creux bien connus des chiens. »<sup>348</sup> La mise en scène du discours du progrès chez le conservateur et l'ingénieur en montre bien les ressorts : les arguments implicites sont ceux de son inexorabilité (le monde ne peut pas s'arrêter de progresser) et de son universalité (c'est bien du monde qu'il s'agit). L'objectif affiché est celui de « la richesse assurée pour la contrée » selon les termes de l'ingénieur, à qui la pauvreté croissante des pêcheurs privés de leurs ressources apportera un ironique démenti. Char démasque, derrière l'éloge du progrès technique, le désir de domination qui le sous-tend. L'« Ouverture » du film fait la description des images de la Sorgue montrées par la caméra et en précise la valeur symbolique : « La rivière matée est la condition des hommes qui acceptent certaines disciplines qui entravent leur liberté. »<sup>349</sup> Une équivalence se dessine entre la maîtrise de la rivière et l'assujettissement des hommes. Aussi le « changement » accepté par Francis dans sa conversation avec Catilinaire, s'il implique la nécessité d'agir dans l'histoire, suppose toutefois que l'histoire ne se confonde pas avec le progrès.

---

<sup>347</sup> BLJD, Fonds René Char 914, AE-III-42.

<sup>348</sup> *Ibid.*

<sup>349</sup> *Ibid.*

Dans ce contexte, l'emprunt de quelques éléments à un modèle d'explication marxiste, reconnaissables dans la pièce, s'accompagne de limites et de nuances. Char écarte toute vision du changement comme évolution vers un avenir indéfiniment meilleur, de même qu'il refuse de se rapporter au futur par des attentes définies. En revanche *Le Soleil des eaux*, en particulier dans le scénario, est marqué par un discours social et une conscience des rapports de force tout à fait caractéristiques.

La scène la plus explicite est celle qui voit l'affrontement du directeur de la fabrique et de Catilinaire le contremaître. Ce dernier prenant le parti de Francis, accusé par le directeur d'être « révolutionnaire », reprend et explicite un des termes clefs de la pièce : « Mais qu'est-ce qu'un révolté, monsieur ? Quand un homme est broyé et qu'il se tait, c'est un individu normal. S'il proteste et réclame son droit, c'est un révolutionnaire ! » (scène XXV). Catilinaire, qui quittera l'usine après cette entrevue, par son accession à la conscience de sa situation, incarne la progressive libération de l'ensemble des pêcheurs qu'il devance légèrement, et qu'il encourage. Une scène du film à laquelle Char attachait beaucoup d'importance, d'après le synopsis manuscrit, devait rassembler dans le café de Mac, les pêcheurs et Catilinaire, après son ralliement à leur cause. En leur faisant le récit de sa vie d'ouvrier, ce dernier devait prendre conscience de sa « résignation » : « Le contremaître contera aux pêcheurs rassemblés ce qu'il a vu tout au long de sa vie d'ouvrier. Sans trop le comprendre c'était un résigné »<sup>350</sup>. C'est par le biais de ce personnage que s'introduisent dans la pièce des questions politiques plus ciblées, par lesquelles Char fait écho à l'influence de la pensée communiste dans les débats d'après-guerre. La fabrique qui s'installe sur la rivière n'est pas un danger indifférent. C'est une fabrique dont la différence avec celles qui l'ont précédée est bien marquée : une « petite fabrique de garance » et un « élevage de vers à soie » étaient tout ce que les Laurentins connaissaient comme établissements « industriels ». Cela explique que, au début, l'installation de la papeterie n'inquiète pas les pêcheurs de Saint-Laurent. Le synopsis manuscrit précise en outre que ces établissements occupaient « l'activité de la moins dense partie de la population ». Aussi les fabriques pouvaient-elles « march[er] pour ainsi dire au même pas que l'activité des pêcheurs ». Aucun conflit social ne trouvait à s'y développer. Dans cette présentation, il est intéressant que Char mentionne une « petite bourgeoisie » et l'absence d'« opposition » entre elle et la population. En revanche, c'est bien en termes de conflit de classes que doit se penser la crise que crée l'installation de l'usine. Car cette dernière est d'un genre radicalement nouveau en comparaison des fabriques précédentes. Comme Auguste le fait remarquer dans la scène XXVII, lors d'un échange avec l'Ancien : « Du temps de la garance, on n'avait pas de discussions. » C'est que, à cette époque, « ils ne se croyaient pas des seigneurs. Les fortunes d'alors s'approchaient du peuple. Souviens-toi, le père Charles, de la Plâtrière<sup>351</sup>, et

<sup>350</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42. Souligné dans le texte.

<sup>351</sup> Il n'est pas impossible que l'évocation du père Charles soit une discrète allusion autobiographique au père de Char, administrateur des plâtrières du Vaucluse.

Xavier, du moulin à farine, ceux-là acceptaient que nous dormions dans la laine. » À l'inverse, le directeur de l'usine n'apparaît dans la pièce que lors de son entrevue avec Catilinaire, et refuse de parler aux pêcheurs. Comme le rapporte Francis dans la scène où ces derniers sont rassemblés dans le café de Mac : « Quant au patron de la fabrique, il ne cause qu'à ceux de sa classe. » Cet écart creusé entre le directeur et la population est le principal signe de l'évolution des relations sociales et de la crise qui s'installe. Dans un des synopsis du film, Char analyse, en des termes là encore significatifs, cette absence de communication et la stratégie de pouvoir qu'elle dissimule : « Visite de Francis [...] au Conservateur des Eaux. L'Administration et les Faibles. Le Conservateur - 'impuissant' - les renvoie à l'Usine 'toute-puissante' »<sup>352</sup>. De même, la visite de Francis à l'usine met en évidence, dans la scène suivante du film, la potentialité de domination que recèle cette inaccessibilité du pouvoir : « Visite de Francis [...] à l'usine. Le « Patron-Capital » est invisible, toujours invisible... Ils sont reçus par l'ingénieur... »<sup>353</sup> Selon une note manuscrite, le directeur ne devait être aperçu « dans le film qu'une seule fois, de dos et de loin lorsqu'il s'enfuir[ait] »<sup>354</sup>.

Dans la même perspective, le scénario démonte méthodiquement les rouages de la logique de développement capitaliste en évoquant les retombées sociales de ce bouleversement économique : la population se paupérise progressivement. Les plus fragiles sont les premiers touchés, comme le couple de Marie-Thérèse et d'Apollon dont la scène XIV montre l'absence de ressources. Au point que Marie-Thérèse, entendant la sirène de la fabrique, suggère : « Je pourrais peut-être y aller travailler ? Qu'en dis-tu ? Ils ont besoin de main d'œuvre et nous d'argent ! » Char décrit dans le texte manuscrit comment « la vie matérielle devient de plus en plus difficile. Le travail ne paie plus. Les ménages d'abord irrités connaissent bientôt la gêne. De fréquentes scènes mettent aux prises les divers membres des familles. »<sup>355</sup> Une mécanique est percée à jour : celle de la paupérisation de la population, qui fournit la main d'œuvre ouvrière, après qu'elle s'est retrouvée sans ressources. D'où, ultime étape, le développement de « la conscience révolutionnaire »<sup>356</sup> des pêcheurs excédés.

Les différents états du scénario toutefois témoignent de la volonté de mettre progressivement à distance certains éléments de l'intrigue qui seraient facilement identifiables par un public communiste. En 1946, en effet, première date de rédaction de la pièce, la rupture avec le communisme n'est pas encore complètement consommée. Le rôle joué par Catilinaire dans la première version du *Soleil des eaux* est significatif : c'est lui, l'ancien ouvrier, qui doit mener les pêcheurs à la conscience de leur situation d'exploités. Dans la pièce de théâtre en revanche l'ouvrier présent, Dantonet, joue un rôle très effacé (comme le souligne avec un humour presque burlesque l'opposition entre le diminutif et l'allusion contenue dans son patronyme qui le situe, à

---

<sup>352</sup> BLJD, Fonds René Char 921, AE-III-42.

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> *Ibid.*

l'instar de Catilinaire, dans la grande tradition des défenseurs de la République). Mais notons que, dans les deux versions, c'est Francis Abondance, le pêcheur, au patronyme digne d'un pays béni par la nature, qui conduit la révolte, et que, en outre, la « conscience de la condition humaine à travers le développement social » est absolument inséparable, dans l'analyse de Char, de « la conscience de l'amour » : « la connaissance amoureuse de Francis et de Solange augmentera en fonction de la conscience révolutionnaire qui peu à peu se développera dans l'esprit et le cœur des pêcheurs », souligne-t-il dans le synopsis qu'il achève sur cette conclusion : « Et l'amour est aussi avant tout de l'action, de l'action qui a barre sur quantité de satellites indispensables à la vie générale. »<sup>357</sup>

L'indépendance de Char s'affirme aussi dans la réécriture de la fin du scénario. Dans une version manuscrite, l'intrigue se terminait ainsi :

Le film se terminera sur la vision de l'usine à demi détruite avec au-dessus d'elle les ruines du château tandis que Francis les menottes aux mains, penché sur son amour blessé, l'assurera qu'il reviendra « avant que le château et l'usine ne fasse plus qu'un <ce qu'ils feront un jour> mais bien plus tôt peut-être, si... » mais il sera emmené brutalement à ce moment tandis que dans le lointain les bateaux redescendront la Sorgue, durement, rapidement, les pêcheurs courbés sur leur perche.<sup>358</sup>

Cette version fait de la fin du film le commencement d'une lutte révolutionnaire qui opposera Francis à la collusion des puissants, le château et l'usine, mais aussi l'État, qui a envoyé la force contre les pêcheurs et emprisonne Francis. Le combat politique, la lutte des opprimés contre leurs oppresseurs, deviennent, à la lumière de ce dénouement, la ligne directrice de l'intrigue. En modifiant la scène finale, Char nuance l'interprétation trop uniment politique de la crise vécue par les pêcheurs et l'ouvre à une réflexion moins jalonnée de références idéologiques. La réplique finale de Solange dans la pièce de théâtre (« Pourquoi prévoir ? ») suggère une pensée poétique de l'action, que la pièce déploie aussi par de nombreux aspects.

### **5.1.2. La fable : évidence et incertitudes de l'action**

Comme les autres scénarios de films et pièces de théâtre écrits après la guerre, *Le Soleil des eaux* est la mise en œuvre d'une réflexion sur l'action, nourrie par l'expérience du maquis. Il ne la thématise pas, comme cela peut être le cas dans les textes de *Recherche de la base et du sommet* : « Qui a connu et échangé la mort violente hait l'agonie du prisonnier. Mieux vaut une certaine épaisseur de terre échue durant la fureur. L'action, ses préliminaires et ses conséquences, m'avaient

---

<sup>357</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

<sup>358</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.



appris que l'innocence peut affleurer mystérieusement presque partout [...] » (troisième *Billet à Francis Curel*). Le choix d'un genre dramatique (cinéma ou théâtre) est, pour Char, l'occasion d'ouvrir la réflexion à ce qui, dans l'action, reste indéterminé. En exploitant les ressorts propres à la mise en intrigue, il peut jouer d'un décalage entre la rationalité attendue de l'action et sa part d'imprévisible, d'obscurité, laissant place aux questionnements, aux jugements des spectateurs, comme le montrera exemplairement *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. Cela produit une réflexion ouverte, dynamique, interrogative plus qu'assertive, permettant de souligner, à rebours des idéologies d'après-guerre et de leur prédiction mécaniste des enchaînements de causes et de conséquences, les incertitudes qui définissent l'action selon Char.

Sa construction donne à l'intrigue une force démonstrative, d'où semble au premier abord exclue toute remise en cause du modèle logique de l'action dramatique. À l'écart des renouvellements et des innovations du théâtre d'après-guerre, *Le Soleil des eaux* déploie une intrigue qui répond non seulement aux principes aristotéliens de nécessité et de cohérence, mais se pose en modèle d'intelligibilité de l'action des hommes. Comme le rappelle Paul Ricoeur dans son analyse de la *Poétique* d'Aristote, l'intrigue donne à comprendre : « composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique ». L'intrigue engendre ainsi un certain type d'« universaux », qui ne sont pas des idées platoniciennes, mais sont « parents de la sagesse pratique, donc de l'éthique et de la politique »<sup>359</sup>. S'il y a un moment d'incertitude quand surgit l'élément perturbateur, la pollution de la rivière, il faut souligner que cette surprise d'abord génératrice d'incompréhension, est constitutive du modèle dramatique tel que l'analyse Paul Ricoeur. La menace de discordance, « coup du hasard », « renversement », est le principe de l'art de composer qui « consiste à faire paraître concordante cette discordance : le 'l'un à cause (dia) de l'autre' l'emporte sur le 'l'un après (meta) l'autre' (52 a 18-22). C'est dans la vie que la discordance ruine la concordance, non dans l'art tragique. »<sup>360</sup> À l'échelle de la composition d'ensemble du *Soleil des eaux*, la cohésion l'emporte sur les forces disruptives, les actions s'enchaînent « l'une à cause de l'autre ». Ce n'est que dans les scénarios, arguments et pièces ultérieurs que Char jouera d'un décalage entre un modèle d'intrigue et l'action représentée.

Si l'on adopte le point de vue des personnages, en revanche, l'action, dans *Le Soleil des eaux*, n'a pas l'évidence que lui donne la composition poétique. Dans cette représentation d'actions, Char invite à réfléchir sur la « difficulté à faire la clarté »<sup>361</sup> pour celui qui y est engagé. La mise en scène de cette question s'appuie sur un dédoublement de la représentation de l'action au sein de la pièce : l'action des Anciens, dont la décision de tuer Le Drac et son exécution occupent une place délimitée, est encadrée par l'intrigue principale, celle de la révolte contre la fabrique,

<sup>359</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, coll. « Essais », p. 71.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>361</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

dont la préparation et les conséquences sont d'une autre ampleur, dramaturgique et historique. La première action représentée, menée par les Anciens, occupe les scènes XXVII, XXVIII, et XXIX. Cette continuité est importante dans la mesure où elle donne à voir l'action dans sa totalité, depuis la décision de ses auteurs jusqu'à sa réalisation finale et ses conséquences. Son insertion dans un ensemble plus vaste, l'intrigue générale de la pièce, permet d'en cerner l'arrière-plan, de la saisir dans son contexte, de lui redonner le fond de circonstances sur lequel elle s'enlève. La place de ces scènes dans la pièce est en effet significative. La crise est complètement nouée. Les pêcheurs rassemblés, dans la scène XXII, ont pris conscience, sous la conduite de Francis, de la menace que la papeterie fait peser sur leur existence même. Catilinaire, au cours de son échange avec le directeur, a représenté une ultime médiation entre les deux parties, lorsqu'il a fait voir la situation sous un aspect qui pourrait être non conflictuel : « Je ne vois pas le mal qu'il y a à vous avoir demandé de ne plus empoisonner leur rivière, du moment que nous pouvons agir autrement. Vous n'avez qu'un ordre à donner, monsieur, et toute cette peine n'est plus. » (scène XXV) Cette scène a de l'importance dans la signification générale de l'action des pêcheurs, des Anciens d'abord mais aussi de la communauté dans son ensemble : l'absence de scrupules du Directeur, que Catilinaire aura toutefois tenté de convaincre, donne une légitimité accrue à toute action contre la fabrique ou ses auxiliaires. D'une certaine manière, l'action des Anciens se déroule selon un scénario idéal. « L'arithmétique de la situation », cette étape si importante pour l'action dans *Feuillets d'Hypnos* (feuille 87), est ici frappante de simplicité, une fois établie l'intransigeance du directeur de l'usine. Au moment où se noue l'intrigue secondaire – trahison puis mise à mort du Drac – le conflit entre l'univers des pêcheurs et celui de la fabrique est clairement ouvert. Les deux camps sont établis. Les torts facilement imputables. Placée à ce moment de la progression de l'intrigue, l'action des Anciens contre Le Drac n'a plus besoin d'être légitimée.

La mise au jour des motifs de l'action et de leur légitimité est une première étape, acquise à ce moment de l'intrigue. Lors du conseil tenu par les Anciens (scène XXVIII), ce point ne sera pas discuté : l'idée d'« agir, pour prévenir le malheur » est admise sans contestation par les pêcheurs rassemblés. En revanche, l'accord n'est pas si facile sur les moyens. La contradiction s'élève du côté de l'un des personnages, Mes-Clous, quand il est question de prendre la décision de tuer Le Drac : « Bon Dieu ! Nous avons tous une tache, les uns l'ont à l'orteil, les autres dans leur regard. Les hommes sont, par nature, un peu pourris, un peu tordus. Je m'en sens guère pour tuer. » Cette décision est le véritable enjeu de la scène. Elle est aussi le point le plus difficile à traiter dans la représentation de cet épisode. La scène anticipe un débat implicite avec l'auditoire. Mes-Clous, avec ses réticences, puis Célestin, qui représente le dégoût que peut inspirer l'idée de noyade, jouent le rôle de contradicteurs dans ce débat. Des arguments sont avancés : « Tuer n'est pas le mot vrai, mais agir, pour prévenir le malheur », « Son mal est sans remède », « Reculer ce serait tout compromettre ». À la fin de la scène, la décision s'arrête sur la mise à mort du Drac par noyade.

Entre temps, tout scrupule aura été examiné (« Il n'y a pas à douter ? C'est pesé avec un scrupule ? ») et le résultat de ce conseil pèsera du poids de sa délibération sur la situation offerte au jugement du spectateur. Cette représentation de la décision « de la mort d'un homme », à laquelle est donnée toute la gravité requise, sans rien négliger des protestations spontanées qu'un tel acte peut soulever, semble relever d'une préoccupation autrement plus politique que le simple souci de ne pas heurter le spectateur. Il s'agit de lui faire admettre que, dans des circonstances, on l'a vu, sans ambiguïtés quant aux origines et aux menaces du mal, la mort d'un homme peut être un acte juste. C'est de ce dernier terme en effet que Char, dans une didascalie, qualifie les Anciens, de retour de leur expédition : « Le chien s'éloigne, précédant les justiciers. » (scène XXIX). Le déroulement de l'action est, là encore, idéal : tout se passe comme prévu. Aucun élément extérieur ou inattendu ne vient perturber l'équilibre de la situation et obliger à un nouvel examen de sa légitimité. Se déroulant comme attendue, l'action ne connaît pas non plus de remise en cause par le passage de son état de projet à la réalité. Dans ces conditions de clarté, le jugement du spectateur peut s'exercer en toute connaissance de cause. Il n'est pas impossible que ce passage de la pièce réponde chez Char à un besoin de revenir sur l'exercice de la justice que les conditions de la lutte au maquis imposaient, de faire reconnaître la nécessité et la légitimité de cette violence, de cette « loi martiale, à l'instant du malheur », selon les termes du quatrième *Billet à Francis Curel*.

Cette intrigue secondaire, qui voit l'exécution du traître par un petit groupe de « justiciers », prend toute sa valeur de la confrontation qu'elle permet avec l'intrigue principale de la pièce. Cette dernière partage avec la première quelques points communs qui rendent les différences visibles et significatives. Dans les deux cas, il s'agit de faire justice. Le titre de « justiciers » pourrait être attribué aussi à la troupe de pêcheurs conduite par Francis à la fin de la pièce. Une fois connues les pratiques de la fabrique, l'absence de scrupules de ses dirigeants, la situation est claire quant aux torts de ces derniers. Le fondement moral de l'action des pêcheurs semble l'élément le plus incontestable de l'ensemble de l'intrigue : la légitimité de la révolte est fermement établie par le récit que fait Francis de sa visite au directeur de l'usine puis à l'ingénieur, qui tous deux n'ont rien voulu entendre des plaintes des pêcheurs. En revanche, la décision d'agir et le choix des moyens appropriés sont réglés bien moins vite que dans l'intrigue secondaire. Le rassemblement des pêcheurs autour de Francis ne se fait que progressivement, la réalité de la réponse au mal est lente à prendre forme. Or cette durée est un temps nécessaire : « Vous pouvez maintenant intervenir. Vous avez laissé à la réalité le temps de se former. Vous lui avez donné le temps d'exister », explique l'Armurier à Francis dans la scène XXXIV. Par comparaison, l'action des Anciens semble faite dans la précipitation. L'urgence a raccourci le temps qui sépare l'identification du mal, le choix de la réponse et sa mise en œuvre. C'est que leur action est une action en amont, une action qui anticipe la formation de l'orage, et qui, précisément, ne doit pas laisser à ce dernier « le temps de se former ». L'Ancien le rappelle lorsqu'il cherche à donner le

mot juste sur la situation : « Tuer n'est pas le mot vrai, mais agir, pour prévenir le malheur. » (scène XXVIII) L'action des Anciens doit couper court. Elle s'appuie sur un principe d'anticipation de l'avenir ; elle prévoit l'enchaînement de causes et de conséquences, à partir du présent. De fait, au moment où la décision est prise d'agir contre Le Drac, rien ne s'est encore réellement passé. Ce dernier ne peut faire part à l'ingénieur que de soupçons, de complots probables. Le fait que cette action soit encadrée par l'intrigue principale permet d'en mesurer et d'en juger les conséquences. Cela participe de sa complétude. La suite des événements montrés dans la pièce la donne à voir dans sa totalité, à la différence de l'action principale dont l'issue est maintenue ouverte par cette réplique finale : « Pourquoi prévoir ? » Le meurtre du Drac, après son exécution, peut encore être commenté par les personnages de la pièce, comme le fait Francis dans la scène XXXI : « Je le regrette. Il était vrai dans son espèce. Sa mort a fait un trou. Le monde des truites est inséparable de celui des anguilles. Ce n'est pas simple d'admettre cela. C'est comme si j'étais obligé de fabriquer sans cesse de l'avenir pour mieux me détacher de lui. Drac dans son royaume d'anguilles ! » La mort du Drac révèle la fonction qu'il jouait dans l'univers des pêcheurs avant la crise, tout comme elle signale du même coup le changement radical de la situation. Comme le disent les *Témoignages et Documents*, « Francis affrontera le seul mal ici aux cruels lendemains : le poison muet que l'usine déverse en toute impunité dans la rivière. » Le meurtre du Drac a pour conséquence de libérer Francis de son adversaire habituel et de l'opposer au seul ennemi qui le mette en danger. Ce « trou » fait par la mort du Drac le laisse face à l'une de ces « choses essentielles » pour lesquelles il faut « être soi tout entier » sans quoi « on est broyé sans espoir et notre conscience se détourne de nous », comme le dit Francis à Catilinaire dans la scène XIX. L'action secondaire a ainsi pour fonction de soutenir l'action principale dont le rapport de forces est grâce à elle concentré et simplifié. Mais elle joue aussi le rôle d'un révélateur. Elle participe à la prise de conscience générale qui fait le sujet de la pièce.

Par contraste, l'action principale, celle des pêcheurs rassemblés par Francis, est tissée d'hésitations et de difficultés à faire l'évidence. C'est que cette action n'anticipe pas sur la formation d'une crise, mais se développe avec elle. La première étape, l'identification du mal, réalisée au cours de la scène dans le café de Mac, entraîne des réactions désordonnées chez les pêcheurs, réactions de colère immédiate et un peu enfantine. Ainsi Pénible au sujet de l'ingénieur : « Tu ne lui as pas fourré tes doigts dans les yeux ? », puis : « Il n'y a qu'à leur foutre quelques coups de perche sur la tronche », et Célestin : « Ils verront que nous ne sommes pas des dégonflés » (scène XXII). Ces suggestions, empreintes de colère spontanée, ne sont pas relayées au cours de cette scène. Ce n'est que bien plus tard que la manière de riposter est décidée. Dans un premier temps, l'accord s'établit autour du rôle de Francis : « Nous avons tous confiance en toi, Francis. Dis ce qu'il faut faire » (scène XXIV). À quoi Francis répond, non par un conseil portant sur une action particulière, mais par l'injonction d'une endurance : « Ce qu'il faut faire ? C'est d'abord

devenir durs, cesser de penser et d'agir comme des enfants, aller jusqu'au bout de notre colère. » Ce conseil initial fait singulièrement écho aux premiers textes de *Feuillets d'Hypnos*. Le schème du durcissement établit là aussi le principe de l'action : en relation d'opposition avec la « fumée » (feuillet 1) et « l'ornière » (feuillet 2), la constriction du « diamant » (feuillet 3) et le figement « stoïque » (feuillet 4) figurent les préparatifs de l'action de résistance. Toute la première étape du scénario du *Soleil des eaux* pourrait être placée sous ce mot d'ordre du feuillet 3 : « Conduire le réel jusqu'à l'action comme une fleur glissée à la bouche acide des petits enfants ». Alors que l'action des Anciens est un travail de prévention, dirigé contre une réalité menaçante, avant qu'elle ne se forme, l'action de Francis est l'aboutissement d'un effort de discernement, et de transformation, de la réalité. Aussi doit-elle compter avec la durée et se faire une vertu de la persévérance : « Serons-nous assez nombreux et forts, un jour, Solange ? Ça peut occuper toute une vie, cette contrainte absurde d'un devoir » (scène XXXI). Ici encore, l'engagement de Francis, avec sa patience et la perspective de sa durée, fait écho à l'engagement du sujet dans les poèmes de *Seuls demeurent*. Cette persévérance dans l'action implique l'indétermination de son issue. C'est parce que ses conséquences et ses prolongements ne sont pas saisissables à l'avance qu'elle appelle une force d'endurance : « Vois-tu, j'ai tellement de difficulté à comprendre plus loin que ces eaux devant moi. C'est ce que je ne sais pas te dire qui compte » (Francis à Solange, scène XXXI). Peut-être même n'est-il pas souhaitable, dans l'ordre de l'action, de comprendre plus loin que « le but à atteindre » : « Au delà est fumée. Où il y a fumée il y a changement. » (*Feuillets d'Hypnos*, 1). La spécificité de l'action de Francis et des pêcheurs, par rapport à celle des Anciens, tient ainsi dans le rapport à l'avenir qu'elle engage. Elle est de l'ordre d'un événement, introduisant une rupture radicale entre un avant et un après ; elle fait passer le monde clos du *Soleil des eaux* dans le temps de l'histoire. Ses conséquences sont envisagées dans la perspective d'un avenir lointain, situé au-delà des limites de l'intrigue dramatique, dont l'échelle est celle des générations : « Tu ne vas pas te battre pour les vieux : juste un peu pour toi, mais surtout pour ceux qui viendront plus tard. Qui sait ? » (L'Armurier à Francis, scène XXXIV). C'est une action qui n'a pas de terme, et qui représente avant tout un commencement, « une semence sans nom dont la vie prendra soin » (scène XXXV). Son ouverture rend insaisissable son dénouement : son incomplétude est essentielle et la distingue d'une action dramatique appréhendée dans sa totalité.

Enfin, si cette action ne va pas de soi, s'il est difficile de « distinguer la vraie de la fausse ouverture par laquelle on va filer vers le futur » (« Note sur le maquis »), c'est que l'instrument de la riposte ne peut être que d'une nouveauté égale à celle de la crise. Char le souligne dans un passage du synopsis manuscrit : « Francis au lendemain d'un empoisonnement des eaux plus cruel que les précédents se met en quête de dynamite, cet explosif dont aucun pêcheur ne s'est jamais servi. (On ne tue pas le poisson, on n'ensanglante pas les eaux) »<sup>362</sup>. Les Anciens utilisent leur outil

---

<sup>362</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

quotidien, l'épervier, pour tuer Le Drac. Contre la fabrique en revanche, qui n'appartient pas à l'univers des pêcheurs, l'arme doit être cherchée elle aussi à l'extérieur. Or c'est l'Armurier, personnage à part, que l'infirmité et la sagacité placent en marge de la communauté, qui la fournit. L'instrument, et les conseils stratégiques, viennent d'un homme à la fois indispensable aux villageois, qui lui apportent pour réparation quantité d'armes à feu, et séparé de ceux-ci par la clôture de son univers figurée par le jardin dont il ne sort pas. Cette place singulière lui confère une ambivalence que souligne Auguste dans sa réplique à Francis : « Le feu ! Le juste ou le terrible ? L'Armurier en rêve encore. Il n'est toujours pas fixé... » (scène XXXV). La même ambivalence est au fondement de l'action contre la fabrique dont l'Armurier est le stratège. La difficulté à faire l'évidence dont elle s'accompagne est à la mesure de la complexité du réel. C'est ce que montre le dialogue entre Francis et son père dans la scène XXXV : « Tout demeure possible » est la phrase clé de ces préparatifs à la veille de l'expédition. Auguste le souligne dans deux répliques : « Quand on affronte un ennemi de taille, tout demeure possible, y compris la surprise de finir par lui ressembler, s'il met trop de temps à mourir ! », et tout de suite après : « [...] souviens-toi que dans le pire couloir de l'enfer, il y a quand même quelque chose ou quelqu'un à sauver. Ce n'est pas incompatible ». À la différence de l'action des Anciens, déroulant son fil de simplicité et d'évidence à chaque étape, l'expédition contre la fabrique offre au discernement de ses auteurs des difficultés spécifiques. Comme pour le poète de *Feuillets d'Hypnos*, la taille de l'ennemi, sa nouveauté rendent son identification malaisée, d'autant plus que la durée du conflit permet le franchissement de leur propre frontière par les « dimensions adversaires ». Le temps hors histoire de la communauté de pêcheurs, avant l'installation de la papeterie, se caractérisait par l'opposition inaltérable du bien et du mal, de Francis et du Drac. Au temps historique, dans lequel la crise a plongé les pêcheurs, semble au contraire appartenir la possible permutation d'une chose en son contraire. Tel est le sens d'une série de formules énoncées dans les deux scènes qui précèdent le début de l'expédition. Placées dans la bouche de l'Armurier ou d'Auguste, destinées à guider l'action de Francis, elles le mettent en garde sur la fragilité de la limite qui sépare le bienfait d'une action du préjudice qu'elle peut causer. Ces formules prennent parfois un tour proverbial : « Un trop grand feu anéantit le bon feu nécessaire » (scène XXXV), faisant écho à cette maxime d'un « vieux pêcheur » : « Celui qui dompte le lion, devient l'esclave du lion. Ce qu'il faut c'est faire du feu entre lui et toi » (scène XXII). De chacune de ces maximes ressort la crainte d'une indifférenciation des contraires, l'appréhension du point où le bien se retourne en mal. D'où l'exigence d'une conduite pendant le combat qui maintienne intacte cette fragile frontière. Laisser l'ennemi commettre des fautes (« Si ceux de la fabrique sont brutes avec lui [le pâtre], c'est un bon point pour vous »), éviter soi-même soigneusement de les commettre (« Celui que tu bats, frappe-le sans l'injurier. Il ne se souviendrait que de tes injures et pas de tes coups ») : autant de règles qui doivent permettre d'empêcher la transgression de la limite entre l'ennemi et soi. Ces quelques formules ne sont pas placées au hasard dans la pièce. Elles se situent aux moments où il s'agit de

faire la clarté sur la situation ou de préparer le combat. Par leur tournure et leur fonction, elles rappellent les énoncés de *Feuillets d'Hypnos* dont elles indiquent, par là même, le rôle dans la conduite de l'action de Résistance.

Enfin, l'action de Francis et des pêcheurs donne à voir toute la part d'imprévisible qui caractérise l'action dans l'histoire. À la veille de l'expédition, Francis pressent la possibilité que les événements échappent au scénario prévu : « Ce n'est pas de moi dont je doute. (Un temps.) Notre rivière, nous n'en soupçonnons peut-être pas l'ampleur. » De fait, la fin de la pièce, différente sur ce point de la version pour le cinéma, soulignera, à travers le personnage de l'Armurier confronté à la mort de Dégout, l'impossibilité de prévoir l'issue d'une action, même préparée soigneusement : « Pauvre Dégout ! Comment prévoir qui sera tué à la chasse ? (Un temps.) Et qu'il y aurait désormais cette sale affaire entre Dieu et moi ? » La mort de Dégout, qui contredit à la volonté de contrôle de l'Armurier, le stratège par excellence, désigne la part « accident[elle] » de toute action : « La vraie violence (qui est révolte) n'a pas de venin. Quelquefois mortelle mais par pur accident. [...] » (*À une sérénité crispée*). N'étant imputable à aucune volonté particulière, la mort de Dégout est du même ordre que la « fatalité naturelle qui pèse sur l'acte [du chasseur] » dans les « Notes et documents » de *Fête des arbres et du chasseur*. Dégout est en effet appelé, dans les indications manuscrites, « la fantaisie, la Fatalité, le 'Tendre' » ; il est la « victime » qui n'est « pas celle voulue par la stratégie »<sup>363</sup>. Or il est aussi « le Poète »<sup>364</sup>. Comme l'explicitera le *Bandeau de Fureur et mystère*, le poète, étant « la partie de l'homme réfractaire aux projets calculés », figure la part obscure de l'action des hommes. Lui, qui sait que « le mal vient toujours de plus loin qu'on ne croit, et ne meurt pas forcément sur la barricade qu'on lui a choisie », est l'antithèse du stratège qui prévoit. À la stratégie, il oppose l'incertitude et l'acceptation de celle-ci comme fatalité. Contrecarrer par la conscience de la fatalité à l'œuvre dans l'action des hommes ce que le mythe prométhéen a de « grotesque »<sup>365</sup> aux yeux de Char : tel est le rôle assumé par le poète.

### **5.1.3. *Transparence et communication***

Faisant le choix du cinéma, et du théâtre, Char opte du même coup pour une certaine situation de communication : un spectacle rassemble, le temps de la représentation, une communauté, le public, destinataire contemporain du jeu qu'il regarde. Nouvelle chez l'auteur, cette situation témoigne d'une confiance dans les possibilités d'échange, mais aussi de changement : de manière tout à fait intéressante, la circulation de la parole entre les êtres est ici

---

<sup>363</sup> BLJD, Fonds René Char 921, AE-III-42.

<sup>364</sup> *Ibid.*

indissociable d'une perspective temporelle. *Le Soleil des eaux* est en effet l'acceptation d'un héritage et le souci de sa transmission, il assume le relais d'une génération à une autre. Il est à la fois un « hommage aux bons maîtres de la Sorgue » (*Arrière-histoire du Poème pulvérisé*), le souvenir d'un passé récent et un appel à la prise de conscience, en vue d'un avenir proche. Le destinataire de la pièce est dès lors une communauté perçue dans son devenir, à travers laquelle Char fait voir une positivité de la continuité et de la durée.

Le rassemblement de cette communauté s'effectue dès la genèse du *Soleil des eaux*, si l'on en juge par les documents d'accompagnement figurant sous le titre *Pourquoi du « Soleil des eaux »*. Char y rapporte les circonstances de l'écriture de la pièce :

*Le Soleil des eaux* n'aurait pas été écrit si le projet de cette œuvre à demi véridique, à demi imaginée, ne m'avait été indiqué et tendrement soufflé à l'oreille simultanément par des amis sans rapports ou presque avec la littérature et par une femme dont le plaisir m'importe.

La suite du texte poursuit ce premier mouvement de démultiplication de l'instance auctoriale. D'abord présentés comme inspireurs de la pièce, ces amis en sont aussi les commanditaires : « Ils m'avaient demandé d'écrire pour eux quelque chose qui fût du théâtre sans en être précisément, dans la trame de quoi ils pussent aisément se glisser [...] ». Puis la comparaison de ces amis avec les « troubadours et les conteurs disséminés jadis sur le pourtour de la Méditerranée » donne à voir le spectacle comme une création commune : « Ils se font le soir la lecture à haute voix, *lecture à laquelle souvent ils ajoutent*, et en miment les péripéties. Entre eux c'est *se jouer la pièce*. »<sup>365</sup> Les deux derniers paragraphes élargissent la place donnée à ces amis dans l'écriture de la pièce : ce sont eux qui fournissent le matériau immédiat des dialogues puisque ceux-ci font entendre leurs paroles. En ce sens-là aussi ils sont coauteurs du *Soleil des eaux*. Char confirme cette sorte de délégation auctoriale en faisant suivre son témoignage de celui des trois amis « qui sont à l'origine de [son] entreprise » : Louis Curel de la Sorgue, Garnodier et Marius Dimier. Tous les trois appartiennent à l'univers des pêcheurs mis en scène dans la pièce, et en sont les personnages à peine transposés. Leur donnant la parole immédiatement après lui dans l'ensemble des documents d'accompagnement, Char leur confère d'une certaine manière un égal statut d'auteur.

À cette parole d'origine multiple correspond une écriture moins resserrée. Char a évoqué la facilité avec laquelle il a écrit les scénarios de ses films et de ses pièces de théâtre. L'examen des manuscrits le montre également. Le volume des feuillets est bien plus abondant que celui des recueils poétiques de la même période. Les ratures et corrections sont de nature différente : elles consistent souvent en synonymes, parfois non retenus au profit de la première version, par où se manifeste leur caractère interchangeable. Les protestations de modestie et les justifications soulignent l'humilité de l'écriture : c'est « [...] de la vie deux ou trois fois multipliée, pas plus » (« Témoignages et documents »), à propos de quoi « il est juste de reconnaître », écrit Char dans

---

<sup>365</sup> « Réponse à l'enquête : 'Faut-il brûler Kafka ?' », art. cit.

<sup>366</sup> Souligné dans le texte.



une présentation manuscrite de son film, « que nous nous sommes borné à nous laisser conduire par [l'aisance de] notre sujet. Nous ne l'avons pas combattu, encore moins subjugué. Il importe peu que notre maladresse ne s'aperçoive pas. Notre part d'auteur et d'inventeur est insignifiante. »<sup>367</sup> Écriture facile, à l'instar des chansons de *La Sieste blanche*, elle suppose une place seconde de l'auteur, s'effaçant devant le résultat d'une création collective. La forme cinématographique du projet initial allait dans le même sens par la diversité, propre à ce médium, des instances responsables de l'œuvre achevée.

Avec sa dimension de création collective, *Le Soleil des eaux* est l'expression d'une communauté rassemblée par la réalisation de l'œuvre. Ce sont des amis, initiateurs et, pour certains, acteurs du film, présentés comme commanditaires de la pièce, qui en inspirent aussi les personnages. De fait, comme le précise le texte de présentation, il s'agissait d'« écrire pour eux quelque chose » « dans la trame de quoi ils pussent aisément se glisser et toucher des souvenirs assez proches. » *Le Soleil des eaux* est donc conçu pour que ses inspireurs s'y reconnaissent et se « glissent » aisément dans le costume des personnages. Or ce miroir ne leur est pas tendu au hasard. Cette fonction de reconnaissance s'exerce à proportion de la « menace d'anéantissement » qui pèse sur eux. Le rôle de cette œuvre auprès de ses premiers destinataires, les pêcheurs qu'elle met en scène, a à voir avec leur inscription dans le temps. Elle n'en fait pas un portrait actuel, mais les situe dans un passé proche. Cette dimension confère à la pièce l'enjeu d'un travail de mémoire. Et c'est bien ce mot qui revient dans l'adresse au public : « Sous le titre du *Soleil des eaux* vous avez écouté un récit dialogué mettant en scène des êtres aux bases populaires bien établies et dont les traces font entendre encore dans ma mémoire et dans d'autres mémoires que la mienne leur bruit familier de source. »

Il s'agit donc aussi de perpétuer une communauté, autour du film, puis de la pièce. Char offre à ses inspireurs un portrait de leur communauté, au moment où celle-ci appartient déjà au souvenir. Peut-être l'enjeu est-il de lutter contre l'oubli, mais il ne se réduit pas à cela. L'écriture de la pièce échappe à ce qui relèverait alors de la simple nostalgie : elle montre le devenir historique de cette communauté, d'une part, et d'autre part, met cette expérience au service du présent. Si ce passé proche est idéalisé, il sert aussi de contre-modèle et de résistance aux errements du présent. *Le Soleil des eaux* n'est pas la célébration d'un passé perdu, il se charge au contraire de sa transmission. Il en formule l'expérience et la transmet, dans un geste que métaphorise la première phrase de l'adresse au public : « Chacun garde par-devers soi une circonstance préférée de sa vie comme un grain de blé qu'il ne peut se décider à partager parce qu'il faudrait pour cela le mettre en terre. Cependant un jour l'écriture s'en empare. » La transmission qui s'accomplit par l'écriture du *Soleil des eaux* est à l'image du semeur qui, en mettant la graine en terre, en consacre, dans un premier temps, la disparition. Char souligne par cette comparaison le nécessaire travail de deuil qui

---

<sup>367</sup> BLJD, Fonds René Char 916, AE-III-42.

se trouve à l'origine de son entreprise théâtrale. Il lui faut accepter la perte de cet univers, avant d'être en mesure de le faire revivre et de le partager. La transmission est une idée agissante dans le scénario lui-même, dans l'image du « flambeau » que les Anciens « ont passé »<sup>368</sup> en se chargeant du meurtre du Drac. C'est aussi une idée active chez Char dans les années d'après-guerre. *Le Soleil des eaux* est écrit à peu près en même temps que *Le Poème pulvérisé*. Or l'*Arrière-histoire du Poème pulvérisé* fait du poème « Suzerain » un hommage aux « bons maîtres de la Sorgue » :

En hommage à mes bons maîtres de la Sorgue, les pêcheurs de mon âge tendre. La silhouette si poignante de Jean-Panrace Nougier, l'Armurier, qui me recevait sur le seuil de sa maison qu'on aurait pu croire construite par Vinci alors qu'elle l'était par ses mains actives. Unique noblesse de cet homme, vieil élagueur d'arbres, qu'une chute avait rendu à moitié infirme.

Où sont-ils ces êtres libres et détirés ? Morts, morts, morts... Mais ils continuent de vivre en moi, oh combien ! Je vous les transmettrai, amis, ennemis. Qu'ils inspirent les uns et avisent les autres !

Dans le deuxième paragraphe de ce texte, on voit bien la double relation temporelle dans laquelle se situe la recreation de l'univers des pêcheurs. Destinée à les sauver de la mort (« Ils continuent de vivre en moi, oh combien ! »), elle est aussi dirigée vers un destinataire au présent, « amis, ennemis », et vise à agir sur un futur proche : « Qu'ils inspirent les uns et avisent les autres ! » Le sujet lui-même assume une responsabilité de passeur entre les valeurs de ce monde presque disparu et le présent de ses contemporains. Ce schéma vaut exactement pour *Le Soleil des eaux*. Comme le poème « Suzerain », la pièce est écrite « en hommage » aux « bons maîtres de la Sorgue ». Elle est dédiée, comme l'annonce la dédicace, « au souvenir de Jean-Panrace Nougier (l'Armurier) et de Louis Uni (Apollon), à Louis Curel de la Sorgue, à Francis Curel de la Sorgue [...] ». Elle perpétue le souvenir des figures tutélaires de l'enfance. Le passé proche mentionné dans le paratexte est le passé de l'enfance du sujet. Toute une part d'autobiographie se mêle à l'évocation du monde des pêcheurs. Ce qui explique peut-être la particularité de cette œuvre du point de vue de sa relation au temps. Car rendre hommage, c'est aussi accepter d'hériter. En rappelant à sa mémoire la communauté des « bons maîtres » de l'enfance et en les proposant comme exemples à autrui, le sujet accepte ce qui fait d'eux des « maîtres » précisément, des êtres dont on choisit d'hériter et dont on peut transmettre l'héritage. Aussi l'ajout du « Prologue » dans la version pour le théâtre est-elle tout à fait significative. Le personnage de ce prologue est le fils de Solange et Francis. L'ensemble de l'intrigue se présente de ce fait comme un retour en arrière, qui permet de situer d'emblée l'histoire dans la perspective de son développement ultérieur. Une continuité générationnelle s'affirme ici fortement. La génération, la transmission et l'héritage forment dans cette pièce un ensemble de notions qui justifient l'action dans l'histoire. Acceptant de l'Armurier le feu qui rendra la révolte efficace, Francis accepte l'héritage des Anciens, et agit lui-même en vue de « ceux qui viendront après ».

---

<sup>368</sup> BLJD, Fonds René Char, 921, AE-III-42.

Aussi la pièce peut-elle s'adresser en même temps à l'ensemble des contemporains, sur lesquels elle se propose d'agir, par la transmission de ce modèle opposé au temps présent que constitue l'univers des pêcheurs : « qu'ils inspirent les uns et avisent les autres ! » L'enjeu de l'intrigue n'est pas seulement d'intelligibilité ; elle se situe aussi dans la sphère de la praxis en proposant aux spectateurs une compréhension de la situation destinée à les mener vers l'action. La fable, offrant un modèle d'action, possède une force d'injonction. La scène centrale du film, moins développée dans la pièce, est en ce sens un exemple, à l'intérieur de l'œuvre, de la manière dont une « représentation d'actions » (Aristote) peut agir sur l'auditoire. Le récit de Catilinaire exposant sa vie à la fabrique, celui de Francis exposant les causes de la pollution, montrent comment un récit – oral ici, mais pouvant être filmé ou joué – provoque une réaction chez ceux qui l'écoutent, leur fait faire quelque chose. Peu importe l'inefficacité première de cette réaction de la part des pêcheurs : la dimension pragmatique du récit est dans le désir d'agir qu'il suscite.

De ce point de vue, la pièce est en conformité avec le rôle de dénonciation qu'elle annonce dans l'adresse au public :

Je ne fais pas un procès facile à mon époque. Je ne la regarde pas sans responsabilité ni remords s'enfoncer dans son destin [...]. Mais je sais que mon semblable, au milieu d'innombrables contradictions possède de déchirantes ressources. Il faut seulement lui permettre, avant tout usage, de n'en point rougir.

L'ambition est claire : la pièce cherchera à donner au public les moyens de son action. Char s'inscrit ici dans le rôle politique par tradition attaché au théâtre : il s'agit bien d'intervenir dans la cité, d'une manière plus indirecte mais tout aussi forte que dans l'allocution publique. Le parallèle entre les deux genres de discours est indirectement fourni par le lexique de la dédicace de la pièce, qualifiée de « lecture candide » : un peu plus tard, Char utilise ce même terme pour caractériser, en note, un discours de 1946, « La Liberté passe en trombe » : « Si nous le reproduisons ici, c'est en partie à cause de la candeur qui s'y mêle et le date. » Un même état d'esprit apparente, après coup, aux yeux de l'auteur, ces deux textes. Car très rapidement, on le voit aussi, Char remettra en cause l'espoir de rassembler ses contemporains en communauté d'action, et abandonnera la possibilité de libérer leurs « déchirantes ressources » (« Au public »). Cette évolution de son regard peut expliquer l'abandon, en quelques années, de l'écriture pour la scène et de la dimension publique qu'elle implique. Parallèlement, la baisse du nombre d'interventions journalistiques signalera son repositionnement à l'égard de la société.

Ainsi cette pièce ne consiste-t-elle pas, comme on pourrait le croire à une première lecture, dans la simple opposition entre une communauté idéalisée, sur le point de disparaître, et le progrès technique qui la menace. Sa signification est exactement à l'opposé d'un tel conservatisme. Aucune nostalgie, aucun regret dans l'impératif de lutte et de conscience incarné par Francis. *Le Soleil des eaux* représente le devenir historique d'une communauté et la nécessité de la révolte. Elle manifeste

en outre une confiance dans les capacités du théâtre (et du cinéma) à instaurer une communauté et à intervenir dans son histoire<sup>369</sup>.

*Le Soleil des eaux* est dès lors une production caractéristique d'une période déterminée de l'œuvre de Char : elle donne à voir l'image d'un *accord* des hommes et de l'histoire, elle est la représentation d'un idéal de l'action collective. Son originalité apparaît dans son rapport à l'avenir, suggéré par le remaniement de la fin de la pièce. Si l'action se fonde bien sur l'idée d'une transmission aux générations ultérieures, elle ne se rapporte pas à l'avenir sur le mode du projet. Elle privilégie l'ouverture aux possibles. Elle se distingue également du progrès représenté par la frénésie productive, par l'activité du directeur de l'usine et de l'ingénieur qui agissent pour augmenter leurs profits. D'où l'importance du personnage d'Apollon dont la paresse exemplaire souligne l'une des dimensions de cette communauté : « on y parle la langue de la paresse et de l'action »<sup>370</sup>. Cette paresse signale indirectement la nature de l'action des pêcheurs : elle est réaction, suspension momentanée de l'oisiveté ; elle n'est pas mue par l'ambition, l'intérêt ou un idéal lointain. Le seul Laurentin qui se soit tourné de ce côté, cherchant fortune à la ville, est ironiquement présenté dans le synopsis comme un traître :

L'eau heureusement empêche tout orgueil exagéré et le poisson limite les ambitions maternelles. Une tour de truites n'a jamais fait une tour d'argent. La preuve en est qu'un Abondance dit Abondance le Déserteur, conquis par la grande ville, n'est jamais revenu. Le pire a dû lui arriver. Paix à ce lâche.<sup>371</sup>

Quelques années plus tard, deux autres œuvres pour la scène, *La Conjuración* et *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, mettront elles aussi en avant la question de l'action, la possibilité d'une communauté et la fonction de la représentation auprès des spectateurs. Intégrées, respectivement dans *Fureur et mystère* et dans *Les Matinaux*, en 1948 et en 1950, ces deux œuvres, témoignant des évolutions qui se dessinent dans l'après-guerre, prennent d'abord sens dans le contexte de ces recueils, et seront examinées en même temps qu'eux. Deux autres scénarios en revanche ont été écrits indépendamment des recueils et conçus, eux aussi, d'abord pour le cinéma : *Sur les hauteurs* en 1947 et *Claire* en 1948.

---

<sup>369</sup> Étrange ironie du sort : cette confiance sera démentie par l'attitude même des habitants de L'Isle-sur-la-Sorgue qui, selon un témoignage de Char recueilli par Jean-Jacques Jully, cesseront de se méfier une fois la pièce publiée : « Le livre a fixé un état, l'état final de la Confrérie des pêcheurs de L'Isle-sur-la-Sorgue, au point que ces pêcheurs n'ont pas réagi quand on a amené la route, vendu du terrain. Ils disaient : 'on a ça, on a le livre.' S'ils n'avaient pas eu le livre, ils auraient peut-être réagi. » Voir le dossier manuscrit « Sur René Char. Rencontres et lecture de *Fureur et mystère* », entretien du 19 janvier 1952, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms Ms 42 341.

<sup>370</sup> Texte de présentation de la pièce, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 939.

<sup>371</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

## 5.2. SUR LES HAUTEURS

En comparaison du *Soleil des eaux*, *Sur les hauteurs* est une œuvre de dégagement : dégagement hors des contraintes de l'histoire et des impératifs politiques. Le film a l'apparence d'un conte, dans lequel le merveilleux libérerait le désir et le rêve de l'exigence, formulée dans *Le Soleil des eaux*, d'être « accordé à l'histoire ». Le titre *Sur les hauteurs* suggère dès le début le mouvement de rupture, de détachement et d'élan qui donne au film sa ligne directrice. Un désir de légèreté soutient cette ascension le long du « versant tempéré » de l'œuvre : comme en avertit une phrase liminaire, *Sur les hauteurs* est « un nid suspendu dans l'été. Pas autre chose ». Mais peut-être, à l'instar des *Matinaux* avec lequel *Sur les hauteurs* fait entendre de nombreux échos, ce versant tempéré a-t-il à voir avec les remises en cause et renouvellements de l'après-guerre. Les présentations du film, insistant sur la légèreté de celui-ci, rejettent par avance le poids des interprétations qui le chargeraient de significations excessives. Sans accorder à ce dégagement plus de sens que n'y invite le plaisir insouciant dont il se réclame, on peut néanmoins, en tenant compte de la situation de cette œuvre dans la production de Char à cette époque, y discerner un certain nombre d'évolutions du rapport de l'écriture à la question de l'histoire.

### 5.2.1. « Il a fallu partir »

Le prologue fait de la rupture la valeur augurale sur laquelle se fonde le film. *Sur les hauteurs* s'ouvre sur le geste d'un départ, exemplifié par l'image du chemin :

Pourquoi ce chemin plutôt que cet autre ? Où mène-t-il pour nous solliciter si fort ? quels arbres et quels amis sont vivants derrière l'horizon de ces pierres, dans le lointain miracle de la chaleur ? Nous sommes venus jusqu'ici car là où nous étions ce n'était plus possible. On nous tourmentait et on allait nous asservir. Le monde, de nos jours, est hostile aux vagabonds. Une fois de plus il a fallu partir... Et ce chemin qui ressemblait à un long squelette, nous a conduits à un pays médiéval mais très en avance sur nous, nos rêves et <notre → l'> avenir. Comment montrer, sans les trahir, les choses simples dessinées comme le crépuscule et le ciel ? Qu'on excuse notre indigence... Voici le village d'Aulan.<sup>372</sup>

L'une des versions manuscrites de ce « prologue », qui a disparu du texte recueilli dans *Trois coups sous les arbres*, donne une liste d'images devant se succéder sur l'écran au fur et à mesure de la lecture du texte<sup>373</sup>. Les premiers mots, « Pourquoi ce chemin », sont accompagnés d'une « image

<sup>372</sup> BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11. Une version identique de ce prologue est publiée dans le n° 3 de la revue *Imprudence*, en mars 1949.

<sup>373</sup> BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

de Vaucluse », les suivants, « plutôt que cet autre », d'une « vue de Saint-Auban », puis « Où mène-t-il pour nous solliciter si fort ? », d'une deuxième « image de Vaucluse », et « Nous sommes venus jusqu'ici », d'une vue du « sphinx de Vaucluse ». De ce dernier un autre feuillet nous apprend qu'il s'agit d'un « gros rocher comme un sphinx »<sup>374</sup>. Cette série d'images suggère l'idée d'un départ, mais aussi le choix d'un écart, d'un sentier de traverse : au village et à sa communauté sont préférés le gouffre de Vaucluse, sa solitude et sa force d'inconnu.

Car ce « chemin » est aimanté par l'appel d'une force de cet ordre, comme le montrent les variantes. Le mot « inconnu » apparaît dans cette phrase inachevée et biffée : « <Et que le mont Ventoux nous soit [hostile ou bien] clément, peut-être n'aurons-nous pas marché en vain, car qui veut l'impossible ou l'inconnu> », suivie par ces lignes, non biffées : « Et que l'inconnu nous adopte. On ne marche jamais en vain. »<sup>375</sup> La présence métaphorique du « sphinx » sur le chemin fait entendre dans cette dimension d'inconnu un écho à la « quête des énigmes », que mentionne un texte de la même époque, « Madeleine qui veillait ». Dans ce récit daté de 1948, recueilli dans la section « Pauvreté et privilège » de *Recherche de la base et du sommet*, Char désigne le retour, après la guerre, d'une relation au réel caractéristique de l'époque surréaliste : « Le souvenir de la quête des énigmes, au temps de ma découverte de la vie et de la poésie, me revient à l'esprit. Je le chasse, agacé. 'Je ne suis pas tenté par l'impossible comme autrefois (je mens). J'ai trop vu souffrir... (quelle indécence !)' ». Et sa réponse : « Croire à nouveau ne fait pas qu'il y aura davantage de souffrance. Restez accueillant. Vous ne vous verrez pas mourir' ». S'y ajoute une référence implicite au merveilleux médiéval, à l'aventure du chevalier errant, à la forme testimoniale de son récit, comme dans cet avant-dernier paragraphe du texte : « Je jure que tout ceci est vrai et m'est arrivé, n'étant pas sans amour, comme j'en fais le récit cette nuit de janvier. » *Sur les hauteurs*, de même, par la valorisation d'un chemin ouvert à l'inconnu et à l'impossible (l'impossible est mentionné dans les deux textes), exalte une relation au réel dont les dimensions essentielles sont « croire » et « rester accueillant ». On verra que « croire » est, dans le scénario, l'attitude caractéristique des enfants ; elle fonde leur univers et dissocie ce dernier de la communauté adulte. Elle s'oppose à cette autre attitude dénoncée à la fin de « Madeleine qui veillait », attitude dont souffrent les « vagabonds » du « Prologue » contraints de partir devant la menace d'asservissement : « La réalité noble ne se dérobe pas à qui la rencontre pour l'estimer et non pour l'insulter ou la faire prisonnière. » Enfin, comme dans ce texte de « Pauvreté et privilège », la référence au Moyen-Âge dans le film a toute son importance : elle fait entendre un même écho à l'aventure médiévale, à son horizon d'amour courtois ou mystique, à l'image de la *Quête du Graal*, dont un exemplaire accompagnait Char au maquis<sup>376</sup>. Écho amplifié par le langage des troubadours,

<sup>374</sup> BLJD, Fonds René Char 705, AE-IV-11.

<sup>375</sup> BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

<sup>376</sup> Voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 125, note 119.

auquel renvoie une version manuscrite du scénario. Elle donne au chemin du « Prologue » une structure initiatique manifeste, confirmée dans le scénario par la valeur d'initiation de l'amour.

*Sur les hauteurs* se présente donc, dès l'ouverture, comme une réponse à un appel invitant à rompre, à se mettre en chemin, pour échapper à une servitude, en se rendant accueillant à « la réalité noble » (« Madeleine qui veillait »), à sa part d'inconnu, à la « couche profonde d'émotion et de vision » qu'elle exige. Le mouvement de départ qui ouvre le film est ainsi, à double titre, un geste de rupture avec le monde : la liberté du « vagabond » le mène hors des murs de la cité, loin de l'organisation répressive de celle-ci ; son aventure est doublée d'une référence à l'itinéraire d'une quête qui, comme celle du chevalier dont le départ endeuille la cour du roi dans les romans arthuriens, suppose d'emprunter un chemin écarté, loin des occupations du monde, mais ouvert au mystère.

Or ce départ vaut tout autant par l'appel auquel il répond que par le refus sur lequel il se fonde. Il s'interprète en effet, à l'ouverture du film, comme une condamnation du monde contemporain. Dans le texte du prologue, ce rejet est premier : les trois premières phrases font du départ un geste d'opposition : « Nous sommes venus jusqu'ici car là où nous étions ce n'était plus possible. On nous tourmentait et on allait nous asservir. Le monde, de nos jours, est hostile aux vagabonds. » Par la locution temporelle « de nos jours », le prologue situe l'action du film dans un présent correspondant au présent d'énonciation, et fait du film lui-même un discours contextualisé. Une société, un fonctionnement politique, présentés dans leur relation de contemporanéité avec le film, sont visés.

Cette relation critique au monde contemporain est amplifiée par la comparaison que permet une version de ce prologue, écrite deux ans plus tard, en 1949, avec la suite de courts dialogues qui composent « Les Transparents » dans le recueil *Les Matinaux*. La phrase « Le monde, de nos jours, est hostile aux vagabonds » a été corrigée en 1949 : « Le monde, de nos jours, est hostile aux Transparents. » Les vagabonds du prologue manuscrit sont devenus les Transparents. Or les Transparents de la préoriginale des *Matinaux* sont présentés, dans le texte liminaire, comme des « vagabonds libertaires » en butte aux contraintes policières de « l'État moderne » :

De même que certaines espèces cessent d'être comptées et disparaissent du sol et de la curiosité des vivants, les vagabonds libertaires, encore nombreux au début du siècle, ne trouvent plus grâce aujourd'hui devant les exigences sociales, politiques et policières de l'État moderne, ce mendiant colosse.

Le vagabond est de moins en moins aperçu dans nos campagnes, même les plus altruistes. Renouvelons à ces camarades poètes bientôt exterminés l'assurance de notre sincère solidarité.<sup>377</sup>

Les « vagabonds » de ce texte se voient confier un rôle politique de contestation que les « vagabonds » du prologue de *Sur les hauteurs* ne possèdent certes pas aussi explicitement. Néanmoins, le geste renouvelé du départ (« Une fois de plus, il a fallu partir ») retentit dans le

cotexte de l'œuvre de toute la force d'un refus. Fréquent dans les textes de cette période, le vagabond est une figure privilégiée ; il incarne la liberté défendue contre un État dénoncé comme État policier. Tel est le sens des indications de la préoriginale des « Transparents » ; telle est aussi la valeur associée à l'État dans les poèmes eux-mêmes : « J'étais dans une de ces forêts où le soleil n'a pas accès mais où, la nuit, les étoiles pénètrent. Ce lieu n'avait le permis d'exister, que parce que l'inquisition des États l'avait négligé. » (« Pénombre »). Il n'est pas surprenant, dès lors, de voir le vagabond s'associer à la figure du maquisard, lui aussi pourchassé par « l'inquisition des États ». Un projet de scénario manuscrit montre d'ailleurs la rencontre de quelques maquisards avec un groupe de vagabonds<sup>378</sup>. Comme les vagabonds, les maquisards doivent partir, car eux aussi, on « veut [les] asservir » : « il neige sur le maquis et c'est contre nous chasse perpétuelle » (feuillet 22). Cette chaîne d'associations entre le vagabond, le maquisard et le départ « Sur les hauteurs » se confirme par la présence conjointe, dans un poème des *Loyaux Adversaires*, du geste de sécession et des « pentes d'Aulan » :

« Cur secessisti ? »

Neige, caprice d'enfant, soleil qui n'as que l'hiver pour devenir un astre, au seuil de mon cachot de pierre, venez vous abriter. Sur les pentes d'Aulan, mes fils qui sont incendiaires, mes fils qu'on tue sans leur fermer les yeux s'augmentent de votre puissance.

*Sur les hauteurs*, simple « nid suspendu dans l'été », « caprice d'enfant », fait alors voir sur les pentes du « hameau d'Aulan et [de] son vieux château » le mouvement d'une antique et romaine sécession *Sur les hauteurs*, d'une plèbe en lutte ici contre son propre « pays natal » devenu malade : « Votre cancer a parlé. Le pays natal n'a plus de pouvoir. » (feuillet 22). À la même époque, Char projetait d'écrire un scénario sur la période de la guerre ; le titre en était : « Cancer au pays natal »<sup>379</sup>. *Sur les hauteurs*, versant heureux d'une enfance sauvée par sa puissance d'enchantement, laisse ainsi entrevoir, à son ouverture, le fond de lutte et de maladie politiques sur lequel elle s'enlève.

Ce geste augural du prologue, geste de sécession, est redoublé, dans le scénario lui-même, par la répétition de ce mouvement de départ. Le premier, le plus signifiant, est celui des trois enfants quittant le hameau pour mener paître leurs troupeaux, dans une des premières scènes du film. L'enchaînement des séquences donne à ce passage le sens d'une rupture de l'univers des enfants avec celui de la communauté villageoise incarnée par leurs parents. Les indications du scénario précisent que Raoul, Raymond, Lucien quittent chacun leur bergerie en prenant des directions opposées, sans s'adresser la parole. Un peu plus loin, ils se retrouvent dans la montagne et « fraternisent entre eux bien que leurs familles le leur interdisent »<sup>380</sup>. Encadrée par ces deux scènes symétriques, une scène intermédiaire a montré les adultes se prenant à partie dans une

<sup>377</sup> « Les Transparents », *Mercur de France*, n° 1027, mars 1949.

<sup>378</sup> Le scénario dactylographié, qui ne porte pas de titre, figure dans le dossier de *Claire* sous la cote : Fonds René Char 716, AE-IV-12.

<sup>379</sup> Voir la description de ce projet dans la biographie de Laurent Greilsamer, *op. cit.*, p. 256.

<sup>380</sup> BLJD, Fonds René Char 701, AE-IV-11.



violente dispute. À propos de laquelle les enfants, une fois réunis dans la montagne, s'interrogent : « - Raoul (à Lucien) : Qu'est-ce qu'ils ont toujours à se disputer nos parents ? – Lucien : On s'en fout de leurs querelles ! ». Dès le début de *Sur les hauteurs*, l'univers des enfants, dans le regard desquels prendra sens la dimension de merveilleux qui caractérise le film, se déploie à partir d'un changement de plan, que signale la valeur de rupture de ce départ des troupeaux dans la montagne. Les parents des trois enfants incarnent, eux, une communauté de bêtise tracassière, qui est l'équivalent des luttes de pouvoir et des conflits que Char a représentés, avec d'autres conséquences, entre la communauté de pêcheurs du *Soleil des eaux* et la fabrique. Ici, l'enjeu du scénario ne réside plus dans une prise de conscience et un combat politique destinés à agir sur le monde tel qu'il est ; il s'agit de passer dans un autre univers. Comme les vagabonds, les enfants partent « sur les hauteurs », quittent un monde pour un autre, celui de leurs croyances et de leurs rêves. De même, le personnage de la grand-mère, aux liens étroits, mais non ressemblants, avec le monde de l'enfance, représente une attitude de retrait à l'égard de la communauté des villageois. L'opposition de la vieille dame se signale par son mode de vie singulier qui la situe, avec le rideau rouge de sa fenêtre éclairée la nuit, du côté du mystère du château à la lumière insolite. Opposition aussi, explicite cette fois, dans l'énoncé de son mépris pour l'esprit routinier de ses enfants devenus adultes : « Ne le dis pas à ta mère, elle me gronderait. (D'une voix teintée de mépris.) Elle n'a pas de passion, elle ! (Au mot « passion » Lucien regarde sa grand-mère avec tendresse.) » (Scène IV. Nuit). Ce personnage, et sa relation avec l'enfant, ont paru suffisamment importants aux yeux de Char pour qu'il fasse de cette scène un texte séparé, publié, avec plusieurs ajouts, dans un numéro de la revue *Combat* en 1949<sup>381</sup>. Une série d'indices (la laine, la flamme de la bougie) donnent à penser que cette scène fait partie de ces moments de poésie que Char décèle « en traits, en spectre et en vapeur dans le dialogue des êtres qui vivent en intelligence patente avec les ébauches autant qu'avec les grands ouvrages vraiment accomplis de la création. » (*Pourquoi du « Soleil des eaux »*). Ce moment d'une intensité singulière, chargé de la profondeur d'un souvenir autobiographique, se définit par son opposition avec « la vie laborieuse de tous les jours »<sup>382</sup>, que la grand-mère identifie chez ses enfants, « paysans et bûcherons pauvres » : « Son temps est lent et s'accorde étrangement avec l'attitude de l'enfant, sa pudeur »<sup>383</sup>. Or le « temps » de la grand-mère est celui d'un « vieux rêve ». Chez les trois enfants aussi, le temps est celui du rêve : « Que les enfants qui rêvent soient seuls à nous regarder », disait l'Inconnue sur une version manuscrite<sup>384</sup>. Une scène du film oppose de manière emblématique cet univers, que partagent la grand-mère et les enfants, à celui des paysans du hameau. La scène IX de la version imprimée est une scène de labour : « [...] Sur une étroite bande de terre, un cheval, attelé à une charrue, tire péniblement les lignes de son travail. » Le manuscrit identifiait le père de Lucien au laboureur. Or ce cheval, cheval

---

<sup>381</sup> « Sur les hauteurs », *Combat*, 9-10 avril 1949, p. 4.

<sup>382</sup> *Combat*, *ibid.*

<sup>383</sup> *Ibid.*

« à la tête étroite », encadré d'œillères quand il est attelé, est dans le poème « Divergence » (*Les Matinaux*), l'« ennemi » du poète « aux talons oisifs », que ses pas conduisent « sur les hauteurs de l'été ». Ce dernier syntagme, « sur les hauteurs », invite à rapprocher la « révolte » du poète de l'univers des enfants dans leur opposition à la vie de labeur de la communauté adulte ordinaire, présente en arrière-plan : « L'histoire se passe, de nos jours, à Aulan. »

Est-ce que cet autre pays, ce pays favorable aux « vagabonds », ce pays de désir, « pays choisi » selon les mots de Char<sup>385</sup>, est un pays dont la présence, même seulement rêvée en images cinématographiques, annule le monde contemporain ? S'agit-il de s'éloigner du monde pour s'en détourner ? Ce pays, qui est le pays d'Yvonne, celui du « lézard amoureux », désigné par son rapport d'opposition à celui des « hommes qui fusillent » (« Complainte du lézard amoureux »), est en rupture avec l'univers qu'il dénonce. Mais il s'agit peut-être moins de faire oublier ce dernier que de lui opposer un « contre-sépulcre » (« Qu'il vive ! »). Le merveilleux ou l'enfance ne représentent pas une régression nostalgique, mais une résistance au présent de l'histoire.

### **5.2.2. Un passé en avant de soi**

« ... Et ce chemin qui ressemblait à un long squelette, nous a conduits à un pays médiéval mais très en avance sur nous, nos rêves et <notre → l'> avenir. Comment montrer, sans les trahir, les choses simples dessinées entre le crépuscule et le ciel ? »<sup>386</sup> Par ces lignes, le prologue manuscrit de *Sur les hauteurs* désigne le rapport au temps tout à fait singulier déployé par le film. Le mouvement de départ « sur les hauteurs » se double d'une rupture avec le présent, pour rejoindre, dans le passé de l'enfance et l'imaginaire médiéval, l'avenir en avant de soi. Si *Sur les hauteurs* a quelque chose d'une utopie, alors celle-ci non seulement n'est pas sans lieu, comme on vient de le voir, mais elle n'est pas non plus détachée du temps. Seulement, la conception du temps qu'elle implique rompt avec l'idée, dominante dans *Le Soleil des eaux*, d'un temps irréversible, orienté par l'opposition de l'avant et de l'après. Remarquons qu'elle rompt ainsi avec le temps des philosophies de l'histoire auxquelles Char s'oppose progressivement dans l'après-guerre. Il se peut que ce rapport au temps de *Sur les hauteurs* soit le résultat d'une double contrainte : désigner la possibilité d'une issue vers l'avenir, vers un avenir désiré meilleur, tout en évitant l'écueil, si souvent dénoncé par l'auteur, du paradis promis, sur terre, pour une époque lointaine. Placé « dans

---

<sup>384</sup> BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

<sup>385</sup> BLJD, Fonds René Char 1038, AE-I-3.

<sup>386</sup> BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

la boucle du Temps artiste », comme le dit si bien « De moment en moment », *Sur les hauteurs* montre la nécessité de détacher le passé de la nostalgie pour y déceler les ferments d'avenir à opposer au présent.

La rencontre de l'enfance ou du passé médiéval se fait à l'occasion d'un départ qui repousse, pour mieux s'y opposer, le monde contemporain. En ce sens l'univers de *Sur les hauteurs* est historique : il est situé par son opposition au présent. En revanche, le passé, individuel et collectif, qui, à l'intérieur du scénario, soutient cette opposition, est d'un autre ordre ; son temps, lointain, fabuleux, n'est pas homogène avec celui du présent. Le Moyen-Âge n'est pas exhumé pour lui-même, il est indissociable de l'enfance qui le fait vivre par sa puissance d'imagination.

Les références précises au Moyen-Âge sont progressivement effacées des différents états manuscrits. On note par exemple, sur la version dactylographiée du deuxième état manuscrit, une suppression de tous les termes faisant explicitement référence à la période. L'adjectif « médiéval » dans la première scène du scénario disparaît ; de même la description des vêtements que choisit François lorsqu'il a pénétré dans le château à l'insu de l'Inconnue : « [Il s'empare d'un long manteau de chevalier et d'un haut de chausses.] »<sup>387</sup>. Si les caractéristiques proprement médiévales disparaissent, en revanche la référence à une époque passée demeure : le château est qualifié de « vieux », la jeune fille est habillée en « robe du temps », et elle « s'incline devant des personnages qui sont de siècles » (scène VIII), et les deux jeunes gens se rencontrent « costumés » (scène XI). Derrière le pittoresque médiéval, l'important semble être de situer les scènes du château dans un passé lointain. La valeur proprement historique de ce passé compte moins que son statut de passé, et le jeu qu'il permet entre François et l'Inconnue. Reste à comprendre pourquoi Char a d'abord choisi l'époque médiévale. Une variante manuscrite montre qu'il a hésité à faire remonter le « très vieux château » d'Aulan à l'époque « des Papes d'Avignon »<sup>388</sup>. Cette période, singulière dans l'histoire de la Provence, bénéfique pour L'Isle-sur-la-Sorgue qui se voit attribuer une relative autonomie, exerce certainement un attrait sur Char dans ces années d'après-guerre. Le village de Saint-Laurent, derrière lequel il faut discerner les traits de L'Isle-sur-la-Sorgue, est présenté dans cette perspective dans le prologue du *Soleil des eaux* :

Mon village, Saint-Laurent, est un vieux village ; il existait déjà du temps des Croisades. Ses habitants étaient tous des pêcheurs. Les papes d'Avignon leur avaient donné la rivière et le droit de s'administrer en communauté. Ils échappaient de la sorte à l'autorité souvent arbitraire des seigneurs.[...] Saint-Laurent conserva par la suite son organisation démocratique.

Toutefois, ayant montré dans *Le Soleil des eaux* l'impossible maintien hors de l'histoire de cette situation privilégiée, Char ne peut faire de cette époque historique précise le cadre de *Sur les hauteurs* sans donner au film le sens d'un retour dans un passé idéalisé. En choisissant une caractérisation plus large, le Moyen-Âge, puis un simple passé lointain, l'auteur évite l'écueil d'une nostalgie improductive, tout en maintenant la possibilité de recourir au passé pour lui attribuer une

---

<sup>387</sup> Phrase biffée. BLJD, Fonds René Char 697, AE-IV-11.

puissance de contestation du présent. Avant d'examiner les moyens de cette contestation, notons enfin que le Moyen-Âge prend sens dans ce film par la forme de discours amoureux qu'il autorise. Les deux jeunes gens jouent leur scène d'amour dans la langue des troubadours. L'appellation, « noble demoiselle », l'échange de serments, la promesse d'obéissance à la dame, la mention de la Croisade et du roi, signalent cette dimension d'intertextualité que développera, un peu plus tard, *Lettera amorosa*. Ici encore, le rapprochement avec *Le Soleil des eaux* est éclairant. Le choix d'un genre dialogué s'est imposé, selon les documents d'accompagnement de la pièce, afin de « continu[er] entre la Sorgue et le Rhône la tradition orale des troubadours et des conteurs disséminés jadis sur le pourtour de la Méditerranée ». Le cinéma, puis le théâtre, font référence, par leur forme dialoguée, à cette tradition dominée par l'amour courtois. C'est ce dernier aspect que *Sur les hauteurs* met en avant : le dialogue de François et de la jeune fille exploite le secret et le jeu sur l'identité, caractéristiques de la lyrique occitane du Moyen-Âge. À l'échelle de la pièce, ce langage amoureux est aussi celui du poète à la dédicataire de l'œuvre : « À Yvonne, dans la confidence d'Aulan ».

Ce passé médiéval ne prend tout son sens que par le regard des trois enfants et le jeu des deux jeunes gens, François et l'Inconnue. Passé très lointain, il est de l'ordre du fabuleux et du rêve, pour les enfants ; circonscrit à une époque déterminée, il est pour François et la jeune fille le temps du merveilleux et de l'amour. Ces différents aspects se rejoignent dans une caractéristique déterminante : ce passé compte moins par son statut d'antériorité que par sa différence irréductible avec le temps présent. En ce sens, il a le même statut que le passé de l'enfance dont on a vu qu'il jouait, dès *Placard pour un chemin des écoliers*, le rôle d'un contre-pouvoir, à opposer aux forces de destruction du présent. *Sur les hauteurs* déploie la conjonction de l'enfance et du lointain, la complétude d'un temps autre et son irruption sans processus antérieur.

Le motif de l'enfance est apparu dans l'œuvre de Char en relation avec l'événement historique de la Guerre d'Espagne. Comme ce sera encore le cas dans les poèmes d'après-guerre, l'enfance y est opposée à l'histoire, en tant que « réserve d'espoir » et de sens. Mais avec *Sur les hauteurs*, le présent est assez vite laissé de côté, dès les premières scènes, pour faire place au déploiement d'un autre univers, qui occupe l'essentiel du scénario. Sans doute l'histoire n'a-t-elle pas à cette époque-là la puissance de destruction manifestée par la guerre d'Espagne. Son poids est moins pressant : elle peut rester aux marges. *Sur les hauteurs* appartient au « versant tempéré », celui que Char distingue des poèmes de la « fureur » et du combat. Mais une même logique gouverne la présence de l'enfance dans l'œuvre : issue d'un passé d'une autre nature que le temps présent, elle crée une rupture grâce à laquelle elle acquiert la capacité d'ouvrir l'avenir. Que l'on songe au dernier alinéa de « Hommage et famine » écrit en 1943 : « (Il faisait nuit. Nous nous étions serrés sous le grand chêne de larmes. Le grillon chanta. Comment savait-il, solitaire, que la

---

<sup>388</sup> *Ibid.*

terre n'allait pas mourir, que nous, les enfants sans clarté, allions bientôt parler ?) » D'autres poèmes, après-guerre, s'achèvent sur une telle ouverture par laquelle « filer vers le futur » (« Note sur le maquis »). « Jacquemard et Julia », par exemple, dont le premier alinéa fait par ailleurs singulièrement écho aux « cavaliers » et aux « châteaux » de *Sur les hauteurs*, se termine par cette proposition adversative chargée d'espoir : « Cependant à la poursuite de la vie qui ne peut être encore imaginée, il y a des volontés qui frémissent, des murmures qui vont s'affronter et des enfants sains et saufs qui découvrent. » À la force d'opposition du motif de l'enfance s'ajoute sa relation spécifique à l'avenir, d'autant plus déterminante que, en cette période, la question à laquelle se heurte le sujet est de savoir, non plus comment lutter, mais comment continuer.

*Sur les hauteurs* ne propose pas, comme la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, une opposition directe entre le temps de l'enfance et le présent historique. Le film au contraire semble se développer librement, décrire l'univers de l'enfance pour lui-même. Sans doute ce libre plaisir et cette légèreté sans finalité entrent-ils pour une bonne part dans le projet du film. La scène de l'enfant avec sa grand-mère, réécrite pour la revue *Combat*, en est le meilleur indice. En comparaison des versions manuscrites du scénario, le texte de la revue, publié un peu plus tard, enrichit la description des lieux de détails dont l'abondance semble répondre, chez un auteur en général soucieux de chasser tout mot inutile, au pur plaisir d'en évoquer l'atmosphère :

Scène VII Intérieur, nuit

Chambre de la grand-mère de Lucien. Usure solide des choses et des objets, tous jadis ou aujourd'hui utilitaires. Il y a de la résistance dans leur familiarité : un coffre de bois, un fauteuil, une chaise, un lit, une table puis une bougie allumée, un moulin à café, une tasse dans une soucoupe. Devant la fenêtre, un lourd rideau de chanvre. Dans la cheminée, sur un feu de bois tardif, une casserole chante. Il est une heure du matin. La vieille femme passe son café et marmonne des mots inintelligibles.<sup>389</sup>

Nombreux aussi sont les passages qui invitent à partager le regard des enfants. De courts paragraphes décrivent leur fascination, puis conduisent le spectateur vers le lieu ou la scène dont ils s'enchantent :

Les enfants aux aguets les yeux sur la fenêtre encore éteinte du château. Chant des grillons parmi eux. [...] Quelques gouttes de pluie, un lointain tonnerre. Un éclair, vers le Mont Ventoux. Les enfants à nouveau fixant intensément la fenêtre.

Le monde des trois enfants, Raoul, Raymond et Lucien, est le monde d'une enfance totale, sans brèche. La crédulité y est absolue, le merveilleux relève du conte de fée. L'inconnue est d'ailleurs précisément « une fée » à leurs yeux. Dans cet univers, le temps est rythmé par le retour des apparitions et des disparitions dans le château. Retour régulier des maîtres (« Raymond : Les maîtres seraient-ils revenus ?/ Raoul : Vous savez bien que ce n'est pas l'époque »), retour présumé de « la dame qu'on ne connaissait pas [qui] avait habité le château » (Lucien, scène XI). Carafon, de même, est condamné à répéter sans fin le meurtre des fées qui auraient tué ses parents. Avec sa propre croyance aux mauvaises fées, il appartient lui aussi, de manière symétrique et opposée, au

---

<sup>389</sup> Art. cit., p. 4.

monde de l'enfance : il est un « mal jumeau » inséparable des trois enfants, comme l'est Le Drac pour Francis dans *Le Soleil des eaux*. Or un tel couple d'opposés est le principe moteur du monde de l'enfance : « Jadis terre et ciel se haïssaient mais terre et ciel vivaient » (« Jacquemard et Julia »). C'est que « les forces adverses sont à leur insu partenaires » (*Le Soleil des eaux*).

L'univers de l'enfance, fait de répétition et de mouvement indéfini, est un univers dominé par la croyance. Une indication manuscrite le distingue, sur ce point, de l'univers de l'action : « Les petits visages sont tendus. Le merveilleux, tout le merveilleux est avec eux, car eux n'agissent pas : ils croient. »<sup>390</sup> Celui qui agit, dans ce texte, est François qui est entré dans le château, dans la scène précédente, et a compris le jeu de l'Inconnue. Les enfants, eux, ne peuvent qu'attendre et supplier la fée d'apparaître. La mise en relation implicite, induite par cette phrase, entre la crédulité des enfants et l'action de François est significative de ce qui les unit. L'univers hors histoire des jeunes enfants ne prend tout son sens, dans le scénario, que par sa relation de complémentarité avec ce couple de personnages, François et l'Inconnue, tout juste sortis de l'enfance. *Sur les hauteurs* ne montre pas seulement le monde des jeunes enfants et le merveilleux qui les enchante. Cette enfance-là compte par ce que lui emprunte, tout en soulignant sa différence, le couple de jeunes gens. Si, à l'échelle de la pièce, le merveilleux de l'enfance peut valoir comme puissance de contestation à opposer au présent, c'est parce qu'il est relayé par le jeu de ces grands enfants, au statut à part, que sont François et la jeune fille.

Les textes manuscrits insistent sur la proximité de François « l'étudiant » avec l'enfance. Son rôle de confident l'introduit dans l'univers de Lucien. Sa jeunesse va dans le même sens : « Un pan de la traîne de sa robe glisse soudain devant ses yeux... Voici la fée sans son mystère... Non, François, malgré son émotion, réfléchit et comprend... Oh à peine, son enfance n'est pas loin... »<sup>391</sup> François ne se distingue des enfants que parce qu'il est un peu « moins crédule ». La jeune fille est elle aussi proche des enfants, elle qui ne veut d'autres témoins que leur regard : « Que les enfants qui s'enchangent soient seuls à nous regarder » (XI. Nuit). Mais s'il ne « croit » pas, François va se montrer capable de « jouer ». Or son jeu avec l'Inconnue suppose, si ce n'est la crédulité, du moins le désir de croire. C'est ce désir qui lui permet de vivre avec elle, dans un « merveilleux dialogue d'autrefois », « une idylle adorable telle qu'elle dut avoir lieu jadis ». Se montrant capables de jouer, François et la jeune fille se montrent alors capables de merveilleux : « François (lentement, profondément) : Ainsi le merveilleux existait ?/ L'inconnue (tournant la tête vers François) : Deux êtres au moins sur terre l'auront su ! »<sup>392</sup> L'inconnue et François font ainsi le lien entre l'enfance et l'âge de l'action. Ils montrent l'indispensable fond de merveilleux nécessaire à l'action et, en même temps, l'infléchissement qu'il faut lui faire subir pour le soustraire à la crédulité naïve ou à la répétition nostalgique.

---

<sup>390</sup> BLJD, Fonds René Char 703, AE-IV-11.

<sup>391</sup> *Ibid.*

<sup>392</sup> BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

À cet âge intermédiaire, ou aux êtres qui l'incarnent indépendamment de leur âge, semble réservée la rencontre du présent, la compréhension de ce que Char appelle la « réalité noble », dans « Madeleine qui veillait », et conjointement la destruction de la nostalgie. Sur le scénario manuscrit, à la fin de leur scène de rencontre, François et l'inconnue ont cet échange significatif : « Nous n'avons plus <besoin du temps, ni de [la présence des autres]> besoin désormais de la présence des autres (elle désigne les fauteuils vides) »/ François : « ni <de leurs confidences> de la mélancolie de leurs regrets... »<sup>393</sup>. En même temps que de la solitude dans son château, François vient « délivrer » la demoiselle de son attachement au passé, de son ensorcellement. Par l'abolition d'un certain rapport au temps, rapport d'accumulation ou de possession, qui engendre la nostalgie, François détruit un passé qui inhibe l'action et empêche de vivre : « Je veux vivre maintenant », dit la jeune fille à la fin du scénario. Leur jeu les a tournés vers l'avenir, leur « donn[e] des ailes » pour qu'ils s'élancent « sur les hauteurs », selon les termes d'une voix qui épelle au moment de l'assombrissement de l'écran : « Si vous êtes, ô mon Bien aimé, sur les hauteurs,/ Donnez-moi des ailes pour que je vous atteigne. »<sup>394</sup> La dernière image du film est d'ailleurs l'interprétation quasiment littérale de ces vers pour lesquels le dossier manuscrit indique le nom de l'auteur, Jean de la Croix<sup>395</sup> : « Les enfants ne peuvent voir derrière eux François emportant dans ses bras le corps de l'inconnue. La traîne de la robe accroche les légères vapeurs en route vers les cimes. »

Donnant à la rencontre amoureuse, soutenue par le merveilleux de l'enfance et l'imaginaire d'un passé lointain, une part prépondérante, *Sur les hauteurs* marque une étape par rapport au *Soleil des eaux*. Comme dans *Le Soleil des eaux*, le protagoniste de *Sur les hauteurs* n'est pas sans lien avec les jeunes maquisards de *Feuillets d'Hypnos*. Char a accordé assez d'importance à l'âge de François pour y revenir à plusieurs reprises sur le manuscrit : c'est ce que montrent les corrections qui témoignent d'une hésitation entre l'âge de dix-sept et celui de dix-huit ans.<sup>396</sup> Or cet âge est celui du jeune maquisard Minot dans le feuillet 64 : « 'Que fera-t-on de nous, après ? » C'est la question qui préoccupe Minot dont les dix-sept ans ajoutent : 'Moi, je redeviendrai peut-être le mauvais sujet que j'étais à quinze ans...' » On a vu aussi que l'intrigue de *Sur les hauteurs* se déroule dans un cadre, le village d'Aulan, qui est aussi dans le poème « Cur secessisti ? » le lieu de massacre des « fils » d'un sujet dont l'énonciation se réfère implicitement aux luttes du maquis : « [...] Sur les pentes d'Aulan, mes fils qui sont incendiaires, mes fils qu'on tue sans leur fermer les yeux s'augmentent de votre puissance. » Si François prolonge ainsi en partie la figure du jeune maquisard, il est aussi dans une relation de continuité avec Francis, ne serait-ce que par la paronomase de leur prénom. Or dans *Le Soleil des eaux* la rencontre amoureuse acquiert une

<sup>393</sup> BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

<sup>394</sup> BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

<sup>395</sup> BLJD, Fonds René Char, 709, AE-IV-11.

<sup>396</sup> Comparer les dossiers 696, 697 et 698 (AE-IV-11).

importance pour l'action qu'elle ne pouvait avoir dans *Feuillets d'Hypnos*, recueil de l'absence, de la disparition du visage de l'aimée. Un passage du synopsis manuscrit du *Soleil des eaux* évoque l'amour de Francis et de Solange en le rapportant à la nécessité d'agir qui s'est imposée aux personnages du film. Il affirme : « l'amour est aussi avant tout de l'action »<sup>397</sup>. Mais, alors que l'amour et l'action restent complémentaires dans *Le Soleil des eaux*, *Sur les hauteurs* donne à l'amour la première place : « Malheur à ceux qui aiment, s'ils ont une hauteur au-dessus de leur amour » (scène XI). L'action dans l'histoire, telle qu'elle s'impose à Francis dans *Le Soleil des eaux*, a disparu de *Sur les hauteurs*. Le combat est même implicitement rejeté par cette réplique de François à l'inconnue qui lui demande, « jouant : Êtes-vous allé à la croisade ? – Dieu et vous pardonnez-moi. Ce n'est pas combattre que de s'agiter. »<sup>398</sup>

Toutefois la chaîne qui relie François à Francis et aux maquisards de *Feuillets d'Hypnos* est à rapprocher de la chaîne associant *Sur les hauteurs* et *Madeleine qui veillait* avec deux textes se rapportant à la guerre, « Madeleine à la veilleuse » (*La Fontaine narrative*), et le feuillet 178 de *Feuillets d'Hypnos*, lié au texte précédent par la référence à Georges de La Tour. Le lien entre *Sur les hauteurs* et « Madeleine à la veilleuse » est redoublé, d'un côté par le merveilleux contenu phoniquement dans le titre du poème, et d'un autre côté, par le motif de la flamme de la veilleuse, présente également dans la version pour la revue *Combat* de la scène entre Lucien et sa grand-mère. Le lien avec le feuillet 178 est lui aussi soutenu par cette image : « Depuis deux ans, pas un réfractaire qui n'ait, passant la porte, brûlé ses yeux aux preuves de cette chandelle. » Cette chaîne de motifs suggère, exactement comme le ferait, à un autre niveau d'analyse, une chaîne de signifiants, une conjonction du merveilleux, de l'amour et de la lutte contre « les ténèbres hitlériennes ». La figure du jeune maquisard, qui se poursuit dans Francis et dans François, dont les « espadrilles » d'une version manuscrite font écho à celle des « justiciers » dans une scène de *Claire*<sup>399</sup>, rassemble le merveilleux de l'enfance, son regard enchanté par la flamme d'une veilleuse qui ouvre dans la nuit du maquis la brèche pour filer vers le futur, et la puissance de la rencontre amoureuse par laquelle s'atteignent aussi bien la « rencontre du Présent » que la certitude de l'action : comme dans les yeux de Solange, les « étoiles qui passent » n'appellent plus de « vœux », si grande est la certitude qui les suit du regard (scène XXXI, *Le Soleil des eaux*).

« ... Et ce chemin qui ressemblait à un long squelette, nous a conduits à un pays [médiéval mais très en avance sur nous, nos rêves et <notre → l'> avenir] » : cette formulation invite donc à chercher dans le très ancien, dans l'imaginaire d'un lointain passé médiéval ou dans l'archaïque « squelette » de quelque plésiosaure préhistorique, comme dans l'image d'une lettre à Gilbert

<sup>397</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

<sup>398</sup> BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

<sup>399</sup> Dossier manuscrit de *Claire*, BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.



Lely,<sup>400</sup> la force qui permet de se tourner vers l'avenir. Que cette force a partie liée avec la puissance d'imagination et de rêve de l'enfance, c'est ce que souligne à nouveau la proposition finale du Récitant dans le synopsis manuscrit : « Un écolier reste toujours le maître de l'homme que nous devenons et du rêve que nous vivons. »<sup>401</sup>

### **5.2.3. « Par la vertu de la vie obstinée, dans la boucle du Temps artiste »**

*Sur les hauteurs* est, des films de Char, celui qui consacre la plus grande importance au plaisir pris par son auteur à montrer, comme pour en faire le tableau, un lieu et des personnages choisis. Un des textes de présentation s'accompagne de cette remarque en forme de justification : « [Ce petit film est un film presque improvisé. [...] Il vaut ce qu'il vaut mais le plaisir fut quelquefois vif de le tourner.] »<sup>402</sup> Ailleurs, Char mentionne le « désir » qui était le sien, en écrivant *Sur les hauteurs*, de « peindre un pays choisi, un mouvement, des êtres dans une brève durée »<sup>403</sup>. Une affection pour les lieux évoqués, pour les personnages aussi, se lit dans ces lignes où la délicatesse le dispute à la tendresse : « *Sur les hauteurs* est fait de brindilles et de fil, de mousse et de poussière bâtie à la diable. C'est un poème, c'est-à-dire un nid suspendu dans l'été. Pas autre chose. »<sup>404</sup> Cet attachement aux lieux et aux êtres va de pair avec le soin et le plaisir pris à les montrer. Car tel semble bien être l'enjeu du film, que cette phrase du prologue rend explicite : « Comment montrer, sans les trahir, les choses simples dessinées entre le crépuscule et le ciel. » « Montrer » et « dessiner », tout comme « peindre », sont employés à dessein : avec ce film Char a fait « une courte visite » du côté de la peinture, ainsi qu'il l'explique dans un feuillet manuscrit :

Les différents arts roulent ensemble et se fuient. Rarement ils se jouxtent ou se superposent. Cependant il arrive qu'un peintre s'exprime pour un poète, et inversement. [...] Mon désir en écrivant *Sur les hauteurs* était de peindre un pays choisi, un mouvement, des êtres dans une brève durée, avec des couleurs en tubes, des pinceaux en poil de blaireau, sur un chemin souvent impromptu, quelquefois conduit. Note sur l'art ? Courte visite, puis retour chez soi.<sup>405</sup>

Si le modèle de la peinture a guidé l'écriture de *Sur les hauteurs*, peut-être le projet cinématographique porte-t-il la trace de cette ambition picturale. Remarquons d'abord son lien

---

<sup>400</sup> Lettre du 7 septembre 1941, concernant les futurs aphorismes de *Partage formel*, citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 168.

<sup>401</sup> BLJD, Fonds René Char 703, AE-IV-11.

<sup>402</sup> BLJD, Fonds René Char 704, AE-IV-11.

<sup>403</sup> BLJD, Fonds René Char 1038, AE-I-3.

<sup>404</sup> BLJD, Fonds René Char 705, AE-IV-11.

<sup>405</sup> BLJD, Fonds René Char 1038, AE-I-3. Ce texte manuscrit se trouve sans autre indication dans la donation Vieira da Silva du Fonds René Char de la Bibliothèque Jacques Doucet.

indirect avec la photographie, dont témoigne l'utilisation du même « prologue » pour l'ouverture du livre de Henriette Grindat. L'image cinématographique répondrait, comme la photographie, au désir de « montrer, sans les trahir, les choses simples. » Et ce d'autant plus que *La Postérité du soleil* est composé de photographies prises dans le même « pays choisi ».

D'autres témoignages confirment l'importance des images du film aux yeux de Char. *Sur les hauteurs* n'est pas indifféremment un film ou une pièce de théâtre. Si l'on a pu reprocher à Char la faiblesse de son « Théâtre saisonnier », peut-être n'a-t-on pas suffisamment tenu compte de son projet initial, qui n'était pas d'ordre dramatique. Il aurait été important pour lui que cette œuvre devienne un film et non une pièce de théâtre. Selon le témoignage recueilli par Jean-Jacques Jully, Char aurait « refusé à Jean Vilar de porter à la scène *Le Soleil des eaux* car 'ce ne serait plus alors que du dialogue ; ça appauvrirait' »<sup>406</sup>. Avec toutes les précautions dont il faut entourer un propos rapporté, notons que Char conçoit le passage au théâtre comme un appauvrissement. C'est donc que la dimension visuelle était essentielle. L'examen des scénarios manuscrits le confirme : la part la plus importante de chaque feuillet est consacrée à la description minutieuse des images du film. Le sous-titre « poème filmé », dont il fait suivre à deux reprises le titre de l'œuvre, au-dessus de l'extrait paru dans la revue *Combat* en avril 1949, et en tête du texte du prologue publié dans le troisième numéro de la revue *Imprudence* en mars 1949, déjoue en outre toute attente générique. *Sur les hauteurs* désigne ici sa réception : qu'on attende moins un film qu'un poème utilisant les ressources esthétiques et poétiques de l'image visuelle.

Le soin apporté à la création d'une atmosphère, dans les descriptions de ce que devra montrer la caméra, témoigne de l'attention portée aux qualités visuelles de l'œuvre et à la puissance de suggestion des images. Celles du générique par exemple insistent, dans le scénario, sur les effets de clair obscur : « Nuit avec lune invisible. Clarté laiteuse dans le ciel et sur les choses. [...] À l'écart du château entièrement plongé dans l'obscurité, une fenêtre dans chacune des trois fermes est éclairée. L'une s'éteint au rez-de-chaussée. Le premier étage s'allume. »<sup>407</sup> À ce jeu de lumière s'ajoute, dans le même passage, une utilisation expressive du premier plan et de l'arrière-plan : « Le château plongé dans l'obscurité est vu de l'abord d'un arbre dont la brise agite des feuilles ». Le détail en gros plan coexiste avec un effet de perspective, entourant le château de l'aura du lointain et simultanément d'une sensation de proximité. Dans une autre scène, sans dialogues, les seuls mouvements de la caméra ont la charge de faire apparaître des « similitudes ». L'image ajoute alors à son rôle descriptif une dimension poétique :

Jour. Panoramique du Mont Ventoux, des nuages le cernent et le parcourent. Gorges sauvages de la Nesque. Au loin sur le coteau abrupt, un cheval attelé à une charrue fait péniblement son travail dans un maigre champ. Au bout du champ une rangée de ruches d'abeilles.

---

<sup>406</sup> BLJD, Ms Ms 42 341.

<sup>407</sup> BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

Les abeilles entrent et sortent. Le cheval et son paysan, le père de Lucien, labourent. Alternance et similitude des insectes, de la bête et de l'homme.<sup>408</sup>

À l'échelle du film entier, le retour de motifs identiques crée un rythme visuel, comme le ferait le retour accentuel dans un poème : « les trois enfants traversent en devisant le lit du torrent », et mènent paître leurs bêtes en vue du château, puis après l'apparition de la silhouette féminine, « les enfants repassent le lit du torrent, méditatifs ». Le jour suivant, « Raoul, Raymond et Lucien traversent le lit du torrent en contrebas près de Carafon, qui ne dit mot »<sup>409</sup>. Une annotation manuscrite au verso d'un feuillet, vraisemblablement destinée au tournage, souligne l'organisation de cette séquence autour du motif du torrent :

- 1/ Grimpée du château par François
- 2/ Les enfants et le troupeau au repos.
- 3/ a. passage aller du torrent par les enfants.  
b. passage retour du torrent par les enfants.  
c. passage François dans le torrent.
- 4/ Vue générale d'Aulan.<sup>410</sup>

Il semble donc bien qu'il faille inscrire *Sur les hauteurs* dans « la boucle du Temps artiste ». Et si cette référence à l'art, pictural ou cinématographique, importe, c'est en raison du rapport au temps qu'elle implique.

L'intérêt porté par Char à la peinture, à celle de Braque en particulier, au cours de l'année 1947, va de pair en effet avec l'élaboration d'un nouveau modèle temporel, en rupture avec le temps historique encore présent dans *Le Soleil des eaux*. *Sur les hauteurs*, écrit la même année que le premier texte de Char sur Braque, alors que ce dernier exposait ses toiles dans le Palais des Papes à Avignon, semble porter la trace, à travers son ambition plastique, de ce nouveau rapport au temps.

Le temps de l'art, ou « Temps artiste » selon la formule de Char, n'est plus guidé par la perspective d'un « après » comme l'était le temps de l'histoire dans *Feuillets d'Hypnos* ou dans *Le Soleil des eaux*. Les perspectives lointaines, celles d'un « paradis hilare » (« Impressions anciennes »), se sont avérées dangereusement abstraites. Contre les « vérités formelles qui autorisent à tuer » (feuillet 37), Char trouve dans l'art la puissance d'un « monde concret » (« Georges Braque »). Et c'est bien contre les pulsions meurtrières de l'époque de la guerre, contre leurs prolongements dans l'après-guerre par les idéologies marxistes et leurs promesses de bonheur, oubliées de l'homme, selon Char, que se situe le texte de 1947 sur Georges Braque. S'achevant sur cette phrase : « Au terme du laconisme... », ce texte désigne sa situation par rapport à *Feuillets d'Hypnos* : une mention manuscrite présentait ce recueil avec le même terme de « laconisme »<sup>411</sup>. Le paragraphe précédent du texte sur Braque oppose implicitement le souci d'un

---

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> BLJD, Fonds René Char 697, AE-IV-11.

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> Indication donnée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 251.

avenir proche, chez l'artiste, à la déshumanisation des « quêtes futures » propres aux idéologies que dénonce Char.

Contre l'instinct mortifère d'une époque livrée à des horizons sans bornes, l'art est une force d'opposition. C'est que, d'une part, l'art se fonde sur la reconnaissance de la mort, qu'il pose comme adversaire. Il ne la refoule pas, comme le faisait l'Europe de ses instincts sadomasochistes, selon les termes de Gilbert Lely, pendant la période de la guerre ; il ne la nie pas non plus, comme ces « autres caresseurs », ces « autres brutaux » (« Sous la verrière »), capables de « fouler l'évidence » pour ne pas regarder la « forme dure, sans crépi de la mort » sous la main de Madeleine dans le tableau de Georges de La Tour : « Un jour discrétionnaire, d'autres pourtant moins avides que moi, retireront votre chemise de toile, occuperont votre alcôve » (« Madeleine à la veilleuse », *La Fontaine narrative*). L'art, comme ce tableau de Georges de La Tour, qui inspire le poème de Char à la même époque que *Sur les hauteurs*, est la « veilleuse » qu'on oublie d'éteindre en partant : elle continue d'éclairer la « main si jeune » posée sur le crâne de la mort, elle est la vigilance continue, à l'image de la flamme toujours allumée, dans *Sur les hauteurs*, derrière les carreaux d'une fenêtre aux rideaux rouges, où se retrouvent l'enfant et l'aïeule, chacun d'eux délivré, par son âge, du « temps de tous »<sup>412</sup>. Ce lien particulier entre la jeunesse et la vieillesse, la visibilité qu'il donne à la mort, s'éclairent de ces vers du poème « Divergence » (*La Sieste blanche*), dont les « gens patients » des « fermes » ne sont pas sans faire écho à ceux du hameau d'Aulan :

Rentrez aux fermes, gens patients ;  
Sur les amandiers au printemps  
Ruissellent vieillesse et jeunesse.  
La mort sourit au bord du temps  
Qui lui donne quelque noblesse.

Le temps de l'art reconnaît donc la présence de la mort. Il l'éclaire et se maintient très exactement sur une ligne de partage, « entre le crépuscule et le ciel » (Prologue), « ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière », comme le dira un aphorisme de *La Parole en archipel* (« Dans la marche »), où l'on peut reconnaître aussi le partage entre la cire et le « poignard de la flamme » (« Madeleine à la veilleuse »).

Le prologue de *Sur les hauteurs* situe le film sur une telle ligne de partage, ligne d'horizon où s'échangent « le crépuscule et le ciel », où le « souffle frêle » frôle la disparition, où le lointain confère une aura miraculeuse : « Quels arbres et quels amis sont vivants derrière l'horizon de ces pierres, dans le lointain miracle de la chaleur ? Leurs branches sont cassantes et leur souffle est si frêle que ceux qui les ont vus les ont à peine dessinés. »<sup>413</sup> *Sur les hauteurs* dont les « amis vivants derrière l'horizon de ces pierres » font un écho singulier à ceux du poème « Seuil », appartient,

---

<sup>412</sup> BLJD, Fonds René Char 703, AE-IV-11.

<sup>413</sup> Variante manuscrite du prologue. BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

comme ce dernier, à un imaginaire du déluge et de la résurrection ; il se situe lui aussi à « l'issue » d'une « nuit diluvienne », où commence à poindre la lumière d'un « flageolant petit jour » : « [...] je vous attends, ô mes amis qui allez venir. Déjà je vous devine derrière la noirceur de l'horizon » (« Seuil »).

Si l'art est aux yeux de Char à cette époque un « loyal adversaire » de la mort, c'est aussi qu'il intègre celle-ci comme force motrice du devenir : alors qu'une conception linéaire du temps plaçait la mort à un terme indéfiniment repoussé, cette autre conception, s'inspirant de représentations cycliques, fait de l'anéantissement l'autre versant de la résurrection. La *Rougeur des Matinaux* dans le recueil du même nom en sera, un peu plus tard dans l'œuvre, l'image par excellence. Au moment de *Sur les hauteurs*, c'est la peinture de Georges Braque qui offre à Char un modèle sensible du temps comme renouvellement.

Le texte liminaire de la section « En vue de Georges Braque » inscrit l'activité du peintre dans une temporalité spécifique : « saisonnier », ce dernier imprime à son œuvre un modèle cyclique caractéristique de l'univers naturel. Le « platane » et le « serpent » sont ses figures de référence : « Il y aurait bien d'autres modèles à proposer, mais l'écorce tombée est ici immédiatement ressaisie et traitée, la peau légère et vide se remplit du pommelé d'un ovipare nouveau. » C'est ce même modèle qui, en 1946 et 1948, dans les troisième et quatrième *Billets à Francis Curel*, définit le nouveau rapport au temps du sujet : « Oui, remettre sur la pente nécessaire les milliers de ruisseaux qui rafraîchissent et dissipent la fièvre des hommes. [...] je redécouvrais peu à peu la durée, j'améliorais imperceptiblement mes saisons, je dominais mon juste fiel, je redevais journalier. » Le temps de l'alternance, celui des saisons du journalier, est dans l'œuvre de Char le temps de la renaissance. Dans le troisième *Billet*, c'est précisément le verbe « renaître », associé au renouveau végétal, qui est employé pour désigner le retour à la vie de Louis Curel, au moment du retour de son fils, rescapé des camps : « Louis, ton père, embellit à nouveau tout ce qu'il touche. Il renaît à ta vue. Son platane le dit. » Le « platane » est ici aussi, comme dans le texte sur Georges Braque, figure de renouveau. Or la renaissance que signale ce retour des saisons est singulière. C'est une résurrection d'après le désastre (« Trois ans avec Hadès ! » *Billet III*), d'après le déluge : « J'ai couru jusqu'à l'issue de cette nuit diluvienne. Planté dans le flageolant petit jour, ma ceinture pleine de saisons, je vous attends, ô mes amis qui allez venir » (« Seuil »)<sup>414</sup>. À la crise de l'histoire, au déluge nazi, Char oppose après-guerre le retour cyclique du temps de la nature, dont le temps de l'art reprend le principe : la « boucle du Temps artiste » est à l'image de « la boucle de l'hirondelle » dans laquelle « un orage s'informe, un jardin se construit » (« À la santé du serpent »).

Aussi peut-il être dit de Braque qu'il « assume le perpétuel ». Ce temps cyclique, temps des saisons et de la renaissance, temps de l'art, se déployant « entre la mort et la beauté », est comme

---

<sup>414</sup> Nous soulignons.

chez Héraclite « principe d'un changement perpétuel des choses » et, parce que ce changement se répète indéfiniment, « principe de permanence »<sup>415</sup>. Or le « perpétuel » est, dans ce texte sur Braque, présenté comme un remède dans « notre monde concret de résurrection et d'angoisse de non-résurrection ». Contre « l'angoisse », contre « l'appréhension des quêtes futures », traits caractéristiques du temps de l'histoire aussi bien, l'art de Braque apporte une possibilité de penser le changement comme un renouveau, qui peut indéfiniment recommencer. On voit combien la lecture d'Héraclite, sans doute plus assidue en cette période où Yves Battistini retraduit le philosophe, permet à Char d'opposer aux tables rases de ses contemporains défenseurs du principe révolutionnaire une autre révolution, celle des cycles cosmiques du présocratique, en vertu desquels il peut penser le retour du nouveau : « Le soleil est nouveau chaque jour, (toujours nouveau sans cesse) »<sup>416</sup>. Sans doute est-ce là ce qu'il faut comprendre par l'idée de « perpétuel », dont Char reconnaît le principe dans l'art de Braque, et que l'on peut également discerner dans l'image de la « boucle du Temps artiste ».

Enfin, dans ce « Temps artiste » se font entendre des échos du commentaire de Nietzsche au sujet d'Héraclite dans *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque* : le jeu de l'artiste est le seul qui puisse égaler l'instinct de jeu de ce que Héraclite appelle le « feu », l'élément unique principe de l'univers, se donnant à lui-même ses propres lois. Le feu est comme un enfant qui joue et les cycles de l'univers sont déterminés par ses caprices innocents :

De même se joue le feu éternellement actif qui construit et détruit avec innocence, et ce jeu, c'est l'Eon qui le joue avec lui-même. Se transformant en terre et en eau, il amoncelle, comme un enfant, des tas de sable au bord de la mer, il les élève et les détruit, de temps à autre il recommence son jeu. Un instant de satiété, puis le besoin le saisit de nouveau, comme le besoin force l'artiste à créer. Ce n'est pas un orgueil coupable, c'est l'instinct de jeu sans cesse réveillé qui appelle au jour des mondes nouveaux.<sup>417</sup>

On peut voir alors dans le retour, caractéristique du temps de l'artiste, à l'exact opposé du drame de l'histoire dans *Le Soleil des eaux*, une légèreté toute nietzschéenne : *Sur les hauteurs* est comme un jeu construisant ce « nid suspendu dans l'été » le temps d'une « inscription passagère ».

### 5.3. CLAIRE

---

<sup>415</sup> Maurice Solovine, introduction à *Héraclite d'Éphèse. Doctrines philosophiques*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1931, p. XXI-XXII.

<sup>416</sup> « Héraclite d'Éphèse », in *Trois présocratiques*, traduits par Yves Battistini, Paris, Gallimard, [1955,] [1968,] 1988, coll. « Tel », p. 32.

<sup>417</sup> Nietzsche, *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1938, trad. Geneviève Bianquis, p. 67.

*Claire* est le troisième des projets de film de cette époque, après *Le Soleil des eaux* et *Sur les hauteurs*. Comme ces derniers, il est transformé en pièce de théâtre, puis il est publié, en 1949 chez Gallimard, dans une version un peu différente de celle qui sera recueillie en 1967 dans *Trois coups sous les arbres*. Sa principale originalité par rapport aux deux autres scénarios réside dans l'abandon d'une intrigue unique et complète au profit d'une succession de scènes ou « tableaux » sans liens narratifs apparents. Des « moments » successifs, significatifs de « drames personnels », font le matériau de ce film qui semble dresser le portrait d'une population à travers des personnages typiques, « l'ouvrière », « Madame », épouse de l'ingénieur, « la jeune fille », « le notaire ». Mais la scène centrale du scénario, qui donne à l'ensemble de la pièce ses coordonnées référentielles (« 1943. La France-des-Cavernes »), inscrit les tableaux dans le contexte des événements historiques récents. Char semble revenir, plus encore que dans *Le Soleil des eaux*, à un sujet politique. Toutefois, en choisissant une construction par succession de scènes indépendantes, plutôt que le développement d'une intrigue, en limitant le nombre de personnages dans chaque scène, il remet en cause la continuité qui fondait l'histoire collective du *Soleil des eaux*. Dans le même temps, la fonction de dévoilement confiée à la pièce, dans le premier tableau, par l'allocution de Claire, maintient l'horizon de la communauté à laquelle elle s'adresse.

### **5.3.1. Tableaux**

Le manuscrit de la version pour le cinéma présente un nombre plus restreint de scènes que la pièce de 1949. Elles ne portent pas le titre de « tableaux », seulement l'indication du cadre du tournage, « intérieur » ou « extérieur », « jour » ou « nuit ». Comme la pièce, le film s'ouvre sur le monologue de Claire ; celui-ci accompagne en voix off l'enchaînement des images montrant le gouffre de Vaucluse. En revanche, le dénouement diffère sensiblement : le scénario s'achève sur une image de la Libération, faisant immédiatement suite à l'épisode du chargé de mission chez le notaire :

En plein soleil, un pont barrant la rivière. Sur le pont un défilé de villageois drapeau tricolore en tête traverse joyeusement. Hommes, femmes, enfants, vieillards dansent et chantent, se saluent et s'embrassent. Au son, les cris à peine audibles de : « Vivent les alliés. » « Vive la liberté ». <sup>418</sup>

Puis, comme dans la pièce, une voix d'homme prononce les paroles attribuées au Fleuve recevant les eaux de la rivière dans l'épilogue.

Cette composition initiale conférait une grande importance à la scène chez le notaire, et faisait du passé immédiat, la guerre, la Résistance et la Libération, le sujet principal du film.

---

<sup>418</sup> BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

L'organisation du scénario en deux grandes parties allait dans ce sens : la première dessinait le portrait de la population à travers ses habitants les plus typiques, en une série de scènes familiales ; la seconde orientait le sens de ces scènes en fonction de l'épisode des maquisards et de la Libération. Au milieu du film, une scène totalement muette se voyait attribuer la fonction explicite d'un « entr'acte prémonitoire » articulant entre elles ces deux parties :

Cette séquence doit permettre de mesurer le chemin parcouru avant de pénétrer plus avant. Elle est également un relais, un entr'acte prémonitoire, l'annonce et le reflet des sombres années que nous venons de vivre.<sup>419</sup>

Par cette construction, il s'agit de montrer le contraste entre les années d'avant la guerre et la période de la guerre elle-même. Contraste traduit visuellement, puisque cette scène centrale devait faire passer deux fois à l'écran les mêmes images, mais avec une lumière grise la seconde fois :

4- L'image I repasse identique. Même mouvement. La clarté seule a disparu. L'image sans être sombre est grise, incolore, sans âme. La tonalité du bruit même a changé.<sup>420</sup>

En outre, pour marquer le changement, cette seconde série d'images faisait voir les mêmes lieux mais avec l'absence symbolique d'un certain nombre de « jeunes hommes » :

5- L'image II repasse. Lits et lieux identiques. Trois lits sur neuf sont occupés. Les autres sont faits mais privés de leur dormeur. Fenêtres et portes fermées. Profond silence.

Enfin, l'annonce de la violence et de la souffrance de ces années-là se faisait grâce à deux gros plans placés à la fin de la scène :

puis :

7- Une tête énorme de jeune homme, de face les yeux bandés. (clarté grise)

puis :

8- Une tête énorme de jeune fille, les yeux pleins de larmes. (clarté grise)

Ainsi construite en deux grandes parties, la première version de *Claire* intègre la discontinuité des premières scènes dans une unité plus vaste qui en oriente la signification.

C'est en effet par rapport à la césure centrale que, rétrospectivement, les premières scènes déploient leurs échos les unes par rapport aux autres. Chacune d'entre elles montre des individus dans des circonstances plus ou moins agréables, dans lesquelles les dialogues déploient toute une gamme de relations tristes ou heureuses. Tantôt brisés par des contraintes sociales et morales, comme l'ouvrière et l'ouvrier de la première scène, tantôt illuminés par la bonté de l'un d'entre eux, comme les enfants par la jeune surveillante de la deuxième scène, tantôt rapetissés par leur médiocrité, comme le paysan dans son échange avec le chasseur (troisième scène) dont la dispute rappelle celle des parents de Raoul, Raymond et Lucien (*Sur les hauteurs*), les personnages de la première partie de *Claire* font un tableau varié et complet de la société de ce pays. Il n'est pas jusqu'à la femme de l'ingénieur aux pleurs « hideux », jusqu'à la lavandière nettoyant les taches de quelque vieillard « gâteux, immonde », qui ne trouve dans cet univers son contrepoint, jeune fille à la clarté rayonnante dans la maison de sa famille paysanne, jeunes gens emportés au-delà d'eux-

---

<sup>419</sup> Texte souligné sur le manuscrit. BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

<sup>420</sup> *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.



mêmes et « pleurant de joie, d'inconnu franchi ». Cette diversité se rassemble ensuite et s'unifie dans la tonalité grise de la seconde partie du film. Symboliquement, deux images en écho, dans la scène centrale, montrent la diversité initiale, « la variété des modèles », puis l'uniformité créée par le silence, mais aussi par l'absence de la plupart des jeunes gens de la scène précédente :

2- Une succession d'images de jeunes hommes endormis dans leur lit. Poses insouciantes. Variété des modèles. Fenêtres ou portes ouvertes. Nuit paisible. Au son, respiration calme, ronflements, aboiements espacés de chiens au dehors, chant nocturne du rossignol

À cette variété d'êtres, de sons et de choses, répond le plan 5 :

5- L'image II repasse. Lits et lieux identiques. Trois lits sur neuf sont occupés. Les autres sont faits mais privés de leur dormeur. Fenêtres et portes fermées. Profond silence.

La seconde partie du film est formée de deux scènes, la première se déroulant au maquis, dans une cabane servant de quartier général au chef d'opérations, la seconde, dans la maison du notaire, de nuit. L'épilogue devait montrer des scènes de liesse à la Libération, puis la confluence de la rivière et du fleuve. En revanche les scènes qui font dialoguer, dans la pièce de théâtre, le Poète et la Rencontre, le Vieil Homme et le Visiteur, n'apparaissent pas dans le scénario filmique. Celui-ci déploie dans sa seconde partie une unité d'action et de personnages autour de l'épisode des maquisards chez le notaire. Du coup, la succession des scènes de la première partie acquiert une unité par l'idée d'un destin commun suggérée dans la seconde partie.

Dans cette perspective, la version de *Claire* pour le cinéma ne rompt pas vraiment avec la temporalité du *Soleil des eaux*. L'action n'y a pas le caractère collectif de l'expédition des pêcheurs contre l'usine, mais c'est bien une histoire commune, celle de la guerre et de la Libération, qui est retracée. Le texte de la scène centrale du scénario est explicite quand il emploie la première personne du pluriel : cette séquence est « l'annonce et le reflet des sombres années que nous venons de vivre. »<sup>421</sup> Et le prologue du film, placé dans la bouche de Claire, désigne les scènes qui vont être montrées comme des moments que les spectateurs ont vécus dans le passé proche : « À travers mes yeux, vous reconsidérerez des moments auxquels vous aurez hâtivement participé, ou contre le sens desquels vous vous serez violemment dressé. »<sup>422</sup> Toutefois, ce passé commun qui engage ensemble les spectateurs et les personnages, est présenté comme une période qui prend fin au moment où la rivière regagne le cours du fleuve. La série de circonstances que la rivière a, littéralement, traversées, devient du passé dans l'ultime réplique du Fleuve : « Claire, laisse-moi à présent te conduire... [...] tu n'es plus isolée dans les plis de la terre et je ne suis plus seul devant le temps, devant la nuit. » L'avenir n'est pas, comme dans *Le Soleil des eaux*, une dimension de l'événement représenté, ni l'un des enjeux de l'action, comme c'était le cas pour Francis. À la fin du film, quelque chose a eu lieu ; la rivière est arrivée à un terme, figuré par sa confluence avec le fleuve. Ainsi, bien que le cours de la rivière soit parfois désigné dans le scénario comme une figure du cours du temps, la continuité de l'eau qui coule est soustraite à sa prévisibilité et le terme de son

<sup>421</sup> BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

<sup>422</sup> *Ibid.*

parcours, une fois qu'elle a rejoint le fleuve, n'est pas envisagé. Le scénario propose bien, dans la métaphore de la rivière, la figuration d'un temps homogène et linéaire, comme l'explicitent ces lignes du dernier feuillet manuscrit : « Donner la sensation du temps à l'aide d'images de la rivière coulant de plus en plus rapidement. Images diverses. L'eau accélère sa course, comme impatiente de parvenir à son terme : le fleuve »<sup>423</sup>. Mais le terme du cours du fleuve reste, lui, dans l'inconnu.

C'est ainsi comme une portion de temps que *Claire* aurait dû porter à l'écran, si le film avait été réalisé. Ce temps est un temps collectif, continu, montrant un passé commun aux spectateurs, mais sans la perspective englobante qui situe ce moment dans un temps long, comme le fait le scénario du *Soleil des eaux*.

Avec la version pour le théâtre, une étape supplémentaire est franchie dans l'abandon d'une représentation historique du temps. Un plus grand nombre de scènes, réparties de manière égale de part et d'autre du changement de tonalité au centre de la pièce, modifient le sens de cette césure, en atténuent l'importance, et donnent à voir une succession beaucoup plus discontinue de moments significatifs.

Disparaissent de la première partie de la pièce trois scènes qui figuraient dans le scénario du film : la sortie des enfants avec deux religieuses, la scène du chasseur à l'affût, qui n'aperçoit pas de gibier et que vient agacer un paysan, l'épisode sans dialogue d'une femme au lavoir. En revanche, deux scènes ont été ajoutées dans la deuxième partie, celle de la Rencontre et du Poète, et celle du Vieil Homme et du Visiteur. Un nombre égal de « tableaux » figurent avant et après l'articulation centrale, désignée par « un long vide préparant l'angoisse », et par une série de sons décrits dans une longue didascalie, placée entre le cinquième et le sixième tableau :

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. Tambours encore. Très loin le chant des réfractaires s'élève, grandit, décroît. Silence.<sup>424</sup>

Ce texte disparaîtra de la version conservée dans *Trois coups sous les arbres*. Dans celle de 1949, il continue de jouer un rôle de césure et de désigner, comme dans le scénario filmique, un avant et un après. Mais la suppression de la scène centrale du film, qui plaçait en miroir des lieux et des personnages identiques, atténue l'impression d'une reprise, dans la deuxième partie, des éléments épars de la première. La suite de la pièce ne possède pas l'unité dramatique qui, dans le scénario, permettait d'inclure la « discordance » (Ricoeur) créée par le « changement de fortune » dans une cohérence supérieure. Au contraire, les scènes qui suivent ce texte placé au milieu de la pièce sont elles-mêmes relativement disparates. Et toutes ne sont pas marquées par l'angoisse. À la suite de l'expédition chez le notaire en effet, la tonalité change à nouveau : « Derrière le rideau de scène, la rivière s'est remise à vivre ». Les huitième et neuvième tableaux se situent manifestement dans une

---

<sup>423</sup> *Ibid.*

<sup>424</sup> *Claire*, Paris, Gallimard, 1949, p. 57.

atmosphère qui n'est plus la même ; ils appartiennent à une autre étape de la pièce. Du coup, le changement central apparaît comme un changement parmi d'autres. Il n'a plus aussi nettement la valeur de pivot qu'il possédait dans le scénario filmique.

La conséquence de cette évolution dans le passage du film à la pièce de théâtre est de donner à la guerre une place moins déterminante. Celle-ci n'est plus le point critique à partir duquel bascule le temps collectif et le destin commun aux habitants décrits dans les premières scènes. S'affirme ici, plus nettement encore que dans les autres textes de l'époque, la nécessité de *continuer*, après le temps d'angoisse. Le huitième tableau, notamment, prend place dans le même « refuge de montagne » que celui du sixième tableau, mais « le décor n'est plus de guerre ». Au Chef d'Opérations a succédé le Poète, qui se trouve en compagnie, non plus du Chargé de Missions, mais de « sa jeune femme ». La relation à l'avenir s'éclaire de la future naissance de leur enfant, qui devient l'image d'autres naissances :

La Rencontre  
Écoute comme il pleut au dehors...  
Le Poète  
La pluie annonce de prochaines naissances...

Cette scène, ainsi que la dernière, montrent une épreuve surmontée. Et ce qui a rendu possible « ce pass[age] » (« Les Nuits justes »), c'est la place donnée, dans le huitième tableau, à la « beauté », qui est « la vérité réussie de ces choses » (« La Rencontre ») et, dans le neuvième tableau, à la « générosité » du Vieil Homme. L'une et l'autre scène témoignent de l'intensité avec laquelle les personnages se tendent vers la vie à mener : « Comment agir pour être heureux, toujours davantage, sans trébucher, sans vieillir et sans perdre courage ? » (La Rencontre), « Parlez, que je me réchauffe à votre vérité. Vous en avez le pouvoir. Que j'émerge hors de cette poussière où je ne distingue rien, même pas la forme des pierres dont elle est issue ! » (Le Visiteur). Ces deux dernières scènes mettent à distance la césure de la guerre, et montrent que « rien ne fut fini » au moment de la crise : ces vers du poème « Pleinement » (« Joue et dors »), écrit à la même époque que *Claire*, viennent éclairer l'importance d'une forme de persévérance montrée dans la pièce :

Et si la chaleur s'était tue,  
La chose qui continuait,  
Opposée à la vie mourante,  
À l'infini s'élaborait.

L'ensemble de la pièce suggère, dans sa construction par juxtaposition, le mouvement indéfini de la vie, que le scénario, lui, ne laissait percevoir qu'à la fin, dans le mouvement sans terme de la rivière et du fleuve. En effet, par l'atténuation de la coupure centrale, par la plus grande diversité de tons de la seconde partie, les scènes apparaissent davantage sous l'angle de leurs différences et de leur absence de lien. Une succession de moments tresse la « guirlande »<sup>425</sup> de ces vies aperçues le temps

---

<sup>425</sup> Le terme apparaît dans l'œuvre avec *Guirlande pour un ange de plomb*, paru en 1952 dans la revue portugaise *Arvore*. Voir René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 661.

d'une scène évocatrice. La pièce de théâtre ne possède plus la force unifiante de la seconde partie du scénario filmique dans laquelle se nouait un drame collectif ; elle perd de ce fait ce qui maintenait une forme d'intrigue. Une logique différente de la logique narrative s'impose. Elle consiste dans ce que le prologue de la pièce nomme une « ubiquité successive ». Le premier terme de cette expression est tout aussi remarquable que le second : la succession des scènes, métaphorisée par le cours de la rivière, est à comprendre en même temps comme une simultanéité. De ce point de vue, les deux dernières scènes de la pièce peuvent être envisagées comme la tenue conjointe et non exclusive de deux tonalités opposées, légèreté et bonheur d'un côté, douleur et appréhension, de l'autre : le partage du sujet, entre « la face du révolté » et la « vitre de l'heureux » (« Le Carreau »), étend la logique des poèmes, leur maintien simultané des contraires (« J'ai mal et je suis léger »), au genre théâtral lui-même.

Enfin, le passage du film à la pièce accentue la mise en valeur du « drame personnel » au détriment du « drame collectif ». La place plus restreinte accordée à l'épisode des maquisards chez le notaire diminue l'enjeu d'histoire collective attribué au film. Dominent des histoires individuelles saisies à des moments décisifs de leur développement et significatives des relations qui se nouent entre les êtres. Dans le deuxième tableau, deux amants, l'ouvrier et l'ouvrière, s'opposent au sujet d'une séparation imposée par le remords et la culpabilité ; dans le troisième tableau, l'ingénieur et sa femme subissent le pouvoir délétère du directeur de la fabrique et ses retournements ; dans le quatrième tableau, le personnage de la jeune fille possède la même énergie attentive que les Claires du *Bandeau* : « Bientôt tu ne seras plus seule : une Claire bien vivante, jeune, passionnée, active, s'avancera et liera conversation avec toi. Telle est la rivière que je raconte. Elle est faite de beaucoup de Claires. Elles aiment, rêvent, attendent, souffrent, questionnent, espèrent, travaillent. » Le cinquième tableau évoque l'exigence de l'amour à travers la relation de deux jeunes gens ; le sixième et le septième correspondent à l'épisode de l'expédition des maquisards contre le notaire ; le huitième tableau déploie la profondeur de l'échange entre le poète et sa jeune femme ; le neuvième enfin est celui du Vieil Homme, dont les paroles viennent secourir son visiteur dans le désarroi.

Cette succession d'histoires individuelles met l'accent sur les « drames personnels » éprouvés par les personnages. C'est ainsi du moins qu'une annotation manuscrite en marge du scénario filmique qualifie le dialogue de l'ouvrier et de l'ouvrière : « Un drame personnel se vit là dans l'automatisme du travail. »<sup>426</sup> Or dans son entretien avec Jacques Charprier, en 1950, Char souligne l'importance qu'il accorde à ces drames personnels et le sens qu'il leur donne : « Il n'y a même plus de drames 'personnels'. L'homme n'est plus jamais seul. Entre son inconscient et le

---

<sup>426</sup> Souligné sur le manuscrit. BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

collectif, c'est la grande nuit des poussières.»<sup>427</sup> Les drames personnels prennent sens par opposition à « l'algèbre des directeurs de l'époque » qui imposent aux contemporains un comportement unique et simplifié. C'est ce sens du « collectif » – qui est aussi, aux yeux de Char, celui des idéologies de l'histoire – qui se trouve mis en cause par cette valorisation des histoires individuelles. En modifiant l'organisation de *Claire*, Char s'applique à maintenir cette liberté « d'être un autre » et « l'immense diversité » humaine dont il s'attribue la tâche dans le même entretien.

### **5.3.2. « Vous montrant ma vie, je découvrirai la vôtre »**

Comme *Le Soleil des eaux*, *Claire* est un film qui attend de son medium une efficacité toute particulière sur les spectateurs. Les images visuelles se voient attribuer un pouvoir que le prologue nomme explicitement :

J'hésite à mettre à profit cette magie des images... Cependant, vous montrant ma vie, vous découvrirez 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.<sup>428</sup>

Le film joue un rôle de dévoilement auprès des spectateurs ; il les invite à « se voir » selon les termes mêmes du manuscrit du *Soleil des eaux*<sup>429</sup>. De même que les spectateurs du *Soleil des eaux* étaient amenés par le récit filmique à prendre conscience de la nécessité de la révolte et du devenir historique des communautés, de même les spectateurs de *Claire* sont conviés à « découv[r]ir » leur vie en regardant celle des personnages du film. La fin du prologue emploie de nouveau un lexique significatif : « J'ai à peine le temps d'éprouver ma jeunesse, de vous révéler la vôtre [...] »<sup>430</sup>. Le film met en avant sa fonction de miroir ; il va « révéler » son public à lui-même.

De ce point de vue, la diversité des situations et des personnages de la première partie du film fait le portrait en creux des spectateurs qu'elle vise. L'ensemble des individus d'une communauté, de celles qui composeraient un village comme L'Isle-sur-la-Sorgue par exemple, peuvent se reconnaître dans la succession de scènes montrées à l'écran. Le film s'adresse ainsi à une population donnée, dans son entier : on notera qu'il ne privilégie pas un groupe ou une classe en particulier. Tout en juxtaposant des personnages différents les uns des autres dans des scènes où ils ne se rencontrent pas, le film rétablit un lien entre ces univers, à l'échelle de la représentation qui rassemble les spectateurs dans une même communauté. La reconnaissance d'un sort commun, dans et par le film, est suggérée à la fin de cette phrase du prologue : « J'ai à peine le temps

---

<sup>427</sup> « Une matinée avec René Char », *Combat*, art. cit.

<sup>428</sup> BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

<sup>429</sup> BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

<sup>430</sup> BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

d'éprouver ma jeunesse, de vous révéler la vôtre, que nous volons ensemble vers les supplices, mais aussi vers les grands prologues pleins d'espoir. »<sup>431</sup> Le film – métaphorisé par la rivière et personnifié par la voix de Claire – et les spectateurs « volent ensemble », partageant un destin qui les unit. La diversité du public rassemblée en une communauté destinée aux mêmes épreuves, « supplices » ou « espoir », témoigne de l'inscription sociale du film et de son rôle politique. En dressant un miroir à une communauté, il la constitue comme telle.

Mais le scénario va au-delà de cette fonction de rassemblement. Il invite à « revivre » et à « reconsidérer » des moments singuliers. Il ne se contente pas de dévoiler une situation. Il suggère la possibilité d'éprouver de nouveau l'émotion qui lui était liée et d'exercer une nouvelle fois son jugement. Le film fait plus que décrire les individus de cette communauté tels qu'ils sont. Il ne leur propose pas de vivre identiquement ce qu'ils ont déjà vécu, mais de le vivre et de le considérer une nouvelle fois. Par là il fait appel à leur liberté. Les termes dans lesquels sont présentées les scènes désignent en effet une prise de position : « des moments auxquels vous aurez hâtivement participé, ou contre le sens desquels vous vous serez violemment dressé ». L'assentiment ou le refus sont les deux attitudes envisagées pour les spectateurs. Chaque situation les mettra en face d'un choix décisif, choix référé à un passé dans le contexte de la phrase, mais à « revivre », à affirmer une nouvelle fois. Des échos se font entendre ici avec les propos de Sartre à la même époque : « Mais s'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations. »<sup>432</sup> Les scènes de *Claire*, dans une certaine mesure, montrent le choix d'un personnage dans une situation critique, si ce n'est toujours dans une « situation-limite », de celles qui, selon Sartre, « présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes »<sup>433</sup>. Très souvent, les personnages doivent en effet faire un choix qui engage, parfois leur vie, au moins le sens de leur acte : l'ouvrière condamne son amour dans la première scène, la femme au lavoir décide de ne pas renoncer à laver jusqu'au drap le plus écoeurant, la jeune fille se jette dans la rivière, le Chargé de Missions transforme son projet d'exécution en une leçon qui ruine avec tout autant d'efficacité les velléités de collaboration du notaire. Devant ces situations, le spectateur, tel qu'il a été désigné dans le prologue, n'est pas un simple témoin ; les personnages et les événements ont été choisis assez proches de lui pour qu'il se sente pris à partie. Les termes de « supplices » et de « grands prologues pleins d'espoir » dans le prologue en sont une confirmation, par leur allusion au passé immédiat. Et sans doute la place décisive accordée dans la seconde partie du film à l'épisode des maquisards chez le notaire collaborateur correspond-elle au désir, chez Char, de mettre ses contemporains devant leurs responsabilités : dénonçant dans cette figure un passé de

---

<sup>431</sup> *Ibid.*

<sup>432</sup> « Pour un théâtre de situations », *La Rue*, n° 12, novembre 1947, repris dans *Un théâtre de situations*, M. Contat et M. Rybalka éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, p. 20.

<sup>433</sup> *Ibid.*

collaboration qui tend au lendemain de la guerre à être occulté par le mythe d'une France entièrement résistante, Char fait partie des voix discordantes de son époque.

*Claire* possède une dimension politique par cette prise à partie indirecte des spectateurs, invités à se reconnaître dans les scènes du film. Mais le recours au medium filmique permet également d'autres moyens d'action que celui d'une révélation critique du public à lui-même. L'image cinématographique possède un pouvoir d'enchantement : la première version du prologue mentionne ainsi « la magie des images »<sup>434</sup>. Comme dans *Sur les hauteurs*, une puissance toute particulière est attendue de la qualité visuelle du film. Ici aussi, le scénario s'attache à décrire très minutieusement les images qui apparaîtront à l'écran. Par exemple, à l'ouverture du film, au début du prologue prononcé par la voix de jeune fille :

Nuages et vapeurs en mouvement autour de sommets neigeux. Pénétration des uns par les autres. Vent violent. Clarté laiteuse. Anfractuosités luisantes d'humidité. Pluies. Et dans une éclaircie du ciel, le croissant solitaire de la lune.<sup>435</sup>

Ces images s'entourent de l'aura mythique que leur donne le texte de *Claire* placé en regard : « La providence ou le hasard m'ont fait naître des violentes amours de la nuée et du glacier. »<sup>436</sup> Le film tend à déréaliser les lieux et à les inscrire dans un lointain fabuleux que rend possible la distance spécifique créée par l'écran cinématographique. Une proximité visuelle, en même temps qu'un éloignement propice à l'investissement imaginaire, produisent une atmosphère explicitement comparée à celle d'un rêve :

[...] Panoramique de la cascade dont l'eau bondit en fines poussières d'écume. Vagues silhouettes de personnes sur la rive, comme dans un rêve.<sup>437</sup>

Or de cet univers, à la fois lointain et proche du spectateur, est attendue une émotion d'une force particulière. L'atmosphère du rêve permet une autre intensité du sentiment : « Puissiez-vous à les revivre sentir de déchirement ou cette félicité qui ne sont supportables que dans les rêves et sans quoi l'existence n'a pas de prix. »<sup>438</sup> Aussi la part de fabuleux ne doit-elle pas tromper : *Claire* n'emporte ses spectateurs dans l'univers magique du cinéma que pour mieux exacerber leur sensibilité et développer leur attention à leur propre existence.

Sensibilité et attention passent par l'exaltation de la sensation visuelle et auditive. Le cinéma est utilisé ici comme le medium par excellence de l'acuité perceptive. Les adjectifs sont nombreux à décrire, dans le scénario, telle ou telle sensation. Celle du toucher se mêle à la vue dans certaines notations : « Le gouffre de Vaucluse. Verdure soyeuse sur ses bords ». Ou bien elle est suggérée par des gros plans sur des gestes significatifs : « Une main trempée délicieusement dans l'eau transparente. »<sup>439</sup> De l'attention aux sens, on passe dans quelques scènes du film à une signification de la sensation. Ainsi l'éclairage et la bande-son sont-ils prévus pour être

---

<sup>434</sup> BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

<sup>435</sup> *Ibid.*

<sup>436</sup> *Ibid.*

<sup>437</sup> *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.

<sup>438</sup> *Ibid.*

particulièrement expressifs dans la séquence de la scène centrale. Lorsque les mêmes images repassent à l'écran, ce sont la lumière et le son qui doivent suggérer le changement narratif :

4- L'image I repasse identique. Même mouvement. La clarté seule a disparu. L'image sans être sombre est grise, incolore, sans âme. La tonalité du bruit même a changé.<sup>440</sup>

Mais surtout, le film tout entier est scandé par des séquences montrant des images de la rivière liées à la signification de chaque scène. À la fin de chacune d'entre elles en effet, un plan doit s'attacher à montrer l'eau d'une manière expressive. C'est ce que préconise une indication donnée à la fin du prologue : « *L'eau, visuellement, réagira d'après le sens de chacune des séquences. Elle en extériorisera la sensation, le jugement.* »<sup>441</sup> Ainsi, à la fin de la scène de la sortie du pensionnat de garçons avec les deux surveillantes : « *Emplissant l'écran l'image d'une roue moussue tournant d'abord lentement puis plus vite. L'eau s'égrène de cristal.* » ; ou encore, après la scène entre l'ingénieur et Madame : « *Emplissant l'écran, de la pluie tombant dans de la boue.* »<sup>442</sup> Dans cette valorisation de l'élément naturel, dans cette suggestion d'un sens du sensible, Char prolonge la « contre-terreur » de *Feuillets d'Hypnos*.

L'attention à la sensation, la promotion de l'univers sensible est « la carte » jouée par *Claire* « contre l'hostilité contemporaine » (*Bandeau de « Claire »*). De nouveau, un univers prend sens par opposition à la terreur de l'époque. Il s'appuie ici sur une continuité de l'homme à la nature et de la nature avec elle-même. Un continuum de la création, débarrassée de ses arrière-mondes religieux par sa puissance propre de mouvement (« cette création qui s'informe » se donne forme à elle-même), s'accorde avec le continu du flot de la rivière, avec le plaisir de l'homme, et crée « sous nos yeux le plus grand cœur qui soit », selon les termes du texte « Georges Braque » reconnaissant chez le peintre l'exigence d'une « continuité de la création ». La fin du prologue du film évoque l'unité de cet univers dans lequel chaque élément est mis en relation avec les autres : « Je viens de naître. Déjà la caresse de votre main se plaît à mon élan désordonné. Il existe entre ces libellules, cet infini rocheux, cette création qui s'informe et vous, une complicité adorable. » De même chez Georges Braque, « la source est [...] inséparable du rocher, le fruit du sol, le nuage de son destin, invisiblement et souverainement. » Contre le « laconisme » mentionné à la fin du même texte, « Georges Braque », il s'agit d'affirmer la possibilité retrouvée d'un univers continu, fondant lui-même une parole continue, comme celle de *Claire* : le flot de la rivière manifeste une circulation entre les êtres, les choses et les mots.

D'où, également, dans cet univers, l'importance donnée au dialogue. Le *Bandeau de « Claire »* souligne combien le monde contemporain menace jusqu'à cet échange :

L'aube, chaque jour, nous éveille avec une question insignifiante qui sonne parfois comme une boutade lugubre. Ainsi ce matin : « Trouveras-tu aujourd'hui quelqu'un à qui parler,

---

<sup>439</sup> *Ibid.*

<sup>440</sup> *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.

<sup>441</sup> *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.

<sup>442</sup> *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.



aux côtés de qui te rafraîchir ? » Le monde contemporain nous a déjà retiré le dialogue, la liberté et l'espérance, les jeux et le bonheur ; [...]

Une continuité métaphorique associe la rivière qui « rafraîchi[t] », à la possibilité de dialoguer, le flot de l'eau à la voix amie. La figure de Claire acquiert alors toute sa force de résistance : rivière et jeune fille à la fois, elle incarne un élan et une continuité, un lien entre les choses, les lieux, les moments du temps et les personnes, et un renouvellement indéfini, à l'image de l'eau des fontaines. C'est ce qui fait d'elle un « atout perpétuel », une arme contre l'époque et une guérison contre ses blessures aussi bien :

Nous jouons contre l'hostilité contemporaine la carte de CLAIRE. Et si nous la perdons, nous jouerons encore la carte de CLAIRE. Nos atouts sont perpétuels, comme l'orage et comme le baiser, comme les fontaines et les blessures qu'on y lave.

L'importance de la parole et du dialogue est déterminée, enfin, par le cœur de cette expérience de la relation, la « Rencontre », que le *Bandeau* évoque comme « le cœur même de notre vie », le « dernier foyer ». De nombreuses scènes du scénario sont des rencontres, à l'image de celle des enfants du pensionnat et de la jeune surveillante. Une indication manuscrite souligne combien la voix et la parole sont essentielles : « D'une voix empreinte d'émotion, *d'une voix chaude*, elle leur parle. »<sup>443</sup> La scène finale, celle de la confluence du fleuve et de la rivière, est décrite elle aussi comme une rencontre : « Claire, laisse-moi à présent te conduire... Mêle ton corps au mien, fraîche, aime et endors-toi. Tu n'es plus isolée dans les plis de la terre et je ne suis plus seul devant le temps, devant la nuit. » La personnification des éléments donne à la scène une valeur de rencontre amoureuse. Et c'est encore l'amour qui apparaît comme le « foyer de la Rencontre » dans la scène de la version pour le théâtre où la jeune femme du poète porte le nom de « La Rencontrée ».

Au même titre que le dialogue, la rencontre et l'amour, un dernier élément fonde cet univers de résistance à « l'hostilité contemporaine » : des histoires quotidiennes le composent, issues de ces « circonstances communes à tous les hommes » dont parle Char dans son entretien avec Pierre Berger<sup>444</sup>. Valoriser le commun, le quotidien, c'est s'opposer aux discours qui s'arrogent le pouvoir, c'est reconnaître et accepter la vulnérabilité et refuser de l'« ériger en tréteau, d'où dénoncer autrui à la vindicte publique »<sup>445</sup>. Il est assez remarquable en effet que l'univers de *Claire* ne se présente pas comme un univers de perfection, mais appuie sa force de contre-terreur sur la reconnaissance en lui de ce mal limité, commun à tous, utile même, s'il ne devient pas excessif. Les scènes heureuses et exemplaires alternent en effet avec d'autres, où se révèlent la médiocrité ou la méchanceté des personnages : surveillante âgée du pensionnat, sévère et bornée, persiflage du paysan dans son échange avec le chasseur, vieillard immonde de la scène au lavoir, étroitesse d'esprit de la femme de l'ingénieur, trahison transformée en lâcheté et faiblesse par l'intervention des maquisards chez le notaire. « Solidaires du destin de chacun », les « Claires »,

---

<sup>443</sup> *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.

<sup>444</sup> « Conversation avec René Char », art. cit., p. 9.

présentes dans chaque scène, partagent les tâches quotidiennes des habitants, et donnent à voir une vie commune. Il s'agirait même, selon un témoignage confié à Jean-Jacques Jully, d'un univers personnel : Char y a mis ceux qu'il aimait et les siens, ses proches ; Claire est le prénom de la fille de Louis Curel<sup>446</sup>. Une telle dimension autobiographique ne surprend pas dans un univers aux résonances familiales et quotidiennes comme l'est celui de *Claire*, mais aussi celui du *Soleil des eaux* et de *Sur les hauteurs*. Choissant de montrer ce monde proche, Char riposte au climat politique de son époque : le « dialogue quotidien retrouvé » (*Billet IV*) est une arme contre l'abstraction et contre « le bâillon d'une inquisition insensée » (*Bandeau des « Matinaux »*) contre lequel le combat se poursuivra au début des années 50.

Ainsi, *Claire* prolonge le projet de dévoilement apparu avec *Le Soleil des eaux*. Le cinéma puis le théâtre y ont pour fonction de mettre sous les yeux du public un aspect de leur vie politique et sociale. Mais là où *Le Soleil des eaux* inscrivait la représentation de la pièce dans un processus de transformation de la communauté des spectateurs, lui-même soutenu par un horizon temporel historique, *Claire* abandonne cette perspective au profit d'une temporalité non narrative, passant « de moment en moment » et rejoignant le temps évoqué dans le prologue de *Sur les hauteurs*. L'ambition d'agir sur le public, en le poussant lui-même à l'action, a cédé la place à une attitude de résistance et de lutte contre le monde contemporain, fondée sur le déploiement d'un univers de « contre-sépulcre » (« Qu'il vive ! »), poursuivant la « contre-terreur » du temps de guerre. Cette nouvelle position, qui conjugue abandon du temps historique et opposition au monde contemporain, est exactement celle qui s'élabore au même moment dans *Les Matinaux*.

---

<sup>445</sup> *Ibid.*

<sup>446</sup> « Sur René Char. Rencontres et lecture de *Fureur et mystère* », dossier manuscrit, BLJD, Ms Ms 42 341.

## CHAPITRE 6

### ***LE POÈME PULVÉRISÉ ET LA PUBLICATION DE FUREUR ET MYSTÈRE***

En 1947, Char écrit son premier recueil d'après-guerre, *Le Poème pulvérisé*. Il l'insère en 1948 dans *Fureur et mystère* qui rassemble des poèmes écrits depuis 1938. L'immédiat après-guerre est associé, par ce geste, à la période de la guerre elle-même. La situation du *Poème pulvérisé* en est du même coup rendue plus complexe. Écrit après *Feuillets d'Hypnos*, il est placé avec lui dans une forme de continuité par la publication de *Fureur et mystère*. Pourtant, indépendamment de celle-ci, *Le Poème pulvérisé* présente comme un recueil d'après le « naufrage » et le « déluge ». Une rupture a eu lieu, séparant la « résurrection insensée » dont témoignent ces poèmes et le désastre qui les a précédés. *Le Poème pulvérisé* en effet se rapporte à son époque d'une manière radicalement nouvelle. Hanté par le souvenir de la guerre, il la désigne comme catastrophe à l'échelle de la Création et adopte sur le présent de ses contemporains un point de vue qui excède le temps de l'histoire. Le poème prend alors une fonction particulière de relance du mouvement en avant après la traversée de l'épreuve. L'image de la pulvérisation, par sa force de spatialisation de la finitude, désigne l'inédit de la relation au temps qui se construit, par l'écriture, dans cette recherche d'une issue au désastre.

#### **6.1. LE POÈME PULVÉRISÉ**

*Le Poème pulvérisé* paraît en 1947, un an après *Feuillets d'Hypnos*. Proche encore de la guerre, il se rapporte à celle-ci de manière indirecte, par un réseau d'images qui en suggère la dimension de catastrophe, comme c'était en partie le cas dans *Feuillets*. Mais l'écriture prend ici une fonction différente, elle ne se charge pas de rendre possible l'action collective. Placée d'emblée par l'« Argument » dans une relation d'incompréhension avec les contemporains, elle construit un nouveau rapport au passé, au présent et à l'avenir, à partir de ce qui apparaît comme l'épreuve d'un anéantissement.

### **6.1.1. « Les hommes d'aujourd'hui »**

L'« Argument » par lequel s'ouvre *Le Poème pulvérisé* place celui-ci dans la continuité des œuvres de Char situées en regard de leur temps. On se souvient que la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers* avait inauguré une telle forme d'historicisation des recueils : inscrite dans le temps de ses contemporains par la date de mars 1937, la « Dédicace » désignait en outre, pour la première fois, une temporalité de type historique à l'horizon de son discours. L'« Argument » n'a certes pas la forme d'allocution de la « Dédicace », qui s'adressait aux « enfants d'Espagne ». Mais on peut discerner dans la question initiale, « Comment vivre sans inconnu devant soi ? », un destinataire implicite dont le texte fait le témoin de sa dénonciation. Or celle-ci vise très explicitement ses contemporains, « les hommes d'aujourd'hui » :

Les hommes d'aujourd'hui veulent que le poème soit à l'image de leur vie, faite de si peu d'égards, de si peu d'espace et brûlée d'intolérance.

Cependant, alors que la « Dédicace » était tout entière tournée vers « l'espoir », dernier mot de l'allocution, et vers l'idée d'une justice de l'histoire, alors que l'image du « placard », supposant une intervention directe dans l'espace social, suggérait une énonciation publique, dans l'« Argument » au contraire, l'énonciateur est presque complètement solitaire. Le destinataire implicitement contenu dans la question initiale disparaît de la suite du texte. Là où, dans la « Dédicace », une alliance s'établissait et laissait deviner la perspective d'une lutte commune aux coénonciateurs, l'« Argument » fait place à une prise de distance entre le locuteur et l'ensemble des « hommes d'aujourd'hui ». Le poète se sépare de ses contemporains dont il stigmatise les insuffisances : intolérance, étroitesse, absence d'« égards », pulsion destructrice. Cette position, ainsi explicitement énoncée, est nouvelle dans l'œuvre poétique, depuis *Placard*.

Certes la nécessité de mettre le poème à distance est une des exigences continûment placées comme contrepoids à l'impératif, non moins constant, de répondre à son temps. *L'Avant-monde* et *Partage formel* forment de ce point de vue les deux pôles d'une poétique qui cherche à maintenir un équilibre entre la responsabilité face à l'histoire et le dégageement. Cependant ce dégageement ne recouvre pas ce qui s'énonce ici dans l'« Argument ». Une séparation, qui n'est pas une indifférence, ni un retrait, définit la nouveauté de ce texte. Ce qui a disparu, c'est une communauté de projet et l'implication d'un destinataire collectif. Du même coup disparaît l'idée d'agir collectivement dans une histoire conçue comme résultat de l'action des hommes.

La condamnation des contemporains dans cet argument fait écho à celle que les textes d'après-guerre parus dans la presse et, pour certains, recueillis dans *Recherche de la base et du sommet*, développent avec force. Quelques-uns des portraits du quatrième *Billet à Francis Curel* sont exemplaires de « l'intolérance » dénoncée dans l'« Argument ». L'entretien accordé à Pierre Berger en 1952 reprend le même terme d'« intolérance » pour caractériser le mal de l'époque : « Ce mal, auquel nous sommes tenus de penser, c'est le mépris d'autrui : un espèce d'indifférence colossale à l'égard de l'existence des autres et de leur âme vivante. Une intolérance de dément ! »<sup>447</sup>. La volonté de « vivre sans inconnu devant soi » est elle aussi un des principaux motifs de condamnation de l'époque dans les textes de cette période. Elle fait écho à la dénonciation des idéologies de l'histoire, auxquelles Char reproche « d'allonger l'ombre claire d'un grand idéal devant nous »<sup>448</sup>.

Non moins virulente, la critique menée dans d'autres textes est cependant parfois accompagnée de l'idée d'un changement possible : « Je ne fais pas un procès facile à mon époque. Je ne la regarde pas sans responsabilité ni remords s'enfoncer dans son destin qui n'est pas précisément celui de la générosité, celui du mal ramené à des limites non catégoriques. » (« Au public », *Pourquoi du « Soleil des eaux »*). Dans ce dernier texte, daté de 1946, la dénonciation se double d'un optimisme, de l'espoir de modifier la situation mise en cause : « Mais je sais que mon semblable, au milieu d'innombrables contradictions, possède de déchirantes ressources. Il faut seulement lui permettre, avant tout usage, de n'en point rougir ». De l'« Argument » du *Poème pulvérisé* a complètement disparu cet espoir d'agir sur les contemporains.

Dans une certaine mesure, la condamnation des « hommes d'aujourd'hui » dans l'« Argument » est beaucoup plus radicale que la critique qui se dégage des textes de circonstance à la même date. En 1947, Char n'a encore jamais été aussi loin dans le rejet de ses contemporains. Le quatrième *Billet à Francis Curel* est postérieur à l'« Argument », ainsi que la majorité des textes les plus virulents de *Recherche de la base et du sommet*. 1948, on l'a vu, peut être considéré comme une date charnière marquant la prise de conscience de la continuité du mal, malgré la fin de la guerre. L'énonciation poétique semble alors anticiper le repositionnement du sujet par rapport à l'époque, tout en se distinguant de ce que deviendra cette nouvelle attitude dans un régime d'énonciation circonstancielle. Car, alors que les interventions journalistiques ou les textes liminaires maintiendront, au sein de la dénonciation, la visée d'un dialogue avec l'époque, l'« Argument » adopte l'attitude altière d'un sujet « solitaire ». De manière significative, son discours s'énonce « presque silencieusement ». Il n'est pas présenté comme une adresse à ses interlocuteurs, mais comme un « témoignage ». Char consomme ici la rupture du poète avec les hommes de son temps. Mais si l'« Argument » est le constat d'une divergence avec les attentes de ces derniers, il est aussi, simultanément, l'affirmation du rôle que joue la société dans l'élaboration

---

<sup>447</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, *La Gazette des lettres*, n° 21, 15 juin 1952.

de la fonction et de la légitimité du poème. Car le poème, répondant certes à son injonction propre, ne prend cependant tout son sens qu'au regard de témoins potentiels, absents « aujourd'hui », mais dont la place est marquée par la forme testimoniale du discours lui-même. La rupture de dialogue sur laquelle s'ouvre ce texte annonce l'impossible réception du poème par ses destinataires actuels, mais ne renonce pas à un horizon de réception encore indéterminé.

Aussi cette critique des contemporains peut-elle se faire sans résignation ni « remords », une forme singulière de légèreté venant alléger dans ce texte le poids de responsabilité ailleurs invoqué. Le discours du poème n'est pas celui du théâtre : on est loin de l'adresse « Au public » du Soleil des eaux, pourtant écrite la même année. L'incompréhension de la part des « hommes d'aujourd'hui » n'entraîne aucun sentiment de regret chez le poète, dont le détachement et la dignité sereine témoignent d'un changement de point de vue. Dans la désignation de l'époque, Char a changé d'échelle. Les « hommes d'aujourd'hui » ne sont pas seulement ses contemporains au sens strict : c'est de civilisation dont il s'agit. Semblable à l'artiste nietzschéen face à la « civilisation » non authentique dont il se trouve être le « voyageur solitaire »<sup>449</sup>, le poète de l'« Argument » du *Poème pulvérisé* suggère, contre les « hommes d'aujourd'hui » à « l'instinct affaibli », la possibilité d'une autre époque à l'instinct plus affermi. L'emploi de ce lexique et l'opposition de la civilisation d'aujourd'hui à une autre rappellent en effet les pages de Nietzsche sur *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, et l'opposition qu'elles établissent entre l'époque moderne et les Grecs d'avant Socrate, « si bien que chacun de nous paraît plat comparé à la grandeur incommensurable de l'instinct grec »<sup>450</sup>. Choisisant d'opposer aux contemporains un point de vue qui implicitement appelle à les dépasser par d'autres « possibilités de vie » (Nietzsche), le sujet combat l'« inertie » de ces derniers grâce à une conception du mouvement temporel qui en sauve la force dynamique, sans pour autant revenir à l'espoir d'une transformation des hommes dans et par l'histoire. En invoquant « l'appel du devenir », en achevant son texte sur la notion héraclitéenne des « contradictions », Char commence dès 1947, du côté de la poésie, l'élaboration d'une position indépendante des philosophies de l'histoire, mais qui n'a pas renoncé à agir, ne serait-ce que par le « témoignage », sur les hommes.

Que l'« Argument » du *Poème pulvérisé* se situe à un moment charnière, entre la déception à l'égard de l'histoire et l'exigence de maintenir une issue contre le désespoir grâce au poème, c'est ce dont témoigne une des variantes du manuscrit. Dans une version datée de 1946, la proposition du deuxième alinéa n'avait pas comme sujet grammatical « les hommes d'aujourd'hui » mais « l'homme », et le verbe principal « perdent » était au futur :

[Dans cette préoccupation fatale de se détruire pas son semblable, parce qu'il ne lui est plus loisible d'agir suprêmement lui-même, [mot biffé, illisible] son inerte richesse le freine et

---

<sup>448</sup> *Ibid.*

<sup>449</sup> Nietzsche, *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, traduction et préface par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1938, p. 30.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 15.

l'enchaîne, [mot biffé, illisible] son instinct s'est affaibli, l'homme, tout en se gardant vivant, perdra jusqu'à la poussière de son nom.]<sup>451</sup>

On voit bien, dans cette modification, le refus de céder à une annonce prophétique qui condamnerait la nature humaine tout entière. Le choix de remplacer « l'homme » par « les hommes d'aujourd'hui » réintroduit la perspective du changement et de la pluralité dans l'idée du devenir. De même, la dernière ligne du texte, « dans ce rebelle et solitaire monde des contradictions », a été ajoutée postérieurement sur le manuscrit, sans doute d'abord pour éviter le malentendu d'une interprétation idéaliste de la proposition immédiatement précédente. Mais cet ajout a aussi pour effet de renforcer la conception héraclitéenne d'un devenir non orienté, mû seulement par le jeu des éléments contraires, laissant dès lors la place à « l'inconnu devant soi ».

Toutefois on notera que cette redéfinition d'une temporalité qui maintienne la possibilité d'un changement sans recourir aux catégories de l'histoire s'accompagne en même temps pour le poète d'une place à part, discrète et en retrait. Le rôle du poète y est moins affirmatif que celui de l'artiste nietzschéen ; il ne pose pas des valeurs ; il ne joue pas le rôle de « médecin de la civilisation » dont il empruntera les traits seulement plus tard, à partir du *Bandeau de « Fureur et mystère »*. Ici au contraire, la voix s'assourdit, devient « presque silencieuse », se met à « chuchoter » sur un ton de « confidence ». Or le texte de *L'Arrière-histoire* désigne les conditions, et peut-être les raisons, de cette énonciation singulière, lorsqu'il présente le recueil : « [...] exorcisme en ma propre faveur. (Contre la trombe d'innommable qui devait nous engloutir et dont nous émergeons.)// Comme d'un ruisseau chuchotant, chaque poème s'accompagne de sa marge confidente. Poèmes de la totalité illuminée, de la résurrection insensée. »<sup>452</sup> Le poème, « exorcisme en ma propre faveur », est aussi pour une large part un discours que le sujet s'adresse à lui-même. Il a, à l'égard de ce dernier, une fonction que le *Bandeau de « Claire »* désigne également : étancher la souffrance, apaiser la douleur, comme le font « les fontaines et les blessures qu'on y lave ». Il est intéressant que cette isotopie de la rivière ou du ruisseau, de la fontaine et de l'eau chuchotante vienne qualifier après-coup, dans le texte de *L'Arrière-histoire*, la voix du recueil. C'est une manière d'inscrire ce dernier au sein du vaste réseau de textes qui, dans cette période d'immédiat après-guerre, multiplient les formes d'énonciation et les échos de voix : dialogues des pièces de théâtre, échos des guitares à la voix du chasseur dans *Fête des arbres et du chasseur*, chansons des amis « disséminés jadis sur le pourtour de la Méditerranée », pour qui fut écrit *Le Soleil des eaux*, dialogisme de la plupart des textes de *Recherche de la base et du sommet*. *Le Poème pulvérisé* participe de cette multiplication des voix dont *L'Arrière-histoire* de l'« Argument » rappelle implicitement la fonction d'opposition : nul doute que « le ruisseau chuchotant » ne serve de contrepois au souvenir de la « trombe d'innommable ». À la violence d'un déluge qui engloutit, opposer le chant bas et varié de multiples cours d'eau. D'où la

---

<sup>451</sup> BLJD, Fonds René Char 961, AE-III-50.

corrélation entre cette voix nouvelle, « presque silencieuse », et l'expression d'une souffrance. La première version de l'un des manuscrits de *L'Arrière-histoire* comportait en effet, à la fin du commentaire de l'« Argument », ces phrases qui ont été biffées : « [Poèmes soufferts, poèmes des larmes... Leurs volets frappant mon visage] »<sup>453</sup>. Le contexte du passage permet de lier cette souffrance à l'expérience de la guerre. La consolation d'une voix métaphorisée par la douceur du murmure des ruisseaux trouverait alors sa justification dans les traces de souffrance laissées par la « trombe d'innommable ».

Enfin, la situation historique spécifique que définit le sentiment d'avoir échappé à l'anéantissement de manière miraculeuse, donne au poème, selon l'« Argument », un dernier trait caractéristique : sa proximité avec une opération d'ordre démiurgique. Les poèmes du recueil sont en effet ceux d'une « résurrection insensée ». Appréciation semblable dans ces lignes de *L'Arrière-histoire* du poème « Le Muguet » : « Il me paraît encore aujourd'hui invraisemblable que je sois en vie ». Notons l'extraordinaire alambic que constitue, selon l'image de l'« Argument », le « puits de boue et d'étoiles » dans lequel le poème s'élabore. De même, les « hommes d'aujourd'hui », ayant perdu « jusqu'à la poussière de leur nom », sont associés à un état de régression pré-adamique, par où se dessine un horizon de référence alchimique et gnostique. Il apparaît alors, comme le rappelleront d'autres parties du recueil, que le poème ne se situe pas seulement par rapport au temps de ses contemporains, mais transforme son époque en un moment significatif au regard de ce qu'il faut appeler le temps de la Création.

Au sein du recueil, les différents éléments de cette présentation donnée dans l'Argument dessinent des lignes de force plus ou moins articulées entre elles.

### **6.1.2. Mémoires de la guerre : l'Arrière-histoire**

Premier recueil écrit après la guerre, *Le Poème pulvérisé* est un recueil hanté par le souvenir de celle-ci. Mais il ne lui attribue que rarement le statut de référent explicite : c'est *L'Arrière-histoire du Poème pulvérisé* qui joue ce rôle et suggère la présence de la guerre dans le recueil. Dans le seul *Poème pulvérisé* les formes de relation au temps apparaissent dans toute leur diversité : le passé de la guerre n'est lui-même qu'un élément en apparence marginal parmi les récits et les questionnements bouleversant l'inscription du temps dans le recueil. C'est dire combien *L'Arrière-histoire* détermine une lecture.

---

<sup>452</sup> *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, Paris, Jean Hugues, 1953. Texte repris dans les *Œuvres complètes*, op. cit., 1995, p. 1291-1297.

<sup>453</sup> BLJD, Fonds René Char 738, AE-IV-18.



Pour certains poèmes, l'*Arrière-histoire* fait de la guerre un référent explicite inattendu. Pour d'autres, elle permet d'identifier des réseaux d'images qui disent la guerre sans la nommer. Les deux poèmes les plus significatifs de l'infléchissement contextuel apporté par l'*Arrière-histoire* sont « Le Muguet » et « L'Extravagant ». L'« arrière-histoire » du premier parle d'elle-même :

Au souvenir de la grande épreuve de Céreste (1941-1944). Il me paraît encore aujourd'hui invraisemblable que je sois en vie. Dans une régularité impie, sans cesse être frôlé, traversé, touché, dénoncé, interpellé par pire que la Mort, sans gain pour ce pire, c'est saturniennement déroutant ! Comment ne pas conserver derrière son oreille, pour assurer la continuité du muguet, le brin de thym écarlate de la superstition !

Or rien, apparemment, dans le poème lui-même ne laissait attendre ce lien circonstanciel :

J'ai sauvé la fortune du couple. Je l'ai suivi dans son obscure loyauté. La vieillesse du torrent m'avait lu sa page de gratitude. Un jeune orage s'annonçait. La lumière de la terre me frôlait. Et pendant que se retraçait sur la vitre l'enfance du justicier (la clémence était morte), à bout de patience je sanglotais.

L'autre texte de *L'Arrière-histoire* établissant de manière apparemment inattendue un lien avec le contexte de la guerre est celui qui accompagne « L'Extravagant » :

Le sujet de ce poème est une affreuse circonstance que je ne veux pas décrire, une marche au supplice. Hypnos rompit le rêve et découvrit le cauchemar.

(En période de barbarie, l'exercice de la justice sommaire par l'action n'aboutit qu'à un démantèlement presque fatal de nous-mêmes, nous fait déboucher sur de plaintives et crépitantes interrogations. Mais cela ne se produit, heureusement, que plus tard, quand notre conscience s'est ressaisie, quand l'épreuve a été dépassée, quand ce qui devait être sauvé a effectivement été sauvé.)

On voit ici à que l'absence, dans le poème lui-même, de toute désignation explicite du contexte historique est liée à l'innommable d'une situation, « une affreuse circonstance que je ne veux pas décrire ». La relation référentielle, parallèlement à son oblitération dans le poème, est alors indirectement prise en charge dans le poème par une série de métaphores et d'échos sonores, le tissu métaphorique pouvant devenir, comme l'a montré l'étude de *Feuillets d'Hypnos*, le nom de ce qu'il est impossible de nommer.

Ailleurs, c'est dans le texte de *Arrière-histoire* lui-même que la référence à la guerre est indirecte, se faisant par le biais du lexique et des images. Le poème « Seuil » par exemple n'est suivi d'aucune mention de cette période en particulier :

Soustraits au naufrage !

Pourquoi s'interdire d'espérer ? Et que l'effort, le courage et l'amour viendront à bout du destin chaque jour plus menaçant pour les rescapés en si petit nombre, il ne faut pas en douter.

Quelle tête porte donc notre époque, qu'il n'y ait plus de mot suffisamment persuasif pour traduire le sourire de l'accueil ?

Mais plusieurs éléments, dans le texte et dans le contexte du recueil, font lire dans l'image du naufrage une désignation de la guerre. Le dernier alinéa, en attribuant à l'énoncé un horizon référentiel temporel, celui de l'« époque » contemporaine de son énonciation, donne à la métaphore du naufrage une signification par rapport à un présent collectif. Lorsque l'inscription de la guerre dans le recueil se fait comme ici par le biais d'un discours exclusivement métaphorique, celui-ci en donne une image spécifique, irréductible à toute autre désignation. « Déluge », « naufrage »,

« trombe d'innommable » : dit en ces termes, l'événement déborde infiniment le statut qu'il peut avoir dans le discours de l'historien. Il ne relève pas non plus du discours d'analyse politique et sociale qui apparaît dans certains des *Feuillets d'Hypnos*, ni de celui des textes d'intervention journalistique repris dans *Recherche de la base et du sommet*. La guerre, dans *Le Poème pulvérisé*, n'est pas un événement historique, à partir duquel continuer l'action dans l'histoire.

Un seul poème dans le recueil fait référence à la période de la guerre de manière explicite : « Donnerbach Mühle » inscrit en épigraphe la date de l'hiver 1939. Les strophes elles-mêmes, par leur tour descriptif, le référent hivernal et forestier qu'elles mettent en place, le lexique militaire (le « canon »), évoquent l'univers du front, où se trouvait Char en tant qu'« artilleur dans le Bas-Rhin » (*Arrière-histoire*). Encore peut-on s'interroger sur l'appartenance de ce poème à la période désignée par Char comme étant celle de la « grande épreuve ». Ce que recouvre, dans l'œuvre de Char, l'époque du combat ne commence pas en 1939, mais bien plutôt en 1941, comme l'auteur prend soin de le préciser dans l'« arrière-histoire » du « Muguet » : « Au souvenir de la grande épreuve de Céreste (1941-1944) ». On rapprochera cette date de celle du premier *Billet à Francis Curel* : le recueil *Recherche de la base et du sommet* s'ouvre aussi sur la date de 1941. Dans ce texte, Char annonce l'entrée en résistance : « Ainsi seras-tu préparé à la brutalité, notre brutalité qui va commencer à s'afficher hardiment. » La crise désignée dans *Le Poème pulvérisé* par les métaphores de l'inondation, par l'idée d'un innommable, ne recouvre pas la période historique de la seconde guerre mondiale, mais la période pendant laquelle le sujet s'est engagé lui-même dans la lutte contre ce qui n'était pas seulement un ennemi de guerre, mais l'existence du mal dans l'histoire.

Enfin, le poème immédiatement suivant, « Hymne à voix basse », écrit en « faveur de la Grèce Résistante » selon le texte de l'« arrière-histoire », dont la date n'est pas donnée dans le poème lui-même, mais dont la référence à la guerre civile grecque est assez claire, n'appartient pas non plus au temps de l'épreuve à proprement parler, même s'il en reflète le prolongement dans un pays proche. Ainsi, les deux poèmes se référant le plus explicitement au conflit mondial ne se rapportent pas directement à la période qui, dans l'œuvre de Char, représente « l'épreuve » de la guerre. Ils l'encadrent, se situant avant et après elle, mais n'en font pas partie. Il semble, dès lors, que le degré d'implicite du discours référentiel dépende de sa plus ou moins grande proximité avec ce qui, au cours de la guerre, a été vécu comme crise. Crise, c'est-à-dire, on le verra, interruption du cours des choses (« déluge »), expérience de la mort (« qui devait nous engloutir »), ébranlement de la conscience (« démantèlement presque fatal de nous-mêmes »).

Pourtant, si l'on se place du point de vue de ses conditions d'écriture, *L'Arrière-histoire* appartient à l'ensemble des discours d'après-guerre par lesquels Char rassemble autour de lui une communauté, dans le prolongement de celle du maquis. Sous cet angle, *Le Poème pulvérisé*

pourrait apparaître comme un recueil qui poursuit, au moins en partie, la forme d'espérance propre à ce temps-là.

Après-guerre, Char multiplie en effet les lettres, les discours et les actions en faveur des anciens camarades de maquis et, plus généralement, en faveur des Résistants et des déportés politiques. L'allocution radiodiffusée du 15 août 1946, « La Liberté passe en trombe », réclame qu'on « rende justice » aux soldats des Forces Françaises de l'Intérieur et à ceux des Forces Françaises Combattantes. Une telle demande de reconnaissance politique traverse également l'Appel à la solidarité (en faveur des déportés politiques) rédigé par Char en 1945<sup>454</sup> :

Des Français de tout âge et de toute condition, n'ayant quelquefois pas d'opinion politique bien affirmée, certains avec une conscience tendue vers un avenir déjà formulé, d'autres simplement à la recherche d'un soleil quotidien plus harmonieux, ont été arrachés par l'ennemi à leur patrie et à leurs affections et jetés dans des camps immondes où les moins endurants sont morts comme les bêtes ne meurent pas.

Ceux qui ont pu résister et demeurer vivants nous reviennent aujourd'hui avec une santé diminuée sinon à jamais perdue.

Que chaque Français se tourne vers ces revenants et leur prouve immédiatement sa solidarité. [...]

Cet appel, signé par plusieurs Comités nés de la Libération, témoigne de l'intense activité publique de Char dans l'immédiat après-guerre, au cours de ces deux années.

Or l'*Arrière-histoire* se rattache à cet ensemble par la situation d'énonciation qu'elle affiche, partiellement dans la préface de l'éditeur Jean Hugues, et de manière un peu plus détaillée sur un exemplaire manuscrit. En mars 1953, au moment de la publication de l'*Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, Jean Hugues signale les circonstances dans lesquelles elle fut écrite :

*Le Poème pulvérisé* parut aux éditions « Fontaine » en 1947.

Pour une œuvre d'entr'aide, René Char, quelques mois plus tard, écrivit sur un exemplaire, en regard de chaque poème sa rapide relation. (Les termes sont de lui-même).

J'ai eu récemment la chance de retrouver cet exemplaire. [...]

Publiés en 1953, les textes de l'*Arrière-histoire* auraient donc été écrits bien avant, quelques mois seulement après la parution, en 1947, du *Poème pulvérisé*. La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet conserve dans le fonds légué par Yvonne Zervos un exemplaire qui répond à la description donnée par Jean Hugues. On y lit notamment ces lignes, sur la page de garde, en dessous du titre : « *Pour une œuvre de bienfaisance / tel est son objet et sa destination./ mai 1948* ». Et en bas de la page : « Ce Poème contraint de se laisser interroger, en cet exemplaire, est vendu au profit d'une œuvre d'entr'aide./ mai 1948 »<sup>455</sup>. On remarquera la même orthographe du mot « entr'aide » dans la préface et dans le manuscrit. Même si l'on ignore qui fut le destinataire et l'acheteur de cet exemplaire truffé, valorisé par les ajouts manuscrits, la destination caritative de ce travail l'insère dans un contexte singulier, celui des interventions de Char en faveur de l'aide aux réfugiés, aux

<sup>454</sup> in René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 416.

<sup>455</sup> BLJD, Fonds René Char 738, AE-IV-18. Souligné par l'auteur.

déportés et aux anciens Résistants. Il donne un horizon politique au recueil, après coup, et peut-être temporairement seulement, le temps de cette vente pour les réfugiés.

Cette réception du recueil, dépendant des circonstances, témoigne de ce sens jamais fixé parce que toujours en devenir, « toujours frissonnant », dont la préface de 1953 avertit le lecteur : « Les lignes supplétives que l'on va lire ne visaient qu'à réintroduire après coup dans l'édifice toujours frissonnant du poème un peu du monde gauche qui avait servi à sa confection. » Il est intéressant que le rapport au contexte soit ici à la fois légitimé et relativisé. Il entre bien « un peu d[e] monde » dans la « confection » du poème. Mais l'éclairage qu'il apporte reste incommensurable avec ce que la même préface appelle « la vraie lumière », celle que voit « l'habitant du lieu ». Attribuant à ce lieu de la poésie une lumière plus intense que l'éclairage latéral du contexte, l'auteur récuse du même coup l'opposition, peut-être formulée par un lecteur comme celui pour qui fut écrit l'*Arrière-histoire*, entre la clarté des explications et l'obscurité du poème.

La continuité avec l'espoir né au maquis, avec l'action collective, avec la préparation de l'avenir n'est pas une dimension dominante du *Poème pulvérisé*, mais elle n'en est pas moins lisible par endroits, dans les textes eux-mêmes, le temps de leur éclairage par l'écriture de l'*Arrière-histoire*. Les « lignes supplétives » du poème « Seuil » se prêtent bien à une telle contextualisation. Le texte appelle à l'espoir et en même temps fait le geste de rassembler, bien que réduite à un petit nombre, une communauté autour de lui. L'espoir est ici collectif : c'est ce qui permet de tisser un lien entre ce texte et la période issue de la Libération. La rupture avec les contemporains n'est pas complètement consommée, même si l'époque est une fois de plus décriée. La conscience d'une communauté formée par les individus qui ont, ensemble, échappé au pire, l'appel à son élargissement par « l'accueil » (« je vous attends, ô mes amis qui allez venir »), montrent la dimension collective de l'espoir affiché. Il reste que ce texte se situe de toute évidence à un moment charnière : la communauté est réduite à un groupe de « rescapés », les « mots » semblent aussi « compromis » (« La liberté passe en trombe ») que pendant la guerre.

Une tension identique parcourt le poème « Hymne à voix basse », seul poème explicitement politique du recueil. Par sa forme d'allocution, il appartient à cet ensemble de textes qui, dans l'œuvre de Char, à l'instar de la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, visent une efficacité dans l'espace public. Significativement, l'*Arrière-histoire* insiste sur son affichage :

À l'occasion d'une exposition organisée à Paris en 1946 par Yvonne Zervos en faveur de la Grèce Résistante, j'ai écrit cet Hymne. Paul Éluard de son côté écrivit Athena. Nos poèmes figurèrent manuscrits sur d'énormes feuilles piquées au mur. Il fallut les transcrire avec le manche du porte-plume !

Restitué à son premier horizon d'écriture et de réception, « Hymne à voix basse » apparaît comme un poème exemplairement engagé. Il s'inscrit dans le présent de ses contemporains, il dénonce une

situation, il appelle à son changement, et présuppose une confiance dans l'efficacité des mots. Écrit peu de temps après la fin de la guerre, puisque l'exposition d'Yvonne Zervos date de décembre 1945, ce poème appartient à une période de l'œuvre où la crise de confiance dans les possibilités d'agir dans l'histoire n'a pas encore éclaté. L'écriture d'« Hymne à voix basse » en témoigne partiellement. Toute la première partie du poème, qui fait l'éloge de la Grèce, la célèbre dans un « hymne », insiste sur sa pérennité. Les métaphores et le lexique vont dans ce sens : son « sol » est « massif », « fait du diamant de la lumière et de la neige » ; c'est une « terre imputrescible sous les pieds de son peuple victorieux de la mort ». L'éloge ne cède pas pour autant à la facilité d'un discours sur l'éternité de la Grèce : il n'évacue pas la mort et la puissance qui est la sienne dans la dynamique du devenir. Son peuple, s'il est « victorieux de la mort », est aussi « mortel par évidence de pureté ». Les « pouvoirs » déployés à l'origine « semblèrent » seulement « perpétuels ». La prosodie de cet « Hymne » inscrit dans le signifiant la proximité de la mort et du chant pour la vie. La cellule phonique [im] traverse le poème avec une remarquable insistance depuis son titre jusqu'aux trois derniers mots.

#### Hymne à voix basse

L'Hellade, c'est le rivage déployé d'une mer géniale d'où s'élancèrent à l'aurore le souffle de la connaissance et le magnétisme de l'intelligence, gonflant d'égale fertilité des pouvoirs qui semblèrent perpétuels ; c'est plus loin une mappemonde d'étranges montagnes : une chaîne de volcans sourit à la magie des héros, à la tendresse serpentine des déesses, guide le vol nuptial de l'homme libre de se savoir et de périr oiseau ; c'est la réponse à tout, même à l'usure de la naissance, même aux détours du labyrinthe. Mais ce sol massif fait du diamant de la lumière et de la neige, cette terre imputrescible sous les pieds de son peuple victorieux de la mort mais mortel par évidence de pureté, une raison étrangère tente de châtier sa perfection, croit couvrir le balbutiement de ses épis.

Ô Grèce, miroir et corps trois fois martyrs, t'imaginer c'est te rétablir. Tes guérisseurs sont dans ton peuple et ta santé est dans ton droit. Ton sang incalculable, je l'appelle, le seul vivant pour qui la liberté a cessé d'être malade, qui me brise la bouche, lui du silence et moi du cri.

Les lignes prosodiques en [i] et en [m], par moments successives (« ...de l'intelligence, gonflant d'égale fertilité des pouvoirs qui... »/ « ...mappemonde d'étranges montagnes... »), mais le plus souvent conjointes, font place, au centre du poème, à une variante en [mo], d'autant plus remarquable que la labiale [m] est trois fois à l'attaque du mot, symétriquement encadrée par les deux voyelles [o] et les deux liquides [l] : « la mort mais mortel ». Entre « l'Hymne », au début, et son inversion sonore et métaphorique, à la fin, dans le « cri » du « moi », le poème a traversé la « mort ». Mais il a aussi donné à l'imagination le pouvoir de guérir : « t'imaginer c'est te rétablir ». Dans cette mesure, il témoigne d'une confiance dans la parole poétique et la puissance de ses images. Cependant, il est remarquable que cet hymne se fasse « à voix basse », d'une part, et s'achève, d'autre part, à l'opposé de l'harmonie connotée par le genre, sur une dislocation de la syntaxe. La dernière phrase en effet laisse difficilement percevoir la hiérarchie de ses constituants, notamment pour le dernier syntagme, « lui du silence et moi du cri » : à quel antécédent se rattachent les deux prépositions « du » ? Peut-être faut-il comprendre, à cause de la reprise pronominale, mais aussi en raison de l'écho sonore : « je l'appelle » « lui du silence », d'un côté, et

« qui me brise la bouche » « moi du cri », de l'autre. Toujours est-il qu'on ne saurait mieux figurer le « cri » qui « brise » la parole. Aussi, cet « Hymne », qui ne se dit qu'à « voix basse », comme sont entourés d'une voix chuchotante et d'une « marge confidente » nombre de textes à peine postérieurs, signale à la fois, par sa dimension illocutoire, un espoir politique, et par les fractures qui introduisent des disjonctions métaphoriques, prosodiques et syntaxiques dans la plénitude de la voix, la fragilité de cette forme d'espoir dans l'action collective.

Un dernier poème, « L'Âge de roseau », dessine une ultime relation de continuité entre le temps du maquis et *Le Poème pulvérisé*, mais négativement, à travers l'expérience de l'échec. « L'Âge de roseau » démontre *a contrario*, par l'intensité du regret, la puissance de l'espoir qui a pu animer le sujet :

L'Âge de roseau

Monde las de mes mystères, dans la chambre d'un visage, ma nuit est-elle prévue ?

Cette terre pour navire, dominée par le cancer, démembrée par la torture, cette offense va céder.

Monde enfant des genoux d'homme, chapelet de cicatrices, aigrette buissonnée, avec tant d'êtres probables, je n'ai pas été capable de faire ce monde impossible. Que puis-je réclamer ?

Le deuxième alinéa se place, par ses images, le « cancer », la « torture », dans la continuité de l'époque de la guerre, mais cette continuité n'est pas celle, plus ou moins optimiste, que donnaient à lire les autres textes du *Poème pulvérisé*. Elle est, à l'inverse, continuité de souffrance, et l'avenir suggéré est de catastrophe : « cette offense va céder ». C'est à l'aune de ce mal incessant que le dernier alinéa du poème mesure l'échec du changement espéré par le sujet : « [...] avec tant d'êtres probables, je n'ai pas été capable de faire ce monde impossible. » L'« impossible », à prendre dans une acception positive, fait écho à deux feuillets qui l'associent à l'action de la poésie :

132

Il semble que l'imagination qui hante à des degrés divers l'esprit de toute créature soit pressée de se séparer d'elle quand celle-ci ne lui propose que « l'impossible » et « l'inaccessible » pour extrême mission. Il faut admettre que la poésie n'est pas partout souveraine.

229

La couleur noire renferme l'impossible vivant. Son champ mental est le siège de tous les inattendus, de tous les paroxysmes. Son prestige escorte les poètes et prépare les hommes d'action.

Une constellation reliant l'imagination, l'action et la poésie, qui pourrait servir d'emblème au recueil *Feuillets d'Hypnos*, se trouve ainsi, par l'adjectif « impossible », à l'arrière-plan du troisième alinéa de « L'Âge de roseau ». Le recueil du temps de guerre y est, enfin, implicitement présent par la désignation d'une communauté, « aigrette buissonnée » formée de « tant d'êtres probables ». Le ton de la question conclusive, « Que puis-je réclamer ? », vient mettre fin à ce que cette continuité pouvait contenir d'élan vers l'avenir. Poème charnière lui aussi, « L'Âge de roseau » est emblématique de ce moment où la déception d'après-guerre s'exprime dans le prolongement des images et des mots propres à l'espoir du temps de guerre. Par contraste, le court poème en forme de dialogue, placé comme « arrière-histoire », suggère une résistance à la déception, qui s'appuie certes sur la force de contre-terreur que représente depuis longtemps

l'enfance dans l'œuvre de Char, mais aussi sur une forme, l'échange dialogué, et une valeur, « l'insouci », caractéristiques, on le verra avec *Les Matinaux*, d'un renouvellement de l'écriture dans l'après-guerre.

Enfin, *Le Poème pulvérisé* accompagné de son *Arrière-histoire* se place également dans la continuité de la guerre par sa dimension de mémorial. Cette dernière n'est, là encore, que secondaire dans le recueil, la mémoire personnelle prenant le pas, on va le voir, sur la mémoire collective. Toutefois, la présence, à l'horizon de certains poèmes, d'une possibilité de rassemblement, donne à cette dimension une visibilité particulière. Elle met en avant, par un effet d'écho, la force du lien collectif que suppose la commémoration, tout en soulignant en même temps, par contraste, le retournement qui s'opère. Car il ne s'agit plus de s'appuyer sur une expérience passée pour préparer l'avenir : la commémoration veut sauver le passé en le réactualisant, en le mettant sous l'éclairage du seul présent. Sa « raison d'être fondamentale est », comme le dit Pierre Nora du « lieu de mémoire », « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel [...] »<sup>456</sup>. Dans cette perspective, s'il y a continuité avec le temps de la guerre dans *Le Poème pulvérisé*, c'est moins par le prolongement de l'espoir collectif qui le caractérisait, que par la volonté de ne pas oublier ce temps. Mais du même coup la guerre devient un événement passé. Le besoin de mémoire est le signe d'une prise de conscience de la rupture, du devenir révolu de l'événement.

Le texte le plus évocateur de cette dimension commémorative est l'*Arrière-histoire* du poème « Le Muguet ». On se souvient de son ouverture : « Au souvenir de la grande épreuve de Céreste (1941-1944) ». La solennité du ton, l'emploi d'une formule consacrée et la mention des dates placent le poème sous le signe de l'inscription appelant le passant-lecteur à faire mémoire de l'événement. La situation énonciative présumée par cette formule est la même que dans quelques autres textes par lesquels Char célèbre la mémoire de résistants fusillés. Le 28 avril 1945 paraît dans *Les Lettres françaises*<sup>457</sup>, avant d'être repris en ouverture de *Ma faim noire déjà*, un texte consacré à Roger Bernard. Quelques variantes soulignent l'empan national donné au discours. La dernière phrase n'était pas « Tel est le poète que nous avons perdu » mais, plus solennellement : « Tel est le poète que la France a perdu. » Le souci d'inscrire l'hommage dans une réalité identifiable par les lecteurs du journal se signale par l'ajout du nom du département, « Basses-Alpes ». L'autre texte rendant publiquement hommage à un résistant disparu est celui que Char consacre à Dominique Corti. Dans ces deux éloges funèbres, l'enjeu est de mémoire collective. Toutefois, s'il y a bien désir de commémoration, c'est sans le faste et la pompe vilipendés par Char dans le troisième *Billet à Francis Curel* : « Ne songeons pas aux couards d'hier, auxquels se

<sup>456</sup> in Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, t. I, La République, P. Nora dir., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, repris en coll. « Quarto », 1997.

<sup>457</sup> Dans *Les Lettres françaises* et non pas dans *L'Éternelle revue* comme indiqué par erreur dans les notes de l'édition des *Œuvres complètes*, p. 1392, (coll. « la Pléiade », Gallimard, [1983] 1995). La bibliographie de la même édition, p. 1422, rétablit l'origine exacte du texte.

joindront les nôtres ambitieux, qui s'accoutrent pour le tournée des commémorations et des anniversaires. Rentrons. Les clairons insupportables sonnent la diane revenue ». Char se démarque ici de tout un pan de la poésie de la Résistance qui, avec Aragon, occupe le devant de la scène à la Libération. S'il entend inscrire sa parole dans l'espace public et faire appel à la mémoire collective, il n'en prend pas moins ses distances avec les célébrations officielles. La parole est publique puisque les *Billets* sont publiés, mais ceux-ci n'ont pas la forme d'une déclaration officielle, et donnent au contraire toute son importance à l'échange dialogué : s'adressant à son ami Francis Curel, l'énonciateur inscrit le souvenir de Roger Chaudon dans une mémoire partagée de sujet à sujet. On voit donc les limites de cet appel à la mémoire collective autour du tombeau des résistants amis. S'il s'agit bien de rassembler, ce n'est pas pour souder une communauté politique, même si l'on peut discerner dans le premier texte consacré à Roger Bernard une visée nationale. L'éloge funèbre peut bien donner une valeur exemplaire à ces êtres, comme le fait le texte consacré à Dominique Corti, il manque toutefois l'élan qui permettrait de prendre appui sur, et contre, le passé, pour se tourner vers l'avenir. Or le passé ne passe pas : « tout est à recommencer », s'exclame le sujet à la fin du même texte.

Peut-être est-ce en raison de cette difficulté à tirer du passé ainsi perçu une ouverture vers l'avenir que *Le Poème pulvérisé* et son *Arrière-histoire* ne s'attardent pas plus longtemps sur les possibilités de rassemblement autour d'une mémoire. La commémoration rassemble, mais ne lance pas dans l'avenir. Le mémorial est une impasse, s'il ne peut être « converti en bon mouvement ». Il fige le passé, devient obsédant, et transforme la mémoire en « bouge » : « La pyramide des martyrs obsède la terre », avertissait « Le Bouge de l'historien ».

Dans ces conditions il n'est pas surprenant d'observer dans *Le Poème pulvérisé* l'élaboration d'une autre relation à l'avenir. La possibilité d'une histoire collective, poursuivant l'action passée, dans la perspective d'un avenir politique, devient progressivement lettre morte. Le recueil poétique entérine le premier cet abandon. En revanche, lui est confiée la nécessité, qui s'impose toujours, de « distinguer la vraie de la fausse ouverture par laquelle on va filer vers le futur » (« Note sur le maquis »). Un travail de mémoire, travail d'« exorcisme », selon les termes de l'*Arrière-histoire*, va permettre de libérer l'avenir du poids d'un passé dont le recueil fait son deuil. Ainsi peut-on souligner, par exemple, la différence entre le texte consacré à Roger Bernard dans *Les Lettres françaises* et le poème « Affres, détonation, silence ». Il ne s'agit plus, avec ce dernier, d'un récit adressé à la collectivité, retraçant la biographie d'un résistant exemplaire. On n'est plus dans l'ordre du mémorial. Un autre enjeu est assigné à l'écriture poétique, qui a sa manière propre de se rapporter au passé et donne à la mémoire personnelle la plus grande place. Après sa phrase d'attaque solennelle, l'arrière-histoire du « Muguet » ne place-t-elle pas le « je » au premier plan : « Il me paraît encore aujourd'hui invraisemblable que je sois en vie » ?



La place donnée à la guerre par l'*Arrière-histoire* est donc loin d'être univoque. Quelques éléments inscrivent *Le Poème pulvérisé* dans une relation de continuité avec ce qui, dans la guerre, a été fondateur d'un avenir commun. Ils en montrent simultanément les limites, faisant du recueil un moment critique, moment où se fissure la possibilité de l'espoir collectif, du rassemblement autour d'une mémoire ou d'une allocution. Il reste à savoir pourquoi la guerre n'est présente, la plupart du temps, que sous une forme indirecte. Il se pourrait qu'on touche ici à l'un des enjeux majeurs du recueil : si la guerre est plus qu'une période de l'histoire, si elle a la dimension d'une catastrophe, alors non seulement elle ne peut être nommée directement, mais elle doit laisser place à l'élaboration d'un nouveau rapport au passé, au présent et à l'avenir. Cette élaboration prend la forme d'une traversée de la mort, d'une épreuve suivie d'une renaissance, collective et individuelle, impliquant une reconfiguration des formes du temps dans l'écriture poétique.

### **6.1.3. « Soustraits au naufrage ! »**

C'est dans *Le Poème pulvérisé* accompagné de son *Arrière-histoire* que la guerre apparaît, après coup, comme une césure décisive. Désastre, catastrophe, déluge : cette représentation de l'événement souligne sa force de rupture. Mais c'est une rupture suivie d'une « résurrection » : la brèche est en même temps refermée, la crise ouverte par la guerre doit trouver sa fin. Le travail du poème oppose au constat de la persistance du mal, tel que d'autres genres de textes le dénoncent, le travail d'une écriture qui doit sauver du désastre, par la parole. Parole à l'image de celle des enfants dans le poème « Hommage et famine » : « Comment savait-il, solitaire, que la terre n'allait pas mourir, que nous, les enfants sans clarté, allions bientôt parler ? »

C'est par un réseau de métaphores ou d'échos entre les poèmes que la guerre s'inscrit comme césure dans le recueil. Quatre poèmes se distinguent par la densité de ces figures. « Le Muguet », « Seuil », « L'Extravagant », « Pulvérisé », auxquels on peut ajouter, dans une certaine mesure, « Affres, détonation, silence ». Leur succession, à une place déterminée, dans la première moitié de l'ensemble, juste après « J'habite une douleur », est significative de leur parenté, et du rôle spécifique qui leur est confié dans l'architecture générale du recueil. Le premier jeu d'épreuves, daté de mars 1947, proposait une construction tout à fait différente, mais associait déjà ces cinq poèmes dans l'ordre suivant : « Le Muguet », « L'Extravagant », « Seuil », « Affres, détonation, silence » et « Pulvérisé ». Quelle que soit l'organisation générale du recueil, les poèmes liés à la guerre sont donc maintenus comme un bloc au sein de l'ensemble.

C'est dans le poème « Seuil » que le tissu métaphorique de la catastrophe est le plus visible. Par l'image du déluge, il se situe dans la continuité de *Feuillets d'Hypnos* : continuité d'une forme d'écriture qui ne peut nommer qu'indirectement « les choses impossibles à décrire » (*Recherche de la base et du sommet*), continuité d'une représentation de l'époque comme naufrage. Mais tout en reprenant la métaphore du déluge, il la met en œuvre d'une manière absolument nouvelle. Là où l'écriture métaphorique intersticielle de *Feuillets d'Hypnos* désignait l'impossibilité d'un travail d'unification et d'orientation du temps, et par là, un horizon de désastre, « Seuil » au contraire met en récit la métaphore :

Quand s'ébranla le barrage de l'homme, aspiré par la faille géante de l'abandon du divin, des mots dans le lointain, des mots qui ne voulaient pas se perdre, tentèrent de résister à l'exorbitante poussée. Là se décida la dynastie de leur sens.

J'ai couru jusqu'à l'issue de cette nuit diluvienne. Planté dans le flageolant petit jour, ma ceinture pleine de saisons, je vous attends, ô mes amis qui allez venir. [...]

De la subordonnée temporelle placée à l'attaque du poème jusqu'au présent d'énonciation du second alinéa, le poème effectue le lien entre un passé lointain, de caractère mythique, et un présent dans lequel retentit le caractère accompli de ce passé. Le passé simple des verbes du premier alinéa rejette le procès dans un temps séparé du présent. Le passé composé qui ouvre le second alinéa (« j'ai couru ») crée une rupture dans ce premier système de temps, ouvre une brèche dans la clôture d'un événement révolu. Il rend alors possible le passage d'un temps incommensurable, temps des origines, temps détaché, absolu, au présent d'un sujet, qui reprend à son compte, à la première personne, ce passé, et le transforme, par la valeur accomplie du passé composé, en résultat présent, en héritage. Le poème, par l'emploi des formes verbales, donne à la catastrophe une « issue » (« à l'issue de cette nuit diluvienne »). Il tient ensemble le caractère exorbitant de l'événement, et la possibilité de vivre après lui : il sauve du déluge. La catastrophe, suggérée à l'horizon de *Feuillets d'Hypnos*, devient dès lors, dans *Le Poème pulvérisé*, un événement passé. Sa force disruptive n'est pas annulée, mais au lieu de se signaler par l'affolement des horloges « dont les aiguilles s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme » (feuille 26), elle est intégrée au récit, comme l'est « la discordance incluse » par laquelle se définit le « retournement », selon le modèle de mise en intrigue, élaboré à partir du *muthos* tragique aristotélien par Paul Ricoeur<sup>458</sup>. Ce qui implique aussi que le sujet narrateur a survécu : il se situe lui-même après l'événement. Sans doute est-ce à cause de cette situation de postériorité que la métaphore peut être déployée, filée d'un bout à l'autre du poème. Le désastre, dans le *Poème pulvérisé*, est un désastre surmonté ; il n'est pas en excès sur le présent ; il n'a pas l'imminence d'une menace. Aussi peut-il être caractérisé par la « fermeté », c'est-à-dire par la solidité de son appui, par l'assise qu'il offre à la construction de la maison dans le second alinéa du poème : ferme comme la pierre du « seuil ». L'épigraphe manuscrite d'un exemplaire du recueil le mentionnait en effet ainsi : « Mon poème est

---

<sup>458</sup> *Op. cit.*, vol. I, p. 86-92.

mon vœu en révolte. Mon poème a la fermeté du désastre ; mon poème est mon souffle futur. »<sup>459</sup> L'assise ainsi établie est tournée vers le futur. De même, dans le poème, la deuxième phrase du deuxième alinéa conduit d'une paradoxale fermeté (« planté dans le flageolant petit jour ») à une ouverture vers l'avenir (« ô mes amis qui allez venir »). Dans « Seuil », l'espoir se construit donc à partir du désastre et au-dessus de lui. L'*Arrière-histoire* renforce ce lien entre la construction du lendemain et l'épreuve du naufrage. L'enchaînement paratactique des deux premières propositions précise la relation en faisant de l'espérance la conséquence implicite, moins du désastre lui-même que du fait d'en avoir réchappé :

Soustraits au naufrage !

Pourquoi s'interdire d'espérer ? [...]

Dans *Feuillets d'Hypnos*, au contraire, l'espoir d'un « lendemain fertile » était aimanté par l'image d'une lampe au rayonnement très lointain, « point d'or » inconnu, « inaccessible à nous » (feuillets 5 et 6), s'opposant aux ténèbres environnantes. Enfin, on notera que le pont jeté entre un passé diluvien dans le premier alinéa et la construction d'un présent tourné vers l'avenir dans le second alinéa s'appuie sur la responsabilité d'un sujet, qui dit « je », et entérine l'accompli du passé, tout en indiquant une « issue » vers le futur : « J'ai couru jusqu'à l'issue de cette nuit diluvienne. » Or ce « je » dans le second alinéa est précisément une figure du poète. « Mon bâton de cyprès » fait écho à l'aphorisme XLVI de *Partage formel* : « inexpugnable sous sa tente de cyprès, le poète [...] ». C'est au poète qu'il revient de construire l'espoir à partir du désastre. L'« effort, le courage et l'amour » (*Arrière-histoire*) lui incombent, à lui en particulier, dans la mesure même où les mots ont perdu, à l'époque qui est la sienne, leur pouvoir de persuasion : « Quelle tête porte donc notre époque, qu'il n'y ait plus de *mot* suffisamment persuasif pour traduire le sourire de l'accueil ? » Il est remarquable que ce poème fasse du désastre et de l'issue de ce désastre une affaire de mots. Le premier alinéa oppose à la « faille géante » la « résistance » de quelques mots ; le second aliéna donne au poète la charge de trouver les mots capables de « traduire le sourire de l'accueil » (*Arrière-histoire*). Ici encore un partage générique semble confier au poème l'effort d'ouvrir l'avenir à partir de la reconnaissance du désastre et de son terme, là où les textes de *Recherche de la base et du sommet* dénoncent une crise qui ne finit pas.

Char disait de ses poèmes qu'ils allaient souvent par deux. Le cycle des cinq poèmes liés à la guerre, « Le Muguet », « Seuil », « L'Extravagant », « Pulvérin », « Affres, détonation, silence », se prête particulièrement à l'identification de ces parités. Relevons dès à présent ce qui lie « Seuil » à « Pulvérin », tout en gardant à l'esprit que ces couples ne sont pas exclusifs les uns des autres. « Pulvérin » présente aussi des liens avec « Le Muguet », comme le suggère par ailleurs le choix de ces deux seuls poèmes du recueil pour figurer, avec quelques-uns des *Feuillets*

---

<sup>459</sup> Épigramme donnée dans une note de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1367.

*d'Hypnos*, sous le titre « Le Vitrail de Valensole » dans l'anthologie de Pierre Berger pour la collection « Poètes d'aujourd'hui », en 1951.

« Pulvérin » est en partie semblable à « Seuil » par le registre mythique qui le caractérise. Les articles à valeur générique, le lexique abstrait et l'hyperbole (« la faille géante de l'abandon du divin », « la nouvelle sincérité », « la pourpre de la naissance ») donnent aux deux poèmes la dimension de récits cosmogoniques. La mise en scène d'éléments naturels, avec un vocabulaire aux connotations bibliques (« l'arche du soleil », « transfigur[ation] » de Diane), renforce, dans « Pulvérin », sa valeur de récit fondateur. Le premier alinéa de « Seuil » fait le récit de la catastrophe, et « Pulvérin » semble prendre en charge la suite, le renouveau qui succède à cette catastrophe : « La nouvelle sincérité se débat dans la pourpre de sa naissance. » L'aurore sur laquelle s'ouvre le poème succède bien à un bouleversement radical, qui est à la mesure d'une « nuit diluvienne », puisqu'il produit une inversion de l'ordre des choses : « En aval sont les sources ». Sans doute est-ce cette élévation du ton, et du point de vue, qui inspire à Char une pointe d'auto-dérision dans l'*Arrière-histoire* : « La modernité selon ma capacité de bonheur en 1946 ! Il faudrait que je me passe moins rarement au crible de l'humour. »

Les deux poèmes ont en commun de se construire en partie sur le modèle d'un récit de Genèse. L'expérience de la guerre, de la résistance au nazisme, conduit à une prise en compte du temps humain à l'échelle de la Création et non pas seulement à l'échelle des événements historiques et politiques. Mais la Création dont il est question est une Création « à l'envers », selon la formule du deuxième poème d'*Arsenal* qui suit précisément l'évocation du « Nuage de résistance » : « Le sang muet qui délivre/ Tourne à l'envers les aiguilles/ Remonte l'amour sans le lire. » La guerre est vue comme une catastrophe au sens des théologies négatives. Dans le poème « Seuil », la « faille géante de l'abandon du divin » s'apparente à l'exil de Dieu dans la pensée de la Gnose, comme le montre Éric Marty, qui la rapproche aussi de la pensée juive de la Cabale. Dans celles-ci, « la Création est exil : exil de Dieu tout d'abord, dont le premier acte ne fut pas de se révéler mais de se rétracter »<sup>460</sup>. À ce retrait originel succède « la Création comme drame et comme désarticulation première des choses »<sup>461</sup>. Éric Marty relève les nombreuses images qui dans l'œuvre de Char témoignent de l'influence de cette pensée, en particulier dans *Le Poème pulvérisé*. Il montre alors que le langage ésotérique, notamment le langage alchimique, est requis comme « seul susceptible de saisir à son véritable niveau le désordre qui définit en son essence le processus créateur »<sup>462</sup>. La métaphore du déluge est à lire comme « le signe le plus évident de la catastrophe même de la Création ». On ajoutera « la noirceur de l'horizon » qui, à l'image des « eaux noires » du poème « Chérir Thouzon » analysé par le critique, désigne l'étape alchimique de la putréfaction de la matière.

---

<sup>460</sup> Éric Marty, *René Char, op. cit.*, 1990, p. 211, dans un chapitre intitulé précisément « La Création comme désastre ».

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 185.

C'est alors que le lien de « Seuil » avec « Pulvérin » devient intéressant. Dans « Pulvérin », « Diane est transfigurée ». Or Diane est aussi un symbole alchimique. Comme le rappelle Jean-Claude Mathieu en commentant une phrase du feuillet 148 de *Feuillets d'Hypnos* (« La lune est d'étain vif et de sauge »), la luminosité de la lune retrouve l'image alchimique de la pierre parvenue au blanc<sup>463</sup>. Et, citant le *Dictionnaire mytho-hermétique de Pernety* : « l'étain calciné, c'est la pierre parvenue au blanc, que les Philosophes appellent aussi Chaux d'étain, Lune dans son plein, Diane nue. »<sup>464</sup> « Pulvérin » représente alors une étape ultérieure de l'Œuvre par rapport à « Seuil ». Toutefois on notera que dans « la corne de la lune » (« Chérir Thouzon »), la cornue, que représente Diane aussi bien, l'expérience alchimique tourne court : « le bonheur est modifié. En aval sont les sources. » On serait tenté de parler d'« expérience alchimique ratée », comme y est invité Éric Marty par les « restes épars du grand œuvre englouti » dans « Chérir Thouzon ». Mais dans « Pulvérin », il s'agit moins d'un échec ou d'un désastre, que de la perversion du renouveau.

Car si le soleil dessine une « arche », creuset d'une création sauvée du déluge, celle-ci est contaminée par « le nouveau mal tolérant ». Cette expression ne désigne pas la contamination complète de la terre par le mal comme dans le poème de *Retour amont* : « Dans l'ère rigoureuse qui s'ouvrait, aboli serait le privilège de récolter sans poison ». Le « nouveau mal tolérant » est plutôt une espèce de compromis qui définit la singularité de l'époque d'après-guerre : cette époque n'atteint même pas, après la catastrophe, le moment du retour à la poussière du commencement. La catastrophe ne ramène pas « au point de départ, au premier limon, particule du premier Adam, retour à un recommencement de la Création », comme l'écrit Éric Marty à partir de « Chérir Thouzon ». Ainsi que l'annonçait l'« Argument » du *Poème pulvérisé*, « les hommes d'aujourd'hui [...] perdent, tout en se gardant vivants, jusqu'à la poussière de leur nom ». De ce point de vue, *Retour amont*, qui présente de multiples parallèles avec les poèmes de l'après-guerre, propose une vision plus radicale de la catastrophe : « Dans le creux de la ville immergée, la corne de la lune mêlait le dernier sang et le premier limon. » La période de l'immédiat après-guerre ne peut être exactement superposée à celle des années soixante, en dépit de semblables références à une conception ésotérique du temps comme « 'sur-place' de l'humanité saisie perpétuellement entre Création et rétractation, Genèse et catastrophe quasi immédiate »<sup>465</sup>. L'écriture de l'après-guerre ne peut pas davantage s'identifier à la période des années 30 où les images cataclysmiques poussaient l'anéantissement jusqu'à son terme pour déceler dans la cendre, selon un modèle emprunté à l'alchimie, les potentialités du renouveau.

Le drame de l'après-guerre, c'est peut-être cette incapacité à mourir complètement, à aller jusqu'au bout du déluge. On comprend mieux alors l'attitude politique de Char telle qu'elle s'exprime dans le quatrième *Billet à Francis Curel* : clore la période de la guerre parce que la seule

---

<sup>463</sup> *Op. cit.*, vol. II, p. 203.

<sup>464</sup> Cité par Jean-Claude Mathieu, *ibid.*

<sup>465</sup> Éric Marty, *op. cit.*, p. 187.

possibilité d'ouvrir une issue à la catastrophe est d'aller jusqu'au bout de la logique de la catastrophe : « je n'entrevois pour la bombe atomique qu'un usage, celui de réduire à néant ceux, judicieusement rassemblés, qui avaient aidé à l'exercice de la terreur, à l'application du Nada. » Une remarquable cohérence relie sur ce point l'écriture poétique et les analyses politico-historiques de Char : le refus du compromis, des « alliances impures » (*Billet IV*), qui explique le désir « d'effacer les traces et de murer le labyrinthe », n'est pas comme on l'interprète parfois le signal d'un retrait déçu et du silence de Char. Il est au contraire le signe d'une exigence de la part du poète devant son temps : accomplir le cycle de la Création, achever le désastre puis, comme le dit la fin du quatrième *Billet*, « remettre sur la pente nécessaire les milliers de ruisseaux qui rafraîchissent et dissipent la fièvre des hommes ». N'est-ce pas là remettre sur la pente « les ruisseaux libres et fous de la création » (« Chérir Thouzon ») ? L'immense réseau hydrographique qui se déploie dans tous les textes d'après-guerre est aussi une manière de suggérer l'accomplissement du déluge en faisant de l'immersion la possibilité du nouveau. Le déluge est anéantissement et promesse du « limon », du retour des « saisons ». Pour accomplir cela, il faut, comme le dit le feuillet 54, redevenir « capable de mourir », transformer le « cyclone » destructeur en cycle de la création : « [...] Une cendre de cactus préhistorique fait voler mon désert en éclats ! Je ne suis plus capable de mourir.../ Cyclone, cyclone, cyclone... ». C'est la tâche du poète de convertir le mauvais cycle, le « cycle de fatigues en fret de résurrection », comme le dit précisément la proposition XXXV de *Partage formel*.

« Pulvérin » désigne donc bien un nouveau, mais incomplet ou inaccompli, un petit nouveau, à l'image de la petite poudre qui se lit dans le diminutif du titre du poème. De même le premier titre, « Saccade », pouvait s'entendre comme un bref coup d'arrêt, selon la première acception du terme, par opposition à un bouleversement de grande ampleur. En raison de ces connotations en demi-teinte, la relation sémantique de « pulvérin » à l'adjectif du titre du recueil, « pulvérisé », n'est pas d'exacte similitude. La poudre de « pulvérin » est une version diminuée de la poussière du « Poème pulvérisé ». Il faut alors y voir l'opposition d'une finitude à une autre. Le pulvérin est dans son acception la plus courante la poudre des armes à feu. Par métonymie il renvoie à la « détonation » du poème qui le suit immédiatement, « Affres, détonation, silence ». Or dans ce contexte, le coup de feu n'a pas les valeurs positives qui peuvent être les siennes ailleurs, dans le feuillet 50 par exemple : « Face à tout, À TOUT CELA, un colt, promesse de soleil levant ! ». Dans « Affres, détonation, silence », la détonation est elliptiquement corrélée à la mort de Roger Bernard et à « l'horizon des monstres ». La poudre de « Pulvérin » s'entend alors d'abord comme un écho à cette épreuve que fut pour le sujet le fait d'avoir tué et d'avoir vu tuer pendant la guerre. À l'opposé, la poussière du *Poème pulvérisé* est une finitude positive, comme le formule dans un recueil ultérieur cet aphorisme : « Pourquoi *Poème pulvérisé* ? Parce qu'au terme de son voyage vers le Pays, après l'obscurité pré-natale et la dureté terrestre, la finitude du poème est

lumière, apport de l'être à la vie. » (« La bibliothèque est en feu... »). La pulvérisation acquiert dans le poème une positivité qu'elle n'a pas dans le monde des « hommes d'aujourd'hui », celui des « monstres » trop proches. Ici encore le poème répare et accomplit ce que l'époque détruit et laisse inachevé. Il ne s'oppose pas à elle en s'en détournant, mais il la reprend, comme « pulvérisé » reprend la matière sonore de « pulvérin », et semble mener à son terme le processus qui fait passer de la destruction au renouveau. L'acception partiellement négative du mot « pulvérin », qui naît de son rapprochement avec la « détonation » du poème voisin, est elle-même transformée positivement par le chant final de la « bouche des amants ».

Ainsi, la désignation de la guerre comme catastrophe à l'échelle de Création, au-delà d'une représentation de l'événement, implique chez le sujet poétique la responsabilité d'une re-création. L'écriture poétique devient alors ce nouvel alambic, ce « puits de boue et d'étoiles » que décrit l'« Argument ». La métaphore alchimique donne une image de la fonction du poème et de son rapport au monde. Il ne s'agit pas de chercher une efficacité directe auprès d'un auditoire, comme dans les textes journalistiques ou de théâtre. Il s'agit plutôt de rejouer dans le laboratoire du poème le processus de la Création, pour en donner une image qui le fasse connaître et rende possible son accomplissement. Telle peut être la signification de la dernière phrase de l'« Argument » : « [...] le poème, s'élevant de son puits de boue et d'étoiles, témoignera presque silencieusement, qu'il n'était rien en lui qui n'existât vraiment ailleurs, dans ce rebelle et solitaire monde des contradictions. ». L'image du Grand Œuvre alchimique, conçu comme un miroir de la Nature que le poème donne à comprendre par analogie, procurant à celui qui s'y est initié une Connaissance parfaite, pourrait faire comprendre la fertilité de l'emploi des images hermétiques dans ce texte. Le langage de la Gnose alchimique en effet n'est pas à exclure de l'*Arrière-histoire* de l'« Argument » lorsqu'il y est question de « poèmes de la totalité illuminée ». L'« illumination » est l'un des noms de cette Connaissance. De nombreux autres indices dans le recueil témoignent du modèle alchimique donné à l'écriture poétique. Deux symboles graphiques, en particulier, se trouvaient, comme l'indique une note de l'édition des *Œuvres complètes* de Char, en tête des deux vers repris sous le titre « Lyre »<sup>466</sup>. Ces deux symboles « désignant la matière brute et la matière préparée, [...] évoquent le travail de la gamme tempérée, et celui de la réalisation du poème »<sup>467</sup>. Figurée comme opération alchimique, la fonction du poème se conçoit à l'image de la pierre philosophale qui permet ce processus spirituel autant que matériel, par lequel ce qui est mort préalablement et a subi « la période de dissolution et de putréfaction de ses principes antérieurs », peut « renaître à un état meilleur »<sup>468</sup>.

---

<sup>466</sup> Voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1370.

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> Cette phrase, citée par M. Caron et S. Hutin, est d'un alchimiste contemporain, Auriger, commentant « le quatrième jour » des *Noces chimiques* de Christian Rosencreutz, in *Les Alchimistes*, Éditions du Seuil, 1967, p. 154.

Par la métaphore alchimique, le poème devient donc le lieu où peut s'élaborer l'image d'une transformation du désastre en renouveau. On la retrouve par exemple dans « Le Requin et la mouette ». Le dernier alinéa est tout entier un appel à une telle renaissance :

Ô Vous, arc-en-ciel de ce rivage polisseur, approchez le navire de son espérance. Faites que toute fin supposée soit une neuve innocence, un fiévreux en-avant pour ceux qui trébuchent dans la matinale lourdeur.

Ces phrases vont plus loin qu'un message d'espoir ou qu'une ouverture vers l'avenir. Elles suggèrent une transmutation de « la fin » en « neuve innocence », elles font de la destruction le matériau même d'une renaissance. Il n'est pas jusqu'à l'adjectif « polisseur » qui ne suggère le polissage de la pierre philosophale, tout comme les « parfaites noces » évoquées dans l'*Arrière-histoire* appellent en écho les *Noces chimiques* de l'alchimiste. Mais on notera en même temps que le discours ésotérique ne reste pas clos sur lui-même. Il s'ouvre dans la chute du poème sur « ceux qui trébuchent dans la matinale lourdeur », périphrase où se reconnaissent « les hommes d'aujourd'hui », ces contemporains à « l'instinct affaibli », que leur « richesse freine et enchaîne » (« Argument »). Comme « l'arc-en-ciel » invoqué dans le dernier alinéa, comme *Les Matinaux* quelques années après, le poème est « le pont » : il se charge du passage « de cette goutte d'homme et de chose parmi le chaos et la nausée »<sup>469</sup> vers un « fiévreux en-avant ». Le poème en effet non seulement témoigne, comme l'écrit Char à Gilbert Lely au sujet du titre de *Seuls demeurent* en 1944, de « cette goutte rescapée chargée comme l'arche légendaire », mais il affirme aussi, avant tout, « son ascension »<sup>470</sup>. La dynamique qui mène le « navire » des hommes vers son « espérance » compte autant que la seule survie de ses rescapés.

Le rôle du poème peut donc être pensé à l'image du laboratoire de l'alchimiste. Mais si la responsabilité du sujet envers ses contemporains est aussi forte que le suggère « L'Âge de roseau », comment comprendre l'articulation de l'écriture poétique avec son temps, avec « les hommes d'aujourd'hui », pour que l'issue au désastre proposée par le poème ne soit pas une simple image ? L'« Argument » a indiqué une réponse en évoquant le « témoignage » du poème, faisant de ce dernier un miroir en petit de ce qui « existe ailleurs », dans le monde, comme chez certains alchimistes, l'alambic propose un microcosme créé à la ressemblance du macrocosme. On relèvera aussi, à côté de cette fonction de dévoilement, le nombre des adresses directes sur lesquelles s'achèvent les poèmes, et surtout cette forme d'énonciation singulière qu'est le « toast ». En intitulant un des ses poèmes « À la santé du serpent », en répétant avec insistance dans l'« arrière-histoire » cette allocution (« Je répète 'À la santé du serpent !' »), le sujet fait plus que représenter combien « les ruines » peuvent « être douées d'avenir » (« Le Bulletin des Baux ») : il pose des valeurs. Rendant hommage au réprouvé de la Création, Char inverse, de manière toute

---

<sup>469</sup> Lettre à Gilbert Lely du 15 mars 1944, citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 89 : « À la réflexion et sous réserve d'un meilleur titre non trouvé encore je garde *Seuls demeurent*, titre-conjonction qui traduit je crois l'ascension de cette goutte d'homme et de chose parmi le chaos et la nausée, cette goutte rescapée chargée comme l'arche légendaire ».

<sup>470</sup> *Ibid.*



nietzschéenne, la hiérarchie des valeurs chrétiennes. Le deuxième aphorisme énonce explicitement ce geste d'inversion, par l'échange des positions de sujet et d'objet entre l'homme et le symbole du pain : « Au tour du pain de rompre l'homme, d'être la beauté du point du jour. » Dans la continuité d'autres poèmes du recueil, de « Seuil » en particulier, « À la santé du serpent » propose une contre-création. Mais dans ce poème le sujet dénonce l'exil de l'homme et non l'exil de Dieu : « Combien durera ce manque de l'homme mourant au centre de la création parce que la création l'a congédié ? » S'il s'agit bien de participer à une nouvelle genèse – et l'*Arrière-histoire* le confirme : « Je suis parfois ce qui demain deviendra l'homme premier jeté dans la folle aventure [...] » – alors c'est pour placer l'homme vivant, et non pas « mourant », « au centre de la création ». Tel est le sens de l'aphorisme XXVI : « [...] Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié. » La conscience d'être situé, après le désastre de la guerre, sur le seuil d'une nouvelle « ère » s'accompagne de la nécessité de s'opposer aux grands modèles de la Création et à ce qui apparaît comme leur nihilisme. La « longue remontrance » de l'aphorisme XXII évoque l'attitude du prêtre chrétien dénoncée dans *La Généalogie de la morale*. Dans l'aphorisme XXIV, Char détourne habilement l'idée qui oppose la brièveté de la vie sur terre à l'éternité divine, et inscrit l'éternel au « cœur » de l'existence : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel ». L'aphorisme XXII propose une semblable réévaluation de l'existence humaine : « Néglige ceux aux yeux de qui l'homme passe pour n'être qu'une étape de la couleur sur le dos tourmenté de la terre. Qu'ils dévident leur longue remontrance. L'encre du tisonnier et la rougeur du nuage ne font qu'un. » Enfin, l'aphorisme XI témoigne de la responsabilité qui incombe au sujet dans cette nouvelle création non chrétienne : « Tu feras de l'âme qui n'existe pas un homme meilleur qu'elle ». Ce qui fonde l'opposition au modèle chrétien de la Création, c'est le refus d'un espoir considéré comme trompeur. Écrit peu après, « Le serpent » des *Quatre fascinants* est explicite quant au refus de ce « fastueux espoir » : « Prince des contresens, exerce mon amour/ À tourner son Seigneur que je hais de n'avoir/ Que trouble répression ou fastueux espoir. »

#### **6.1.4. « Étoile du destiné »**

Si *Le Poème pulvérisé* fait de la guerre un désastre à l'échelle de la Création, il la désigne également comme une épreuve exceptionnelle à l'échelle du sujet. Insistant sur le miracle de se voir encore vivant, ce dernier suggère combien la mort a été frôlée de près. L'image de la destinée intervient alors par endroits pour figurer et interroger l'existence individuelle.

Le texte « supplétif » du poème « Le Muguet » invite à lire dans l'image du titre une référence à la certitude d'avoir été sauvé miraculeusement, d'avoir eu cette chance au nom de

laquelle s'échange le brin de muguet : « Il me paraît encore aujourd'hui invraisemblable que je sois en vie. » Au début du poème, « la fortune du couple » qui a été « sauvegardée », fait entendre comme un écho à l'heureuse fortune qui a accordé au sujet la chance d'une vie sauve. Le poème, par cette image, s'intègre étroitement à l'isotopie du miracle qui parcourt le recueil. Or la présence de la chance dans le recueil est à la mesure des interrogations que suscite la certitude d'avoir échappé au pire pendant la guerre. Face au « miracle » de se voir sauvé, il arrive en effet que surgisse, à l'arrière-plan d'un poème, un questionnement sur le sens de ce salut. L'examen du manuscrit de « l'arrière-histoire » du poème « Le Muguet » est à ce titre intéressant : « [...] [Être sans cesse, dans une continuité infatigable] frôlé, traversé, touché, dénoncé, interpellé par pire que la Mort, sans gain pour ce pire, c'est [incroyable et follement] déroutant ! »<sup>471</sup>. Aux adjectifs « incroyable et follement » s'est substitué l'adverbe « saturniennement » ; « continuité infatigable » a été biffé et remplacé par « régularité impie ». « Pire que la mort » a pu appeler « impie », et cet écho, créé par la réécriture de la phrase, transforme l'horizon de compréhension de l'expérience désignée dans ce texte. Là où la locution « continuité infatigable » restait neutre, celle de « régularité impie » donne à ce « pire que la Mort » un contexte d'ordre sacré. Dans le même temps elle montre combien cette expérience, étant « impie », est en excès sur une explication religieuse. L'« invraisemblable » salut provoque, en raison de son invraisemblance même, une tension vers le religieux, et simultanément signale l'insuffisance de ce recours. La situation vécue est au-delà d'une logique qui rendrait compte du mal en lui assignant une fin, qui trouverait un « gain » « pour ce pire ». Le texte de l'« arrière-histoire » du « Muguet » récuse toute rationalisation de l'existence du mal. En qualifiant d'« impie » la « régularité » du retour du mal pendant la guerre, il dénonce par avance la possibilité de la justifier selon un plan divin – sauf à poser la manifestation d'une puissance transcendante elle-même contraire à la bonté divine, « impie ». Or c'est précisément la tentation que Char affirme explicitement repousser dans la « Note sur le maquis », texte daté de 1944, mais dont le paragraphe ci-dessous n'a pas été ajouté, au vu du dossier manuscrit, avant 1946 :

Dans la rapide succession des espoirs et des déceptions, des soudains en-avant suivis de déprimants tromperies qui ont jalonné ces quarante dernières années, on peut discerner à bon droit la marque d'une fatalité maligne, la même dont on entrevoit périodiquement l'intervention au cours des tranches excessives de l'Histoire, comme si elle avait pour mission d'interdire tout changement autre que superficiel dans la condition profonde des hommes. Mais je dois chasser cette appréhension. L'année qui accourt a devant elle le champ libre...<sup>472</sup>

S'il faut imputer l'existence du mal dans l'histoire à une fatalité, alors c'est à une fatalité mauvaise, qui serait à rapprocher du dieu des Gnostiques, à l'exact opposé du dieu des théodicées, dont la justice reste sauve.

<sup>471</sup> BLJD, Fonds René Char 738, AE-IV-18.

<sup>472</sup> Nous soulignons. Ce paragraphe a été ajouté au texte de la préoriginale daté, lui, de « 1943-1946 », au moment de la composition de *Recherche de la base et du sommet*. Voir BLJD, Fonds René Char 769, AE-IV-27.

Dans l'« arrière-histoire » du « Muguet », cependant, Char traite le sujet avec moins de gravité que dans la « Note sur le maquis ». La fatalité, le problème du mal, de son imputation à une volonté divine, sont, dans la dernière phrase du texte, rassemblés avec humour dans un geste de « superstition » : « Comment ne pas conserver derrière son oreille, pour assurer la continuité du muguet, le brin de thym écarlate de la superstition ! » Le terme de superstition facilite la prise de distance. Devant la manifestation d'une « fatalité », il autorise une attitude inspirée du mot d'Héraclite repris par Nietzsche : « ne le prenez pas au tragique »<sup>473</sup>.

Le choix de l'adverbe « saturniennement » est un autre exemple du ton de distance amusée avec lequel le sujet choisit d'aborder sa situation de « rescapé ». Il vient remplacer, on l'a vu, « [incroyable et follement] », et par là fait entendre un écho à l'isotopie de l'« étoile du destiné » (« Violences »). Symbole de la destinée lisible dans les étoiles, Saturne, astre tutélaire des tempéraments froids et mélancoliques qui subissent la fatalité de leur sort, est allégé, dans le rapprochement que permet la version manuscrite avec un poème de la même époque, « Un oiseau... », de son poids de tristesse et de regret. Car « follement » appelle « folles », qui est l'adjectif qualifiant « les étoiles », dans « Un oiseau... » (*Les Loyaux Adversaires*) :

Un oiseau chante sur un fil  
Cette vie simple, à fleur de terre.  
Notre enfer s'en réjouit.

Puis le vent commence à souffrir  
Et les étoiles s'en avisent.

Ô folles, de parcourir  
Tant de fatalité profonde !

La mise en scène, produite par les personnifications et le rythme de chanson qui caractérise « Un oiseau... », colore la « fatalité profonde », que les étoiles ont la folie de parcourir, d'une teinte d'humour qui la désacralise. Dans cette petite fable étiologique, l'origine de l'angoisse métaphysique est racontée dans les termes simples et quotidiens qui définissent le savoir de l'enfance, savoir auquel Char se réfère continûment dans la période de la guerre et de l'après-guerre. Songeons à Mireille et au poème « Le Devoir ». Or la fleur du « muguet » n'est pas autre chose que cette fleur « simple », poussant « à fleur de terre » (« Un oiseau... »), d'une « beauté frêle » « perdue dans la chimère de l'herbe » (feuilleton 174). La « fatalité profonde », en termes de « prairie » et d'enfance, c'est-à-dire en termes de « contre-terreur » (feuilleton 141), cela donne le « muguet » et « le brin de thym ». En « arrière-histoire » d'un poème qui évoque « l'enfance du

---

<sup>473</sup> « Mais si l'on voulait poser à Héraclite la question suivante : Pourquoi le feu n'est-il pas toujours le feu, pourquoi est-il tantôt de l'eau et tantôt de la terre ?, il se contenterait de répondre précisément : 'C'est un jeu, ne le prenez pas au tragique et surtout ne le considérez pas d'un point de vue moral !' », in Nietzsche, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, *Œuvres I*, Marc de Launay éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 361.

justicier », il n'est pas surprenant de rencontrer des images qui s'apparentent à la « chimère de l'herbe » ou au « boîtier du jour ».

L'image du muguet, reliée par de multiples fils à la période de la guerre, donne à voir celle-ci sous un angle spécifique, celui de l'après-coup et de la chance. Or ce point de vue rétrospectif engage un retour du sujet sur la totalité de son existence, figurée en filigrane, dans l'adverbe « saturniennement », par l'image de la ligne de la main, puisque la « ligne saturnienne » en chiromancie désigne la ligne de chance. Souvenons-nous aussi que Char lui-même insistait sur le fait d'être né « coiffé ». C'est ce qu'il rapporte notamment dans son entretien avec France Huser :

[...] Les nouveau-nés des familles sans aisance étaient menacés de méningite ; leur mère de fièvre puerpérale. Pour protéger l'enfant, il fallait trouver la limace perlière – une sur mille – qui porte dans sa tête une perle toute ronde [...]. Peu avant ma venue au monde, ma grand-mère partit donc vers la petite colline proche et chercha pendant plusieurs jours le rare mollusque, faisant un massacre de limaces. Récit que j'ai entendu cent fois, mais on disait tant que cette « pierre de chance » ou « pierre des bergers », il suffisait de la coudre dans le béguin de l'enfant pour le préserver du mal ! Or je naquis le corps entouré de cette peau qu'on appelle crépine. Il paraît que les enfants prédestinés naissent ainsi, ceux qui ne craignent pas le danger et qu'une vie originale attend ! Suave superstition !<sup>474</sup>

Ici la chance est du côté, non plus de l'étoile, de la destinée lisible dans les astres, mais de la terre, selon la comparaison inattendue introduite par Char : la perle de la limace perlière est « une perle toute ronde, comme la planète Terre. En réalité, c'était bien de la terre solidifiée – purifiée. » Char reviendra souvent dans son œuvre sur cette manière de lier son destin à la terre.<sup>475</sup>

L'opposition entre certains éléments du poème « Le Muguet » et « L'Extravagant » est d'une symétrie si exacte qu'elle impose le rapprochement. La dernière phrase, dans laquelle le personnage « Tourne à jamais le dos au printemps qui n'existe pas », prend le contre-pied de la « continuité du muguet », de la permanence du renouveau suggérée par la fleur. De même, l'image du torrent, associée à celle du couple, est présente dans les deux textes, mais elle est accompagnée d'un lexique positif dans « Le Muguet » : « J'ai sauvé la fortune du couple. Je l'ai suivi dans son obscure loyauté. La vieillesse du torrent m'avait lu sa page de gratitude » ; négatif au contraire dans « L'Extravagant » : « Il avait perdu tout lien avec le volume ancien des sources propices aux interrogations, avec les corps heureux qu'il s'était plu à animer auprès du sien lorsqu'il pouvait encore assigner une cime à son plaisir, une neige à son talent. » Enfin, la lumière de la terre dans « Le Muguet » et la lumière de la lune dans « L'Extravagant » se font écho en dessinant dans les deux cas de singuliers jeux d'ombre. À l'attaque de « L'Extravagant », la phrase « Il ne déplaçait pas d'ombre en avançant » est d'autant plus remarquable qu'elle évoque l'image de l'« ascien », caractéristique de l'après-guerre. Ainsi, dans le quatrième *Billet à Francis Curel* :

<sup>474</sup> Entretien avec France Huser, *Le Nouvel Observateur*, lundi 3 mars 1980.

<sup>475</sup> Voir par exemple le *Bandeau de « Retour amont »* : « Nous nous sentons complètement détachés d'Icare qui se voulut oiseau [...]. Nous resterons, pour vivre et mourir, avec les loups, filialement, sur cette terre formicante. »

Les mois qui ont suivi la Libération, j'ai essayé de mettre de l'ordre dans ma manière de voir et d'éprouver qu'un peu de sang avait tachée, à mon corps défendant, et je me suis efforcé de séparer les cendres du feu dans le foyer de mon cœur. Ascien, j'ai recherché l'ombre et rétabli la mémoire, celle qui m'était antérieure.

« Ascien » est un terme rare, dont l'étymologie, « a – skios », signifie : qui ne projette pas d'ombre. Il désigne les « habitants de la zone torride, ainsi nommés parce que, quand le soleil est au zénith, leur ombre est sous leurs pieds ; ils semblent ainsi n'en point avoir » (Littré), comme le rappelle la note du poème « Les Ascien » de *Poèmes militants* dans l'édition des *Œuvres complètes*<sup>476</sup>. Le personnage de « L'Extravagant » est lui aussi un personnage sans ombre et il partage avec le sujet du quatrième *Billet* d'avoir à « séparer les cendres du feu dans le foyer de [son] cœur » : le partage salutaire, qui avait été établi par Hypnos et annoncé dans l'épigraphe des *Feuillets* (« L'hiver se fit sommeil et Hypnos devint feu. »), a été bouleversé dans « L'Extravagant ». Le sommeil d'Hypnos, allié du combat dans les *Feuillets*, sommeil qui hypnotise et désarme le froid de l'hiver pour libérer le feu, trouvait dans le feuillet 171 une définition exemplaire de sa fonction pendant la guerre : « Les cendres du froid sont dans le feu qui chante le refus. » Or en « découvr[ant] le cauchemar » (*Arrière-histoire*), Hypnos rompt cette alchimie qui voit la consommation du froid par le feu. Le verbe « découvrir » suggère la dimension visuelle de cette rupture : les yeux fermés du sommeil s'ouvrent sur la violence du spectacle qui s'impose au regard. Dans ces conditions, refuser de « décrire » cette « affreuse circonstance », c'est refuser de céder à la fascination, au versant négatif de l'hypnose, celle qui immobilise, les « yeux grands ouverts », au lieu de libérer l'agilité du rêve. Comme le personnage ascien, l'« Extravagant » est sans cône d'ombre au-dessus de lui parce qu'il a, sans recul possible, les yeux rivés sur le mal, sur le « sang » que mentionne le quatrième *Billet*. C'est dans ce contexte que doit se comprendre l'attaque implicite contre le rêve surréaliste au début du poème : « Ceux qui, aux premières heures de la nuit, ratent leur lit et le perdent ensuite de vue jusqu'au lendemain, peuvent être tentés par les similitudes. Ils cherchent à s'extraire de quelques pierres trop sages, trop chaudes, veulent se délivrer de l'emprise des cristaux à prétention fabuleuse [...] ». Dans les *Feuillets*, Char donne au rêve la grande importance, mais placé entre les mains d'Hypnos, le rêve a une tout autre portée que le rêve surréaliste.

À l'opposé de « L'Extravagant », le personnage du « Muguet » est, pour sa part, éclairé d'une lumière rasante : « La lumière de la terre me frôlait ». Cette image, assez singulière, place la lumière de la terre dans une relation de symétrie avec « le voile du paysage lunaire, très bas » de « L'Extravagant ». Elle fait voir la terre dans sa dimension de planète, comme le fait aussi le récit de la limace perlière rapporté ci-dessus, comme le suggère également ce passage de « L'Extravagant » : « La terre avait faussé sa persuasion, la terre, de sa vitesse un peu courte, avec son imagination safranée, son usure crevassée par les actes des monstres ». Du « Muguet » à « L'Extravagant », le sujet se meut dans la lumière de la terre puis dans celle de la lune, d'une manière qui les place l'une en vis-à-vis de l'autre. Cette mise en perspective, qui tantôt donne sur la

terre un point de vue infiniment éloigné, tantôt au contraire la rapproche comme en gros plan, est un regard emblématique du temps de guerre. Placé au contact étroit d'une terre « frôlée » au plus près de sa « beauté frêle » (feuillet 175) et, simultanément, rendue visible par des signaux lancés en direction du plus lointain, l'avion allié incertain dont la S.A.P. attend la cargaison, le regard du sujet combattant de maquis va et vient entre ces deux focales. Le départ en avion pour l'Afrique du Nord, raconté dans « La Lune d'Hypnos », réalise de manière exemplaire le passage d'une distance à l'autre : à l'intimité des feux « qui montent de terre », allumés par les compagnons du maquis, s'oppose « le regard moite de la lune », tandis que « les défilés de sol obscur » observés depuis le ciel mettent la terre à distance de planète.

Il se pourrait que ces rapprochements et ces oppositions trouvent leur fondement dans la double face du justicier, qui relie et disjoint à la fois les deux poèmes. « Le Muguet » suggère dans la dernière phrase les contours d'une telle figure : « Et pendant que se retraçait sur la vitre l'enfance du justicier [...] ». Dans « L'Extravagant », c'est par l'« arrière-histoire » que le personnage peut lui être identifié : « En période de barbarie, l'exercice de la justice sommaire par l'action [...] ». « Le Muguet » comme « L'Extravagant » se rapportent tous deux au rôle de justicier assumé par le sujet pendant la guerre. Mais d'un poème à l'autre, les traits du personnage s'inversent. « L'enfance du justicier » s'offre au regard en se « retraç[ant] sur la vitre » : un contour est ébauché, qui suggère la totalité d'une figure. À l'exact opposé, le « dernier comédien » est sur le point de disparaître. Selon un mouvement inverse à celui qui fait revenir, rappelle, ou encore « retrace », le personnage de « l'Extravagant », lui, « n'allait plus exister ». Significativement, l'idée de contour, de figure proposée au regard d'autrui, est reprise ici, mais pour en signaler l'inachèvement : « Personne n'aurait à l'oublier car l'utile ne l'avait pas assisté, ne l'avait pas dessiné en entier au regard des autres. » L'« arrière-histoire » prolonge par une image d'une plus grande violence cette disparition de l'intégrité personnelle : « En période de barbarie, l'exercice de la justice sommaire par l'action n'aboutit qu'à un démantèlement presque fatal de nous-mêmes ». Dans un cas, l'exercice de la justice conduit à une ressaisie de soi dans le miroir de l'enfance, dans l'autre, elle provoque l'évanouissement et la dislocation. Cette polarité de la figure du justicier explique sans doute les parentés si étroites et si divergentes en même temps qui unissent les deux poèmes.

Ces poèmes sont les deux seuls dont l'« arrière-histoire » rend explicite un horizon de référence historique qui ne serait pas saisissable d'emblée. Comme s'il y avait eu de la part de l'auteur un impérieux besoin de rendre à la circonstance toute sa place et sa puissance dans l'élaboration de leur écriture. Sans doute cela n'est-il pas sans rapport avec la nature extrême de l'expérience qu'ils ont en commun, la mort, évitée de justesse pour soi, infligée à autrui dans

---

<sup>476</sup> *Op. cit.*, p. 1358.

l'exécution d'une « justice sommaire ». Ce qui est retenu de la guerre ici, ce n'est pas sa valeur d'épreuve historique, l'action collective des maquisards ayant combattu, avec succès, pour la justice et la liberté, comme pourrait le laisser penser la forme commémorative de la première phrase de l'« arrière-histoire » du « Muguet » : « Au souvenir de la grande épreuve de Céreste (1941-1944) ». Le souvenir de la guerre dont ces poèmes portent la trace est celui, autrement radical, de l'« épreuve » de la mort.

### **6.1.5. Pulvérisation : deuil, en-avant**

La crise de la guerre dans *Le Poème pulvérisé* est donc désignée non seulement par le déluge, l'interruption du cours des choses, mais aussi par l'expérience de la mort (« qui devait nous engloutir »), et par l'ébranlement de la conscience (« démantèlement presque fatal de nous-mêmes »). Comme pour faire contrepoids à ces ruptures, une continuité pensée à partir de la « pulvérisation » elle-même organise la construction d'une temporalité individuelle étroitement liée au temps collectif, fondée sur la relance du mouvement en avant, la traversée de la mort, et la question de la mémoire.

Comme dans *Seuls demeurent*, le temps collectif construit par les poèmes s'élabore en relation avec l'expérience temporelle du sujet. Sans doute cette corrélation est-elle liée au rôle assumé par le « je » dans l'élaboration de nouvelles formes de rapport au temps. On a vu que l'irruption de l'histoire dans *Seuls demeurent* était prise en charge par un sujet assumant la rupture de l'entrée en guerre et lui résistant par l'affirmation de la durée, associant ainsi étroitement temps de l'histoire et temps personnel : « Dure, afin de pouvoir mieux aimer un jour ce que tes mains d'autrefois n'avaient fait qu'effleurer sous l'olivier trop jeune. » (« Le Bouge de l'historien »). Dans *Le Poème pulvérisé*, de même, la conscience d'avoir à montrer l'issue du désastre (« J'ai couru jusqu'à l'issue de cette nuit diluvienne. [...] Je vous attends, ô mes amis qui allez venir », « Seuil ») se double de la construction, dans les poèmes et dans l'organisation du recueil, d'un temps propre.

Avant les deux poèmes qui encadrent le temps de guerre, « Donnerbach Mühle » et « Hymne à voix basse », et après le triptyque d'ouverture des « Trois Sœurs », Char a placé au début du recueil le poème « Biens égaux ». Sans doute appelé à cet endroit par sa date d'écriture, antérieure à celle des autres textes, il n'en est pas moins significatif de l'importance donnée à l'histoire du sujet, dès l'ouverture du *Poème pulvérisé*. Le premier alinéa de « Biens égaux » en effet évoque le souvenir du jardin de l'enfance, associé au visage paternel : « De si loin que je me

souviennne, je me distingue penché sur les végétaux du jardin désordonné de mon père [...] ». La construction du poème, en deux parties, fait jouer l'une en face de l'autre deux formes du temps qui se soutiennent réciproquement. La première est celle de la rencontre dans l'instant (« l'angle fusant d'une Rencontre »), débarrassée du geste de rétention du passé (« je n'ai retenu personne »). Elle se caractérise par l'équilibre de la métaphore zénithale : « Tribunaux de midi, je veille », relayée par le titre « Biens égaux ». Cette temporalité est associée au monde de l'enfance dont le souvenir soutient le présent par son mode d'apparition intermittente : « un visage perdu, par instant s'éclaire et me regagne ». À l'inverse, le deuxième alinéa est construit selon une temporalité narrative où se succèdent les temps du passé (« nous avons marché »), du présent (« aujourd'hui où tu franchis ») et de l'avenir (« la chaleur reviendra »). L'image du passage s'inscrit dans la phrase centrale : « [...] aujourd'hui où tu franchis la sortie d'un hymne raboteux. » De ce point de vue, « Biens égaux » redouble en les développant les deux derniers vers du poème précédent : « Terre sur quoi l'olivier brille,/ Tout s'évanouit en passage. » La contradiction qui les sous-tend, entre l'éternité de l'olivier et l'évanescence du passage, est semblable à celle qui fait jouer entre eux le premier et le second alinéa de « Biens égaux ».

Structuré par la contradiction, le temps du « je » s'appuie ainsi au début du *Poème pulvérisé* sur le temps de l'enfance comme sur une force de refus grâce à laquelle il est possible de « devenir ». Or ce recours à l'enfance est lié, dans « Biens égaux », comme lors de son apparition dans *Placard pour un chemin des écoliers*, au caractère exceptionnel du présent collectif. L'« arrière-histoire » du poème mentionne l'intrication du mal personnel et du mal dans l'histoire : « L'approche de la catastrophe me brûlait. Le mal et ses aides m'exaspéraient, m'indignaient. Cent colères, des brouilles, des pugilats même avec des gens fréquentés et des inconnus ont marqué les journées de ce temps d'angoisse. » L'évocation des lieux de l'enfance répond alors à la nécessité d'affirmer un partage, au moment où les frontières sont subverties entre le mal personnel et le mal collectif, tout comme l'enfance du sujet, dans la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, servait à rappeler l'existence de frontières face à la confusion et à l'excès du mal subi par les enfants d'Espagne. Mais après-guerre le temps de l'enfance a acquis une nouvelle fonction. Alors que dans *Placard* l'enfance apparaissait comme un contre-modèle à opposer, par son caractère d'achèvement, à l'irruption de l'événement et à la linéarité du temps historique, dans *Le Poème pulvérisé* l'enfance sert d'appui à la nécessité de relancer le mouvement en avant, dans une époque où l'homme, « étranger pour l'aurore », a perdu la capacité d'ouvrir l'avenir. C'est ce que « Jacquemard et Julia » montre avec évidence. Le dernier alinéa annonce la spécificité d'un présent déploré : « L'inextinguible sécheresse s'écoule. L'homme est un étranger pour l'aurore. » Ces deux propositions viennent interrompre le tableau à l'imparfait des quatre alinéas précédents, structurés comme une chanson par le retour de la formule d'attaque « Jadis l'herbe ». De ce point de vue, l'enfance a bien le caractère circulaire qui lui était déjà propre dans la « Dédicace » de *Placard*



*pour un chemin des écoliers*. De nouveau, le monde de l'enfance se caractérise par le partage entre des forces contradictoires grâce auxquelles il « vit » : « Jadis, terre et ciel se haïssaient mais terre et ciel vivaient. » À ce monde s'oppose le temps présent, celui de « l'inextinguible sécheresse ». Mais ce présent n'est pas le même que celui de la « Dédicace » de *Placard* ; il rappelle au contraire la faiblesse des « hommes d'aujourd'hui » de l'« Argument ». Le rôle de l'enfance répond alors à cette spécificité de l'époque : « Cependant à la poursuite de la vie qui ne peut être encore imaginée, il y a des volontés qui frémissent, des murmures qui vont s'affronter et des enfants sains et saufs qui découvrent ». Mettant en italique ce dernier verbe, Char souligne par contraste le ressassement qui définit la particularité du temps auquel l'enfance est appelée à résister. Il ne s'agit donc plus de lutter contre la terreur ; le présent du poème est bien situé après le déluge. Mais la capacité de se porter en avant, de ne pas « trébuch[er] dans la matinale lourdeur » comme l'écrit « Le Requin et la Mouette », est ce qui fait désormais défaut aux contemporains et que le sujet va chercher du côté de l'enfance.

L'importance de l'enfance est visible par sa place à des endroits stratégiques du recueil. « Les Trois Sœurs » et « Biens égaux » sont à l'ouverture ; « Jacquemard et Julia » se situe sur la ligne de partage entre la première section, faite de poèmes liés au souvenir de la guerre, et une deuxième partie qui, avec « Le Requin et la mouette », « Le Bulletin des Baux », « À la santé du serpent », « découvre » et invente des moyens de poursuivre après le désastre. « Jacquemard et Julia » était dans une première version manuscrite<sup>477</sup> significativement placé à l'ouverture du recueil, ce qui témoigne de son importance dans l'organisation de celui-ci et annonçait d'emblée son enjeu : combattre l'inertie des contemporains, être « à la poursuite de la vie qui ne peut être encore imaginée », « découv[r]ir », tout en cherchant à « vainc[re] la peur du temps et [à] allég[ir] la douleur », à l'amincir, à petits coups répétés comme le fait le personnage du Jacquemart frappant sur le timbre de l'horloge. C'est dire combien la conscience d'être situé après le désastre s'accompagne de la quête de nouveaux rapports au temps, d'une invention de l'avenir débarrassée de l'angoisse du temps compté.

L'enchaînement des trois poèmes « Donnerbach Mühle », « Hymne à voix basse », « J'habite une douleur » montre de son côté que l'entrelacs du temps personnel et du temps collectif procède d'une responsabilité assumée par le sujet en tant qu'il est poète. La succession de ces trois textes, soigneusement réfléchie, comme le signale le travail de réorganisation du recueil sur les épreuves, peut être interprétée du point de vue de l'enchaînement chronologique qu'ils suggèrent. « Donnerbach Mühle » est un poème du début de la guerre, dont la date est mise en évidence par l'épigraphe ; « Hymne à voix basse », en hommage à la Grèce « trois fois martyrs », est un poème qui tente de « rétablir », après l'épreuve, ce qui a été perverti par la guerre. Situés de

---

<sup>477</sup> Voir le « premier jeu d'épreuves » (mars 1947), BLJD, Fonds René Char 691, AE-IV-8.

part et d'autre du conflit, ces deux poèmes forment un diptyque dont la dualité se retrouve à l'échelle du poème suivant, construit en deux parties. « J'habite une douleur » est en effet fortement organisé autour de l'adverbe adversatif « pourtant », formant une phrase nominale isolée entre les deux principaux alinéas qu'elle sépare. Le temps de la guerre, elliptiquement suggéré par la succession des deux poèmes, retentit dans le partage qui divise « J'habite une douleur » entre un premier alinéa au futur et un second au passé. L'opposition des temps verbaux organise dans ce poème, autour du pivot central, une confrontation entre un futur attendu et sa déception. Un intervalle de temps se superpose ainsi à l'adverbe adversatif, entre les deux alinéas, à l'image de celui qui sépare les deux poèmes précédents. Dans ce poème tout entier à la première personne vient alors s'inscrire le temps de la lutte collective, des espoirs qu'elle a fait naître chez le sujet, de ses échecs.

« J'habite une douleur », succédant à « Donnerbach Mühle » et à « Hymne à voix basse », laisse ainsi résonner le temps de l'épreuve collective dans l'histoire du sujet et de son espoir. Or dans ce poème, l'histoire du sujet n'est pas dissociée de la poésie : le premier titre de « J'habite une douleur » était « Le Poème pulvérisé ». S'il y a une déception – et une attente – elle concerne le sujet en tant qu'il est poète, et en tant que, poète, il peut quelque chose dans le temps des hommes. À l'enchantement d'une poésie du regret et d'une « affable » élégie, repoussée dès la première phrase de « J'habite une douleur », le premier alinéa oppose le « peu de mots » de la souffrance, et propose d'autres champs à l'investigation du poème : « La souffrance connaît peu de mots. Préfère te coucher sans fardeau : tu rêveras du lendemain et ton lit te sera léger. » Cet alinéa oppose la vertu de la « désagrégation » à l'« agonie » d'une souffrance complaisante : « Plus tard on t'identifiera à quelque géant désagrégé, seigneur de l'impossible ». L'« arrière-histoire » de « J'habite une douleur » suggère une identité positive de la pulvérisation :

[...] J'étais à cet instant lourd de mille ans de poésie et de détresse antérieure. Il fallait que je l'exprime. J'ai pris ma tête comme on saisit une motte de sel et je l'ai littéralement pulvérisée... De cette illusion atroce est né J'habite une douleur, plus quelque calme.

Le « calme » obtenu par cette opération aux connotations alchimiques témoigne de la valeur accordée à une poétique qui obtient, de la destruction des agglomérations lyriques, le sel, c'est-à-dire en langage alchimique, la volatilité, le mouvement. La pulvérisation devient l'antonyme de « l'incorporation mélodieuse ». S'en prenant aux poésies « mélodieuses », parmi lesquelles « le lit », suggérant par métonymie le rêve, invite à placer le surréalisme, le sujet accuse la collusion de ces poétiques avec la marche destructrice du temps : elles ne « personnifient plus que la sorcellerie du sablier. » La pulvérisation est alors aussi une manière de s'opposer à la linéarité du temps. En appeler à une poétique laconique, c'est ainsi choisir une écriture qui ne joue pas le jeu de la corruption temporelle, c'est-à-dire qui ne conçoit pas la mort comme le terme de l'existence. Cette autre conception du temps, opposée à la « sorcellerie du sablier », est lisible dans une autre image du premier alinéa : « Tu es impatient de t'unir au vent, au vent qui parcourt une année en une

nuit. » Le « vent », « notre ami », comme le désigne un passage de *Sur les hauteurs*, écrit à la même époque, vient soutenir, dans la pièce et dans le poème, une représentation non calendaire du temps. Cette autre temporalité installe, contre la linéarité, la mort comme cible de chaque instant de l'existence : « des bouts d'existence incorruptibles que nous lançons à la gueule répugnante de la mort » (*Le Rempart de brindilles*). La mort et la finitude sont alors présentes dans chaque instant du temps, comme cibles toujours de nouveau visées.

Telle est donc, selon le premier alinéa de « J'habite une douleur », la poésie appelée de ses vœux par le sujet : rompant avec l'harmonie – « harmonie agglomérée » aurait écrit Char à l'époque de *Poèmes militants* – elle fonde le temps sur l'image d'un éparpillement spatial, signifiant la corrélation de la mort et du mouvement en avant. Parce qu'il est « pulvérisé », le poème doit permettre de surmonter la nostalgie que fait naître la souffrance du passé : « J'étais à cet instant lourd de mille ans de poésie et de détresse antérieure. » Char assume ici une tradition, mais redispense en même temps, par ce geste de pulvérisation, qui tient tout autant de la rupture que de l'assimilation, le rapport de la poésie à la souffrance et au temps. Un vers d'un poème de 1953, l'année de publication de *L'Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, vient éclairer ce qui se joue dans « J'habite une douleur » : « Sur ma lyre mille ans pèsent moins qu'un mort. » (« Invitation », *La Parole en archipel*). On ne peut pas ne pas y entendre un écho au « mille ans de poésie » de l'« arrière-histoire ». S'il y a à reprendre, pour le modifier, l'héritage poétique de la formulation de la souffrance, c'est peut-être parce que, aux yeux de Char, l'épreuve du réel, dans sa forme la plus aiguë, celle de la mort, ne peut se faire dans les formes poétiques traditionnelles du deuil. L'image de la pulvérisation, qui n'est pas synonyme de forme fragmentaire, mais rapport différent au temps, est la réponse que le poète oppose à ce poids de la mort vécue. Dans la mesure où cette mort risque de mettre en échec le mouvement en avant, de faire obstacle à la possibilité de continuer parce qu'elle a le poids de l'attachement au passé, il faut, contre la tentation des sirènes de la nostalgie, « décapit[er] les horloges »<sup>478</sup>, et rendre le « terme épars », de cet éparpillement créé par la pulvérisation.

Mais « J'habite une douleur » a une deuxième partie. « Il n'y a pas de siège pur », conclut le poème. L'arrêt de la quête, l'obtention d'une hauteur définitive, débarrassée de la « recherche de la base et du sommet », est illusoire. Comme le montagnard vêtu des « pans de la rude étoffe » du « velours à côtes », le poète, mû par l'alternance du « jour » et de la « nuit », ne peut se fixer. Toujours « hissé » « un peu plus haut », relancé dans son mouvement, le sujet de « J'habite une douleur » s'en remet simultanément au désir de s'élever « une fois encore » *Sur les hauteurs* et à la conscience lucide de l'impossible terme de cette ascension. Car « J'habite une douleur » fait le récit d'une attente déçue :

---

<sup>478</sup> Cette image se trouve dans une lettre manuscrite à Georges Mounin, du 20 mai 1954, BLJD, Fonds René Char 881, AE-IV-7bis.

Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit. Tu es retourné à la pêche aux murailles, à la canicule sans été. Tu es furieux contre ton amour au centre d'une entente qui s'affole. Songe à la maison parfaite que tu ne verras jamais monter. À quand la récolte de l'abîme ? Mais tu as crevé les yeux du lion. Tu crois voir passé la beauté au-dessus des lavandes noires...

À l'espérance du premier alinéa succède la description d'un échec. La « beauté » n'est pas où l'on « croi[t] la voir passer », la « maison parfaite » ne sera « jamais mont[ée] ». Ce poème est aussi la reconnaissance d'une illusion : tout ne peut être attendu de la poésie, telle que le premier alinéa la décrit. Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est que le mouvement du poète vers cette poésie demeure : quelque chose continue de le « hisser », « une fois encore ». Le désir de *continuer*, question centrale dans ces années d'après-guerre, est maintenu malgré l'échec et la déception.

*Le Poème pulvérisé* se fonde ainsi sur l'expérience de la *finitude*. Tout le travail du recueil est d'intégrer l'échec, la déception et la mort, à la poursuite du mouvement en avant, à « la poursuite de la vie qui ne peut être encore imaginée », avec l'« inconnu devant soi ». L'image de la pulvérisation prend ici tout son sens. C'est grâce à elle que la double finitude, du poème et de l'existence, peut être muée « en bon mouvement »<sup>479</sup>, en « apport de l'être à la vie ». Le poème « Affres, détonation, silence » répond exemplairement aux exigences d'une poétique de la « pulvérisation », telle que « J'habite une douleur » l'appelle de ses vœux : refus du regret qui grève l'avenir et maintient douloureusement attaché au passé, refus de la linéarité destructrice du temps, spatialisation de la finitude dans l'image de la pulvérisation, inscription de la mort dans chaque instant du présent<sup>480</sup>. Alors, la mort de Roger Bernard peut cesser d'être l'objet d'un regret qui maintient le passé figé : tout le travail du poème est de tourner ce passé vers l'avenir, même si, comme le laissait attendre l'avertissement de « J'habite une douleur », le poème, qui à lui seul ne peut pas tout, s'ouvre sur un appel pressant à un destinataire qui vienne accomplir ce que lui-même ne peut que laisser inachevé : « [...] mais si, à quelques kilomètres de là, dans les gorges d'Oppedette, vous rencontrez la foudre au visage d'écolier, allez à elle, oh, allez à elle et souriez-lui car elle doit avoir faim, faim d'amitié. » Le poème, « toujours marié à quelqu'un » (*Partage formel*), ne trouve sa pleine efficacité que dans sa rencontre avec autrui, rencontre peut-être éprouvée, au moment de l'écriture de ce poème-ci, comme incertaine et difficile : avec la description qu'en donne l'« Avertissement », duquel des « hommes d'aujourd'hui » peut-on attendre qu'il réponde à l'appel du poème ?

Affres, détonation, silence

Le Moulin du Calavon. Deux années durant, une ferme de cigales, un château de martinets. Ici tout parlait torrent, tantôt par le rire, tantôt par les poings de la jeunesse.

<sup>479</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, art. cit.

<sup>480</sup> Le premier titre de « Affres, détonation, silence » lors de sa prépublication en revue n'était pas « Le Poème pulvérisé » comme l'indique fautiveusement la bibliographie de l'édition des *Œuvres complètes* (op. cit., p. 1422), mais « Territoire d'Ariel », paru dans la revue *Action* de novembre 1945, et non dans *Poésie* 45 d'octobre 1945. En revanche, les notes de la même édition donnent les références justes (p. 1369).

Aujourd'hui, le vieux réfractaire faiblit au milieu de ses pierres, la plupart mortes de gel, de solitude et de chaleur. À leur tour les présages se sont assoupis dans le silence des fleurs.

Roger Bernard : l'horizon des monstres était trop proche de sa terre.

Ne cherchez pas dans la montagne ; mais si, à quelques kilomètres de là, dans les gorges d'Oppedette, vous rencontrez la foudre au visage d'écolier, allez à elle, oh, allez à elle et souriez-lui car elle doit avoir faim, faim d'amitié.

Le partage entre les poèmes et les textes de prose, tels qu'ils ont été recueillis dans *Recherche de la base et du sommet*, est singulièrement visible ici. Là où le texte d'hommage à Roger Bernard s'achève sur la perte (« Tel est le poète que nous avons perdu »), « Affres, détonation, silence » au contraire appelle à la rencontre. La dimension commémorative de l'hommage accentue l'irréversibilité de la disparition ; le poème, au contraire, transforme la perte en possibilité de dialogue. Dans « Affres, détonation, silence », la mort de Roger Bernard n'est mentionnée à aucun moment, suggérée seulement par le parallélisme entre les trois mots du titre et les trois alinéas, faisant correspondre la « détonation » à la phrase nominale centrale : « Roger Bernard : l'horizon des monstres était trop proche de sa terre. » Significativement, le poème ne progresse pas de manière chronologique, et ne place pas la mort de Roger Bernard au terme d'un récit, ce qui serait consentir à une représentation linéaire du temps et à l'emprise qu'elle donne au poids du regret. L'ordre du temps y est au contraire bouleversé. Le premier alinéa oppose le passé récent (« deux années durant ») et le temps d'« aujourd'hui » : « Aujourd'hui le vieux réfractaire faiblit [...] ». L'alinéa suivant, qui suggère la mort de Roger Bernard, n'est pas en contradiction, paradoxalement, avec le présent de cet « aujourd'hui ». De ce point de vue, la succession narrative des trois substantifs du titre ne se superpose pas à la succession des trois alinéas, qui eux n'enchaînent pas les trois étapes d'un récit. Entre le titre et le poème, ce sont plutôt deux logiques qui se rapprochent formellement (par le rythme ternaire) pour mieux souligner leurs différences. Le titre retrace l'enchaînement des trois phases de l'événement tel que le raconte le feuillet 138, lui aussi composé de trois alinéas. « Affres » du sujet prenant la décision de ne pas sauver Roger Bernard, assassiné sous ses yeux : « Aux yeux qui imploraient partout autour de moi le signal d'ouvrir le feu, j'ai répondu non de la tête... Le soleil de juin glissait un froid polaire dans mes os. » « Détonation » de l'assassinat : « Il est tombé comme s'il ne distinguait pas ses bourreaux [...] ». Et « silence » de cette interrogation finale à laquelle aucune réponse n'est donnée : « Qu'est-ce qu'un village ? Un village pareil à un autre ? Peut-être l'a-t-il su, lui, à cet ultime instant ? » Du feuillet 138 au poème de l'après-guerre, disparaît la logique sacrificielle qui établit une *économie* de la mort et de la souffrance en s'interrogeant sur leur « *prix* » (« Je n'ai pas donné le signal parce que ce village devait être épargné à *tout prix* »), entérinant par là une logique chronologique fondée sur la perte, cherchant après coup à justifier le sacrifice de ce qui a été perdu. Dans « Affres, détonation, silence », il n'y a pas de perte. La mort de Roger Bernard n'implique pas sa disparition. « Ne pas » et « ne plus » sont disjoints, comme l'affirme un autre poème, « Suzerain ». Le « silence », troisième terme du titre, est d'ailleurs tout autant l'absence qui suit la

mort de celui qui ne parlera plus (feuillet 138), qu'une invitation à ranimer « le silence des fleurs » en répondant à « la faim d'amitié » sur laquelle s'achève, de son côté, le poème : ce mot du titre n'implique pas nécessairement la disparition.

Or c'est en se fondant sur la « pulvérisation » que la logique du poème, qui n'est pas celle de la narration du feuillet, annule ce qu'il y a de destructeur dans le cours du temps. De la pulvérisation, « Affres, détonation, silence » retient surtout la puissance de spatialisation : la dissémination dans l'espace est une force d'opposition à la perte du passé. Car « aujourd'hui », le « vieux réfractaire » n'a pas disparu, mais « faiblit au milieu de ses pierres, la plupart mortes de gel, de solitude et de chaleur. » Sans annuler la durée, puisque Roger Bernard qui mourut jeune, est qualifié de « vieux réfractaire », l'espace maintient la présence du résistant « au milieu de ses pierres ». C'est par son « territoire », selon le mot du premier titre du poème, que l'existence du résistant-poète traverse la finitude, non pour nier celle-ci, mais pour la transformer en « apport de l'être à la vie », à l'image de la pulvérisation du « poème pulvérisé » conçue, dans la formule de « La bibliothèque est en feu... », en termes d'espace et de « voyage vers le Pays », de « traversée de la dureté terrestre ». C'est parce qu'il est étroitement lié à un espace, comme d'autres êtres exemplaires dans l'œuvre, tel Louis Curel de la Sorgue, que Roger Bernard, « compagnon des forêts extraordinaires » selon les mots de l'« arrière-histoire », ne peut être regretté. La lettre qui forme l'« arrière-histoire » de ce poème le souligne, par son orientation vers l'avenir : « Que de halliers nous restent à parcourir, incurables primitifs ! » Elle ajoute en outre, à la fonction de l'espace dans la lutte contre l'irréversibilité de la mort, le rôle de la poésie : « Cher Roger,/ On n'écrit pas aux morts... À peine aux disparus. Mais tu étais poète. C'est leur privilège à ces souffrants, à ces mal connus, aux poètes, d'être pliés dans des enveloppes à face heureuse, jetés au voyage et non brisés comme du bois de fagot. » Comme dans l'« arrière-histoire » de « J'habite une douleur », l'image de « l'enveloppe » désigne la puissance de la poésie face à la mort et à la souffrance : « C'est là, je crois, l'un de mes poèmes les plus 'achevés' ; l'aliment qui le compose ne se détériora pas, ne toucha la moelle de l'air que complètement 'enveloppé'. » Mais ce qui se joue aussi, dans ces deux poèmes, c'est la résistance de la poésie à l'épreuve de la réalité. Métaphoriquement désigné par la sortie du poème dans « la moelle de l'air » (« arrière-histoire » de « J'habite une douleur »), le réel à l'épreuve duquel le poème doit se confronter, est celui de la « détresse » et, dans « Affres, détonation, silence », celui du « sang supplicé ». Ces textes du *Poème pulvérisé* posent dans toute son intensité la question de ce que peut la poésie « dans ses rapports avec le monde » (*Partage formel*), quand ce monde s'est révélé être celui de la torture et de la souffrance.

C'est précisément ce rapport douloureux à la réalité que le premier titre du poème, « Territoire d'Ariel », suggérait. Invoquant Ariel, le libre génie de l'air, ce titre faisait écho au portrait du feuillet 228 : « Les êtres exemplaires sont de vapeur et de vent. » Il rappelait également

le deuxième aphorisme de *Partage formel* : « Ce dont le poète souffre le plus dans ses rapports avec le monde, c'est du manque de justice interne. La vitre-cloaque de Caliban derrière laquelle les yeux tout-puissants et sensibles d'Ariel s'irritent. » Le titre « Territoire d'Ariel » associait ainsi un lieu et une liberté, et y donnait vie au « vieux réfractaire », mais signalait aussi à son « horizon », la présence de la politique, « cloaque de Caliban »<sup>481</sup>. Ce faisant, Char reprenait la question qui hante le feuillet 138, celle des moyens et des fins, question obsédante après-guerre encore, pour Char mais aussi pour ses contemporains, sous le nom de machiavélisme. Dans les textes de Char, Ariel est en effet l'antonyme de noms qui sont par ailleurs associés à Machiavel. Ainsi dans un entretien pour *Combat* : « C'est alors que le poète trouve son devoir : celui de maintenir les ressources de l'homme, l'immense diversité... Égoïsme et générosité, Ariel et Arapède ! »<sup>482</sup>. Dans le quatrième *Billet à Francis Currel*, les « arapèdes », qui qualifient « la classe des gouverneurs », sont en note assimilés à « Sylla et Machiavel » : « Dans une autre version, on lit : 'Sylla et Machiavel engrangent.' » En donnant à Ariel tout un « territoire », le poème rétablit les limites de « sa terre » et recule « l'horizon des monstres », libérant un espace soustrait au machiavélisme de Caliban, et répare, dans l'ordre symbolique, ce qu'il y avait de trace machiavélique, de rapport de moyen à fin, dans la décision de ne pas sauver Roger Bernard : « Ce village devait être sauvé à tout prix » (*Feuillets d'Hypnos*, 138).

Enfin, si l'image de la poussière « dispersée »<sup>483</sup> dans *Le Poème pulvérisé* peut ainsi soustraire le défunt au regret comme à la disparition, c'est que la poussière est aussi en même temps le contraire de la survie : elle est une image de la mort dans ces années d'après-guerre. Mort « horrible », comme celle de l'« horrible journée » du feuillet 138, mort infligée par le bourreau : « Là-bas triomphe une horreur qui atteint d'emblée son âge d'or par la chute calculée en poussières vivantes du corps de l'homme vivant et de sa conscience vivante. » (« Dominique Corti »). Image de la mort subie dans le quatrième *Billet à Francis Currel* également : « Tu le sais, toi, qui demeuras deux ans derrière les barbelés de Linz, imaginant à longueur de journée la dissémination de ton corps en poussière [...] ». En reprenant au champ sémantique de la mort cette image de la poussière, *Le Poème pulvérisé* inverse la valeur de celle-ci. Suivant un schéma fréquent dans l'œuvre, il transforme sa négativité en puissance d'affirmation. Ainsi peut-elle coexister, dans cette autre formule, avec la survie de l'existence passée : « Ce qui est étonnant ce n'est pas qu'un être exceptionnel meure, mais que derrière sa poussière se tienne debout indéfiniment, sa vie passée. »<sup>484</sup> La poussière devient une image de lutte contre les formes d'oppression du temps, poids du passé ou irréversibilité de la mort. On trouve dès *Feuillets d'Hypnos* un tel emploi significatif

---

<sup>481</sup> Voir Jean-Claude Mathieu : « L'insouciance du génie de l'air bute contre la politique de Caliban – ce qui, dans la politique, relève du cloaque, du collecteur de bassesses. L'iris « s'irrite », le génie de l'air est clos – « cloaque » - dans l'irrespirable. », *op. cit.*, vol. II, p. 182.

<sup>482</sup> « Une matinée avec René Char » par Jacques Charprier, art. cit.

<sup>483</sup> Cf. « La Faux relevée » : « Quand le bouvier des morts frappera du bâton, / Dédiez à l'été ma couleur dispersée. [...] » (« Au-dessus du vent », *La Parole en archipel*).

<sup>484</sup> « Fragment inédit dans la résonance de *À une sérénité crispée* », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1240.

du verbe « pulvériser » : « Du bonheur qui n'est que de l'anxiété différée. Du bonheur bleuté, d'une insubordination admirable, qui s'élanche du plaisir, pulvérise le présent et toutes ses instances. » (feuillelet 145). La pulvérisation, avec ce complément donné au verbe (« le présent et toutes ses instances »), vise ici aussi un ordre contraignant du temps : dans le contexte du feuillelet, le présent est ce temps de la guerre dont le sujet subit le poids.

*Le Poème pulvérisé* est dès lors pour le sujet une manière singulière de faire son deuil. On a vu le rôle de la « pulvérisation » dans la lutte contre le retour nostalgique vers le passé, contre les questions lancinantes laissées par la mort de Roger Bernard également. On trouverait un dernier exemple de cette vertu temporelle de la pulvérisation dans une variante du poème « Donnerbach Mühle »<sup>485</sup> :

Tracée par le < Regret → canon >,  
– vivre, limite immense –  
la maison dans la forêt s'est allumée :  
Tonnerre, ruisseau, moulin.

En 1946, le « canon » a remplacé le « Regret » de la version de 1939. Toute la signification de cette strophe, et de la fin du poème, s'en trouve modifiée. Le « Regret » donne à lire les derniers vers comme une apparition évanescence. Il montre une dernière image de la « maison », avant qu'elle ne *disparaisse*, selon le verbe même du premier alinéa : « [...] entends sous le bois la cloche du dernier sentier franchir le soir et disparaître ». Le « Regret » met en relief les sèmes de la « limite » dans le deuxième vers, plus que ceux de l'immensité. Et il fait attendre une fin décevante : « Tonnerre, ruisseau, moulin », la maison s'anéantit dans l'illusion de son nom. Elle rejoint les « profondes cendres » de l'alinéa précédent, chargées dans ce contexte du charme crépusculaire du « doux feu végétal de l'été », charme souligné par la longueur rythmée d'une phrase aux pauses raccourcies par les enjambements de la syntaxe (« sur la plage où le doux feu végétal de l'été descend à la vague qui l'entraîne [...] »). Les « tendresses parentes de l'automne » (« J'habite une douleur ») et le « Glas d'un monde trop aimé » sont la tonalité dominante du poème.

La substitution du « canon » au « Regret » dans la dernière strophe inverse le mouvement de disparition et donne à lire l'image finale sous la lumière d'une déflagration. Comme ailleurs l'éclair ou la foudre, cette déflagration a la positivité de ce qui illumine au moment même de détruire. Or le premier vers de la strophe, « Tracée par le canon », relie cette image au champ sémantique et lexical de la pulvérisation : il suggère l'embrasement progressif de la poudre à canon, du « pulvérin ». Et la pulvérisation, dans cette strophe finale, au lieu de faire « disparaître », réalise le nom de la maison : « Tonnerre, ruisseau, moulin » reprend les éléments qui composent le nom du lieu dit « Donnerbach Mühle », non en les traduisant sous forme d'un nom propre, mais en

---

<sup>485</sup> Variante donnée par l'édition des *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1205.



les rendant à leur signification de noms communs. Par là, le poème confie à la pulvérisation le pouvoir de lutter contre la violence de l'histoire, qui fait perdre le nom, « ce nom qu'on me demande d'oublier », comme le dit précisément le troisième alinéa, ou encore, chez les contemporains du sujet après-guerre, leur fait perdre « jusqu'à la poussière de leur nom » (« Argument »).

Si la pulvérisation supprime le regret et le sentiment de perte dans la relation au passé, alors se libère la possibilité de la transmission et de la mémoire. La place donnée à l'enfance dans l'immédiat après-guerre comme force d'ouverture vers l'avenir est possible seulement parce que le temps de l'enfance est en solution de continuité avec le présent. La rupture est la condition nécessaire, en apparence paradoxale, de la transmission. C'est ce que montre exemplairement le poème « Suzerain ». Le deuxième paragraphe décrit longuement l'enfance heureuse du sujet. Le paragraphe suivant, loin de déplorer la perte de celle-ci, signale sa « mort » sans traces : « Ce monde net est mort sans laisser de charnier. » Le passé de l'enfance est ainsi soustrait à sa survie dégradée par une interruption qui le dégage de l'écoulement du temps : « Il n'est resté que souches calcinées, surfaces errantes, informe pugilat et l'eau bleue d'un puits minuscule veillée par cet Ami silencieux. » Cette séparation du passé dans le temps, l'absence d'une descendance qui ne pourrait qu'associer la corruption à la génération, ainsi que le suggère l'image du « charnier » comme héritage écarté, est la condition de la transmission. La première leçon de « l'Ami silencieux » est de distinguer pas et plus : « La connaissance eût tôt fait de grandir entre nous. Ceci n'est plus, avais-je coutume de dire. Ceci n'est pas, corrigeait-il. Pas et plus étaient disjoints. » Cette condition posée, il devient possible de tenir ensemble le refus de la dépendance à l'égard du passé et sa transmission à autrui, telle que l'appelle de ses vœux le sujet dans l'« arrière-histoire » du poème : « En hommage à mes bons maîtres de la Sorgue, les pêcheurs de mon âge tendre. [...] Où sont-ils ces êtres libres et détirés ? Morts, morts, morts... Mais ils continuent de vivre en moi, oh combien ! Je vous les transmettrai, amis, ennemis. Qu'ils inspirent les uns et avisent les autres ! » Et l'on remarquera que l'appel aux « bons maîtres » ne vise pas à conserver leur mémoire mais se tourne vers le futur proche et l'action des contemporains.

Car le rapport à la mémoire est modifié, lui aussi, dans ce recueil qui « pulvérise » les attachements nostalgiques au passé. Dans « Marthe », l'angoisse que peut faire naître l'oubli est combattue par l'image d'un temps qui « s'accumule » au lieu de s'écouler : « [...] comment pourrais-je jamais vous oublier puisque je n'ai pas à me souvenir de vous : vous êtes le présent qui s'accumule. » Or Marthe est, entre autres, le prénom d'une amie photographiée en 1915 avec Char enfant et sa sœur devant les ruines de Lacoste. La photographie, reproduite dans le livre de Pierre Guerre, René Char, est accompagnée d'une légende qui indique que Marthe, dont l'enfant René

était amoureux, mourut peu après<sup>486</sup>. Si en choisissant ce titre, pour remplacer le titre précédent, « Élise », Char rappelle l'image lointaine de cette amie, qu'il la superpose ou non à l'image d'une compagne rencontrée plus récemment, il le fait en annonçant et en déjouant la tentation de la nostalgie : « [...] comment pourrais-je jamais vous oublier puisque je n'ai pas à me souvenir de vous ». Le poème prend même l'exact contrepied de la distance temporelle qui s'accuse au contact d'une photographie ancienne. La première ligne suggère l'arrachement de l'être aimé aux signes du passé : « Marthe que ces vieux murs ne peuvent pas s'approprier. » L'union amoureuse (« Nous nous unissons sans avoir à nous aborder, à nous prévoir ») échappe aux lois du temps, à l'attente comme au regret. « Envoûtement à la Renardière » (*Seuls demeurent*) annonçait déjà une telle sortie hors du temps dans la rencontre amoureuse : « Nous étions exacts dans l'exceptionnel qui seul sait se soustraire au caractère alternatif du mystère de vivre. » L'image de la fontaine vient soutenir cette répétition jubilatoire de l'instant qui ne cesse de recommencer : Marthe est « fontaine » et « présent qui s'accumule », comme l'eau des fontaines du poème « Jeunesse » dans *Seuls demeurent* (« vous vous donnez naissance, otages des oiseaux, fontaines »). Or ce rapport du temps « exceptionnel » à l'amour se fait sur fond de référence à Sade : à l'arrière-plan de « Marthe », les « vieux murs » sont ceux des ruines de Lacoste. L'association de la « fontaine » et des « ruines » donnera lieu, dans un aphorisme de *À une sérénité crispée*, à une image de dislocation et de jouissance sadienne : « Belles filles de la terre, fontaines de félicité, qu'on baise, qu'on chavire, qu'on pénètre, qu'on disloque jusqu'au laconisme, pourquoi hélez-vous encore, ruines parfumées ? » « Marthe » retentit aussi de sa proximité avec « Suzerain », placé à dessein à cet endroit du recueil<sup>487</sup>. « Suzerain », qui s'intitulait initialement « Sade notre souffre-douleur »<sup>488</sup>, forme avec « Marthe » et « À la santé du serpent » un ensemble de poèmes de référence sadienne. Certains lexèmes s'éclairent ainsi : « ma monarchie solitaire » de « Marthe » faisant écho au titre « Suzerain » et au seigneur Sade, de même que « la luxure de ton ascendant solaire » dans « À la santé du serpent », qui relayait l'image du premier titre « Paternité solaire »<sup>489</sup>, est à placer en regard de la figure de Sade. Si Sade intervient dans ce recueil, c'est en particulier parce que sa puissance de subversion, qui disloque l'étau du dogme religieux, de manière manifeste dans « À la santé du serpent », rejoint la nécessité, dans *Le Poème pulvérisé*, de poser un contre-modèle à la conception chrétienne du temps de l'histoire. La figure de Sade vient à l'appui de la lutte du sujet contre les formes oppressantes de représentation du temps historique. Le temps de l'amour, par sa puissance sadienne de dislocation, se libère de « l'embuscade des tuiles et de l'aumône des calvaires » selon l'image de « Jeunesse », de l'oppression d'un temps linéaire dont l'économie fait

<sup>486</sup> Pierre Guerre, *René Char*, Paris, Seghers, 1971, p. 32. Le lien entre cette photographie et le poème est indiqué par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 152. Marthe est aussi le prénom d'une amie rencontrée en 1946, Marthe El Kayem, selon les informations de la biographie de Laurent Greilsamer, *La vie de René Char*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>487</sup> On peut lire en effet sur un feuillet manuscrit du poème cette annotation : « poème à intercaler dans 'Le Poème pulvérisé' entre 'À la santé du serpent' et 'Marthe' », in BLJD, Fonds René Char 690, AE-IV-8.

<sup>488</sup> Cf. la note de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1369.

<sup>489</sup> Titre biffé sur un manuscrit, BLJD, Fonds René Char 961, AE-III-50.

payer aujourd'hui par la souffrance le bonheur repoussé à un avenir indéfini. Char voyait cette conception du temps identiquement dans les religions chrétiennes et chez les communistes. Face à ce poids de l'histoire, à la contrainte de son économie temporelle, l'énergie destructrice de Sade a la positivité d'une pulvérisation qui rend libre parce qu'elle exalte, dans la jouissance, la tension d'une répétition, la « résolution en jubilation du temps vécu dans l'être aimé » (« Arrière-histoire »). Le réseau sémantique de la résurrection qui parcourt le recueil prend ici un sens singulier : la résurrection n'est plus essentiellement ce qui vient après, elle suppose moins l'antériorité d'un désastre qu'une conception du temps comme jaillissement répété. Aussi n'a-t-elle plus à réparer la perte. La meilleure façon de lutter contre la nostalgie, c'est cette image qui implique, dans la jouissance répétée, l'anéantissement du temps qui passe. Cela aussi est, dans l'œuvre de Char, la liberté héritée de Sade<sup>490</sup>.

Ainsi le « passé » peut-il être « libre », comme la pierre du « Bulletin des Baux » : « Cette pierre qui t'appelle de son passé est libre. Cela se lit aux lignes de sa bouche. » C'est que, détaché du cours du temps, ce passé « n'a ni avènement ni fin ». Le lexique du premier alinéa de ce poème est significativement proche de celui du passé séparé de l'enfance dans « Suzerain ». La phrase « Souchetée seulement d'absences, de volets arrachés, de pures inactions » rappelle en effet celles-ci : « Ce monde net est mort sans laisser de charnier. Il n'est plus resté que souches calcinées, surfaces errantes, informe pugilat [...] ». N'ayant « ni avènement ni fin », le temps est alors non seulement délivré de la « dictée » de Dieu et du modèle chrétien assignant un commencement et une fin à l'histoire des hommes, mais aussi du fatalisme : « Juxtapose à la fatalité la résistance à la fatalité. » Toutefois la dislocation, visible dans les « ruines » et faisant écho à l'image de la pulvérisation dans le recueil, n'est pas un but en elle-même. Elle n'engage un autre rapport au temps qu'à la condition d'être relayée par « l'amour » du sujet. Sans la présence d'un « je », les ruines restent « incohérentes » : « Les ruines douées d'avenir, les ruines incohérentes avant que tu n'arrives, homme comblé, vont de leurs parcelles à ton amour [...] ». Il importe que cette force de bouleversement soit à l'initiative des hommes, d'un « Prométhée saxifrage » (« La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ? ») par opposition à Dieu qui « avait trop puissamment vécu parmi nous ». Mais elle ne supprime pas pour autant la faiblesse de « l'irritable maladresse ».

Car Char est loin de confier aux hommes l'entreprise prométhéenne de réaliser sur terre le bonheur autrefois attendu du ciel. Cette promesse est terreur à ses yeux, quand elle n'est pas tout

---

<sup>490</sup> On remarquera un geste identique d'inversion du mal et de la destruction en jouissance amoureuse dans cet aphorisme de « L'Âge cassant » (1963-1965) : « Tuer m'a décuirassé pour toujours. Tu es ma décuirassée pour toujours. Lequel entendre ? ». Ce recueil, dédié au souvenir d'une famille juive cachée pendant la guerre, témoigne encore une fois de la résurgence de la période de la guerre dans l'œuvre de Char dans les années 1963-1965. Mais dans cet aphorisme, l'interrogative finale (« Lequel entendre ? ») suggère l'inachèvement du deuil et de la transmutation de la souffrance par l'énergie dislocatrice de l'érotisme sadien.

simplement insuffisante : « L'optimisme des philosophies ne nous est plus suffisant. » (« Le Météore du 13 août »). Peut-être est-ce cet optimisme que dénonce un autre alinéa du « Bulletin des Baux » : « Oui et non, heure après heure, se réconcilient dans la superstition de l'histoire. La nuit et la chaleur, le ciel et la verdure se rendent invisibles pour être mieux sentis. » Le temps des horloges, « sorcellerie du sablier » (« J'habite une douleur »), temps dans lequel on vit « heure après heure », ici associé à l'histoire, devient le contraire d'un temps mû par l'alternance des contraires, comme l'est le devenir héraclitéen. Les idéologies de l'histoire et leur dialectique, métonymiquement désignée par le début de l'alinéa (« Oui et non »), anéantissent la forme de lutte qui, aux yeux de Char, est la condition du mouvement en avant, lutte entre les « loyaux adversaires » qui « se fécondent », là où « les ennemis se détruisent »<sup>491</sup>. Il est possible que Char dénonce ici l'attachement « superstiti[eux] » de ses contemporains à l'histoire, leur croyance dans « l'âge d'or », dans un « grand idéal ». La seconde partie de l'alinéa oppose la nécessité du secret (« se rendent invisibles ») à l'évanescence des oppositions dans un monde qui ne peut les recevoir. À l'instar de la fonction attribuée à l'alchimie – poursuivre par un cheminement secret un travail d'opposition à ce que les contemporains pervertissent – l'« invisib[ilité] » des couples d'éléments (« la nuit et la chaleur, le ciel et la verdure ») leur permet d'« être mieux sentis ». La dénonciation des contemporains et de la politique française est en tout cas assez proche pour affleurer dans une version manuscrite du texte de l'*Arrière-histoire* : « Tout de même c'est un porte-pensées sans égal que cette ancienne place forte [pour seigneur de la jungle France,] <léchée → fouettée> par le mistral interminablement et baisée par le soleil non moins interminablement. »<sup>492</sup>. Et l'on voit de quelle manière dans cette arrière-histoire le vocabulaire sadien (« seigneur », « fouettée ») vient soutenir une représentation du perpétuel (« interminablement ») contre le temps déterminé de l'exercice du pouvoir.

Dans ce recueil, qui est bien un recueil de l'après, le mouvement en avant se soutient donc de la double reconnaissance de la faiblesse et de l'échec, dans le poème et dans l'histoire. La finitude du poème elle-même s'est révélée à l'épreuve du « sang supplicé » (avant-propos de *Feuillets d'Hypnos*), de « l'événement » (« De l'événement à sa relation, quel pas ! »<sup>493</sup>), et de l'action (« cette dignité si mal réalisable dans l'action, et dans cet état hybride qui lui succède. »<sup>494</sup>). Mais *Le Poème pulvérisé* est moins un recueil de rupture que de deuil, d'acceptation d'un passé avec lequel il s'agit, non de rompre, mais de composer, pour en relancer la poussière dans le devenir et inventer les moyens d'ouvrir l'avenir. Car telle est la responsabilité dont il se charge, une fois établie la catastrophe de l'histoire et la fin des espoirs issus de « L'Âge de roseau », âge qui

<sup>491</sup> Fragments inédits donnés dans la section des « Variantes » des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1241.

<sup>492</sup> BLJD, Fonds René Char 755, AE-IV-21.

<sup>493</sup> « La Lettre hors commerce », *Recherche de la base et du sommet*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 661.

<sup>494</sup> *Ibid.*

tenait de lui-même sa force de résistance : « Le danger nous ôtait toute mélancolie. Nous parlions sans nous regarder. Le temps nous tenait unis. La mort nous évitait » (« Météore du 13 août »). La crise de la guerre conduit à la nécessaire élaboration non pas d'un contre-modèle, ce qui serait trop rigide, mais d'un « contre-imaginaire ». La pulvérisation joue ce rôle-là. Elle est non seulement une défense contre la « mort » et la « mélancolie », mais aussi une réplique à ce qui constitue aux yeux de Char la violence des idéologies de l'histoire. Interrogé dans un entretien un peu postérieur sur « l'antagonisme simulé par l'idéologue » de son temps et sur son « trafic d'arguments », Char répond par l'image de la pulvérisation qui s'associe dans ce contexte aux idées de liberté et de respect : « Vois-tu, reprit René Char, le scrupule est indispensable. Le poète pulvérise mais ne tranche pas. Être présent partout le fait choisir sereinement, et son pessimisme, c'est son respect d'autrui. »<sup>495</sup>

## 6.2. LA PUBLICATION DE FUREUR ET MYSTÈRE

La publication des recueils poétiques s'échelonne régulièrement dans l'après-guerre : *Seuls demeurent* en 1945, *Feuillets d'Hypnos* en 1946, *Le Poème pulvérisé* en 1947. En décidant de rassembler ces trois recueils dans un livre, Char donne à leur succession une cohérence qui n'existe pas dans la seule chronologie de leur parution. Il en oriente également la signification sous l'horizon d'un même titre. Du point de vue qui nous intéresse, cette publication a deux conséquences : la place de la guerre en est infléchie ; la situation du poème, redéfinie entre la « fureur » et le « mystère ».

Dans la mesure où elle implique un retour sur dix années d'écriture, la publication de *Fureur et mystère* représente une étape dans l'œuvre de Char. Elle invite à considérer cette période dans son unité, au-delà des disparités de chaque recueil. Ainsi réduit-elle la valeur de césure ou de charnière que pourraient représenter certains d'entre eux, *Feuillets d'Hypnos* ou *Le Poème pulvérisé* par exemple. Un trajet s'accomplit, de *Seuls demeurent*, dont le titre est suivi de la mention « 1938 – 1944 », à *La Fontaine narrative* recueil daté de « 1947 ». La page de garde de *Fureur et mystère* porte soigneusement la date de 1947 puis, après rature, celle de 1948, sur le manuscrit pour l'imprimeur<sup>496</sup>. Ces différentes dates correspondent, comme il est habituel dans un recueil poétique, aux périodes d'écriture des poèmes. Mais, en raison de la relation référentielle

---

<sup>495</sup> « Une matinée avec René Char » par Jacques Charprier, art. cit.

<sup>496</sup> BLJD, Fonds René Char 693, AE-IV-9.

forte de certains d'entre eux (« Le Lorient », « 1939. Par la bouche de l'engoulevent », « Donnerbach Mühle »), de l'ensemble de *Feuillets d'Hypnos* et, surtout, des « Arguments » qui précèdent les recueils, ces dates impliquent aussi une périodisation de l'époque contemporaine de leur rédaction. Les années 1938-1947 acquièrent une unité, de l'avant à l'après-guerre. La guerre elle-même, de ce fait, s'intègre à cette période d'une manière qui en atténue la dimension de rupture. L'ensemble de la décennie pourrait, certes, être considérée comme la période de la guerre, rejetant avant et après elle deux époques incommensurables. Dans une certaine mesure, la publication de *Fureur et mystère* signifie cela. Mais en même temps, cette période est trop longue pour que la part de rupture ne soit pas compensée par le développement d'une durée. De même que la force disruptive de l'entrée en guerre symbolisée par « Le Lorient » est contenue par l'organisation narrative à l'échelle de *Seuls demeurent*, de même la césure de *Feuillets d'Hypnos*, recueil de la crise à son paroxysme, est contrebalancée par la continuité temporelle suggérée dans l'ensemble *Fureur et mystère*. La réunion des recueils dans *Fureur et mystère* semble alors correspondre aux exigences visibles dans certains d'entre eux : l'écriture poétique appelle à la persévérance face à la crise, assume la nécessité de durer face à la destruction causée par l'événement.

La publication de *Fureur et mystère* s'accompagne de l'ajout de sections et de modifications au sein des recueils qui, de leur côté également, donnent à la guerre une place et une signification qu'elle n'aurait pas eues sans ce rassemblement en un seul livre. *Fureur et mystère* accueille en effet deux sections inédites, *Les Loyaux Adversaires* et *La Fontaine narrative*, et intègre, dans l'édition de 1948, *La Conjuration*, placée juste après *Feuillets d'Hypnos*. À l'intérieur des recueils, les modifications sont peu nombreuses, à l'exception notable de l'ajout du « Météore du 13 août ».

*Les Loyaux Adversaires* regroupe des poèmes dont l'origine ancienne est analysée par Jean-Claude Mathieu, qui détaille l'itinéraire complexe de certains d'entre eux, écrits à l'automne 1939, lors de la mobilisation de Char dans la forêt vosgienne<sup>497</sup>. Non repris dans *Seuls demeurent*, ils figurent d'abord, avec des modifications, dans la section « Guerre » de *Premières alluvions*, puis de nouveau réécrits, dans « Les Loyaux Adversaires ». Ces quelques poèmes, « Sur la nappe d'un étang glacé », « Sur le volet d'un fenêtre », « Chaume des Vosges », que leur style a écartés de *Seuls demeurent*, donnent le ton des *Loyaux Adversaires*. La légèreté, parfois soulignée par la forme de la chanson (« Un oiseau... »), caractérise la voix qui les porte, à défaut des sujets qu'ils abordent. L'association du plus grave (« mes fils qu'on tue sans leur fermer les yeux ») et du plus gracieux (« Neige, caprice d'enfant ») semble être en effet le trait dominant du recueil. Aux poèmes

---

<sup>497</sup> Voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 99.

de la forêt, du désir et de « l'auberge où il fait bon vivre » (« Sur le livre d'une auberge »)<sup>498</sup>, la section des *Loyaux Adversaires* ajoute la « pénombre » d'« implacables hostilités », le supplice « sur les pentes d'Aulan » (« Cur secessisti ? ») et le souvenir de la lutte « avec un verrou aux mâchoires et une montagne dans le regard » (« Cette fumée... »). La légèreté est lestée des traces du combat contre le pire. Mais elle reste la tonalité dominante, et fait la spécificité de cette section par rapport aux autres. Les images aériennes l'emportent, de « l'aile » à la « fumée » : « L'air ouvrait aux hôtes de la matinée sa turbulente immensité. Ce n'étaient que filaments d'ailes, tentation de crier, voltige entre lumière et transparence. » (« Le Thor »), « J'étais l'égal de choses dont le secret tenait sous le rayon d'une aile. » (« Pénombre »), « Cette fumée qui nous portait était sœur du bâton qui dérange la pierre et du nuage qui ouvre le ciel. » (« Cette fumée qui nous portait... »). La présence de l'enfance, corrélée à la forme versifiée des poèmes, contribue elle aussi à cette couleur singulière des *Loyaux Adversaires*. Placée après *Feuillets d'Hypnos*, et avant *Le Poème pulvérisé*, cette section a valeur de pause entre deux grands recueils de crise. Mais elle donne aussi, comme le feront un peu plus tard les poèmes des *Matinaux*, une valeur spécifique de contre-terreur à « cette vie simple, à fleur de terre » (« Un oiseau... »), éprouvée dans sa fugacité lors du « cantonnement » dans la forêt enneigée, à nouveau dans le frôlement de l'herbe et sous le couvert des arbres du maquis, et formulée après-guerre dans l'échange dialogué des « vagabonds luni-solaires » et des « êtres qui vivent en intelligence patente avec les ébauches autant qu'avec les grands ouvrages vraiment accomplis de la Création » (*Pourquoi du « Soleil des eaux »*). Il y a là une forme continue d'opposition dont *Les Loyaux Adversaires* rassemble les éléments, métaphoriques et rythmiques, dispersés dans les autres recueils. De « l'hiver » qui ouvre le recueil, avec ses « graines belliqueuses », promesses d'une « vie future » victorieuse, à l'image de l'herbe et son contrepoint d'enfance, les poèmes des *Loyaux Adversaires* réunissent les divers points d'appui de la lutte contre « l'anti-vie nazie ». Le « peuple des prés », par exemple, dont le sujet se « récite » la beauté dans le feuillet 175, trouve son amplification dans le poème « Le Thor » : « les sombres enfants perdus dans la chimère de l'herbe » (feuillet 175) deviennent « hôtes de la matinée » dans un « sentier aux herbes engourdies » où se forme une même « chimère » souriante. Le terme de chimère dit bien la nature de cette contre-terreur. La chimère chez Char n'est pas le vide de l'imagination ; elle est au contraire l'imagination prenant corps. Comme les chimères des cathédrales, comme l'animal « chat ou chimère » apparaissant à la fin de *La Conjuraton*, elle est une plénitude de l'imagination au moment où celle-ci rencontre le réel. Les poèmes des *Loyaux Adversaires* désignent cette puissance de résistance de l'imagination face à une réalité dont le caractère monstrueux fait obstacle, dans *Feuillets d'Hypnos*, à la possibilité même de l'imaginer. Selon un schéma habituel chez Char, le remède s'appuie sur le mal pour s'y opposer : la chimère reprend ses armes aux monstres chimériques. Le feuillet 6 signifie exactement cela quand il fonde

---

<sup>498</sup> *Premières alluvions*, Paris, Fontaine, coll. « L'Âge d'or », 1945 [1946], p. 31.

la tâche de la poésie à l'endroit précis où s'engouffre « le vent des abîmes », où l'inimaginable affole le discours métaphorique : l'effort de « transformer vieux ennemis en loyaux adversaires » procède de ce geste d'inversion du mal en son contraire, à partir d'un travail de l'imagination donnant forme (de chimère) à l'informe monstrueux.

La lutte des « loyaux adversaires » étant non seulement un « projet » du poète au moment où, au début de *Feuillets d'Hypnos*, il s'engage et « fait face » (feuillet 4), mais aussi une lutte continue, depuis les poèmes de l'hiver de *Premières alluvions* jusqu'aux chansons de l'après-guerre, il n'est pas surprenant que cette section des *Loyaux Adversaires* soit à la fois placée, dans *Fureur et mystère*, après *Feuillets d'Hypnos*, signifiant la réalisation du « projet », et précédée, dans l'édition de 1948, de la mention « s.d. ». Seule cette section du livre se soustrait ainsi, ostensiblement, à la datation. Par là se trouve signifiée, certes, la multiplicité des époques de rédaction des poèmes recueillis, mais aussi bien la permanence non historique, non datée, de cette forme singulière de résistance poétique. *Loyaux Adversaires*, premier titre choisi pour les poèmes de *Seuls demeurent*, dépasse la référence immédiate à l'actualité d'un combat dont Char tenait particulièrement à les détacher : « Je vais tout de même essayer de faire paraître mon recueil de poèmes dont le titre définitif est *Seuls demeurent*. J'ai craint que *Loyaux Adversaires* fasse faussement actualité. »<sup>499</sup>

Entre *Feuillets d'Hypnos* et *Les Loyaux Adversaires*, Char a intercalé, pour l'édition de 1948 de *Fureur et mystère*, le texte du ballet *La Conjuration*. Écrit en 1946, comme *Le Soleil des eaux*, paru en préoriginale en décembre de la même année dans le numéro 22 de la revue *L'Arche*, ce ballet se caractérise par la densité poétique du texte de son argument. Son insertion dans *Fureur et mystère* met en relief sa dimension écrite, mais il garde cette spécificité, par rapport aux recueils poétiques, de faire place à la charge symbolique, bien que non immédiatement allégorique, du scénario. Sa valeur dramatique l'inscrit dans l'ensemble des réflexions et des interrogations de l'après-guerre concernant l'action, « ses préliminaires et ses conséquences » (quatrième *Billet à Francis Curel*). L'avertissement de l'édition originale, qui comporte quelques variantes par rapport à la version retenue dans *Trois coups sous les arbres*, s'ouvre précisément sur cette question : « Il est des jours où <le poète rêve> de donner un sens moins furtif à <ses> actes [...]. En dépit d'une santé entière et de chances certaines, <le poète> reste inférieur ou étranger à <son> vœu. » C'est alors à la « danse » qu'il est fait appel « comme remède, ou simplement comme diseuse de l'inconscient et de la tragédie ». Cet avertissement donne au ballet un enjeu de signification, annoncé dans la première phrase et développé par les images du texte : les « dunes » sont

---

<sup>499</sup> Lettre à Gilbert Lely du 25 avril 1941, citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 111. Voir aussi le dossier manuscrit du Fonds René Char, BLJD, Don Greta Knutson, 989, AE-IV-42 : « Les Loyaux Adversaires » est le titre porté sur un cahier qui contient les poèmes de *Seuls demeurent*, ainsi que le titre donné au texte préface qui deviendra « L'Argument » de *L'Avant-monde*.



« allusives », il n'y a pas d'« alphabet », la danse est requise comme « diseuse ». *La Conjuraton* vise moins le sens d'une situation historique que la signification des actes du poète. C'est en effet du poète dont il s'agit comme l'énonce explicitement l'avertissement de l'édition de 1948, comme certains indices invitent aussi à le déduire. Le « cyprès », auquel ressemble la silhouette de « l'Homme à la peau de miroir », est dans *Partage formel* (XLVI) l'arbre du poète ; le « martinet » qui « s'abat » au pieds de « l'Homme à la peau de miroir » dans le Prologue, est lui aussi un motif poétique dans *La Fontaine narrative*. Or cette figure de poète est ici rapportée à une collectivité : « surgissent de toutes parts des êtres (hommes et femmes) qui se dirigent vers lui en dansant. » (strophe 1). *La Conjuraton* montre alors le partage du poète entre son rôle collectif et son attirance pour le mystère le plus singulier. Révélateur des êtres à eux-mêmes, dans la première strophe, « l'Homme à la peau de miroir », perd son pouvoir et meurt de sa confrontation avec la danse « chiffrée », du « secret gardé et de la source furieuse », de la jeune femme. Le danseur, entouré de prénoms, qui rappellent tantôt des personnages du Soleil des eaux, tantôt des proches de Char, et dont la danse est accompagnée de mots caractéristiques des poèmes de l'époque, a d'abord, par rapport au groupe, le rôle central qu'a pu avoir le sujet de *Feuillets d'Hypnos*. Sa rencontre avec la femme, associée à la source et au secret, vient briser ce premier équilibre par l'irruption de la singularité. Le danseur, « pur de compromis » selon la note de la quatrième strophe, meurt de « l'antinomie » irréconciliable entre « la fleur » et « le fruit », entre le jour, dont il représente la luminosité, et la nuit, incarnée par la jeune femme. Ce partage fait écho à la division du sujet dans les poèmes d'après-guerre, de « Chanson du velours à côtes » du *Poème pulvérisé*, au « Carreau » de *La Sieste blanche*. *La Conjuraton* condense ainsi les interrogations d'après-guerre sur le rôle du poète, écartelé entre le miroir du collectif et l'absolue singularité du mystère nocturne. Char, répondant à des questions sur son œuvre<sup>500</sup>, rapprochait le danseur de *La Conjuraton* du personnage principal de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, voyant en eux « l'universalité » solaire, révélatrice, comme l'est le poète à l'égard des hommes, par opposition à la jeune fille, folle, incarnation de la nuit, représentant la singularité qui vient à lui. La fin du ballet représente la victoire du mystère de celle-ci. Si *La Conjuraton* peut ainsi être compris comme figuration de la confrontation du poète avec la poésie, son insertion dans *Fureur et mystère*, juste après *Feuillets d'Hypnos*, souligne le déchirement du poète, au sortir du combat collectif, entre sa responsabilité envers les hommes, et les exigences de la poésie, qui supposent l'exception, le non-cohérent, la contradiction. *La Conjuraton* rééquilibre alors la part de la « fureur » du combat au profit du « mystère » poétique.

La troisième section ajoutée lors de la publication de *Fureur et mystère* intervient, elle aussi, dans l'équilibre général du livre, dans le poids donné à la guerre et dans le rôle de l'écriture

---

<sup>500</sup> Voir Jean-Jacques Jully, « Lecture de *Fureur et mystère* », document manuscrit conservé à la BLJD, Ms Ms 42341.

poétique pour répondre à la crise qui s'est ouverte. « Le Météore du 13 août » en effet modifie la représentation du temps d'une manière qui abandonne la linéarité historique. Cette succession de propositions fait retour sur l'expérience de la guerre tout en définissant, en proposant, une nouvelle orientation du sujet dans le temps. D'où la parenté de cette section avec *Le Poème pulvérisé*, et sa place finale dans ce recueil, après une hésitation visible dans le sommaire du manuscrit pour l'imprimeur. « Le Météore du 13 août » en effet figure d'abord comme section indépendante, placée avant *Le Poème pulvérisé*<sup>501</sup>. Il lui est finalement intégré mais garde une relative autonomie par sa disposition en trois branches qui lui donne l'apparence d'un recueil en trois sections. Sa forme, une succession d'aphorismes, le distingue également des poèmes en prose du *Poème pulvérisé*, même si elle offre un écho à la succession recueillie dans « À la santé du serpent ». Aussi « Le Météore du 13 août » peut-il être considéré comme une unité et son projet envisagé indépendamment du *Poème pulvérisé*. Son originalité réside dans son organisation ternaire, soulignée par l'avant-dire de l'édition de 1948 :

Les trois phases du météore correspondent aux trois fatalités ou si l'on préfère aux trois directions contrariées, en vertu desquelles s'élance, s'ajourne et brûle notre vie, à peu près complètement dépourvue de libre arbitre. Elles traduisent trois états souverains, mais il est impossible d'écrire lequel a plus particulièrement barre sur l'autre, chacun offrant l'illusion d'être le plus profondément, le plus désespérément, le plus allègrement ressenti par nous, à l'instar de ses pareils et presque à la fois. Dans cette succession de brefs paragraphes nous avons tenté une domification qui ne peut être, hélas, qu'approximative.

S'élançant dans « trois directions », le temps de la vie est ici complètement disjoint de la tension vers l'avenir, ou du moins vers un « après », qui sous-tendait l'engagement du sujet dans la guerre. « Le Météore du 13 août » fait éclater cette représentation du temps et lui substitue l'action « presque » simultanée de trois forces « contrariées ». Cette image superpose à la succession des « trois phases », qu'elle ne fait pas complètement disparaître toutefois, la représentation non linéaire de « trois états » qui ne se succèdent pas mais s'éprouvent « presque » au même moment. Cette conception est relativement nouvelle dans l'œuvre de Char. Elle ne recouvre pas l'affirmation du devenir et l'ouverture vers l'avenir à laquelle travaille *Le Poème pulvérisé*. Elle annonce en revanche une autre image, à la fois héraclitéenne et heideggerienne, celle de l'enfant aux trois mains, « qui se nomme le présent », que Char intègre à la première édition de *Recherche de la base et du sommet* en 1955 : « Nous ne serons jamais assez attentifs aux attitudes, à la cruauté, aux convulsions, aux inventions, aux blessures, à la beauté, aux jeux de cet enfant vivant près de nous avec ses trois mains, et qui se nomme le présent. »<sup>502</sup> Chez Héraclite, le mouvement perpétuel qui anime le monde est comparé à un jeu : « Le temps fatal est un enfant qui joue, qui pousse des pions. C'est la royauté d'un enfant. »<sup>503</sup> Quant aux « trois mains », elles suggèrent les trois extases temporelles selon Heidegger dont Char a pu, en 1955, avoir connaissance par Jean Beaufret. On

<sup>501</sup> BLJD, Fonds René Char 693, AE-IV-9.

<sup>502</sup> Repris sous le titre « Trois respirations », dans « Pauvreté et privilège », première section de l'édition de 1965 de *Recherche de la base et du sommet*.

<sup>503</sup> Fragment 56 dans l'édition d'Yves Battistini, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1968] 1988, p. 36.

voit que la rencontre ultérieure avec la pensée de Heidegger est, du côté de Char, préparée par la proximité d'Héraclite. Mais dans « Le Météore du 13 août », les trois branches du poème, si elles désignent une quasi coexistence de trois états, n'en demeurent pas moins trois « phases » de « notre vie ». Dans la coexistence des « trois états » du « Météore du 13 août », remarquons en effet que Char maintient la part dynamique du devenir : le mouvement du météore, à l'image duquel « s'élance, s'ajourne et brûle notre vie », demeure actif, de manière apparemment paradoxale, au sein de la quasi coexistence des trois directions. L'équilibre est dynamique, à l'instar des astres en mouvement, au moyen desquels ce court recueil tente de figurer la construction par le sujet de sa maison : « domification » où s'entend la fabrication de la domus en même temps que l'acception astrologique de ce terme, qui signifie la « division du ciel en douze parties, qui s'appellent maisons, pour dresser un horoscope » (Litttré). Cet avant-dire associe ainsi l'éclair du météore à l'équilibre en mouvement de trois directions, et fait de cet équilibre le lieu où « habiter ». Le lien avec « À la santé du serpent » est ici frappant : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel. » Or dans le contexte de ce dernier poème, cet aphorisme se comprend comme une opposition à l'éternité promise par le christianisme et par cette autre « église » aux yeux de Char, le communisme. La métaphore du météore est alors aussi, en opposition à ces deux représentations, une contre-figuration du temps collectif.

« Le météore du 13 août » est de plus situé par rapport au désastre de la guerre dont il garde la trace. La troisième section, « [La Lune change de jardin] », la plus sombre des trois, rappelle par son lexique les images du début de la guerre : « Où vais-je égarer cette fortune d'excréments qui m'escorte comme une lampe ? » fait écho à l'avant-dernier alinéa du « Bouge de l'historien » : « Miroir de la murène ! Miroir du vomito ! Purin d'un feu plat tendu par l'ennemi ! » De même, les « plaies » et la « torture » de cet autre alinéa appartiennent au réseau métaphorique de la guerre : « Ne t'étourdis pas de lendemains. Tu regardes l'hiver qui enjambe les plaies et ronge les fenêtres, et, sur le porche de la mort, l'inscrutable torture. » Et il n'est pas jusqu'à la succession lexicale et rythmique de l'avant-propos du poème qui n'évoque l'un des premiers *Feuillets d'Hypnos* : « [...] les trois directions contrariées, en vertu desquelles s'élance, s'ajourne et brûle notre vie » rappellent l'enchaînement verbal du feuillet 6 : « [...] tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet, surtout là où s'élance, s'enlace, décline, est décimée toute la gamme des voiles [...] ». Enfin, un ajout manuscrit de *Feuillets d'Hypnos* témoigne du lien établi entre les derniers feuillets de ce recueil et les aphorismes du « Météore du 13 août ». Le feuillet 230 n'apparaît qu'en 1948, pour la publication de *Fureur et mystère* : « Toute la vertu du ciel d'août, de notre angoisse confidente, dans la voix d'or du météore. » Il semble s'inspirer d'une dédicace figurant sur un exemplaire manuscrit du « Météore du 13 août », dans laquelle se trouvent deux locutions du feuillet : « toute la vertu du ciel d'août » et « la voix d'or du météore »<sup>504</sup>. La présence du météore à

---

<sup>504</sup> BLJD, Fonds René Char 694, AE-IV-10.

la fin de *Feuillets d'Hypnos* en modifie la perception : le météore est associé à l'issue de la guerre, à la vision entraperçue de la liberté, et du bonheur, « un bonheur fluide comme la chair d'un coquillage » (feuillet 134). Cet écho donne au « Météore du 13 août » un ancrage circonstanciel, que son titre vient relayer, par la seule mention d'une date, mais aussi par la proximité de cette date avec celle du débarquement en Provence, que Char est allé préparer à Alger. C'est sur fond d'événement historique, et en décalage avec lui, que « Le météore du 13 août » propose alors dans sa première section une description de l'instant extatique : « À la seconde où tu m'apparus, mon cœur eut tout le ciel pour l'éclairer. Il fut midi à mon poème. Je sus que l'angoisse dormait. » Ce temps d'exception n'est pas une figure neuve dans l'œuvre. « Fenaison » associe déjà « l'Apparition » à une constellation d'astres : « Ô nuit, je n'ai pu traduire en galaxie son Apparition que j'épousai étroitement dans les temps purs de la fugue » ; « Léonides », dont le titre désigne un essaim d'étoiles filantes, s'achève sur la « rencontre du présent » : « Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent » ; le visage de la femme aimée est, dans « Envoûtement à la Renardière », exaltation d'un temps exceptionnel : « Nous étions exacts dans l'exceptionnel qui seul sait se soustraire au caractère alternatif du mystère de vivre. » « Le Météore du 13 août » reprend cette association entre l'apparition, la rencontre amoureuse (désignée métonymiquement par « le cœur »), et la sortie extatique hors de la durée, que figure ici l'image de midi et de son équilibre zénithal. De nouveau cette figuration du temps comme exception est en relation d'opposition avec un autre temps, temps de la mémoire et de la « lèpre infailible des monstres » dans « Envoûtement à la Renardière », temps des « périls » (« Sur cette terre des périls, je m'émerveille de l'idolâtrie de la vie ») dans « Le Météore du 13 août ». Certains aphorismes montrent bien le lien entre ce recueil et la nécessité de la résistance au mal, qu'il s'agisse de la montée de « l'horreur » dénoncée dans la présentation de 1945 pour *Le Marteau sans maître*, à laquelle fait allusion la reprise exacte de la dernière phrase (« Premier rayon qui hésite entre l'imprécation du supplice et le magnifique amour »), ou qu'il s'agisse de la menace que fait peser « le mouvement de l'argent » (*Billet III*) sur la communauté de pêcheurs du *Soleil des eaux* désignés par la même périphrase, « ceux qui dormaient dans la laine », que dans l'un des aphorismes du « Météore du 13 août » :

Ceux qui dorment dans la laine, ceux qui courent dans le froid, ceux qui offrent leur médiation, ceux qui ne sont pas ravisseurs faute de mieux, s'accordent avec le météore, ennemi du coq.

Toutefois, « Le Météore du 13 août » va au-delà d'une juxtaposition de l'extase temporelle au temps de l'histoire, celui du mal et des périls. La nouveauté du poème réside dans ses trois branches : l'apparition extatique du météore est suivie de deux autres « directions » qui, même si elles sont « éprouvées *presque* à la fois », n'en sont pas moins « trois phases » de notre vie. Par l'image du météore, une *durée* est rétablie au sein même de l'*éphémère*. Tel est le sens de cet autre aphorisme : « Étincelle nomade qui meurt dans son incendie ». Dans cette image le mouvement du

devenir (« nomade ») et la durée qu'il implique, se concilient avec la consommation d'un feu bref, celui de « l'étincelle ».

Ainsi « Le Météore du 13 août » concentre-t-il plusieurs éléments qui, dans les textes d'après-guerre, contribuent à opposer au temps de l'histoire un autre rapport au temps : la non-linéarité, la perception du fatal, le temps de l'exception amoureuse. Mais il leur ajoute une conciliation inédite, celle d'une nécessaire conscience de l'éphémère avec la capacité de durer, laquelle est maintenue comme mot d'ordre de l'avant à l'après-guerre.

En insérant « Le Météore du 13 août » dans *Le Poème pulvérisé*, Char, toutefois, ne donne pas à cette image du temps une importance égale à celle qu'elle aurait eue si le poème avait constitué une section distincte de *Fureur et mystère*. Les trois fatalités dirigeant la consommation de l'existence humaine dans sa brièveté ne sont qu'une figuration du temps parmi d'autres dans les poèmes d'après-guerre. L'hostilité de Char à toute pensée systématique, en particulier dans ces années-là, lui interdit d'opposer un modèle temporel unique à la crise du temps historique. Aussi « la perception du fatal » que Char mentionne dans sa préface pour la traduction des fragments d'Héraclite par Yves Battistini est-elle suivie de « la présence continue du risque » et de « cette part de l'obscur comme une grande rame plongeant dans les eaux » ; l'évocation du devenir est soigneusement distinguée du déterminisme mécaniste : le devenir « n'est pas subordonné aux preuves de la nature ; il s'ajoute à elles et agit sur elles » ; ainsi est préservé l'essentiel aux yeux de Char : « Sauve est l'occurrence des événements magiques susceptibles de se produire devant nos yeux » (« Héraclite d'Éphèse »).

Face à ce refus de figer les représentations, on ne s'étonnera pas de trouver dans la dernière section du livre, *La Fontaine narrative*, une relation au temps et à l'histoire sensiblement différente de celle du « Météore du 13 août ». La perspective de cette partie de *Fureur et mystère* semble même contraire à la représentation d'une existence se consumant comme le météore, même si, dans cette dernière, la durée se trouve maintenue, contradictoirement, au sein de la brièveté.

Annoncée dès le titre du recueil, l'image de la narration (plus que la forme narrative elle-même) est liée, dans *La Fontaine narrative*, à une série d'interrogations sur la question de la fin. En ce sens, le recueil est à placer sous le signe du poème initialement éponyme, dont le titre est devenu « Les premiers instants ». On y lit en effet, en un écho déjouant la symétrie attendue avec le nouveau titre, cette phrase qui clôt le poème : « [...] nous étions une victoire qui ne prendrait jamais fin. » À l'opposé du poème calligramme « Toute vie... », fermant la dernière section des *Matinaux* avec l'image d'un sablier et l'affirmation d'une corrélation de la mort et de chaque naissance (« Toute vie qui doit poindre/ achève un blessé »), « Les premiers instants » offre l'image d'une naissance indéfiniment renouvelée, annulant par ce renouvellement même la possibilité de sa fin. Cette image rejoint celle du poème « Marthe » dans lequel la fontaine est « le présent qui

s'accumule ». « La Fontaine narrative », premier titre de « Premiers instants », est cette fontaine dont l'eau, ne tarissant jamais, figure le contraire d'une vie s'écoulant vers sa fin, le contraire d'un « destin » selon le mot précisément employé dans le poème : « Ce n'était pas un torrent qui s'offrait à son destin [...] ». Mais « Les premiers instants » ajoute à l'image du présent du poème « Marthe » celle de la naissance. Un « présent qui s'accumule » n'a en effet ni commencement ni fin. En revanche dans « Les premiers instants », comme le titre l'indique, le commencement est un élément déterminant. Le poème suggère alors la dissociation de la naissance et de la mort, de la naissance et du terme qu'elle implique dès l'origine. Une telle figuration n'est pas absolument neuve dans l'œuvre de Char. À plusieurs reprises, Jean-Claude Mathieu signale cet « instant où l'être naissant repousse du pied la pierre tombale [...] », où dès lors « naissance et mort cessent d'être soudées »<sup>505</sup>. *La Fontaine narrative*, avec en son centre « Les premiers instants », est un recueil dominé lui aussi par la nécessité d'opposer à la mort l'affirmation d'une naissance ouvrant sur un temps indéfini. Mais on remarquera que cette affirmation se fait dans un poème tout entier au passé, à l'imparfait. Ce temps est l'indice de sa valeur de contrepois, de « contre-sépulcre », face à la hantise d'une fin parcourant le recueil dans son entier.

« Les premiers instants » déploie en effet la puissance d'une évocation que la singularité de son énonciation détache de tout ancrage spécifique. Libéré du présent d'énonciation sans être pour autant rejeté dans un passé révolu, le poème peut jouer son rôle d'opposition à la division du temps présent. En effet, comme l'a précisément montré Michel Collot, à propos de ce poème, « c'est son énonciation qui donne son pouvoir de conviction à cette scène »<sup>506</sup>. La valeur temporelle de l'imparfait disparaît, en l'absence de repère dans le passé, pour donner toute sa place à sa valeur aspectuelle d'inaccompli. Du coup, « le poème évoque bien une scène originaire, mais cette origine, loin d'être rejetée dans un passé révolu, est présentée comme étant perpétuellement en train d'advenir. »<sup>507</sup> Grâce à l'imparfait, il devient possible d'énoncer la naissance et d'en rendre l'avènement jamais achevé. C'est ainsi que, « en rendant présent le passé, l'imparfait crée l'émotion tout en écartant la nostalgie. Il permet de concilier le retour en arrière avec l'orientation fondamentalement prospective de la temporalité charienne, en introduisant au sein même de la rétrospective une prospective. »<sup>508</sup> Cette écriture déjoue alors la linéarité d'un temps qui mène d'une naissance à une fin.

La plupart des poèmes de *La Fontaine narrative* désignent la hantise d'un temps qui finit, et son opposition à un temps qui ne finit pas. Dès l'ouverture, « Fastes » fait le récit d'une période présentée comme passée. Le système des temps verbaux permet là encore de jouer sur le caractère révolu ou non révolu de ce passé. Le premier alinéa fait le récit d'une apparition que l'arrière-plan

---

<sup>505</sup> *Op. cit.*, vol. II, p. 145.

<sup>506</sup> Michel Collot, « La présence de l'imparfait », in *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 261.

<sup>507</sup> *Ibid.*

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 262.

à l'imparfait met en relief à la manière d'un événement : « L'été chantait sur son roc préféré quand tu m'es apparue [...] ». L'emploi du passé composé, temps du discours selon la distinction de Benveniste, fait de cet événement un accompli dans le présent de la situation d'énonciation. Le dernier alinéa en revanche rompt l'unité temporelle du poème et, par une succession de verbes au passé simple, en rejette le procès dans un passé révolu et sans lien avec le présent : « Les ans passèrent. Les orages moururent. Le monde s'en alla. » Significativement, la phrase suivante comporte la négation propre à un passé révolu : « J'avais mal de sentir que ton cœur justement ne m'apercevait plus. » Mais la rupture du présent avec ce passé est contredite lexicalement par le dernier adjectif du poème, « fidèle », contradiction renforcée par l'oxymore qu'il forme avec le participe « changeant » : « Je t'aimais, changeant en tout, fidèle à toi. » On voit bien dans ce poème la double relation, de rupture et de continuité, que le sujet établit avec le passé. Il n'est pas jusqu'au titre lui-même qui ne porte cette ambiguïté : « Fastes » peut aussi bien désigner la période de temps elle-même, avec les connotations positives que possède le mot indépendamment de son acception religieuse primitive, que le registre sur lequel sont consignés les jours mémorables. Le poème oscille entre une évocation redonnant vie à ce temps, et son souvenir, qui le met à distance.

Symétrique de ce premier poème, le dernier du recueil, « Allégeance », met en scène un semblable partage entre une fidèle continuité avec le passé et le constat de sa disparition. Comme dans « Fastes », l'un et l'autre y sont affirmés simultanément, de manière plus accentuée, par la juxtaposition de deux propositions quasiment contradictoires : « Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour [...] ». La chute de ce poème à refrain ouvre une brèche dans la répétition : « Il ne se souvient plus ; qui au juste l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas ? » Cette dernière phrase affirme à la fois la rupture avec le passé et le maintien d'une fidélité « de loin ».

Les autres poèmes du recueil se partagent entre un groupe qui décline le thème de la fin dans l'image du départ, et un autre groupe qui le radicalise par l'évocation de la mort. Le premier groupe est composé des poèmes placés avant « Les premiers instants » : « La Sorgue. Chanson pour Yvonne » et « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! ». Ces deux poèmes ont en commun de décrire un départ, annoncé dans le titre ou dans le premier vers (« Rivière trop tôt partie [...] »), et de maintenir une pérennité au sein de ce départ. La rivière fuit mais demeure. Elle est même un point d'appui contre « ce monde » : « Rivière au cœur jamais détruit dans ce monde fou de prison ». Dans le poème voisin, « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! », c'est une autre image, celle du volcan et de sa lave, qui, comme la rivière précédemment, figure la permanence au sein du mouvement de départ : « Si les volcans changent peu de place, leur lave parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies. » De l'autre côté du recueil, le départ se radicalise en figuration de la mort, que ce soit celle du martinet qu'un « mince fusil va abattre », ou « la forme dure, sans crépi de la mort » que tient sous sa main « Madeleine à la

veilleuse », ou le monde qui « n'est plus qu'un pot d'os, qu'un vœu de cruauté » (« À une ferveur belliqueuse »), ou enfin le souhait tragi-comique de la dernière phrase de « Assez creusé » : « [...] et fracassez-nous, je vous prie, que je meure une bonne fois. »

Cette hantise de la fin dans *La Fontaine narrative* se rapporte essentiellement au sujet et à son devenir. Seuls deux poèmes impliquent un « nous » : « À une ferveur belliqueuse » rappelle le souvenir du temps de la guerre ; « Les premiers instants » oppose le « nous » d'un temps originaire au temps divisé du présent. *La Fontaine narrative* marque alors le retour d'une dissociation entre le temps personnel et le temps collectif. Après une période d'implication réciproque, dont *L'Avant-monde* retrace le commencement, *La Fontaine narrative* ne salue pas au hasard le départ d'Arthur Rimbaud : « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! » Cette phrase sonne, au-delà du désir de prendre le contrepied du discours surréaliste, comme un congé autorisé pour le poète. Congé, dont on verra qu'il n'est pas revendiqué sans contradictions dans *Les Matinaux*, et qui signifie ici pour le sujet la fin du temps uni (« Le temps nous tenait unis. La mort nous évitait », « [Novae] »), le retour de la mort et du « temps divisé », la séparation entre un destin personnel et le destin collectif. Tel est ce qu'on a pu interpréter comme le retrait de Char après-guerre. S'il est certain qu'un tournant a lieu ici, c'est plutôt d'une dissociation dont il s'agit, entre deux temporalités, qui ont été, pendant un temps, étroitement impliquées. *La Fontaine narrative* s'efforce de concilier la fin d'une période de temps, et simultanément le refus de compter le temps en périodes. L'image d'une « fontaine narrative » tient ensemble cette affirmation d'un temps qui passe, impliqué par la nature même du récit, et son refus, soutenu par le renouvellement des eaux de la fontaine.

Cependant, malgré la spécificité de cette image, la position de clôture du recueil semble aussi lui confier, si ce n'est le rôle d'une unification, du moins celui d'une mise en perspective de l'ensemble de *Fureur et mystère*. Portant comme titre initial, sur le manuscrit pour l'imprimeur, « La Deuxième Explication »<sup>509</sup>, *La Fontaine narrative* rejoue le partage du livre entre la « fureur » et le « mystère ». C'est d'abord, en effet, un sujet partagé, et séparé, qui ouvre et clôt cette section. Séparation amoureuse dans le premier poème, « Fastes » : « J'avais mal de sentir que ton cœur justement ne m'apercevait plus. Je t'aimais. En mon absence de visage et mon vide de bonheur ». Division également dans le dernier poème, « Allégeance » : « Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler ». Or ce dernier poème porte comme premier titre, biffé, « Chanson du saxifrage »<sup>510</sup>. La dernière section de *Fureur et mystère* reprend ainsi l'écartèlement annoncé dans *Partage formel* : « *Fureur et mystère* tour à tour le séduisirent et le consumèrent. Puis vint l'année qui acheva son agonie de saxifrage » (XIII). Comme dans cet aphorisme, les poèmes « Allégeance » et « Fastes » ne séparent

<sup>509</sup> BLJD, Fonds René Char 693, AE-IV-9.

<sup>510</sup> BLJD, Fonds René Char 692, AE-IV-9.



pas la division éprouvée par le sujet du couple amoureux par rapport auquel elle prend sens. Les strophes d'« Allégeance » font même manifestement écho au « couple formel » de l'aphorisme XLV : « Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. À l'amant il emprunte le vide, à la bien-aimée, la lumière. Ce couple formel, cette double sentinelle lui donnent pathétiquement sa voix » (*Partage formel*). En effet, la troisième strophe d'« Allégeance » désigne un semblable « vide » par le « creux » au « fond » duquel s'inscrit le sujet : « Je vis au fond de lui comme une épave heureuse. À son insu, ma solitude est son trésor. Dans le grand méridien où s'inscrit son essor, ma liberté le creuse. » La dernière phrase du poème quant à elle complète le « vide » par la « lumière » : « Il ne se souvient plus ; qui au juste l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas ? » Le sujet est bien ici à l'image du poète de l'aphorisme XLV : sa « genèse » est inscrite métaphoriquement dans l'image d'une mer gravide « au fond » de laquelle il vit « comme une épave heureuse ». La division du sujet est sa naissance ; le « partage » qui l'écartèle est « formel », c'est-à-dire qu'il donne forme. Aussi peut-on voir dans ce dernier poème de *Fureur et mystère* l'affirmation répétée d'une naissance du poète, l'élan annoncé d'une voix qui (re)naîtra.

Le titre « Allégeance » renchérit sur l'isotopie de la « fureur » et du « mystère » puisque dessinant un arrière-plan chevaleresque, il rend de nouveau présent, à la clôture du livre, la « sœur furieuse » et la « sœur vermeille » de ces alinéas de « Donnerbach Mühle » faisant discrètement référence à l'univers de *La Quête du Graal*, que Char a emportée avec lui au maquis :

Glas d'un monde trop aimé, j'entends les monstres qui piétinent sur une terre sans sourire.  
Ma sœur vermeille est en sueur. Ma sœur furieuse appelle aux armes.

La lune du lac prend pied sur la plage où le doux feu végétal de l'été descend à la vague  
qui l'entraîne vers un lit de profondes cendres.

De la couleur « vermeille » à la « lune du lac » où s'entend la dame du lac, en passant par la descente dans le « lit » « profond », les images de ces alinéas consonnent avec l'isotopie médiévale du titre « Allégeance » et avec les aphorismes de *Partage formel* auxquels le poème fait écho (la fureur explicitement nommée et le mystère suggéré par la couleur vermeille). Elles forment même un écho au second degré appelé par le couple « Fureur » et « Mystère » : comme le fait remarquer Jean-Claude Mathieu, les initiales du Féminin et du Masculin portées par le titre recourent à l'expansion d'« Homme et Femme » dans le titre du poème de *L'Avant-monde* « Hommage et Famine », dans lequel « l'hommage » appelle un vocabulaire médiéval du combat et de « l'amour de loin »<sup>511</sup>. Enfin, il faut rattacher à ce réseau lexical et métaphorique le poème « Madeleine à la veilleuse » et son développement narratif « Madeleine qui veillait », placé dans *Recherche de la base et du sommet*, mais dont une phrase figure, biffée, sur le manuscrit du poème<sup>512</sup>. À la fin du texte de prose, un même lexique chevaleresque rapproche le récit des aventures du Graal, « l'amour », la « pureté », la « réalité noble » dessinant la figure de Galaad derrière ces phrases :

<sup>511</sup> Voir respectivement la note 154, p. 142, et la note 119, p. 125, *op. cit.*, vol. II.

<sup>512</sup> BLJD, Fonds René Char 692, AE-IV-9. La phrase est la suivante : « Je jure que tout ceci est vrai et m'est arrivé tel que je le relate cette nuit de Janvier ».

Je jure que tout ceci est vrai et m'est arrivé, n'étant pas sans amour, comme j'en fais le récit, cette nuit de janvier.

La réalité noble ne se dérobe pas à qui la rencontre pour l'estimer et non pour l'insulter ou la faire prisonnière. Là est l'unique condition que nous ne sommes pas toujours assez purs pour remplir.

Un sujet divisé, naissant de cette division même, se reconnaît ainsi dans l'alternance de la fureur et du mystère, qui parcourt l'ensemble du livre et que rejoue le dernier texte du recueil. Par là se trouve rappelée la double situation du poème, à la fois engagé dans la fureur de la guerre, mais avec suffisamment de distance pour ne rien céder du mystère qui lui est propre.

Avec la publication de *Fureur et mystère*, Char met fin à ce que le recueil fait apparaître comme une période délimitée, et donne à 1948 la valeur d'un tournant. *Les Matinaux* montreront combien se poursuit, même après 1948, l'incidence de la guerre sur l'écriture. Mais ce qui est signifié par cette date, c'est la fin d'une relation déterminée du sujet à son époque. Après 1948, l'attention du poète à ses contemporains, manifestée par la virulence de sa dénonciation, restera grande, mais l'exemplaire accord d'un « je » et d'un « nous » dans l'action ne se produira plus. Dès l'« Argument » du *Poème pulvérisé*, la position du sujet envers les hommes de son temps est placée sous le signe de la disjonction, et la référence à une destinée collective dans l'*Arrière-histoire*, écrite en 1948, commence à paraître forcée. Le sujet désormais « éclaire de loin », selon les mots de la dernière phrase du livre, et avance dans un « temps divisé ». Avec cette périodisation par l'unité du livre, l'engagement du sujet dans la guerre devient un événement central dans l'œuvre, avant que les recueils ultérieurs n'y contribuent aussi, par les mentions qu'ils feront de cette période. La crise d'après-guerre, c'est alors, après 1948, l'impossibilité de maintenir ensemble le temps individuel et le temps collectif.

## CHAPITRE 7

### *LES MATINAUX*

Publié deux ans après *Fureur et mystère*, en 1950, le recueil formé par *Les Matinaux* occupe une position singulière. *Fureur et mystère* annonce la fin d'une période : la conscience d'être « soustrait au naufrage » (*Arrière-histoire*) a imposé l'élaboration d'autres rapports au temps. L'engagement du poète dans l'histoire et l'action collective s'est heurté, après-guerre, à « l'intolérance » des « hommes d'aujourd'hui » (« Argument » du *Poème pulvérisé*). La persistance chez les contemporains de « cette préoccupation fatale de se détruire par son semblable » (« Argument ») a rendue suspecte leur confiance en l'histoire. Après avoir « assez creusé, assez miné sa part prochaine » (« Assez creusé »), le sujet réclame une pause, une « sieste blanche », tandis que les poèmes affichent un détachement et une distance à l'égard des circonstances. Faut-il parler d'un désengagement ? Après la « fureur » des poèmes du temps de guerre, la parenthèse de la guerre se referme-t-elle ? Pourtant, la relation critique à l'époque demeure vive. Le recueil continue de dénoncer l'oppression et de l'intolérance. Comment comprendre cette tension entre une insouciance revendiquée et une vigilance politique maintenue ? Avec *Les Matinaux*, le poète et la poésie achèvent de se repositionner par rapport à la société après les espoirs et les incertitudes des années d'immédiat après-guerre.

#### 7.1. « LE CLIMAT DE NOTRE ÉPOQUE »<sup>513</sup>

Les sections rassemblées dans *Les Matinaux* sont relativement hétérogènes. Y domine cependant une énonciation simultanément détachée des circonstances historiques et proche de l'échange dialogué, de la vie et des êtres<sup>514</sup>. Aussi le recueil donne-t-il l'impression d'associer à la légèreté de ton le caractérisant une hauteur de perspective qui l'éloigne de la contestation politique.

---

<sup>513</sup> La formule se trouve dans l'entretien avec Pierre Berger : « À l'instant que nous vivons – et je pense surtout à ceux qui vivent dans cette hypnose toute particulière que répand le climat de notre époque – [...] », in « Conversation avec René Char », *La Gazette des Lettres*, 15 juin 1952, n° 21.

<sup>514</sup> C'est cette contradiction que notait Georges Bataille dans un article de 1949 consacré à *Fête des arbres et du chasseur* et au *Soleil des eaux* : « Je suis frappé de l'opposition entre une apparente exigence de la poésie, qui sépare le poète du mouvement ordinaire de la vie, et une force contraire qui l'y mêle plus violemment que d'autres hommes », in

Toutefois, le rapport à l'époque annoncé dans le *Bandeau des « Matinaux »*, suggéré dans la « Mise en garde » de *La Sieste blanche*, est lisible dans certains poèmes de cette même section. On le distingue également dans *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. Ces passages viennent rappeler sur quelle toile de fond s'inscrit ce détachement et montrent combien l'accompagnent les questionnements et les refigurations de l'existence et du temps dans le recueil.

Le *Bandeau des « Matinaux »* dénonce explicitement l'époque (« notre temps ») et lui oppose la poésie (« la seule vérité poétique »). Dans la « Mise en garde » de *La Sieste blanche*, la dénonciation est plus discrète, mais tout aussi virulente : « En un temps où la mort, docile aux faux sorciers, souille les chances les plus hautes, nous n'hésitons pas à mettre en liberté tous les instants dont nous disposons. » Les excès de l'époque (« les faux sorciers ») sont bien impliqués, négativement, dans les projets de liberté, de répit aussi, que se fixe l'écriture.

Dans les poèmes de *La Sieste blanche*, la corrélation entre le choix d'une poétique de la légèreté et la condamnation d'une époque émerge dans les traces de dénonciation qui parcourent le recueil. Deux formes d'énonciation dominantes prennent en charge cette relation critique aux contemporains. La première met en scène, dans un récit ou une description, une opposition entre une figure qui résiste et une collectivité. La seconde implique un « nous » dans une adresse directe à des destinataires pris à partie.

Le poème d'ouverture, « Divergence », est exemplaire du premier type d'énonciation. Les sèmes du titre se prolongent dans le poème par le partage entre le poète et « le cheval à la tête étroite », relayé métonymiquement par les « gens patients » des fermes :

Le cheval à la tête étroite  
A condamné son ennemi,  
Le poète aux talons oisifs,  
À de plus sévères zéphyr  
Que ceux qui courent dans sa voix.  
La terre ruinée se reprend  
Bien qu'un fer continu la blesse.

Rentrez aux fermes, gens patients ;

L'opposition entre la « folie » consumatrice du poète et la patiente thésaurisation paysanne montre au détour d'un vers l'arrière-plan qui la fonde. Allusivement s'entend en effet dans la « terre ruinée », qui « se reprend », le désastre de la guerre et l'effort qui le suit. Le vers suivant, dans l'image d'une blessure continue (« Bien qu'un fer continu la blesse »), établit de son côté une analogie avec la poursuite de la crise après la guerre. Pas d'attaque directe, ici, contre les contemporains, mais dans un style simple comme celui d'une fable, le maintien d'une conscience de la situation de l'époque. De même, le poème suivant, « Complainte du lézard amoureux »,

---

« L'œuvre théâtrale de René Char », *Critique*, n° 40, septembre 1949, repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 529-531.

rappelle, au sein même de l'univers heureux de la « prairie », « boîtier du jour » (feuillet 175), la présence de la destruction et du mal : « L'homme fusille, cache-toi ;/ Le tournesol est son complice./ Seules les herbes sont pour toi,/ Les herbes des champs qui se plissent. » Cette « blessure continue » (« Divergence »), cette « minuscule plaie » (« Mise en garde »), que représentent ces vers dysphoriques par rapport à l'ensemble du poème, ont un statut déterminant. La blessure n'est pas secondaire : c'est d'elle, de l'existence du mal chez l'homme, que la terre et « ses secrets », que l'univers de la fable et du simple, tirent leur valeur dans l'œuvre.

Le long poème des « Transparents » est exemplaire de cette mise en cause de l'époque par le développement et l'affirmation d'un univers prenant valeur de contre-modèle. La présence de la destruction et de la souffrance y est encore plus marginale que dans « Divergence » et dans « Complainte du lézard amoureux ». Mais elle oriente l'ensemble des courts échanges dialogués. C'est en effet à partir de la menace de sa disparition que se déploie le monde des Transparents :

Les Transparents ou vagabonds luni-solaires ont de nos jours à peu près complètement disparu des bourgs et des forêts où on avait coutume de les apercevoir. Affables et déliés, ils dialoguaient en vers avec l'habitant, le temps de déposer leur besace et de la reprendre.

La locution temporelle « de nos jours », placée à l'ouverture de ce poème, inscrit les propos des Transparents dans un univers référentiel relié au présent de l'énonciation. L'embranchement énonciatif de ce texte liminaire est l'élément qui permet de faire du poème un discours d'opposition. Car en dehors de ce préambule, l'opposition reste implicite. Le poème n'interpelle pas directement les contemporains. Seul le texte liminaire est en prise immédiate sur l'univers des destinataires.

La parution préoriginale des « Transparents » dans *Le Mercure de France*<sup>515</sup> rendait plus visible ce statut énonciatif de l'introduction et son rôle dans la valeur d'opposition du poème :

De même que certaines espèces cessent d'être comptées et disparaissent du sol et de la curiosité des vivants, les vagabonds libertaires, encore nombreux au début du siècle, ne trouvent plus grâce aujourd'hui devant les exigences sociales, politiques et policières de l'État moderne, ce mendiant colosse.

Le vagabond est de moins en moins aperçu dans nos campagnes, même les plus altruistes. Renouvelons à ces camarades poètes bientôt exterminés l'assurance de notre sincère solidarité.

L'horizon politique du texte est ici évident. Il se situe dans la continuité des dénonciations des textes de presse et de *Recherche de la base et du sommet*. En s'adressant aux « camarades poètes », Char reprend à dessein le vocabulaire communiste pour en affirmer le sens premier, « altruiste », contre son dévoiement dans l'évolution du parti et de sa politique, parti que Char juge aussi « policier » que l'État, dont il dénonce la tentation totalitaire dans ses articles, sa correspondance, et par son dialogue avec l'œuvre de Camus. Dans cet hommage aux vagabonds, Char rappelle la liberté originelle que réclamait le communisme et il l'oppose implicitement à ce qu'elle est devenue. Face à ce danger de dénaturation, l'exigence primordiale du poète est celle d'une liberté, qui peut prendre, comme dans ce texte qui représente l'une des positions les plus radicales de Char après la guerre, la forme d'une revendication libertaire.

---

<sup>515</sup> Cette préoriginale est citée dans la section des « Notes » de l'édition des *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1373.

Le texte liminaire de la version de 1950, dans *Les Matinaux*, est moins explicitement politique. La référence à l'État a disparu. Restent deux éléments : la caractérisation des Transparents comme vagabonds, et leur progressive disparition. Le deuxième élément contient la critique implicite d'une société devenue incapable de tolérer ces figures de liberté. Le premier exemplifie la liberté comme mouvement répété de départ. Sur ce point, la figure des Transparents offre de nombreuses analogies avec celle du poète. On verra alors que ce poème témoigne aussi d'une prise de position quant à la place et à la fonction de la poésie « de nos jours ».

Dans la deuxième partie de *La Sieste blanche*, la critique de l'époque ne passe plus par une représentation de l'opposition mais s'inscrit directement dans l'énonciation des poèmes. Le destinataire, pris à partie, est impliqué dans la condamnation d'une situation contemporaine du présent de l'énonciation.

Au sein de *La Sieste blanche* un groupe de poèmes correspond plus particulièrement à cette forme d'allocution directe. De « Conseil de la sentinelle » à « La vérité vous rendra libres », la plupart des poèmes, par leur tour injonctif et leurs locutions exclamatives, désignent un espace d'indignation et de révolte commun aux coénonciateurs. « Conseil de la sentinelle » se présente comme une liste de vocatifs s'achevant sur cet impératif hyperbolique mi-ironique, mi-sérieux : « Désertez ! Désertez ! » La familiarité des scènes suggérées dans les vers précédents ancre cette injonction dans une vraisemblance. Des syntagmes comme « Fruit qui jaillissez du couteau », « Amants qu'on veut désassembler », « Femme qui portez tablier » ou encore « Ongle qui grattez la muraille », renvoient par métonymie à un univers quotidien. Dès lors, ce « conseil de la sentinelle », s'adressant, d'un point de vue grammatical, à cette liste de noms placés en position de vocatif, s'adresse aussi, d'un point de vue énonciatif, à l'ensemble des destinataires qui peuvent se reconnaître dans cette série de scènes quotidiennes. Implicitement, la dénonciation vise la menace de disparition que ce monde, comme celui des « Transparents », doit endurer. Or cette menace est imputable à une forme de violence, que le lexique du poème laisse percevoir : « couteau », « tenailles », « désassembler », « murailles ». Le verbe « désertier » lui-même connote un état de siège ou plus généralement de conflit armé. Cet ensemble de traits lexicaux et énonciatifs apparente le poème à un « placard », et l'inscrit dans un univers de référence caractérisé par la poursuite d'une violence de temps de guerre, qui se tournerait non pas contre un ennemi, mais contre les citoyens eux-mêmes de cet univers quotidien.

Les autres poèmes de ce cycle central de *La Sieste blanche* maintiennent la forme de l'allocution, tout en décrivant des univers qui sont porteurs d'une dénonciation indirecte. Tantôt l'univers dénoncé prend la forme d'un tableau, d'une figuration au second degré ; tantôt c'est la description d'un univers idéal qui fait voir par un contraste implicite les manques du monde auquel s'oppose le poème.

« La vérité vous rendra libres » appartient au premier groupe de poèmes. Il tient ensemble l'allocution directe et la représentation indirecte. Le titre, singulier par sa forme de proposition, est une adresse à un « vous » interpellé directement. En raison de son thème (la liberté), cet énoncé ressemble à celui d'un tract ou d'un slogan qui s'inscrirait dans l'espace public en temps de guerre. À l'opposé de cette forme énonciative, le corps du poème s'adresse non à un allocutaire collectif impliquant un contexte politique, mais à un « tu » proche de ce destinataire, femme ou poésie, dont les poèmes font leur coénonciateur le plus fréquent. Autour de sa figure, le poème déploie un univers mis sous les yeux du lecteur par l'anaphore du démonstratif :

Tu es lampe, tu es nuit ;  
Cette lucarne est pour ton regard,  
Cette planche pour ta fatigue,  
Ce peu d'eau pour ta soif, [...]

Ces indices textuels rapprochent le poème de la description d'un tableau. On songe au « Prisonnier » de Georges de La Tour, à la « clarté » de la bougie, à la femme dont les paroles « met[tent] au monde » ou encore « donnent naissance », selon les termes du feuillet 178 qui décrit ce tableau : « Le Verbe de la femme donne naissance à l'inespéré mieux que n'importe quelle aurore. » La description du cachot dans le poème de *La Sieste blanche* s'éclaire de cette image d'une parole libératrice prononcée au cœur de l'enfermement. La femme, « détenue », « Mariée », rend libre ; et parce que sa parole côtoie les valeurs de « vérité », d'« inespéré » qui sont celles de la poésie dans les textes de Char de l'époque, elle incarne, aussi bien, la force libératrice de la parole poétique. Par son écho avec le feuillet 178, ce poème suggère une continuité de la situation du temps de guerre, il dénonce la même privation de liberté, et une même attente dans l'aide que peut apporter la poésie, « constamment aux prises, elle, avec l'imposture » (*Bandeau*).

Dans un deuxième groupe de poèmes, il faudrait placer « Qu'il vive ! » et « Cet amour à tous retiré ». Ils ont en commun de décrire un univers qui tire sa valeur de son opposition à un aujourd'hui décevant. Le premier le fait sur le mode de l'utopie, au sens d'idéal politique, le second cherche son contre-modèle dans le passé. Dans le poème « Qu'il vive ! » la critique que sous-tend cette écriture d'opposition porte sur plusieurs points. Le premier est affaire de relation au temps. Sous une forme métaphorique, celle du « printemps » et des « fruits » de l'arbre, Char reprend ici la dénonciation d'un idéal dont l'accomplissement est repoussé dans un avenir indéfini : « Dans mon pays, les tendres preuves du printemps et les oiseaux mal habillés sont préférés aux buts lointains. » « Qu'il vive ! » comporte aussi une dimension éthique par la description qu'il fait des relations entre les êtres : « Dans mon pays, on ne questionne pas un homme ému », « Bonjour à peine, est inconnu dans mon pays. » De ce pays, le mal qui détruit est aboli : « Il n'y a pas d'ombre maligne sur la barque chavirée. » À quoi s'ajoute le refus d'une justification de l'existence par ses résultats ou par sa perpétuation : « Il y a des feuilles, beaucoup de feuilles sur les arbres de mon pays. Les branches sont libres de n'avoir pas de fruits. » La description de ce pays idéal est assez complète,

par l'ensemble des dimensions de l'existence et de la vie en société qu'elle aborde, mais elle est aussi de forme essentiellement négative : chaque alinéa énonce, explicitement ou implicitement, ce que n'est pas ce pays idéal, et fait le portrait en creux du pays bien réel auquel il s'oppose.

Dans le poème « Cet amour à tous retiré », la description se fait tout entière au passé, et présuppose la disparition de cet espace présenté comme idéal. L'imparfait n'y a pas la même valeur de présence que dans « Les premiers instants » (*La Fontaine narrative*). C'est que, dans ce poème de *La Sieste blanche*, les dernières strophes au présent indiquent leur situation d'énonciation et rejettent dans un passé révolu les strophes précédentes. Dans « Les premiers instants », au contraire, aucun présent d'énonciation ne venait marquer l'écart avec l'imparfait. Par sa construction en deux parties, « Cet amour à tous retiré » fait de la description du début un idéal disparu. Celui-ci est caractérisé par le lien qui unit entre eux les êtres et les choses, la « foudre » et le « ruisseau », la « vigne » et « l'abeille ». C'est un lieu dont l'homme n'est pas absent ; celui-ci s'insère sans solution de continuité dans l'harmonie de l'ensemble. La violence et la mort, intégrées à cet univers, possèdent une place semblable à celle d'un élément naturel : « La violence était magique, / L'homme quelquefois mourait, / Mais à l'instant de l'agonie, / Un trait d'ambre scellait ses yeux. » Comme le mal, qui est « utile » selon Char lorsqu'il n'est pas absolu, la violence et la mort ont leur place dans ce monde.

Enfin, la dénonciation ne se limite pas à un état présent de la société, désigné indirectement par un contre-modèle idéal, mais se généralise avec le poème « Le Permissionnaire ». Dans ce dernier, une énonciation directe implique simultanément l'énonciateur et son destinataire, dans les deux derniers vers : « Ah ! s'il pouvait nous confier/ Qu'il est le valet de la Mort. » Mais une certaine forme du mal, figuré sous les traits de « l'ogre », est étendu à l'ensemble de la condition humaine :

L'ogre qui est partout :  
Sur le visage qu'on attend  
Et dans le languir qu'on en a,  
Dans la migration des oiseaux,  
Sous leur feinte tranquillité ;  
L'ogre qui sert chacun de nous  
Et n'est jamais remercié,  
Dans la maison qu'on s'est construite  
Malgré la migraine du vent ;  
L'ogre couvert et chimérique ; [...]

Ce poème opère le passage de la dénonciation d'un mal situé historiquement à la suggestion d'un mal intrinsèque à l'être humain. Cette évolution fait écho à celle que laissent percevoir les textes critiques d'après-guerre. Mais en même temps, comme dans ces textes, Char refuse dénoncer de manière atemporelle la nature humaine. Il invite à envisager ce mal selon une temporalité dynamique. Le mode du souhait final (« Ah ! S'il pouvait nous confier/ Qu'il est le valet de la



Mort ») est un potentiel, qui présente l'avenir comme incertain. Il est important en effet que la présence du mal ne soit pas admise une fois pour toutes. L'examen des manuscrits montre, sur une première version<sup>516</sup>, la présence significative de deux vers, ensuite supprimés :

Ah ! s'il <pouvait→ peut> nous confier  
Qu'il est le valet de la Mort [,  
L'angoisse <se résignerait→ se résigne>.  
Mais le désert <s'établirait→ s'établit>.]

Dans cette version du poème, la reconnaissance de « l'ogre » en « chacun de nous » entraîne la fin de l'angoisse. Mais en même temps, reconnaître l'omniprésence du mal et l'accepter (« se résign[er] ») entraîne la fin du mouvement de la vie, l'installation du « désert ». Cette certitude conduit à la résignation, alors que le doute, lui, permet de continuer le mouvement en avant. La version finalement retenue pour ce poème, « Ah ! S'il pouvait nous confier/ Qu'il est le valet de la Mort », maintient l'incertitude, et garde l'avenir ouvert.

Ces deux derniers vers du manuscrit font écho à une exigence politique. « L'angoisse » et « le désert » sont en effet précisément les termes mis en relation dans une critique, que Char formule dans un entretien de 1950<sup>517</sup>, contre la volonté de tout simplifier à son époque et le refus de la diversité : « Mais ces antagonismes que l'homme vraiment libre perçoit sont inévitables ; ils sont une condition nécessaire de la Vie. Aux yeux du poète ils deviennent une tragédie lucide. Sans eux la vie ne serait que mer morte : le désert s'installerait partout. » Et un peu plus loin, au sujet de « l'idéologue » et de son « trafic d'arguments destiné à s'arroger les esprits », selon les termes du journaliste, Char répond : « Ceux qui croient fuir ainsi l'angoisse du doute en feront les frais terribles. » Reconnaître la présence du mal en l'homme, mais sans en conclure à une attitude de résignation, ne pas « fuir l'angoisse du doute », c'est le moyen de maintenir la « diversité », la complexité des antagonismes, leur vertu productive. On voit bien la position qu'essaie de tenir Char ici. Il s'agit de ne pas céder à l'optimisme forcené des « idéologues », optimisme déjà dénoncé dans « Faut-il brûler Kafka ? », mais de ne pas céder non plus à un pessimisme qui risque d'inhiber l'action, lorsqu'on reconnaît l'existence du mal en l'homme, de ce « cancer [...] tapi dans l'inconscient des hommes » et non limité à la période fasciste. Car ce serait alors procéder à la même simplification dangereuse et « satanique », à la même certitude débarrassée du « doute », que celle à laquelle ces idéologues, « directeurs de l'époque », conduisent les hommes.<sup>518</sup> Reconnaître au contraire l'existence du mal, tout en conservant la possibilité d'incertitudes et d'antagonismes afin d'éviter « l'installa[tion] » du « désert », maintenir ainsi le mouvement en avant : voilà l'alchimie du poète, qui dénonce une époque, refuse l'optimisme des idéologies de l'histoire et cherche le moyen d'ouvrir l'avenir.

<sup>516</sup> BLJD, Fonds René Char 722, AE-IV-13.

<sup>517</sup> « Une matinée avec René Char » par Jacques Charpier, *Combat*, 16 février 1950, p. 4. L'entretien est publié à l'occasion de la parution des *Matinaux*, annoncée dans la même page.

<sup>518</sup> *Ibid.*

Ainsi, en dépit de son apparente légèreté, de son appartenance à un genre mineur, revendiquée dans la « Mise en garde » (« pièces presque banales »), *La Sieste blanche* est un recueil politique. Mais les attaques contre l'époque n'y ont pas le ton de dérision et la forme pamphlétaire des allusions de la période surréaliste. En comparaison de *Fureur et mystère*, l'énonciation est à la fois plus proche de l'interpellation et simultanément médiatisée par son appartenance générique. L'embranchement du discours est en effet impliqué par les préfaces ou les autres paratextes qui construisent la « scène d'énonciation » (Maingueneau) du recueil, embrayage relayé dans les poèmes eux-mêmes par la présence d'un allocutaire. Mais *La Sieste blanche* se réfère aussi au genre de la chanson, au monde de la fable, à la construction d'un pays simplifié, parfois idéalisé, qui met de la distance entre l'univers de l'allocutaire et le poème. C'est moyennant ce détour que *La Sieste blanche* se présente comme un recueil situé contre son époque.

Il faut ici faire une place à *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. Non seulement la pièce est intégrée à la première édition des *Matinaux*, mais sa relation à l'époque passe par des procédés proches de ceux de *La Sieste blanche*, et les amplifie. D'une part, en effet, l'argument oppose un individu, « l'homme qui marchait dans un rayon de soleil », à une double collectivité, celle des « passants » et celle des « jurés ». D'autre part, tout en étant distincte de l'allocution journalistique ou paratextuelle, l'énonciation de la pièce se caractérise par une démultiplication d'instances, en particulier par son adresse au public.

Comme dans *La Conjuration*, que Char lui-même rapprochait de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*<sup>519</sup>, le drame se construit sur une opposition. Celle-ci est dédoublée ici, entre l'individuel et le collectif, l'homme et les jurés, d'un côté, entre l'homme et la jeune fille, la lumière et l'ombre, d'un autre côté. Le dispositif singulier de la pièce consiste, en un premier temps, à montrer une action, dont le personnage principal est « l'homme qui marchait dans un rayon de soleil », sous les yeux d'un groupe de personnages, formant un jury, appelé à juger cette action au moment où elle se produit. Le personnage du « Grand Audiencier », qui n'existe pas dans la préoriginale des *Temps modernes* et n'apparaît que dans la version des *Matinaux*, insiste sur la particularité de la situation : « Messieurs, Mesdames, la vertu de votre originalité réside dans ce fait : vous jugez ici en toute connaissance subjective de cause. Appréciez l'admirable simultanéité... Vous connaîtrez l'acte grâce à l'homme ! Un acte entre vifs ! »<sup>520</sup> La situation de procès met d'abord en question la possibilité pour une collectivité de juger l'action d'un individu. La simultanéité de l'action et de son observation permet de faire l'économie de la reconstitution

---

<sup>519</sup> Voir les entretiens avec Jean-Jacques Jully, dossier manuscrit déposé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet sous la cote Ms Ms 42 341.

<sup>520</sup> Nous citons la pièce dans la version de l'édition originale des *Matinaux* (Paris, Gallimard, 1950) qui comporte quelques variantes, peu nombreuses, par rapport à celle des *Œuvres complètes*. La version pour *Les Temps modernes* (n° 41, mars 1949) en revanche diffère sensiblement des deux autres. Le texte est à peu près le même

des faits. Il s'agit, pour ainsi dire, d'une situation idéale de jugement. Or la première évidence que dégage la pièce est celle de l'iniquité de ce jugement. L'observation directe de l'action ne suffit pas à sa compréhension. Tel est le sens de l'intervention du « juré rebelle »<sup>521</sup>, qui se lève au moment de la condamnation du protagoniste et de la jeune fille : « Solitude... Solitude toujours condamnée... Solitude toujours incomprise... »<sup>522</sup>. Ainsi les jurés sont-ils renvoyés à la singularité de leur propre point de vue ; leur nombre, leur vision non parcellaire de l'action n'est pas une garantie de justice. « Par principe, je condamne ce qui n'est pas clair. Je suis loyal »<sup>523</sup>, s'exclame le douzième juré, tandis que le dixième avoue : « Je ne comprends goutte à tant d'étrangeté... »<sup>524</sup>. Ce que les jurés expriment collectivement, ce n'est encore qu'une opinion les renvoyant à eux-mêmes : ils jugent « en toute connaissance subjective de cause ».

L'horizon de compréhension de chacun étant ainsi borné, l'action semble devoir échapper au jugement de justice. « J'eus peur simplement de me tromper », avait écrit Char peu de temps avant, au sujet des procès de la Libération, dans le quatrième Billet à Francis Curel. *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* s'inscrit dans ce contexte d'après-guerre, et la question du jugement que soulève la pièce ne peut manquer de faire songer aux interrogations de Char sur l'épuration. Son « refus de siéger à la cour de justice », formulé dans le même *Billet*, se fonde précisément sur l'idée que l'action n'est jamais imputable dans sa totalité à une responsabilité : « L'action, ses préliminaires et ses conséquences, m'avaient appris que l'innocence peut affleurer mystérieusement presque partout : l'innocence abusée, l'innocence par définition ignorante. Je ne donne pas ces dispositions pour exemplaires. J'eus peur simplement de me tromper. »

Si les jurés du procès de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* ne sont pas réellement en mesure de juger l'action du protagoniste, ce que le verdict exprime alors, c'est l'opposition de la société à un individu, que tout met à part. Cette longue épithète, « qui marchait dans un rayon de soleil », le singularise, tout comme le caractère exceptionnel de son sort, de son univers, dans lequel il ne pleut jamais, ce qui crée de l'irritation parmi les jurés. Le premier juré s'emporte : « C'est invraisemblable ! Lorsqu'il pleut, il pleut pour tout le monde... »<sup>525</sup>. Plusieurs répliques traduisent l'origine politique et sociale, la fonction de contrôle et de pouvoir que revêt le jugement des jurés. La volonté de domination et la haine qui motivent le jury de cette cour sont exprimées sans détours dans cette image : « L'apprenti sorcier sous notre talon, tel un chien écrasé ! Louée soit notre justice ! »<sup>526</sup>. L'intolérance est le ressort final de la condamnation, prononcée en raison de l'« anomalie » que représente la seule existence de « l'homme qui marchait

---

mais sa prise en charge énonciative y est beaucoup moins complexe : l'action n'est pas présentée dans le prologue par le grand Audiencier, et n'est pas racontée par le personnage à l'écart de la scène, le maçon.

<sup>521</sup> Ce personnage apparaît dans la liste qui ouvre la pièce dans l'édition des *Matinaux* de 1950, p. 115.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 131.

dans un rayon de soleil» : « Contre ce baladin dont l'existence est une provocation, une anomalie obscène, un étalement sinistre, je réclame le maximum... »<sup>527</sup>

Avec ce verdict, le jury accomplit sa tâche de « répression », annoncée dès le début de la pièce dans le discours du Grand Audiencier : « Messieurs, Mesdames, le monde que vous administrez, en dépit de votre sagesse, est étranglé et saigné par les contradictions. Votre répression lui est nécessaire au même titre que la viande et le pain. »<sup>528</sup> La nature de l'action y est elle-même qualifiée de criminelle, avant même le jugement : « [...] un délit va se commettre devant vos yeux sur la gravité duquel vous aurez à vous prononcer »<sup>529</sup>, et quelques phrases plus loin : « Vous êtes aujourd'hui, dans une localité où le crime, la turpitude, le manquement, pour le châtement ou l'absolution duquel vous êtes réunis, va se produire. » Le juré semble bien être l'instrument de cet « État moderne, ce mendiant colosse », avec ses « exigences sociales, politiques et policières », dénoncées dans la préface de la préoriginale des *Transparents*. *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* montre le conflit de la cité et de l'individu, quand ce dernier, par sa singularité, met en péril l'uniformité sociale. La pièce possède de ce point de vue une indéniable dimension politique, aussi bien par son thème que par sa fonction de dénonciation et de révélation. Comme *Le Soleil des eaux*, *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, dont il n'est pas anodin que la préoriginale ait été publiée dans *Les Temps modernes*, semble bien assumer cette « fonction sociale » réclamée par Sartre pour la littérature dans la « Présentation » de sa revue.<sup>530</sup>

La version de la pièce dans *Les Matinaux* propose des ajouts qui, certes, accentuent l'opposition entre les jurés et les protagonistes de l'action, mais donnent aussi aux spectateurs un statut plus complexe, tout en introduisant une réflexion sur la place du poète. On a vu, avec *Le Soleil des eaux*, la prise de conscience que Char attendait de la représentation théâtrale ou cinématographique. Avec *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, l'enjeu s'est légèrement déplacé. La préface atténue d'abord l'appartenance du texte au genre dramatique et la dimension sociale qu'elle implique : « Dans le volume d'une tête, qu'on appellerait pour la circonstance théâtre, peut se jouer le drame de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. » De la caractérisation comme « mimodrame » placée à la suite du titre, on est passé à « Sédition en un acte » : la référence au théâtre est toujours présente mais vient après la mention de la révolte. La préface remet aussi en question la complétude d'une intrigue propre à l'argument théâtral classique : « Le thème de l'œuvre ne parviendra probablement pas jusqu'à son lointain dénouement, ou plutôt, il bifurquera, sollicité par quelque urgence sur laquelle personne n'avait compté... » Dans l'image d'une « bifurcation », on reconnaît le refus de Char devant l'assignation d'un but prévisible à l'existence humaine, son geste d'ouverture des possibles, la nécessité de

---

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>529</sup> *Ibid.*

<sup>530</sup> *Présentation des « Temps modernes »*, repris in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 16.

reconnaître un « terme épars ». Et la préface de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* prend soin de souligner la présence à l'ouverture du rideau d'un « imminent inconnu (dans le pressentiment de certains) ».

Parallèlement, cette version de la pièce propose pour les spectateurs une place singulière, annoncée par le Grand Audiencier dans le prologue. La position des jurés, placés en observateurs de l'action qui se déroule devant eux, redouble la situation des spectateurs de la pièce, mais d'une manière qui s'oppose à eux. La comparaison entre les uns et les autres est proposée à deux reprises, dans le prologue, et par l'un des jurés. Au cours de l'action, le deuxième juré, « tourné vers le public », interroge : « Pourquoi le public ne proteste-t-il pas ? » À quoi le premier juré, « désapprobateur », réplique : « Le public n'est pas le jury. S'il protestait, nous exigerions qu'on évacue la salle. »<sup>531</sup> Dans le prologue, le Grand Audiencier, s'adressant aux jurés, a distingué l'assemblée qu'ils forment, de l'autre assemblée, celle des spectateurs :

[...] Ne prenez pas trop vif souci de quelque rumeur qui viendrait à s'élever dans votre dos. (Il montre de l'index le public dans la nuit de la salle.) Là se tiennent les complices sentimentaux, les amis inconnus de celui que votre verdict, tout à l'heure, affectera. Rien ne les émeut tant que la réalité que menace la fiction. Leur âme est attachée à une justice particulière ennemie de la vôtre. Ils exultent quand vous ou moi sommes abusés ! Pour eux, vous ne serez jamais que des garde-frontières dont ils souhaitent la disparition. Au cours du temps, ils se sont bien élancés quelquefois pour franchir l'accès que vous interdisez... Mais ils ne sont pas persévérants. Les larmes ou l'ennui ont finalement raison de leur vocation.<sup>532</sup>

La pièce inscrit ici en elle une image explicite des spectateurs, et les place en relation d'opposition avec le jury. Ce discours liminaire insiste sur leur connivence avec le protagoniste de l'action. Aussi la pièce ne fonctionne-t-elle pas exactement comme un miroir qui renverrait aux spectateurs une image satirique d'eux-mêmes par l'intermédiaire des jurés. La relation est plus complexe. Les spectateurs sont eux-mêmes placés du côté de la singularité, celle qui s'oppose à la société incarnée par les jurés.

En s'adressant, dans le prologue, à une catégorie de spectateurs « particulière », placée du côté du « baladin », de son existence anormale, la pièce est, à un autre niveau énonciatif, une incitation pour le spectateur réel à s'identifier à ce public, et à condamner les jurés discrédités par la plupart de leurs répliques. Ce portrait du public, donné par le Grand Audiencier, a des implications politiques. En dénonçant l'incompréhension du jury, la pièce dénonce une société qui refuse toute singularité, et elle donne à cette dénonciation le relais d'une connivence établie avec les spectateurs, invités par le prologue à prendre parti en faveur de « l'homme qui marchait dans un rayon de soleil ». La pièce peut ainsi se comprendre comme un appel lancé aux spectateurs, dans l'espoir qu'ils comprendront cette « Beauté » que l'homme et la jeune fille ont manifestée dans la rencontre qui fait le scénario de « l'Action ».

---

<sup>531</sup> *Op. cit.*, p. 129.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 119.

Or cette « Beauté » invoquée par le juré rebelle à la fin de la pièce n'est pas étrangère à l'objet de la poésie elle-même, à la Beauté à laquelle « toute la place » est faite dans le dernier des *Feuillets d'Hypnos*. La pièce est aussi de ce point de vue une défense de la poésie contre l'intolérance d'une société qui ne la comprend pas. Le désir de « l'homme qui marchait dans un rayon de soleil » pour la jeune fille est désir pour « la part attractive, toujours aimée en vain, de la solitude, la grande Passante sans gage »<sup>533</sup> que décrit le Récitant. Il est proche de cette tentation de « l'impossible » évoquée dans « Madeleine qui veillait ». C'est un désir qui l'« arrach[e] à lui-même » et dans « un effort d'une violence extrême » lui fait accepter le risque de la mort. Comme « l'homme à la peau de miroir », dans la strophe IV de *La Conjuraton*, « l'homme qui marchait dans un rayon de soleil », avant de s'abattre à terre, mime une « danse des pouvoirs impossibles, du pouvoir élu de l'amour », « un adieu aux formes à jamais fixées dont un plaisir permanent se détourne », « une quête du vertige » (*La Conjuraton*). *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* donne à voir, comme *La Conjuraton*, l'opposition de la lumière, celle du « rayon de soleil », à l'obscurité, « cercle sombre » tracé par la jeune fille, et leur « antinomie insoluble ». La tentative de l'homme évoque le « risque » nommé dans le poème « Grège » (*Le Consentement tacite*), son « grand emportement contre un ordre avantageux pour en faire jaillir un amour », sa tentative pour « se jeter dans l'irréalisable de la Fête », avant « le retour à la mort », en des termes qui évoquent « l'extrême du possible », auquel la poésie peut être, bien que contradictoirement, une voie d'accès selon Georges Bataille<sup>534</sup>.

D'autre part, à l'écart du drame mais à côté de lui, le maçon, qui est aussi le Récitant, continue son travail : « (Sereinement, il bâtit et améliore.) »<sup>535</sup> Char a pu confier à ses interlocuteurs qu'il se reconnaissait dans la figure de ce maçon<sup>536</sup>. Le poète serait alors celui qui témoigne du drame, qui ne résout pas l'antinomie, mais « bâtit » à côté d'elle. Le poète est à côté, du « pays d'à côté », comme Char l'écrira un peu plus tard, dans « Pourquoi la journée vole » (Poèmes des deux années). Il n'appartient pas à une communauté déterminée :

Le poète s'appuie, durant le temps de sa vie, à quelque arbre, ou mer, ou talus, ou nuage d'une certaine teinte, un moment si la circonstance le veut. Il n'est pas soudé à l'égarement d'autrui. Son amour, son saisir, son bonheur ont leur équivalent dans tous les lieux où il n'est jamais allé, où jamais il n'ira, chez les étrangers qu'il ne connaîtra pas.

S'il refuse de se reconnaître dans telle ou telle société, c'est pour conserver une indépendance d'observation et de parole. En reprenant les termes du *Bandeau* de « *Fureur et mystère* », on peut dire que « c'est la condition pour sentir et dire juste ». Mais le poète n'est pas seulement témoin du drame, il est aussi, ici, un constructeur. Cette fonction est différente de celle du médecin du *Bandeau*. Le poète ne guérit pas, il n'intervient pas pour changer le drame en cours ; en revanche, la tâche lui incombe de continuer à construire, même à côté. Il revient à la poésie de montrer la

---

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>534</sup> Cette notion est au cœur de *L'Expérience intérieure*, que Char a lu pendant la guerre.

<sup>535</sup> *Op. cit.*, p. 134.

<sup>536</sup> Voir les entretiens avec Jean-Jacques Jully, *loc. cit.*

nécessité d'ouvrir l'avenir et de continuer, après le drame ou le désastre : cette idée est depuis *Le Poème pulvérisé* une des réponses de Char à la situation de son temps.

## 7.2. FIGURES D'OPPOSITION

Non seulement les poèmes des *Matinaux* sont parsemés de traces de dénonciation de l'époque mais ils élaborent pour la poésie et le poète une double image, d'opposition autant que de détachement. La poésie revendique, à un degré encore jamais atteint dans l'œuvre, l'absolue nécessité de sa gratuité, mais reste située par rapport à son temps. Il s'agit, sans pour autant revenir à l'espoir d'agir dans l'histoire, de ne pas renoncer à opposer la poésie à l'époque.

Un certain nombre de figures, tout d'abord, apparaissent comme autant de relais du poète et de son attitude d'opposition. Le rôle de témoin, de constructeur à l'écart, incarné par le maçon de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, n'est pas le plus répandu dans le recueil. On peut tout au plus lui adjoindre la figure du « lézard amoureux » au début de *La Sieste blanche*. Le lexique invite en effet à discerner la figure du poète au sein de cet univers des « herbes des champs » et des « secrets terrestres » : le « nid de laine » du chardonneret appartient dans l'œuvre de Char au champ sémantique de la poésie, au même titre que la « laine » de « Hermétiques ouvriers » ; le « cyprès » est l'arbre du poète par excellence depuis *Partage formel*. Or, de sa pierre, le lézard amoureux témoigne, à l'écart, de ce qu'il voit : « J'observe, je suis bon prophète ;/ Je vois tout de mon petit mur,/ Même tituber la chouette. » Certes, même dans cette fonction d'observation, le lézard est placé dans une relation d'opposition avec l'homme qui « fusille ». Mais son rôle sera moins de dénoncer ou d'attaquer de front, que de soustraire au danger : « L'homme fusille, cache-toi ».

Une des grandes figures d'opposition du recueil des *Matinaux* est celle des Transparents. Appelés « camarades poètes » dans la préoriginale parue au *Mercure de France*, ceux-ci incarnent à plusieurs égards une figure de poète. De même que les amis troubadours et conteurs pour qui fut écrit *Le Soleil des eaux* sont « sensibles au déclic que [la pièce] produit dans leur imagination » quand ils se la lisent à haute voix le soir (*Pourquoi du « Soleil des eaux »*), de même les Transparents offrent leurs dialogues en vers en échange du gîte que leurs hôtes, « l'imagination émue », leur fournissent. À l'image des conteurs, les Transparents s'adressent à l'imagination de leurs auditeurs, et comme eux, ils vont de lieu en lieu : ils ne s'attardent pas. De même le poète, depuis *Feuillets d'Hypnos* : « Ce que tu as appris des hommes – leurs revirements incohérents,

leurs humeurs inguérissables, leur goût du fracas, leur subjectivité d'arlequin – doit t'inciter, une fois l'action consommée, à ne pas t'attarder trop sur les lieux de vos rapports » (feuilleton 233). C'est ce qu'affirme aussi, quelques années plus tard « Pourquoi la journée vole » (*La Parole en archipel*) :

[...] Lorsqu'on élève la voix devant lui, qu'on le presse d'accepter des égards qui retiennent, si l'on invoque à son propos les astres, il répond qu'il est du pays d'à côté, du ciel qui vient d'être englouti.

Le poète vivifie puis court au dénouement.

Au soir, malgré sur sa joue plusieurs fossettes d'apprenti, c'est un passant courtois qui brusque les adieux pour être là quand le pain sort du four.

Toujours prêt à repartir, le poète ne s'exclut pas pour autant de la société des hommes. C'est pour bâtir plus loin qu'il rompt les liens qui dénatureraient, par leur arrière-pensée d'appartenance, sa relation à la communauté.

Aussi le départ répété est-il une manifestation de liberté. Le poète, comme le font aussi les Transparents, reprend le chemin pour échapper à l'asservissement. Le prologue du film *Sur les hauteurs*, inséré dans *Le Bâton de rosier* sous le titre « De moment en moment », caractérise précisément ces personnages des Transparents, d'abord appelés simplement « vagabonds »<sup>537</sup>, par cette affirmation de liberté dans le geste du départ : « Nous sommes venus jusqu'ici car là où nous étions ce n'était plus possible. On nous tourmentait et on allait nous asservir. Le monde, de nos jours, est hostile aux Transparents. Une fois de plus, il a fallu partir... » Et la dernière strophe du texte des *Matinaux* s'achève sur un identique refus de l'oppression, exprimé dans le départ : « Les fusils chargés nous remplacent/ [...] / Nous, *Transparents*, irons plus loin. » Le contenu des échanges dialogués entre les Transparents et les habitants est lui-même dominé par l'idée de partir :

Toquebiol : « [...] ton vœu finit/ Sur la faucille de mon pas. »

Laurent de Venasque : « Celui qui part/ N'est point menteur./ Ah ! le voyage./ Petite source. »

Diane Cancel : « Mais la clé, qui tourne deux fois/ Dans ta porte de patriarce./ Souffle l'ardeur, éteint la voix. »

Joseph Puissantseigneur : « Joseph : Route, es-tu là ? – Moi : Les prodiges s'en vont ensemble. »

Aimeri Favier : « – Vous enterrez le vent./ Ami, en m'enterrant. »

Dans ces dialogues, le geste de départ est à chaque fois un geste d'opposition aux valeurs énoncées par les habitants. Dans la version préoriginale du *Mercur de France*, le premier échange montrait clairement la divergence de valeurs entre le Transparent et son interlocuteur. Ce dernier, appelant au travail, se voyait répondre : « Innocence, que dis-tu là ?/ La joie de vivre me suffit ! »<sup>538</sup> Dans la strophe de Louis le Bel, qui dialogue avec des « jardiniers » ironiquement nommés « tâcherons », c'est une certaine forme de travail, son accumulation et l'épuisement qu'il produit, qui sont remis en cause : « Nous sommes surmenés, nous sommes satisfaits./ Que répondre à cela./ Vieil enfant ? » Il en va de même dans l'échange de Diane et du casanier ou dans celui de Claude Palun

<sup>537</sup> BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

<sup>538</sup> *Le Mercur de France*, n° 1027, mars 1949.



et du paysan. Par leurs répliques, les Transparents incarnent une contestation des valeurs sociales, venant relayer la révolte du poète exprimée, dans le poème « Divergence », par « le brasier de la récolte ».

Un projet de scénario, intitulé « Les Transparents », sans doute écrit dans cette période d'après-guerre, montrait justement un groupe de vagabonds témoignant de leur exigence de liberté par leur libre circulation<sup>539</sup>. L'histoire se passe dans le Vaucluse et met en scène « quelques vagabonds sympathiques, familiers du département à l'intérieur des limites duquel ils vont et viennent depuis de nombreuses années ». Significativement, une correction sur le manuscrit a remplacé l'indication de temps « de nos jours » par une autre : « il y a 50 ans ». Ces Transparents sont bien caractérisés par la disparition qui les menace, et c'est ce qui fait d'eux des figures d'opposition au temps présent. Les vagabonds finissent par accepter le don qui leur est fait d'un hospice, mais ne pouvant renoncer à leur vie de liberté, ils entreront et sortiront de la maison comme bon leur semble, au grand dam des employés chargés de les surveiller. Le film est conçu comme « une suite de gags accrochés à l'anecdote des vagabonds, histoire très simple, toute d'un fil et d'une haleine. »<sup>540</sup> Un des sommets du scénario se trouve dans la rocambolesque évasion nocturne des vagabonds, s'efforçant de transporter un des leurs, agonisant, qui avait « fait le vœu solennel de ne jamais mourir ailleurs qu'au grand air dans le havre des routes. »<sup>541</sup> Cette dernière expression est à relever : le havre véritable n'est pas l'hospice, où les vagabonds se sentent prisonniers. La maison n'est pas assignable à un lieu fixe ; elle est, comme dans le prologue de *Sur les hauteurs*, « entre le crépuscule et le ciel », « derrière l'horizon de ces pierres, dans le lointain miracle de la chaleur » (« De moment en moment »). Surtout, ces vagabonds sont présentés comme des figures de liberté aux yeux mêmes des habitants : ils jouissent des « faveurs de la population rurale qui les charge des vieux rêves de liberté et d'errance auxquels elle n'a jamais pu se hausser [...] »<sup>542</sup>. La place sociale des vagabonds est ici tout à fait intéressante. Ils sont en marge, mais ne sont pas rejetés par cette population dans laquelle le besoin de liberté est encore vivace. Et ce besoin, se traduisant par de la tolérance, est bien ce qui est dénoncé comme ayant disparu « de nos jours », dans la préface de la préoriginale des « Transparents ». On notera enfin que ces figures de la liberté ont comme caractéristique essentielle leur paresse, ou encore leur oisiveté. Le scénario manuscrit les dit « évidemment paresseux », tandis que les personnages des dialogues des *Matinaux* opposent « la faucille de [leur] pas » à toute injonction de travailler. À l'image d'Apollon, le personnage du Soleil des eaux qui « lézarde » (scène V), et au sujet de qui Dégout s'exclame : « ce n'est pas le travail qui le consumera, celui-là ! », le Transparent vit en marge des activités d'une communauté. Or le poète lui aussi, comme un « lézard amoureux », se met à revendiquer la valeur de l'oisiveté. En 1950, dans un entretien avec Jacques Charpier, Char affirme

---

<sup>539</sup> « Les Transparents », BLJD, Fonds René Char 710, AE-IV-7.

<sup>540</sup> *Ibid.*

<sup>541</sup> *Ibid.*

ainsi : « Il est sillonné de volontés passagères, le poète, ce vieux nourricier, si semblable par ailleurs au coucou, l'absolu fainéant ! »<sup>543</sup>

Les Transparents, tout comme les Matinaux, sont des figures dont on peut se demander si elles n'acquièrent pas la dimension de personnages mythiques. Quelques années auparavant, André Breton avait proposé, dans *Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non*, la création d'un « mythe nouveau » faisant appel à des êtres hypothétiques, appelés précisément « Grands Transparents ». De ces êtres, échappant à la perception humaine, rien n'empêche, dit-il, la « possibilité » qu'ils existent : « [...] il ne serait pas impossible, au cours d'un vaste ouvrage auquel ne devrait jamais cesser de présider l'induction la plus hardie, d'approcher jusqu'à les rendre vraisemblables la structure et la complexion de tels êtres hypothétiques, qui se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard. » Cette hypothèse, Breton l'appuie d'une référence à Novalis et à William James.<sup>544</sup>

Les Transparents de Char sont à première vue très dissemblables de ces Grands Transparents. Ils sont d'abord présentés comme des êtres incarnés, visibles dans un univers quotidien et familier. L'introduction de la préoriginale des « Transparents » les situe dans un espace et un temps référentiels : « nos campagnes », « aujourd'hui ». Le projet de scénario du film les plaçait même très précisément dans le Vaucluse. Et quand Char les mentionne, bien plus tard, dans la version de l'entretien avec France Huser recueillie pour l'édition de la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade », il leur donne une réalité biographique en les présentant comme les compagnons de « deux étés » de son adolescence<sup>545</sup>. D'un autre côté, l'investissement symbolique et imaginaire que dénote leur description comme « vagabonds lunisolaires », dans la version pour *Les Matinaux* et dans l'entretien avec France Huser, en fait un peu plus que des personnes rencontrées dans sa jeunesse par l'auteur. S'ils possèdent un certain nombre de caractéristiques biographiques que n'ont pas les Grands Transparents de Breton, puisque dans *Les Matinaux*, Char a ajouté leurs noms propres, ils n'en ont pas moins une épaisseur poétique qui, à la fois, les simplifie par rapport à des personnes réelles, et en même temps les tire vers une profondeur de signification inépuisable.

Le texte de « Sous ma casquette amarante », plus dense et plus long que l'entretien paru dans *Le Nouvel Observateur*, décrit les Transparents d'une manière qui éclaire leur nom. À la question de France Huser : « Pourquoi les Transparents, vagabonds lunisolaires ? », Char répond : « Une transparence jumelle de celle que nous évoquons [...] »<sup>546</sup>. Or, dans le paragraphe précédent,

---

<sup>542</sup> *Ibid.*

<sup>543</sup> « Une matinée avec René Char » par Jacques Charpier, art. cit.

<sup>544</sup> *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, 1942, in *Œuvres complètes*, vol. III, Marguerite Bonnet éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 14.

<sup>545</sup> « Sous ma casquette amarante », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 869.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 867.

Char a évoqué « l'aventure de la lune bien éclairée par le soleil en pleine nuit ». La transparence de la lune, ce n'est pas sa propre clarté, c'est le reflet du soleil : « ce que le soleil visait et atteignait dans sa chevauchée délibérée, c'était le miroir mortuaire des terrestres ». Dans l'adjectif « lunisolaires » qui qualifie les Transparents, il faut entendre aussi cette transparence de la lune « mortuaire », touchée par la lumière « vivante, morcelable et planchéiée du soleil sur la lune, tel un lumineux chrysanthème ». Les Transparents ont à voir avec le reflet de la mort sur le miroir de la lune, « masque funèbre » (*Le Consentement tacite*). C'est cette vision que suggère la suite du texte montrant, dans le miroir de la lune, la mort du soleil, à une date indéfinie : « Elle était jaune soufre, irradiant le chagrin d'une puissance extraordinaire, transfigurée, et il me semblait voir le visage grêlé du soleil dans des milliards d'années, tant elle lui obéissait avec droiture ». Or la transparence funèbre de la lune, « Joconde » séduisante, « baignant dans un arsenic inoffensif et voluptueux », est aussi le signe de ses noces avec le soleil. Les Transparents sont alors la conscience vigilante de ce drame cosmique, aux résonances métaphysiques, qu'ils donnent à voir, comme doivent aussi les donner à voir, à la même époque pour Char, le théâtre et la danse. Personnages à la signification irréductible, comme le sont aussi « l'homme à la peau de miroir » ou « l'homme qui marchait dans un rayon de soleil », ils maintiennent une épaisseur de sens et de sensibilité par laquelle ils permettent de contrer tout discours simplificateur et ses corollaires, l'abstraction, la perte de contact avec le sensible, que Char reprochait à ses contemporains. La double dimension, sensible, charnelle, et symbolique de ces personnages a la force d'un contre-discours. Elle s'oppose à l'immobilité à laquelle conduit un savoir qui se veut universel, comme celui des idéologies, et qui se dispense de passer par son reflet dans l'obscurité, par la nuance de l'ombre. Ces figures ont suffisamment de généralité pour ne se limiter à aucune situation particulière, mais elles ne sont pas non plus de l'ordre des idées abstraites. C'est ici l'une des formes de l'« engagement » charien. Refusant le qualificatif d'engagé, Char n'en récuse toutefois pas l'idée, mais la désigne par l'adjectif « combinable » : « Le poète est originellement engagé, mais 'engagé' est un mot qui n'a pas de sens ici, qui est impropre. Disons que le poète est combinable. »<sup>547</sup> La figure des Transparents est exactement « combinable » avec la réalité des sociétés, comme le montrent les échanges dialogués avec les habitants, mais elle n'est pas subordonnée à cette réalité, parce qu'elle en est suffisamment détachée. Elle est « combinable » par l'affirmation non dogmatique de valeurs, elles-mêmes assez imprégnées d'imaginaire et de sensible pour ne pas pouvoir être ramenées à un système.

Dans cette mesure, on pourrait être tenté de les rapprocher de l'effort de Breton pour inventer, avec la figure des Grands Transparents, un mythe contemporain. Le critique Philippe Lavergne explique ainsi le projet de Breton : « rendre sensible, incarner par l'intermédiaire des symboles, la présence latente parmi nous d'états de penser ou de sentir susceptibles d'élaborer les

---

<sup>547</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, art. cit.

mythes contemporains. » Or ce sont des mythes qui tirent leur valeur de leur fonction sociale : « Comme l'utopie, le mythe condense les désirs secrets des sociétés et les leur renvoie dans une absolue transparence, chargés cette fois des ferments de l'action. »<sup>548</sup> Les Transparents de Char ont bien pour fonction de rendre sensible à la fois un désir, exemplifié par le départ et le chemin (« Pourquoi ce chemin plutôt que cet autre ? Où mène-t-il pour nous solliciter si fort ? », « De moment en moment »), et un regard, un « état de penser ou de sentir », porté sur le monde et sur la mort. Mais, d'une part, ce désir n'est pas un désir « secret », « latent », comme chez Breton, et d'autre part, la destination sociale de ces figures mythiques ne va pas de soi. Car si le poème des « Transparents » dans l'édition originale des *Matinaux* les montre bien dans une relation de rupture et de contestation avec une communauté, il n'est pas sûr que Char ait eu l'intention d'en faire un mythe collectif directement destiné à agir sur l'imaginaire de ses contemporains.

### 7.3. LÉGÈRETÉ ET GRATUITÉ

En même temps que s'élaborent ces figures capables de se « combiner » avec l'époque, le recueil des *Matinaux* affirme d'un autre côté, dans sa poétique, ainsi que dans les figures du poète et de la poésie, la nécessité d'une indépendance totale.

C'est essentiellement dans le recueil de *La Sieste blanche* qu'apparaissent, d'une manière inédite dans l'œuvre, une insouciance et une légèreté revendiquées. Encore le sens de ces dernières n'est-il pas univoque. De la « Mise en garde » aux poèmes, l'indépendance de la poésie se décline en une série de nuances qui ne sont pas équivalentes entre elles. La « Mise en garde », d'abord, situe très précisément le recueil entre le « souffle reposé » du poète et ses « fièvres les plus fortes ». À côté de ce que les rhétoriques anciennes appelaient le « style sublime » semble s'annoncer chez Char une poétique de l'*aurea mediocritas*, du « style tempéré », comme est « tempéré » également le « versant » sur lequel s'ouvre ce texte liminaire de *La Sieste blanche*. Mais alors que les poèmes des *Géorgiques*, sur lesquels se fonde traditionnellement la définition du style tempéré, exaltent la figure du laboureur et le travail de la terre par lequel l'homme s'insère dans l'ordre de la nature, les poèmes de *La Sieste blanche* prennent exactement le contre-pied de cette valorisation des « Travaux et des Jours ». Le premier poème, « Divergence », dresse un portrait du poète absolument contraire à celui des « gens patients » des fermes. Le poète n'est pas celui qui récolte les fruits de son travail. Il est d'abord, au contraire, celui qui ne produit pas. L'oisiveté et la légèreté, qui définissent la voix du poète dans la première strophe, annoncent de leur côté un

---

<sup>548</sup> Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 81.

registre proche de l'églogue, à laquelle un lexique caractéristique (« zéphyr ») et un thème (« oisifs ») le rattachent. Mais ensuite la référence à des airs sans gravité « qui courent dans sa voix » cède la place à un incendie et à une « folie ». Ce n'est plus l'insouciance qui le caractérise, mais une « fièvre ». Le poète est celui qui consume les richesses accumulées, qui nie dans la dépense, comme dans une « part maudite » (Bataille), la logique économique d'accumulation des sociétés. L'insouciance du poète va bien au-delà de la quête d'une retraite heureuse et tranquille. Dans ce premier poème du recueil, Char réinvestit le topos de la retraite poétique et en infléchit l'insouciance vers une forme d'excès, de dépense, dirigée contre les valeurs d'une société.

Il faut alors dissocier la légèreté, qui implique un détachement à l'égard des soucis du monde, de la gratuité qui est l'affirmation d'une valeur opposée à un ensemble de représentations sociales. La légèreté du chant est la poésie d'une certaine saison ; la consommation des récoltes est pour un autre temps, celui des « hauteurs de l'été ». En distinguant plusieurs saisons dans la voix du poète, Char revendique pour lui-même la possibilité de produire des œuvres de registres variés. Cette diversité restera la caractéristique de cette période. Son intérêt pour le cinéma, le théâtre, le ballet, son choix d'un mode mineur pour certains des poèmes des *Matinaux*, sont propres à l'après-guerre. Par la suite Char reviendra à une forme de restriction que cette formule de *À une sérénité crispée* résume assez bien : « Le poète se remarque à la quantité de pages insignifiantes qu'il n'écrit pas. Il a toutes les rues de la vie oubliée pour distribuer ses moyennes aumônes et cracher le petit sang dont il ne meurt pas. »

Le choix, dans l'après-guerre, d'une diversité de registres est à mettre en relation avec une nouvelle conception de la temporalité dans laquelle se trouvent les êtres et les choses. Un aphorisme de *À une sérénité crispée* évoque « la trêve des saisons » et l'associe à « la sieste des heureux ». On se souvient aussi que Braque est qualifié de « saisonnier », que son œuvre est placée sous le signe du renouvellement par reprise et retraitement du matériau. De même, la « Mise en garde » de *La Sieste blanche* propose une alternance, elle aussi appuyée sur un élément naturel, l'ouverture et la fermeture de la fleur d'ipomée :

[...] Ou mieux, qu'on se tourne vers l'ipomée, ce liseron que l'heure ultime de la nuit raffine et entrouvre, mais que midi condamne à se fermer. Il serait extraordinaire que la quiétude au revers de laquelle précairement il nous accueille, ne fût pas celle que nous avions, pour une sieste, souhaitée.

La légèreté revendiquée par le poète est donc non seulement inscrite sur un « versant » de l'œuvre et ne la concerne pas tout entière, mais elle aussi rapportée à une alternance entre différents « moments », mot clé de l'œuvre après-guerre (« De moment en moment »). La « quiétude » est désirée pour le temps « précair[e] » d'une « sieste ». Parlant indirectement de lui-même, Char énonce un semblable désir dans la dernière phrase du quatrième *Billet à Francis Currel* : « Sait-on qu'au-delà de sa crainte et de son souci cet être aspire pour son âme à d'indécents vacances ? » S'il s'agit de « vacances », c'est que le repos souhaité n'est pas conçu pour durer toujours. En 1947, Char avait formulé de manière très explicite cette alternance dans sa préface au recueil

d'Yves Battistini, *À la droite de l'oiseau* : « Le choix entre l'entente et la discorde ne sera jamais le fort du poète. Il y a sans cesse en lui substitution ; et si ses fleurs préférées sont capables d'actionner des locomotives, elles savent aussi bien auréoler l'objet de sa paresse. »<sup>549</sup> Comme pour matérialiser cette image, le manuscrit des *Matinaux* comporte des fleurs d'ipomée séchées qui s'étalent en auréoles sur les pages de garde<sup>550</sup>.

La poétique de *La Sieste blanche* donne à voir elle aussi l'insouciance et la légèreté que la « Mise en garde » annonce et que figure, avec des nuances, le poème « Divergence ». Le style « tempéré » du recueil est représenté par une « suite de chansons ». Ce n'est pas la première fois que Char a recours au registre de la chanson : *Placard pour un chemin des écoliers* inscrivait déjà la circularité de la chanson dans un dialogue avec le *Romancero Gitan* et le *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias* de Federico Garcia Lorca<sup>551</sup>. La « Mise en garde » de *La Sieste blanche* laisse attendre toutefois un recueil plus léger, dépourvu de la dimension tragique que les massacres de la guerre d'Espagne suggèrent à l'arrière-plan de *Placard pour un chemin des écoliers*. C'est ce que montre la place de la couleur rouge, inscrite en lettres capitales au fronton de la « Dédicace » de *Placard*, présentée au contraire comme une « plaie » à peine visible dans la « Mise en garde ». La permanence de cette couleur souligne combien les poèmes continuent de se situer par rapport à la violence de l'époque. Mais la couleur dominante du recueil, la blancheur, vient répondre, pour lui faire contraste, au rouge envahissant de *Placard*, la rougeur de la « minuscule plaie » étant elle-même qualifiée de « contestable ».

Les chansons du recueil d'après-guerre se veulent, à la différence de celles de *Placard*, très explicitement « banales, d'un coloris clément, d'un contour arriéré ». Elles s'inscrivent plus que ce dernier dans la tradition du poème en mode mineur. Une esthétique de cet ordre était en effet convoquée dans une première version manuscrite qui soulignait les « nuances » des poèmes : « Pièces presque banales, d'un <bleu indolent → coloris clément>, <d'un contour nuancé → arriéré>, dont le tissu cependant porte une minuscule plaie »<sup>552</sup>. Peut-être le « contour nuancé » risquait-il de faire lire le recueil comme le signe d'un héritage esthétique, celui, par exemple, de la chanson verlainienne : « Car nous voulons la Nuance encore, / Pas la Couleur, rien que la nuance ! » (« Art poétique », *Jadis et naguère*). En choisissant l'adjectif « arriéré » dont les connotations sont plus négatives, Char met en avant, non pas l'actualisation dans son écriture d'une tradition littéraire, mais la place secondaire de celle-ci. Ainsi située, la référence au mode mineur peut alors être maintenue : dans l'autre variante de la même phrase, la couleur bleue est remplacée par le « coloris », lui plus « nuancé ».

<sup>549</sup> Repris dans René Char, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1318.

<sup>550</sup> Voir le dossier des *Matinaux*, BLJD, Fonds René Char 722, AE-IV-13.

<sup>551</sup> Voir Jean-Claude Mathieu, op. cit., vol. II, p. 41-43.

<sup>552</sup> BLJD, Fonds René Char 722, AE-IV-13.

Avec ce contour « arriéré », les poèmes sont présentés comme étant d'un autre âge : en décalage avec leur temps, ils font revenir le souvenir de chansons d'autrefois. Ils suggèrent alors une transmission orale, comme celle des troubadours et des conteurs évoquée dans les « Documents » du *Soleil des eaux*. Or la transmission va de pair, dans l'œuvre d'après-guerre, avec le retour des figures de l'enfance, qu'il s'agisse des « bons maîtres de la Sorgue » auxquels l'*Arrière-histoire* du « Poème pulvérisé » rend hommage, ou des Transparents du poème des *Matinaux*. Arpenté par ces maîtres de l'enfance, un pays caractérise alors la chanson annoncée dans la « Mise en garde ». Les poèmes de *La Sieste blanche* sont même à ce point liés à un territoire que le recueil portait d'abord comme sous-titre « Lieu dit »<sup>553</sup>. Étant de l'ordre du déjà dit, du déjà nommé, ces pièces ne sont pas du côté des « choses impossibles à décrire » (*Recherche de la base et du sommet*), comme c'est le cas dans *Fureur et mystère*. Voilà ce qui expliquerait le peu d'importance revendiqué pour ces poèmes. En conclusion de la « Mise en garde », le manuscrit portait en effet : « [L'importance des morceaux groupés ici atteint à peine à celle d'un lieu dit . D'où le titre.] »<sup>554</sup>

Le recueil se déploie donc, non pas dans l'inconnu, mais dans un paysage familier et domestique. À telle enseigne que *La Sieste blanche* s'ouvrait d'abord, dans sa « Mise en garde », sur la vision de la marche d'une maison : « Ou mieux, qu'on se tourne vers l'ipoméée, ce liseron que l'heure ultime de la nuit raffine et entrouvre mais que midi condamne à se fermer. Il serait extraordinaire que <la maison → quiétude> <sur la marche → au revers> de laquelle précairement il nous accueille ne fût pas celle que nous avions pour une sieste souhaitée »<sup>555</sup>. La chanson appelle ici la maison. D'où, peut-être, la présence des Névons dans le recueil. Les Névons figurant la maison par excellence de l'enfance, *La Sieste blanche* rejoint sur ce point *Placard pour un chemin des écoliers* : la chanson y est liée à la circularité du monde de l'enfance. Le lexique de « Jouvence des Névons » en témoigne clairement : « Dans l'enceinte du parc, le grillon ne se tait que pour s'établir davantage », « Dans le parc des Névons/ Ceinturé de prairies [...] ». La régularité prosodique de ce poème, l'une des plus fortes du recueil, suggère elle aussi la clôture du monde enfantin, tout en ménageant, à la fin, une irrégularité, par laquelle se trouve rompu le charme délétère d'un univers auquel risquerait de s'attacher un désir nostalgique : le rythme du dernier vers, 1/3/2, vient interrompre une série en 3/3/3, 2/4 ou 4/2. Mais alors qu'une rupture de cet ordre pouvait conduire à un présent de violence et de honte dans *Placard*, le dernier vers de « Jouvence des Névons » lie le silence final à la possibilité, précisément, d'une « jouvence » : « Mortel serait l'éte/ Sans la voix d'un grillon/ Qui, par instant, se tait. » L'ouverture créée par le rythme dans la chute du poème est du côté du remède, et non de la blessure comme dans *Placard*.

---

<sup>553</sup> BLJD, Fonds René Char 722, AE-IV-13.

<sup>554</sup> *Ibid.*

<sup>555</sup> *Ibid.*

#### 7.4. UN DÉSENGAGEMENT ?

*Les Matinaux*, et tout particulièrement *La Sieste blanche*, défend donc le détachement, « l'insouci » de « charmants lézards » (feuille 64), tout en se situant par rapport à son époque dans son geste même d'opposition et de dénonciation. Faut-il en conclure à une contradiction entre ce désir de distance que l'écriture manifeste et l'attention accordée en même temps aux contemporains ?

À l'époque de *Feuillets d'Hypnos* « l'insouci » des lézards est envisagé comme une facilité donnée à l'opresseur qui continuera de guetter sa proie même après la guerre. Le feuille 64 suggère le danger qui attend ainsi le jeune résistant Minot : « Je crains qu'après il ne retourne à ses charmants lézards dont l'insouci est guetté par les chats... » Dans ce contexte, l'insouciance et la légèreté ne peuvent être des valeurs revendiquées par la poésie, qui occupe au contraire ici une fonction de vigilance et d'avertissement. Que se passe-t-il avec *Les Matinaux* pour qu'on observe une telle inversion de valeurs ?

Ce n'est pas l'époque qui a changé puisque *La Sieste blanche* continue de dénoncer l'oppression à laquelle la fin de la guerre n'a pas mis de terme. Si « Jouvence des Nérons » peut être considéré comme un poème du remède, c'est qu'il montre aussi une douleur : « Un ruisseau sans talus,/ Un enfant sans ami/ Nuancent leur tristesse [...] ». L'insouciance et la légèreté prônées par la chanson correspondent à un choix formel avant tout. *La Sieste blanche* se caractérise en effet par un décalage frappant entre le ton de la chanson et une souffrance évoquée dans presque tous les poèmes :

La terre ruinée se reprend/ Bien qu'un fer continue la blesse (« Divergence »)  
L'homme fusille, cache-toi ; (« Complainte du lézard amoureux »)  
Malgré vos oreilles qui tremblent/ Sur le tourment de votre chaîne. (« VIII. Odin le roc »)  
Puis rugir et déferler,/ Fugitifs devant la torche/ Agonie demain buisson (« Hermétiques ouvriers »)  
Ongle qui gratte la muraille/ Désertez ! Désertez ! (« Conseil de la sentinelle »)  
Rien que le vide et l'avalanche,/ La détresse et le regret ! (« Pyrénées »)  
Il n'y a pas d'ombre maligne sur la barque chavirée. (« Qu'il vive ! »)  
L'avantage au vaillant mensonge/ Est la franche consolation ! (« Cet amour à tous retiré »)  
Nuage, en ta vie aussi menacée que la mienne. (« Sur les hauteurs »)  
Pioche ! enjoignait la virole./ Saigne ! répétait le couteau. (« Dédale »)  
L'ogre qui est partout/ [...] L'ogre qui sert chacun de nous (« Le permissionnaire »)  
Cette planche pour ta fatigue/ Ce peu d'eau pour ta soif (« La vérité vous rendra libres »)  
(Passagères serrées accourues sur mes lèvres/ Où réussissent si complètement les larmes), (« À la désespérance »)  
Oh ! la toujours plus rase solitude/ Des larmes qui montent aux cimes. (« Montagne déchirée »)  
La face que vous essuyez,/ De verre voué aux tourments, (« Le Carreau »)



Le dernier poème de *La Sieste blanche* n'offre aucune mention de souffrance, sans doute parce qu'il fraie une ouverture en même temps qu'il souligne la fin d'une attente : « Ô terre devenue tendre !/ Ô branche où mûrit ma joie ! » Dans le reste du recueil, l'insouciance et la légèreté sont dans la manière, alors que les thèmes eux-mêmes restent graves.

Ce décalage entre le ton et le thème se prolonge dans la section portant comme titre *Joue et dors*. Le premier vers du premier poème pose d'emblée un double champ lexical, celui du jeu et celui de l'oppression : « Joue et dors, bonne soif, nos oppresseurs ici ne sont pas sévères. » La suite développe presque exclusivement le second champ lexical, évoquant la « barbare humeur » des « oppresseurs » qui « pourchass[ent] » et « contraign[ent] », se conduisent en « tyrans ». Le ton cependant reste léger d'un bout à l'autre. La personnification de la soif, associée à l'adjectif subjectif « bonne » et à la marque d'appartenance « ma », ainsi que l'oralité de la ponctuation et de la syntaxe donnent un tour familier à l'énoncé, qui forme un contraste avec la situation décrite : « Joue et dors, bonne soif, nos oppresseurs ici ne sont pas sévères. [...] Qu'entreprendre pour fausser compagnie à ces tyrans, ô mon amie ? »

Parfois, comme dans le poème « Les Inventeurs », l'écart est produit par la mise à distance et la dédramatisation que crée une forme proche du conte ou de la fable. L'antéposition du verbe dans le premier vers, la substantivation des adjectifs, et l'emploi générique de l'article créent un effet de notoriété :

Ils sont venus, les forestiers de l'autre versant, les inconnus de nous, les rebelles à nos usages.  
Ils sont venus nombreux.

Plus que dans « Joue et dors », le récit tend à prendre une dimension exemplaire. Les derniers vers invitent ainsi à la réflexion : « Oui, l'ouragan allait bientôt venir ;/ Mais cela valait-il la peine que l'on en parlât et qu'on dérangeât l'avenir ?/ Là où nous sommes, il n'y a pas de crainte urgente ». La dernière phrase, avec son rythme isométrique (3/3/3), sonne comme une moralité conclusive et possède un prolongement éthique : le récit donne à voir, comme ne le ferait pas un aphorisme, une conduite adoptée dans une situation donnée. Le poème voisin « Les Seigneurs de Maussane » propose lui aussi un récit méditatif. Les deux derniers vers, isolés du corps du poème par un blanc, sont un appel, par leur tour exclamatif, à une prise de position de la part d'un lecteur invité à partager le point de vue de l'énonciateur : « Ils disent à présent qu'au-delà de leur vue,/ La grêle les effraie plus que la neige des morts ! » Ces deux derniers poèmes ont en commun de montrer, dans des circonstances « périlleuses », le choix d'une conduite, témoignant, dans « Les Inventeurs », d'une indépendance à l'égard de l'avenir, dans « Les Seigneurs de Maussane », d'une exigence et d'une fidélité à soi : « Nous avons suivi l'empierrement que notre cœur s'était tracé ». L'ancrage référentiel des poèmes est lui-même complexe. Leur forme donne à l'histoire une généralité suffisante pour qu'elle ne soit pas limitée à une situation singulière, mais elle possède d'un autre côté assez d'éléments concrets pour pouvoir être rapportée à une situation réelle. Le contexte d'énonciation n'est pas complètement absent, en raison du lieu et de la date mentionnés à la suite

des poèmes. Telle est peut-être la manière dont les récits de *Joue et dors* sont, à l'instar des figures des *Matinaux*, « combinables ». Le registre simple de ces poèmes et le détachement que leur forme permet à l'égard de circonstances qui ne sont pas, pour autant, absentes de leur visée, sont la manière spécifique dont l'œuvre en cette période se rapporte à son temps. Elle en suggère la gravité, mais simultanément met du jeu entre elle et lui.

D'autre part, s'il faut sans doute prendre au pied de la lettre le désir de « quiétude » énoncé dans la « Mise en garde », il faut voir que l'insouciance affichée a aussi valeur de position politique, dans la mesure où elle est une réponse à l'oppression de l'époque. Le désir de retraite prend la signification d'une liberté préservée en dépit de la menace. Comme l'exprime la « Mise en garde », c'est à cause de l'époque, de la présence de la mort, qu'il faut « mettre en liberté tous les instants ». La distance prise à l'égard de préoccupations plus graves, des « fièvres les plus fortes », est corrélée à la persistance du climat d'oppression, à la domination de « quelques esprits sectaires [qui] proclament leur infaillibilité, subjuguent le grand nombre » (*Billet IV*). Cette position poétique est exemplairement incarnée par les *Transparents* opposant leur départ et leur insouciance aux injonctions des habitants. Aussi les poèmes des *Matinaux* ne sont-ils pas seulement une parenthèse comme l'image de la sieste pourrait le faire penser. Ils possèdent par eux-mêmes un pouvoir de contestation, contre « une inquisition insensée – qualifiée de connaissance – [...], illustration de notre temps [...] » (*Bandeau des « Matinaux »*). La fin de ce *Bandeau* désigne l'opresseur de ce temps : la « vérité poétique » est « constamment aux prises, elle, avec l'imposture, et indéfiniment révolutionnaire ». La révolution est ici du côté de la poésie : par là se trouvent implicitement condamnés l'usage du mot par les idéologies d'après-guerre et « l'imposture » de leur dogmatisme. Contre les certitudes sectaires, l'indolence de « volontés passagères » est un moyen de préserver la liberté : « Le poète oscille, frissonne toujours, doit frissonner pour que sa jouissance soit justifiée. Car il est sans cesse en péril. Ce péril est le fruit de sa liberté, son risque et... sa chance. Il est sillonné de volontés passagères, le poète, ce vieux nourricier, si semblable par ailleurs au coucou, l'absolu fainéant ! »<sup>556</sup>

À côté d'une insouciance paresseuse, le « silence » du poète est parfois mis en avant lui aussi. On pourrait y voir une ultime tentation de retraite, à l'image du départ de Rimbaud dont *La Fontaine narrative* fait l'éloge : « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! Nous sommes quelques-uns à croire sans preuve le bonheur possible avec toi. » Une légitimité est reconnue au silence choisi au nom du « bonheur ». Mais ce n'est pas ce qui se passe dans les poèmes de *La Sieste blanche* : le silence y est rapporté à une origine exactement inverse. « Hermétiques ouvriers » s'ouvre et se ferme sur deux distiques à la fin desquels une rime identique place en écho le « silence » et la « souffrance » :

---

<sup>556</sup> *Ibid.*

Hermétiques ouvriers  
En guerre avec mon silence,  
[...]  
Aux épines du torrent  
Ma laine maintient ma souffrance.

Aux troisième et quatrième strophes, la mention d'une foule enfiévrée, hypnotisée, comme ont pu l'être les populations dont Char avait vu l'embrigadement lors de la montée du nazisme en 1933<sup>557</sup>, renvoie l'écriture à la limite de ce qu'elle peut décrire. Une difficulté à lier les éléments de la vision est suggérée par la syntaxe désarticulée de la strophe centrale :

Partout j'entends implorer grâce  
Puis rugir et déferler,  
Fugitifs devant la torche  
Agonie demain buisson.

Cette violence est implicitement placée à l'origine du « silence » du poète, qui dans ce poème, s'en justifie et présente ses « doléances », selon un premier titre manuscrit, « Doléances du feutre »<sup>558</sup>. Et si le silence est un risque provoqué par la souffrance, il est en même temps, dans « Jouvence des Névens », la condition même d'une « voix » :

Mortel serait l'été  
Sans la voix d'un grillon  
Qui, par instant, se tait.

Le silence est une nécessité pour que la voix non seulement s'élève mais s'installe : « *Dans l'enceinte du parc, le grillon ne se tait que pour s'établir davantage* ». « L'espérance », « la liberté », les deux objets du chant du grillon selon une version antérieure<sup>559</sup>, ne peuvent être chantés continûment. Une alternance, là encore, est requise pour que respire le souffle d'une vie, pour que « le parc des Névens » soit « jouvence », pour que « l'été » ne soit pas « mortel ». C'est cette même lutte contre la mort qui dans d'autres textes substitue une temporalité de l'alternance à la vision linéaire d'un avenir meilleur indéfiniment repoussé. Peut-être la première version du poème risquait-elle de faire penser à l'avènement d'un espoir et d'une liberté pour toujours, qui contredirait la conception du temps se mettant en place dans ces années-là : « Dans le parc des Névens/ Un rebelle s'est joint/ *À l'enfant, au ruisseau/ À l'espérance enfin,*// Dans le parc des Névens/ *Chante la liberté/ Par la voix d'un grillon/ Qui par instant se tait.* »<sup>560</sup> Le silence interrompt et laisse du jeu, il permet au poète d'« oscill[er] », de « frissonn[er] » ; il préserve la liberté contre les chants envahissants des certitudes. Le silence est ainsi un moment dans le devenir où domine l'alternance désignée par le « tour à tour » d'une note manuscrite : « L'enfant, le ruisseau, le rebelle ne sont qu'un seul et même être qui se modifie suivant les années. Il brille et

<sup>557</sup> En janvier 1933, Char découvre la misère berlinoise, juste avant la prise du pouvoir par Hitler. Voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 227 : « La fanatisation de foules somnambules, le déplacement de masses fascinées par un grand magnétiseur, l'impressionnent assez fortement pour retentir dans le texte ».

<sup>558</sup> Fonds René Char 722, AE-IV-13.

<sup>559</sup> Voir la section des variantes de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1207-1208.

<sup>560</sup> *Ibid.*

s'éteint tour à tour, au gré de l'événement, sur les marches de l'horizon. Dans l'enceinte du parc, le grillon ne se tait que pour s'établir davantage »<sup>561</sup>. Le complément « au gré de l'événement » a été rajouté en surcharge sur le manuscrit. Il montre que cette nouvelle conception du temps n'exclut pas l'existence de l'événement ni la présence du poète à celui-ci.

Enfin, l'insouciance du ton de *La Sieste blanche*, de *Joue et dors*, mais également des quatrains chantés par les guitaristes de *Fête des arbres et du chasseur*, est une position poétique visant à préserver la poésie d'un engagement simplificateur. En cette période de guerre froide, de querelles idéologiques et de débat littéraire sur l'engagement, son indépendance est plus que jamais en cause. On a vu, à propos des textes rassemblés dans *Recherche de la base et du sommet*, comment Char se situe entre le refus de céder à « l'utile », selon le mot de Bataille, et le maintien d'une vigilance envers son époque. Dans *Les Matinaux*, la vigilance envers l'époque est lisible dans les traces de dénonciation qui parsèment *La Sieste blanche* et indirectement *Joue et dors*, dans les pièces de théâtre, également, que comportait l'édition originale. Ce versant-là est le plus proche de ce qu'on peut caractériser, dans les termes de l'époque, comme un « engagement ». Témoigner de sa lucidité sur ses contemporains, suggérer un « diagnostic » et un « traitement des maux de l'homme de son temps » (*Bandeau de « Fureur et mystère »*), dévoiler une situation et la nommer, selon les termes de Sartre<sup>562</sup>, tous ces éléments appartiennent au recueil des *Matinaux* de 1950. Mais en même temps, « le poète est la partie de l'homme réfractaire aux projets calculés » (*Bandeau de « Fureur et mystère »*). Son poème ne peut s'intégrer à l'économie des échanges sociaux : il est « insolvab[le] ». Il ne peut être qu'en « excès » sur le calcul et la rationalité du projet chez l'homme d'action. C'est ainsi que, s'il veut « tuer l'oiseau pour que l'arbre lui reste », « il met du même coup le feu à la forêt ». *Fête des arbres et du chasseur* apparaît en effet, au regard de cette question de l'action, de son intention et de ses développements, comme la manifestation, dans l'excès d'une « fête », du nécessaire abandon par le sujet agissant de sa maîtrise face à « la fatalité naturelle qui pèse sur son acte et qui ne peut être surmontée ni résolue. Telle est la Fête. »<sup>563</sup> Le poète est, comme dans « Divergence », celui qui, dans une relation de rupture avec la société, consume les récoltes accumulées pour l'utilité d'une communauté. De même, dans *Fête*, le chasseur qui est remercié par les guitares parce qu'il « tient en échec le glas » dans le dernier quatrain, « retard[e] le retour à la mort » (« Grège ») en retardant, par l'incendie de

<sup>561</sup> Fonds René Char 722, AE-IV-13.

<sup>562</sup> Jean-Paul Sartre, *La Responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, 1998, p. 16 et 18. L'œuvre de Char accomplit parfois ce que Sartre réserve à la prose, le dévoilement et la nomination d'une situation.

<sup>563</sup> « Notes et documents » accompagnant la parution de deux quatrains en préoriginale dans la revue 84, 1950, n° 13, reproduits dans la section des notes de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1373. Comme souvent Char désigne le dialogue qu'il établit avec d'autres œuvres par la reprise de mots significatifs, ici le mot « fête » appelant en écho l'œuvre de Bataille (voir, par exemple, l'article de Bataille « La souveraineté de la fête et le roman américain », paru en août 1949 dans *Critique*, soit un mois avant son article consacré, dans la même revue, à « L'œuvre théâtrale de René Char ».) L'allusion n'est jamais chez Char un emprunt exact, mais un dialogue qui, le plus souvent, infléchit le sens du mot repris. La fête comme « temps sacré », opposé à « l'interminable vie attelée, prise dans des nécessités multiples », selon l'article d'août 1949 de Bataille (repris in *Œuvres complètes*, Paris,

la forêt, le retour à la logique d'une action guidée par une fin. L'incendie qui anéantit la forêt entière met un terme à ce désir de conserver pour soi « l'arbre » et « sa morne patience », tout en accomplissant la vérité : ce désir est désir de mort en réalité, délétère parce que « mélancolique » (« Abrégé »). Ici encore, la forme de la chanson, tout comme le ton de légèreté de *La Sieste blanche*, ne témoigne pas d'une insouciance ou d'un détachement complets du poème à l'égard des soucis du monde et de l'homme : le thème de ces strophes n'est pas en lui-même léger. Mais cette forme affirme la valeur, pour la poésie, de la gratuité et du détachement : le ton de légèreté lui permet de traiter de sujets graves en mettant à distance cette gravité.

Ainsi, il y a, comme le dit Bataille dans son article sur « L'œuvre théâtrale de René Char », « une apparente exigence de la poésie, qui sépare le poète du mouvement ordinaire de la vie », qui le soustrait aux enchaînements de l'utile et du nécessaire. Mais il y a aussi « une force contraire qui l'y mêle plus violemment que d'autres hommes »<sup>564</sup>. « C'est que », poursuit Bataille, « jamais la poésie n'est étrangère à la vie, comme la vie n'est jamais étrangère à la poésie. » Si le bonheur est bien « la fin ordinaire de la vie », alors il faut affirmer de l'œuvre de Char qu'elle « ne peut demeurer étrangère à la recherche du bonheur et [qu'] elle ne peut s'y limiter en ce que la poésie est le saut par-delà l'espoir : le bonheur du poète est comme l'élan [...] »<sup>565</sup>. Dans cet article, Bataille qualifie les pièces de Char, *Fête des arbres et du chasseur*, *Claire*, *Le Soleil des eaux*, d'« écrits de circonstance », parce qu'elles ont été écrites à la demande d'amis. Mais on peut dire aussi que, à chaque fois que les bandeaux ou les avertissements relient un recueil à la situation de son temps et en justifient par là, au moins partiellement, l'écriture, alors ce recueil devient aussi, dans cette mesure, un « écrit de circonstance ». La poésie de Char se mêle ainsi aux affaires de son temps, mais seulement pour « un moment, si la circonstance le veut » (« Pourquoi la journée vole »), car en même temps elle s'en dégage, et réalise le « saut par-delà l'espoir » dont parle Bataille. Elle « court au dénouement », selon la formule du même poème, et fait l'économie des enchaînements de l'action. C'est que le geste même de dégageant est nécessaire au maintien de sa puissance de révolte. Par là, en même temps, la poésie garde tout son rôle, indirect, par rapport à la société. « À l'heure où l'on impose à notre comportement un a priori ahurissant, le plus artificiel des impératifs catégoriques », comme l'analyse Jacques Charprier, « c'est alors que », selon Char, « le poète trouve son devoir : celui de maintenir les ressources de l'homme, l'immense diversité »<sup>566</sup>. En 1948, le quatrième *Billet à Francis Currel* allait dans ce sens lorsqu'il affirmait : « Notre rôle à nous est d'influer pour que le fil de fraîcheur et de fertilité ne soit pas détourné de sa terre vers les abîmes définitifs ». Le dégageant prôné par le ton de *La Sieste blanche* et de quelques autres sections des *Matinaux* est destiné à mieux combattre l'époque, à préserver ce

---

Gallimard, 1988, vol. XI, p. 520) ne peut être superposée telle quelle à la longue série de prédicats que Char développe par exemple dans le poème « Grège ».

<sup>564</sup> Georges Bataille, « L'œuvre théâtrale de René Char », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, vol. XI, p. 529-530.

<sup>565</sup> *Ibid.*

qu'elle s'emploie à détruire. Il n'est pas le symptôme d'un simple déplacement des intérêts du poète, comme pourrait le suggérer la réponse de Char à France Huser, faisant de 1946 la date d'un repli : « Après 1946, ma vie ne concerne guère que moi, quelques êtres qui me sont chers et mon travail. »<sup>567</sup>

## 7.5. ÉTHIQUE ET POÉSIE

Placé à distance d'une société qu'il observe, le recueil des *Matinaux* manifeste jusque dans sa poétique du détachement la recherche d'une éthique. Celle-ci s'impose pour deux raisons, liées entre elles. La première s'explique par la persistance d'un climat d'oppression, auquel il faut s'opposer. La seconde tient à la remise en cause de l'histoire. Si le présent des hommes est toujours fait de souffrance, de mensonge et d'imposture, et s'il est exclu de penser l'avenir comme un but où s'accomplirait le bonheur d'une société, alors comment concevoir une conduite qui résiste au mal mais ne doive rien à l'espoir de changement ? Telle est la question qui se dessine à l'horizon des poèmes des *Matinaux*.

Une partie des *Matinaux*, notamment sa section aphoristique, *Rougeur des Matinaux*, est à lire comme l'affirmation de valeurs et l'élaboration de formes de vie. C'est en ce sens qu'on peut parler d'éthique. Sur ce point, on suivra la distinction rappelée par Michel Jarrety en introduction de son étude *La Morale dans l'écriture* : « L'analyse ne cessera pas ici de se conforter à la distinction nécessaire entre une morale reçue comme code de prescriptions collectives qui renvoie fatalement à des impératifs issus de valeurs absolues et parfois transcendantes, et une éthique au contraire définie comme ces règles de vie individuelles et immanentes, relatives au bonheur de qui les choisit pour soi-même. »<sup>568</sup> Ainsi, il s'agit d'envisager « comment des valeurs singulières se construisent pour gouverner, d'un même mouvement, et une existence et une œuvre. »<sup>569</sup> S'il s'avère que *Rougeur des Matinaux* est effectivement travaillé par la redéfinition de valeurs et par l'élaboration d'une conduite dans l'existence, il reste à savoir comment la responsabilité du sujet à l'égard de ses contemporains s'articule à la construction de ces règles de vie pour soi.

De tous les recueils d'aphorismes, c'est de *Feuillets d'Hypnos* que *Rougeur des Matinaux* se rapproche le plus. *Rougeur des Matinaux* se distingue en effet de l'énonciation polémique de *Moulin premier* et de la forme définitoire de *Partage formel*. En revanche, comme dans *Feuillets*

---

<sup>566</sup> « Une matinée avec René Char » par Jacques Charpier, art. cit.

<sup>567</sup> Entretien avec France Huser, *Le Nouvel Observateur*, lundi 3 mars 1980.

<sup>568</sup> Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture*, Camus, Char, Cioran, Paris, PUF, 1999, p. 6.

<sup>569</sup> *Ibid.*

d'*Hypnos*, on y observe un travail d'élucidation de la situation, accompagné d'un certain nombre d'énoncés prescriptifs. L'écriture se fait observation et analyse ; elle rend possible une conduite – à cette différence près que dans *Feuillets d'Hypnos* il s'agit de « conduire le réel jusqu'à l'action » (feuilleton 3). *Rougeur des Matinaux* n'est pas orienté vers l'action collective. Le réel y est appréhendé de plus loin, du point de vue de la condition humaine que le recueil s'attache à redéfinir. Significatif de ce point de vue l'énoncé XXV, par exemple :

Nous sommes des passants appliqués à passer, donc à jeter le trouble, à infliger notre chaleur, à dire notre exubérance. Voilà pourquoi nous intervenons ! Voilà pourquoi nous sommes intempestifs et insolites ! Notre aigrette n'y est pour rien. Notre utilité est tournée contre l'employeur.

Dans ce texte, comme dans d'autres, l'aphorisme a d'abord une visée de « connaissance » selon le terme même du texte X : « Femelle redoutable, elle porte la rage dans sa morsure et un froid mortel dans ses flancs, cette connaissance qui, partie d'une noble ambition, finit par trouver sa mesure dans nos larmes et dans notre jugulation. [...] » L'écriture vise l'élucidation, non plus de la situation historique mais, comme *Feuillets d'Hypnos* le faisait aussi en partie, de ce qu'on pourrait appeler la situation métaphysique de l'homme. En relation avec cette visée, tout un réseau lexical de la lumière, lumière du soleil ou d'une lampe, se retrouve d'un recueil à l'autre. Le feuillet 169 par exemple, associait la lucidité au soleil : « La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil ». Et à peine plus loin, le feuillet 178 donnait à la chandelle du tableau de Georges de La Tour une valeur de vérité et de « preuve » : « depuis deux ans, pas un réfractaire qui n'ait, passant la porte, brûlé ses yeux aux preuves de cette chandelle. » L'aphorisme IX de *Rougeur des Matinaux* reprend d'assez près ce fil métaphorique quand il évoque l'image des « yeux brûlés » : « Il faut souffler sur quelques lueurs pour faire de la bonne lumière. Beaux yeux brûlés parachèvent le don. » En 1953, dans *l'Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, c'est encore cette image qui caractérisera la poésie : « Vitre généreuse qui permet parfois, à qui regarde de l'extérieur, d'entrevoir l'habitant du lieu. Mais lui, l'habitant, que voit-il ? La vraie lumière, celle qui a raison par la particularité et la toute-puissance de ce qu'elle nomme, de la ténacité du soleil, du nuage brillant de la lampe, c'est-à-dire la lumière mentale. » Et de nouveau, l'œuvre de Georges de La Tour est mentionnée dans ce rapport de la lumière à la conscience lucide.

*Rougeur des Matinaux* s'inscrit dans cette exigence d'élucidation de la vérité, que rappelle le *Bandeau des « Matinaux »* quand il évoque « la vérité poétique constamment aux prises, elle, avec l'imposture ». On peut trouver dans un passage de la « Note sur le maquis » une explicitation de ce que recouvre le terme de « vérité » : « Miracle de la conscience, de cette sensation de l'évidence qui, selon Claude Bernard, a nom vérité. » Jean-Claude Mathieu a souligné ce qui, de Claude Bernard, a pu « éveiller des échos chez Char » : « c'est sans doute l'image de l'éclair de l'intuition, l'exaltation de la hardiesse dans l'hypothèse, qu'équilibre la prudence dans la vérification »<sup>570</sup>. Or *Rougeur des Matinaux* s'ouvre précisément, dans une de ses épigraphes, sur

---

<sup>570</sup> Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 254.

cette image de l'éclair : « Ô grande barre noire, en route vers ta mort, pourquoi serait-ce toujours à toi de montrer l'éclair ? » Ensuite, comme dans *Fureur et mystère*, la vérité sera obtenue dans le travail de l'écriture, qui consiste à « passer de la fulguration au sens », à « constituer en vérité transmissible, vérifier, 'l'évidence' »<sup>571</sup>. Cette dernière, « au-delà du simple enregistrement de la sensation, est échange entre un monde qui apparaît, regarde, miroite, et un être qui rencontre ce regard. »<sup>572</sup> C'est une telle rencontre que désigne l'aphorisme VII de *Rougeur des Matinaux*, qui la fait suivre du décalage entre l'expérience de l'éclair et son dédoublement dans « son image » : « L'intensité est silencieuse. Son image ne l'est pas. (J'aime qui m'éblouit puis accentue l'obscur à l'intérieur de moi.) » Dans le travail d'élucidation de la vérité, le poète est un intermédiaire ; il ne se pense pas, ainsi qu'on en a souvent fait le reproche à Char, comme un être d'exception, mais comme un « premier medium » :

La poésie n'est pas formelle : elle est dogme mystérieux de la sensation, d'une évidence – vérité une fois pour toutes. [...] La poésie est infuse, je crois, en tous. Mais elle réside bâillonnée chez la plupart. Le poète la découvre, la met en état de s'exprimer ; il est un premier medium, il l'objective par ses soins, sa pratique ; il devient alors magnétiseur. Ainsi ne doit-il pas se penser exceptionnel, s'excepter lui-même de la condition des autres.<sup>573</sup>

Ce travail d'écriture et d'élucidation est dirigé, comme dans *Feuillets d'Hypnos*, contre les « vérités formelles » et le déguisement de « vérités qui tuent en vérités qui autorisent à tuer » (feuillet 37). Dans le prolongement de la crise de la guerre, c'est l'imposture, dénoncée dans le *Bandeau des « Matinaux »*, qui fait attendre de la poésie cet effort vers la « vérité ». Ainsi la poésie peut-elle se voir confier la « tâche » de lutter contre l'omniprésence du mensonge, comme l'indique l'un des aphorismes de *À une sérénité crispée* :

Toute association de mots encourage son démenti, court le soupçon d'imposture. La tâche de la poésie, à travers son œil et sur la langue de son palais, est de faire disparaître cette aliénation en la prouvant dérisoire.

Contre l'abstraction des « vérités formelles », la poésie oppose la sensibilité de « son œil et de son palais ». Car, ainsi que le suggère le *Bandeau des « Matinaux »*, c'est d'une « sensibilité exténuée » que naissent le formalisme et l'abstraction des dogmatismes, une « inquisition insensée » déguisée en « connaissance ». Grâce à la dimension sensible de la poésie pourra être préservé « le fil de fraîcheur et de fertilité » dont le poète se confiait le soin dans le quatrième *Billet à Francis Curel*. Contre « tel modèle simplificateur », selon la formule même qu'utilise l'aphorisme XI, il faut donc veiller à une éthique de la parole. Contre le mensonge collectif, une épigraphe de *Rougeur des Matinaux* annonce que « La vérité est personnelle » : un sujet va assumer la responsabilité de ce qu'il dit. À un temps dominé par l'imposture de certitudes « formelles », le recueil oppose la modestie d'une empreinte effaçable, d'une « enclave délétible », premier sous-titre de *Rougeur*<sup>574</sup>.

---

<sup>571</sup> *Ibid.*

<sup>572</sup> *Ibid.*

<sup>573</sup> « Une matinée avec René Char » par Jacques Charpier, art. cit.

<sup>574</sup> BLJD, Fonds René Char 722, AE-IV-13.



Le travail d'élucidation de la vérité, confié à l'écriture poétique, rend possible en un second temps la définition d'une conduite ou d'une « tâche ». L'aphorisme VIII par exemple fait suivre un passage d'analyse et d'élucidation de la mention d'une responsabilité confiée aux figures des *Matinaux* :

Combien souffre ce monde, pour devenir celui de l'homme, d'être façonné entre les quatre murs d'un livre ! Qu'il soit ensuite remis aux mains de spéculateurs et d'extravagants qui le pressent d'avancer plus vite que son propre mouvement, comment ne pas voir là plus que de la malchance ? Combattre vaille que vaille cette fatalité à l'aide de sa magie, ouvrir dans l'aile de la route, de ce qui en tient lieu, d'insatiables randonnées, c'est la tâche des *Matinaux*. La mort n'est qu'un sommeil entier et pur avec le signe plus qui le pilote et l'aide à fendre le flot du devenir.

Deux « connaissances » s'opposent ici, celle du livre, où s'entend allusivement la Bible, et celle que définit la fin du passage où les termes de « pilote » et de « devenir » font reconnaître Héraclite. La cible première des *Matinaux*, celle qui justifie l'élaboration de contre-valeurs, n'est plus la terreur d'un mal historique, comme le nazisme au moment de *Feuillets d'Hypnos*, mais l'ensemble des discours dominants de l'époque sur la condition de l'homme. C'est contre cette autre forme de terreur, qualifiée dans le *Bandeau des « Matinaux »* d'« inquisition insensée », que le recueil s'attache à élucider des éléments de « vérité poétique » et à formuler des attitudes à adopter.

Toutefois, si certains énoncés ont bien une forme prescriptive, ils ne sont pas assez nombreux pour faire de *Rougeur des Matinaux* un livre de sagesse. Certes, le terme même de « sagesse » apparaît dans l'aphorisme V :

La sagesse est de ne pas s'agglomérer, mais, dans la création et dans la nature communes, de trouver notre nombre, notre réciprocité, nos différences, notre passage, notre vérité, et ce peu de désespoir qui en est l'aiguillon et le mouvant brouillard.

Et celui de « mission » survient dès l'aphorisme II :

Quand on a mission d'éveiller, on commence par faire sa toilette dans la rivière. Le premier enchantement comme le premier saisissement sont pour soi.

L'emploi du pronom impersonnel « on » donne en outre à cet aphorisme une tournure injonctive, que l'on trouve aussi dans d'autres énoncés du recueil, sous la forme d'impératifs ou de verbes d'obligation :

Impose ta chance, serre ton bonheur et va vers ton risque. [...]  
Il faut souffler sur quelques lueurs pour faire de la bonne lumière. [...]  
[...] ce qui ne doit rien à l'homme, mais nous veut du bien, nous exhorte : « Insurgé, insurgé, insurgé... »  
Ne te plains pas de vivre plus près de la mort que les mortels.  
Imite le moins possible les hommes dans leur énigmatique maladie de faire des nœuds.  
Enfin, si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux.

Mais, on le voit à ces passages, le sujet s'adresse à lui-même ces exhortations ; elles ne visent pas de destinataire collectif. Le « nous » apparaît essentiellement dans les énoncés qui décrivent un aspect de la condition des hommes : « Nous sommes des passants *appliqués* à passer [...] », « Quand le navire s'engloutit, sa voilure se sauve à l'intérieur de nous. [...] », « La mort n'est haïssable que parce qu'elle affecte chacun de nos cinq sens [...] ». Une seule fois, un destinataire collectif est interpellé : « Allez à l'essentiel : n'avez-vous pas besoin de jeunes arbres pour reboiser

vosre forêt ? » Dans le reste du recueil, le groupe est désigné par la troisième personne du pluriel ; il est le tiers par rapport auquel le sujet se définit :

Impose ta chance, serre ton bonheur et va vers ton risque. À te regarder, ils s'habitueront.

En soulignant le pronom « ils », le sujet montre l'écart qui s'est formé entre lui et une collectivité dont il ne partage plus le sort. Un autre énoncé souligne par le même jeu typographique cette opposition : « Entre *ton* plus grand bien et *leur* moindre mal rougeoie la poésie » (XVI). On mesure l'évolution qui s'est accomplie depuis *Feuillets d'Hypnos*.

On pourrait alors se demander si le poète ne renonce pas à la responsabilité qu'il invoque par ailleurs à l'égard de son époque. L'énonciation de *Rougeur des Matinaux* n'en fait pas un recueil adressé aux contemporains. Ces derniers deviennent même un contre-modèle, dans l'aphorisme XXI : « Imite le moins possible les hommes dans leur énigmatique maladie de faire des nœuds. » Toutefois le sujet ne se situe pas moins par rapport à ce groupe, désigné par le pronom de la troisième personne, et il le fait, non avec l'idée de s'opposer, mais de *composer*. Les aphorismes III et XVI évoquent ainsi une habitude progressive, ou bien encore la recherche d'un compromis entre un « plus grand bien » et un « moindre mal ». Une place nouvelle pour le poète s'élabore ici. Ni rejet agressif et marginalité voulue, comme c'était le cas à l'époque du *Marteau sans maître*, ni position de rassembleur et de chef de l'action comme dans *Feuillets d'Hypnos*. La poésie est très explicitement placée « entre *ton* plus grand bien et *leur* moindre mal. » (XVI) C'est là qu'elle « rougeoie » selon une image qui invite à identifier *Les Matinaux* avec la « poésie » que mentionne l'aphorisme : « Entre *ton* plus grand bien et *leur* moindre mal rougeoie la poésie. » Voilà une place intermédiaire, qui tient ensemble le soin et la « conservation » de soi (*Billet IV*), sans renoncer à chercher pour les hommes le plus petit dénominateur commun du mal inévitable qu'ils exercent et subissent aussi bien. L'idée d'agir pour changer leur condition, dans l'espoir d'un « lendemain fertile » (feuilleton 6), est abandonnée, mais la possibilité d'un don ou même d'une « mission » (II) demeurent : « Quand on a mission d'éveiller, on commence par faire sa toilette dans la rivière. Le premier enchantement comme le premier saisissement sont pour soi » (II). Comment ne pas lire ici une des « tâches » des Matinaux, et indirectement, du poète dont ils sont une figure ? Les circonstances de cette tâche (« on commence par faire sa toilette dans la rivière ») correspondent en outre au refus de donner au poète le rôle d'un intellectuel « infaillibl[e] » (*Billet IV*). Une modestie, une conscience du danger des certitudes sectaires conduisent le sujet à conseiller un retour sur soi, qui ferait penser à une auto-critique si Char n'avait eu la précaution, et peut-être aussi l'humour, de qualifier d'« enchantement » la première image de cet auto-examen. Et si ce n'est par la « mission d'éveiller » que le poète se rapporte aux hommes, alors c'est avec l'idée qu'un don reste possible : « L'aventure personnelle, l'aventure prodiguée, communauté de nos aurores » (XII). La vie du sujet reste définie par un horizon de « communauté » auquel la rapporte « l'excès » qui, autant que le « manque », définit le poète et « l'insolvabilité de son poème » (*Bandeau de « Fureur et mystère »*).

Les valeurs et les règles de vie qui s'élaborent ainsi dans *Les Matinaux* se laissent, dans l'ensemble, caractériser par l'épigraphe de *À une sérénité crispée* : « Nous sommes, ce jour, plus près du sinistre que le tocsin lui-même, c'est pourquoi il est temps de nous composer une santé du malheur ». Cet aphorisme montre bien le caractère second de l'élaboration éthique : elle est une réponse à la situation d'une époque. Dans *Les Matinaux* aussi il s'agit de définir une attitude, en réponse à une crise qui a vu l'échec de l'histoire, la persistance du mal, la nécessité de concevoir autrement le temps des hommes. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de la prédominance des questions du temps et du mal parmi ses thèmes principaux.

En un premier sens, cette « santé du malheur » peut se comprendre comme une persévérance et le maintien d'un espoir. La « Dédicace » de *Pauvreté et privilège*, bien qu'elle soit postérieure, est significative de cette attitude :

*Pauvreté et privilège* est dédié à tous les désenchantés silencieux, mais qui, à cause de quelque revers, ne sont pas devenus pour autant inactifs. Ils sont le pont. Fermes devant la meute rageuse des tricheurs, au-dessus du vide et proches de la terre commune, ils voient le dernier et signalent le premier rayon.

Dans l'image du dernier et du premier rayon se lit la figure des Matinaux, ces êtres de l'aurore qui font « le pont » entre la nuit et le jour, entre le passé et le temps à venir. Tous les éléments de ce passage trouvent leur résonance à l'époque des *Matinaux* : le « désenchantement » est présent depuis les déceptions d'après-guerre et la persistance de l'oppression que dénonce *La Sieste blanche* ; les revers liés à l'échec d'une communauté issue de la Résistance, « aigrette buissonnée » faite de « tant d'êtres probables », constituent la plainte de « L'Âge de roseau » ; « la meute rageuse des tricheurs » poursuit l'image de l'imposture mise en exergue des *Matinaux* dans le *Bandeau*. Enfin, l'affirmation du « vide » comme condition métaphysique de l'homme commence à cette époque de l'œuvre, avec le poème « Pyrénées » par exemple (« Rien que le vide et l'avalanche, / La détresse et le regret »), à prendre le pas sur les attaques contre la Création. Dans une telle situation, la « Dédicace » de *Pauvreté et privilège* en appelle, par la modalisation du verbe « devoir », au maintien d'une endurance dans l'action, et d'une confiance : « Quelque chose qui régna, fléchit, disparut, réapparaissant devrait servir la vie [...] ». On remarquera ici le pronom indéfini « quelque chose » qui permet d'éviter ce que Char condamne dans les idéologies de son temps, l'attribution d'un contenu à cet espoir.

Mais en un second sens, « se composer une santé du malheur », dans le contexte des *Matinaux*, signifie davantage que le maintien d'une endurance. Poser « l'allégresse » du jour levant en dépit de la cruauté qu'il promet, selon l'image du premier aphorisme de *Rougeur*, c'est refuser de nier l'existence du mal pour ouvrir l'avenir à *partir de lui* :

L'état d'esprit du soleil levant est allégresse malgré le jour cruel et le souvenir de la nuit. La teinte du caillot devient la rougeur de l'aurore.

La transmutation énoncée dans la seconde proposition conjoint, dans la couleur rouge, le sang et le point du jour. Elle n'annule pas la souffrance : le « jour cruel » et le « souvenir de la nuit » ne sont pas présentés comme devant disparaître. De même la « deuxième guitare » de *Fête des arbres et du chasseur* maintient l'image d'une blessure dans celle de l'aurore : « C'est sûr, la journée sera belle/ Malgré l'entame du matin. » Un aphorisme de *À une sérénité crispée* éclaire cet état de « dualisme vigoureux » où « ce qui est passé sous silence n'en existe pas moins ». La « rougeur » y est une trace de la « sincérité du masque ». Dans cette couleur, que le titre de la section aphoristique du recueil associe étroitement aux personnages des *Matinaux*, on peut discerner le maintien de la conscience de la douleur dans le visage de l'allégresse.

Une telle gaîté, exprimée en dépit d'un savoir que les textes de l'époque invitent à qualifier de tragique (« Il savait que la vérité est noble et que l'image qui la révèle c'est la tragédie », « Héraclite d'Éphèse »), le motif du masque, l'image de l'aurore, la santé, sont autant d'éléments par lesquels l'œuvre de Char en cette période appelle en écho celle de Nietzsche. Il se peut que la lecture du *Sur Nietzsche* de Bataille, paru en février 1945<sup>575</sup>, ait compté dans la résurgence d'une référence qui n'a jamais disparu de l'œuvre, mais se trouve particulièrement réactivée en cette période. Du moins peut-on signaler dans l'ouvrage de Bataille une longue citation de *Volonté de puissance* dont les termes et le ton sont très proches, si ce n'est de *Rougeur des Matinaux*, du moins de cette strophe du poème de *La Sieste blanche* « Cet amour à tous retiré » :

Ah ! crions au vent qui nous porte  
Que c'est nous qui le soulevons.  
Sur la terre de tant d'efforts,  
L'avantage au vaillant mensonge  
Est la franche consolation !

L'examen des variantes montre que cette version du poème procède d'un renversement complet d'attitude. La nostalgie prédominait d'abord :

Les pleurs supportent notre force.  
Béante est notre imperfection.  
Nous crions au vent qui nous porte  
Que c'est nous qui le soulevons.<sup>576</sup>

Les transformations du poème pourraient être justifiées par ces lignes de Nietzsche que cite Bataille :

Si nous semblons gais, est-ce parce que nous sommes infiniment tristes ? Nous sommes graves, nous connaissons l'abîme – est-ce pour cela que nous nous défendons contre tout ce qui est grave ? [...]

---

<sup>575</sup> Rappelons qu'au moment de la parution des *Matinaux* en 1950, Char est depuis un an le voisin de Bataille qui occupe les fonctions de conservateur à la bibliothèque inguimbertaine de Carpentras où il restera jusqu'en 1951. C'est aussi pendant cette période que Bataille adresse à Char une longue réponse à l'enquête lancée par ce dernier : « Y a-t-il des incompatibilités ? ». Voir *supra*, chapitre 4, dernière section (« L'action de la poésie »).

<sup>576</sup> Variantes citées dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1208.

Reste vaillamment à nos côtés, insouciance railleuse ! Rafrâchis-nous, souffle qui as passé sur les glaciers ! Nous ne prendrons plus rien à cœur, nous choisissons le masque pour divinité suprême et pour rédempteur.<sup>577</sup>

Et l'âne que la dernière strophe de cette version du poème invoquait (« Ô toi, âne qu'on voit à peine,/ Reflet du soleil, strict ami,/ Nous somme las de cette vie [...] ») n'est pas sans faire songer à l'âne de Zarathoustra.

Soulignons, d'autre part, que Bataille met en avant chez Nietzsche « le philosophe du mal » : « C'est l'attrait, la valeur du mal qui, me semble-t-il, donnèrent à ses yeux leur sens à ce qu'il voulait parlant de puissance. » Bataille, qui dans ce texte sauve la pensée de Nietzsche des récupérations fascistes et de l'image simpliste qui s'est formée au lendemain de la guerre, donne au mal une place qui ne pouvait que séduire le poète attaché à dénoncer le mal réel exercé au nom d'un bien hypothétique. Bataille écrit en effet : « Sa haine du bien est justifiée par lui [Nietzsche] comme la condition même de la liberté. Personnellement, sans illusion sur la portée de mon attitude, je me sens opposé, je m'oppose à toute forme de contrainte : je n'en fais pas moins, pour autant, du mal l'objet d'une recherche morale extrême. C'est que le mal est l'opposé de la contrainte, qui s'exerce, elle, en principe, en vue d'un bien. Le mal n'est pas sans doute ce qu'une hypocrite série de malentendus en voulut faire [...] ». On trouve souvent chez Char une valorisation du mal, si ce dernier est « vraie violence », et non pas excessif, « foisonnant et entouré de murs, tel le nazisme » ainsi que le formule le « Préliminaire » de *À une sérénité crispée*. Ainsi, dans cet aphorisme du même recueil : « La vraie violence (qui est révolte) n'a pas de venin. Quelquefois mortelle mais par pur accident. Échapper aux orthodoxies. Leur conduite est atroce. » Char dénonce à plusieurs reprises les « orthodoxies » idéologiques au nom desquelles le mal est commis pour un bien supposé.

La valorisation de l'instant, enfin, est un autre des points de rapprochement possible entre Char et Nietzsche commenté par Bataille. Dans le même texte, *Sur Nietzsche*, Bataille propose une interprétation de l'éternel retour qui donne à l'instant une place décisive<sup>578</sup>. La « Mise en garde » de *La Sieste blanche* énonce explicitement elle aussi une telle valorisation : « En un temps où la mort, docile aux faux sorciers, souille les chances les plus hautes, nous n'hésitons pas à mettre en liberté tous les instants dont nous disposons. » Char associe également cette idée à la pensée de Nietzsche, comme le montre l'emploi de la même expression, « mettre en liberté tous les instants », suivie immédiatement du nom de Nietzsche, dans son entretien avec Jacques Charpier :

René Char : - Lorsque dans l'instant s'affirme le perpétuel, alors la beauté s'en élève, il faut mettre en liberté tous les instants dont nous disposons !

Jacques Charpier : - Et un recueil de ces instants formera un recueil de poèmes.

René Char : - Affranchis du poète... Enfantés sous la couronne du hasard, ils deviennent bientôt majeurs. Nietzsche avait atteint à de spécifiques états de poésie. Il était voyant, suprême voyant, mais malheureusement ne fut pas clairvoyant.

<sup>577</sup> Cité par Georges Bataille, in *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1945, repris dans *Œuvres complètes*, vol. VI, Paris, Gallimard, 1973, p. 35.

<sup>578</sup> Voir Georges Bataille, *op. cit.*, p. 23.

Ajoutant au sujet de Nietzsche qu'il « ne fut pas clairvoyant », Char signale cependant la distance qui le sépare de lui dans le diagnostic des maux de l'homme de son temps. Le dépassement du nihilisme annoncé par Nietzsche semble devoir être remis en cause. En témoigne cette strophe, de quelques années postérieure aux *Matinaux*, de « Baudelaire mécontente Nietzsche » dans *Vers aphoristiques (La Nuit talismanique)* : « C'est Baudelaire qui postdate et voit juste de sa barque de souffrance, lorsqu'il nous désigne tels que nous sommes. Nietzsche, perpétuellement séismal, cadastre tout notre territoire agonistique. Mes deux porteurs d'eau. » À Nietzsche la puissance de révolte, mais avec la conscience de l'inadéquation de ses remèdes. Sa philosophie ne peut pas faire une morale pour aujourd'hui. Là encore Char n'est pas éloigné de Bataille, qui souligne, dans le paragraphe précédent son analyse de l'instant et de l'éternel retour, combien la vie « de quiconque essaierait de mettre [l]a doctrine [de Nietzsche] en pratique » serait « une vie manquée »<sup>579</sup>. C'est que « les perspectives de l'action », qui nécessairement occupent une partie du monde dans lequel vit chaque être humain, même si celui-ci, comme « l'homme entier », réussit à « réduire l'action à des principes et à des fins qui lui appartiennent en propre »<sup>580</sup>, sont étrangères à « la volonté fondamentale de Nietzsche » qui « était de libérer l'avenir des chaînes du passé ». Or « cela suppose le jeu, l'échéance libre d'une réalité se créant sans que la limite une détermination préalable. L'action en vue d'un but défini, donc connu, ne répond nullement à cette exigence de création, mais seulement l'aléa d'un jeu. »<sup>581</sup> Aussi Bataille prend-il soin de préciser qu'une telle expérience « ne pourrait devenir le fait de l'humanité entière qu'en dernier lieu » et que « seul un individu très isolé la peut faire de nos jours à la faveur du désordre d'esprit, d'une indubitable vigueur en même temps »<sup>582</sup>. On ne peut attendre « de nos jours » un secours de la doctrine de Nietzsche dans l'élaboration de règles et de formes de vie.

Ainsi, à côté de nombreuses affinités entre l'écriture de Char et la pensée de Nietzsche dans les poèmes de ces années d'après-guerre, tels que le refus d'une conception linéaire du temps, la remise en cause du modèle historique, et la promotion de l'oubli (« Yeux qui, croyant inventer le jour, avez éveillé le vent, que puis-je pour vous ? Je suis l'oubli », « À la santé du serpent »), qui rappellent la seconde Considération intempestive, on peut dire que Char se tient à distance de la pensée de Nietzsche dans sa recherche d'une éthique après le désastre de la guerre. Sans doute est-ce, comme le suggère Éric Marty, dans l'analyse d'un poème bien postérieur, « Fumeron » (*La Flûte et le billot, I*), parce que « le soc de la parole nietzschéenne est un soc sans oreilles pour l'entendre »<sup>583</sup>. Non seulement la parole de Nietzsche n'a pas été entendue, et ne peut l'être par les « hommes d'aujourd'hui » (« Argument » du *Poème pulvérisé*), mais le « site dévasté » qui était le sien est « à nouveau là ». Éric Marty rappelle en effet ces lignes d'*Aromates chasseurs I* : « Le

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, variante citée p. 380.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 21.

tendre empressement de réfuter Nietzsche parce que nous arrivons après lui et que son site dévasté est à nouveau dispos, conforme à lui. » Ces lignes en évoquent d'autres, écrites sur un ton plus grave, en 1951, et constatant elles aussi la permanence de la dévastation : « Ce qui suscita notre révolte, notre horreur, se trouve à nouveau là, réparti, intact et subordonné, prêt à l'attaque, à la mort » (« Heureuse la magie... »).

Emblématique de cette tension entre la référence à la pensée de Nietzsche et la conscience de son inadéquation, le recueil *À une sérénité crispée*, écrit en même temps que *Les Matinaux*<sup>584</sup>. Le titre lui-même évoque un mot de Nietzsche, mais le qualificatif « crispée » l'éloigne du contexte dans lequel il se trouve au livre V du *Gai savoir* :

*Notre Sérénité.* – Le plus grand des événements récents – la « mort de Dieu », le fait autrement dit, que la foi dans le dieu chrétien a été dépouillée de sa plausibilité – commence déjà à jeter ses premières ombres sur l'Europe. Peu de gens, il est vrai, ont la vue assez bonne, la méfiance assez avertie pour percevoir un tel spectacle ; du moins semble-t-il à ceux-ci qu'un Soleil vient de se coucher, qu'une ancienne et profonde conscience est devenue doute : notre vieux monde leur paraît fatalement tous les jours plus vespéral, plus soupçonneux, plus étranger, plus périmé. [...] <sup>585</sup>

Comme dans ce passage, la conscience d'être situé « au début ou à la fin d'une ère » (« Arthur Rimbaud ») caractérise les poèmes des *Matinaux*. Et sans doute en écrivant *À une sérénité crispée* Char avait-il le sentiment de travailler à une œuvre charnière<sup>586</sup>. Écrits de 1948 à 1951 selon les dates portées sur les manuscrits<sup>587</sup>, les aphorismes de *À une sérénité crispée* sont, selon les termes de Char dans son entretien avec Pierre Berger, une œuvre qui correspond à son temps : « De 1941 à 1944, j'ai écrit *Feuillets d'Hypnos* comme une ménagère consigne ses comptes sur un calepin. De 1948 à 1952, j'ai donné *À une sérénité crispée*. [...] Les *Feuillets d'Hypnos* correspondaient à leur temps, *À une sérénité crispée* correspond au nôtre. »<sup>588</sup> Dans les lignes précédentes, Char a expliqué à son interlocuteur que « le contenu des livres varie suivant les époques ». On ne saurait trouver formule plus explicite sur l'historicité de l'écriture de Char. Comparant *À une sérénité crispée* à *Feuillets d'Hypnos*, il ajoute : « Aujourd'hui, ce n'est pas un combat que nous soutenons, c'est bien davantage : une sorte de patience armée nous introduit à cet état de refus incroyable. Mais demeurer ouvert, demeurer présent, retenir le frisson, limiter le méchant... »<sup>589</sup>. L'écriture aphoristique est appelée par l'époque : « Il faut concentrer, dire vite, éclairer juste... Tant pis pour la rhétorique ! »<sup>590</sup>. Comme dans d'autres recueils aphoristiques, tels *Feuillets d'Hypnos* et

---

<sup>583</sup> Éric Marty, « Char : 'le marteau parle' », in *Magazine littéraire*, « Nietzsche », hors-série n° 3, oct.-déc. 2001, p. 104-107.

<sup>584</sup> *À une sérénité crispée* fait également l'objet d'un long article de Bataille, « René Char et la force de la poésie », paru dans *Critique* en octobre 1951, repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. XII « Articles II. 1950-1961 », *op. cit.*, p. 126-130.

<sup>585</sup> F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950, p. 173.

<sup>586</sup> Plusieurs témoignages le confirment, par exemple la lettre à André Frénaud du 7 juillet 1951 (BLJD, Fonds André Frénaud, correspondance avec René Char, Ms Ms 49 114).

<sup>587</sup> Il existe plusieurs versions manuscrites de *À une sérénité crispée* à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : voir dans le Fonds René Char les dossiers 724 à 728 (AE-IV-14), et dans le Fonds Adrienne Monnier, le manuscrit répertorié sous la cote Ms 4912 alpha.

<sup>588</sup> « Conversation avec René Char » par Pierre Berger, art. cit.

<sup>589</sup> *Ibid.*

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 12.

*Rougeur des Matinaux*, *À une sérénité crispée* vise dès lors un travail d'élucidation : il faut « éclairer juste ». On relèvera donc un certain nombre d'aphorismes analytiques ou définitoires cherchant à décrire la situation de l'époque. Par exemple : « Étrange exigence que celle d'un présent qui nous condamne à vivre entre la promesse et le passé, car il est le déluge, ce déluge avec lequel, hier, notre imagination convolait. » L'écriture y est également conçue très explicitement comme une force de riposte à la situation que le recueil cherche à caractériser par ailleurs : « Les jours de pluie nettoie ton fusil. (Entretenir l'arme, la chose, le mot ? Savoir distinguer la liberté du mensonge, le feu du feu criminel.) » La continuité avec *Feuillets d'Hypnos* est ici assez claire. Enfin, un certain nombre d'aphorismes essaient de proposer comme dans *Rougeur des Matinaux* une attitude à suivre : « Il faut intarissablement se passionner, en dépit d'équivoques découragements et si minimes que soient les réparations. »

Tout aussi lucide sur l'époque métaphysique qui est la sienne que « le peu de gens » conscients de la mort de Dieu dans le paragraphe « Notre sérénité » du *Gai savoir*, le sujet perçoit la fin « d'une ancienne et profonde conscience »<sup>591</sup>. C'est ce qu'exprime le « Préliminaire » de *À une sérénité crispée* écrit en 1963 : « Mais dès 1948, l'affable, le hardi visage perd son miel et sa jeune rougeur. Quelque nom qu'on donne à la nuit, nous la traverserons désormais seuls, sans son conseil ardent. Qu'est-ce donc qui agonise, au plus secret de la vie et des choses [...] ? » La « sérénité » correspondrait à la conscience d'être situé à la fin d'une époque, au sens fort du terme, une fois relégué le modèle historique dont l'illusion, puis la nocivité, ont été éprouvées dans les années d'après-guerre. Mais cette sérénité ne peut qu'être « crispée » pour un sujet conscient de la souffrance de ses contemporains, souffrance qui le tire du côté de Baudelaire cette fois, et non de Nietzsche.

La légèreté et l'insouciance affichées dans *Les Matinaux*, en particulier dans *La Sieste blanche*, ne sont donc pas exclusives du souci de l'époque. Elles manifestent le besoin de rappeler l'indépendance de la poésie et du poète à l'égard du principe d'utilité qui règle les échanges dans une société. Elles sont aussi un moyen d'affirmer une position à l'écart. En marge de la société, comme le sont les vagabonds, le poète refuse l'appartenance à un lieu ou à un groupe. De ce point de vue, un tournant a bien eu lieu par rapport à *Fureur et mystère*. Le destin du sujet ne se présente plus comme solidaire de celui de ses contemporains. Mais ce désengagement hors d'un temps collectif n'est pas un désintéret. Nombreuses sont les dénonciations, directes ou indirectes, formulées à l'encontre de la société ; nombreuses aussi les « tâches » que le poète s'attribue pour répondre au désastre de son temps. L'originalité de Char en ce début des années cinquante est de dissocier le temps de l'histoire de la responsabilité du poème, responsabilité politique au sens large, dans la mesure où elle se pose en relation avec son époque.

---

<sup>591</sup> F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, op. cit., p. 173.



Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

## CONCLUSION

Lorsque Char dans ses premiers recueils mentionne l'histoire, c'est pour mieux dénoncer la valeur d'instrument de domination politique et religieuse de cette conception du temps des hommes. Prenant le contre-pied du récit chrétien de l'histoire, le poète s'appuie sur un imaginaire de mutations géologiques et de bouleversements telluriques pour retracer une histoire de la terre qui, de déluges en cataclysmes, porte à son paroxysme un désir sadien de destruction universelle. La violence de l'écriture poétique vise plusieurs cibles, familiales, politiques et sociales, mais cherchant toujours à se tenir à distance des circonstances, elle efface la dimension référentielle des poèmes, en même temps qu'elle exclut d'inscrire leur action dans la perspective d'un changement historique. Leur puissance de révolte exige toutefois aux yeux de Char, que le poète, sous peine de se discréditer, de se « démonétiser », accorde ses actes avec son discours et assume, sur un autre plan, une révolte politique, corollaire d'une écriture de rupture. La séparation avec le surréalisme en 1935 met au premier plan la question d'une responsabilité de la personne du poète, mais elle pose aussi, progressivement, celle d'une attention du poème au présent, à ce monde-ci, à ses souffrances.

L'histoire fait irruption dans l'œuvre dès lors que l'écrit prend lui-même en charge la dénonciation d'un événement contemporain. Dans la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, un sujet se pose comme responsable devant les événements et entreprend de réagir. À l'affirmation de cette responsabilité est liée l'apparition d'une temporalité historique. La puissance de destruction de l'événement de la guerre d'Espagne, son caractère exorbitant, entraînent la réaction d'un sujet qui pose l'histoire comme espace de réparation et de justice. Si les poèmes demeurent non référentiels, le texte de la « Dédicace » signale l'introduction dans l'espace du recueil d'une responsabilité de parole et d'action jusque là maintenue à l'extérieur. La forme du « placard » implique une intervention dans l'espace public et interpelle directement ses destinataires.

Ce n'est toutefois que dans *L'Avant-monde* que l'histoire, comme temps collectif ouvert à l'action des hommes, s'impose pleinement. Elle devient non seulement un thème des poèmes, mais elle sous-tend une manière d'organiser le recueil et d'en configurer la temporalité. La déclaration de guerre de septembre 1939, métaphorisée par le chant du « Lorient », vient mettre fin à une première section montrant le devenir du sujet arrivé au seuil d'une nouvelle période, après avoir traversé le temps des « monstres » intérieurs. La reconnaissance dans l'histoire elle-même de « la

lèpre infailible des monstres » (« Envoûtement à la Renardière ») lance le sujet dans l'épreuve d'une action commune, à laquelle il consent, et qu'il vient soutenir par l'affirmation d'une durée. *L'Avant-monde* donne à voir le passage d'un temps personnel à un temps collectif, pris en charge par un je qui énonce son engagement. Les poèmes montrent cet engagement. Ils sont une figuration de l'engagement, sur un autre plan, de la personne de Char dans le combat de Résistance. Mais les poèmes eux-mêmes ne sont pas « engagés », au sens où leur destinataire n'est pas l'ensemble d'une collectivité sur laquelle ils essaieraient d'agir. Une distance à l'égard des circonstances est même par endroits soigneusement préservée. *Partage formel* ainsi que *Le Visage nuptial* viennent rappeler, par leur place entre *L'Avant-monde* et *Feuillets d'Hypnos*, la nécessité de soustraire la poésie à l'emprise continue des événements.

Avec *Feuillets d'Hypnos*, on peut parler d'une véritable crise de l'histoire. Tout le travail de configuration d'une temporalité historique, d'organisation, d'unification et de narration, visible dans *L'Avant-monde*, est bouleversé. Dans cette écriture de note, chaque énoncé s'entoure d'un silence qui, d'un côté, suggère, sans le faire disparaître sous la lumière trop éclairante d'une analyse, l'inconcevable de la situation et, de l'autre, laisse sa place à un innommé qui rende possible une issue inédite. L'inouï de ce temps sans comparaison est entrevu dans le détour d'un discours métaphorique devenant le nom de la crise « impossible à décrire ». Quant à la poésie, elle fait à la fois l'épreuve de sa fragilité et de sa nécessité. L'avertissement du recueil annonce l'emprise des circonstances sur l'écriture des feuillets, le caractère dérisoire de ces derniers face à la gravité de la situation. Mais ces notes trouvent en même temps leur légitimité dans une éthique fondée sur les relations qui gouvernent la communauté des maquisards, et leur nécessité, dans le rapport à l'action du combattant qui en est l'horizon référentiel et qu'elles viennent indirectement soutenir. L'écriture de *Feuillets d'Hypnos* réintroduit, en effet, une temporalité de type historique là où s'est révélée une destructuration du temps de l'histoire. Ce « présent historique », limité au temps de l'action, soutient une confiance en l'avenir que l'après-guerre viendra remettre en cause.

Après la guerre, Char abandonne progressivement l'espoir qui nourrissait son action au maquis. Les textes critiques recueillis dans *Recherche de la base et du sommet* ainsi que les articles de presse non retenus dans l'œuvre témoignent de cette perte de confiance dans la possibilité de changer le cours des choses par l'action collective. Le constat d'un retour inévitable du mal, l'absence de modification profonde dans la situation des hommes entraînent une évolution de l'attitude du résistant à l'égard de l'histoire. Alors que dans *Feuillets d'Hypnos*, il maintient, face à la faillite générale du temps, un « présent historique » rendant l'action possible, les textes d'après-guerre montrent un temps collectif conçu comme succession de « tranches excessives » (« Note sur le maquis »), d'où ont disparu l'ordre, la direction et l'unité qui font qu'un enchaînement d'événements peut être constitué en histoire. L'histoire elle-même est nommée dans ces textes comme un présupposé de l'action qui doit être repoussé : « Pourquoi me soucieraient-je de l'Histoire

[...] ? », demande, dans « Base et sommet... », le poète qui oppose désormais au temps de l'histoire le temps renouvelé du jour et de la nuit et celui de l'alternance saisonnière. Dans ce rejet de l'histoire, il faut entendre le rejet d'un mode d'action politique déterminé par l'idée d'un sens de l'histoire, qui repousse à un avenir lointain la promesse d'un bonheur dont elle fait un instrument de domination. S'il condamne les idéologies de l'histoire dans ses textes critiques et diminue le nombre de ses interventions dans la presse, Char n'en continue pas moins d'assumer dans ses poèmes une forme de relation à l'époque. Un repositionnement s'accomplit dans les poèmes et s'accompagne d'une reformulation de leurs rapports à l'époque.

L'intérêt de Char pour le cinéma et le théâtre à partir de 1946 n'est pas sans lien avec la confiance dans l'histoire née de l'expérience du maquis. *Le Soleil des eaux* montre la nécessité du devenir historique des communautés, l'illusion qu'il y aurait à se croire en dehors de l'histoire. Le scénario, puis la pièce, donnent à voir le développement d'une action collective, depuis la prise de conscience de la nécessité de la révolte jusqu'à sa mise en œuvre. Les réflexions sur l'action qui traversent l'ensemble de l'intrigue rappellent plusieurs des *Feuillets d'Hypnos* et témoignent de la proximité des deux œuvres. Mais alors que *Feuillets d'Hypnos* n'a d'autre destinataire que le sujet lui-même durant le temps de l'action, puis un lecteur en situation de décalage avec les événements rapportés dans les énoncés, *Le Soleil des eaux*, dans sa version filmique aussi bien que théâtrale, rassemble le public dans une communauté contemporaine du discours de la pièce. Par son projet d'agir sur des destinataires perçus comme une entité collective, *Le Soleil des eaux* est l'œuvre de Char la plus visiblement engagée. Elle est aussi celle où la dimension politique de l'écriture – et de la représentation – est inséparable d'une conception historique du temps dans lequel se situe la communauté des spectateurs.

Le deuxième scénario de Char, *Sur les hauteurs*, développe une intrigue apparemment éloignée de tout enjeu historique et social. Mais par ce détachement même, par l'éloignement que crée le déploiement d'un imaginaire enchanté, le film, puis la pièce, jouent le rôle d'un contre-pouvoir opposé au temps présent, dénoncé, lui, comme « hostile » et asservissant dans le prologue manuscrit. La relation originale que le scénario établit avec le passé propose, non une fuite hors du présent, mais une alternative aux conceptions traditionnelles du temps de l'histoire. Débarrassé de la séduction nostalgique, le passé délivre ses ferments d'avenir : il peut être « en avance sur nous ». C'est en référence à l'art, pictural en particulier, que Char propose dans ce film un nouveau rapport au temps. La reconnaissance de la mort au sein du présent, l'intégration de celle-ci au dynamisme du devenir permet de penser l'anéantissement comme l'autre versant de la renaissance, à partir d'une conception du temps comme renouvellement et alternance.

Avec *Claire*, Char semble revenir à un sujet social et politique. Les références à un passé récent, celui de la guerre et de la Libération, plongent les spectateurs du film dans leur propre histoire. Un destin commun les rassemble dans ce miroir que le scénario initial entend leur tendre.

Les modifications apportées ensuite dans les versions pour le théâtre atténuent le caractère collectif de l'histoire racontée et mettent au premier plan la succession des scènes individuelles. Cette évolution fait écho à celle des textes critiques de la même époque : le « drame personnel » et la diversité humaine sont préférés à un temps collectif menaçant d'être aliénant. L'attention au monde concret, à l'univers de la sensation fondent une résistance à l'abstraction qui domine, selon Char, les conceptions politiques de son temps et les représentations de l'histoire qui leur sont attachées.

Dès 1947, *Le Poème pulvérisé* annonce, du côté de l'écriture poétique, la séparation du sujet avec les hommes de son temps. Les références directes ou indirectes à la période de la guerre placent le recueil à un moment charnière, entre la continuité de la mémoire et l'abandon de l'espoir collectif. La guerre elle-même est présentée comme une césure décisive, une catastrophe après laquelle il incombe au poète de reconstruire l'espoir, en dehors de toute référence au temps de l'histoire. Car l'histoire, à la différence de *Feuillets d'Hypnos*, disparaît complètement des représentations du temps dans *Le Poème pulvérisé*. La guerre est présentée comme un désastre à l'échelle de la Création, comme une expérience de la mort et de la renaissance à l'échelle du sujet. C'est par l'image de la pulvérisation que ce dernier trouve dans le recueil le moyen d'intégrer l'expérience de la finitude à la poursuite du mouvement en avant. Contre un temps linéaire, destructeur parce que s'appuyant sur la perte du passé et conduisant à la mort, la pulvérisation oppose l'image d'une dissémination dans l'espace qui inverse la négativité de la poussière en affirmation du renouveau et en possibilité de transmission. Par cette image, Char entend inventer la possibilité d'ouvrir l'avenir sans nier le désastre, tout en condamnant l'optimisme forcé des idéologues de son époque.

La publication de *Fureur et mystère* en 1948 vient mettre fin à la période de la guerre. Le rassemblement en un seul volume des recueils écrits de 1937 à 1948 fournit un terme et confère une unité à ces dix années. Une période se referme et cet effet de clôture donne raison à la réception de l'œuvre qui insiste sur la place circonscrite de la guerre. Un parcours se dessine, de l'engagement du sujet dans l'histoire, dans *Seuls demeurent*, à la division finale entre un destin personnel et un destin collectif, dans *La Fontaine narrative*. Ce qui s'achève en 1948, c'est l'accord d'un je et d'un nous montrant la possibilité de l'action dans l'histoire. Mais on ne comprendrait pas *Les Matinaux* ni la persistance des références à la guerre dans le reste de l'œuvre si on interprétait ce tournant comme un désintérêt du sujet pour son époque. L'abandon d'une confiance dans l'histoire n'empêche pas le maintien d'une attention du poème à l'égard de ses contemporains.

Avec *Les Matinaux* s'achève l'élaboration d'une nouvelle position du poète, tandis que la relation du poème à son époque se trouve redéfinie et que diminuent les interventions dans l'espace public de Char lui-même. Un discours d'opposition, explicite ou figuré, parcourt le recueil et lui donne un enjeu politique plus visible que dans l'œuvre antérieure. Le tour allusif des

condamnations de la période surréaliste en limitait la réception et les prises de position dans *Fureur et mystère* s'adressait plus au sujet lui-même qu'à un destinataire collectif. On trouve dans certaines sections des *Matinaux* une visée sociale semblable à celles du *Soleil des eaux* et de *Claire*. L'insertion de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, avec son adresse au public et le thème de son argument – l'opposition entre un individu et la collectivité –, est à cet égard significative. La dénonciation de l'époque dans *Les Matinaux* s'accompagne, cependant, d'une indépendance revendiquée à l'égard de la société. Le poète se soustrait aux échanges utiles qui règlent les rapports sociaux. L'oisiveté et l'« insouci » sont ses mots d'ordre aussi bien. Comme le personnage du maçon dans *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, il est « à l'écart ». Cette distance est toutefois ce qui lui permet de « construire » selon le mot de la pièce. En réponse à la persistance du mal et de l'oppression, par rapport auxquels il continue de prendre position, le poète ne s'éloigne que pour mieux travailler à « une santé du malheur », faite de vigilance et de lucidité sur l'époque.

Il y a donc bien un tournant dans l'œuvre de Char après-guerre. Ce tournant est lié à la relation qui s'est nouée entre le poème et l'histoire à partir de 1937. Cette relation ne se limite pas à l'incidence d'événements politiques majeurs – comme la guerre – sur l'écriture. Elle consiste dans le déploiement d'une temporalité historique au sein des recueils et dans l'affirmation par le sujet de son engagement dans une histoire conçue comme espace d'action collective et de transformation du sort des hommes. L'inscription de cet engagement dans l'écriture montre le rôle de figuration et de soutien (à l'image des soutènements par lesquels Char désigne ses aphorismes) que vient assumer l'écriture par rapport aux combats que livre le Résistant pendant la guerre. Le tournant d'après-guerre consiste dans l'abandon de l'idée d'agir dans l'histoire, dans la déception à l'égard des possibilités de changement du sort des hommes et dans la méfiance de Char envers une idéologie de l'histoire faisant de celle-ci un instrument de domination. Ce tournant, qui implique le retrait progressif de l'ancien Résistant, est à dissocier cependant d'un repli du poète sur lui-même, la poésie et « quelques êtres qui [lui] sont chers » (entretien avec France Huser). L'idée d'histoire est rejetée mais la vigilance du poète envers son époque, les dénonciations et prises de position dans l'écriture persistent. La dimension politique de l'écriture, au sens large de responsabilité envers la cité, reste un trait caractéristique de la poésie de Char. Seulement elle se place à l'écart, sans chercher à agir directement dans l'espace public.

Aussi peut-on comprendre que la guerre apparaisse comme une période à la fois centrale et distincte du reste de l'œuvre. L'après-guerre met fin à l'accord d'un destin personnel et d'un destin collectif, mais elle ne met pas fin à la crise ouverte par la guerre, à la présence de ce que Char appelle le « cancer » ou « le poison » tapi chez les hommes. C'est ce qui peut expliquer la persistance d'un discours sur l'époque et sur les contemporains jusque dans les derniers recueils.

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

Après une moindre présence dans les années 50, la dimension politique des poèmes resurgit fortement autour des années 1963-1965, à un moment où Char prend position contre l'installation de fusées atomiques sur le plateau d'Albion. Cet engagement est loin d'être anecdotique. Il retentit dans le recueil *Le Nu perdu* qui l'inscrit « sur un même axe » que la lutte dans les ténèbres autour de la bougie du tableau de Georges de La Tour, rappelant la lutte contre le mal pendant la guerre. Cette époque est également celle qui voit la parution de la seconde édition de *Recherche de la base et du sommet* (1965). Modifié par de nombreux ajouts et remaniements, le recueil s'ouvre toujours sur le premier *Billet à Francis Curel* dans lequel le poète annonce son engagement dans le combat de la Résistance. Après *Retour amont*, relevons également les dénonciations politiques de la section « Lombes » de *Aromates chasseurs*, ainsi que cet écho aux *Matinaux* dans la dernière section du recueil, « Éloquence d'Orion » : « Il te fut prêté de dire une fois à la belle, à la sourcilleuse distance les chants matinaux de la rébellion. Métal rallumé sans cesse de ton chagrin, ils me parvenaient humides d'inclémence et d'amour. » Enfin, « Les utopies sanglantes du XXe siècle » dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* montrent la persistance d'une prise de position à l'égard de leur temps au sein même des recueils. L'œuvre tout entière est traversée par un souci du politique, qui s'inscrit d'autant plus fortement dans l'écriture poétique que les interventions publiques deviennent moins nombreuses. Le désengagement de la personne de Char au tournant des années 1950 s'est trouvé relayé par le déplacement et l'intégration au discours poétique d'un positionnement critique par rapport à l'époque.

## BIBLIOGRAPHIE DES TEXTES ET OUVRAGES CITÉS

### 1. TEXTES ET OUVRAGES DE RENÉ CHAR

#### 1.1. Bibliographies des œuvres de René Char

ADDA (Éric), « Essai de bibliographie des œuvres de René Char de 1927 à 1970 », *Cahier de l'Herne*, « René Char », Paris, Éditions de l'Herne, 1971, p. 257-324.

BENOIT (Pierre-André), *Bibliographie des œuvres de René Char de 1928 à 1963*, Ribaute-les-Tavernes, Le Demi-jour, 1964.

Nous renvoyons également à la bibliographie établie par Lucie et Franck André Jamme :

CHAR (René), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1983] 1995, p. 1409-1442.

ainsi qu'à la bibliographie donnée par Jean-Claude Mathieu :

MATHIEU (Jean-Claude), *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, vol. II « Poésie et Résistance », Paris, Librairie José Corti, [1985] 1995, p. 349-355.

#### 1.2. Manuscrits de René Char

Nous mentionnons les manuscrits que nous avons consultés et cités ensuite dans le corps de l'étude. Sauf indication contraire, leur lieu de conservation est la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD).

##### 1.2.1. Manuscrits d'œuvres publiées<sup>592</sup>

*Les Loyaux Adversaires [Seuls demeurent]*. Cahier manuscrit autographe. S.l., 1939. Fonds René Char<sup>593</sup> 989, cote AE-IV-42.

*Feuillets d'Hypnos*. Dactylographie avec corrections manuscrites. S.l., 1945. FRC 687, AE-IV-7.

---

<sup>592</sup> Nous les classons selon l'ordre chronologique de leur écriture, qui fait mieux apparaître la genèse de l'œuvre.

<sup>593</sup> Nous abrégons désormais en FRC. La dernière indication de chaque référence correspond toujours à la cote des documents.



Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

*Le Soleil des eaux*. [scénario du film] Manuscrits autographes et dactylographies. S.l.n.d. FRC 914 à 923, AE-III-42.

*Le Poème pulvérisé*. Manuscrit autographe. S.l., 1946. FRC 961, AE-III-50.

*Le Poème pulvérisé*. Manuscrit de l'imprimeur, dactylographie avec corrections manuscrites, premier jeu d'épreuves avec corrections manuscrites. S.l., 25 mars 1947 et s.d. FRC 689 à 691, AE-IV-8.

*Le Météore du 13 août*. Manuscrits autographes. S.l., 1947. FRC 694 et 695, AE-IV-10.

*Sur les hauteurs*. [scénario du film] Manuscrits autographes et dactylographies. S.l.n.d. FRC 696 à 707, AE-IV-11.

[Sans titre. Présentation de *Sur les hauteurs*] Manuscrit autographe. S.l.n.d. FRC 1038, AE-I-3.

*Les Transparents*. [projet de scénario] Manuscrit autographe. S.l.n.d. FRC 710, AE-IV-7.

*Claire*. [scénario du film] Manuscrits autographes et dactylographies. S.l., 1948 et s.d. FRC 711 à 715, AE-IV-12.

*Fureur et mystère*. Manuscrit autographe et manuscrit de l'imprimeur, imprimé avec corrections autographes et feuillets manuscrits. S.l., 1946, 1948 et s.d. FRC 692 et 693, AE-IV-9.

*Arrière-histoire du Poème pulvérisé*. Édition originale du *Poème pulvérisé* avec ajout manuscrit, autographe, de l'*Arrière-histoire du Poème pulvérisé*. S.l., 1948. FRC 738, AE-IV-18.

*Arrière-histoire du Poème pulvérisé*. Épreuves avec corrections manuscrites. S.l., 5 avril 1953. FRC 755, AE-IV-21.

*Les Matinaux*. Manuscrits autographes et pièces dactylographiées collées. L'Isle-sur-la-Sorgue et s.l., 1948, 1950, 1954 et s.d. FRC 717 à 723, AE-IV-13.

*À une sérénité crispée*. Manuscrits autographes et placards avec corrections et adjonctions manuscrites. S.l., 1950, 1951 et s.d. FRC 724 à 728, AE-IV-14.

*À une sérénité crispée*. Manuscrit autographe. S.l., 1948-1949. Fonds Adrienne Monnier, Ms 4912 alpha.

*Recherche de la base et du sommet*. Imprimé, dactylographie avec corrections et ajouts manuscrits. S.l., 2 janvier 1955. FRC 769, AE-IV-27.

### 1.2.2. Correspondances

Lettre autographe à René Bertelé. Céreste, 7 juin 1942. Ms Ms 47 653.

Lettre autographe à René Bertelé. S.l., 7 mai 1943. Ms Ms 47 655.

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

Lettre autographe à André Frénaud. L'Isle-sur-la-Sorgue, 7 juillet 1951. Fonds André Frénaud, Ms Ms 49 114.

Lettre autographe à Gilbert Lely. S.l., 9 septembre 1942. Ms 20 844, H'-III-13.

Lettre autographe à Michel Leiris. S.l.n.d., Fonds Michel Leiris, Ms 43 315.

Lettre dactylographiée à Georges Mounin. S.l., 20 mai 1954. FRC 881, AE-IV-7bis.

### 1.2.3. Autres manuscrits

[*Claire* ou *Les Transparents* ?] [scène entre maquisards et vagabonds] Dactylographie. S.l.n.d. FRC 716, AE-IV-12.

[Georges Braque. *Cahiers*] Copie de la main de Char. S.l.n.d. FRC 906, AE-IV-7bis.

[Jean-Jacques Jully. « Entretiens avec René Char et lecture de *Fureur et mystère* »] Dossier manuscrit de la main de Jean-Jacques Jully. Paris, 1952-1961. BLJD., Ms Ms 42 341.

### 1.3. Textes parus en revues

« Acquis par la conscience », *Méridiens*, août 1929 (RCA, p. 77-84)<sup>594</sup>.

« Positions », *Méridiens*, décembre 1929 (RCA, p. 96).

« Profession de foi du sujet », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929 (RCA, p. 96-97).

« Le jour et la nuit de la liberté », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, juillet 1930 (RCA, p. 123-129).

« Les Porcs en liberté », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 2, octobre 1930 (RCA, p. 133-137).

« Hommage à D.A.F. de Sade », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 2, octobre 1930 (RCA, p. 140).

« Propositions-rappel », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, décembre 1931 (RCA, p. 165).

*Paillasse !*, Éditions surréalistes, mars 1932, tract en collaboration avec d'autres surréalistes (RCA, p. 169-171).

*Lettre à Benjamin Péret*, L'Isle-sur-la-Sorgue, décembre 1935. Placard polygraphié (RCA, p. 227-229).

---

<sup>594</sup> Nous indiquons entre parenthèses le cas échéant la référence du texte dans *René Char. Dans l'atelier du poète*, Marie-Claude Char éd., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, abrégé en RCA.

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

« Un poète perdu, Roger Bernard », *Les Lettres françaises*, 28 avril 1945.

Appel à la solidarité (en faveur des déportés politiques), mai 1945, cosigné par plusieurs comités (RCA, p. 416).

« Territoire d'Ariel », *Action*, 2 novembre 1945 (RCA, p. 423).

« Réponse à l'enquête : 'Faut-il brûler Kafka ?' », *Action*, 5 juillet 1946 (RCA, p. 559).

« La Conjuración (ballet) », *L'Arche*, n° 22, Alger, décembre 1946.

Préface de *À la droite de l'oiseau* d'Yves Battistini, Paris, Fontaine, coll. « L'Âge d'or », 1947 (RCA, p. 543).

« Héraclite d'Éphèse », *Combat*, 21 mai 1948 (RCA, p. 545-547).

« Réponse à : 'Enquête sur la France désorientée' », *Esprit*, n° 7, juillet 1948 (RCA, p. 550-551).

« Réponse à l'enquête : 'Si l'armée rouge occupe la France ?' », *Carrefour*, octobre 1948 (RCA, p. 559).

« Visite à René Char », entretien avec Jean Duché, *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1948.

« Réponse à l'enquête : 'Ce qu'ils pensent de l'affaire Kravchenko' », *Combat*, 25 février 1949 (RCA, p. 569).

« Réponse à l'enquête : 'De quoi avez-vous peur ?' », *Le Figaro littéraire*, 19 février 1949.

« Seuls les simples soldats trahissent » (en collaboration avec Albert Camus), *Combat*, 14 mars 1949 (RCA, p. 578).

« Pourquoi ce chemin ? », *Imprudence*, n° 3, mars 1949 (RCA, p. 579).

« Les Transparents », *Mercure de France*, n° 1027, mars 1949.

« L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil », *Les Temps modernes*, n° 41, mars 1949 (RCA, p. 572-577).

« Sur les hauteurs », *Combat*, 10 avril 1949.

« Recherche de la base et du sommet », *Empédocle*, n° 1, avril 1949.

« Lettre », *Combat*, 23 août 1949.

« Une matinée avec René Char », entretien avec Jacques Charpier, *Combat*, 16 février 1950.

« Services littéraires spéciaux », *Empédocle*, n° 9, mars-avril 1950 (RCA, p. 609-610).

« Il s'agit de maintenir la liberté familière de la vérité », *Combat*, 20 avril 1950 (RCA, p. 611-613).

« Deux quatrains » et « Fête des arbres et du chasseur. Indications scéniques », *Revue 84*, n° 13, 1950.

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

« Une lettre de René Char à propos de 'La révolte en question' », *Combat*, 3 mars 1952.

« Conversation avec René Char », entretien avec Pierre Berger, *La Gazette des Lettres*, n° 21, juin 1952 (RCA, p. 659).

« Entretien de René Char avec France Huser », *Le Nouvel Observateur*, 3 mars 1980.

#### 1.4. Œuvres de Char

##### 1.4.1. Éditions des œuvres

CHAR (René), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

CHAR (René), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, édition augmentée.

*René Char. Dans l'atelier du poète*, édition établie par Marie-Claude Char, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996.

##### 1.4.2. Autres éditions citées

*Arsenal*, Nîmes, Éditions Méridiens, 1929 (RCA, p. 85-94).

*Arsenal*, Nîmes, De la main à la main, février 1930 (RCA, p. 101-107).

*Le Tombeau des secrets*, avec 12 photographies, Nîmes, Imprimerie Larguier, 1930 (RCA, p. 110-115).

*L'Action de la justice est éteinte*, Éditions surréalistes, 1931 (RCA, p. 157-164).

*Paul Éluard*, 1933 (RCA, p. 168-169).

*Placard pour un chemin des écoliers*, avec cinq pointes sèches de Valentine Hugo, G.L.M., 1937 (RCA, p. 266-285).

*Premières alluvions*, Paris, Fontaine, coll. « L'Âge d'or », 1946.

*Claire*. Théâtre de verdure, Paris, Gallimard, 1949.

*Les Matinaux*, Paris, Gallimard, 1950.

*Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, Paris, Jean Hugues, 1953.

*Recherche de la base et du sommet* suivi de *Pauvreté et privilège*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1955.

*Retour amont*, Paris, G.L.M., 1965.

*La Nuit talismanique*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1972.

## 2. LIVRES ET ARTICLES SUR L'ŒUVRE DE RENÉ CHAR

### 2.1. Bibliographies

Nous ne mentionnons ici que les livres et les articles cités dans le corps de l'étude et renvoyons pour les autres références aux bibliographies établies par :

VON HOOGSTRATEN (Guus) et SMITH (Paul J.), « Essai de bibliographie des études chariennes », *Lectures de René Char*, Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith édés., C.R.I.N. (Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature française), n° 22, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 161-180.

NÉE (Patrick), « Dix années de critique sur Char », *Revue des sciences humaines*, n° 233, janvier-mars 1994, p. 115-153.

NOVÉN (Bengt), *René Char. Interprétations, interrogations*, Åbo (Finland), Åkademi University Press, 2002, p. 235-244.

### 2.2 Livres portant totalement ou partiellement sur l'œuvre de Char

COLLOT (Michel), *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

FORTIER (Anne-Marie), *René Char et la métaphore Rimbaud. La lecture à l'œuvre*, Montréal (Canada), Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

GREILSAMER (Laurent), *L'Éclair au front. La vie de René Char*, Paris, Fayard, 2004.

GUERRE (Pierre), *René Char*, Paris, Seghers, 1971.

JARRETY (Michel), *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999.

MARTY (Éric), *René Char*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990.

MATHIEU (Jean-Claude), *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, vol. I « Traversée du surréalisme » [1984], vol. II « Poésie et résistance » [1985], Paris, Librairie José Corti, 1988 et 1995.

NOVÉN (Bengt), *René Char. Interprétations, interrogations*, Åbo, Åbo Akademi University Printing House, 2002.

### 2.3. Revues et ouvrages collectifs

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

*Sud*. « René Char », Daniel Leuwers éd., Actes du colloque du 20-21 juin 1983, Université de Tours, Marseille, 1984. [CS]

*Autour de René Char. « Fureur et mystère ». « Les Matinaux »*, Didier Alexandre éd., Actes de la journée René Char du 10 mars 1990, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1991. [CFM]

*Trois poètes face à la crise de l'Histoire. André Breton, Saint-John Perse, René Char*, P. Plouvier, R. Ventresque, J.-C. Blachère édés., Actes du colloque du 22-23 mars 1996, Université Paul Valéry-Montpellier III, Paris, L'Harmattan, 1997. [TPCH]

*René Char 10 ans après*, P. Plouvier éd., Actes du colloque du 21 mars 1998, Université Paul Valéry-Montpellier III, Paris, L'Harmattan, 2000. [C10]

#### 2.4. Articles sur l'œuvre de Char

ALEXANDRE (Didier), « Asymétries du colt et de la lyre », *TPCH*, p. 185-207.

ALEXANDRE (Didier), « René Char, Georges Braque : une 'Conversation souveraine' ? », *C10*, p. 59-83.

BATAILLE (Georges), « L'œuvre théâtrale de René Char », *Critique*, n° 40, septembre 1949, p. 771-773, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, vol. XI, p. 529-531.

BATAILLE (Georges), « René Char et la force de la poésie », *Critique*, n° 53, octobre 1951, p. 819-828, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, vol. XII, p. 126-130.

BLANCHOT (Maurice), « René Char », *Critique*, n° 5, octobre 1946, p. 387-399, repris dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 103-114.

BLANCHOT (Maurice), « René Char et la pensée du neutre », *L'Arc*, n° 22, été 1963, p. 9-14, repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 439-446.

BLANCHOT (Maurice), « Parole de fragment », in *L'Endurance de la pensée : pour saluer Jean Beaufret*, Plon, 1968, p. 103-108, repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 451-455.

CAMUS (Albert), « Préface », in René Char, *Dichtungen*, Frankfurt-am-Main, S. Fischer Verlag, 1959, repris dans Albert Camus, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », R. Quilliot et L. Faucon édés., 1965, p. 1163-1166.

COLLOT (Michel), « La Présence de l'imparfait », *C10*, p. 16-31.

DEBREUILLE (Jean-Yves), « Mission et révocation : figures de la tension dans la poésie de René Char », *CS*, p. 53-74.

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

DELZARD (Daniel), « Échos d'une amitié de trente-cinq années avec René Char », *TPCH*, p. 223-233.

DUPOUY (Christine), « Poésie et politique chez René Char », *TPCH*, p. 139-154.

FAUCHEUX (Michel), « 'Jour levant d'une amitié', Albert Camus et René Char », *En commune présence : Albert Camus et René Char*, actes des « Rencontres méditerranéennes », 6 et 7 octobre 2000, Château de Lourmarin, Bédée, Éditions Folle Avoine, 2003.

MARCHAL (Bertrand), « Les Yeux ouverts, les yeux fermés : René Char dans 'les ténèbres hitlériennes' », *FT*, p. 53-64.

MARCHAL (Bertrand), « Le tableau pulvérisé : le prisonnier, la lampe, l'ange. René Char et Georges de La Tour », *L'Information littéraire*, n° 5, novembre-décembre 1989, Paris, Société d'édition des Belles-Lettres, p. 14-19.

MARTY (Éric), « Char : 'Le marteau parle' », *Le Magazine littéraire*, « Nietzsche », hors-série n° 3, Paris, octobre-décembre 2001, p. 104-107.

MATHIEU (Jean-Claude), « L'innommable de l'histoire : l'hypnose et l'inondation, métaphores du nazisme chez Char », *Métaphores Revue du centre d'étude de la métaphore*, n° 8, « Théorie et pratique de la métaphore », Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, décembre 1983, p. 137-145.

MATHIEU (Jean-Claude), « Une force qui avait l'air d'un iris », *CFM*, p. 51-59.

MATHIEU (Jean-Claude), « Char, la voix et le regard », *FT*, p. 129-139.

MATHIEU (Jean-Claude), « Breton, Char : la contradiction », *C10*, p. 33-57.

NÉE (Patrick), « Le Temps comme retour dans *Fureur et mystère* », *CFM*, p. 93-108.

NÉE (Patrick), « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XX<sup>e</sup> siècle », *TPCH*, p. 155-184.

PLOUVIER (Paule), « Le gai savoir ou la sagesse de René Char », *TPCH*, p. 209-222.

QUILLIOT (Roger), « René Char et Camus », in Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1965, p. 1916-1917.

SACOTTE (Mireille), « Une sorte de Marc-Aurèle », *CFM*, p. 71-82.

### 3. AUTRES OUVRAGES CITÉS

#### 3.1. Ouvrages concernant les relations de la poésie et de l'histoire

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

### 3.1.1. Textes d'auteurs

#### 3.1.1.1. Livres

BLANCHOT (Maurice), *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BRETON (André), *Œuvres complètes*, 3 vol., édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

- en particulier les textes suivants :

*Manifeste du Surréalisme* [1924], vol. I, p. 309-346.

*Légitime défense* [1926], vol. II, p. 282-296.

*Second manifeste du Surréalisme* [1930], vol. I, p. 775-837.

*Misère de la poésie* [1932], vol. II, p. 5-45.

*Violette Nozières* [1933], vol. II, p. 217-221.

*Position politique du Surréalisme* [1935], vol. II, p. 411-500.

*La Grande Actualité poétique* [1934], vol. II, p. 540-550.

*Pour un art révolutionnaire indépendant* [1938], vol. III, p. 684-691.

*Anthologie de l'humour noir* [1940-1950-1966], vol. III, p. 863-1176.

*Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* [1942], vol. III, p. 3-15.

CAMUS (Albert), *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », R. Quilliot et L. Faucon édés., 1965.

- en particulier :

*Lettres à un ami allemand* [1943-1944-1945], p. 213-243.

*Actuelles I* [1950], p. 245-406.

*L'Homme révolté* [1951], p. 407-709.

CAMUS (Albert), *La Postérité du soleil*, avec des photographies de Henriette Grindat, Genève, Edwin Engelberts éditeur, 1965. Postface de René Char, « Naissance et jour levant d'une amitié ».

ÉLUARD (Paul), *L'Évidence poétique* [1936], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 511-521.

SARTRE (Jean-Paul), *Situations. II*, Paris, Gallimard, 1948.



Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

SARTRE (Jean-Paul), *La Responsabilité de l'écrivain* [conférence de 1946], Lagrasse, Verdier, 1998.

TZARA (Tristan), *Grains et issues*, chronologie, introduction, bibliographie, dossier, notes, par Henri Béhar, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

- en particulier :

Note VI : Pour en sortir par la lutte [1935], p. 205-212.

Essai sur la situation de la poésie [1931], p. 257-283.

### 3.1.1.2. Articles et préfaces

BATAILLE (Georges), « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain », *Botteghe oscure*, Rome, n° VI, 1950, repris in Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome XII, « Articles 2. 1950-1961 », Paris, Gallimard, 1988, p. 16-28.

BLANCHOT (Maurice), « Réflexions sur le surréalisme » [1945], *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 90-102.

CAMUS (Albert), préface à René Char, *Dichtungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959. Traductions de Paul Celan, Johannes Hübner, Lothar Klüner et Jean-Pierre Wilhelm. Repris in Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », R. Quilliot et L. Faucon édés., 1965, p. 1163-1166.

CAMUS (Albert), préface à Konrad Bieber, *L'Allemagne vue par les écrivains de la Résistance française*, Genève, Droz, 1954. Repris in Albert Camus, *Essais*, *op. cit.*, p. 1487-1491.

CAMUS (Albert), « L'artiste est le témoin de la liberté », *Empédocle*, n° 1, avril 1949, p. 71-76. Repris in Albert Camus, *Essais*, *op. cit.*, p. 397-406.

CAYROL (Jean), « Témoignage et littérature », *Esprit*, Paris, avril 1953, n° 201, p. 575-578.

SARTRE (Jean-Paul), « Pour un théâtre de situations », *La Rue*, n° 12, novembre 1947, repris in Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, M. Contat et M. Rybalka édés., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

### 3.1.2. Textes de critiques

#### 3.1.2.1. Livres

ANGENOT (Marc), *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982.

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

DENIS (Benoît), *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

LAVERGNE (Philippe), *André Breton et le mythe*, Paris, José Corti, 1985.

MAINGUENEAU (Dominique), *Le Discours de l'œuvre littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MESCHONNIC (Henri), « Poétique politique dans 'Châtiments' », *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, vol. I, Paris, Gallimard, 1977, p. 209-302.

PARRAU (Alain), *Écrire les camps*, Paris, Éditions Belin, 1995.

### 3.1.2.2. Collectifs

*La Poésie et la Résistance*, *Europe*, n° 543-544, juillet-août 1974, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1974.

*Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, textes réunis par Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

### 3.1.2.3. Articles

ALEXANDRE (Didier), « Le parfait de l'événement », *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, textes réunis par Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 177-197.

DEBREUILLE (Jean-Yves), « L'écriture poétique en quête d'un référent », *La Littérature française sous l'occupation*, actes du colloque de Reims, 30 septembre - 2 octobre 1981, Presses universitaires de Reims, 1989, p. 169-182.

## 3.2. Ouvrages généraux de théorie, d'histoire et d'analyse littéraires

### 3.2.1 Livres

BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

BERRANGER (Marie-Paule), *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

BERRANGER (Marie-Paule), *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1997.

BIDENT (Christophe), *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1998.

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

CHÉNIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1984.

GENETTE (Gérard), *Seuils*, Éditions du Seuil, [coll. « Poétique », 1987,] coll. « Points essais », 2002.

GUÉRIN (Jeanyves), *Camus. Portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin, 1993.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la poésie I*, Paris, Gallimard, 1970.

RICOEUR (Paul), *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil [1975], coll. « Points Essais », 1997.

SUSINI-ANASTOPOULOS (Françoise), *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.

TODD (Olivier), *Albert Camus Une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

### 3.2.2. Collectifs

*Désirs d'aphorismes*, Christian Moncelet éd., Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998.

« *Il y aura une fois* ». *Une anthologie du Surréalisme*, J. Chénieux-Gendron éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

*L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Ruth Amossy et Dominique Maingueneau éd., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

### 3.2.3. Articles

DEGUY (Michel), « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, octobre 1969, tome XXV, n° 269, p. 841-861.

MESCHONNIC (Henri), « Ponctuation », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, M. Jarrety éd., Paris, PUF, 2001, p. 620-623.

## 3.3. Ouvrages d'histoire et de philosophie

### 3.3.1. Livres

ARENDT (Hannah), *La Crise de la culture* [1954-1968], Paris, Gallimard, 1972.

AGEMBEN (Giorgio), *Enfance et histoire*, Paris, Payot, [1978] 2002.

- Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007
- BATAILLE (Georges), *L'Expérience intérieure*, [1943,] [1954,] Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BATAILLE (Georges), *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1945, repris in Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, vol. VI.
- BLOCH (Marc), *L'Étrange Défaite* [1940], Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1990.
- BRAQUE (Georges), *Le Jour et la Nuit. Cahiers de Georges Braque. 1917-1952*, Paris, Gallimard, 1952.
- CARON (Michel) et HUTIN (Serge), *Les Alchimistes*, Éditions du Seuil, 1967.
- FLAMEL (Nicolas), *Écrits alchimiques*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Aux sources de la tradition », 1993.
- GOODMAN (Nelson), *Languages of Art*, Indianapolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1976.
- HEINE (Maurice), *Le Marquis de Sade*, texte établi et préfacé par Gilbert Lely, Paris, Gallimard, 1950.
- HÉRACLITE, *Doctrines philosophiques*, introduction et traduction de M. Solovine, Paris, Librairie Félix Alcan, 1931.
- [HÉRACLITE,] *Trois présocratiques*, trad. Yves Battistini, Paris, Gallimard, [1955,] [1968,] coll. « Tel », 1988.
- KANT (Emmanuel), *Opuscules sur l'histoire*, trad. de l'allemand par S. Piobetta, P. Raynaud éd., Flammarion, 1990.
- MOSÈS (Stéphane), *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- NIETZSCHE (Friedrich), *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, trad. de l'allemand par G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1938.
- NIETZSCHE (Friedrich), *Le Gai Savoir*, trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.
- POISSON (Albert), *Théories et symboles des alchimistes*, Paris, [Bibliothèque Chacornac, 1891,] Les Éditions traditionnelles, 1991.
- RICOEUR (Paul), *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil [1983], coll. « Points Essais », 1991.
- RICOEUR (Paul), *Temps et récit. III. Le Temps retrouvé*, Paris, Éditions du Seuil [1985], coll. « Points Essais », 1991.

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

RICOEUR (Paul), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique. II.*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1986.

RICOEUR (Paul), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

SADE (D.A.F. de), *Justine ou les malheurs de la vertu*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1981.

WEYEMBERGH (Maurice), *Albert Camus ou la mémoire des origines*, De Boeck Université, coll. « Le Point philosophique », Paris, Bruxelles, 1998.

### 3.3.2. Articles

BENOIST (Jocelyn), « La fin de l'histoire comme forme ultime du paradigme historiciste », *Après la fin de l'histoire*, J. Benoist et F. Merlini éd., Paris, Vrin, 1998, p. 17-59.

NORA (Pierre), « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, t. 1, « La République », P. Nora éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XVIII-XLII.

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	2
Avertissement.....	3
INTRODUCTION.....	4
POLITIQUE DU POÈME : CHAR ET LE SURREALISME.....	11
1.1. Convergences politiques.....	11
1.2. Révolution et poésie : situation du poème.....	15
1.3. Violence politique et politique du poème.....	25
1.4. Cataclysmes.....	31
1.5. « L'énergie du désespoir ».....	36
1.6. Ligne de partage.....	42
1.7. La rupture avec le surréalisme : « Accorder [ses] actes du jour avec [ses] pensées de la nuit ».....	46
L'HISTOIRE, ENTRE <i>JE</i> ET <i>NOUS</i> .....	53
2.1. L'irruption de l'histoire : la « Dédicace » de <i>Placard pour un chemin des écoliers</i> .....	53
2.1.1. Une temporalité historique.....	55
2.1.2. « À vous. ».....	59
2.1.3. Enfance et histoire.....	60
2.2. « L'Avant-monde » : Temporalité historique et histoire du sujet.....	64
2.3. Partage formel.....	78
<i>FEUILLETS D'HYPNOS</i> : UNE CRISE DE L'HISTOIRE ?.....	83
3.1. L'histoire en crise.....	84
3.1.1. Une crise politique et morale.....	84
3.1.2. Décrire et nommer : le discours métaphorique.....	90

3.1.3. Décrire et nommer : les silences .....	102
3.2. Une éthique de l'écriture (action et poésie) .....	110
3.2.1. Le prix des mots .....	110
3.2.2. Une crise des mots .....	112
3.2.3. Le poids des mots .....	114
3.2.4. Agir dans l'histoire : la note et le récit .....	123
LA CRISE DE L'APRÈS-GUERRE. LES TEXTES DE <i>RECHERCHE DE LA BASE ET DU SOMMET</i> .....	133
4.1. Continuité de la guerre à l'après-guerre.....	134
4.2. Une crise de l'Histoire .....	140
4.3. Char et Camus.....	151
4.4. Continuer .....	164
4.5. Un retrait ?.....	166
4.6. L'action de la poésie .....	167
LE THÉÂTRE ET L'HISTOIRE .....	174
5.1. <i>Le Soleil des eaux</i> .....	175
5.1.1. Être « accordé à l'Histoire » .....	176
5.1.2. La fable : évidence et incertitudes de l'action.....	183
5.1.3. Transparence et communication .....	190
5.2. <i>Sur les hauteurs</i> .....	196
5.2.1. « Il a fallu partir » .....	196
5.2.2. Un passé en avant de soi .....	201
5.2.3. « Par la vertu de la vie obstinée, dans la boucle du Temps artiste » .....	208
5.3. <i>Claire</i> .....	213
5.3.1. Tableaux.....	214
5.3.2. « Vous montrant ma vie, je découvrirai la vôtre » .....	220
LE POÈME PULVÉRISÉ ET LA PUBLICATION DE <i>FUREUR ET MYSTÈRE</i> .....	226
6.1. <i>Le Poème pulvérisé</i> .....	226
6.1.1. « Les hommes d'aujourd'hui » .....	227
6.1.2. Mémoires de la guerre : l' <i>Arrière-histoire</i> .....	231
6.1.3. « Soustraits au naufrage ! ».....	240
6.1.4. « Étoile du destiné ».....	248
6.1.5. Pulvérisation : deuil, en-avant.....	254
6.2. La publication de <i>Fureur et mystère</i> .....	268
LES MATINAUX .....	282

Laure MICHEL, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950*, version remaniée de la thèse pour publication chez Honoré Champion, 2007

7.1. « Le climat de notre Époque » .....	282
7.2. Figures d'opposition .....	294
7.3. Légèreté et gratuité .....	299
7.4. Un désengagement ? .....	303
7.5. Éthique et poésie .....	309
CONCLUSION .....	321
INDEX DES NOMS PROPRES ET DES TITRES .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
BIBLIOGRAPHIE DES TEXTES ET OUVRAGES CITÉS .....	327
TABLE DES MATIÈRES .....	341