

Université Lumière Lyon 2
École doctorale : Humanités et Sciences Humaines
Faculté des Lettres, des Sciences du Langage et Arts
Laboratoire de Lecture et Réception du Texte Contemporain

Le poème et la crise de l'histoire dans l'œuvre de René Char

Par Laure MICHEL

Thèse de doctorat de Lettres et Arts

Sous la direction de Jean-Yves DEBREUILLE

Présentée et soutenue publiquement le 21 novembre 2005

Devant un jury composé de : Michel COLLOT, professeur à l'Université Paris 3 Jean-Yves DEBREUILLE, professeur à l'Université Lumière Lyon 2 Jean-Pierre MARTIN, professeur à l'Université Lumière Lyon 2 Jean-Claude MATHIEU, professeur émérite à l'Université Paris 8

Table des matières

Remerciements . .	1
Avertissement . .	3
Introduction . .	5
Chapitre 1. Politique du poème : Char et le surréalisme .	19
1. Convergences politiques . .	20
2. Révolution et poésie : situation du poème .	24
3. Violence politique et politique du poème . .	35
4. Cataclysmes .	43
5. « L'énergie du désespoir » .	46
6. Ligne de partage . .	53
7. La rupture avec le surréalisme : « Accorder [ses] actes du jour avec [ses] pensées de la nuit » .	56
Chapitre 2. L'histoire, entre <i>je</i> et <i>nous</i> . .	65
1. L'irruption de l'histoire : la « Dédicace » de <i>Placard pour un chemin des écoliers</i> . .	66
1.1. Une temporalité historique . .	67
1.2. « À vous. » . .	71
1.3. Enfance et histoire .	72
2. « L'Avant-monde » : Temporalité historique et histoire du sujet . .	76
3. <i>Partage formel</i> . .	91
Chapitre 3 <i>Feuillets d'Hypnos</i> : une crise de l'histoire ? .	97
1. L'histoire en crise .	98
1.1. Une crise politique et morale .	98
1.2. Décrire et nommer : le discours métaphorique . .	104
1.3. Décrire et nommer : les silences .	117
2. Une éthique de l'écriture (action et poésie) . .	125
2.1. Le prix des mots .	126

2.2. Une crise des mots . . .	127
2.3. Le poids des mots . . .	129
2.4. Agir dans l'histoire : la note et le récit . . .	138
Chapitre 4. La crise de l'après-guerre. les textes de recherche de la base et du sommet .	149
1. Continuité de la guerre à l'après-guerre . . .	150
2. Les tournants de l'après-guerre . . .	158
3. Crise de l'histoire . . .	164
4. Continuer . . .	180
5. Un retrait ? . . .	184
6. L'action de la poésie . . .	189
Chapitre 5. Le théâtre et l'histoire . . .	197
1. <i>Le Soleil des eaux</i> . . .	198
1.1. « Être accordé à l'Histoire » . . .	199
1.2. La fable : évidence et incertitudes de l'action . . .	209
1.3. Transparence et communication . . .	218
2. Sur les hauteurs . . .	224
2.1. « Il a fallu partir » . . .	224
2.2. Un passé en avant de soi . . .	230
2.3. « Par la vertu de la vie obstinée, dans la boucle du Temps artiste » . . .	238
3. Claire . . .	244
3.1. Tableaux . . .	244
3.2. « Vous montrant ma vie, je découvrirai la vôtre » . . .	250
Chapitre 6. Le poème pulvérisé et la publication de <i>Fureur et mystère</i> .	257
1. Le Poème pulvérisé . . .	258
1.1. « Les hommes d'aujourd'hui » . . .	258
1.2. Mémoires de la guerre : l'Arrière-histoire . . .	264
1.3. « Soustraits au naufrage ! » . . .	275
1.4. « Étoile du destiné » . . .	284
1.5. Pulvérisation : deuil, en-avant . . .	290

2. La publication de <i>Fureur et mystère</i> .	305
Chapitre 7. Les <i>Matinaux</i> . .	321
1. « Le climat de notre époque » ⁵⁹¹ . .	321
2. Figures d'opposition .	333
3. Légèreté et gratuité . .	339
4. Un désengagement ? .	343
5. Éthique et poésie .	349
Conclusion .	361
Bibliographie des textes et ouvrages cités .	367
I. Textes et ouvrages de René Char .	367
1. Bibliographies des œuvres de René Char . .	367
2. Manuscrits de René Char .	368
3. Textes parus en revues . .	369
4. Œuvres de Char . .	371
II. Livres et articles sur l'œuvre de René Char . .	372
1. Bibliographies .	372
2. Livres sur l'œuvre de Char .	372
3. Revues et ouvrages collectifs .	373
4. Articles sur l'œuvre de Char .	373
III. Autres ouvrages cités . .	374
1. Ouvrages concernant les relations de la poésie et de l'histoire . .	375
2. Ouvrages généraux de théorie, d'histoire et d'analyse littéraires .	377
3. Ouvrages d'histoire et de philosophie .	378

⁵⁹¹ 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 Pierre Berger, « Conversation avec René Char », *La Gazette des Lettres*, 15 juin 1952, n°21, pp. 8-14.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Jean-Yves Debreuille. Son accueil, son attention et sa confiance ont joué un rôle déterminant dans l'achèvement de ce travail.

Jean-Claude Mathieu, qui dirigea cette recherche à ses débuts, lui a apporté l'enrichissement d'un dialogue continu. Qu'il trouve ici l'expression de ma reconnaissance.

Mes remerciements vont aussi à Michel Collot, qui a donné la première impulsion à mon choix de travailler en poésie moderne. Les séminaires successifs dans lesquels il m'a accueilli n'ont cessé, depuis, de nourrir mon travail.

Je remercie les équipes de recherche au sein desquelles s'est effectuée ma thèse : l'équipe « Lecture et Réception des Textes Contemporains » de l'Université Lyon 2, ainsi que l'équipe « Littérature et Histoire » de l'Université Paris 8. Le département de Littérature française de l'Université Paris 8 a encadré mon enseignement avec une chaleureuse attention. Qu'il soit remercié pour sa convivialité.

Cette thèse ne serait pas ce qu'elle est si Yves Peyré ne m'avait donné la chance de partager pendant quatre ans la vie de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Je lui sais gré de sa sollicitude et de ses conseils qui ont rendu mon expérience dans ces murs très formatrice. J'adresse aussi des remerciements tout particuliers à Fatima El Hourd dont l'amicale disponibilité a beaucoup compté.

Je remercie Yann Sordet de la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève pour son attention et ses précieuses informations.

Anne Reinbold a eu l'amabilité de m'ouvrir ses archives personnelles. Que son accueil et sa confiance reçoivent le témoignage de ma reconnaissance.

Je remercie également Marie-Claude Char pour son autorisation de consultation des manuscrits de Char.

Les discussions et les encouragements de Martine Créac'h, Danièle Leclair et Georges Hoffmann ont joué un rôle important dont je les remercie sincèrement.

Que Jean-Nicolas Illouz, dont l'amicale sollicitude a si souvent soutenu mes efforts, trouve ici l'expression de ma gratitude.

L'amitié de Marie-Claire Chatelain, de Dominique Kunz et d'Arnaud Prêtre m'a apporté un précieux réconfort final. Ils savent combien je leur suis reconnaissante de leur aide, de leurs conseils et de leurs relectures.

Enfin, l'accomplissement de ce travail doit beaucoup à la confiance et au soutien de Frédéric Graber.

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

Au lendemain de la guerre, avec la publication de *Seuls demeurent* en 1945, de *Feuillets d'Hypnos* en 1946, puis de *Fureur et mystère* en 1948, la poésie de René Char bénéficie d'un large accueil, en partie fondé sur la participation de l'auteur aux combats de la Résistance. Depuis cette période, la plupart des réceptions de son œuvre insistent sur l'engagement du poète dans l'histoire et sur l'inscription de cet engagement dans l'écriture. La relation des poèmes à l'histoire a cependant moins d'évidence qu'il n'y paraît. Deux manières contradictoires de présenter la place de la guerre dans l'œuvre signalent la difficulté de la question. La guerre apparaît tantôt comme une parenthèse plus ou moins vite refermée, tantôt comme le massif dominant d'une œuvre condamnée à se répéter ensuite. Comment comprendre cette double réception ? Il se pourrait que la place de la guerre soit elle-même contradictoire : l'événement est présent dans l'œuvre d'une double manière, déterminante et circonscrite à la fois. Circonscrite au sens où de l'avant à l'après-guerre se dessine une relation exceptionnelle entre le poème et l'histoire, appelée à se modifier considérablement dans les recueils ultérieurs. Mais déterminante également, dans la mesure où la présence de l'histoire n'est pas seulement circonstancielle (liée à l'écriture des feuillets au maquis) : la guerre est désignée par l'ensemble de l'œuvre comme un axe, un point de rupture, un élément constitutif.

Si on a pu attribuer la plus grande importance à la Résistance, c'est dans la mesure où Char a placé cette période au centre de son œuvre. Mais si on a pu tout aussi bien parler d'une rupture après-guerre, d'une parenthèse refermée, c'est que l'œuvre suggère cela aussi. La guerre est une référence interne et, simultanément, l'origine d'un vif rejet de l'idée même d'histoire. Quelle relation décisive s'est donc nouée entre le poème et

l'histoire pour que la guerre soit ainsi simultanément présente comme origine et comme fin ?

La situation paradoxale de la guerre est décelable en premier lieu dans la difficulté à déterminer un tournant après-guerre. La recherche d'une périodisation se heurte à une succession de ruptures différentes. Or il apparaît que cette difficulté est liée à l'impossibilité de mettre fin à la crise ouverte par la guerre. Le mal ne cesse pas. D'où la perte de confiance dans le changement par l'action dans l'histoire et l'impossibilité de passer à l'après-guerre. Le sujet lui-même modifie sa position, abandonne les espoirs nés au maquis. Une progressive remise en cause de l'idée d'histoire se fait jour après-guerre dans les textes critiques et journalistiques. Mais on ne peut pour autant parler d'un retrait : les recueils sont toujours soigneusement situés par rapport à leur époque, qu'ils continuent de dénoncer. Le maintien d'une responsabilité du poète et du poème face à son temps en dépit d'une condamnation de l'histoire comme cadre de l'action fait pressentir l'élaboration par le sujet d'une position singulière dans l'après-guerre. C'est à une dissociation du politique et de l'historique que conduit la crise d'après-guerre. Une fois repoussée l'idée d'agir dans un devenir collectif conçu comme temps de l'histoire, les poèmes ne cesseront pas pour autant de prendre position, explicitement ou non, par rapport aux contemporains. Cette situation de tensions, de paradoxes, signale l'importance du bouleversement provoqué par l'expérience de la guerre.

Cette expérience conduit à faire de l'histoire un problème : au cours de la guerre puis de l'après-guerre une question de l'histoire s'élabore progressivement dans l'œuvre. Si l'histoire ne va plus de soi, quelle en était donc la signification et l'importance avant cette remise en cause ? Que recouvre la notion quand elle est mentionnée dans les textes critiques et journalistiques, parfois dans les poèmes ? Et en quel sens peut-on l'identifier dans les recueils de la guerre et dans les recueils antérieurs ? Il s'agira donc de chercher le moment où apparaît une temporalité de type historique et pour quelles raisons, de remonter en amont et d'examiner les recueils chronologiquement, afin de prendre la mesure de la crise d'après-guerre. Car la puissance du rejet, la déception qui s'y mêle, la modification que cela entraîne dans le positionnement du sujet et le rôle du poème, invitent bel et bien à parler d'une « crise de l'histoire ». Crise provoquée par l'événement historique et ce qui lui fait suite, mais crise également de la confiance dans l'histoire, de ce qu'elle rend possible pour les hommes. L'après-guerre est une rupture, un moment *critique*, délimitant un partage entre un avant et un après. On remarquera que, paradoxalement, la crise de l'histoire se situe moins pour Char pendant la guerre qu'après. Le terme d'histoire prend alors un sens plus complexe que celui des événements décisifs, contemporains de l'écriture. C'est au sens fort qu'il y a une crise de l'histoire dans l'œuvre, une crise de la notion d'histoire, de ce qu'elle signifie.

L'enjeu n'est donc pas d'étudier l'attitude du poète « face » à la crise de la guerre ou face aux débats politiques de l'après-guerre. Il ne s'agit pas non plus de confronter les poèmes aux événements politiques qui leur sont contemporains. Deux axes majeurs de réflexion organisent chaque chapitre : quelle temporalité est présumée ou représentée par chaque recueil ; est-ce une temporalité historique ? Quelle situation l'écriture définit-elle pour elle-même par rapport à cette temporalité ? Ce qui revient à se demander quelle est la place du poème dans son époque et quelles conceptions de cette dernière

en sont le corollaire. On rencontre alors nécessairement la question de l'engagement, celui du poème et celui du poète. Les deux sont en effet la plupart du temps dissociés dans l'œuvre : la représentation d'un engagement du sujet n'implique pas forcément celui de l'écriture. Enfin, l'analyse de la crise de l'histoire au tournant des années cinquante invite à revenir sur le retrait du sujet et sur la rupture de l'après-guerre. La persistance, jusque dans les derniers recueils de l'œuvre, d'une critique de l'époque et d'une prise de position du sujet par rapport à ses contemporains, suscite la réflexion : le rejet de l'histoire conduit à une redéfinition des relations du poème et du poète à leur temps mais peut-être pas à leur désengagement. Cette période constituera le terme de cette étude. Après *Les Matinaux* et *À une sérénité crispée*, la crise de l'après-guerre s'achève ; la tentation de l'histoire a complètement cédé la place à l'élaboration d'une autre forme de temporalité ; le sujet a redéfini son rôle et celui du poème. Une nouvelle période de l'œuvre, placée sous le signe de *Lettera amorosa*, commence dans la première moitié des années cinquante. Il resterait alors à mettre au jour les traces de la guerre dans les recueils ultérieurs, afin de montrer le rôle central qu'elle est appelée à occuper, et à s'interroger sur le maintien d'une dimension politique du poème jusque dans les dernières années.

L'importance de l'histoire dans l'œuvre de Char a été plus d'une fois soulignée par la critique, mais à l'exception de quelques articles, aucune étude de synthèse ne lui a été consacrée. Dans la préface à la réédition de son livre *Avez-vous lu Char ?* paru en 1947, Georges Mounin évoque, en 1968, la nécessité qu'il y aurait à « mettre en ordre une longue lecture de tout ce que Char nous a dit de notre histoire »¹, et il ajoute ces phrases significatives : « car je pense que Char est aussi l'homme qui a le plus pathétiquement réagi à notre histoire depuis 1945. Toute cette histoire est dans ses poèmes, violente, spontanée [...] ». Le critique appelle de ses vœux une « étude qui pourrait s'intituler 'Char et la politique' ou mieux 'La politique de Char' », étude « nécessaire, si l'on veut saisir toute la poésie de Char : car ce poète aura été aussi le plus grand de nos poètes politiques. »² Char « poète politique » : tel est le fil directeur que nous avons suivi, et si notre travail s'arrête, pour ne pas prendre une ampleur démesurée, au début des années 1950, il implique, en revanche, l'hypothèse d'une relation persistante du poète avec son temps, jusque dans les derniers recueils.

Sans doute est-il inutile de rappeler quelles analyses définitives ont été apportées par le livre fondateur de Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, publié en 1984. Comme l'annonce l'avant-propos de l'auteur, la présence grandissante de l'histoire dans l'œuvre de Char, agissant sur l'écriture des poèmes, ne pouvait que retentir dans l'étude des recueils : « S'élevant, le poème est traversé par l'histoire, montée du nazisme, Front Populaire, Résistance, qui y imprime des marques sensibles. S'il lui arrive d'être hymne pour un combat, celui du Front Populaire (« Tous compagnons de lit »), ou de la Grèce résistante (« Hymne à voix basse »), il est surtout riposte, vive réaction pour affirmer l'espace d'une 'contre-terreur'. [...] Mais le poème, avec sa condensation ultra-rapide d'images, n'est pas analytique ; de l'histoire il porte, à son insu ou consciemment, le poids de violence et de terreur. [...] Le poème est pris par

¹ Georges Mounin, *La Communication poétique précédé de Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1969, p. 30.

² *Ibid.*, p. 31.

l'histoire, et la reprend, lui réplique, au point précis où l'excès inouï du temps se dérobe à l'analyse, se transfuse en fantasmés d'époque, dicibles seulement par la poésie, résonnant avec une acuité qui a nom 'pressentiment' dans l'inconscient de ce qui devient texte [...] »³. S'interrompant à la publication de *Feuillets d'Hypnos*, en 1946, l'ouvrage, qui pose des jalons essentiels pour la compréhension de l'œuvre entière, ne peut toutefois entrer dans le détail de l'après-guerre. Cette période complexe, s'étendant de 1944 au début des années 1950, est le cœur de notre travail et c'est pour en comprendre les ruptures que nous remonterons, dans les premiers chapitres, aux recueils du *Marteau sans maître* et de *Placard pour un chemin des écoliers*.

Parmi les autres livres consacrés à René Char, celui d'Éric Marty⁴ aborde à plusieurs reprises, au cours de ses chapitres, la période de la guerre et la place de l'histoire. La mention d'un « désastre » de la Création, l'étude de la proximité des pensées gnostiques et alchimiques avec la poésie de Char viennent éclairer la conception de l'histoire dans les poèmes. Le parti pris non chronologique de l'ouvrage ne permet pas, cependant, de discerner l'évolution de cette conception ni de distinguer entre les périodes de l'œuvre. L'interaction de l'événement historique et de l'écriture poétique s'en trouve du même coup beaucoup moins visible.

Enfin, dans le mouvement de structuration réciproque de la vie et de l'œuvre, dont on ne peut faire abstraction dans le cas de cette « écriture pour vivre » que représente la poésie aux yeux de Char, mentionnons l'apport des livres de témoignages⁵. Sur la période de la guerre et le maquis de Céreste, l'amitié de Georges-Louis Roux a livré récemment un récit très précis⁶. L'ouvrage de Jean Pénard⁷, également, donne de nombreuses informations recueillies à partir d'entretiens ayant eu lieu entre 1973 et 1985. Ces livres permettent une contextualisation de l'écriture des poèmes, un éclairage latéral

³ Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, Paris, Librairie José Corti, [1984] 1988, vol. I, « Traversée du surréalisme », p. 13.

⁴ Éric Marty, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990. Nous nous limitons, dans ce parcours de la critique charienne, aux ouvrages par rapport auxquels se situe la problématique que nous avons définie pour notre travail. Pour une présentation plus exhaustive 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, pp. 115-153, ainsi qu'au livre récent de Bengt Novén, *René Char. Interprétations, interrogations*, Åbo (Finland), Åbo Akademi University Press, 2002.

⁵ C'est ce que rappelle Jean-Claude Mathieu qui, tout en maintenant les acquis essentiels du structuralisme, en désigne les limites : « La structuration d'un langage annule, ou dialectise, l'opposition de la genèse et de la structure, de la vie et de l'écrit. La vie est partie prenante ou plutôt partie prise, dans le mouvement de l'écriture » (*op. cit.*, vol. I, p. 11). Ce qui n'élimine pas, évidemment, la différence entre le sujet de l'écriture et le sujet biographique, mais invite à penser leur relation. Aussi le témoignage biographique ne peut-il remplacer l'analyse de l'œuvre : les informations circonstanciées confiées par Char à Paul Veyne, par exemple, et consignées dans son ouvrage, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, coll. « Tel », 1990, sont loin d'épuiser la compréhension des recueils.

⁶ Georges-Louis Roux, *La Nuit d'Alexandre. René Char, l'ami et le résistant*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2003.

⁷ Jean Pénard, *Rencontres avec René Char*, Paris, Librairie José Corti, 1991.

venant à l'appui de l'analyse textuelle, toutes les fois où l'identification de l'univers référentiel élaboré par le poème permet de faire jouer entre eux les niveaux de lecture. *Feuillets d'Hypnos*, par exemple, se lit ainsi à la fois comme un recueil d'analyses politiques et sociales et comme une métaphorisation de ce qui se dérobe à l'analyse.

Quelques articles ont ces dernières années montré un renouveau de l'intérêt des critiques pour les rapports de l'œuvre de Char à l'histoire. En 1996 se tenait à Montpellier un colloque intitulé « Trois poètes face à la crise de l'histoire. André Breton – Saint-John Perse – René Char »⁸. Sur les cinq contributions concernant René Char, les deux premières, celles de Christine Dupouy et de Patrick Née, jettent des ponts entre les engagements de l'homme et les étapes de l'œuvre. Elles retracent le détail minutieux des participations politiques de Char, la restitution de leur origine circonstancielle aux textes de *Recherche de la base et du sommet*. Patrick Née est conduit pour sa part à établir une corrélation entre la raréfaction des interventions politiques dans les années cinquante et un recentrage, analysé en termes heideggeriens, des préoccupations de Char sur le « Temps du poème ». Mais la charge politique propre aux poèmes, leur désignation de l'histoire et leur manière de se situer par rapport à elle ne sont pas l'objet de l'article. C'est leur prise en compte qui nous permettra de nuancer et d'interroger ces partages entre l'œuvre poétique et les textes critiques d'un côté, entre les poèmes d'avant le tournant des années cinquante et le reste de l'œuvre, de l'autre. L'évolution de la séparation, dans l'après-guerre, entre les textes recueillis dans *Recherche de la base et du sommet* et les poèmes, vers une intégration de plus en plus nette du discours de dénonciation aux poèmes eux-mêmes, permet en effet de ne pas déduire d'une raréfaction des textes de type journalistique, à un désintérêt du poète pour ses contemporains : il apparaît au contraire que sa relation à ces derniers se maintient en changeant de plan énonciatif, comme en témoigne la charge politique des recueils des dernières décennies.

Parmi les autres contributions du recueil, à côté de celle de Daniel Delzard qui rapporte en témoignage un certain nombre de propos que lui a confiés René Char, celle de Paule Plouvier souligne la proximité de la pensée nietzschéenne dans le rejet charien de l'histoire, tandis que celle de Didier Alexandre analyse, en s'appuyant sur les poèmes eux-mêmes, les « asymétries » entre l'homme d'action et le poète, à partir d'une mise au jour de l'intertexte rimbaldien. La reconnaissance par le poète du « mal historique », la valeur inaugurale de *Feuillets d'Hypnos* de ce point de vue, la scission du sujet entre la poésie et l'action, sont les lignes directrices de l'article.

L'importance de l'histoire et de son rejet après-guerre sont donc un acquis de la critique. Mais ce rejet invite à s'interroger sur la place que l'histoire a occupée au préalable, à prendre la mesure de la rencontre entre la poésie et l'histoire dans la période qui précède. Le rejet de l'histoire, d'autre part, s'il entraîne de toute évidence un repositionnement du sujet, n'implique pas l'abandon de toute relation critique et politique du poème à son temps. L'œuvre de Char présente cette originalité de définir une responsabilité du poème et du poète indépendamment de la possibilité d'agir dans l'histoire. Quelle peut donc être la relation de l'écriture à son époque quand l'idée même

⁸ 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.

d'histoire a disparu ?

Cet intérêt pour la présence de l'histoire chez Char semble s'inscrire au revers de la vague heideggerienne qui a dominé un temps la lecture de l'œuvre. Comme le rappelle Bengt Novén dans son ouvrage qui fait le point, en 2002, sur les « modes de lecture appliqués à l'œuvre de Char », « le point de vue selon lequel la poésie de Char comporte des ressemblances avec la philosophie semble prédominant pour bien des critiques »⁹. L'auteur rappelle les grandes orientations de cette perspective qui « invite à étudier l'œuvre de Char du point de vue de ses rapports aux structures de 'l'Être', de l'existence, du 'monde', ou encore de la 'présence' »¹⁰. Comme représentant de cette tendance, on peut citer pour le domaine francophone, un article de Patrick Née, paru en 1991, « Le temps comme retour dans *Fureur et mystère* »¹¹, ainsi que la thèse¹² sur laquelle s'appuient les orientations de cet article. Après ce moment heideggerien, dont l'écueil est celui de l'essentialisation du poème, de la citation décontextualisée et de l'oubli du travail spécifique de l'écriture, il semble important de revenir à l'historicité de la poésie de Char.

13

L'examen de la place de la guerre dans l'œuvre, de ses conséquences sur l'écriture et de la situation du poème par rapport à l'histoire s'avère d'autant plus nécessaire que ces questions servent parfois de prétexte à des tentatives de démystification de l'auteur. Certes salutaire, cette remise en cause d'une idéologie de la poésie et du poète n'en risque pas moins de recouvrir la lecture de l'œuvre. La réception de Char par les milieux poétiques et littéraires, parfois rejoints par la critique universitaire, est en effet traversée par deux images de Char servant de repoussoir. On lui reproche d'abord son autorité de poète, en l'associant parfois à l'autorité de résistant que lui a donnée son action au maquis. Cette critique est chronologiquement la première et se retrouve chez les poètes de la génération qui suit celle de Char. Philippe Jaccottet dans une chronique écrite en 1967 et reprise dans *L'Entretien des Muses* explique ses réserves devant certains des poèmes de Char, en raison d'une beauté presque « trop » grande (« un trop à peine pondérable ») : « Qu'un mot rare ou singulier, qu'une métaphore hardie, surprenante, soit l'aile qui emporte le poème, sans doute ; mais y a-t-il excès de singularités, même si nulle

⁹ Bengt Novén, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Patrick Née, « Le Temps comme retour dans *Fureur et mystère* », in *Autour de René Char. « Fureur et mystère ». « Les Matinaux »*, Actes de la journée René Char du 10 mars 1990, Didier Alexandre éd., Paris, PENS, 1991, pp. 93-108.

¹² Patrick Née, *Le Sens de la continuité dans l'œuvre de René Char*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Marie-Claire Dumas, Paris, Université Paris VII, 1986.

¹³ Par historicité, nous entendons ici les deux sens mentionnés par Henri Meschonnic, un sens général de situation des discours dans un lieu et une époque, et un sens propre à la théorie de l'auteur comme « contradiction tenue entre la résultante des lignées qui mènent, et la nécessité vitale à ce moment précis de ne pas être défini par elles. » (*Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 27). Voir à ce propos l'ouvrage de Lucie Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1997, pp. 45-48.

d'entre elles n'est gratuite ou insignifiante [...], c'est la respiration du poème qui me paraît menacée : la concentration tend à s'altérer en crispation »¹⁴. André du Bouchet, plus récemment, et sur un ton plus catégorique, se dit irrité, dans un entretien donné en 1999-2000¹⁵, de « la position d'autorité » que peut adopter un poète dans la société. Il mentionne alors le nom de Char, dont il a découvert et aimé les œuvres, rappelle-t-il, avant que *Seuls demeurent* et *Feuillets d'Hypnos* ne confèrent à leur auteur « une célébrité soudaine ». Le récit de l'entretien, rapportant indirectement les propos de du Bouchet, se poursuit ainsi : « Dans cette œuvre *qui a connu des hauts et des bas*, le gène précisément, *en germe* dès 1945, une posture catégorique appuyée sans doute sur l'exercice, certes *admirable*, d'une autorité pendant la Résistance »¹⁶.

L'autre portrait critique de René Char le représente en poète prophète, à la parole trop aisément oraculaire. Souvent associé à Saint-John Perse, Char se voit reprocher de croire à la poésie. Retraçant l'évolution de l'après-guerre, Jean-Marie Gleize, par exemple, excepte Saint-John Perse et René Char de « l'ère 'problématique' » dans laquelle est entrée la poésie : « René Char (ou 'le poète' puisqu'ici il définit un rôle) croit en l'avenir, en l'inscription prophétique de l'avenir dans la poésie oraculaire, hermétiquement oraculaire ; en la poésie qui dit la vérité, de la vérité [...]. Et cette foi (héritée des romantiques) en la poésie chemin vers la connaissance (ou la Connaissance), c'est bien elle que l'on retrouve d'un bout à l'autre du discours prononcé à Stockholm par Saint-John Perse lorsqu'il y reçut le prix Nobel en 1960 »¹⁷. Jean-Pierre Martin va dans le même sens lorsque, associant lui aussi René Char à Saint-John Perse, il en fait les représentants, avec Pierre Jean Jouve, d'un « idéalisme pour lequel l'essence indéfinissable de la poésie ne peut être évoquée que dans le consentement à une certaine sacralisation, dans la sublimation et la transcendance d'une Valeur poétique »¹⁸. Dans un registre plus polémique, citons enfin Christian Prigent et sa virulente dénonciation de la « canonisation » de René Char dans un chapitre intitulé « Apothéose de René Char »¹⁹.

Représentant d'un idéalisme d'arrière-garde, romantique, soupçonné de rester fidèle à l'idéologie surréaliste en dépit d'un changement de style, Char ne participerait en rien à la modernité poétique de la seconde moitié du vingtième siècle. Il donnerait du poète une

¹⁴ Philippe Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 179.

¹⁵ Daniel Guillaume, « *Déplacement des glaciers*. Récit d'entretiens avec André du Bouchet », in *Poétiques et poésies contemporaines*, Daniel Guillaume dir., Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, pp. 121-135.

¹⁶ *Ibid.*, p. 131. Les passages en italiques correspondent vraisemblablement, dans ce récit d'entretiens, aux formulations d'André du Bouchet lui-même.

¹⁷ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, p. 101.

¹⁸ Jean-Pierre Martin, « Critiques de la raison poétique » in *Poésie de langue française 1945-1960*, Marie-Claire Bancquart dir., Paris, PUF, 1995, p. 247.

¹⁹ Christian Prigent, *Ceux qui meRdrent*, Paris, P.O.L., 1990, p. 64.

image exaltée, en décalage avec une époque soucieuse d'humilité, travaillée par le doute et vivant en état de crise. René Char passe pour « un poète affirmatif (dogmatique) », selon les termes utilisés par Jean-Marie Gleize au sujet de Victor Hugo²⁰. Mais ne faudrait-il pas ajouter que Char, lui aussi, est, comme le dit Jean-Marie Gleize de Hugo, « tout au contraire, principalement un poète du doute ou, si l'on y tient, de l'affirmation de l'incertitude »²¹ ?

Ces diverses réceptions de René Char sont encore très actives. À preuve, le colloque intitulé « René Char 10 ans après », qui se proposait, en 1998, de faire le bilan des lectures de l'auteur « en écoutant comment il est reçu par les poètes et critiques de la nouvelle génération »²². S'y fait jour le besoin, éprouvé encore à cette date, par une partie des intervenants, « d'entendre au plus près une personnalité », « d'examiner les relations amicales que Char établit avec les créateurs, ses contemporains ou amis » afin, le cas échéant, de « jeter une ombre sur le mythe charien »²³.

Nul doute que ce mythe n'exige sa déconstruction passionnée. Celle-ci montre combien vit encore le souvenir des relations, amicales ou non, nouées pendant la vie de l'auteur. Mais parallèlement à ce qui deviendra peut-être l'objet d'une étude de sociologie littéraire, il semble tout aussi salutaire de s'attacher à ce que font les poèmes, d'en interroger les pratiques autant que les représentations, d'affiner la compréhension de leur rôle social et historique autant que l'analyse de leur énonciation et de ses modes. C'est ce que Michel Collot, dans sa contribution au colloque « René Char 10 ans après », rappelle en ces termes : « [...] Il est aujourd'hui de bon ton dans certains milieux littéraires d'affecter quelque dédain à l'encontre de René Char. Cette réaction salutaire contre une figure mythique du poète, à la construction de laquelle Char lui-même, ses épigones et les médias ont collaboré, risque fort d'empêcher, autant que l'hagiographie ou le biographisme, la relecture des textes eux-mêmes, qui me semble la tâche prioritaire »²⁴.

Une relecture des textes eux-mêmes : voilà ce que nous avons essayé de faire, en suivant au plus près le détail d'une écriture, dont la densité, la difficulté, exigent une patience minutieuse. Il faut insister, à ce propos, sur la véritable propédeutique que le livre de Jean-Claude Mathieu a représentée. Tenant compte de la « transformation continuée » de l'œuvre, de la profondeur des poèmes dans leurs différentes strates, ce livre propose une étude diachronique « qui vise la structuration réciproque des formes du poème et du sujet »²⁵. Disposant les apports biographiques comme autant de soutènements du commentaire, l'auteur s'attache non au « langage poétique, conçu

²⁰ Jean-Marie Gleize, *La Poésie. Textes critiques XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995, p. 281.

²¹ *Ibid.*

²² *René Char 10 ans après*, Actes du colloque du 21 mars 1998, Université Paul Valéry-Montpellier III, Paul Plouvier dir., Paris, L'Harmattan, 2000, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ Michel Collot, « La présence de l'imparfait », in *René Char 10 ans après*, *op. cit.*, p. 16, repris dans *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Librairie José Corti, 2005, p. 258.

comme écarts sur fond de langue » mais au « 'discours de la poésie', [au] discours se faisant texte, réalisé dans chaque aphorisme »²⁶. L'aller-retour entre l'analyse des « réalisations particulières » d'une écriture, des « formes-sens » (Henri Meschonnic), et le dégagement « des traits plus généraux » de cette écriture, se double d'une attention singulière à ses forces de rupture ainsi qu'à son « pouvoir de déplacement, de délivrance, à l'intérieur du langage »²⁷ par les aimantations phoniques du matériau verbal. Le style même des analyses, dont ne rendent pas compte les déclarations méthodologiques, nous semble particulièrement important. Toujours soucieux de ne pas appauvrir les poèmes par un excès de clarifications, le commentaire ne les pose jamais en objets d'explication ; et s'il en déplie les composantes, c'est avec la conviction que la somme des parties n'épuise pas la force du tout. D'où cette lumière singulière que donne un éclairage latéral, n'écrasant jamais le poème mais reconduisant à sa lecture, après en avoir fait résonner les éléments spécifiques dans le texte d'un commentaire descriptif autant qu'interprétatif.

De ce travail, nous avons retenu pour notre compte deux lignes directrices, simultanément mises en œuvre. La première consiste à entrer dans les recueils par le détail de leur matériau verbal, sans jamais renoncer pour autant à tirer le fil d'une interprétation ; la seconde conçoit le poème comme discours et réévalue la place du contexte dans l'écriture. Dans le premier cas, il s'agit d'une attention à la forme du texte et au système de l'œuvre. Entrer dans l'œuvre de Char par un de ses aspects formels est d'une efficacité qui nous semble particulièrement bien illustrée par l'article de Michel Collot « La présence de l'imparfait », dans lequel « on voit comment l'utilisation expressive des valeurs aspectuelles de l'imparfait retentit sur de multiples plans de la signification poétique : sur la construction du temps, mais aussi sur celle de l'espace et du sujet »²⁸. Quant à la notion de « système de l'œuvre », au sens de structuration dynamique sur lequel insiste Henri Meschonnic, elle entraîne une attention à la « valeur », laquelle, selon la définition du théoricien, « joue le rôle d'un élément du système de l'œuvre, dans la mesure où l'œuvre se constitue par des différences »²⁹. La prise en compte de l'œuvre comme « totalité », en transformation bien sûr, et jamais refermée sur elle-même, mais avec ses effets propres de cohérence, est dans le cas de Char remarquablement féconde. Peut-être est-ce en raison du soin tout particulier apporté par le poète à construire et organiser son œuvre. Toujours est-il qu'une continuité, n'excluant ni les évolutions ni les ruptures, fait entendre dans chaque élément, lexical, sémantique, syntaxique, rythmique, énonciatif, ou autre, non seulement l'écho de ce qui précède, mais aussi, souvent, l'écho de ce qui est chronologiquement à venir dans l'œuvre. De même, sur un autre plan, une continuité entre la vie et l'écriture fait que les textes critiques et la

²⁵ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ Michel Collot, « La présence de l'imparfait », *art. cit.*, p. 29.

²⁹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 175.

correspondance entrent en singulière résonance avec l'écriture des poèmes.

La seconde ligne directrice de l'analyse s'appuie sur la notion de discours. Les travaux fondateurs d'Émile Benveniste ont permis de prendre en considération la subjectivité dans le langage, l'énonciation comme acte d'un sujet par rapport auquel se définit une « situation d'énonciation », pivot d'une relation du langage au monde. Notre étude de la relation des poèmes de Char à l'histoire s'est ainsi appuyée sur l'analyse des situations d'énonciation montrées dans l'énonciation, sur le repérage d'un univers référentiel par rapport auquel cette dernière se situe, sur la visée d'un destinataire et la relation que les poèmes, presque toujours adressés, établissent avec lui. 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 »³⁰. L'histoire est ainsi abordée non pas seulement un thème mais comme « la structuration d'un langage »³¹.

Dans le prolongement partiel des travaux de Benveniste, les développements récents de l'analyse du discours ont permis d'affiner l'analyse de l'énonciation, entre autres pour le domaine littéraire. Dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire* (1993) puis dans *Le Discours de l'œuvre littéraire* (2004), Dominique Maingueneau propose la notion de « scénographie » qui permet de préciser la notion de contexte du point de vue de l'énoncé littéraire. La scénographie est la « situation d'énonciation de l'œuvre » ; « elle définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation »³². 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 mis en place indiquent obliquement comment les œuvres définissent leur relation à la société et comment dans cette société on peut légitimer l'exercice de la parole littéraire »³³. La scénographie permet d'étudier le contexte de l'œuvre tel que celle-ci le représente, « de l'intérieur », « à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle 'montre' (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie »³⁴. Une fois analysée la situation « montrée » par les poèmes, nous nous demanderons, dans notre étude, quelle relation du poème à la société elle présuppose et quelle vision de l'époque, du devenir temporel de celle-ci, en est le corollaire. Il ne s'agit donc pas d'une compréhension du contexte en termes de sociologie de la littérature ou de sociocritique. Ces approches, aux présupposés méthodologique spécifiques, mériteraient à elles seules une étude entière.

L'analyse du discours tient compte toutefois de la difficulté à opposer de façon réductrice le sujet du texte et le sujet biographique. Dominique Maingueneau parle d'une

³⁰ Henri Meschonnic, *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977, p. 209.

³¹ *Ibid.*, p. 210.

³² Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 123.

³³ *Ibid.*, p. 134.

³⁴ Dominique Maingueneau, *Le Discours de l'œuvre littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 191.

« complexification de l'instance auctoriale »³⁵, et de la nécessité qu'il y a à « rompre avec les oppositions réductrices entre moi créateur profond (Proust), ou entre sujet du texte et sujet biographique (textualisme) », afin d'« assumer les brouillages de niveaux, les rétroactions, les ajustements instables, les identités qui ne peuvent se clore »³⁶. Pour notre part, nous prendrons soin de toujours distinguer entre le sujet du poème et la personne de Char. Mais ne présupposant pas l'exclusion de la vie dans l'écrit, nous ferons sa place à la biographie, à l'écriture de la vie, matériau des poèmes, qui la symbolisent en retour. Le sujet lyrique est bien, comme l'a montré Dominique Combe³⁷, un sujet en tension, à la fois tourné vers « la référentialité autobiographique » et vers « la fiction »³⁸.

Ces quelques références théoriques et méthodologiques servent d'appui à notre approche des poèmes de Char. Mais nous avons essayé de tenir notre travail éloigné de l'application d'une méthode, cherchant plutôt à forger celle-ci dans un aller-retour entre le commentaire et une attitude réflexive s'interrogeant sur les présupposés à l'œuvre dans la pratique. De même, pour éviter que la théorie n'écrase la lecture au lieu de l'informer, on ne trouvera pas de récapitulatifs antérieurs aux analyses, tout juste des références venant soutenir telle ou telle réflexion. Nous avons voulu reconduire à la lecture des poèmes, à l'horizon desquels le commentaire se situe continûment, à une distance dont nous souhaitons qu'elle soit juste.

Cherchant à déterminer le moment où la poésie de Char rencontre la question de l'histoire, 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, non retenus 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.

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,

³⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁶ *Ibid.*, p. 94.

³⁷ Dominique Combe, « La référence dédoublée », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté., Paris, PUF, 1996, pp. 39-63.

³⁸ *Ibid.*, p.62.

une temporalité historique, comprise à l'échelle des générations et de l'action des hommes, est présumée par l'écriture. La dénonciation politique caractéristique de la période surréaliste se double d'une inscription de l'événement dénoncé (la guerre d'Espagne) 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*. Nouveau tournant 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 l'histoire, mais celle-ci appelle en contrepartie l'affirmation, apparemment paradoxale, 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'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. C'est à ce moment-là qu'on peut parler pour l'auteur d'une crise de l'histoire. Le chapitre cherche à la circonscrire et à déterminer les nouvelles relations au temps qu'elle implique. Mais il montre aussi combien persiste, par delà la dénonciation de l'histoire, l'affirmation d'une responsabilité du sujet envers l'époque. 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 l'importance de l'histoire dans cette période de l'œuvre. 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. Le libre plaisir de son évocation n'est relié au temps de l'histoire que par sa valeur de « contre-terreur ». *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 et commence à faire de la guerre un axe de l'œuvre.

Quelle écriture attendre après *Fureur et mystère* ? Le livre annonce la fin de l'association entre le temps d'un « je » et celui d'un « nous », entre le sujet et ses contemporains. Le septième et dernier chapitre examine, dans *Les Matinaux*, la question du désengagement de l'écriture poétique. Cette dernière n'aurait-elle d'autre alternative que le regret et la répétition d'une période désignée par l'œuvre comme centrale et exemplaire, d'un côté, l'abandon de toute préoccupation politique au profit d'autres chemins ouverts par l'appel de « l'inconnu », de l'autre ? Pour une large part, *Les Matinaux* est un recueil de « l'insouci », d'une légèreté revendiquée. Mais pour une part tout aussi 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 maintenir une responsabilité envers l'époque, 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 surréalisme

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 *décélérer* – 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. 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 conception singulière des rapports du temps de l'histoire au 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 l'histoire, et par rapport à son 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.

Ce n'est certes pas de son adhésion au surréalisme, en décembre 1929, que date la révolte de Char. Bien au contraire, une parole tranchante, placée sous le signe de la lutte,

s'est progressivement acérée, et resserrée, entre les premiers poèmes des *Cloches sur le cœur* et l'image de l'arme à feu qui gouverne l'écriture d'*Arsenal*, paru en août 1929. Mais cette parole meurtrière, qui exerce d'abord sa virulence contre les carcans de la famille et de l'héritage, surgit dans un contexte déterminé : la boucherie de la Première Guerre mondiale d'un côté, l'espoir placé dans la Révolution russe de l'autre, ont contribué, comme le rappelle Benoît Denis, à une « très large politisation du champ littéraire »³⁹ ; « l'irruption du tropisme révolutionnaire » dans ces années-là, crée un partage non seulement « entre droite et gauche, mais surtout entre écrivains engagés et non engagés ». Quand Char prend la décision d'adhérer au mouvement surréaliste à la fin de l'année 1929, il s'inscrit du même coup au cœur d'un certain nombre de débats ; il ne peut pas ne pas prendre « Position », comme l'indique sans ambiguïté le titre de sa déclaration de décembre 1929. Aussi l'écriture de Char est-elle, dès cette période, une écriture située, indépendamment de l'inscription ou non, dans les poèmes eux-mêmes, de toute visée politique. Mais en outre, la question de l'engagement, direct ou indirect, de la poésie elle-même, se pose avec force, aussi bien dans l'œuvre de Char que pour une large partie du surréalisme. Comme pour ce dernier, on peut affirmer que, dans une certaine mesure, le projet poétique de Char ne prend tout son sens que par rapport à la société qu'il entend combattre⁴⁰. Si l'histoire intervient alors dans *Le Marteau sans maître*, c'est en relation avec cette dimension politique du poème. Elle n'y a pas encore la forme d'une crise « affectant » l'écriture selon le mot de *Feuillets d'Hypnos*.

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 du Surréalisme*, une « Profession de foi du sujet », et répond à une enquête sur l'amour⁴¹. En février 1930, il mène, avec Breton, le saccage du bar « Maldoror ». En juillet, il participe, avec Aragon, Breton et Eluard, 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

³⁹ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2000, pp. 22-23.

⁴⁰ Sur le surréalisme comme « entreprise située », voir Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1984, p. 43 sq.

⁴¹ Textes reproduits dans *René Char. Dans l'atelier du poète*, Marie-Claude Char éd., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, pp. 96-98.

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 Trotsky⁴².

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*⁴³. Révolte encore, dans une lettre à Eluard 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. »⁴⁴ 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. [...] 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.⁴⁵

Remarquons au passage 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

⁴² 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.

⁴³ « 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*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », [1983] 1995, p. 662. 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 indiqué que pour les textes longs, les poèmes et textes courts étant aisément repérables dans l'édition des *Œuvres complètes*.

⁴⁴ Lettre citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 155.

⁴⁵ **André Breton, *Second manifeste du Surréalisme, Œuvres complètes, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, vol. I, pp. 782-783.***

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.⁴⁶

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 [...] »⁴⁷. 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*. L'horreur de la catastrophe, vécue au plus près, constitue une césure nette dans le rapport du langage au réel. 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 entretien⁴⁸. 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. »⁴⁹ 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* »⁵⁰ :

La question se pose comme Ravachol posait ses bombes. Notre temps est décidé moins que jamais à se laisser perdre.⁵¹

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

⁴⁶ Texte paru dans *Combat* en avril 1950, reproduit dans René Char. *Dans l'atelier*, op. cit., p. 612.

⁴⁷ André Breton, op. cit., p.782.

⁴⁸ Entretien avec Pierre Berger de juin 1952 pour *La Gazette des Lettres*, repris en grande partie dans « Impressions anciennes », in René Char, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 743.

⁴⁹ Loc. cit.

⁵⁰ Ici apparaît une des premières occurrences de cette préoccupation constante des textes critiques de Char.

⁵¹ René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 123.

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 *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. »⁵² 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*⁵³ 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 (feuillelet 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 liberté⁵⁴.

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 Barbusse⁵⁵.

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 occidentale⁵⁶. 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 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.

⁵² *Ibid.*, p. 124.

⁵³ Feuillelet 26 : « Le temps n'est plus secondé par les horloges dont les aiguilles s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme ».

⁵⁴ Feuillelet 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 ! »

⁵⁵ René Char *Dans l'atelier*, op. cit., pp. 133-137.

⁵⁶ 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 [...] ».

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 la question des 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 »⁵⁷. 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 »⁵⁸. 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 résolu⁵⁹. 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 »⁶⁰. Ainsi la

⁵⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, vol. I, p. 344.

⁵⁸ « Misère de la poésie », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, vol. II, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰ *Second manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 809.

poésie et l'art doivent-ils rester fidèles à leur devenir propre au sens où l'entend Hegel dans *Esthétique*, dans la perspective duquel se situe Breton. De ce point de vue, le poème d'Aragon « Front rouge » est « poétiquement régressif » parce que « de circonstance » : il ne correspond pas au cycle romantique qui, selon Breton, « est loin d'avoir pris fin de nos jours » et se caractérise par une « désaffectation profonde » de l'esprit pour la réalité extérieure : « [...] un point de *départ* objectif ne saurait être qu'un point d'*arrivée* objectif et dans ce poème, le *retour au sujet extérieur* et tout particulièrement au *sujet passionnant* est en désaccord avec toute la leçon historique qui se dégage aujourd'hui des formes poétiques les plus évoluées. »⁶¹ Ce qui ne 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 »⁶², 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.⁶³

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 »⁶⁴, 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 époque :

[...] 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.⁶⁵

Ainsi la poésie peut-elle intervenir dans le devenir historique, de manière indirecte, par un

⁶¹ « Misère de la poésie », *op. cit.*, p. 20.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 344.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 781.

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.⁶⁶

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 l'automatisme, en revanche, ne constituent pas, ou pas longtemps, les orientations de sa propre poétique. Pour ce qui est de l'écriture automatique, Char dira plus tard l'avoir toujours ignorée : « Tout ce que j'ai écrit était consciemment élaboré ». Il ajoutera : « J'ai pris place dans le surréalisme sans qu'il y ait eu de ma part adhésion à la doctrine et sans que j'aie pratiqué la méthode surréaliste. »⁶⁷ Le rêve et la surréalité, quant à eux, sont une dimension non négligeable des recueils de 1930 à 1933. Onirisme d'*Artine*, récit de rêve proprement dit avec « Eaux mères », le « domaine irréconciliable de la surréalité » (« Poème ») hante, bien qu'à des degrés divers, les poèmes de cette époque. Comme chez Breton, le rêve travaille indirectement à un bouleversement en profondeur. Mais chez Char, ainsi que le fait remarquer Jean-Claude Mathieu, le poème va s'ouvrir à une « exigence d'incorporation 'dans le temps' »⁶⁸. Sans doute, en effet, peut-on affirmer qu'avec *L'Action de la justice est éteinte* et *Poèmes militants*, « un trait nouveau s'impose, massivement : la poussée de l'histoire dans le poème, l'intervention du poème dans l'histoire »⁶⁹.

Toutefois, avant ces deux recueils, on peut observer qu'*Arsenal* occupe déjà, au regard des enjeux politiques des ouvrages ultérieurs d'une part, au regard de la position surréaliste d'autre part, une situation tout à fait singulière, corroborée par la place qui lui a été donnée ensuite à l'ouverture de l'œuvre. *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 l'histoire et face à ses contemporains.

⁶⁶ « Notice » de *Pour un art révolutionnaire indépendant*, in André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. III, p. 1350.

⁶⁷ D'après Paul Veyne, cité in René Char. *Dans l'atelier*, p. 222.

⁶⁸ Op. cit., vol. I, pp. 158-159.

⁶⁹ *Ibid.*

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 »⁷⁰. 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. On retrouve ici tous les éléments de ce qui a pu être désigné par le terme d'« engagement »⁷¹, souligné *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. [...] »⁷². 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 la reconnaissance d'un horizon politique du poème de Char, tenant, comme 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 ?

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.

⁷⁰ *Méridiens*, décembre 1929, texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, p. 96.

⁷¹ Dans le deuxième chapitre de son livre, « Le sens de l'engagement », Benoît Denis rappelle la définition de l'*engagement* élaborée dans l'entre-deux-guerres par l'existentialisme chrétien, sur lequel s'appuiera la définition sartrienne : l'engagement est « l'acte volontaire et effectif par lequel la personne se choisit [...] » ; « l'engagement est le point où se rencontrent et se nouent l'individuel et le collectif, où la personne traduit en actes et pour les autres le choix qu'elle a fait pour elle-même. » On retrouve dans la déclaration de Char cette rencontre de l'individuel et du collectif, ce souci de « mettre en accord son action pratique et ses convictions intimes », in *Littérature et engagement, op. cit.*, p. 32.

⁷² 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.

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 sociale⁷³. 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 Mathieu⁷⁴, 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.⁷⁵

« 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 désiré⁷⁶. S'il y a un engagement d'*Arsenal*, il est au moins à la mesure de cette décision de rompre ; il réside dans une forme d'écho donné à

⁷³ 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). Où l'on remarque 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.

⁷⁴ *Op. cit.*, vol. I, pp. 100-101.

⁷⁵ *in René Char. Dans l'atelier*, p. 97.

⁷⁶ 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 *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*, pp. 77-84.

ce « dorénavant » de la déclaration de *Méridiens* : « [...] les manifestations d'une société que je vais dorénavant combattre de toutes mes forces ». Il 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 serremets de gorge/ Il facilita la parole »⁷⁷. 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 [...] »⁷⁸. La rupture est également figurée métaphoriquement, dans « Probable » par exemple : « Alimenter ma voix/ Jusqu'à la fonte des neiges/ Qui ne saurait tarder »⁷⁹ ; ou encore dans « La tête sous l'oreiller » : « [...] Un coup d'épaule en plein cœur/ Lui a rendu la force d'âme [...] »⁸⁰. 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 [...] »⁸¹. 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 devant⁸²

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 »⁸³. 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, ainsi que le souligne Jean-Claude Mathieu : « les 'bords déchiquetés' du poème futur renvoient à une autre 'position' de la poésie dans la vie »⁸⁴.

⁷⁷ 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 ».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁸¹ *Ibid.*, p. 101.

⁸² *Ibid.* p. 85. Sur le participe absolu comme « forme-sens majeure », voir les analyses détaillées de Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, pp. 125-126.

⁸³ *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 pour une bonne part 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'Éluard⁸⁵. 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 », reparaît 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 ?)⁸⁶

D'une certaine manière, Char réitère en 1943 l'expérience de son entrée en poésie, de la prise de parole comme prise d'armes et décision de résister.

La force d'opposition d'*Arsenal* ne tient toutefois pas seulement à l'avènement d'une autre attitude énonciative, d'une autre « position » du poème dans la vie ; la puissance de rupture de ce dernier s'appuie aussi sur les forces de destruction manifestées dans

⁸⁴ *Op. cit.*, vol. I, p. 69.

⁸⁵ Écho discrètement doublé d'une identification par une possible allusion à la stature de « géant » du poète.

⁸⁶ *La place du poème, juste avant « La Liberté », qui clôt L'Avant-Monde, va dans le même sens.*

l'écriture, qui font d'*Arsenal*, une violente « contestation du réel tel qu'il nous est donné », d'après la formule de Breton. La violence de l'écriture, aussi bien lexicale que rythmique et prosodique, ainsi que l'a analysée Jean-Claude Mathieu⁸⁷, 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 »⁸⁸ :

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 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

⁸⁷ Voir en particulier dans le volume I, *op. cit.*, les pages 107 à 121.

⁸⁸ « Position politique de l'art d'aujourd'hui », conférence prononcée le 1^{er} avril 1935 à Prague, reprise dans *Position politique du Surréalisme, Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 417.

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. »⁸⁹ 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.⁹⁰

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 1930⁹¹, 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 »⁹², 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 »⁹³. 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 pour autant. Ce que Tzara propose de résumer en cette « formule d'immanence » : « il 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

⁸⁹ *Ibid.*, p. 440.

⁹⁰ *Discours repris dans Position politique du Surréalisme, op. cit., p. 459.*

⁹¹ 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.

⁹² Tristan Tzara, *Grains et issues*, édition établie et présentée par Henri Béhar, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, pp. 205-212.

⁹³ *Ibid.*, p.210.

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. »⁹⁴ 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 »⁹⁵. 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. »⁹⁶ Où 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. »⁹⁷ 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 en effet rencontrer un temps celles de Tzara⁹⁸.

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 »⁹⁹. 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

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Texte donné dans le dossier de l'édition établie par Henri Béhar, *Grains et issues*, *op. cit.*, pp. 259-283.

⁹⁶ « Note VI », *Grains et issues*, *op. cit.*, p. 211.

⁹⁷ « 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.

⁹⁸ 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.

⁹⁹ « Quelques réflexions sur le surréalisme », *L'Arche*, n°8, août 1945, pp. 93-104, repris sous le titre « Réflexions sur le surréalisme » dans *La Part du feu*, Gallimard, 1949, pp. 90-102. Pour la bibliographie des articles de Maurice Blanchot, voir l'ouvrage de Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Éd. Champ Vallon, Seyssel, 1998, pp. 586-628.

une « chance » offerte à ces poètes préoccupés par le devenir 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. »¹⁰⁰ Cette idée d'un changement de l'homme dans et par l'histoire, cet horizon temporel donné à la liberté humaine, la poésie de Char, que Blanchot cite à plusieurs reprises dans cet article, n'en est pas très éloignée, dès l'écriture d'*Arsenal*, dès cette affirmation de la liberté comme rupture et avènement. L'histoire n'intervient pas encore comme telle dans ce recueil, mais on voit que s'y trouve mis en place un schéma fondamental qui associe la liberté et une temporalité conçue comme devenir et métamorphose. Que ce devenir puisse prendre la forme de l'histoire, c'est-à-dire d'une transformation par la lutte et l'action des hommes, voilà ce qui constituera la pierre de touche des espoirs et déceptions de la guerre et de l'immédiat après-guerre, l'enjeu d'une redéfinition des rapports de la poésie à l'histoire et au devenir.

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. Car, de la première édition d'*Arsenal* à celle du *Marteau sans maître* en passant par les différents recueils de ce livre, un double mouvement se dessine, par lequel l'écriture de Char simultanément transporte la puissance de son refus d'un univers personnel à une totalité sociale et politique, tout en s'appuyant, à cette fin, sur une oblitération accrue de la référence. *L'Action de la justice est éteinte*, *Poèmes militants* et *Abondance viendra* ne sont dès lors que partiellement en rupture avec *Arsenal*. L'écriture d'*Arsenal* par sa puissance de refus, prépare la violence des recueils suivants, lorsque celle-ci se portera, même allusivement, sur des cibles politiques et sociales, et lorsqu'elle désignera l'histoire comme enjeu de son discours de destruction. Sur ce point, la continuité est forte entre les recueils. D'*Arsenal* aux suivants, comme on va le voir, la violence s'accroît ; la puissance de destruction aussi. Corrélativement, la radicalisation de la violence s'accompagne de la disparition, de la « calcination » du référent¹⁰¹. Où l'on peut voir la spécificité du poème par rapport à 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 par exemple¹⁰². Alors que chez Breton, la narration et la représentation organisent globalement le poème,

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰¹ « 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 », selon les termes de Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 128.

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. Par ce mouvement de concentration s'établit une continuité entre *Arsenal*, ses réécritures et les autres recueils du *Marteau sans maître*.

En revanche, avec *L'Action de la justice est éteinte* et *Poèmes militants*, disparaissent les parties narratives et parfois autobiographiques du premier *Arsenal*. Les éléments d'une mémoire personnelle, le « souvenir aigu des soirs sans riposte », de « Flexibilité de l'oubli », tout autant que la mention de lieux traversés, « MARSEILLE », ou la « maison-lanterne » de « Probable » par exemple, donnaient comme horizon de sens à la prise de parole et à la révolte d'*Arsenal* une histoire individuelle et le devenir du sujet. Dans les recueils ultérieurs, cet horizon personnel est infléchi et élargi aux dimensions d'une histoire collective ; la cible, de familiale devient sociale ; une relation nouvelle du poème avec la société et l'histoire fait de *L'action* et de *Poèmes militants* un tournant.

L'histoire s'impose en effet dans ces recueils, de deux manières : le poème riposte à son temps, et simultanément met en perspective une histoire de longue durée qu'il configure et détruit à la fois, déterminant ainsi le sens que prend celle-ci dans l'œuvre. Les poèmes des années 1930-1933 se déploient entre ces deux horizons, d'échelle diamétralement opposée : l'horizon de la société qui leur est contemporaine, et celui d'une histoire géologique, voire cosmique, dont une des fonctions est d'être dirigée contre la première. L'histoire n'y a pas le sens catastrophique qu'elle prendra avec la guerre et l'après-guerre, ou même avant, avec *Placard pour un chemin des écoliers* dont la *Dédicace* répond au martyr des enfants de la guerre d'Espagne, ou encore le sens qu'elle a pu avoir pour les dadaïstes et les surréalistes au lendemain du premier conflit mondial. Apparaît cependant ponctuellement un rapport au présent sur lequel va se fonder progressivement l'idée d'une responsabilité du poème face à son temps, et qui sera la pierre d'achoppement de l'adhésion à la poétique surréaliste.

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 thématiquement 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. Cette violence va jusqu'à prendre une dimension cosmique, cataclysmique, dont on verra les enjeux révolutionnaires, ainsi que la portée sur le plan de la conception de l'histoire et du temps historique.

¹⁰² « Violette Nozières », in André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, pp. 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.

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. Si leur dimension politique ne se manifeste que ponctuellement, c'est avec toute la vigueur d'une dénonciation. Dans le poème « À la faveur de la peau », le lexique politique ne laisse aucun doute sur l'objet de la dénonciation : « 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 »¹⁰³.

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 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.¹⁰⁴

¹⁰³ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 168.

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^e 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 de *Le 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 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 [...]* ». 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

¹⁰⁴ Cette insistance sur la force de l'image fait certainement écho à la découverte par Char, vers la même époque, des films d'Eisenstein, selon les indications de Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 252, note 52. Ce dernier rappelle également 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 (*ibid.*, p. 253).

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 « Drames » : « Pour conclure les *réactionnaires* seront consumés [...] » ; ou encore, dans « L'accomplissement de la poésie » : « L'hymen est fêté par les *goujats*. »

Ces énoncés, qui manifestent entre l'œuvre et la société un rapport de dénonciation et de condamnation, sont donc 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 allocataire 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 (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 sombrais 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*¹⁰⁵, 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. »¹⁰⁶ Le discours pamphlétaire, comme d'autres discours agoniques, est reconnaissable à un dispositif énonciatif singulier : « l'allocataire [...] se dédouble en un témoin neutre du débat, plus ou moins identifié à l'auditeur universel, et un adversaire – destinataire qu'il convient

¹⁰⁵ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 21 et p. 39.

alternativement de convaincre et de réfuter, et qui est donc tour à tour un élément actif ou passif du procès d'énonciation. »¹⁰⁷ 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 Angenot. 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 clapir 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 »¹⁰⁸, 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. Or il est remarquable que la question de l'histoire intervienne précisément au moment où l'énonciation se fait la plus proche, dans sa forme, du politique. « Les Rapports entre parasites », en effet, tourne en dérision le récit biblique pour mieux opposer au modèle religieux de l'histoire 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 »)¹⁰⁹ et, d'une manière toute personnelle, la préhistoire, appelée à jouer un rôle important dans l'œuvre¹¹⁰. Le poème « Migration » qui suit immédiatement « Les Rapports entre

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 248.

parasites » vient renforcer le 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. »

La contre-histoire développée dans « Les Rapports entre parasites » 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 ». C'est ici que se fait la rencontre avec le politique. Le modèle chrétien de l'histoire se révèle imposé par la domination dans l'histoire 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. » La dénonciation du christianisme, de ses manifestations d'intolérance, une exigence de justice, et de lucidité, conduisent ici la poésie de Char à une écriture de l'histoire à la fois comme contre-modèle et comme réalisation d'une volonté de renversement, d'un désir d'« étrangler » un pouvoir injuste et hypocrite. À partir de cette dénonciation première, Char développe une contre-écriture fixant comme point de départ « le naufrage de la justice » et prenant exactement le contrepied de la conception chrétienne du salut et du rachat de l'humanité par la naissance du Christ. L'irruption de l'histoire dans le poème est appelée par l'enjeu politique de dénonciation, par une exigence de révolte et de justice, orientée tout aussi bien vers le temps présent. Le titre du recueil « Abondance viendra », articulant le quotidien et le prophétique, est exemplaire à cet égard. Comme l'expliquent les notes de l'édition des *Œuvres complètes*, « Abondance viendra étaient le prénom et le nom d'un maçon qui fut le locataire, toujours insolvable de la grand-mère de Char. »¹¹¹ En échange de l'usage du cabanon, il venait faire de petits travaux chez elle. D'après le chapeau introducteur du poème dans l'édition Gallimard en collection Quarto, on avait, en famille, pris l'habitude de dire, quand on devait recourir à ses services : « Abondance viendra... »¹¹² La double allusion dans le titre du recueil à cette anecdote et à l'épisode biblique de la manne le charge d'ironie.

¹⁰⁹ 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 le cataclysme et la désignation d'un changement d'ère dans les recueils du *Marteau sans maître*, cf. *infra*.

¹¹⁰ Dans *La Paroi et la prairie*, par exemple, qui paraît en 1952.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 1359.

D'une certaine manière, le discours chrétien se voit par antiphrase renvoyé à son démenti dans une réalité sociale vécue au plus près.

Une autre forme de contre-discours toutefois, 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 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. »¹¹³ 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 signes¹¹⁴ ; 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 XVIII^e siècle et vers la fin du XIX^e siècle une courte apparition de la pierre philosophale. »¹¹⁵ 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

¹¹² *Op. cit.*, p. 211.

¹¹³ Nous soulignons. René Char. *Dans l'atelier du poète*, *op. cit.*, p. 218.

¹¹⁴ Comme le souligne Éric Marty, *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁵ in René Char. *Dans l'atelier du poète*, *op. cit.*, p. 140.

répondent pas devant la postérité des dettes de reconnaissance contractées envers eux par l'humanité. »¹¹⁶ Toute une puissance de l'occulte, du secret est mise en valeur dans ces années-là¹¹⁷ : 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*¹¹⁸. 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 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 donc 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.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Cette force de l'occulte trouvera bien sûr un exemplaire accomplissement dans la lutte clandestine du maquis.

¹¹⁸ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 224.

4. Cataclysmes

Le sens de la violence manifestée par l'écriture de Char dans les recueils de cette période est donc 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 jusque 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*¹¹⁹.

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... »¹²⁰. Au regard de l'état de déréliction de l'époque, rien de plus « dérisoire »¹²¹ 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*¹²².

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

¹¹⁹ La présence de Sade à l'horizon d'*Abondance viendra* est corroborée par un 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).

¹²⁰ Lettre citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 154.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Partage formel*, XXII, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 160.

elliptique, « sommaire », sert à tourner en dérision l'histoire de l'homme. Ailleurs dans le recueil, le récit est rejeté dans les marges du poème, qu'il soit connoté par des titres, comme « Drames » ou « Crésus », ou qu'il se réduise à quelques vers qui suggèrent des prolongements implicites. Un discours de type narratif contextualise ainsi le 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 mettant 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*¹²³. 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

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 peut-être précisément révolutionnaire, faisant, comme on le verra, de la rupture cataclysmique la condition de possibilité du nouveau.

Le cataclysme est ainsi 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 « Drames » :

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

¹²³ *Op. cit.*, vol. I, p. 180.

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 : l'énumération des syntagmes nominaux dans « Métaux refroidis », « trace d'une pulsion de mort », comme le dit Jean-Claude Mathieu de la « frappe » des poèmes d'*Arsenal*, rappelle les propos de Roland Barthes sur l'existence de « fantasmes du langage »¹²⁴.

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.¹²⁵

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.

¹²⁴ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 114.

¹²⁵ René Char. *Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 162.

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.¹²⁶

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 ? »¹²⁷ La réponse est donnée rapidement : « Peu d'œuvres atteignent à l'horreur de ce romantique tableau où, semble-t-il, un 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*.

5. « L'énergie du désespoir »

Cette formule, qui apparaît dans une note du poème « La main de Lacenaire » et qui sera supprimée en 1945¹²⁸, énonce bien la situation de la poésie une fois affirmés le scandale

¹²⁶ 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, pp. 85-104.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹²⁸ « 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.

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 ¹²⁹, 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. Ce qui précisément fera la crise d'après-guerre, c'est la mise en question d'une possibilité d'issue à la catastrophe. Et ici la divergence avec Breton sera très nette : alors que ce dernier témoignera d'« un optimisme largement anticipatif » ¹³⁰, Char de son côté cherchera à redéfinir un rapport au temps et une éthique de l'action qui puisse s'accorder à un pessimisme radical.

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 pourrait qualifier de « révolutionnaire ».

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. ¹³¹

Cet horizon d'insensibilité reste cependant relativement isolé dans les poèmes de cette période ¹³². 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

¹²⁹ 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.

¹³⁰ Entretien cité par Marie-Paule Berranger, *op. cit.*, p. 60.

¹³¹ René Char. *Dans l'atelier du poète*, *op. cit.*, p. 140. Voir aussi « l'état de léthargie » évoqué dans *Artine*.

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.¹³³

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 penser 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 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. »¹³⁴ 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

¹³² Et dans l'œuvre de Char prise dans son ensemble : quand après-guerre resurgira l'image d'une catastrophe recelant la possibilité du nouveau, ce sera comme dans *Les Matinaux*, avec l'idée d'un mouvement *en avant*. Notons également, dès *Poèmes militants*, un texte comme « À la faveur de la peau » où l'on pourrait lire en filigrane le passage d'un univers baudelairien, que son figement - figement de la « Beauté clouée » montrée à un « hypothétique [appelant phonétiquement l'*hypocrîte*] lecteur » - rejette dans le passé, à un univers rimbaldien suggéré par le « désir de prendre congé » « sur l'atlas des déserts », ainsi que par l'image du « dernier simple », reprise après-guerre dans le poème adressé à Rimbaud : « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! » « [...] pour le commerce des rusés et le bonjour des simples. » On ne peut pas ne pas mettre en rapport ces échos à Baudelaire et à Rimbaud avec l'idée, développée en 1956, dans le texte « Arthur Rimbaud », que se joue, dans le passage de l'un à l'autre, un changement de civilisation : « Baudelaire est le génie le plus *humain* de toute la civilisation *chrétienne*. Son chant incarne cette dernière dans sa conscience, dans sa gloire, [...] dans son apocalypse ». Après avoir cité un passage de Hölderlin affirmant que « les poètes se révèlent pour la plupart au début ou à la fin d'un règne », Char dit de Rimbaud qu'il « est le premier poète d'une civilisation non encore apparue, civilisation dont les horizons et les parois ne sont que des pailles furieuses ». L'insistance sur le cataclysme et la prise en compte d'une histoire à grande échelle dans les recueils du *Marteau sans maître* est aussi à comprendre comme un passage de cet ordre (ou plutôt une césure) entre deux civilisations.

¹³³ René Char. *Dans l'atelier du poète*, pp. 168-169.

¹³⁴ Nicolas Flamel, *Écrits alchimiques*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Aux sources de la tradition », 1993, p. 45.

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. »¹³⁵

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. »¹³⁶ 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. »¹³⁷ Cette idée d'un achèvement, au sens d'un accomplissement, à situer du côté de l'origine et non pas à l'horizon d'un progrès futur, fait toute la différence entre la conception hégélienne de l'histoire selon Breton et la conception de Char.

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 crépuscule (« 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

¹³⁵ Albert Poisson, *Théories et symboles des alchimistes*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1891, reproduit en fac-similé par les Éditions traditionnelles, Paris, 1991, p. 12.

¹³⁶ René Char. *Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 165.

¹³⁷ René Char. *Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p. 169.

simple incarnera la lumière (« A la faveur de la peau ») Etc.

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'approcher. Pour ce dernier en effet, il s'agit de « désensorceler l'avenir » lorsqu'il « asservit ceux qui s'informent auprès des devins. »¹³⁸ 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 »¹³⁹. 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 »¹⁴⁰. 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

¹³⁸ 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 », pp. 95-181.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 156.

conviction que « le nouveau ne surgit pas de l'écoulement sans fin des instants, mais de l'arrêt du temps, de sa césure »¹⁴¹, 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*¹⁴². 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.

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 ainsi en même temps chez Char un usage spécifique de la forme prophétique.

La première version du poème « Abondance viendra », dont le manuscrit a été conservé¹⁴³, permet de mesurer l'étroite articulation entre un rapport prophétique à l'avenir et le schème temporel du renouvellement. 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 Jérémie¹⁴⁴. 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

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴² Sur le détail de ces projets, voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 222.

¹⁴³ Les différentes versions de ce manuscrit sont reproduites en annexe de l'ouvrage de Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 299.

¹⁴⁴ 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.

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 recouvré 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 renouvellement à partir du passé. Une évolution se fait donc jour, entre une temporalité pensée comme rupture dans *Arsenal* et une temporalité du renouvellement, 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 d'ailleurs dans la dernière phrase : « Le sort de l'imagination adhérant 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.

Il s'agit donc bien de *continuer*. 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. »¹⁴⁵ 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 [v□R] 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.

¹⁴⁵ Nous soulignons.

6. Ligne de partage

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

D'une part, comme 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 l'incandescence d'une destruction radicale dans certaines visions des poèmes, dont on a vu les 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 significativement témoignent 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. »¹⁴⁶

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 »,

¹⁴⁶ *Op. cit.*, vol. I, p.151.

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 généralement¹⁴⁷. Chez Char transparaît 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

¹⁴⁷ 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.

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*¹⁴⁸. 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 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 philosophe¹⁴⁹, réunissent ces deux tendances de l'écriture charienne.

¹⁴⁸ On pourrait rapprocher cette critique du rêve de celle que formule un auteur dont la pensée du temps et de l'histoire est à plusieurs égards très proche de celle de Char : W. Benjamin, dans une note de *Paris, capitale du XX^e siècle*, délimite son projet en se distinguant du *Paysan de Paris* d'Aragon : « Délimitation de la tendance de ce travail par rapport à Aragon : tandis qu'Aragon persiste à rester dans le domaine du rêve, il importe ici de trouver la constellation du réveil. Tandis qu'un élément impressionniste – « la mythologie » – demeure chez Aragon... Il s'agit ici de dissoudre la mythologie dans l'espace de l'histoire », cité par Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka éditeurs, 2000, p. 114.

7. La rupture avec le surréalisme : « 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 Crevel¹⁵⁰. Ce projet n'aboutira pas, mais la rupture, jusque là discrète, est consommée avec la lettre-placard adressée à Benjamin Péret en décembre 1935¹⁵¹. 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 '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. C'est au nom de « l'actuel » lui-même que Char adresse ses reproches à Breton. L'actuel, c'est-à-dire, d'après ce texte, une conduite à tenir (les « mots d'ordre » sont explicites) dans une perspective politique et historique ; politique, en ce sens qu'il est question d'agir, avec efficacité et sans « perte de temps », contre des « adversaires » de la « Révolution » ; historique en ceci que le surréalisme est envisagé dans sa dimension temporelle, dans le mouvement de son déclin entraîné par une forme d'usure temporelle : « Il fallait 'dissoudre' en beauté purement et simplement le surréalisme pour lui éviter la honte de devenir centenaire [...] », car « le surréalisme s'est carrément engagé au cours des deux dernières années dans une voie qui le conduit infailliblement à la maison de Retraite des Belles-Lettres et de la violence réunies ». La critique de Char concerne donc 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 Joue et du groupe Esprit : « J'ai déploré [...] que Breton en arrive à utiliser cette funèbre tribune pour

¹⁴⁹ C'est ce que montre la préface de *Justine ou les malheurs de la vertu*, où l'on peut reconnaître 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 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.

¹⁵⁰ Pour ces renseignements, voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 274.

¹⁵¹ On la trouve reproduite dans *René Char. Dans l'atelier du poète*, *op. cit.*, pp. 227-229.

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 du surréalisme, notamment de la distinction entre deux registres, celui de l'écriture poétique et celui du manifeste et de l'action politiques. Jusqu'à un certain point, en effet, Char maintient cette distinction, ce « partage » qui assure à la poésie son indépendance et accroît son mode d'action propre. À cet égard, les recueils de la guerre et de l'immédiat après-guerre marqueront un tournant par leur reconfiguration de ce partage et la plus grande perméabilité de ce qui deviendra une « frontière en pointillé ».

Toutefois, dès cette période, Char ne conçoit pas la séparation de ces deux domaines, la poésie et l'action, sans une forme d'implication réciproque. Distincts, ils exigent cependant d'exister simultanément, sous peine de perdre de leur crédibilité : c'est le « compromis » entre une poésie révolutionnaire et son institutionnalisation (exprimé ironiquement par la « maison de Retraite des Belles-Lettres »), que dénonce Char, la discordance flagrante entre des exigences sur le plan poétique et leur absence dans le domaine de l'action¹⁵². Aussi peut-il demander ironiquement : « La descendance de Sade, de Rimbaud et de Lautréamont serait-elle toute intellectuelle ? », soulignant par là la nécessaire concordance, dans leur séparation même, de 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 donc 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 deux¹⁵³.

Les aphorismes de *Moulin premier* se situent dans le prolongement de cette critique

¹⁵² Jean-Yves Debreuille a montré l'ampleur de cette discordance chez les surréalistes, le silence qui les disqualifie en 1936, année où l'urgence d'une réaction aux événements se faisait de plus en plus pressante : voir Jean-Yves Debreuille, « Quand l'action conteste le rêve. Point de vue sur la poésie en 1936 », *Europe*, « 1936. Arts et littérature », n°683, Paris, mars 1986, pp. 69-77. Après 1936 et avec l'approche de la seconde guerre mondiale, la position de Breton devient de plus en plus intenable, « écartelé qu'il était entre le refus viscéral (et pour lui congénital) d'un nouveau 14-18, et le rejet de la passivité en face du nazisme », selon le témoignage de Julien Gracq, qui ajoute : « Il n'est pas interdit d'interpréter le départ de Breton en 1938 vers le Mexique et Trotsky comme une tentative d'échapper à un dilemme insoluble 'par le haut', par l'évasion dans la politique utopique [...] », in « Des rendez-vous décevants avec l'histoire », *André Breton en perspective cavalière*, textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1996, p. 18.

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 »)¹⁵⁴.

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 par sa valeur de riposte, à l'instar des recueils précédents. 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. »¹⁵⁵ Jean-Claude Mathieu discerne cette fonction dans la syntaxe même des énoncés : « La formule pivote autour de la marque syntaxique d'un retournement, contracte sa force en un point de renversement. Arrachés à un discours antérieur des fragments sont dénoncés aussitôt qu'énoncés. » Il en donne comme exemple la phrase suivante : « [...] le poète démonétisé, la société compensée. *Halte !* L'objectif est identifié [...] » Cette rupture au sein même de l'énoncé est « une trace dialogique dans un langage solitairement affirmatif. »

Les aphorismes de *Moulin premier* sont donc bien un contre-discours. Comme d'autres textes, déclarations ou poèmes, ils sont situés, et montrent cette situation implicitement, par leur intertexte. Par leur forme d'énonciation même, qui est de contradiction, d'opposition à d'autres discours, au discours surréaliste notamment, ils désignent leur historicité, de même qu'ils manifestent leur dimension politique, entendue, au sens large, comme l'ensemble des liens présupposés par le poème avec une communauté de destinataires.

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 divers de la vie : à l'abstraction et à « l'anémie » de « l'absolu », viennent faire contrepoids le divers et le singulier des

¹⁵³ 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* dont on verra combien ils sont liés aux textes poétiques. 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.

¹⁵⁴ Le texte « Souvenir de Moulin premier », rédigé en 1954, est reproduit dans les notes de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1360.

¹⁵⁵ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. I, p. 291.

« 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* accorde à la poésie et au poète une place que le surréalisme occupe de moins en moins bien aux yeux de Char. Ce recueil est dès lors un moyen pour lui de se démarquer de l'affaiblissement de la fonction sociale et politique du poète surréaliste. Ce dernier est un de ceux que Char désigne du nom d'« artistes » pour stigmatiser la fausseté et l'hypocrisie d'une poésie devenue futile parce que préoccupée d'« échos » mondains et de manœuvres courtoises dignes de « laitiers caressants » et de « minaudiers fourbus ». Dans l'affaiblissement de cette poésie 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). Ces phrases font dériver la valeur de l'écriture poétique de sa capacité d'action et appuient cette dernière sur une conception élargie de la poésie, désignée par une formule, le « sentiment de la poésie », qu'il faut certainement comprendre par opposition aux pratiques machinales ou

précieuses des poètes auxquels s'oppose Char dans *Moulin premier*. La dernière phrase de l'aphorisme, avec sa tournure conclusive, invite à lier la juste compréhension de la poésie, son action, et une ouverture à la simplicité et à la diversité des paroles les plus courantes, paroles de la pluie et du beau temps. Aussi ne faut-il pas se méprendre sur l'épigraphe du recueil qui, en 1936, était tirée d'un texte de d'Alembert : « 'Jamais la poésie n'a été si rare à force d'être si commune, à prendre ce dernier mot dans tous les sens qu'il peut avoir' (*Suite des réflexions sur la poésie*) ». Cette citation est polémique, comme l'a mis en évidence Jean-Claude Mathieu : « faisant écho aux déclarations de Lautréamont, d'Apollinaire, amplifiées par les surréalistes, sur la poésie 'commune', 'faite par tous', et constatant la 'rareté' des réalisations, voire leur préciosité... »¹⁵⁶ La polémique sous-jacente à l'épigraphe, trouve un écho dans le recueil avec ce recours à une forme, le proverbe, qui est par excellence un bien commun à tous les locuteurs d'une langue¹⁵⁷. Implicitement, Char oppose donc 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 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 ». 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 (mais il ne s'agit bien sûr pas de réduire la poésie à des formes proverbiales, qui sont retravaillées par l'écriture aphoristique), et c'est en somme au nom de ce projet qu'est écrit pour partie *Moulin premier*.

On pourrait en voir une confirmation dans la forte présence, mise en évidence par Jean-Claude Mathieu¹⁵⁸, d'un « territoire », d'une géographie organisée par des « noms de quartiers » (dont le titre même « Moulin premier », nom d'un quartier de L'Isle sur la Sorgue, est un exemple), dans l'horizon naturel et concret qui se profile derrière ces aphorismes. Loin d'être impersonnel, formel ou universel, ce premier grand recueil d'aphorismes de Char est retrempé dans un univers quotidien, un lieu personnel aux « 'attenants' cosmiques et historiques »¹⁵⁹. 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*) :

¹⁵⁶ *Op. cit.*, vol. I, p. 287.

¹⁵⁷ Alain Montandon insiste sur cette caractéristique du proverbe : « L'acception comme proverbe d'une locution correspond à un changement du niveau d'appréhension et implique que la locution soit devenue et ait été reconnue bien commun à tout un groupe social », *Les Formes brèves*, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 19.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 288-291.

¹⁵⁹ *Ibid.*

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 poésie¹⁶⁰. 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 déviations 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. Remarquons à ce propos que si Char parle de « charger d'explosif » l'« épais guano des migrations romantiques », il prend soin d'ajouter en tête de phrase : « sans vous défigurer ». Il y a bien là une forme de revendication de l'héritage romantique et certainement des responsabilités du poète romantique à l'égard de l'histoire et de la société, dont il s'agirait seulement de radicaliser la force de révolte et d'opposition. Aussi faut-il, non pas remagnétiser le poète, selon la métaphore surréaliste que vient démarquer, de manière paronomastique l'image de Char, mais 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 aphoristique¹⁶¹. Le poète « monétisé » est à la fois celui qui compte pour ses contemporains, a du prix à leurs yeux, qui retire de sa force d'attraction une valeur dans les échanges d'une société, tout

¹⁶⁰ Ces « sources » de la poésie que sont la vie et la nature, seront au fondement du combat de *Feuillets d'Hypnos*, montrant ainsi leur étroite implication dans l'engagement de l'écriture.

¹⁶¹ 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'. »

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... »¹⁶² 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, accueil au visage souriant chez Char le plus souvent, merveilleux qui détourne en outre du nécessaire questionnement du réel. Où l'on retrouve, 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 présent¹⁶³.

Cette image reparaît ponctuellement. Ainsi dans un entretien de 1952¹⁶⁴ : « 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 ici directement rapportée à la possibilité d'une action dans l'histoire. L'absence de cette possibilité est ironiquement dénoncée dès l'aphorisme V de *Moulin premier* qui illustre 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 politique. L'aphorisme partage ainsi avec le manifeste l'ancrage de l'énoncé dans une situation

¹⁶² *Sous ma casquette amarante*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 864.

¹⁶³ 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.

¹⁶⁴ Entretien avec Pierre Berger, paru dans *La Gazette des lettres*, n°21, 15 juin 1952.

d'énonciation déterminée. *Moulin premier* ne se veut pas un recueil de maximes intemporelles, énonçant des vérités générales. De nombreux indices montrent, comme on l'a vu, la valeur de riposte de ces énoncés et par là, leur situation. 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 et, à sa manière, engagé, par sa polémique implicite, sur la fonction du poète dans la société notamment, 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 »¹⁶⁵), 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. Dès 1936, la forme aphoristique est appelée à jouer un rôle d'opposition, mais la crise de l'histoire n'est pas encore l'enjeu de la lutte. 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 qui « révèle un tour d'esprit, la parole d'un sujet, l'humeur d'un moment », selon les termes d'Alain Montandon¹⁶⁶, mais elle est aussi une manière de prendre le contre-pied 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, aguerris 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.

S'il y a donc bien dans ces recueils, comme le fait remarquer Jean-Claude Mathieu, « poussée de l'histoire dans le poème, intervention du poème dans l'histoire »¹⁶⁷, il faut noter que c'est d'une manière tout à fait singulière. 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. Mais le poème ne se situe pas dans la perspective d'une durée historique, au sens de l'historiographie moderne. Il ne s'agit pas de lutter contre la société et ses valeurs 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 ; elle est la visée d'une écriture, qui 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'un drame 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*

¹⁶⁵ Le texte de « Souvenir de Moulin premier », daté de 1954, est donné en note dans l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1360.

¹⁶⁶ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, vol. I, p. 159.

viendra, mais si la question d'une responsabilité du poème devant son temps 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 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*. L'irruption de l'histoire apparaît comme le corollaire d'une responsabilité assumée.

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 dans le temps de l'histoire. Dans les recueils eux-mêmes, toutefois, 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* s'affirme 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*.

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. Il ne s'agit pas uniquement de décrire ou de constater, mais bien de faire, d'une manière ou d'une autre, de ce texte un acte. L'enjeu pragmatique de l'écriture poétique est ici 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*.

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 ainsi dans le passage du deuxième alinéa au troisième. L'expression « les temps » déplace l'horizon temporel du texte et donne au présent 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 (« commi*s* », « jusqu'ici », « voir*e* », et, dans les phrases suivantes, « rajeun*e* », « pui*ts* »).

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, le sens qui en résulte et 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^e 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, selon la délimitation du champ élaborée dès l'antiquité grecque par opposition à la nature, sans être pour autant un catalogue d'événements (auquel cas, elle tomberait dans la chronique) ; elle est à l'époque moderne le lieu de production d'un sens¹⁶⁸. Or dans cette période de l'œuvre de Char, s'ébauche,

¹⁶⁸ 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, pp. 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, pp. 191-201.

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 justice¹⁶⁹. 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 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. C'est par une forme de signification immanente à l'enchaînement des époques et des événements que ces derniers se constituent en histoire. À ce sujet, la position de Char est constante tout au long de son œuvre : toujours il refusera de placer devant lui l'horizon lointain de quelque idéal, et il l'affirmera avec force dans les années d'après-guerre¹⁷⁰.

Remarquons enfin que cet appel à une sorte de sens 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

¹⁶⁹ 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).

¹⁷⁰ 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 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. Voir notamment la différence qui les oppose sur la résolution dialectique de la contradiction, comme l'a montré Jean-Claude Mathieu dans « Breton, Char : la contradiction », *René Char, 10 ans après*, op. cit., pp. 33-57.

cette « Dédicace », l'événement historique de la guerre d'Espagne inaugure, dans sa négativité, un temps sans comparaison. L'inscription sonore de [com] dans le troisième alinéa (« commis », « commune », « comme », « 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'histoire est ici, dans le même mouvement, rupture et exigence de signification.

La comparaison entre le temps de l'histoire et le temps de l'enfance du sujet permet d'établir une césure entre ces deux temporalités. Mais l'événement bouleverse cette division en menaçant jusqu'au temps de l'enfance lui-même : « 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. » L'horreur de cette guerre, que dénonce la « Dédicace », c'est qu'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'/ de la « faulx » allégorique¹⁷¹. 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. »¹⁷² 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 l'histoire.

¹⁷¹ Jean-Claude Mathieu rappelle que « Char, comme Hugo, souhaitait restituer une / 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.

¹⁷² Cité par Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char*, vol. II, p. 12.

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, c'est dans la mesure où l'histoire doit être dénoncée. 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'Espagne¹⁷³. 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.

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

¹⁷³ Information rapportée dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, p. 266.

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 entendre¹⁷⁴. 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.

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, on l'a vu, 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 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 après¹⁷⁵. 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

¹⁷⁴ 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, pp. 620-623.

¹⁷⁵ 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 », pp. 159-186.

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 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 Arendt¹⁷⁶, 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

¹⁷⁶ Voir Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, [1954-1968], Paris, Gallimard, 1972 pour la traduction française, « Le concept d'histoire », pp. 58-120. L'intérêt réciproque de Char et de H. Arendt est souligné dans ce livre par les citations de Char commentées par la philosophe dans sa préface.

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 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 croire¹⁷⁷ Nous faisons tourner nos toupies Dans le rayon de vos battoirs

Et, dans la dernière strophe :

Vous qui ne croyez pas aux prodiges¹⁷⁸ 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

¹⁷⁷ Nous soulignons.

¹⁷⁸ Nous soulignons.

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 au temps présent que caractérise l'envahissement du mal : 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. 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 1956¹⁷⁹. 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 et de la déchirure¹⁸⁰.

Si l'histoire apparaît dans l'œuvre de Char, c'est donc en raison de la violence de l'événement. Parce que l'histoire est destructrice, elle exige de répondre à la menace qu'elle représente. On peut alors dire qu'elle s'impose comme *crise*, en un premier sens de ce terme, dès 1937, bien qu'elle soit contrecarrée, dans cette période de l'œuvre, par l'optimiste affirmation d'un « espoir ». À quoi s'ajoute une singularité qui prend toute son ampleur dans *Seuls demeurent* : l'histoire fait irruption sur fond de devenir personnel. Le collectif tire sa signification de sa confrontation avec une temporalité comprise à l'échelle du sujet.

¹⁷⁹ Voir le texte « Arthur Rimbaud », dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 733.

¹⁸⁰ Jean-Claude Mathieu a bien mis en évidence « les formes-vision de la déchirure » dans son commentaire de *Placard pour un chemin des écoliers* : voir *René Char*, vol. II, *op. cit.*, pp. 15-32.

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, comme c'est le cas dans *Placard*, 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'histoire. L'ensemble du recueil, placé dans cette perspective par le texte liminaire, fonctionne alors comme une lutte contre la violence historique, manifestée sur un plan collectif dans l'événement de la guerre d'Espagne. *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 de l'histoire 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 fondement 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 violemment rejetée comme entassement de victimes, mais elle est aussi implicitement affirmée dans le dernier alinéa, qui laisse entendre l'affirmation d'un futur et la possibilité d'un changement 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 référent 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 à plusieurs reprises, on le verra, 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, comme on s'y attendrait, 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 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. »

S'il y a crise de l'histoire, c'est alors à un double point de vue. 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. » Dans cette phrase se trouvent conjoints les deux aspects de cette double crise. On passe 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, et à agir sur lui. 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. Par la suite, dans l'œuvre, ce sera souvent par le terme d'*époque* qu'il sera fait référence à ce temps historique. Une continuité nouvelle de l'un à l'autre se lit dans la continuité phonique des dentales, de la première phrase (« Le 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, le poème la surmonte en lui répondant par la valeur performative des impératifs que s'adresse le sujet à la fin du poème, maintenant ainsi une continuité du devenir personnel et témoignant par là d'un optimisme qui disparaîtra après la guerre.

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 ainsi 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 ».¹⁸¹ « 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

¹⁸¹ 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, pp. 177-197.

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 temps¹⁸².

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

¹⁸² 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 ».

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 »¹⁸³, 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 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> [...] »

¹⁸⁴ . 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

¹⁸³ Variante donnée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, section « Annexe », p. 325.

¹⁸⁴ Variante donnée par Jean-Claude Mathieu, *ibid.*

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 « insouciance merveilleuse »¹⁸⁵ 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 guerre¹⁸⁶.

On trouverait enfin, avec le poème « Anniversaire », un exemple significatif de cette refiguration temporelle dans la composition du recueil et de l'autonomisation qu'elle implique à l'égard de la circonstance de rédaction. Comme le précise Jean-Claude Mathieu¹⁸⁷, un fragment de ce poème, « la fureur blanche », provient du texte consacré à Picasso, « Mille planches de salut ». Ce dernier texte, recueilli dans *Recherche de la base et du sommet*, annonce les horreurs de la guerre, prévoyant en mars 1939 « les situations infernales au sein desquelles nous serons bientôt plongés. » En passant de l'un à l'autre texte, le syntagme « fureur blanche » prend une référence moins précise que dans « Mille planches de salut », puisque le poème « Anniversaire » ne spécifie pas l'agent de la violence évoquée :

Maintenant que tu as uni un printemps sans verglas aux embruns d'un massacre entré dans l'odyssée de sa cendre, fauche la moisson accumulée à l'horizon peu sûr, restitue-la aux espoirs qui l'entourèrent à sa naissance. Que le jour te maintienne sur l'enclume de sa fureur blanche ! Ta bouche crie l'extinction des couteaux respirés. [...]

L'article des substantifs « massacre » et « couteaux respirés » maintient l'ambiguïté d'une extensité maximale (les couteaux) ou d'un référent non identifié (un massacre). Par le cotexte, le « tu » du poème serait le plus indiqué pour leur donner un déterminant, en l'absence de sujet collectif explicite. De l'un à l'autre texte la « fureur blanche » réfère moins clairement au contexte historique pour prendre sens dans le discours du sujet sur lui-même.

D'une manière générale, le fond de violence sur lequel sont écrits certains poèmes

¹⁸⁵ Variante d'« Envoûtement à la Renardière », voir Jean-Claude Mathieu, *ibid.*

¹⁸⁶ 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 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).

¹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 92.

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 Lorient », 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 la crise 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 distincte des circonstances de rédaction.

Les poèmes qui succèdent au « Lorient » 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 Lorient ». 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 « Lorient », « 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 donc l'emporter sur tout autre principe de succession. Cette logique annoncée est toutefois démentie dès les poèmes suivants 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 irrésistible du mal historique, de tenir conjointement l'affirmation d'une responsabilité de la poésie face à 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 1938¹⁸⁸, 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 « 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 disparaïs, mon escorte, debout dans la distance ; La douceur du nombre vient de se détruire. 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,

¹⁸⁸ Poème daté dans une lettre à Gilbert Lely, citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 81, note 170.

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 poing 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... »¹⁸⁹. 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

¹⁸⁹ Un bel 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, pp. 51-59.

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 sujet. 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 s'engage. 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 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 le violent refus de toute poursuite de l'action dans l'histoire, constitue, on le verra, 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. [...]¹⁹⁰

L'injonction en fin de poème faisant suite à une première partie narrative est une autre manière de réaliser la transformation du sujet. Ainsi dans « Le Bouge de l'historien » : le dernier alinéa à l'impératif accomplit l'engagement du sujet dans une temporalité ouverte sur un avenir indéfini (« un jour »), après un alinéa envisageant la durée d'une histoire personnelle avec la valeur d'accompli du temps composé (le futur antérieur) :

[...] 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

¹⁹⁰ Nous soulignons.

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, comme dans la première section du recueil, à envisager dans leur implication réciproque l'avènement d'une nouvelle période de temps et un bouleversement 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, 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. Alors que les recueils précédents multiplient les forces de rupture et d'abstraction de l'écriture, dans une relation d'ailleurs polémique avec leur réception par le lecteur, *L'Avant-monde* introduit dans les poèmes une trame narrative qui, selon les termes de Jean-Claude Mathieu, « déploie le devenir d'un être »¹⁹¹. 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

¹⁹¹ *Op. cit.*, vol. II, p. 122.

préparation de l'avenir se fait dans des phrases dont le ton prophétique et l'ampleur oratoire sont à la mesure du désir performatif :

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 » nietzschéens¹⁹². 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 prophétique¹⁹³.

Une telle corrélation entre l'apparition d'une temporalité historique dans les poèmes et l'engagement du sujet dans son énoncé n'est pas sans évoquer la force et la présence du locuteur dans *Les Châtiments*, référence incontournable de toute poésie politique pour un auteur du XX^e 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. »¹⁹⁴ 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 :

¹⁹² 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.

¹⁹³ 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 poésie 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.

¹⁹⁴ Henri Meschonnic, « Poétique politique dans *Châtiments* », *op. cit.*, p. 215.

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 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.

L'histoire, « pyramide » devenue « bouge », a beau se voir destituée de son prestige, la thématization du temps dans le recueil aussi bien que la manière dont la construction de ce dernier le configure montrent toutefois que la notion même d'histoire n'est pas foncièrement remise en cause, à la différence de ce qui se passera juste après la guerre. Le recueil donne au temps une direction, et une signification, deux conditions nécessaires à la définition du temps historique. La conception dominante du temps telle qu'elle est notamment présumée par l'ordre des poèmes est celle d'un temps linéaire. Le poème « La Liberté » tire sa signification de sa place à la fin du recueil, et désignant le terme d'un parcours, il appelle en écho les poèmes du recueil par rapport auxquels la venue de la liberté fait sens, « Le Lorient », « Éléments », « Louis Curel de La Sorgue », « 1939. Par la bouche de l'engoulement », « Chant du refus. *Début du partisan* », et « Carte du 8 novembre » notamment.

L'articulation du présent et de l'avenir, selon une relation qui fait servir l'un à la préparation de l'autre, reste toutefois à nuancer. Ainsi, il est significatif que le dernier poème du recueil, « La Liberté », soit entièrement écrit au passé alors même qu'on pourrait le prendre pour une annonce, au cœur de la guerre, de la liberté à venir. Ici encore l'écriture prend soin de détacher le poème de la circonstance, tout en maintenant, en même temps, la possibilité qu'il s'y réfère. Écrit au passé, « La Liberté » évoque la guerre et aussi, bien plus qu'elle. Avec une valeur proche de celle du futur antérieur, le passé du poème, conjugué à la tension vers le futur qui résulte du contexte du recueil, fonctionne à la fois comme obtention anticipée de ce qui est désiré, et comme récit repoussé dans un passé indéfini par la valeur du passé simple (« elle passa les grèves machinales ; elle passa les cimes éventrées »), détaché du présent de l'énonciation, et pouvant par là avoir le statut d'un modèle idéal de l'action, atemporel et transposable dans diverses circonstances. Cette double fonction est quasiment explicite dans le premier alinéa qui détache l'avènement de la liberté de toute temporalité précisément définie : « Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du crépuscule. »

L'attente d'une « justice » de l'histoire, perceptible dans certains poèmes du recueil, témoigne quant à elle de la permanence de traits essentiels à la conception traditionnelle de l'histoire. Si l'idée de progrès est bien ruinée par l'image de la pyramide dans le poème « Le Bouge de l'historien », l'idée d'histoire n'est pas complètement abandonnée pour autant. Le poème le plus significatif à cet égard est « 1939. Par la bouche de

l'engoulement ». Publié d'abord en 1939 dans la revue *Cahiers d'art*, ce poème tire une partie de sa signification de sa place vers la fin de *L'Avant-monde*, après « Le Lorient », et un peu avant « Carte du 8 novembre », dont la note de l'édition des *Œuvres complètes* dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade », inspirée par René Char, indique que la date du « 8 novembre » réfère au débarquement allié en Afrique du Nord en 1942. Avec cette date mentionnée en tête, il fonctionne comme un rappel au cœur de la guerre d'un avertissement prémonitoire, lancé à son commencement en 1939, dans le poème « 1939. Par la bouche de l'engoulement », qui désignait l'indifférence à l'égard de la guerre d'Espagne comme une faute appelant sa punition : « Enfants [...] de vous l'étranger se détourne, se détourne de votre sang martyrisé, se détourne de cette eau trop pure [...] / Châtiments ! Châtiments ! » À cette place de *L'Avant-monde*, les « châtiments » appelés contre la trahison de « l'étranger » désignent aussi la situation d'horreur imposée par la guerre (« aile double des cris d'un millions de crimes se levant soudain dans des yeux jadis négligents » (« Vivre avec de tels hommes »)). La guerre elle-même apparaît dès lors comme la conséquence d'une justice de l'histoire. On est ici au plus près de la signification historique des *Châtiments* de Victor Hugo : du crime du « Deux-décembre » aux « Temps futurs » en passant par « L'Expiation », la logique de l'organisation du recueil hugolien donne à l'histoire une signification très précisément inspirée du livre de l'histoire et de la vocation du Peuple élu. Comme le signale Jacques Seebacher dans son introduction aux *Châtiments*¹⁹⁵, le sens du recueil de Hugo s'éclaire en particulier de la spécificité du prophétisme biblique, moins soucieux de dire l'avenir que de « disséquer l'instant », de dégager le sens de l'événement. De même que « le châtiment de Babel n'est autre que l'événement même, technologique et linguistique », de même « la punition de Louis-Napoléon Bonaparte comme de Napoléon I^{er} n'est pas autre chose que d'être ce qu'ils sont » : le châtiment que signifie l'événement était contenu dans le crime, comme le dit bien le terme hébreu utilisé par Caïn condamné pour le meurtre de son frère, terme qui signifie en même temps [crime – châtiment]¹⁹⁶. Cet horizon biblique, horizon d'un sens donné à l'histoire et, plus particulièrement, à l'événement de la guerre comme « crime – châtiment », est indirectement présent dans la fin de ce poème de Char.

L'événement historique dans *L'Avant-monde*, l'entrée en guerre, est donc montré comme une rupture, thématiquement, formellement et par la construction du recueil. Pour autant, on ne peut entièrement parler de « crise de l'histoire », ni de crise causée par l'histoire ni de crise affectant la nature même de l'histoire, selon les deux sens du génitif. La forme et la présence de l'histoire sont plus complexes. L'entrée en guerre, date pivot dans le recueil, est dans un premier temps séparée de ses conséquences, tant sur un plan thématique que poétique, dans la seconde partie de *L'Avant-monde*, qui pourtant devrait correspondre au début du conflit. Les poèmes les plus explicites quant à la violence de la guerre, comme « Vivre avec de tels hommes » ou « Le Bouge de l'historien », intègrent cette irruption de l'histoire dans la continuité du temps personnel : ces deux poèmes confient chacun à l'alinéa final la charge de relancer, dans la sphère du « tu », le mouvement du devenir que pourrait avoir stoppé l'irruption de la guerre¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Jacques Seebacher, introduction à Victor Hugo, *Châtiments*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 34.

¹⁹⁶ *Ibid.*

Enfin, la conception du temps donnée dans l'organisation du recueil ne met pas en cause la nature de la temporalité présupposée par l'histoire en son sens traditionnel. La menace de la crise est par là comme contenue, l'hypnose de « Léonides » est contrariée par la force prospective du sujet.

Cependant, formant contraste avec l'affirmation de la nécessité d'une temporalité historique, formant contraste aussi avec le rapport heureux aux « temps purs de la fugue » de « Fenaison », ou celui, aux connotations mystiques, de « L'Épi de cristal », apparaît par endroits, dans *Seuls demeurent*, une thématique du temps comme ennemi. Virulente dans « Louis Curel de La Sorgue », la dénonciation du temps comme « arme des maîtres » annonce le rapport au temps de *Feuillets d'Hypnos*.

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'échelle de *Fureur et mystère*, la présence de *Partage formel* à cette place produit l'effet d'une interruption dans le développement d'un livre dont l'organisation prend sens, comme on le verra, par sa relation à l'ordre des événements historiques. 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 formulent 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 :

! 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. Il 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.

¹⁹⁷ Cette intégration de l'histoire au devenir individuel n'est pas sans écho avec la relation à l'histoire préconisée par Nietzsche, telle que Michel Haar l'a mise en évidence : « relation partielle, affective d'un individu », intéressé par « ce qu'il peut retirer de ce passé comme force inspiratrice » et « dont le point de vue n'est pas *rétrospectif* mais *prospectif*, (...) à l'opposé de la fiction historisante de l'objectivité » ou de la conception hégélienne « d'une totalisation *en soi* » (in Michel Haar, *La Fracture de l'Histoire. Douze essais sur Heidegger*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1994).

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 »¹⁹⁸ 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 prédicat¹⁹⁹ : 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 suite²⁰⁰, 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 y invite une des notes de l'édition des *Œuvres complètes* parue dans la collection de « La Bibliothèque de la Pléiade » (dont on sait qu'elles font entendre la voix

¹⁹⁸ Sous-titre manuscrit du recueil, mentionné par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 168.

¹⁹⁹ Voir, dans le chapitre consacré à *Partage formel*, la section intitulée « la définition, partage formel du nom », *op. cit.*, vol. II, pp. 179-180.

²⁰⁰ 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.

de Char), il faut lire le recueil comme une défense des notions de poésie et de poète en un temps où elle sont menacées :

Dès avant la guerre, dans *Moulin premier*, Char avait exécré 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.²⁰¹

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.

Ce recueil vient-il contredire l'affirmation d'une responsabilité du poème et du poète devant l'histoire, telle qu'elle apparaît dans les recueils antérieurs ? 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*. Ou encore, comme le dira clairement la préface au recueil d'Yves Battistini *À la droite de l'oiseau* : « Le poète du XX^e siècle a pu rejoindre la révolte de son temps mais il sait encore mourir pour le frisson le plus avancé de la nuit orageuse, ou, mieux, vivre dans l'attente des prochaines combustions auxquelles il viendra indéfiniment s'ajouter. »

²⁰² Voilà bien, semble-t-il, l'enjeu de cette alternance : sauver la poésie d'une exposition continue en pleine lumière, en « pleine subjectivité consciente » comme l'écrira Char à

²⁰¹ *Œuvres complètes, op. cit., pp. 1366-1367.*

²⁰² *Œuvres complètes, op. cit., p. 1319.*

Lely²⁰³, maintenir la possibilité du mystère, l'obtention de « cet absolu inextinguible, ce rameau du premier soleil : le feu non vu, indécomposable », lutter pour maintenir la poésie dans l'alternance de la « fureur » et du « mystère » : « Fureur et mystère tour à tour le séduisirent 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 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 : « L'intemporel devient l'indice de l'historicité, la sentence gravée répond à une situation aggravée. »²⁰⁴

Le détachement des énoncés dans *Partage formel* n'est donc que l'envers de la responsabilité du poème face 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 éloquentes du premier alinéa. Si l'énonciation de *Partage formel* ne construit pas aussi nettement que dans *Moulin premier* sa scénographie, il n'est toutefois pas surprenant que plusieurs éléments rattachent le recueil au contexte général de la guerre. Sa fonction même, ainsi qu'on vient de le voir, est déterminée par le contexte historique qui impose de rappeler la place de la poésie. 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). Aucun refus du réel 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). D'où l'apparition d'une image, discrète mais affirmée, de la fonction sociale du poète : il est celui qui « complétera 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). Aucune indication des

²⁰³ Lettre du 15 mars 1944 citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 206.

²⁰⁴ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 179.

circonstances historiques 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.

Ainsi, l'histoire s'impose dans l'œuvre de Char avec la guerre d'Espagne et la déclaration de guerre de 1939. L'écriture, aussi bien dans la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, que dans l'organisation de *Seuls demeurent*, leur donne un statut d'événement, soulignant ainsi leur caractère exceptionnel et inattendu, ainsi que leur force de rupture²⁰⁵. En même temps, ce statut d'événement implique une temporalité historique par rapport à laquelle ils prennent sens. Leur gravité, désignée comme telle, conduit à voir en eux une « crise de l'histoire », au sens courant de bouleversement et mise en péril d'un ordre existant, mais cette crise ne peut apparaître qu'à partir du moment où le temps est lui-même historique.

L'histoire surgissant dans l'œuvre à proportion de sa menace de destruction, elle y est corrélée à la réaction d'un sujet qui la dénonce et affirme face à elle sa responsabilité. D'abord dans une relation de 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. Dans *Seuls demeurent*, le destinataire est le sujet lui-même plus qu'une collectivité, et la dénonciation n'y a pas la dimension publicitaire qu'elle avait dans les pointes pamphlétaires du *Marteau sans maître*.

²⁰⁵ Ces trois caractéristiques correspondent à ce que Paul Ricoeur appelle « les postulats épistémologiques implicites à l'usage courant du terme *événement* », à savoir « singularité, contingence, écart ». Le philosophe ne les rappelle que pour mieux les nuancer à la lumière de son étude sur la « mise en intrigue » : « du fait qu'ils sont racontés, les événements sont singuliers et typiques, contingents et attendus, déviants et tributaires de paradigmes », *Temps et récit. I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983, pp. 363-365. Ces précisions valent aussi bien pour le bombardement de Guernica et la déclaration de guerre du 3 septembre 1939 : le statut d'événement leur est conféré dans les recueils à partir d'une forme de narrativité, récit d'enfance dans la « Dédicace », configuration narrative de l'organisation des poèmes dans *L'Avant-monde*.

Chapitre 3 *Feuilletts d'Hypnos* : une crise de l'histoire ?

De *Seuls demeurent* à *Feuilletts d'Hypnos* l'écriture change radicalement. Par la nouveauté de sa forme, irréductible à *Partage formel* et à *Moulin premier*, *Feuilletts 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] »²⁰⁶. 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 supplicié 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' »²⁰⁷. L'histoire ne fait donc pas seulement irruption dans l'œuvre, elle l'envahit. Elle en bouleverse la forme, quand elle ne la menace

²⁰⁶ Le verbe est employé dans l'avertissement de *Feuilletts 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 ».

²⁰⁷ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 201.

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 discontinue 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.

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, au temps, 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. Si l'écriture change sous la pression de l'histoire – qui est plus que la seule modification des conditions matérielles et de la disponibilité du poète – quel est donc le changement qui affecte l'histoire elle-même ? Faut-il chercher dans une crise de l'histoire le sens du passage du poème en prose de *Seuls demeurent* à la note de *Feuillets d'Hypnos* ?

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 histoire politique et sociale se dégage alors 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, avec leur valeur de descriptions définies²⁰⁸, 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.

Feuillettes 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 *Feuillettes d'Hypnos* devient une histoire politique et sociale, plus précisément contextualisée. Aussi change-t-elle d'échelle : il ne s'agit pas, dans ces feuillettes-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. *Feuillettes 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 »²⁰⁹.

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 oublié pays, ceux qui survivront à ce temps d'algèbre damnée. » C'est parce que le pays est « oublié » 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 feuillettes 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

²⁰⁸ « Les descriptions définies sont des expressions qui peuvent servir à référer à un objet particulier. » in Georges Kleiber, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique, [diffusion : Paris, Klincksieck,] 1981, p. 174. L'emploi des démonstratifs (« cette guerre », « cette armée »...) n'est pas contradictoire puisque les descriptions définies nécessitent des « indices référentiels » pour repérer le référent visé.

²⁰⁹ La notion est de Paul Ricoeur, « Vers une herméneutique de la conscience historique », *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 418.

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 qui dessinent un cadre futur pour l'action et ses conséquences, anticipant assez précisément l'après-guerre et ses désenchantements : « Cette guerre se prolongera au delà des armistices platoniques. 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 « Loriot », 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 sa rupture dans le temps historique.

Le temps vécu 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 temps de l'époque : « 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). Le temps est nettement partagé entre un autrefois et « aujourd'hui » dérégulé : « 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 incompétence, leur insuffisance morale qui, en premier lieu, font la crise de l'histoire²¹⁰.

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 passés au « scalpel d'une anatomie morale », selon la formule de Bernard Roukhomovsky au sujet de La Rochefoucauld²¹¹. À l'instar des *Maximes* présentées par leur auteur comme un « portrait du cœur de l'homme »²¹², 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 l'auteur 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 [...] ». Il s'agit ici du « mal » qu'ont révélé les hommes, dans les circonstances de la guerre : « Considère sans en être affecté que ce que le mal pique le plus volontiers ce sont les cibles non averties dont il a pu s'approcher à loisir. » 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 *Feuillettes 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

²¹⁰ 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.

²¹¹ Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, p. 84.

²¹² Voir l'*Avis au lecteur* de la première édition, cité par B. Roukhomovsky, *op. cit.*, p. 26.

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 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 explicite. 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 crise de 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 de crise de l'histoire mais de 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 remise en cause : 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 *Feuillettes 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.

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 Mathieu²¹³ : « 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 »²¹⁴ ; 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 »²¹⁵. 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 de l'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 [...] » (feuillelet 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. [L'homme, c'est le temps] [...] »²¹⁶, établissant une corrélation entre le dérèglement du temps et le dérèglement de l'homme. Le feuillelet 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

²¹³ *Op. cit.*, vol. II, p. 247.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Voir le premier des quatre *Billets à Francis Curel*, daté de 1941, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 632-633.

²¹⁶ Ajout manuscrit sur la version dactylographiée de *Feuillets d'Hypnos*, BLJD, Fonds René Char 687, Ae-IV-7.

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'homme²¹⁷.

La crise de l'histoire est ainsi, par moments, dans *Feuillettes d'Hypnos*, doublée d'une crise du temps lui-même ; 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)²¹⁸. En regard de ce bouleversement des divisions traditionnelles, qu'il soit subi ou mis à distance dans l'humour d'un jeu²¹⁹, 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.

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

La crise de l'histoire se manifeste alors tout autant par l'analyse qui en est faite dans les feuillettes que par la mise en échec de cette analyse elle-même. Aussi ne peut-elle

²¹⁷ Aussi, seuls quelques hommes, liés par une amitié « fraternellement partagée », peuvent « dans la solitude » « [faire] 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).

²¹⁸ 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.

²¹⁹ « L'humour n'est plus mon sauveur », écrit Char dans le deuxième billet à Francis Curel ; il a donc pu être perçu comme tel.

apparaître le plus souvent que de manière oblique, par le détour d'une métaphore, notamment, qui propose l'inédit d'une nouvelle attribution sémantique²²⁰ face à l'inouï de ce temps sans comparaison.

Jean-Claude Mathieu a montré la fonction des métaphores de l'inondation et de l'hypnose dans *Seuls demeurent* : alors que « l'excès du mal excède toute représentation »²²¹, ces deux grandes métaphores filées tentent de « nommer l'innommable, d'égaliser la démesure perverse du nazisme par l'illimitation du métaphorisant ». Ces métaphores s'inscrivent de manière tout à fait spécifique dans le tissu du texte : elles « se dérobent invisibles, pour n'émerger que fragmentairement çà et là », car « même une métaphore de la démesure n'égale pas l'excès, sous peine de n'être qu'une représentation-écran. »²²² Ainsi de la crue, qui « n'est entrevue que par échappées, dans les failles d'autres images, ou à travers ses effets, visions de rescapés au-dessus des flots » ; ou qui devient le signifiant invisible de l'« Argument » de *L'Avant-monde* : « participe partagé entre deux verbes, ici contradictoires, croître et croire, il contient dans sa surcharge la tension entre l'économie de la croyance et le débordement de l'écriture. »²²³

Ainsi la métaphore n'agit-elle pas dans ces textes comme figure de rhétorique, au sens traditionnel de ce mot. Elle ne le peut dans la mesure où la crise se dérobe à sa désignation, n'a pas de *nom propre*, que la figure viendrait remplacer en vertu d'une relation d'équivalence entre le propre et le figuré. Puisque la crise échappe à son nom, ce sont les métaphores, dans leur diversité, leur fragmentation, leur dissémination phonique, qui deviennent le nom de la crise. L'écriture de Char, ici, tout comme celle d'une grande partie de la modernité poétique, creuse, entre la poésie et la rhétorique des figures, le malentendu que Michel Deguy avait désigné en 1969 dans un article fondateur²²⁴. Renversant le point de vue traditionnel, ce dernier proposait de préparer « à partir de l'expérience poétique une théorie généralisée de la figure. »²²⁵ L'expérience des textes de Char, telle que Jean-Claude Mathieu la décrit dans son ouvrage, démontre l'impossible délimitation de la métaphore comme trope : la métaphore se cantonnerait alors dans la description de la « chose », en serait une « représentation-écran » qui la masquerait et manquerait sa fonction, qui est précisément, selon les termes placés en exergue à

²²⁰ 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 », pp. 221-272.

²²¹ Jean-Claude Mathieu, « 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, pp. 137-145.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, octobre 1969, tome XXV, n°269, pp. 841-861.

²²⁵ Souligné dans le texte.

Recherche de la base et du sommet, de « nommer » « les choses impossibles à décrire ».

L'irreprésentable de la crise est donc 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'élançe, s'enlace, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes. (feuillet 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'élançe, s'enlace, 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 crée cet objet de reflets et d'échos où Mallarmé voyait, pour le vers, un « mot total, neuf » (« Crise de vers »). Unique dans cet ensemble, la séquence de phonèmes [ab] du dernier mot, « abîmes », souligne après coup cette unité de la phrase et l'isole, avant un ultime rappel de la série [im] (« abîmes » : « décimée »), qui entraîne dans sa chute métaphorique l'ensemble de la périphrase. Cette dernière se rattache à l'isotopie, présente ailleurs dans le recueil, du naufrage, et liée à elle, de la crue ou de l'inondation, dont on a vu l'analyse par Jean-Claude Mathieu. Mais dans le feuillet 6, cette métaphore est singulièrement pléthorique ; elle ne se greffe pas fragmentairement dans le texte des feuillets, mais se développe avec une abondance qui rappelle une autre 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 – on y reviendra – la recherche du sens à donner à la « condition » des « réfractaires » (feuillelet 178). Une communauté de « chiens enragés » (feuillelet 27) dont la dent menaçante vient conjurer le spectre du « chiendent » évoqué dans le feuillelet immédiatement précédent : tel 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 indifférent²²⁶ : « 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. » (feuillelet 26). L'abandon de la créature par son créateur fait l'objet, dans *Feuillelets 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 écoëurement » eucharistique ne la pervertisse, avant que son appétit ne se voie plus offrir que la nourriture déçue 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 écoëurement, 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 » :

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 contexte, le dernier alinéa charge 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 entraine la première ! Je suis aujourd'hui pareil à un chien enragé enchaîné à un arbre plein de rires et de feuilles.

²²⁶ 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, pp. 211-217.

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 » (feuillet 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 feuillet 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 feuillet 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 »²²⁷. 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 ».

Feuillettes d'Hypnos est ainsi parcouru d'une série d'éléments métaphoriques dont la pierre d'angle pourrait être la nourriture telle qu'elle est évoquée par le feuillet 184 : « Guérir le pain. Attabliser le vin ». L'aliment ici désigné fait référence à 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 *Feuillettes d'Hypnos* n'invitent guère à entendre dans ce feuillet 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 » (feuillet 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 » (feuillet 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 *Feuillettes 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

²²⁷ Souligné dans le texte.

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. » (feuillelet 133). Les « œuvres de bienfaisance » apparaissent ici comme la captation, par le discours idéologique de l'époque, d'un héritage dévoyé. Contre cet usage perverti de la tradition chrétienne, *Feuillets d'Hypnos* se livre à une réappropriation éthique de certains symboles²²⁸. Entre autres réécritures remarquables, celle de l'ange dans le feuillelet 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 feuillelet 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'écartier 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 feuillelet 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 terrestre²²⁹, à partir de laquelle seulement il devient possible de désigner une forme de 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 aime 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 emploi 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

²²⁸ On voit ici la distance prise par rapport à l'invective sans concession de la période surréaliste sur la question de la religion.

²²⁹ 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, pp. 14-19.

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 réfractaires²³⁰. 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 *Feuilletts 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 pas²³¹, 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 « reflète[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. À l'inverse de la mimésis platonicienne, 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 :

²³⁰ Remplaçant l'au-delà par l'horizon, Char situe bel et bien l'action des combattants dans ce monde-ci, mais en lui donnant la dimension d'ouverture qui spécifie la « structure d'horizon ». Michel Collot, définissant celle-ci à la suite de Merleau-Ponty, la caractérise en effet en ces termes : « Du fait de ces renvois indéfinis de perspective en perspective, le monde se propose à nous non comme une totalité dont il serait possible de prendre une vue d'ensemble, mais comme un infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard », in *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 24.

²³¹ Bertrand Marchal insiste, dans l'article cité, sur « l'historicité » de Georges de la Tour, à laquelle il compare celle de René Char lui-même dont le rapport à l'histoire ne se résout pas dans une simple relation référentielle. De même, au sujet de cette toile de Georges de La Tour lue par Char : « ce n'est pas l'histoire qui se reflète dans l'intemporalité du tableau, c'est le tableau lui-même qui reçoit sa signification du moment historique dans lequel il se trouve *exposé*, à tous les sens du mot », faisant ainsi de « Georges de La Tour, malgré qu'il en ait, le premier Résistant et le contemporain d'Hitler [...] », *art. cit.*, p. 19.

« 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 ni plainte élégiaque. 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'asphyxie²³², 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. »²³³ 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

²³² Voir sur ce point la remarque de Jean-Claude Mathieu sur l'association phonique et sémantique de l'ange et du sang, *op. cit.*, vol. II, p. 251, note 137.

de nourriture : à « la graisse spartiate de mouchard » (feuillet 215), à l'« infra-rouge gras » (feuillet 76), les feuillets opposent la « vapeur et [le] vent » des « êtres exemplaires » (feuillet 228). C'est qu'il s'agit d'« Être du bond. N'être pas du festin, son épilogue. » (feuillet 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 attisant 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 *Feuillettes 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. »²³⁴ Plusieurs images dans *Feuillettes 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 *Feuillettes 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'étroussure d'un corps à corps : « Il faut beaucoup nous aimer, cette fois encore, respirer plus fort que le poumon du bourreau » (feuillet 193). Le combat se fait poumon contre 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 *Feuillettes 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

²³³ Lettre citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 206.

²³⁴ Lettre conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet sous la cote Ms 43 315.

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. Mais il n'en est pas la métaphore à strictement parler.

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' »²³⁵. 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 donne à ce terme²³⁶. 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,

²³⁵ *Op. cit.*, vol. II, p. 235.

²³⁶ L'exemplification, chez cet esthéticien anglo-saxon, est une relation du symbole au référent exactement inverse à celle, habituelle, qui consiste à placer des « étiquettes » sur des choses. Elle désigne l'inversion du rapport de prédication qui attribue une qualité à une occurrence. L'auteur emprunte son exemple à la couleur : dire qu'un tableau gris *exprime* la tristesse, ce n'est pas attribuer de l'extérieur le prédicat « tristesse » à la couleur grise, comme ce serait le cas si on disait que le gris *représente* la tristesse, mais c'est dire que la couleur grise est un « échantillon » de la tristesse, qu'elle en est le référent. D'une certaine manière, c'est passer de l'expression : 'le gris c'est la tristesse' (c'est le symbole de la tristesse), à l'expression : 'la tristesse c'est le gris' (si vous en voulez un échantillon, voyez le gris). Voir *Languages of Art*, Indianapolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1976, pp. 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.

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 à la mémoire consciente du souvenir, conservé 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 *Feuillettes* : 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 *Feuillettes d'Hypnos* et son lien à la négativité même de la situation²³⁷. 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 dérobat, 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 feuillettes 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).

Cette évolution de l'image du corps à la fin de *Feuillettes 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

²³⁷ 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 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*).

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 générales (« vérités qui autorisent à tuer », feuillet 37). Aussi n'est-il pas surprenant que la « sensation » ait pour « corollaire la morale »²³⁸.

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

²³⁸ « La sensation et son corollaire la morale [...] » est une expression du « Prière d'insérer » de *Feuillets d'Hypnos*, citée par Jean-Claude Mathieu qui en fait le titre d'une de ses sections, *op. cit.*, vol. II, p. 258.

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 nommée²³⁹. L'innommable excède toujours le discours poétique, continûment relancé cependant, à l'attaque de chaque nouveau feuillet. Il y a donc bien, avec *Feuilletts 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 *Feuilletts d'Hypnos* implique cette « crise », qu'on ne peut nommer indépendamment de lui – et le mot même de « crise » fait alors difficulté, ne peut être le terme adéquat. La limite de cette recherche d'une crise de l'histoire dans *Feuilletts d'Hypnos* est évidemment que la « crise » devienne à ce point excessive et innommable qu'elle n'ait plus de rapport avec l'histoire elle-même. Mais on verra qu'alors, justement, l'histoire est le recours éthique par lequel cette crise redevient pensable.

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. Comme le souligne Françoise Susini-Anastopoulos, « le choix aphoristique implique une valorisation majeure de l'intercalaire, en même temps qu'une sorte d'exaltation [...] de la capacité de silence »²⁴⁰. Dans *Feuilletts 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 : *Feuilletts 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 tue²⁴¹. 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

²³⁹ Une annotation manuscrite postérieure insiste 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 » (manuscrit de *À une sérénité crispée*, BLJD, Fonds René Char 725, AE-IV-14).

²⁴⁰ Françoise Susini-Anastopoulos, « De quelques effets poétiques spontanés du choix aphoristique », *Désir d'aphorismes*, études rassemblées par Christian Moncelet, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », 1998, pp. 42-48.

²⁴¹ C'est ce contexte affleurant qui permet, dans une certaine mesure, de lire *Feuilletts d'Hypnos* comme un journal, où se trouveraient consignées jour après jour les circonstances de la vie au maquis. Mais l'absence de coordonnées temporelles et l'effacement de la majorité des indications référentielles montrent la limite de cette caractérisation générique.

apparaissent comme des prélèvements 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'emplit d'implicite »²⁴². 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 : comme une caméra qui montrerait le visage effaré d'un homme mais non la cause de son effroi, 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. Marie-Paule Berranger s'est penchée sur cette relation entre « l'aphorisme » et « l'insaisissable » dans l'écriture brève de René Char, et a montré sa « tension simultanée vers le silence et la révélation »²⁴³. L'aphorisme ouvert par les points de suspension marquerait « l'hémorragie du sens au-delà des limites du dire. » Ces analyses fondent le recours à la forme aphoristique sur l'idée d'une vérité, que cette forme seule pourrait appréhender : « Le blanc à la fois sépare et lie : il est nécessaire à cette vérité avec laquelle prétend fusionner l'aphorisme. Char le confirme à France Huser : 'Il arrive que le silence en nous et la vérité existent l'un sans l'autre ou l'un par le refus de l'autre. Mais le silence est l'étui de la vérité [...] » ». Et la conclusion de la première partie de l'article s'énonce en ces termes : « La discontinuité scripturaire renvoie moins à une vérité morcelée et plurielle qu'à une vérité unique mais intermittente [...] »²⁴⁴. Remarquons toutefois que Marie-Paule Berranger puise indifféremment ses citations dans *L'Âge cassant*, *À une sérénité crispée*, *Le Rempart de brindilles* ou *Rougeur des Matinaux*. Or il n'est pas certain que la « vérité » soit de la même manière l'enjeu de *Feuillets d'Hypnos*,

²⁴² *Op. cit.*, vol. II, p. 253.

²⁴³ Marie-Paule Berranger, « L'Aphorisme contredit », in *René Char*, Actes du colloque du 20-22 juin 1983, Université de Tours, Daniel Leuwers dir., *Sud*, Marseille, 1984, pp. 149-170.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 155.

des recueils d'après-guerre et des recueils ultérieurs. L'aphorisme, dont l'auteur souligne qu'il s'impose « en temps de crise historique », n'exerce pas identiquement d'un bout à l'autre de l'œuvre sa force d'opposition à l'histoire. « L'indifférence à l'histoire », « la résistance au temps linéaire qui érige la mort en valeur », dont l'article rappelle qu'ils sont un « devoir » pour le poète, alors que l'homme, lui, ne peut se soustraire à « la négativité » du temps historique, sont des mots d'ordre d'après-guerre et ne valent pas uniment pour *Feuilletts d'Hypnos*. De même, cette affirmation concernant la forme brève : « alternative au poème imposée par l'histoire elle cherche désespérément à sortir de l'histoire », qui ne peut englober les notes de *Feuilletts d'Hypnos*, tout entières tournées vers la nécessité qu'il y ait quelque chose comme de l'histoire. *Feuilletts d'Hypnos* cherche plus à guider l'action dans l'histoire qu'à en sortir, et la dimension de connaissance de la forme aphoristique, son rapport à une vérité qui ne se livrerait pas dans une autre forme, n'y est pas indépendante de sa fonction pragmatique.

Faut-il, pour comprendre la relation de l'écriture des feuilletts à l'insaisissable, à l'innommable, se tourner, comme le fait Maurice Blanchot, vers ce que Char appelle « l'inconnu »²⁴⁵ ? 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 qui est de mettre en question le postulat sous lequel se tient implicitement toute la pensée occidentale »²⁴⁶. 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 »²⁴⁷. 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... »²⁴⁸. Aussi y aurait-il « erreur » à « interpréter ce langage comme s'il appartenait encore au discours, qu'il soit

²⁴⁵ Maurice Blanchot, « René Char et la pensée du neutre » et « Parole de fragment », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 439-458.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 443.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 451.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 452.

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 destitué – 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 »²⁴⁹. 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 [...] »²⁵⁰. 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 tout, recherche de la totalité », « pouvoir et droit de parler de tout, de tout parler »²⁵¹ : 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 »²⁵² ; 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

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 454.

²⁵⁰ « René Char », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 111.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

« 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 *Feuilletts 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 *Feuilletts 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. » Où l'on voit le lien entre la recherche d'une définition de la conduite à tenir, dans les feuilletts, et cette parole qui refuse une relation de pouvoir, de préhension, sur les choses. Peut-être ce qui, dans *Feuilletts 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 *Feuilletts 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'efforcerait de rendre compte. L'écriture de *Feuilletts d'Hypnos* conduit au-delà de la simple idée selon laquelle le silence est le symptôme d'une difficulté à dire. Peut-être faut-il revoir en ce sens le partage générique entre les notes de *Feuilletts d'Hypnos* et les textes recueillis après guerre dans *Recherche de la base et du sommet*. Rappelons que c'est à l'ouverture de ce dernier recueil que figure l'épigraphe concernant la nécessité de « nommer les choses

impossibles à décrire ». Par rapport aux textes de *Recherche de la base et du sommet* et, pour cette période en particulier, aux premiers *Billets à Francis Curel*, *Feuillets d'Hypnos* est parcouru d'une pluralité d'enjeux. 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 : « 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 saisir. Mais on peut aussi, plus radicalement, comprendre cette phrase finale, non comme une impossibilité de concevoir l'horreur, mais comme l'affirmation d'une impossibilité assignée à la chose même. 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... ». L'impossibilité de la situation est soutenue par cette forme d'anéantissement qu'elle semble se préparer pour elle-même quand on en considère les ultimes implications. 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 feuilletts (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' »²⁵³. 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. »²⁵⁴ 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 *Feuilletts d'Hypnos*. L'imagination est, dans le recueil, indissociable de la poésie et du poète. « Imagination, mon enfant », écrit le feuillet 101, tandis que le feuillet 218 affirme : « Dans ton corps conscient, la réalité est en avance de quelques minutes d'imagination ». L'imagination, quand elle n'est pas « dévastée » (feuillet 52), est ce qui donne « le mot de

²⁵³ Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », *Esprit*, Paris, avril 1953, n°201, p. 578.

²⁵⁴ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, 1978, p. 9, cité par Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 297.

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 rentrait, son labeur accompli, comme un qui, ayant bien rompu sa terre, décrotterait 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 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 Cayrol²⁵⁵), 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 »²⁵⁶. 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 »²⁵⁷. 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

²⁵⁵ Article cité, p. 576.

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 294.

²⁵⁷ Primo Levi, *Si c'est un homme*, cité par Alain Parrau. Voir les analyses de dernier sur cette question, *op. cit.*, p. 297-298

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' »²⁵⁸.

Aussi, par certains aspects, l'écriture de *Feuilletts 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. Ainsi *Feuilletts d'Hypnos* serait-il 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 historique » selon l'acception du mot « désastre » chez Maurice Blanchot²⁵⁹. *Feuilletts 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 *Feuilletts 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 nécessaire, l'impossibilité de mettre en ordre, d'unifier et de narrer les événements à l'échelle du recueil.

2. Une éthique de l'écriture (action et poésie)

Quelle écriture quand l'histoire est en crise ?

Si le passage à l'écriture brève dans *Feuilletts 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

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ 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, pp. 508-520.

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.

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 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 Curel 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 accidentelle²⁶⁰. 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 apparaît d'abord comme une expression métaphorique. L'exceptionnel des circonstances oblige à clarifier et à dissocier les niveaux de compréhension des expressions qui ont pu dominer le discours littéraire, notamment surréaliste, dans l'entre-deux-guerres²⁶¹. 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

²⁶⁰ 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).

²⁶¹ C'est ce que Char rappellera plus tard dans un passage de la lettre adressée en avril 1950 à *Combat* au sujet du « scandale de Notre-Dame » : « 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 [...] », *Combat*, avril 1950, texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, p. 612.

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. Par exemple, celui de la poésie épique et nationale d'Aragon à l'égard de laquelle Char ne faisait pas mystère de son aversion²⁶².

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 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.

2.2. Une crise des mots

La crise de l'histoire entraîne certes d'abord une crise des mots, dont l'écriture des feuilletts 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 *Feuilletts 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 *Feuilletts 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

²⁶² 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, Fayard, 2004, p. 161.

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 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 » (feuillelet 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 *Feuillets* (« L'hiver se fit sommeil et Hypnos devint feu ») et la naissance différée du feuillelet 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. »²⁶³ 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 feuillelet 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 feuillelet 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,

²⁶³ Lettre à René Bertelé du 7 mai 1943, BLJD, Ms Ms 47 655.

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 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'« accommoder[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 *Feuillettes 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 ».

2.3. Le poids des mots

Si la crise des mots pèse sur *Feuillettes 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 bélier, 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 bélier, 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 » (feuillelet 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 chanteur national, représenté pour Char par Aragon, choisissant d'investir, non pas seulement la tradition poétique française, mais aussi l'espace discursif national, en publiant pendant la guerre. 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 *Feuillettes 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 bégayaient 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 Carlote 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. » (Carlote 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 confiance partagée dans l'espace resserré de la nuit du maquis. Jean-Claude Mathieu a bien montré les modulations de ce chuchotement, de ce « phrasé de la conversation, infléchi d'affects, [qui] traverse l'écrit, lui restitue la vivacité et l'effet de proximité, qui sont le privilège de la voix »²⁶⁴. 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 encore 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 »²⁶⁵. 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. »

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

²⁶⁴ *Op. cit.*, vol. II, p. 272.

²⁶⁵ *Ibid.*

[...]. L'humour n'est plus mon sauveur. » S'il ne l'est plus, c'est donc qu'il a pu l'être par moments. 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 *Feuillettes 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. »²⁶⁶ 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 *Feuillettes d'Hypnos* occupe une place si grande, c'est qu'il apparaît aux yeux du sujet comme 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 ».

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

²⁶⁶ *Anthologie de l'humour noir*, in André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1992, p. 872.

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 Carlata, 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 Mathieu²⁶⁷, 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 interprétations²⁶⁸, désignent aussi bien les 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 » (feuillet 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

²⁶⁷ *Op. cit.*, vol. II, p. 229.

²⁶⁸ 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, 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.

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 » (feuillet 154).

Peut-être est-ce dans cette perspective qu'il faut comprendre la question de l'image dans *Feuillets d'Hypnos*. Deux pratiques et deux discours s'opposent au sein du recueil. D'un côté, une mise à distance, qui fait écho aux condamnations de l'image surréaliste dans *Moulin premier* et dans *Partage formel*. De l'autre, une « langue », qualifiée de l'extérieur de « parler des images », et désignant une pratique dans les feuillets eux mêmes. Le feuillet 13, au début du recueil, pose une série de trois propositions concernant l'image. La désignant par l'article défini, à la différence du feuillet 61, il situe le propos à un certain niveau de généralité tout en faisant référence implicitement, puisqu'il ne prend pas la peine de spécifier son emploi, à l'usage commun du mot dans le contexte de la poésie de l'époque : « Le temps vu à travers l'image est un temps perdu de vue. L'être et le temps sont bien différents. L'image scintille éternelle, quand elle a dépassé l'être et le temps. » La pratique de l'image et l'attention portée au temps sont ici présentées comme incompatibles. Placée du côté de l'éternité, l'image, métaphorisée en astre, se définit par son opposition au monde de l'être et du temps, au monde terrestre. Implicitement, l'image, étant ainsi du côté des cieux, entre dans le système d'opposition caractéristique de *Feuillets d'Hypnos*, qui sépare « l'adoration des bergers », devenue « inutile à la planète », et l'action, nécessaire ici et maintenant. En cette période, où il s'agit pour Char de ne pas « perdre de vue » le temps, l'image fait l'objet d'une mise au point visant certainement encore « le stupéfiant image » des surréalistes, dont l'idéalisme et le désir d'absolu sont dénoncés dans l'idée de scintillement éternel. Si l'image n'est pas condamnée en elle-même, du moins ne semble-t-elle pas avoir sa place au regard de la poésie définie ailleurs dans le recueil. La formulation assez singulière de ce feuillet, l'emploi d'un lexique abstrait, « l'être », « le temps », « l'image », la relative brièveté des propositions et leur apparent enchaînement logique, mais sans connecteurs, invitent à lire dans ce texte une parodie de raisonnement, voire de syllogisme. Peut-être Char vise-t-il ici les textes théoriques des surréalistes, afin de rendre sensible le décalage entre une situation historique et un discours poétique.

Ailleurs dans le recueil, il sera d'abord simplement question d'une impossibilité de l'image. Ce qui était possible « autrefois » ne l'est plus au moment de l'écriture du carnet ; les images anciennes ont perdu leur pouvoir : « 'Les souris de l'enclume.' Cette image m'aurait paru charmante autrefois. Elle suggère un essaim d'étincelles décimé en son éclair. (L'enclume est froide, le fer pas rouge, l'imagination dévastée) » (feuillet 52). En même temps qu'il souligne les changements subis par la faculté de production des images, ce texte émet toutefois implicitement un jugement de valeur sur cette image ancienne en la qualifiant de « charmante ». Ce type d'image non seulement n'est plus possible mais se trouve en outre discrédité. Le « charmant », qui confine au pittoresque, marque distinctive de l'argot, est de l'ordre de ce « parler des images », dont Char récuse la formulation pour caractériser la langue en usage chez ses compagnons (feuillet 61). La singularité accidentelle de l'image, qu'elle soit « charmante » ou « pittoresque », est rejetée au profit d'une continuité nécessaire entre un lieu, une communauté et une forme

de vie : « [...] la langue ici en usage est due à l'émerveillement communiqué par les êtres et les choses dans l'intimité desquels nous vivons continuellement ». Cette affirmation, qui refuse en dernier lieu la gratuité de l'image, la dissociation rhétorique entre les instances du signe et du réel²⁶⁹, définit ici aussi une éthique du discours poétique.

D'une manière générale, *Feuillettes d'Hypnos* possède cette spécificité de récuser 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 » (feuillet 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 *Feuillettes 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, « Char : une éthique de la rupture »²⁷⁰, 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 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 sacrifice²⁷¹.

Dès *Feuillettes 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

²⁶⁹ Pour une analyse de la crise de l'image surréaliste et de la dissociation entre la forme de l'image et le référent, caractéristiques de la crise de la poésie dans cette période, voir Dominique Kunz-Westerhoff, *La crise de l'image. Poétiques de la guerre et de l'après-guerre*, Genève, Droz, à paraître.

²⁷⁰ Michel Jarrety, *La morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, Puf, 1999, pp. 67-111. Voir en particulier les pages 75-79 : « Poésie : vérité ».

²⁷¹ 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.

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 poète, dans le feuillet 146, dans le poème « Affres, détonation, silence », dans *L'Arrière histoire du Poème pulvérisé*, comme si le deuil ne pouvait pas se faire, ainsi que le souligne Jean-Claude Mathieu²⁷². 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, la force du 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.

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

²⁷² *Op. cit.*, vol. II, p. 240-241.

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 *Feuillettes 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. *Feuillettes 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 la lettre à René Bertelé citée ci-dessus : « 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. »²⁷³ 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 *Feuillettes 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. Il s'agit du feuillet 194, cité plus haut :

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.

Levant le doute sur les motivations ultimes du maintien de l'écriture (« Automate de la vanité ? Sincèrement non. »), le feuillet suggère la possibilité d'une incompréhension de

²⁷³ Lettre à René Bertelé du 7 juin 1942, BLJD, Ms Ms 47653.

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 ». 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 feuillet 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. »²⁷⁴ 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) »²⁷⁵.

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 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-Aurèle²⁷⁶. 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 »²⁷⁷. 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 un parallèle intéressant 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

²⁷⁴ *Op. cit.*, p. 254-255.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 257-258.

²⁷⁶ 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.

²⁷⁷ Mireille Sacotte, « Une sorte de Marc-Aurèle », *Autour de René Char. Fureur et mystère. Les Matinaux*, Didier Alexandre éd., Paris, PENS, 1991, pp. 71-82.

perception claire » (*Pensées*, VII, 4 et IV, 22)²⁷⁸. 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 mœurs* : « 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 *Feuillettes 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 *Feuillettes 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 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 *Feuillettes 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

²⁷⁸ Cité par Mireille Sacotte, *ibid.*, p. 76.

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 ». Comme l'a montré Jean-Claude Mathieu, la « tension » avec laquelle Char a écrit ces notes « se délivre de la crispation par la relation, vigilante, accueillante, qu'elle entretient avec l'inconnu »²⁷⁹. 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

²⁷⁹ *Op. cit.*, vol. II, p. 243.

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 *Feuilles 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 »²⁸⁰. Néanmoins, l'écriture des feuillets ne vient pas *en plus*, de manière superflue par rapport à l'action du combattant. L'écriture de *Feuilles 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. »²⁸¹ De nature différente, la poésie et l'action sont, néanmoins, d'après *Feuilles 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 *Feuilles 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 *Feuilles 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 de l'histoire, 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 qu'ils élaborent. De ce point

²⁸⁰ Encore faudrait-il nuancer cette expression elle-même. Jean-Yves Debreuille, dans son article sur les poètes de la Résistance, conclut en rappelant combien l'image d'un succès populaire de la poésie pendant l'occupation est antédaturée : « [...] il vaudrait mieux parler de poésie de victoire que de poésie de Résistance. S'il y eut indubitablement entre 1942 et 1944 des poèmes qui méritaient cette appellation, ils touchaient peu de lecteurs [...]. C'est à la Libération que les Français éprouvèrent le besoin d'antidater une conviction dont il les gênait qu'elle fût si récente. », in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001, pp. 666-670.

²⁸¹ Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, Éditions Verdier, Lagrasse, [1946.] 1998, p. 12.

de vue, l'idée d'une crise de l'histoire pourrait être à reconsidérer.

Il est frappant en effet 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 Ricoeur²⁸². 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 cours des choses est remise en question par l'emploi de certaines images verbales, comme celles du feuillet 212 : « creuser », « tourner ». 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 présupposée 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 »²⁸³. 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

²⁸² Paul Ricoeur, *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 194.

²⁸³ Article recueilli dans le volume *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1986, p. 299.

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. »²⁸⁴ 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.

L'ouverture de *Feuilletts 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, *Feuilletts d'Hypnos* déploie aussi l'horizon d'une action collective sur laquelle se fonde la notion de *présent historique*. 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 »²⁸⁵. L'énonciation de *Feuilletts 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

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 299.

²⁸⁵ « L'initiative », *art. cit.*, p. 301.

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 »²⁸⁶. 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 [...] » (feuille 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, « quand l'attente se réfugie dans l'utopie »²⁸⁷, 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 » (feuille 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. » (feuille 166), et ses destinataires : « Pour qui œuvrent les martyrs ? [...] » (feuille 228). L'idée d'une « suite des générations »²⁸⁸ 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.

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.

Ce qu'on peut appeler « histoire » dans *Feuillets d'Hypnos* diffère donc de l'histoire configurée dans *Seuls demeurent*. La forme de la note modifie en profondeur sa perception. Sans qu'on puisse réellement dire – et sans que la question elle-même ait une réelle pertinence – si c'est la crise de l'histoire qui impose le choix de la note ou la forme fragmentaire qui implique une impossible configuration de l'histoire, il n'en reste pas moins que 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

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 304.

²⁸⁷ Paul Ricoeur, « Vers une herméneutique de la conscience historique », *Temps et récit. III, op. cit.*, pp. 422-423.

²⁸⁸ Paul Ricoeur, « Entre le temps vécu et le temps universel : le temps historique », *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 198.

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 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*

Il est remarquable que dans les textes critiques aussi bien que dans son œuvre poétique, Char désigne comme un tout la période de la guerre et de l'immédiat après-guerre. *Fureur et mystère* rassemble des poèmes écrits de 1938 à 1948 et la première section de *Recherche de la base et du sommet* dans l'édition de 1955, porte comme dates 1941-1948²⁸⁹, mention qui disparaîtra des éditions ultérieures. 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 qui est présentée comme un tournant. Que signifie une telle périodisation ?

L'examen des textes repris dans *Recherche de la base et du sommet* fournit un premier élément de réponse, qui sera complété dans les chapitres suivants par l'étude des œuvres théâtrales et des recueils poétiques. L'apparition, quelques années après la fin de la guerre seulement, d'un moment de rupture, d'un tournant, d'ailleurs lui-même complexe quant à sa datation, montre une continuité de la guerre à l'immédiat après-guerre d'abord, puis une progressive dissociation du temps de l'histoire et du temps

²⁸⁹ Voir *Recherche de la base et du sommet suivi de Pauvreté et privilège*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1955.

du sujet. Mais il ne s'agit pas d'une simple séparation entre le temps d'un « je » et celui d'un « nous » qui serait symétrique à leur superposition dans *Seuls demeurent*. Cette rupture est liée à la persistance de l'horreur qui s'est révélée pendant la guerre, à l'absence de changement profond apporté par la fin du conflit. C'est alors seulement que se manifeste pleinement pour le sujet la crise de l'histoire : la possibilité d'agir et de transformer le devenir des hommes se révèle illusoire. Et s'il est certain que le sujet se désengage, tout en dénonçant l'omniprésence de l'idéologie de l'histoire chez ses contemporains, il reste à comprendre ce que signifie la responsabilité qu'il continue d'affirmer et la forme de relation au temps qu'elle implique.

1. Continuité de la guerre à l'après-guerre

Il est fréquent de souligner chez Char la persistance du climat de la guerre dans les années immédiatement postérieures, persistance des solidarités nées du maquis, visible dans les textes d'hommage aux amis résistants et dans le théâtre, persistance du souci politique, manifesté, au moins pour un temps, dans l'abondance des interventions publiques, continuité de ton et d'enjeux de *Fureur et mystère* aux *Matinaux*. Mais on n'a pas assez souligné, semble-t-il, le *paradoxe* de cette continuité. L'après-guerre se caractérise tout autant par une continuité d'espoir et de fraternité que par la persistance du mal. La configuration propre aux années de résistance se prolonge. Ce contre quoi il a fallu lutter, ainsi que la lutte elle-même, ne s'achèvent pas ; seuls les éléments dans lesquels ils s'incarnent sont, en partie, modifiés.

Telle est du moins la lecture de ces années-là que propose, en 1955, le rassemblement de certains articles de presse ou de revue dans la première édition de *Recherche de la base et du sommet*. Détachant les textes de leur circonstance immédiate, et de leur part de contingence, Char opère un tri et réorganise l'ordre de leur lecture, donnant à la chronologie, sur laquelle il insiste par la mention des dates, une signification *a posteriori*.

Dans cette 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, et celui de la seconde de 1948-1954. Les textes eux-mêmes, à l'exception des *Billets à Francis Curel*, ne sont pas datés à l'intérieur de chaque section. Cette répartition fait donc de 1948 un tournant dans l'œuvre critique. Tournant dans la production, dans la nature des textes, comme on le verra, mais aussi, puisqu'il s'agit de textes sur l'époque et les contemporains, tournant dans la relation du sujet à son temps. Par ailleurs, cette répartition désigne comme continues les années 1941-1948, là où les événements politiques et militaires pourraient faire attendre d'autres périodisations. Si le recueil retrace implicitement une histoire de ces années de guerre et d'après-guerre, c'est donc une histoire spécifique, dont la configuration témoigne de la vision du sujet sur l'époque. Deux niveaux d'analyse sont alors requis, celui des événements tels qu'ils sont vus par le sujet,

celui de l'attitude du sujet à leur égard.

Le sens de la continuité des années 1941-1948 est d'abord à chercher du côté de l'attitude du sujet. 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'indécentes vacances ? » La continuité de la guerre à l'après-guerre tient, pour commencer, à la persistance, jusque en 1948, du souci affiché de la chose publique.

Le premier billet pose d'emblée la question de l'engagement poétique, en des termes originaux, comme on l'a vu : poursuite du travail d'écriture, refus de publier, refus d'une attitude purement intellectuelle, assignation, pour le poète, d'une tâche immédiate, celle de « l'effort pratique » orienté vers un but unique, « conserver son indépendance et sa vie », selon les mots de la première lettre à René Bertelé (7 juin 1942). L'action est mise au premier plan, avant l'écriture qui, limitée à elle-même, « serait dérisoirement insuffisant[e] ». Les trois autres *Billets à Francis Curel* se succèdent comme la conséquence de cet engagement initial. Le deuxième dit la persévérance du combattant dont toute l'activité est subordonnée à un unique objectif, persévérance de ce « personnage arctique », comme il se dépeint lui-même, « qui se désintéresse du sort de quiconque ne se ligue pas avec lui pour abattre les chiens de l'enfer ». Le troisième billet entérine les résultats de cet engagement : « Ah ! nous savions que tant qu'il y aurait une tige d'herbe et une bouchée de nuit dans le vivier, la truite n'y mourrait pas. » Le quatrième billet, qui consiste dans sa plus grande partie en une mise au point sur la question de l'épuration, opère la clôture de la période : désir de « s'éclipser », de se retirer du combat, lequel passe au second plan, derrière une « consigne de légitime défense et de conservation ». De ce point de vue, la continuité de la période est celle de l'action du sujet dans l'histoire, de son initiative au cœur du présent historique. L'unité est alors également celle d'une identification du sujet à son action ; cette dernière est mise au premier plan, devant la figure du poète, qui ne disparaît pas mais devient secondaire : on se souvient de la première phrase de « Chant du refus. *Début du partisan* » dans *L'Avant-monde* : « Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père. » Dans le quatrième billet, le *partisan* a déposé les armes, et s'occupe de « renouer avec la beauté ». Dans cette perspective, la continuité de la guerre à l'après-guerre est déterminée par l'unité d'une action, la lutte, la victoire sur le mal nazi et le retour à la vie civile. Cette manière de voir pourrait revenir à déplacer l'après-guerre de quelques années par rapport à ce qu'il est convenu d'appeler ainsi, mais ne pas changer en profondeur le sens de l'*après*. La question de la continuité deviendrait en elle-même non pertinente : il ne s'agirait pas de la persistance d'un phénomène au-delà d'une rupture, mais du déplacement de cette rupture aux environs de 1948. D'autant qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que les dates de certains événements, celle de l'armistice par exemple, ne correspondent pas à l'achèvement factuel d'une période de l'histoire. Ces décalages entre les faits et leurs conséquences pour les individus et la société font partie des schémas traditionnels de l'analyse d'un événement par les historiens. La guerre enfin achevée en 1948, commencerait une nouvelle période, datée dans le recueil : 1948-1954. Mais on va voir que la date de 1948 est plus complexe qu'il n'y paraît et que le retrait du

sujet ne correspond pas à la fin d'une époque seulement repoussée de quelques années. L'unité des années 1941-1948 tient à l'engagement du sujet dans l'histoire. Cet engagement 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 cette cohérence narrative ne se retrouve pas dans ce que *Recherche de la base et du sommet* montre de l'époque historique et de son évolution. Le recueil déploie en effet une progressive dissociation entre l'histoire collective et l'histoire du sujet, dont on a vu la congruence dans *Seuls demeurent*.

Du côté du sujet, 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. Ces derniers insistent plus particulièrement sur ce thème, et contribuent à mettre en relief l'élaboration ultérieure d'une « santé du malheur ». Car l'espoir est, après 1948, désigné au passé, comme signe de « candeur » qui le « date ». Telle est en effet la présentation de « La liberté passe en trombe » dans la note de 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. » Utilisé de nouveau un peu après dans le texte, l'appel de note sert à produire un effet de distance temporelle. Il contribue à retracer une histoire des années d'après-guerre, comme pour prendre plus sûrement la mesure d'un changement. Le sujet, mettant à profit divers niveaux d'énonciation, désigne lui-même la caractéristique de ces années-là. Par la distance affichée dans les notes, il en fait un objet posé en face du regard, un thème en attente de prédicats. Ce point de vue extérieur a aussi pour effet de délimiter la période de temps considérée et de lui donner une unité. Unité due à la « candeur », selon la note, unité tenant à la persistance de l'espoir et à l'optimisme qui forme l'arrière-plan de l'avant-dernier paragraphe :

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.

Le « souhait » d'« aujourd'hui » est dans le prolongement de l'espoir mentionné au début du texte : « un espoir qui ne connut jamais, je crois, d'équivalent dans le long cheminement de la volonté et du courage des hommes ». Espoir de nouveau développé par la métaphore de la germination : « Des mots échangés tout bas au lendemain de 1940 s'enfouissaient dans la terre patiente et fertile de la révolte contre l'opresseur et devenaient progressivement des hommes debout... »

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 », après avoir été rapidement évoqué dans le troisième billet (« leur impuissance à développer bientôt le prodige de notre relaxe ») : « 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, qui implique la possibilité de changer l'histoire d'un pays, 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. »²⁹⁰

Corollaire de cette persistance de l'espoir, une certaine forme 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 ». On verra que cette communauté est perceptible à la même époque dans le théâtre. De même, le changement de personne, à la fin du texte sur José Corti qui, d'objet de témoignage, devient l'allocutaire du discours, réalise le rassemblement, dans une même communauté de destinataires, des contemporains à qui s'adresse d'abord le témoignage et du disparu interpellé au nom de sa mémoire vivante :

Dominique Corticchiato, 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. « J'adresse mon salut à tous les hommes libres », t'es-tu écrié. Il faut revenir. Tout est à recommencer.

Quand cette communauté d'échanges n'est pas réalisée par l'énonciation de ces textes,

²⁹⁰ Réponse à l'enquête de l'hebdomadaire communiste *Action*, « Faut-il brûler Kafka ? » (juillet 1946).

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*. « La Lune d'Hypnos » file narrativement la métaphore de la transmutation du « feu » de l'« enfer » en « fleur incorruptible » du feu. 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'une « ferveur de la première aurore ». Le 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 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 dans le troisième billet 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 par exemple :

La contre-terreur c'est ce vallon que peu à peu le brouillard comble, c'est la fugace bruissement des feuilles comme un essaim de fusées engourdies, c'est cette pesanteur bien répartie, c'est cette circulation ouatée d'animaux et d'insectes tirant mille traits sur l'écorce tendre de la nuit [...] c'est l'ombre, à quelques pas, d'un bref compagnon accroupi qui pense que le cuir de sa ceinture va céder...

Le « compagnon » de maquis est inséparable de l'univers naturel dont il semble émaner ; de même Francis Currel et son père Louis : « Louis, ton père, embellit à nouveau tout ce qu'il touche. Il renaît à ta vue. Son platane le dit. » Le quatrième billet est 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 : « 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. »

Toutefois ce billet rompt avec le ton intime des billets précédents. La situation d'énonciation se complexifie ; le billet est adressé à Francis Curel, mais le sujet 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 ces textes de *Recherche de la base et du sommet*, 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 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* 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 l'unité 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. Ils désignent du nom de science de l'Histoire la conscience faussée qui leur fait décimer une forêt heureuse pour installer un baignoire subtil, projeter les ténèbres de leur chaos comme lumière de la connaissance. Ils font sans cesse se lever devant eux des moissons nouvelles d'ennemis afin que leur faux ne se rouille pas, leur intelligence entreprenante ne se paralyse.²⁹¹

²⁹¹ Remarquons que dans ce texte les deux sens du mot *histoire* apparaissent, même si le terme n'est employé que pour l'un d'entre eux, l'*histoire* comme connaissance du passé et l'*histoire* comme engagement dans l'action d'un sujet en fonction d'un certain rapport au passé et à l'avenir. C'est dans cette dernière acception que l'*histoire* fait de plus en plus, dans les années d'après-guerre, l'objet d'une suspicion puis d'un rejet par Char.

Selon ce passage, l'absence de changement après-guerre est d'abord le fait de certains individus qui ne sont pas à la hauteur de leurs responsabilités. Leur insuffisance personnelle 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 du personnel politique et militaire 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.

On notera enfin la vigoureuse critique de l'utilisation du nom de l'histoire par ces hommes qui en font la projection d'une « conscience faussée ». Si l'histoire consiste dans le « procès du passé » et l'anticipation de l'avenir pour s'arroger « les pleins pouvoirs », alors cette histoire est foncièrement délétère ; elle nourrit un « cancer » et ne peut conduire qu'à la « putréfaction ». Sans doute Char prend-il aussi implicitement position ici contre l'hégémonie exercée par les philosophies de l'histoire dans les idéologies d'après-guerre dont il se démarque au moins, on le voit ici, par le refus d'utiliser dans le même sens la « science de l'Histoire ».

La période de la 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 : c'est le cas de la « ruse, parade au mal qu'il fallait, pour ne pas être contaminé, rejeter ensuite comme une défroque. » (« La Lune d'Hypnos »). 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. Mais une certaine manière de monnayer le souvenir, de se payer sur les souffrances passées, qui est le fonctionnement même de la vengeance, est stigmatisée dans le troisième *Billet* qui contient aussi, comme pour prendre le contrepied du souvenir marchandé, le récit de la mise à mort de Chaudon et de « vingt camarades ». 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.

Ces causes, politiques et sociales, n'expliqueraient à elles seules qu'une déception à l'égard des possibilités de renouveau 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 la crise d'après-guerre, qui ne tient pas à la seule subjectivité de l'énonciateur. Progressivement, Char radicalise son analyse, et plus profondément qu'à un contexte socio-politique difficile et décevant, identifie la crise à un aspect intangible 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 Corticchiato 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, repris seulement dans l'édition de 1965 de *Recherche de la base et du sommet* sous le titre « Impressions anciennes » 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 fous définitifs. Mais ses excréments sont enfouis dans l'inconscient fertile des hommes [...] »²⁹².

On le voit, « le mal » prend plusieurs noms. Exactement comme « l'innommable » pendant la guerre, il se caractérise par les difficultés 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,

²⁹² Extrait d'un entretien avec Pierre Berger paru dans *La Gazette des Lettres*, n°21, juin 1952.

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, conduisent Char à repenser, en des catégories non historiques, la situation de son temps.

S'il est donc vrai qu'après la guerre, 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.

2. Les tournants de l'après-guerre

On a vu que dans « La liberté passe en trombe », Char lui-même prenait soin de dater, par l'usage des notes, l'évolution de l'espoir à la déception, déception vigoureuse, mais suivie tout aussi vivement, dans la même note, de l'affirmation d'un « essor », par une seconde tournure oppositive : « Comment le connaîtraient-ils ? À peine la vague en fureur reposée, les murènes accourent, la baleine blanche s'éloigne, la foi commune se défait... Mais restent la vertu de l'action consommée, la parenté fulgurante de quelques hommes et ce baume de l'essor que rien n'altère (1948). » À l'intérieur même du texte, dont la lecture « à la Radiodiffusion Française » est datée en note du « 15 août 1946 », une autre période encore était délimitée : « Quel étrange sentiment que celui de se pencher sur une époque révolue [...]. / Deux années de clarté incertaine, de formes difficiles à fixer faisant suite à un espoir qui ne connut jamais, je crois, d'équivalent dans le long cheminement de la volonté et du courage des hommes [...] ». Enfin, en dépit du jugement qui, dans la première note, taxe le texte d'optimisme, le dernier alinéa de ce discours de 1946 laisse sentir une imperceptible déception dans le reproche implicite adressé aux auditeurs : « Mais, s'il vous plaît, qu'à tous ces bras avides de construire des images de bon vouloir on ne tende pas que des fantômes... » La chronologie de l'évolution d'après-guerre s'établirait donc comme suit : un espoir immense en 1944, encore vif bien que menacé d'incertitude en 1946, suivi d'une désillusion en 1948, contrecarrée par une valorisation de « l'essor ».

Ainsi, Char ne cesse de dater lui-même le changement d'après-guerre, la perte de l'espoir, la prise de conscience de la persistance du mal. Il le fait dans *Recherche de la base et du sommet* mais aussi dans une série d'autres textes, dans les entretiens et dans sa correspondance, dans les préfaces de ses recueils. Jusque dans ses derniers livres, il revient sur cette période d'après-guerre et la désigne par toute son œuvre comme une période de rupture. Mais la date varie, selon les textes, et selon les nuances apportées à l'interprétation de cette rupture. 1948 n'est pas le seul tournant, la période se signale par la complexité des continuités et des changements, qu'il faut examiner sur plusieurs plans, qui se chevauchent, peuvent se contredire.

Recherche de la base et du sommet suivi de Pauvreté et privilège, dans la version

parue en 1955 chez Gallimard, divise la période en deux moments, de part et d'autre de 1948. Dans cette répartition, le tournant de 1948 correspond à l'annonce d'un retrait du sujet hors des affaires publiques : « Sait-on qu'au delà de sa crainte et de son souci cet être aspire pour son âme à d'indécents vacances ? » (*Billet IV*) Les textes rassemblés dans la deuxième partie de l'ouvrage confirment ce partage par l'absence quasiment totale de références directes à la situation politique et historique. Ces dernières ont été réservées pour la première partie, comme pour signifier un changement d'intérêts et de préoccupations à partir de 1948. Lorsque des analyses politiques apparaissent dans la deuxième partie, comme dans un court passage de « La Lettre hors commerce » à André Breton, elles sont suivies de l'affirmation d'un nouveau rapport du sujet à son temps. Plaçant dans une continuité l'hitlérisme et le communisme, Char commence, dans cette « Lettre », par signaler une fois de plus que le mal politique, révélé par le nazisme, n'a pas pris fin avec la victoire sur Hitler. La période ouverte par la guerre, de ce point de vue, ne se referme pas :

Pourvu que l'exigence majeure, la permanence souveraine ne soit pas menacée de destruction et de bannissement, comme ce fut le cas, par les religions (à un degré moindre) puis par l'hitlérisme (jusqu'à la frénésie), demain peut-être par le brûlot policier du communisme, je ne condamne pas une vraie controverse attentive. Mais gardons-nous du sentimentalisme politique autant que de son grossier contraire.

En revanche, la position du sujet est, quelques lignes plus loin, encore plus radicale que dans le quatrième *Billet* : « Ma part la plus active est devenue... l'absence. Je ne suis plus guère présent que par l'amour, l'insoumission, et le grand toit de la mémoire. [...] Ce juron, quand je parle de l'espoir, c'est un bien que je ne possède plus [...] ». Ce texte, en réalité daté de 1947, comme l'indique la seconde édition du livre, est placé dans la seconde partie, « 1948-1954 », ce qui montre bien la volonté de désigner et de dater une rupture franche, en 1948, indépendamment des dates effectives de rédaction. De la même manière, « Heureuse la magie... », dernier texte de la première partie de *Recherche de la base et du sommet* en 1955, porte la date de 1951 dans l'édition de 1965. Placé à la fin de la première partie de l'ouvrage, il clôt la période 1941-1948 par le constat d'un retour inévitable du mal et met définitivement fin à l'espoir de changement : « À l'intérieur du noyau de l'atome, dauphin appelé à la monarchie absolue, j'aperçois, en promesse, des tyrannies non moins perverses que celles qui dévastèrent le monde [...] ».

On remarquera toutefois que la disparition de l'espoir affichée dans la construction du livre n'implique pas le désintérêt du sujet pour l'époque dans la seconde partie, « Pauvreté et privilège ». La situation du sujet est en réalité reformulée : disparition des perspectives d'action dans le cours de l'histoire, mais affirmation d'une vigilance de poète, prenant soin de placer chacun de ses recueils dans une relation d'opposition et de secours, simultanément, par rapport à leur temps. C'est ce qui permet de comprendre la présence des « Bandeaux » dans cette section du livre. Chacun d'entre eux situe le recueil qu'il annonce par rapport à l'époque : « 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 [...] », annonce par exemple le « Bandeau des *Matinaux* ». Cette prise de position pourrait sembler contradictoire avec une répartition des textes élaborée selon l'engagement politique ou le retrait du sujet. Mais les

« Bandeaux » ne font plus entendre exactement la même voix que les « Billets à Francis Currel ». L'énonciation a changé de niveau : c'est dans et par les recueils, *Fureur et mystère*, *Claire*, *Les Matinaux*, que semble s'établir la relation à l'époque. D'où, également, la présence, dans cette section de l'ouvrage, du questionnaire « Y a-t-il des incompatibilités ? », qui appelle notamment, comme le montre l'interprétation que lui a donné Georges Bataille dans sa réponse²⁹³, à une réflexion sur l'engagement du poète ou de l'écrivain.

D'autres textes, postérieurs, font eux aussi de 1948 un tournant significatif. Le préliminaire de *À une sérénité crispée* mentionne explicitement cette date au début du deuxième alinéa : « Mais dès 1948, l'affable, le hardi visage perd son miel et sa jeune rougeur. » La précision de cette datation est assez remarquable : de tous les recueils d'aphorismes de Char, c'est le seul qui donne lieu à une préface l'inscrivant aussi manifestement dans le temps du calendrier. *À une sérénité crispée*, publié d'abord en 1951, est indirectement daté par le poème « A*** » qui le suit et se termine par la mention « 1948-1950 » lorsqu'il est intégré comme dernière partie de *Recherche de la base et du sommet* en 1965. Le « Préliminaire », lui-même daté de 1963, situe pour sa part le recueil dans une période ouverte par la perte du « hardi visage », en 1948, période caractérisée par une « agonie » : « 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 mention de cette date en préface donne au recueil une double situation : inscrit dans le temps objectif des sociétés humaines, il se rattache à une temporalité qui déborde le développement propre de l'œuvre et de l'écriture, mais la logique spécifique de ces dernières est simultanément rappelée dans le texte par la mention de « celle à qui nous adressons sans retouches certaines chaudes et violentes paroles ». La date de 1948 est traitée comme une date historique : appartenant au temps calendaire, elle se voit attribuer une signification à partir du changement qu'elle délimite. Mais sa présence dans ce « Préliminaire », qui oriente le sens du recueil par rapport aux recueils précédents, lui donne aussi une signification dans le développement de l'œuvre. Cette date fait de *À une sérénité crispée* un recueil inscrit dans la circonstance, justifiant par là sa présence dans *Recherche de la base et du sommet*, alors même que la spécificité des énoncés que le recueil contient les détache de l'actualité. Cette forme singulière de relation entre l'œuvre et le temps historique témoigne, comme on le verra à propos de la question de l'engagement, d'une autre place donnée à l'écriture par rapport à l'époque, laquelle reste toujours un des horizons du recueil. Car ce « Préliminaire » montre en outre la persistance, en 1963, du souci d'établir une relation entre le développement de l'œuvre et un temps historique, quelle que soit l'interprétation conférée à ce dernier.

En 1963, au moment du « Préliminaire » de *À une sérénité crispée*, le tournant de 1948 n'est pas présenté exactement dans les mêmes termes qu'en 1955, au moment de la composition de la première édition de *Recherche de la base et du sommet*. Il est en revanche toujours situé dans la continuité du « mal » dont le nazisme s'est révélé être l'exemplification, ce qui montre la place centrale accordée à cette expérience de la guerre

²⁹³ Réponse parue dans la revue *Botteghe oscure*, Rome, n°VI, 1950, reprise in Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome XII, « Articles 2. 1950-1961 », Paris, Gallimard, 1988, pp. 16-28.

au sein de l'œuvre :

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. Celle-là nous écoute, et de près nous entend, nous exhorte. Sous ses yeux, nous nous cachons, nous combattons, enfin nous existons. 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, malgré l'espoir matériel grandi et l'aiguillon du verbe humain ?

Le changement nommé au début du deuxième paragraphe est différent de ce que le parcours de *Recherche de la base et du sommet* laissait comprendre en 1955. Nul retrait du sujet, ici, à partir de 1948. Au contraire, le futur, « nous la traverserons désormais seuls », montre la poursuite de l'attitude caractérisant la période de la guerre que décrit le premier paragraphe. Le tournant de 1948 semble cette fois extérieur au sujet qui le distingue dans une « agonie », ayant lieu « au plus secret de la vie et des choses ». Mais cette agonie apparaît aussi dans ce texte comme ce qui contamine « l'affable, le hardi visage », désigné également par le substantif « la nuit » ou le pronom « celle-là ». Cette « nuit », qui disparaît en 1948, est décrite comme ce qui « conseille », « exhorte », fait « combattre » et « exister ». Par là, elle s'apparente à ce que Char appelait en 1955 « l'espoir », tout en s'en distinguant par ce qui, dans sa nomination, la dissocie du sujet. Notons ici la résurgence au milieu des années 60 de ce souci du politique et de l'époque, placé dans la continuité de l'expérience de la guerre. En 1963, date du « Préliminaire », est réaffirmée la rupture de 1948, interprétée en des termes partiellement proches de ceux de 1955, mais non identiques.

La complexité de l'après-guerre, la non-linéarité d'une période, qui est à envisager à la fois comme un tout, compris entre les dates de 1941 et 1948, et comme un chevauchement de ruptures selon les plans considérés, est éclairée par cette image de « Note sur le maquis » :

Dans la rapide succession des espoirs et des déceptions, des soudains en-avant suivis de déprimantes 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.

Les multiples périodisations de l'après-guerre, données sur le moment ou plus tard, semblent le symptôme de ce temps fait d'une « rapide succession des espoirs et des déceptions, des soudains en-avant suivis de déprimantes tromperies ». On a vu comment l'allocation de 1946, « La Liberté passe en trombe », désignait, dans le texte lui-même ou par le jeu des notes, une succession de périodes temporelles assez brèves. La datation de la « Note sur le maquis » est elle aussi assez intéressante de ce point de vue. La préoriginale faisait figurer entre parenthèses les dates 1943-1946 en bas du texte²⁹⁴ ; la version de la première édition de *Recherche de la base et du sommet* a supprimé les dates, mais rajouté le paragraphe cité ci-dessus qui se termine par cette indication temporelle : « L'année qui accourt a devant elle le champ libre... ». Ce paragraphe, écrit

sur un feuillet séparé, collé sur la même feuille que la préoriginale imprimée et découpée, date sans doute de 1955, comme les autres variantes observables dans le manuscrit du recueil²⁹⁵. Enfin, la version de l'édition de 1965 donne à ce texte la date de 1944. La première datation faisait donc de 1946 une date placée dans le prolongement de la période du maquis : 1943-1946. Le texte se concluait sur un paragraphe plutôt optimiste, suggérant la possibilité de poursuivre l'action, en dépit des « soucis ». L'espoir, sur lequel se fondait la lutte du maquis, était toujours, d'après cette première publication, le moteur des projets de 1946. La date du texte étant supprimée en 1955, on ne peut savoir quelle était l'année de cette « appréhension » à refouler pour lui « laisser le champ libre ». En revanche, l'édition de 1965 a situé en 1944 la date de cette crainte, à laquelle le regard rétrospectif avec lequel le lecteur aborde ce recueil donne la valeur d'une prémonition.

1944, 1945 et 1946 sont donc aussi des tournants dans la période d'après-guerre. 1944 apparaît *a posteriori* comme une année au cours de laquelle se manifestent les premiers signes d'incertitude sur la possibilité de poursuivre l'élan d'espérance qu'a fait naître le combat victorieux du maquis. « Quelque chose, qui était hostile, ou simplement étranger à cette espérance [...] » est dénoncé dans la « Note sur le maquis ». « La Lune d'Hypnos », texte daté de 1945 dans l'édition de 1965, perçoit les premiers indices d'un échec du changement dans l'attitude des hommes d'Alger, dont la rencontre est datée au début du texte de « la mi-juillet 1944 ». 1946 est aussi un moment où l'incertitude se fait jour. La fin du texte « Dominique Corticchiato » peut se lire de diverses façons : on a vu l'interprétation positive d'une conclusion portée par l'espérance : « Tout est à recommencer ». Mais ce peut être aussi bien le signe d'un changement qui a échoué. La fin d'un autre texte, daté de 1946, mais non repris dans *Recherche de la base et du sommet* pourrait confirmer le climat de cette année-là, marqué par la volonté de poursuivre l'action engagée pour changer la société, tout en surmontant l'apparition d'une inquiétude : « 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. »²⁹⁶ Un autre témoignage, lui aussi indépendant de la *mise en œuvre* de la chronologie d'après-guerre, mais appartenant à l'ensemble des commentaires donnés par l'auteur sur cette période, fait de 1946 une rupture importante. Jean-Claude Mathieu rappelle à la fin de son ouvrage les propos de Char tenus en 1980 à France Huser : « Depuis il y a *malnutrition*, qu'on comprenne cela comme on voudra. Après 1946, ma vie ne concerne guère que moi, quelques êtres qui me sont chers et mon travail. »²⁹⁷

Enfin, il faut encore mentionner les débuts des années 50 que Char qualifie de « ressaisissement » dans un texte de 1965 sur Nicolas de Staël, repris dans *Recherche*

²⁹⁴ Une version imprimée de ce texte, découpée et collée dans le dossier manuscrit de *Recherche de la base et du sommet*, nous fait supposer qu'il y a eu une édition préoriginale, mais nous n'en avons pas retrouvé le lieu ni la date. Voir BLJD, Fonds René Char 769-38, AE-IV-27.

²⁹⁵ BLJD, Fonds René Char 769, Ae-IV-27.

²⁹⁶ « Faut-il brûler Kafka ? », *Action*, juillet 1946.

²⁹⁷ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 281.

de la base et du sommet :

Le « printemps » de Nicolas de Staël n'est pas de ceux qu'on aborde et qu'on quitte, après quelques éloges, parce qu'on en connaît le rapide passage, l'averse tôt chassée. Les années 1950-1954 apparaîtront plus tard, grâce à cette œuvre, comme des années de 'ressaisissement' et d'accomplissement par un seul à qui il échet d'exécuter sans respirer, en quatre mouvement une recherche longtemps voulue. [...]

1954-1955 apparaissent alors comme des années du regard rétrospectif, des années de bilan, dont l'occasion est fournie par la publication de *Recherche de la base et du sommet*.

On trouverait dans les entretiens accordés par Char aux journalistes ou à différents visiteurs d'autres exemples de ces datations. Dans son témoignage paru en 1997, Daniel Delzard, qui a fréquenté Char de 1952 jusqu'au début des années 1960, rapporte par exemple combien les années 1948, 1949, 1950, furent selon les mots du poète des « années sombres »²⁹⁸.

Un intense travail d'historicisation de l'œuvre par son auteur se met donc en place à cette époque et ne cessera plus. Les recueils d'avant-guerre, *Le Marteau sans maître* et *Dehors la nuit est gouvernée précédé de Placard pour un chemin des écoliers*, sont repris dans cette perspective à l'occasion de leur réédition. Les préfaces ajoutées après-guerre ont pour fonction de mettre les œuvres en perspective les unes par rapport aux autres, et surtout, de leur donner un sens au regard des événements historiques dont elles apparaissent comme la prémonition. Cette relation à l'époque est encore désignée dans « Faut-il brûler Kafka ? », où il s'agit de prendre le contrepied de la relation inverse, celle qui fait des œuvres des produits d'une époque, selon les idéologies marxistes dominantes. Elle apparaît dans « Hugo », repris dans *Recherche de la base et du sommet*, et dans « Impressions anciennes ». La persistance de cette mise en relation de l'œuvre et de l'époque signale non la fin d'un rapport au politique mais plutôt son déplacement.

La période d'après-guerre est donc particulièrement complexe quant à ses périodisations et ses ruptures ; elle ne se réduit pas au constat d'une absence de changement politique et au désir de « vacances » du sujet en 1948. La « Note sur le maquis » met en avant l'idée d'une succession de périodes rapides impliquant un retour, mais ce retour du mal a toujours une dimension d'exception : dans un manuscrit de ce texte, Char évoque les « événements capitaux »²⁹⁹ au cours desquels intervient « la marque d'une fatalité maligne ». Telle est la crise de l'après-guerre : le retour de ce qui devrait être unique, de ce qui est de l'ordre de l'événement, entraîne une crise de la pensée du changement, une crise du rapport à l'avenir, une crise de l'histoire.

²⁹⁸ « Échos d'une amitié de trente-cinq années avec René Char », *Trois poètes face à la crise de l'histoire*, op. cit., p. 223-233.

²⁹⁹ BLJD, Fonds René Char 769, Ae-IV-27 : « événements capitaux » est barré sur le manuscrit et remplacé par « tranches excessives », qui correspond à la version imprimée.

3. 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. Le retour régulier, inévitable du mal, « marque d'une fatalité maligne » (« Note sur le maquis »), pourrait engendrer un fatalisme. Le problème dès lors sera de définir une éthique de l'action dans un contexte de lucidité qui ne laisse aucun doute sur l'absence complète de changement profond.

En inscrivant les dates 1941-1948 à l'ouverture de la première édition de *Recherche de la base et du sommet*, Char accomplit ce geste paradoxal d'inscrire dans le temps de l'histoire un ensemble de textes qui dessinent un parcours, de l'engagement dans la lutte au constat de la persistance du mal, lequel vient remettre en cause l'idée de changement dans l'histoire. Par là l'auteur dissocie en réalité le temps calendaire du temps historique, habituellement liés : le temps du calendrier possède une valeur collective dans la mesure où il « intègre la communauté et ses coutumes à l'ordre cosmique », selon les termes de Paul Ricoeur³⁰⁰. C'est, en outre, par la datation que « nous pouvons nous situer nous-mêmes dans la vastitude de l'histoire, une place nous étant assignée parmi la succession infinie des hommes qui ont vécu et des choses qui sont arrivées »³⁰¹. Or le temps du calendrier, annoncé sur la première page de *Recherche de la base et du sommet*, change de signification lorsqu'on le confronte au contenu du recueil. Char inscrit ses textes dans une partie déterminée du temps historique tout en montrant que celle-ci ne forme pas une période historique signifiante comme telle. Par là il introduit un rapport original, en partie subversif, entre son œuvre et le contexte historique. Notons qu'il ne se détache pas de ce dernier ; au contraire, il le maintient présent pour mieux le remettre en cause.

En effet, l'absence de changement, ou la réapparition de ce qui persiste sans être continûment visible, est contraire à l'idée d'histoire implicitement présente, avec des nuances variées, de la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers* à l'horizon de la lutte au maquis. 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 demeurent*, l'inscription, en dédicace d'un exemplaire de *Feuillets d'Hypnos*, de cette formule significative : « dans la justice de l'histoire »³⁰², tous

³⁰⁰ Paul Ricoeur, « L'initiative », *art. cit.*, p. 296.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Dédicace de Char à Marcelle Pons (archives privées), citée par Laurent Greilsamer, *op. cit.*, p. 233.

ces éléments, parfois contrebalancés par une mise en garde contre le « bouge de l'historien », par une « interdiction de croire », garantie de lucidité, désignent, dans l'œuvre de Char avant et pendant la guerre, une conception générale de l'histoire comme résultat de l'action des hommes. Cette idée se rapproche de l'une des trois principales nouveautés de perception du présent historique apportées par la philosophie des Lumières, comme le rappelle Paul Ricoeur : « la croyance que les hommes sont de plus en plus capables de *faire* leur histoire », la capacité conférée à l'humanité d'être « l'agent de sa propre histoire »³⁰³. Or le retour du mal, l'absence de changement profond dans la condition humaine, remet en cause cette confiance dans l'action des hommes, tout autant qu'elle bouleverse d'autres fondements du concept d'histoire, celui d'un sens, d'une direction associée à une signification, dans l'enchaînement des faits, ou encore la simple pensée, non téléologique, d'un développement. 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 >. »³⁰⁴ 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]. »³⁰⁵ Ces transformations éliminent la dynamique qui faisait exister cette « nouvelle race de monstres » dans le mouvement du temps ; elles associent le mal à une forme d'immutabilité. 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 ».

La persistance du mal détruit aussi le travail de mise en relation du passé avec la nouveauté du présent, ce dernier ne semblant plus pouvoir être expliqué par la recherche de causes chronologiquement antérieures. Sauf à recourir à la notion de Providence et à l'idée d'un plan de Dieu inaperçu des humains, ce qui est étranger aux conceptions de Char, la persistance du mal est la négation des quelques principes fondamentaux que partagent aussi bien les pensées de l'histoire dans l'Antiquité que celles de l'époque moderne. Changement et nouveauté sont, par exemple, les deux premières conditions de la notion d'histoire, quand elle apparaît avec Hérodote et Thucydide ; à quoi il faut ajouter

³⁰³ « L'initiative », *art. cit.*, p. 304.

³⁰⁴ BLJD, Fonds René Char 769, AE-IV-27.

³⁰⁵ *Ibid.*

la volonté de comprendre l'événement par la recherche de ses causes, et la nécessité d'établir une relation dynamique entre le passé et le présent par le travail de la mémoire. C'est l'ampleur de la nouveauté de la Guerre du Péloponnèse qui pousse Thucydide à en faire le récit et à l'expliquer. Si, selon Char, rien ne change réellement, de la guerre à l'après-guerre, ce premier principe de l'histoire, la reconnaissance d'un événement qui crée une rupture dans la vie des hommes et des sociétés, disparaît. De même, les pensées de l'histoire qui naissent au XVIII^e siècle s'appuient sur l'idée d'une signification de la place de chaque époque au sein de la totalité du déroulement historique, considéré en fonction d'un principe téléologique immanent. La persistance du mal après-guerre, la résurgence d'une force de destruction jamais complètement éliminée, fait disparaître l'idée d'une direction de l'histoire et la possibilité de sa signification. Déplorant « la marque d'une fatalité maligne », « la même dont on entrevoit périodiquement l'intervention au cours des tranches excessives de l'Histoire » (« Note sur le maquis »), Char non seulement remet en cause l'idée, portée à son plus haut degré par la philosophie hégélienne, d'une finalité qui donnerait une cohérence et un sens à l'histoire, mais il vise aussi la notion de progrès, qu'elle soit de l'ordre d'un devoir-être nécessaire à la philosophie morale, comme chez Kant, ou qu'elle soit considérée comme effective dans le cours des choses³⁰⁶.

À l'opposé de ces conceptions de l'histoire, on trouve désormais dans l'œuvre de Char des « hommes qui remuent et divergent », un « effritement », 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 du livre consacrée aux textes sur la guerre et le maquis. Loin de les présenter comme des témoignages sur une période de l'histoire, elle 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)³⁰⁷, 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 entre la « base » et le « sommet » ce mouvement dialectique qui agit comme moteur de l'histoire, selon les conceptions marxistes en particulier, peut-être – on y reviendra – discrètement visées ici par Char. Tout au plus trouve-t-on dans tel texte écrit au début de la période couverte par l'ensemble de *Recherche de la base et du sommet* 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 reste cependant 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 de ce 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 présumée par rapport à

³⁰⁶ Nous nous inspirons, pour ce parcours de la notion d'histoire, du choix de textes proposé par Nicolas Piqué dans son anthologie, *L'histoire*, Paris, Flammarion, col. « Corpus », 1998.

³⁰⁷ « 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.

laquelle elle prend sens d'autre part, que cette totalité soit ordonnée, comme dans les théories téléologiques des Lumières, ou qu'elle soit conçue, comme dans des réflexions plus récentes, selon une relation de va-et-vient entre le particulier et l'universel, 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 dans le texte introductif du recueil, « Base et sommet... » : les images associées à l'histoire y 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. »³⁰⁸ La figuration de l'histoire recourt certes à des catégories spatiales, mais 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. »³⁰⁹ Les figurations explicites du temps de l'histoire chez Char se fondent elles aussi sur un imaginaire spatial, mais c'est, chez lui, pour mieux subvertir les configurations léguées par les idéologies du progrès qui assimilent le temps de l'histoire au mouvement physique.

Mais il y a plus : 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 va plus loin et affirme un refus de « l'histoire », qu'il nomme comme telle.

La section « Recherche de la base et du sommet » du recueil de 1955 s'ouvre, on s'en souvient, sur cette phrase : « Base et sommet, pour peu que les hommes remuent et divergent, rapidement s'effritent. » Or ce début a, plus qu'il n'y paraît d'abord, une véritable valeur d'opposition. Le commencement 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

³⁰⁸ « Faute de sommeil, l'écorce... » (1955-1958) in *La Nuit talismanique*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1972.

³⁰⁹ Paul Ricoeur, *art. cit.*, p. 292.

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. Ce rejet de l'histoire est confirmé par le texte de « Faute de sommeil, l'écorce... » en 1957. Le rejet de l'histoire devient ainsi plus explicite à partir de 1955, date de la publication de *Recherche de la base et du sommet*. Ce recueil est à comprendre en partie comme une réponse à la question de l'histoire, signe qu'elle s'est posée avec force à cette époque pour le poète.

La force de ce refus 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 du texte « Base et sommet... » qui ouvre le recueil, 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 ? »³¹⁰ Le syntagme « sagace ou inepte Cassandre », barré sur le manuscrit, montre bien la place primordiale de l'avenir que présuppose l'histoire dénoncée par Char, l'avenir qu'on cherche à anticiper, de manière plus ou moins perspicace, et qui guide l'action dans l'histoire. Se soucier de l'histoire, c'est, d'après ce texte, se référer à une attitude d'esprit qui élabore des modèles d'explication des faits permettant de déduire leur développement. Or, par l'image de la vieille dame folâtre et précieuse, l'auteur souligne la part de tromperie, de factice et aussi d'imprévisible qui caractérise l'histoire. Cette image la désacralise, la relativise en dénonçant l'excès du siècle, et l'erreur de son regard : « maintenant flambante, énorme sous la lentille de notre siècle biseauté ». C'est au contraire un ajustement du regard, l'obtention d'une distance juste avec les choses que s'efforce de définir le sujet à cette période.

Ce rapport à l'avenir, fondé sur la prévisibilité de celui-ci, peut expliquer l'attrait de l'histoire. Le texte « Base et sommet... », personnifie l'histoire dans une description au ton léger, presque badin : « Elle nous gâche l'existence avec ses précieux voiles de deuil, ses passes magnétiques, ses dilatations, ses revers mensongers, ses folâtreries ». Sur le même feuillet manuscrit figurent ces phrases barrées, à la fin du texte : « Ne nous attardons pas auprès de la vieille dame. Ne répondons pas à ses saluts. »³¹¹ C'est une manière de la faire descendre de son piédestal, et de prendre le contre-pied de l'importance qu'elle a pour les contemporains, pour « notre siècle » selon les mots de Char³¹². D'où ces traits donnés à la « vieille dame », sorte de sirène inversée, dont la séduisante tromperie serait de pousser les hommes vers quelque but lointain à l'horizon de son périple, et de les détourner de l'ici et maintenant. Le refus de cette tentation de l'histoire, qui est tentation de se projeter dans un avenir prévisible, se lit aussi dans

³¹⁰ BLJD, Fonds René Char 769, AE-IV-27.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² En 1951, dans *L'Homme révolté*, ouvrage lu de près et défendu par Char, Camus dénonce le nihilisme des « pensées purement historiques », et démystifie l'aura que possède à l'époque la révolution marxiste : « En 1950, et provisoirement, le sort du monde ne se joue pas, comme il paraît, dans la lutte entre la production bourgeoise et la production révolutionnaire ; leur fin seront les mêmes. [...] », Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 652.

l'entretien de 1952 avec Pierre Berger, repris avec de légères variantes dans « Impressions anciennes » :

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.³¹³

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, pour en dénoncer la superstition. Cette forme de démythification, qui apparaît avec vivacité dans les textes de Char de ces années-là, est à la mesure des attentes déçues, mais aussi de la force de ces idées dans le contexte d'après-guerre, et de la nécessité pour Char de s'y opposer. 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 Char s'est livré au moment de composer le recueil. La question de l'histoire est un arrière-plan implicite, peut-être placé dans l'ombre en raison de sa trop forte actualité et de la distance mesurée qu'elle appelle en retour.

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 communiste³¹⁴. Or, entre autres questions fondamentales pour ces derniers, celles de l'histoire et du progrès ne manquent 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 »³¹⁵, 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

³¹³ ***Nous soulignons. Le texte de cet entretien est reproduit dans René Char. Dans l'Atelier, op. cit., p. 659.***

³¹⁴ Jean-François Sirinelli souligne « la force de l'attraction communiste et l'intensité de l'adhésion idéologique » chez les intellectuels de l'après-guerre et des années 1950. L'URSS est redevenue un « pôle de référence » et le Parti communiste français est « auréolé par le tribut du sang payé dans la Résistance », in *Intellectuels et passions françaises*, Gallimard, coll. « folio/histoire », 1990, p. 274.

³¹⁵ 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., pp. 155-184.

'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' », rappelle Patrick Née en citant le texte de Char. 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 qui, comme chez les communistes à qui il s'adresse, voit dans la succession des époques une série d'étapes ordonnées par une finalité³¹⁶. 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, dont on a vu qu'il animait, chez les philosophes des Lumières, une conception de l'histoire comme produit de l'action des hommes. Sans exclure totalement cette conception en 1946, date de publication de cet article, 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). »³¹⁷ Comme le fait remarquer Patrick Née dans son commentaire de cette phrase : « Autrement dit, au mythe communiste de base (Prométhée), Nietzsche a su ajouter Sade : au désir satisfait d'avoir volé le feu vient s'adjoindre le feu infini du désir. »³¹⁸

³¹⁶ Étienne Balibar, dans sa présentation de la philosophie de Marx, souligne combien Marx a été, « au XIX^e siècle, entre Saint-Simon et Jules Ferry, un représentant typique de l'idée ou de l'idéologie du progrès ». Et il ajoute, contre les détracteurs de cette idée, que « simplement, pour [Marx], le progrès n'est pas la modernité, ce n'est pas le libéralisme, c'est encore moins le capitalisme. Ou plutôt, « dialectiquement », c'est le capitalisme en tant qu'il rend le socialisme inévitable, et réciproquement, c'est le socialisme en tant qu'il résout les contradictions du capitalisme... », in *La Philosophie de Marx*, Paris, La Découverte, [1993] 2001, p. 79.

³¹⁷ « Faut-il brûler Kafka ? », *art. cit.*, reproduit dans René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., pp. 503-504.

³¹⁸ *Ibid.* p. 165.

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 marchandises³¹⁹. 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 »³²⁰. 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 ? [...]³²¹

Et il ajoute cette dernière phrase, révélatrice de l'évolution de la position de Char 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 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 de Char : « 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. »³²² 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

³¹⁹ Voir Laurent Greilsamer, *La Vie de René Char*, op. cit., p. 220-221.

³²⁰ *Ibid.*, p. 221. Le texte du tract provient d'archives privées, selon l'indication de la page 492.

³²¹ *Lettre citée par Laurent Greilsamer, op. cit., p. 221, provenant d'archives privées (cf. p. 492).*

³²² Cette phrase, citée p. 223, n'est pas directement référencée par Laurent Greilsamer. Elle est vraisemblablement extraite d'une lettre à Louis Leboucher (voir la liste des références données page 492).

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 ? »³²³ La réponse de Char est sans ambiguïté : « Si la Russie commettait cette faute, il est certain que je la supporterai 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. Autrement dit, pour reprendre les termes de l'analyse de Patrick Née, « la fin ne justifie pas les moyens »³²⁴. Char reprendra plusieurs fois cette distinction entre ce qu'il appelle la « base » ou la « racine » et le « sommet » du communisme. Notons, dans un premier temps, qu'il dissocie l'attitude des communistes, russes ou français, des idées communistes elles-mêmes. Et il se montre très 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. »³²⁵ Comme le note Patrick Née, « Char refuse l'argument du *tiers exclu* qui voudrait enfermer l'opinion dans un duel USA/URSS, capitalisme/communisme. »³²⁶ 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 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. » Même virulence dans l'entretien avec Pierre Berger : Char discerne chez les communistes, « chats de gouttière du Kremlin », le même « esprit

³²³ Le texte de l'enquête et la réponse de Char sont reproduits dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, p. 559.

³²⁴ *Art. cit.*

³²⁵ « Si l'armée rouge occupait la France... », *art. cit.*

³²⁶ *Art. cit.*, p. 170.

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.³²⁷

Char remet en cause le partage entre les deux camps, Est et Ouest, distinguant 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 1950³²⁸. 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 »³²⁹.

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. »³³⁰ 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 : 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* ! [...] »³³¹ 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

³²⁷ Entretien reproduit dans René Char. *Dans l'atelier*, op. cit., p. 659.

³²⁸ « Lettre » publiée dans *Combat*, en 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., pp. 611-613.

³²⁹ Lettre du 20 mai 1954, BLJD, Fonds René Char 881, Ae-IV-7bis.

³³⁰ Texte publié dans *Combat* en février 1949, reproduit dans René Char. *Dans l'atelier*, op. cit., p. 569.

³³¹ Entretien avec Pierre Berger, art. cit.

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 !³³²

Remarquons l'opposition des sèmes de la complexité et de la simplicité, sur laquelle repose la dénonciation du calcul politique des Machiavels. La métaphore de « l'algèbre » est souvent utilisée par Char pour désigner toute 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 oublié 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. L'analyse de Char met à jour les termes posés par le machiavélisme, ceux des moyens et des fins.

On trouverait enfin, avec *Huis de la mort salutaire (L'interrogatoire total)*, un dernier exemple de la dénonciation menée par Char contre l'usage pervers 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-Geneviève³³³ 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 bourrelleur 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 de l'histoire qui la transforme 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 Curel* : « Ils désignent du nom de science de l'Histoire la conscience faussée qui leur fait décimer une forêt heureuse pour installer un bain subtil ». Enfin, la manière de faire avouer le « coupable » pourrait faire songer au procédé d'autocritique des procès soviétiques dont il n'est pas impossible que Char se soit souvenu ici : « <Tu diras → Répète> : '<J'avoue → Merci>, pardon, punissez. »³³⁴ Tout en faisant écho aux textes de presse et à d'autres passages de *Recherche de la base et du sommet*, ce texte se

³³² Entretien avec Jacques Charpier, « Une matinée avec René Char », *Combat*, 16 février 1950, p. 4.

³³³ *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.

distingue par sa forme de parodie et de fable politique. Sans doute s'agit-il d'être plus incisif, mais peut-être aussi de montrer la difficulté d'être entendu sur un sujet qui dénonce un procédé d'« interrogatoire total[itaire] ³³⁵ ».

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) ». 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, Char joue d'un léger décalage par rapport à la « base » attendue, lorsqu'il emploie le mot « racine ». Il évite ainsi une interprétation unilatérale du mot « base » dont on oublierait l'acception géométrique au profit de la seule interprétation sociologique. Le mot « racine », en outre, fait voir, derrière l'arbre communiste, l'arbre de la liberté et l'espoir qu'il représente, source de légitimité du communisme 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 ³³⁶. 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. Ces aspirations sont chargées d'espérance, et leur évocation dans le texte pourrait donner à penser que Char accompagne le crédit (« les gains de base ») que les peuples accordent à ces espérances, tout en signalant qu'ils se trompent d'outil, « les Russes et leurs cadres marxistes » étant en réalité « barbares » eux aussi. Mais Char, à la fin de son article, s'empresse de détromper une telle espérance en prédisant l'anéantissement de ces attentes : « 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. » ³³⁷ 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 de révolution : « Que n'a-t-on placé cette affaire sur le terrain strictement 'révolutionnaire', au lieu de s'empêtrer dans des

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ 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.*

³³⁶ « Si l'Armée rouge occupe la France », *art. cit.*

³³⁷ *Ibid.*

incidents et des arguties qui lèvent le cœur ! [...] »³³⁸

Ainsi Char dissocie-t-il finalement les espérances et les idéaux 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. »³³⁹ 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. »³⁴⁰ Le « mouvement naturel de la dialectique » selon Char semble devoir être compris comme le passage de l'idéal politique à l'exercice du pouvoir, dialectique qui devient « affolée » si son point de départ n'est pas cet idéal. Avec l'image du « sommet », image non marxiste que Char fait aller de pair avec celle de la « base », il semble désigner 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 selon un processus de « contradiction réelle », pour reprendre une expression de Marx. 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 à sa racine », au début de son développement donc, mais « 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. »³⁴¹ Il semble y avoir pour Char comme 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). »³⁴² On est alors tenté de comprendre le titre *Recherche de la base et du sommet* comme une réponse aux communistes, à Georges Mounin (notons que la longue lettre de mise au point avec son

³³⁸ *Combat*, février 1949, *art. cit.*

³³⁹ Lettre à Georges Mounin du 20 mai 1954, déjà citée.

³⁴⁰ *Combat*, février 1949, *op. cit.*

³⁴¹ Lettre à Georges Mounin, *op. cit.*

³⁴² *Ibid.*

ami date de l'année où Char rassemble ses textes en vue de la publication du recueil), à Aragon et aux *Lettres françaises* peut-être aussi, à une idée dominante chez les intellectuels de son époque en tout cas.

Contre les « idéologues », la réponse de Char est nette, comme il apparaît dans ce texte d'entretien avec Jacques Charprier, qui interroge : « Et l'antagonisme simulé par l'idéologue, ce 'persécuté-persécuteur', ce spécialiste du tocsin ? »³⁴³ À quoi Char répond : « 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 Charprier. « 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 pulvérise 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 pernicious 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 texte, et par laquelle Char fait certainement 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 »³⁴⁴. Prenant ici la défense de l'histoire contre les idéologues de l'histoire, Char oppose deux sens du mot histoire, l'histoire comme série d'événements, plus ou moins heureux, qui témoignent d'une plus ou moins grande « santé », et l'histoire comme construction, comme objet de projection de désirs.

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 – et on verra que Char, au contraire, s'emploie activement à inventer d'autres formes de responsabilité – mais de remettre en cause un mode d'action politique déterminé par une croyance dans l'idée d'histoire.

Sur ce point, comme sur d'autres, la pensée de Char rejoint celle de Camus. *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

³⁴³ « Une matinée avec René Char » par Jacques Charprier, *Combat*, 16 février 1950, p. 4.

³⁴⁴ Lettre sur le « scandale de Notre-Dame », parue dans *Combat*, avril 1950, *op. cit.*

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. 1951.³⁴⁵

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 »³⁴⁶. Entre autres rapprochements possibles entre Char et Camus, notons la critique des idéologies de l'histoire, dans lesquelles l'un et l'autre identifient une nouvelle forme de religion. Dans la dernière partie de *L'Homme révolté*, « La pensée de midi », Camus met sur le même plan le « christianisme historique » et le « matérialisme contemporain » :

Devant ce mal, devant la mort, l'homme au plus profond de lui-même crie justice. Le christianisme historique n'a répondu à cette protestation contre le mal que par l'annonce du royaume, puis de la vie éternelle, qui demande la foi. [...] Le matérialisme contemporain croit aussi répondre à toutes les questions. Mais, serviteur de l'histoire, il accroît le domaine du meurtre historique et le laisse en même temps sans justification, sinon dans l'avenir qui demande encore la foi.³⁴⁷

L'essayiste souligne de son côté, sa parenté avec le poète lorsque, au début de la section dont sont extraites ces lignes, il cite Char et ajoute, faisant vraisemblablement allusion au parcours de ce dernier : « 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. »³⁴⁸ Camus, faisant l'éloge de son ami en 1958, peut

³⁴⁵ Albert Camus, *Œuvres complètes. Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Roger Quilliot et Louis Faucon éd., 1965, p. 1635.

³⁴⁶ « 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.

³⁴⁷ Albert Camus, *L'Homme révolté*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 706.

ainsi souligner chez lui ce qui est, à ses yeux, un refus du nihilisme, nihilisme qui réside dans l'absolutisation de l'histoire. Il évoque le temps de la guerre :

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. Et la beauté surgit de ses admirables Feuilletts d'Hypnos [...]. En plein combat, voici un poète qui a osé nous crier : 'Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la beauté. Toute la place est pour la beauté.' Dès cet instant, face au nihilisme de son temps et contre tous les reniements, chaque poème de Char a jalonné une route d'espérance.³⁴⁹

Le rejet de l'idéologie de l'histoire entraîne, chez Char, un autre rapport à l'avenir et la redéfinition de valeurs. Les distances prises vis-à-vis de l'histoire à cette époque ne sont pas la conséquence d'un désintérêt, d'une lassitude ou d'une simple déception. Le sentiment de responsabilité à l'égard de l'histoire reste fort dans l'existence même de cette question, qui sonne comme une justification : « Pourquoi me soucierais-je de l'Histoire [...] ? » Le rejet de l'histoire est donc réfléchi et assumé, et il n'est que de songer à la période du maquis et aux *Feuilletts d'Hypnos* pour comprendre quel renoncement peuvent impliquer ces formules. Une des raisons en est donnée dans le texte liminaire de *Recherche de la base et du sommet* : « elle nous gâche l'existence », ou encore dans cette mention biffée du manuscrit de ce même texte : « L'Histoire arrête la vie. »³⁵⁰ Un texte comme le deuxième *Billet à Francis Curel* suggère assez bien l'idée de « vie arrêtée » par la description que fait le sujet de ce qu'il est devenu, « un monstre de justice et d'intolérance, un simplificateur claquemuré, un personnage arctique », et par cette question en incise, qui dénote une période à part, de suspens : « ... Je veux n'oublier jamais que l'on m'a contraint à devenir – pour combien de temps ? – un monstre [...] ».

L'après-guerre est pour Char le moment d'une réaffirmation des valeurs de « la vie », de la « terre », qui sont déjà, et le seront plus encore par la suite, les mots-clés de sa poésie. Ils apparaissent aussi dans les articles et entretiens analysés ci-dessus, en général sous forme d'une alternative à l'intolérance et à la tyrannie diffuse que Char stigmatise chez ses contemporains. Ainsi, dans la réponse à l'enquête lancée par Jean Duché « De quoi avez-vous peur ? », Char s'en prend aux intellectuels communistes qui se taisent sur le procès de Tito et il ajoute : « Leurs chefs connaissent bien cette immense lassitude qu'il y a dans le monde. Pourtant il suffirait de peu pour que les Français retrouvent le contact avec la vie et le sens de l'humain. »³⁵¹ L'humain est une valeur qui apparaît également dans la réponse à l'enquête de *Carrefour*, « Si l'Armée rouge occupe la France » : « Il va falloir retrouver le fil de sa mémoire ; pour vivre, il va falloir redevenir

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 705

³⁴⁹ *Albert Camus, préface à l'édition allemande des poèmes de René Char, Dichtungen, S. Fischer Verlag, 1959, in Albert Camus, Œuvres complètes, op. cit., p. 1165.*

³⁵⁰ BLJD, Fonds René Char 769, AE-IV-27.

³⁵¹ « De quoi avez-vous peur ? », *Le Figaro littéraire*, 19 février 1949, p. 3.

humain. »³⁵² Cet humanisme, métaphorisé à la fin du texte par « la flamme d'une bougie », motif déterminant dans l'œuvre de Char, désignant ici, pour les hommes, le « regard d'un de leurs semblables », s'exprime aussi dans le refus de tout ce qui n'est pas « à la mesure de l'homme », parce que le séparant de « la terre » (« De quoi avez-vous peur ? »).

L'opération éthique à l'œuvre dans ces textes, exigée par la vie à mener, est tournée d'une certaine manière vers l'avenir. Mais un avenir qui n'est pas celui de l'histoire, un avenir qui est souci de la « moisson » ou « souci des formes à naître » (« Georges Braque »). Un aphorisme de *À une sérénité crispée* exprime bien cette tension : « L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'Histoire sont les deux extrémités de mon arc ». Le refus de l'histoire n'est pas refus de ses responsabilités face à l'avenir, mais il privilégie un avenir proche. Char refuse de faire un pari sur l'avenir, comme le fait, à ses yeux, le communisme. D'où la valorisation du présent, contre un avenir lointain, idéalisé. Mais ce qui est intéressant, c'est que cette lucidité, sur l'illusion engendrée par l'idéologie du progrès, est loin de faire naître le défaitisme. L'aphorisme de *À une sérénité crispée* s'achève sur cette phrase : « Toute l'aventure humaine contredit cela, mais pour nous stimuler et non nous accabler ». C'est en effet toute l'originalité de la position politique et de la construction éthique de Char après la guerre que d'élaborer l'idée d'une persévérance sans espérance, ou plus précisément dégagée de toute attente définie. Dans le même sens, un passage de « Impressions anciennes » invite 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. » L'espoir de l'imprévisible, voilà la formule qui permet de tenir ensemble la certitude lucide de l'existence perpétuelle du mal et la volonté d'agir ou du moins de continuer à vivre « à hauteur d'homme ».

4. Continuer

Si le texte liminaire de *Recherche de la base et du sommet suivi de Pauvreté et privilège* dédie la première partie de l'ouvrage « à tous les désenchantés silencieux », c'est dans la mesure où ces derniers « à cause de quelque revers, ne sont pas devenus pour autant inactifs ». Cette endurance, qui d'une certaine manière prolonge celle qu'exigeait la poursuite de la lutte pendant la guerre, ne peut cependant s'appuyer sur les mêmes fondements. Entre l'endurance de la guerre et celle des années d'après-guerre, il y a cette expérience du « désenchantement ». Ce texte liminaire est frappant par le soin avec lequel il refuse d'appuyer la poursuite de l'action sur quelque principe extérieur et transcendant qui lui donnerait sens :

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

³⁵² Op. cit.

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.

Le première cible implicite de ce texte est le christianisme, mais aussi bien cette autre « église », que Char discerne dans le communisme. À rebours de la dette contractée par l'humanité pécheresse envers son créateur, un « avoir illimité » est mis au crédit de la vie, que ne vient par conséquent régenter aucune économie du châtement et du salut. Bien plus, loin que la vie soit au service de ce qui la dépasserait, c'est elle qui doit être « servie », c'est elle la créancière. Cette inversion des valeurs, qui met la vie avant l'histoire, prive en même temps cette dernière de toute finalité transcendante. L'emploi du pronom indéfini « quelque chose » est une manière de refuser une explication de type causal ou providentiel : « quelque chose qui régna, fléchit, disparut, réapparaissant devrait servir la vie [...] ». Il est significatif à cet égard que Char ait supprimé l'option d'abord choisie sur le manuscrit : « quelque chose qui régna, fléchit, disparut, [renouvelé] devrait servir la vie »³⁵³. L'idée de « renouvellement » serait encore trop proche de celle d'une marche en avant de l'histoire impliquant l'idée d'un bénéfice (« renouvelé ») à tirer du négatif (« disparut »). Au lieu de cela, le texte propose une simple succession décrite comme un mouvement naturel ou mécanique, débarrassé d'intention signifiante : « [...] régna, fléchit, disparut, réapparaissant [...] ». De même, si les dédicataires du texte sont « au-dessus du vide et proches de la terre commune », c'est qu'ils ne sont pas *au-dessous* de quelque ciel religieux.

Dans ce contexte, les connotations de renaissance, ou de renouveau, habituellement associées à l'image de l'aurore (« le premier rayon ») sont singulièrement atténuées ; aucun enthousiasme dans ces phrases au ton mesuré qui n'affirment que sur un mode hypothétique la réapparition de ce quelque chose qui « devrait servir la vie ». Dès lors il devient possible de penser le changement sans nier le désenchantement, d'être simultanément lucide sur ce qui a été, et capable d'envisager un avenir. 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, sans pour autant introduire une quelconque dialectique, 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.

³⁵³ Fonds René Char 769, Ae-IV-27.

Continuer dans ce contexte, c'est maintenir l'énergie créatrice du recommencement, répéter le mouvement initial sans dissoudre la contradiction que cela présuppose. Tel est le sens de cette « Prière rogue » dont l'ironie, dès le titre, souligne la part de contradiction et la position difficile du sujet. A qui en effet adresser cette « prière », autrement dit, qui reconnaître comme garant de l'engagement éthique qui s'élabore en cette période, et notamment dans les quatre *Billets à Francis Curel* précédant immédiatement ce texte dans le volume, alors que tout l'effort du sujet a été précisément, par lucidité vis-à-vis de la situation d'après-guerre, de renoncer à chercher un fondement absolu à sa conduite, et que les valeurs revendiquées insistent sur leur « relativité » (« [...] rendre sa valeur en toute hâte, au prodige qu'est la vie humaine dans sa relativité », *Billet IV*) ? Difficile aussi de tenir ensemble les termes de cette « prière » (« Gardez-nous la révolte [...] »), dont la tension est exemplifiée sous forme imagée dans la formule finale : « Gardez-nous la primevère et le destin ». Il ne s'agit pas seulement en effet de persévérer dans la force de commencement ; il faut, tout en maintenant cette dernière, assumer une histoire, que raconte la juxtaposition de syntagmes nominaux dans la première phrase : « Gardez-nous la révolte, l'éclair, 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. » On peut reconnaître dans cette succession la possibilité qu'elle se réfère à l'histoire du sujet lui-même, « l'accord illusoire », par exemple, à l'espoir trompé d'une nouvelle communauté issue de la Résistance, « le trophée glissé des mains » au sentiment d'avoir été dépossédé de la victoire par le personnel politique installé à la Libération. La tension de ce texte réside dans la contradiction qu'il y a à vouloir un bouleversement politique, comme ce fut le cas au maquis et dans l'immédiat après-guerre, et à accepter que les conséquences de l'action deviennent de l'histoire, c'est-à-dire échappent, échouent, tout en gardant la force de révolte initiale. Ce court texte conjugue une forme d'acceptation du devenir historique de la révolte et l'affirmation de la valeur toujours augurale de celle-ci. En outre, dans la mesure où ce devenir historique est présenté en même temps comme obéissant à une forme de nécessité, comme « destin », il est affirmé et voulu tel qu'il est. Ainsi les déceptions décrites dans les quatre *Billets à Francis Curel* ne sont-elles suivies ni de dépit ni de résignation, mais d'une forme d'acceptation de ce qui est et de sa répétition, parce que cette répétition est toujours aussi un commencement.³⁵⁴

Envisagée comme retour de commencements, la temporalité de « Prière rogue » ménage une alternance. La progression de la première proposition dessine par la longueur croissante des syntagmes un mouvement en avant qui se clôt sur la reprise du premier substantif, augmenté cependant de l'adjectif (« une révolte nouvelle ») : « 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

³⁵⁴ Les résonances nietzschéennes de cette acceptation du devenir et de son retour, au sens d'une volonté capable de re-vouloir son vouloir, d'une affirmation de la vie qui transforme le hasard en destin, en acquiesçant à sa diversité désirable, sont indéniables. Paule Plouvier a bien montré, dans son article « Le gai savoir ou la sagesse de René Char », la possibilité de rapprochement entre la critique exercée par Nietzsche à l'égard de l'idolâtrie de l'histoire et l'œuvre du poète après *Feuillets d'Hypnos*, notamment avec *À une sérénité crispée*, recueil à partir duquel « l'opposition entre l'histoire et les valeurs issues de notre relation à la terre s'est durcie » in Paule Plouvier, « Le gai savoir ou la sagesse de René Char », *Trois poètes face à la crise de l'histoire*, op. cit., pp. 209-222.

révolte nouvelle. Gardez-nous la primevère et le destin. » Tel est le principe d'une alternance, présupposant l'installation d'une durée qui prépare le retour (« nous mène à » lui). De ce point de vue, le rapport au temps dans l'après-guerre marque une rupture avec la période de la guerre. Dans le quatrième *Billet à Francis Curel*, le terme de « saisons » exprime plus précisément cette idée : « je redécouvrais peu à peu la durée, j'améliorais imperceptiblement mes saisons, je dominais mon juste fiel, je redevenais journalier ». Il s'agit certes d'une temporalité subjective dans ce dernier cas, collective et historique dans l'autre, mais il n'est pas sans conséquence que l'une et l'autre se réfèrent au temps cyclique de la nature. Dans « Prière rogue », la « révolte » de la première phrase, métaphorisée en « primevère » dans la formule finale, glisse ainsi d'un référent historique à un référent naturel, de même que le sujet oppose à la temporalité tantôt affolée, tantôt distendue, de la période du maquis la régularité d'une temporalité qui, parce qu'elle est celle de la nature et du monde rural, permet de vivre à l'échelle des jours, et non plus à celle d'un lointain avenir, l'adjectif « journalier » faisant entendre autant le temps des « jours » que l'activité agraire. Encore une fois se lit ici la puissance de contrepoids et de remède contenue dans la référence à la nature ; les exemples cités manifestent en effet tous les deux une opposition du sujet à la crise de l'histoire, opposition qui se joue dans l'un et l'autre cas par une modification, effective ou souhaitée, du rapport au temps.

La fin de *Recherche de la base et du sommet* dans l'édition de 1955, la fin de la première section « Pauvreté et privilège » dans les deux éditions ultérieures, entérinent le principe de cette alternance dans une courte proposition imagée : « Béant comme un volcan et frileux comme lui dans ses moments éteints », comparaison qui peut tout aussi bien s'appliquer au sujet lui-même. 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 ténue 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, que ce soit l'ordre des actions des hommes ou celui de leur fonctionnement psychique. 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 fatalisme 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. »³⁵⁵

Si l'on songe cependant à ce principe de « rupture, détachement et négation » dont Char fait l'éloge chez Rimbaud et qui vaut tout autant pour sa propre poésie, il n'est pas surprenant de trouver aussi dans cette section de *Recherche de la base et du sommet* une version négative de ce principe d'alternance. Dans « Heureuse la magie... », texte daté de 1948, comme le *Bandeau de Fureur et mystère*, le retour du « Temps » après la période d'exception que représente la guerre, s'accompagne de connotations violentes qui donnent toute son ambivalence à la positivité de ce retour : « Vie aimée, voici que le puissant Temps revenu se penche sur Toi, satisfait sa fièvre, et, prodigue de désir, donne le tranchant. » Il n'est pas sans intérêt d'observer que dans une version manuscrite cette phrase était beaucoup plus univoque : « Vie aimée, voici que le puissant Temps revenu se penche sur Toi, [éveille] satisfait [ta] sa fièvre et, prodigue de désir, s'inquiète »³⁵⁶. Il semble même à l'examen du manuscrit que la phrase s'achevait d'abord dès le mot « fièvre » : « Vie aimée, voici que le puissant Temps revenu se penche sur Toi, éveille ta fièvre ». Sa signification rejoignait alors un ensemble d'images qui dans les poèmes ou les textes critiques, des derniers *Feuillets* au quatrième *Billet à Francis Curel* en passant par l'image de *La Fontaine narrative*, désignent la fin de la guerre et l'après-guerre par la reprise du mouvement de la vie et du temps. Au cours de ses réécritures, le paragraphe introduit une relation de lutte et de domination que ses connotations destructrices et sadiennes placent dans le prolongement de la guerre, alors qu'initialement l'énoncé ne soulignait que le changement de l'après-guerre. L'ensemble du texte exprime une dénonciation de l'époque, notamment des progrès techniques (le « noyau de l'atome, dauphin appelé à la monarchie absolue »), et représente le versant pessimiste, non résigné, de la conscience du retour du mal. Elle s'accompagne d'une forme d'exaltation de la lutte : « seule la forme de la riposte restera à découvrir ainsi que les motifs lumineux qui la vêtiront de couleurs impulsives. » Dans ce type de textes l'accent se déplace de la question du changement ou de l'acceptation de l'ordre des choses à celle de la lutte : puisque le mal revient toujours et que sa disparition ne dépend pas de l'action des hommes, il ne reste aux mains de ces derniers que l'affirmation de la révolte et de la valeur de la vie.

5. Un retrait ?

Dans ces conditions, la question du retrait de Char après la guerre apparaît

³⁵⁵ 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.*, pp. 59-83.

³⁵⁶ BLJD, Fonds René Char 769, Ae-IV-27.

singulièrement complexe. À plusieurs reprises, il est vrai, 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. En témoignent ces propos, que nous avons déjà cités, tenus par Char à France Huser en 1980 : « Depuis il y a *malnutrition*, qu'on comprenne cela comme on voudra. Après 1946, ma vie ne concerne guère que moi, quelques êtres qui me sont chers et mon travail. »³⁵⁷ C'est aussi ce que semble exprimer ce passage du quatrième *Billet à Francis Curel* : « Nous sommes partisans, après l'incendie, d'effacer les traces et de murer le labyrinthe. On ne prolonge pas un climat exceptionnel. » Retrait d'autant plus visible qu'il est présenté avec une pointe de remords à la fin du *Billet* : « 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 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. Enfin, il définit sa place et son rôle et, dans la dernière phrase, énonce son désir de « vacances ». La volonté de mettre un terme à l'épuration qui, ne faisant qu'inverser les rôles du « gibier » et du chasseur, se situe dans la continuité de la guerre, est donc à distinguer du désir de se retirer. 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. Participer à ces procès reviendrait à poursuivre le principe propre à une période, celle de la guerre, où la justice s'obtenait par les armes. Le caractère exceptionnel de la Résistance imposait des décisions radicales et immédiates, comme l'exécution de tel nouveau venu dangereux, convaincu de vol et de méchanceté, dans le feuillet 14 : « Je puis aisément me convaincre, après deux essais concluants, que le voleur qui s'est glissé à notre insu parmi nous est irrécupérable. Souteneur (il s'en vante), d'une méchanceté de vermine, flancheur devant l'ennemi [...]./ Je ferai la chose moi-même. » Mais le colt était alors « promesse », son emploi trouvait sa règle dans le caractère temporaire, précisément, de la situation : « Face à tout, À TOUT CELA, un colt, promesse de soleil levant ! » (feuillet 50). La justice par les armes était un moyen de mettre fin à la *nuit* de la Résistance. En la prolongeant au-delà du retour de l'*aurora*, pour reprendre l'isotopie métaphorique qui parcourt le recueil, on prolonge l'emploi d'un instrument sans la finalité qui le légitimait. Si l'action ne se déploie plus parmi les « bruyères aérées », espace de « contre-terreur » qui permettait de « respirer plus fort que le poumon du bourreau » (feuillet 193), alors les « justiciers » se transforment en « cupides », seulement soucieux de « réclam[er] la curée d'un gibier qu'ils n'avaient pas chassé » : « Les justiciers s'estompent. Voici les cupides tournant le dos aux bruyères aérées » (feuillet 211). En appelant à « effacer les traces et murer l'incendie », Char dissocie deux situations de justice sans commune mesure. Or les procès de l'après-guerre transgressent ce partage et maintiennent une confusion réelle, en dépit du

³⁵⁷ Entretien avec France Huser, *Le Nouvel Observateur*, lundi 3 mars 1980.

changement de forme que supposent les procès. D'où la nécessité pour Char de « mettre de l'ordre dans [sa] manière de voir et d'éprouver » et de « séparer les cendres du feu dans le foyer de [son] cœur ».

Cette redéfinition consiste à désigner, pour « les enragés de la veille », une forme de châtiment qui relève de la logique d'exception qui régnait pendant la guerre : « 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. » De même, c'est en 1944 qu'il s'agissait de « strictement châtier ». Position que résume cette phrase : « Je ne connais qu'une loi qui convienne à la destination qu'elle s'assigne : la loi martiale, à l'instant du malheur. » À l'inverse, pour l'ensemble de population plus large que visent les procès de l'épuration, la logique ne devrait pas être la même : « l'innocence peut affleurer presque partout », et ce n'est finalement qu'un « personnel falot » qui « garnit les prisons ». Contrairement à sa destination, la forme de l'épuration s'apparente à la justice par les armes propre au temps de la guerre mais, sans sa légitimité, se transforme en vengeance et règlement de compte. Il est significatif que l'une des raisons du refus de Char « de siéger à la Cour de Justice » soit expliquée, dans une phrase biffée sur le manuscrit, par le refus de continuer à tuer : « [J'avais assez tué pour ma part.] »³⁵⁸ C'est pendant l'action, pendant la « fureur », que la mort, sous sa forme « violente », trouvait sa place : « Qui a connu et échangé la mort violente hait l'agonie du prisonnier. Mieux vaut une certaine épaisseur de terre échue durant la fureur. » À l'inverse, pour les criminels avérés, les « enragés de la veille, ces auteurs du type nouveau de 'meurtrier continu' », le recours à un procès est aux yeux de Char intolérable. Il implique d'envisager la possibilité de l'innocence du criminel ou de son « irresponsabilité ». L'épuration revient à mettre à égalité des auteurs de crimes et des individus à la responsabilité criminelle beaucoup moins facile à établir, au sujet desquels on peut se tromper. C'est cette opposition que souligne Char au début du texte : « 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. » À cela, il oppose, par contre, son « écoeure[ment] au delà de tout châtiment », pour les « meurtriers continus ».

Éteindre l'incendie, fermer le labyrinthe, implique donc de la part de Char un geste, le refus de participer aux procès, qui peut s'interpréter comme un retrait de la vie publique. Mais, on le voit, c'est d'abord au nom d'une exigence politique longuement exposée dans ce *Billet*. Char ne choisit pas de « s'éclipser » sans avoir d'abord développé une analyse approfondie de la situation politique, percé à jour les réelles motivations de la classe au pouvoir et proposé des remèdes. Ce qui signifie, d'une part, que s'il y a retrait, 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 cette clôture de la période de la guerre ; et d'autre part, que ce retrait, d'ailleurs présenté comme provisoire, n'implique pas une existence qui « ne concerne plus que [soi] », comme le dit Char à France Huser. Au contraire, le souci du « civisme », du politique et de ses contemporains, est passablement présent dans ce

³⁵⁸ BLJD, Fonds René Char 769, Ae-IV-27. Dans la version préoriginale du quatrième *Billet à Francis Curel*, parue dans la revue *Empédocle* n°1, en avril 1949, cette phrase figurait en incise. Elle a été supprimée dans les éditions ultérieures.

texte. Il l'est aussi dans les nombreux articles que Char fait paraître dans la presse jusque dans les années cinquante, et d'une manière différente, on va le voir, dans le théâtre et dans les poèmes de cette époque.

À la fin de ce *Billet*, Char dissocie 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 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.

Le retrait souhaité apparaît comme étant d'ordre privé ; il est nettement dissocié de l'idée de désengagement politique. La « crainte » et le « souci » persistent, de même que la « diligence » et la « méfiance » du poète. Il s'agit, plutôt que d'un départ, 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. » En se souciant de son « rôle », Char continue de se définir par la responsabilité qui lui incombe à l'égard de la société. Mais, la situation ayant évolué, les formes de cette responsabilité seront autres. Si elles ne prennent 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, il s'agit de prendre de la hauteur bien plus que de tourner le dos.

Si Char souhaite que soit mis un terme à la guerre – souhait de nature politique en lui-même – c'est pour pouvoir « renouer », selon le mot utilisé dans ce passage, avec ce que les circonstances exceptionnelles de la vie de Résistance avaient contraint de laisser de côté. « Renouer avec la beauté », mais aussi avec « l'humain » et « le religieux » comme le dit par exemple un entretien donné au *Figaro littéraire* du samedi 19 février 1949 pour répondre à l'enquête « De quoi avez-vous peur ? » lancée par Jean Duché : « [...] Dans *Feuillets d'Hypnos*, dit Char, j'ai écrit : 'Guérir le pain. Atabler le vin.' Au-delà de l'humain à retrouver, il y a le religieux à découvrir. » Est-ce à dire que le politique et le métaphysique au sens large, entendu comme réflexion sur la condition humaine, représentent deux versants exclusifs d'une alternative ? Dès après la guerre, Char affirme les valeurs de la vie et de la terre, la nécessité d'être attentif au « prodige » qu'elles représentent et à leur part de mystère. Emblématique de cette affirmation, qui est aussi une éthique, l'exemple de Francis Curel dans le troisième *Billet*. Il ne s'attarde pas aux procès ; il va à ce qui est essentiel :

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. Trois ans avec Hadès ! Tu t'habilles, ce matin, de feuilles et de fleurs de sureau, de sable de rivière et d'air chargé de menthe.

La terre et la nature, mais aussi l'enfance et le dialogue, sont autant de forces de « contre-terreur », prolongées et transformées après-guerre en forces de « contre-sépulcre », selon la formule du poème « Qu'il vive ! ».

Or l'affirmation de ces valeurs est une affirmation politique de part en part. Elle était déjà présente pendant la guerre : que l'on songe à la terre, à l'intimité des éléments naturels et au secours qu'ils représentent pour le résistant dans le feuillet 141, mais aussi au sacré et aux dieux, dont la présence apparaît dans *Feuillets d'Hypnos*. Après la guerre, affirmer la valeur de la vie est une manière de poursuivre le combat, certes plus indirecte, mais tout autant orientée contre l'époque et les contemporains. Ainsi, même quand Char évoque le « religieux à découvrir », sa parole reste pleinement politique dans la mesure où elle en dénonce la confiscation par les églises, avec « ce Dieu inventé par les hommes, à leur mesure, et ajusté (plutôt mal que bien) à leurs contradictions » (« À la question : 'Pourquoi ne croyez-vous pas en Dieu ?' »). Même condamnation dans une lettre 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 travail sacré que je suis avide de connaître, et 'Haut mal'. [* des nuages qui se déchirent au fond des os] »³⁵⁹. Ici aussi ce sont « les religions », c'est-à-dire ce que les hommes ont fait du sacré, le mettant au service de leur « lâcheté », qui sont visées et non pas le sentiment de sacré, un sacré qui serait sans transcendance, cherché en l'homme lui-même. Quand Char évoque négativement la question de Dieu, c'est d'abord à cause des dérives politiques, des intolérances persécutrices, comme dans cette note ajoutée à la réponse « À la question : 'Pourquoi ne croyez-vous pas en Dieu ?' » :

Je n'écarte pas d'un lesté revers de main l'effarant prodige que constitue la possibilité de vivre, la faculté d'agir, d'aimer, d'atteindre ou d'échouer au sein d'une gerbe d'écumes, d'être des années durant cet homme mortel doué d'un esprit libérateur ou crucifiant. Mieux vaut, certes, conserver son incertitude et son trouble, que d'essayer de se rassurer en persécutant autrui.

Les interrogations métaphysiques sont une prise de position politique ; elles visent la défense de valeurs en danger dans le monde contemporain. Bien loin que ces préoccupations dénotent le désir de laisser de côté la politique et l'histoire, elles naissent justement au cœur de celles-ci : le souci de « l'énigme » est une réaction aux contemporains dont le « théâtre mental » « tire son spectacle des chimères de paille d'un Réel dédaigneusement fui » (« Victor Brauner »). L'interrogation « spirite » n'est pas détachée de la souffrance, du souvenir vécu et de « l'angoisse de non-résurrection » (« Braque »).

Certes, la seconde partie de *Recherche de la base et du sommet* dans l'édition de 1955, intitulée « Pauvreté et privilège », consacrée à des écrivains et à des peintres, est

³⁵⁹ BLJD, fonds Michel Leiris, Ms 43315.

datée « 1948-1954 », alors que la première section composée de textes directement politiques avait comme dates : « 1941-1948 ». On pourrait être tenté d'en conclure à un progressif désintérêt pour les questions politiques au profit de l'art. Mais l'art et la poésie pour Char ne sont pas atemporels et apolitiques. On va voir, en étudiant un recueil comme *Les Matinaux*, combien la politique et la poésie ne sont pas les deux termes d'une alternative mais s'alimentent réciproquement, au point que la progressive diminution du nombre d'interventions dans la presse signifie peut-être moins un abandon du politique au profit du poétique que son *déplacement*. Patrick Née 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) [...] »³⁶⁰. Toutefois, le critique 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 Terreur 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 ! »³⁶¹ 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, d'abord par le paratexte, mais aussi dans les poèmes. Le combat s'interrompt moins qu'il ne se déplace, et ce déplacement signale plus qu'un retrait, un repositionnement du poète et de son discours par rapport à la société.

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 »³⁶². Le questionnaire porte sur la légitimité, l'idéologie et la tactique des « anciens partis

³⁶⁰ Patrick Née, « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XXe siècle », *art.cit.*, p. 171.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 183-184.

³⁶² « Enquête sur la France désorientée », *Esprit*, juillet 1948.

révolutionnaires » dans la construction d'un « ordre social nouveau », et sur la possibilité d'autres formes d'action politique. Reflet de l'inquiétude politique du moment, ce questionnaire appelle une réponse très concrète sur la « structure », la « doctrine d'action », la « pensée politique » d'un ancien ou d'un nouveau parti. 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, on l'a vu, 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 mort³⁶³ ; proteste avec Camus contre la condamnation de deux soldats algériens³⁶⁴, prend position sur l'affaire Kravtchenko, 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 [...] »³⁶⁵. En revanche, il faut souligner que Char, de l'après-guerre jusque dans les dernières années de son œuvre, prend soin de se situer en tant que poète au regard de 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 serait alors à voir avant tout comme retrait du résistant, 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*, 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

³⁶³ Lettre adressée à *Combat*, 23 août 1949.

³⁶⁴ « Seuls les simples soldats trahissent », *Combat*, 14 mars 1949.

³⁶⁵ « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XXe siècle », *art. cit.*, p. 160.

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. Il ne saurait dire plus clairement qu'il n'est pas le guide romantique d'un peuple avec lequel l'échange serait immédiat. 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 »³⁶⁶.

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'] 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. [...] »³⁶⁷. 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 »³⁶⁸,

³⁶⁶ Lettre à Benjamin Péret du 7 décembre 1935, reproduite dans *René Char. Dans l'atelier du poète, op. cit.*, pp. 227-229.

³⁶⁷ « Visite à René Char », entretien avec Jean Duché, *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1948.

³⁶⁸ « Services littéraires spéciaux », *Empédocle*, n°9, mars-avril 1950. Texte reproduit dans *René Char. Dans l'atelier, op. cit.*, pp. 609-610.

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 ? » Discréditer la valeur des œuvres de ces auteurs, au nom d'un décalage entre leur insertion économique et leurs revendications critiques, c'est confondre la « misère » matérielle et la misère de l'esprit, 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 par rapport au contexte social et politique : « Les impératifs sociaux et politiques, soit distinctement, soit indirectement, influencent certes, les formes et les thèmes de l'œuvre littéraire sans toutefois qu'on soit en droit d'affirmer qu'ils les déterminent entièrement. »³⁶⁹ Et de distinguer en les mentionnant successivement « les œuvres qui coexistent avec ces impératifs » et « celles d'absolue valeur qui les annoncent ». 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 frontalement son auditoire communiste : « la politique sera, on le sait, une science parvenue bientôt au terme de sa conquête », 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. »³⁷⁰

Enfin, remarquons, au sujet des rapports du poète et de la société dans le *Bandeau de « Fureur et mystère »*, 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

³⁶⁹ « Faut-il brûler Kafka ? », *art. cit.*

³⁷⁰ *Ibid.*

calculés ». Char, qui a été marqué par sa lecture de *L'Expérience intérieure*, comme il le confie dans une lettre à Michel Leiris³⁷¹, 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 »³⁷². 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 »³⁷³ 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.³⁷⁴

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. »³⁷⁵ 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 !³⁷⁶

La position de Char peut se rapprocher 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

³⁷¹ Lettre à Michel Leiris, citée ci-dessus.

³⁷² Voir *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, [1943,] [1954,] repris en coll. « Tel », 1978, p. 18.

³⁷³ « 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, pp. 16-28.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

qu'il rejoint l'opposition de Char au principe de la subordination des moyens aux fins, telle que le revendiquent 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*³⁷⁷ 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.

La poésie est présentée comme le lieu d'une défense de la liberté contre « l'imposture ». Elle est éminemment politique dans sa fonction de protestation, et en se proclamant « indéfiniment révolutionnaire », elle situe de son côté à elle un mot d'ordre de la politique de son temps. Nous verrons en étudiant le recueil des *Matinaux* dans le chapitre 7 toutes les implications de ce *Bandeau*. Quant à celui de *Claire*, il ne comporte, dans cette édition de 1955, qu'une seule partie, qui ne fait aucune allusion directe à l'époque contemporaine³⁷⁸. Toutefois, placé entre les deux autres *Bandeaux*, il acquiert la force de contre-pouvoir que les descriptions de la nature possédaient dans *Feuillets d'Hypnos*. Le portrait de la jeune fille, le motif de « l'eau qui monte » signalent en outre ; comme nous le verrons, là aussi, à l'occasion de l'étude de la pièce, une autre incarnation de la « contre-terreur ».

Enfin, relevons dans la deuxième partie de la première édition de *Recherche de la base et du sommet*, un dernier exemple de la description de la place du poète dans son temps 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.

³⁷⁷ *Retour amont*, Paris, G.L.M., décembre 1965.

³⁷⁸ Le texte de la seconde partie du *Bandeau* dans les éditions ultérieures de *Recherche de la base et du sommet* correspond au « Prière d'insérer » de la pièce. Il est, lui, très virulent contre le « monde contemporain ». Voir René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 591.

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 un poète à une époque aux yeux de Char et elle indique combien l'auteur continue de penser en ces termes et d'approfondir cette question au-delà du tournant des années cinquante, période à laquelle nous nous limitons dans cette étude.

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 du sujet, 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. »³⁷⁹ Présentées dans la continuité des solidarités de résistance, la clandestinité en moins, ces œuvres « de circonstance » laissent attendre une écriture en relation avec le présent d'une collectivité. Elles font également présager un horizon temporel issu de la confiance dans les possibilités d'action commune.

À côté des textes de *Recherche de la base et du sommet* et des poèmes de *Fureur et mystère* et des *Matinaux*, les œuvres pour le théâtre, avec un statut énonciatif et une forme spécifiques, apportent leur éclairage sur la conception de l'histoire dans l'œuvre, après la guerre, et sur le positionnement du sujet. Par rapport aux articles et aux poèmes, des ressemblances et des décalages intéressants se font jour. Deux des trois scénarios pour le cinéma prennent l'histoire comme thème explicite : histoire d'une communauté de pêcheurs dans *Le Soleil des eaux*, histoire récente du pays, la guerre et la Libération

³⁷⁹ « L'œuvre théâtrale de René Char », *Critique*, septembre 1949, repris in Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Gallimard, 1988, pp. 529-531.

dans *Claire*. *Sur les hauteurs* semble d'abord à part. Pourtant ce scénario, lui aussi, implique une relation au temps de l'histoire, puisqu'il tire de sa situation dans un passé lointain une part de sa signification. Le choix du cinéma et du théâtre dans l'après-guerre semble être en rapport avec l'intensité de la question de l'histoire dans ces années-là, avec le souvenir de la guerre et la persistance des prises de position sur l'époque. La spécificité de ces médiums permet une autre approche : dans le film ou la pièce de théâtre, Char exploite la possibilité de raconter et fait jouer les relations qui nouent le récit au déploiement d'une temporalité historique. Parallèlement il s'appuie sur la dimension sociale de la représentation, que vient fonder le rassemblement d'une communauté de spectateurs. Cette communication spécifique donne à ces œuvres un rôle dans la société, à mi-chemin entre les textes de *Recherche de la base et du sommet* et les recueils d'après-guerre. Ce rôle s'appuie lui-même, dans *Le Soleil des eaux*, sur la possibilité d'inscrire le temps des spectateurs dans le temps de l'histoire. La transformation, avec *Claire*, de la linéarité de l'intrigue en une succession de « tableaux » invitera à s'interroger sur les rapports de l'œuvre au temps supposé des destinataires.

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 Conjuración*, 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 prend un nouveau tournant et met fin à la période de l'après-guerre avec *Lettera amorosa*, ce texte ne sera pas pris en considération ici.

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 conservés³⁸⁰. Sa rédaction est contemporaine de la lecture, à la Radiodiffusion française, le 15 août 1946, de « La Liberté passe en trombe », allocution mêlée d'une « candeur » qui la « date », selon les termes de son auteur. Mais 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

³⁸⁰ BLJD, Fonds René Char 914, AE-III-42.

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 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. Par le dédoublement des plans d'énonciation propre au genre, il met en œuvre, et en même temps désigne à distance, ce que peut l'écriture, et indirectement la poésie, pour l'action des hommes.

Le choix du cinéma implique, dans le cas du *Soleil des eaux*, 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 »³⁸¹. L'enjeu de ce film est bien 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.

1.1. « Être accordé à l'Histoire »

La nécessité d'être « accordé à l'Histoire », comme le formule un passage du synopsis³⁸², et à cette fin, d'agir dans l'histoire, est le principal sujet de ce film. Quelques textes, qui jouent le rôle de présentation, le suggèrent en partie. Sous le titre d'une version dactylographiée du scénario, un court passage manuscrit commence par ces lignes

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

d'avertissement : « *Le Soleil des eaux* est l'histoire d'une communauté naïve de pêcheurs, au cours du siècle dernier. »³⁸³ 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. »³⁸⁴ Ces « actes et méandres » peuvent, à grands traits, être résumés ainsi : une communauté de pêcheurs vit paisiblement, jusqu'au jour où s'installe en amont de la rivière une papeterie qui déversera du chlore dans les eaux, empoisonnant le poisson et mettant en péril la survie de la communauté. Autour du couple formé par le fils d'un pêcheur, Francis, et la fille du contremaître de l'usine, Solange, la nécessité de la révolte s'impose et, sous la conduite de Francis, un groupe de pêcheurs prend la décision de dynamiter les murs de l'usine.

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. Ce dialogue, avec sa fonction traditionnelle d'exposition, ouvre très dramatiquement l'intrigue sur un état de crise, sur un « nœud » : l'usine vient de s'installer, le conservateur s'en réjouit, mais l'ingénieur s'inquiète des réactions des habitants de Saint-Laurent. « Tous les éléments en sommeil » du drame sont là : la situation est intrinsèquement porteuse du conflit qui va se révéler progressivement. Car si les Laurentins sont capables d'hostilité contre la papeterie, c'est que cette nouveauté vient perturber une situation singulière. Bénéficiant de droits exceptionnels depuis des lustres, le village est mis en danger par l'usine, si celle-ci le prive de ses moyens de subsistance. La crise a les dimensions d'une crise de l'histoire du point de vue de la communauté de pêcheurs : l'installation de la fabrique et la pollution de la rivière représentent un point *critique* changeant le cours des choses de telle sorte qu'il sépare définitivement un *avant* et un *après*.

Dans le scénario du film, 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 bienveillante des vice-légats maintint ce bienveillant climat... »³⁸⁵ 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 insouciantes et appliqués, ombrageux quand on doute 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

³⁸³ BLJD, Fonds René Char 916, AE-III-42.

³⁸⁴ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

³⁸⁵ BLJD, Fonds René Char 914, AE-III-42.

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. »³⁸⁶ 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. » Le discours du chasseur dans ce prologue rend explicite le nœud du drame et son inscription dans le temps de l'histoire, là où le scénario suggérait seulement : « Au début de ce siècle, pour la première fois, les Laurentins eurent à affronter un adversaire d'autant plus redoutable qu'il venait à son heure. »

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 manuscrite³⁸⁷. La naïveté (« une communauté naïve de pêcheurs »³⁸⁸) 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 »³⁸⁹, 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. »³⁹⁰

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

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ BLJD, Fonds René Char 916, AE-III-42.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

pas hors de l'histoire en réalité : ce que révèle la pièce, c'est la condition nécessairement historique des communautés humaines.

Francis est le personnage autour duquel se construit la conscience du danger historique que représente la fabrique, en même temps que se fait jour la possibilité d'agir. Ayant pour enjeu la survie de tout un groupe, le conflit prend d'emblée la dimension d'un événement : il décide du sort de la communauté. Il n'est pas, dans le cours des choses, un accident après lequel la vie reprendrait sans changement profond ; il est au contraire un moment critique où se décide une direction contre une autre. De ce point de vue, il n'est pas sans importance que les pêcheurs se rappellent d'abord, en voyant la pollution des eaux, les précédents désastres qu'ils ont connus. Une nouvelle épidémie de choléra est dans un premier temps avancée comme hypothèse d'explication du nombre de poissons contaminés. Mais il s'avérera que cette hypothèse n'est pas la bonne : on n'est précisément pas dans l'ordre de la répétition, la pièce ne s'ouvre pas sur un fait parmi d'autres de la vie des habitants de Saint-Laurent. Le contraste avec cette autre interprétation possible, l'épidémie, fait ressortir le caractère singulier et décisif de l'événement.

Ainsi le dynamitage de l'usine, décidé par les pêcheurs, n'est-il pas un simple épisode de leur existence. Il a au contraire toutes les caractéristiques de l'événement, qui instaure une coupure irréversible entre un avant et un après. 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 ? » Ou comme le dit Auguste à son fils, lorsque celui-ci envisage l'avenir à la mesure de sa propre vie, dans cette question : « Aujourd'hui, nous allons perdre, disons, notre

repos, n'est-ce pas, pour toujours ? » À quoi Auguste répond par une réévaluation du sens de « toujours » : « C'est probable. Mais *toujours* n'a un sens qu'après nous. »

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 ». Il rappelle par sa conscience et ses actes qu'il n'est de « situation privilégiée, exceptionnelle sur le plan matériel qui ne se prolonge indéfiniment si elle n'est accordée à l'histoire. » 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 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. »³⁹¹

La dimension historique de la rupture créée par l'installation de l'usine est à la mesure de l'adversité qu'incarne cette dernière. Adversaire d'un type nouveau, elle introduit dans l'univers des pêcheurs « le seul mal ici aux cruels lendemains : le poison muet que l'usine déverse en toute impunité dans la rivière », selon le premier texte des « Témoignages et documents »³⁹². 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 » (feuille 174), inséparable du bien, que représente Le Drac. Toute la 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. »³⁹³ 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. » C'est que Francis et Le Drac, le monde des truites et le monde des anguilles, appartiennent au même univers : comme le formule Le Drac à l'attention de Francis dans la scène IX, « Pas jumeaux, pas aimants, toi et moi... T'encolère pas. Pourtant on est tenu par la même corde à poissons : qu'il nage ou qu'il rampe... Faut qu'on s'entende. » Or, indirectement, l'installation de

³⁹¹ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

³⁹² 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., pp. 1087-1096.

³⁹³ Nous soulignons.

l'usine entraîne la disparition de cette force d'opposition moteur du devenir. L'usine relève d'un univers étranger à celui des pêcheurs. Elle est d'une autre nature. 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*). La mise à mort du Drac par les Anciens confirme, et amplifie, le déséquilibre introduit par le nouvel adversaire. Elle l'amplifie dans la mesure où la disparition du Drac correspond à la disparition de ce « mal jumeau », inséparable de l'univers des pêcheurs, créateur d'harmonie par sa force d'opposition. Dès la première scène de la pièce, qui montre les pêcheurs sur la rivière, et leur univers se déployant « harmonieusement », selon le mot employé dans une didascalie, le Drac est mentionné à l'occasion d'une anguille pêchée par Dégout. Il a une place déterminée, à l'ouverture de l'histoire, dans la communauté montrée telle qu'elle était avant l'annonce du conflit à venir, puisque dans cette version du drame, la discussion entre l'ingénieur et le conservateur est repoussée à la deuxième scène. L'hyperbole placée dans la bouche de l'enfant Cui-Cui, qui s'écrie, en voyant l'anguille : « On dirait le diable », désigne la fonction de pôle négatif, remplie par Le Drac, dans l'équilibre des contraires sur lequel repose le fonctionnement de la cité. Cette polarité éliminée, la forme du devenir de la communauté ne peut que se modifier.

Mais le meurtre du Drac, s'il amplifie le déséquilibre apporté par la fabrique, en est d'abord la conséquence. L'introduction d'un mal d'une nouvelle nature, étranger à l'univers du *Soleil des eaux*, perturbe l'équilibre des forces en démultipliant les possibilités de malveillance du Drac. Si les Anciens décident de le faire périr, c'est en effet 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. Avec l'installation de l'usine, la communauté de pêcheurs perd le contrôle des limites dans lesquelles elle contenait le mal que représente Le Drac. Car ce mal ne peut être que contenu, équilibré par une force adverse ; il n'est pas question de le soigner, puisqu'il est sans motivation et sans explication : « Son mal est sans remède. Il ne nous vend pas pour de l'argent », explique Auguste dans la scène XXVIII. Sur quoi l'Ancien renchérit : « C'est un salaud de Dieu, et Dieu n'y est pour rien. Ça existe ! » La présence d'un mal nouveau, plus grave, « le seul mal ici aux cruels lendemains », modifie la signification de cet autre mal, restreint, intérieur à la communauté. Elle le corrompt, par sa capacité à franchir les limites. Comme pendant la guerre, la gravité du mal réside dans la difficulté qu'il y a à le discerner, à en désigner l'évidence. Le flou de ses contours et sa force de subversion sont nommés, comme dans *Feuillets d'Hypnos*, par la métaphore du « cancer » : « J'ai peur que les chiens enragés deviennent des chiens comme les autres, pas plus reconnaissables. Tout est infecté comme par le cancer d'une malédiction », répond l'Ancien à Auguste qui lui demande si « les riches ont changé ». Non reconnaissable, le mal nouveau a cette caractéristique de corrompre insidieusement, et sans se découvrir, exactement comme le fait le chlore invisible dans les eaux de la rivière. En tuant Le Drac, 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, on le verra, 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 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. Francis reconnaît très tôt dans la pièce la nécessité du changement. À Catilinaire qui lui demande s'il se consacrera au métier de pêcheur, Francis répond d'abord par un éloge de la rivière, qui est, à ses yeux, « un peu comme le ciel pour les dévots. Mais un ciel qui accorderait le pain et l'apaisement de chaque jour au lieu de promettre la vie future » (scène XIX). Toutefois, ce que cette vision de l'abondance naturelle comporte d'idéaliste et d'anhistorique, est aussitôt corrigé par la conscience du caractère temporel de toute situation : « 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. » Ce premier échange entre Francis et le contremaître permet de récuser toute lecture de la pièce comme nostalgie d'un âge d'or situé hors du temps. Il évite également l'écueil d'une lecture de l'histoire en termes de décadence. À Catilinaire, qui ajoute que le monde ne change « pas nécessairement dans le sens souhaité », Francis 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 la conception 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 »³⁹⁴, 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. »³⁹⁵ La mise en scène du discours

³⁹⁴ BLJD, Fonds René Char 914, AE-III-42.

³⁹⁵ *Ibid.*

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 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. Son principe repose, comme le suggère une réplique de la pièce, sur la volonté de maîtrise de la nature. Lorsque l'ingénieur affirme : « La force hydraulique est magnifique. Les pouvoirs de la nature sont à notre discrétion » (scène II), c'est le danger et l'orgueil de sa puissance que le film, ou la pièce, invitent à entendre. 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. »³⁹⁶ 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. Dans *Le Soleil des eaux*, Char écarte résolument une telle conception.

Dans ce contexte, l'emprunt d'un certain nombre d'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 »³⁹⁷. 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

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42. Souligné dans le texte.

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, et 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' »³⁹⁸. 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... »³⁹⁹ 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] »⁴⁰⁰.

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. »⁴⁰¹ 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

³⁹⁸ BLJD, Fonds René Char 921, AE-III-42.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

retrouvée sans ressources. D'où, ultime étape, le développement de « la conscience révolutionnaire »⁴⁰² des pêcheurs excédés.

Cette dimension politique et sociale de la pièce se voyait conférer une place plus importante par le choix d'un autre titre que *Le Soleil des eaux*. Sur certains manuscrits on lit comme titre, biffé, « Ceux qui dormaient dans la laine »⁴⁰³. Or dans la pièce, cette expression se trouve, on l'a vu, dans la réplique d'Auguste à l'Ancien, dans la scène où il souligne la différence d'attitude des anciens propriétaires : « Oui, mais ils ne se croyaient pas des seigneurs. [...] Ceux-là acceptaient que nous dormions dans la laine. » « Ceux qui dormaient dans la laine », titre d'apparence énigmatique, qui résonnera de toutes les connotations de « la laine » dans les recueils d'après-guerre où elle est souvent associée à la figure du poète, mettait ici l'accent sur le changement de condition sociale subi par les pêcheurs : les écarts se creusent entre « le Capital » et la population qui s'appauvrit. Mais ce titre montrait aussi bien la réalité *passée* des relations de proximité entre le peuple et les propriétaires. L'imparfait vient rappeler l'inéluctabilité du changement. Car le regard de Char sur la communauté de pêcheurs est loin d'être de simple compassion : quand « le repos ressemble à une installation définitive », « [l'homme] doit forcer cette loi pour en imposer une autre », affirme-t-il dans l'analyse de la ligne directrice du scénario. La situation des habitants de Saint-Laurent est une « situation privilégiée, exceptionnelle sur le plan matériel » qui ne peut durer lorsqu'elle cesse d'être « accordée à l'histoire ». Cet appel au changement fait également entendre dans le titre initial, « Ceux qui dormaient dans la laine », l'écho d'un commentaire de Char, dans le même synopsis, sur le désir, chez l'homme, d'une « installation définitive » : « C'est une loi qui le nourrit et le rassure »⁴⁰⁴. « Dormir dans la laine » se charge des connotations de confort et de sécurité dont la pièce dénonce aussi la tentation.

Les différents états du scénario 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. Comme le fait remarquer Patrick Née dans son article « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XXe siècle », Char croit encore pleinement, en 1946, dans sa réponse à l'enquête d'*Action*, « Faut-il brûler Kafka ? », à la possibilité du « dialogue avec un auditoire communiste encore lié par l'idéal commun de la Résistance »⁴⁰⁵. 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. Il est l'initiateur de la prise de conscience révolutionnaire. Dans la pièce de théâtre en

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ BLJD, Fonds René Char 916, AE-III-42.

⁴⁰⁴ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

⁴⁰⁵ *in Trois poètes face à la crise de l'histoire, op. cit.*, p. 165.

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 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. »⁴⁰⁶

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.⁴⁰⁷

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.

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 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

⁴⁰⁶ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

⁴⁰⁷ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

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, faisant appel 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 de toute prédiction mécaniste des enchaînements de causes et de conséquences, les incertitudes qui définissent l'action.

Dans son analyse de la *Poétique* d'Aristote, Paul Ricoeur souligne la force de cohésion du *muthos* aristotélicien, qu'il traduit par le concept de « mise en intrigue »⁴⁰⁸. Il rappelle le texte d'Aristote énonçant que le *muthos* est « l'agencement des faits en système » (50 a 5), et insiste sur la traduction du terme grec *sustasis* par « agencement en système » et non « système ». Le principe dynamique de cette « activité productrice d'intrigues » est essentiel. Or le *muthos*, l'agencement des faits, est dans une relation de « quasi-identification » avec la représentation de l'action : « C'est l'intrigue qui est la représentation de l'action » (50 a 1). On peut penser que, faisant le choix d'un genre dramatique, Char choisit en même temps d'utiliser les ressources de la mise en intrigue dans sa représentation de l'action. Or ce choix implique une notion relativement définie de l'action. Le *muthos*, en effet, dont Paul Ricoeur fait le modèle du récit au sens large, suppose une série de traits caractéristiques de sa force de cohésion : « complétude, totalité, étendue appropriée ». La notion de « tout » en particulier, joue un rôle pivot et doit se comprendre en un sens logique, et non temporel : la succession des événements est réglée par la « nécessité » ou la « probabilité », par l'absence de hasard. C'est que, comme pour la notion d'« étendue », qui donne à l'intrigue une « limite », ces éléments « ne sont pas des traits de l'action effective, mais des effets de l'ordonnance du poème »⁴⁰⁹. L'imitation à l'œuvre dans le poème dramatique n'est pas décalque de la réalité ; elle est « créatrice » ; elle est « la coupure qui ouvre l'espace de fiction » : « l'artisan de mots ne produit pas des choses mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si ». C'est pour cela que l'intrigue est un modèle d'intelligibilité. Elle 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. »⁴¹⁰

L'intrigue du *Soleil des eaux* donne à l'action qu'elle met en œuvre cette dimension d'intelligibilité narrative, cette valeur typique, qui procure aux spectateurs le plaisir de comprendre et de reconnaître. On peut dire que la logique qui gouverne la succession des scènes selon un principe de nécessité et non d'enchaînement épisodique, donne à la pièce une valeur *exemplaire*. Où il faut entendre l'idée d'universel concret propre au champ de la *praxis*, de l'intelligence de l'action, et non de la *théoria*. Grâce à cette forme d'exemplarité, l'intrigue du *Soleil des eaux* trouve la distance adéquate entre l'abstraction

⁴⁰⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit. I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, coll. « Essais », p. 71.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴¹⁰ *Ibid.*

et l'imitation immédiate de la vie des spectateurs pour qui elle fut composée. Cette juste distance leur fournit une « trame » dans laquelle ils peuvent « aisément se glisser et toucher des souvenirs assez proches » (« Pourquoi du *Soleil des eaux* »). Du point de vue de cette généralisation mesurée, la mise en intrigue dans *Le Soleil des eaux* présuppose une conception de l'action fondée sur la possibilité d'en souligner la cohérence et la structuration.

L'intrigue du *Soleil des eaux*, dans la pièce comme dans le scénario, est en effet remarquablement unie. « Dépouillée de ses inquiètes apparences », l'action se développe avec simplicité. La première scène dans le film, la deuxième dans la pièce de théâtre, met en place l'élément perturbateur : l'usine vient d'être construite, l'ingénieur annonce au conservateur sa prochaine mise en activité. Le premier quart de la pièce, ensuite, fait le tableau de la vie des villageois tandis que se noue l'intrigue amoureuse entre Francis et Solange. Les premières scènes montrent les différentes facettes de l'activité des Laurentins, et poursuivent l'exposition du drame par la présentation des protagonistes. C'est à la scène XI qu'une première péripétie vient briser l'équilibre de la situation initiale : l'accident de l'enfant Cui-Cui et la découverte de la pollution de la rivière. La nouveauté de l'événement, sa force de rupture sont soulignés pas cette réplique d'Auguste : « Notre rivière, elle n'avait jusqu'ici fait de mal à personne ». Après un long passage mettant en scène Apollon et sa femme, l'exposition se termine avec la visite de Solange et de Francis chez l'Armurier, qui jouera un rôle prépondérant dans l'organisation du dynamitage de l'usine. Deux scènes confirment, d'abord pour le spectateur, puis auprès de Solange, la cause de la pollution de la rivière. Pas de retournement de situation ici, mais une progression de l'intensité dramatique, tout comme progressent parallèlement l'amour de Solange et de Francis, et l'accord créé autour de lui chez quelques uns des personnages importants dans la signification de l'intrigue, l'Armurier, le stratège, et Auguste, le chef des Anciens. La scène XXII représente le point culminant du drame : les pêcheurs sont rassemblés dans le café de Mac et tiennent, devant le nombre croissant de poissons morts, un conseil exceptionnel. C'est au cours de cette scène que la situation bascule et que s'amorce le mouvement de révolte des pêcheurs, à l'issue duquel la fabrique sera dynamitée. Char tenait particulièrement à ce passage pour le film ; il devait rassembler, autour du contremaître renvoyé de l'usine, l'ensemble des pêcheurs, à qui était expliquée la cause de leur malheur⁴¹¹. Dans la version pour le théâtre, le contremaître a disparu et l'ouvrier présent, Dantonet, reste au second plan. Si cette réécriture, on l'a vu, modifie partiellement le sens politique de la pièce, l'enjeu principal de ce passage demeure le même : éclairée par Francis, la communauté de pêcheurs prend conscience de l'antagonisme mortel qui l'oppose à la fabrique. Deux scènes plus loin, Francis formule le principe de la révolte : « 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. » La seconde partie de la pièce est la mise en œuvre de cette riposte de la communauté rassemblée autour de Francis contre le mal qui la met en danger. À partir de ce point de retournement, de « renversement » en termes aristotéliens, le moteur de l'intrigue ne réside plus seulement dans la menace subie par les pêcheurs, mais dans l'affrontement actif qui les

⁴¹¹ Voir la note 6 de la « Trame » manuscrite : « Cette scène qui aura lieu au café le soir est très importante. Le contremaître contera aux pêcheurs rassemblés *ce qu'il a vu* tout au long de sa vie d'ouvrier. [...] » (Fonds René Char 920, AE-III-42).

oppose à leur ennemi. Bien que le contenu exact du projet de Francis et des pêcheurs ne soit pas dévoilé tout de suite, cette partie de la pièce est consacrée aux conséquences de la décision de lutter. La démission de Catilinaire est à la fois une suite logique de l'ouverture du conflit, dans la mesure où elle l'oblige à choisir un camp, et une préfiguration du durcissement de l'attitude des pêcheurs. Quant à la mise à mort du Drac par les Anciens, elle est, on l'a vu, le corollaire du changement de temporalité impliqué par la nouveauté de l'ennemi et la nouveauté de la lutte à mener contre lui. La pièce satisfait aux critères du *muthos* aristotélicien avec sa fin, l'ébranlement des murs de l'usine par la dynamite, qui résout le conflit initial en éliminant la source d'empoisonnement de la rivière.

Cette construction de l'intrigue lui donne 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 aristotéliciens de nécessité et de vraisemblable, mais se pose en modèle d'intelligibilité de l'action des hommes dans l'histoire. 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. »⁴¹² 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 »⁴¹³ 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, 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,

⁴¹² *Op. cit.*, p. 88.

⁴¹³ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

sous la conduite de Francis, de la menace que la papeterie fait peser sur leur existence même. La distance s'est creusée entre la fabrique et les pêcheurs, avec la démission de Catilinaire dans la scène XXV : que le contremaître puisse être sommé par le directeur, qui lui demande de faire cesser les relations de sa fille avec Francis, de choisir un camp, montre l'irréductible antagonisme entre les intérêts de l'usine et ceux des pêcheurs. Catilinaire, au cours de cet échange avec le directeur, représente une ultime médiation entre les deux parties, lorsqu'il 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. » 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* (feuilleton 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 situation étant devenue ce qu'elle est, les renseignements fournis par Le Drac à l'ingénieur ne peuvent représenter autre chose qu'une trahison dangereuse pour les pêcheurs.

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 assemblés. 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 tâche, 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. Les torts sont définitivement fixés par cette réplique d'Auguste à un pêcheur qui demande si l'ingénieur et le directeur « le font exprès » : « Les premiers jours peut-être pas. Mais maintenant qu'ils sont avertis, ce sont des misérables de ne pas cesser » (scène XXII). Dans les deux cas, le mal est identifié, qu'il l'ait été fortuitement, comme la trahison du Drac, surpris par Apollon lors de sa conversation avec l'ingénieur, ou qu'il ait été établi par recoupements et déductions, dans le cas de la pollution de la rivière. En revanche, la décision d'agir et le choix des moyens appropriés sont réglés bien plus vite dans l'intrigue secondaire. Le conseil des Anciens fait écho, quelques scènes plus loin, à l'assemblée des pêcheurs dans le café de Mac. Chez les Anciens, la décision d'agir est prise avant le début de la discussion. La radicalité de la riposte (la mort du Drac) et le choix de l'arme représentent, on l'a vu, l'enjeu essentiel du débat, mais un accord est trouvé dès la fin de la scène. Le rassemblement des pêcheurs autour de Francis, au contraire, 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 : « L'ingénieur : Vous pensez qu'ils complotent quelque chose ? - Le Drac : C'est probable. Je repérerai. - L'ingénieur : Alors, même heure, même endroit, samedi. » (scène XXVI). Le Drac est mis hors d'état de nuire avant qu'il n'ait pu commencer. Or de la trahison du Drac, on peut prévoir qu'elle aurait contrecarré l'expédition des pêcheurs contre l'usine qu'il aurait avertie. Le fait que cette action soit encadrée par l'intrigue principale permet en effet 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. Francis en est « affligé », il la « blâme » même, selon les termes de Char dans les *Témoignages et documents* qui accompagnent la pièce. Mais comme le disent les mêmes *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 » (feuille 1) et « l'ornière » (feuille 2), la constriction du « diamant » (feuille 3) et le figement « stoïque » (feuille 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 feuille 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*, ou encore dans ce passage d'une lettre de 1939 à Gilbert Lely : « Il y aura une forme nouvelle de courage à inscrire à l'actif de ce demi-siècle, une sorte de persévérance de marmotte dans le royaume de l'engourdissement, le ralenti du lierre à l'assaut de la pierre de l'éternité. »⁴¹⁴ 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) »⁴¹⁵. Les Anciens utilisent leur outil quotidien, l'épervier,

⁴¹⁴ Citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 119.

⁴¹⁵ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

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 soulignent 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 *Fêtes 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 »⁴¹⁶. Or il est aussi « le Poète »⁴¹⁷. 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 n'oppose pas seulement l'accident, mais aussi la nécessité de ce qui arrive. Or cette lucidité se paie : « Le poète passe par tous les degrés solitaires d'une gloire collective dont il est, de bonne guerre, exclu. » (*Bandeau de « Fureur et mystère »*). Contrecarrer par la conscience de la fatalité à l'œuvre dans l'action des hommes ce que le mythe prométhéen a de « grotesque »⁴¹⁸ aux yeux de Char : tel est le rôle assumé par le poète.

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 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

⁴¹⁶ BLJD, Fonds René Char 921, AE-III-42.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ « Faut-il brûler Kafka ? », *art. cit.*

continuité et de la durée.

Le projet du *Soleil des eaux* est fondé sur un désir de communauté : communauté des pêcheurs dans le scénario, communauté des spectateurs désignés comme destinataires dans le « Prologue » puis dans l'adresse « Au public », communauté des « amis » enfin, dédicataires et, d'une certaine manière, coauteurs de la pièce. Le spectacle les rassemble, dans une facilité nouvelle d'échange et de communication. Une libre circulation, de la parole et des êtres, une intensification du dialogue, une création partagée, sont les pierres angulaires de cette triple communauté.

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 inspirateurs 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*. »⁴¹⁹ 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 puisqu'ils font entendre leurs paroles. En ce sens-là aussi ils sont coauteurs du *Soleil des eaux*. Char reconnaît dans leurs propos des éléments d'une poésie éparse, non encore densifiée. Seule une question de degrés les sépare du poème achevé : « Je crois que la poésie, avant d'acquiescer pour toujours, et grâce à un seul, sa dimension et ses pouvoirs, existe préliminairement 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. » (*Témoignages et documents*) *Le Soleil des eaux*, pièce tissée du « dialogue » de ces êtres, serait alors à considérer comme un poème à l'état d'ébauche, faisant entendre les voix de ces amis, qui toutes ensemble forment une instance d'énonciation démultipliée. 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 de la pièce, 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

⁴¹⁹ Souligné dans le texte.

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 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. »⁴²⁰ 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 ; celle-ci est l'occasion de réunir une « compagnie » dont Char ne cache pas les liens qui l'attachent à elle : « L'apprentissage du poète qui a lieu en pareille compagnie est un apprentissage privilégié. Jacques Dupin a parlé avec Louis Curel de la Sorgue, Garnodier, et Marius Dimier qui sont à l'origine de mon entreprise. [...] » (« Témoignages et documents »). Or ces amis, initiateurs et, pour certains, acteurs du film, présentés comme commanditaires de la pièce, 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 inspirateurs 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. L'histoire n'a pas pour cadre l'époque contemporaine, mais un passé sur le point de disparaître ; elle reflète « un bon sens mystérieux » mais qui « s'en va en fumée ». C'est une « aventure significative et perdue » qu'annonce l'avant-propos de la pièce. Char offre donc à ses inspirateurs 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

⁴²⁰ BLJD, Fonds René Char 916, AE-III-42.

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*. En cherchant à restituer ce passé proche, sur le point de disparaître, Char s'adresse à ses contemporains. 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 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. Ce qui signifie que le monde du *Soleil des eaux* appartient au passé et, simultanément, à l'avenir, que présuppose la possibilité de transmettre. Cette communauté au passé prend sens par rapport à une communauté présente ou à venir, à l'image du « grain de blé » qui n'est perdu que pour être ensuite « partagé ». La transmission est une idée agissante dans le scénario lui-même, dans l'image du « flambeau » que les Anciens « ont passé »⁴²¹ en se chargeant du meurtre du Drac. C'est aussi une idée active chez Char dans les années d'après-guerre. On a vu que *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 !

Le deuxième paragraphe de ce texte est particulièrement éclairant. Le verbe « transmettre » lui-même y est utilisé, et l'on voit bien que l'évocation du monde des pêcheurs a affaire avec la disparition de ceux-ci. On y voit aussi la double relation temporelle dans laquelle se situe la recréation de leur univers. 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

⁴²¹ BLJD, Fonds René Char, 921, AE-III-42.

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 ».

Aussi la pièce s'adresse-t-elle 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 ! » On a vu la part d'exemplarité d'une intrigue portant l'action à un certain degré d'universalité concrète. Son enjeu 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, désordonnée et un peu enfantine, 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. Pour une fois elle ne nous apparaît pas comme un défaut à éviter. » 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, non le retrait, mais le repositionnement du poète à l'égard de la société.

Ainsi cette pièce (aussi bien que le film) 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, la nécessité de la révolte et un exemplaire engagement dans l'histoire. Elle manifeste en outre une confiance dans les capacités du théâtre (et du cinéma) à instaurer une communauté et à intervenir dans son histoire⁴²².

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. Le film, puis la pièce, font la preuve de l'optimisme du poète à l'égard de l'histoire dans les premières années d'après-guerre. Optimisme rapidement effacé, mais discernable, on l'a vu, dans un nombre restreint de textes de circonstance. L'histoire, dans ce contexte, garde le sens qui était le sien pendant la période de la guerre : elle se définit par l'action des hommes engagés dans une lutte où il y va de leur liberté. Cette histoire ne fait référence à aucune transcendance ni à quelque horizon lointain. Elle a pour principe le combat contre l'oppression subie. 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 »⁴²³. 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 ou l'intérêt. Le seul Laurentin qui se soit tourné de ce côté, cherchant fortune à la ville, est ironiquement présenté dans le synopsis comme un traître :

⁴²² Étrange ironie du sort : cette confiance sera démentie par l'attitude même des habitants de L'Isle-sur-la-Sorgue qui, selon un témoignage 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.

⁴²³ Texte de présentation de la pièce, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 939.

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.⁴²⁴

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.

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 sa légèreté, 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.

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

⁴²⁴ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

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. ⁴²⁵

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 ⁴²⁶. Les premiers mots, « Pourquoi ce chemin », sont accompagnés d'une « image 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 » ⁴²⁷. 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, surtout, 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. » ⁴²⁸ 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

⁴²⁵ BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11. Une version identique de ce prologue est publiée dans le n°3 de la jeune revue *Imprudence*, en mars 1949.

⁴²⁶ BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

⁴²⁷ BLJD, Fonds René Char 705, AE-IV-11.

⁴²⁸ BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

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 maquis⁴²⁹. Écho amplifié, on le verra, par le langage des troubadours, 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. À l'aventure du couple de François et de l'inconnue s'ajoute ces vers qu'ils lisent ensemble sur le trumeau de la cheminée : « Si vous êtes, ô mon bien-aimé, sur les hauteurs/ donnez-moi des ailes pour que je vous atteigne. » Le dossier manuscrit du film indique la provenance mystique de cette citation en nommant son auteur : Jean de la Croix⁴³⁰.

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 le refus sur lequel il se fonde, que par l'appel auquel il répond. 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 en 1949 avec la suite de courts dialogues qui composent « Les Transparents » dans le recueil *Les Matinaux*. Le texte de 1949, recueilli plus tard dans *Le Bâton de rosier*, change de destination : il doit faire l'ouverture d'un livre conçu en collaboration avec Albert Camus et la photographe Henriette Grindat. Mais dans

⁴²⁹ Voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 125, note 119.

⁴³⁰ BLJD, Fonds René Char 709, AE-IV-11.

cette nouvelle version, peu éloignée du texte manuscrit de 1947, une variante permet le rapprochement avec le poème des *Matinaux*. La phrase « Le monde, de nos jours, est hostile aux vagabonds » a été corrigée : « Le monde, de nos jours, est hostile aux Transparents. » Les vagabonds du prologue manuscrit sont devenus les Transparents. Si le changement de destination de ce texte ne permet pas de poser une exacte identité entre les vagabonds du prologue du film et les Transparents du poème d'ouverture de *La Postérité du soleil*, en revanche le passage des uns aux autres dans un texte qui, par ailleurs, reste à peu près inchangé, permet de supposer l'existence d'une étroite parenté entre eux. Les Transparents sont eux mêmes appelés « vagabonds » dans le texte des *Matinaux*. Enfin, la date de réécriture du prologue, 1949, est aussi la date du tournage de *Sur les hauteurs*, deux ans après la rédaction du scénario, ainsi que la date de publication préoriginale du poème « Les Transparents » au *Mercur de France*. Une période assez courte, de 1947 à 1949, est commune à ces trois projets : la réalisation de *Sur les hauteurs*, la conception de *La Postérité du soleil*, et l'écriture des poèmes des *Matinaux*. Or les Transparents de la préoriginale 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.⁴³¹

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. Ces derniers font même figure de personnages pourchassés, suscitant la compassion plus qu'ils n'inspirent la révolte. Fragilité redoublée par le rapprochement avec ces vers du poème du même titre : « Nuage, en ta vie aussi menacée que la mienne./ (Il y avait un précipice dans notre maison./ C'est pourquoi nous sommes partis et nous sommes établis ici.) » (« Sur les hauteurs », *Les Matinaux*). Néanmoins, la 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 congé. Le congé, attitude fondatrice dans l'œuvre de Char, transforme la séparation en affirmation de liberté. Il manifeste un refus, tout autant que la relance d'un mouvement en avant. La dernière strophe des « Transparents » est exemplaire de cette double valeur d'opposition et d'affirmation :

XVII. ALBERT ENSÉNADA Le monde où les Transparents vivaient et qu'ils aimaient, prend fin. Albert le sait. Les fusils chargés nous remplacent Et se tait l'aboïement des chiens. Apparaissent formes de glace, Nous, Transparents, irons plus loin.

Le geste du congé, paradoxal dans sa forme puisque l'adieu s'exprime ici par le salut d'une « apparition », sauve les Transparents d'une identification à leur propre « monde ». Il les sauve du même coup de la disparition. Car le mouvement de séparation, séparation des Transparents avec leur univers, en l'occurrence, est le corollaire d'un double oui :

⁴³¹ « Les Transparents », *Mercur de France*, n°1027, mars 1949.

assentiment aux circonstances et au changement, poussé jusqu'à l'injonction du vers 4, affirmation d'une marche en avant, s'appuyant sur cette première reconnaissance des forces de destruction pour mieux les repousser du pied et s'en détacher. Les « Transparents » du texte de 1949, « De moment en moment », n'ont pas la puissance d'affirmation nietzschéenne de leurs homologues des *Matinaux*, mais font entendre dans leur départ des échos de ce refus fondateur.

Enfin, ces vagabonds sont en relation d'écho antonymique avec la « prison » d'un poème de la même époque, « La Patience » (*Les Loyaux Adversaires*) :

Vagabonds, sous vos doux haillons, Deux étoiles rébarbatives Croisent leurs jambes narratives, Trinquent à la santé des prisons.

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 » d'un État policier. Un projet de scénario manuscrit montre d'ailleurs la rencontre de quelques maquisards avec un groupe de vagabonds⁴³². 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. » (feuille 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. » (feuille 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 »⁴³³. *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

⁴³² 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.

⁴³³ Voir la description de ce projet dans la biographie de Laurent Greilsamer, *op. cit.*, p. 256.

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 »⁴³⁴. Encadrée par ces deux scènes symétriques, une scène intermédiaire a montré les adultes se prenant à partie dans une 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 1949⁴³⁵. 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 »⁴³⁶, 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 »⁴³⁷.

⁴³⁴ BLJD, Fonds René Char 701, AE-IV-11.

⁴³⁵ « Sur les hauteurs », *Combat*, 9-10 avril 1949, p. 4.

⁴³⁶ *Combat*, *ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*

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 manuscrite⁴³⁸. 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 « à la tête étroite », encadré d'ocillères 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 labour 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 Char⁴³⁹, 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.

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 ? »⁴⁴⁰
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,

⁴³⁸ BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

⁴³⁹ BLJD, Fonds René Char 1038, AE-I-3.

⁴⁴⁰ BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

tout en évitant l'écueil, si souvent dénoncé par l'auteur, du paradis promis, sur terre, pour une époque lointaine. Placé « dans 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, les deux dimensions du passé, individuel et collectif, qui, à l'intérieur du scénario, soutiennent cette opposition, sont d'un autre ordre ; leur temps, lointain, fabuleux, n'est pas homogène avec celui du présent. Ces deux dimensions existent l'une par l'autre dans le film. 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. Inversement, l'enfance reçoit, par les lieux et les scénarios qu'elle emprunte à l'époque médiévale, une forme d'objectivation de ses désirs.

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.] »⁴⁴¹. 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 peut-être 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 »⁴⁴². 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

⁴⁴¹ Phrase biffée. BLJD, Fonds René Char 697, AE-IV-11.

⁴⁴² *Ibid.*

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 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 aussi, 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 dans laquelle l'amour courtois tenait une place prépondérante. 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 ».

Dans *Sur les hauteurs*, le 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 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. Les poèmes de l'enfance dans les recueils d'après-guerre, « Le Thor », « Jacquemard et Julia », « Les premiers instants », ne le font pas davantage. Mais leur place dans leur recueil souligne leur valeur d'opposition : ils sont en général encadrés de poèmes au ton sombre, par rapport auxquels ils prennent sens. *Sur les hauteurs* 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.⁴⁴³

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. Lucien : Ma grand-mère m'a dit que mon grand-père lui avait dit dans sa jeunesse qu'une fée avait habité le château... [...] [Raymond] : Mon dieu. Peut-être qu'elle n'apparaîtra plus... Elle est plus belle qu'une fée pourtant. Elle devrait revenir. Si elle ne revenait plus.] [...] Raymond : La voilà ! La fenêtre s'éclaire. Long moment. Rapidement la silhouette de l'inconnue suivie de celle de François, méconnaissable, passant devant la lumière.⁴⁴⁴

Seul le prologue invite à donner à l'œuvre une fonction générale de contre-modèle,

⁴⁴³ Art.cit., p. 4.

⁴⁴⁴ BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

opposé au « monde de nos jours ». Car une fois cette situation posée, l'ensemble se déploie pour lui-même, sans référence supplémentaire au temps présent. Cette clôture est même, certainement, nécessaire à la structure spécifique de cet univers. On a vu, à propos de la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, que le monde de l'enfance était par définition un monde clos, d'emblée achevé, échappant au processus historique. La remarque finale de Lucien, dans la pièce, désigne bien cette clôture. « J'aimais Aulan », dit-il « en pleurs », après le coup de fusil tiré par Carafon : la disparition de la jeune inconnue à la fenêtre du château équivaut pour l'enfant à la disparition immédiate et concomitante du lieu et de l'univers qu'elle incarne. Mais il ne peut pas voir, comme le précise l'indication immédiatement précédente, « François emportant dans ses bras le corps de l'inconnue ». Ce qui est une fin définitive du point de vue des enfants ne l'est pas aussi fermement du point de vue de ces grands enfants, au statut intermédiaire, que sont François et la jeune fille.

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 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. »⁴⁴⁵ 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.

⁴⁴⁵ BLJD, Fonds René Char 703, AE-IV-11.

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... »⁴⁴⁶ 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'enchantent 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 ! »⁴⁴⁷ 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. François est suffisamment âgé pour ne plus partager la crédulité de Lucien, mais assez jeune pour ne pas rester indifférent au récit de celui-ci, et pousser la curiosité jusqu'à entrer dans le château. De même, son esprit d'enfance est encore assez vivace pour qu'il imagine approcher la jeune fille en jouant le même jeu qu'elle.

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... »⁴⁴⁸. 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 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 ». La dernière image du film est d'ailleurs l'interprétation quasiment littérale de ces vers de Jean de la Croix : « 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. » Par métonymie, le couple s'élève vers les cimes tandis que, selon le scénario initial, une voix épelle au moment de l'assombrissement de l'écran : « Si vous êtes ô mon

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

⁴⁴⁸ BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

Bien aimé sur les hauteurs,/ Donnez-moi des ailes pour que je vous atteigne. »⁴⁴⁹

L'élan vers l'avenir a nécessité de détruire un attachement nostalgique au passé, en réactivant, par le jeu, par la puissance de l'imagination, le merveilleux qu'il recèle. Seule une proximité avec l'enfance, avec son esprit et son imaginaire, a rendu possible ce jeu ; seul un accueil de l'inconnu a permis la rencontre du merveilleux. Ce merveilleux-là n'est pas exactement le même que le fabuleux qui fascine les enfants. Il s'inspire du merveilleux médiéval, de la rencontre du chevalier, de la « merveille ». Il rejoint par là le merveilleux surréaliste que, à la différence de l'écriture automatique, Char n'a jamais rejeté. Le merveilleux que sont allés chercher François et la jeune fille dans l'imaginaire médiéval naît, lui aussi, de la rencontre amoureuse. S'il exclut la crédulité de Raoul, Raymond et Lucien, en revanche, il emprunte suffisamment à l'enfance pour appeler le schème de la circularité propre à celle-ci : « Nous n'étions pas crédules. Nous étions entourés », dit significativement, en rapprochant et distinguant les termes, le poème « Fastes », dans *La Fontaine narrative*, recueil écrit à la même époque que *Sur les hauteurs*. « Fastes », poème de l'été lui aussi (« L'été chantait sur son roc préféré quand tu m'es apparue »), associe l'amour au temps exceptionnel que représentent les « fastes » dans un calendrier, tout comme, dans *L'Avant-monde*, le temps de la rencontre avec la femme aimée avait l'exactitude de « l'exceptionnel qui seul sait se soustraire au caractère alternatif du mystère de vivre » (« Envoûtement à la Renardière »). Dans ce recueil déjà le temps amoureux est désigné par une série de représentations circulaires : « Je demeurais là, entièrement inconnu de moi-même, dans votre moulin à soleil, exultant à la succession des richesses d'un cœur qui avait rompu son étai. Sur notre plaisir s'allongeait l'influente douceur de la grande roue consumable du mouvement, au terme de ses classes. » (« Envoûtement à la Renardière ») ; « Pareille à une lampe dont l'auréole de clarté serait de parfum, [...] » (« Congé au vent ») ; « La fleur d'eau de l'herbe rôde autour d'un visage. » (« Maison doyenne »). La reprise de ce motif circulaire dans « Fastes » se double d'un écho à d'autres circularités, celles de l'enfance, devenues nombreuses dans les poèmes d'après-guerre, depuis les « anneaux de couleuvre » de la rivière (« Suzerain »), jusqu'au parc des Névons « ceinturé de prairies » (« Jouvence des Névons »). Dans cet amour se superposent, de manière nouvelle dans l'œuvre, le visage de la femme aimée et la voix de l'enfant. Le merveilleux vécu par François et l'Inconnue naît de l'enfance, de sa rêverie sur un passé fabuleux et lointain, à laquelle s'est ajoutée la puissance d'action que représente l'amour.

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.⁴⁵⁰ 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

⁴⁴⁹ BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

⁴⁵⁰ Comparer les dossiers 696, 697 et 698 (AE-IV-11).

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 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 »⁴⁵¹. 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. »⁴⁵² De toute évidence, l'action dont il est question dans *Sur les hauteurs*, celle de François prenant l'initiative de découvrir puis de jouer le jeu mystérieux de l'inconnue, n'a que peu à voir avec l'action au sens où l'entendent Francis et les pêcheurs dans *Le Soleil des eaux*.

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 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*⁴⁵³, rassemble le merveilleux de l'enfance, son regard enchanté par la flamme d'une veilleuse qui ouvre dans la nuit du maquis la brèche

⁴⁵¹ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

⁴⁵² BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

⁴⁵³ Dossier manuscrit de *Claire*, BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

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 Lely,⁴⁵⁴ 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. »⁴⁵⁵

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.] »⁴⁵⁶ 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 »⁴⁵⁷. 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. »⁴⁵⁸ 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 :

⁴⁵⁴ Lettre du 7 septembre 1941, concernant les futurs aphorismes de *Partage formel*, citée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 168.

⁴⁵⁵ BLJD, Fonds René Char 703, AE-IV-11.

⁴⁵⁶ BLJD, Fonds René Char 704, AE-IV-11.

⁴⁵⁷ BLJD, Fonds René Char 1038, AE-I-3.

⁴⁵⁸ BLJD, Fonds René Char 705, AE-IV-11.

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.⁴⁵⁹

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 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 dessinées entre le crépuscule et le ciel. » (« De moment en moment »). 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' »⁴⁶⁰. 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.

Sans entrer dans une discussion sur le genre de cette œuvre, soulignons seulement la puissance de suggestion attendue des images. 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. Les images 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. »⁴⁶¹ À ce jeu de lumière s'ajoute, dans le

⁴⁵⁹ 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.

⁴⁶⁰ BLJD, Ms Ms 42 341.

⁴⁶¹ BLJD, Fonds René Char 696, AE-IV-11.

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. 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.⁴⁶²

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 »⁴⁶³. 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.⁴⁶⁴

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 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

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ BLJD, Fonds René Char 697, AE-IV-11.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

meurtrières de l'époque de la guerre, contre leurs prolongements dans l'après-guerre par les idéologies marxistes et leurs promesses de bonheur, oublieuses 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 »⁴⁶⁵. Le paragraphe précédent du texte sur Braque oppose implicitement le souci d'un avenir proche, chez l'artiste, à la déshumanisation des « quêtes futures » propres aux idéologies que dénonce Char : « 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 ! »

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 »⁴⁶⁶. Ce lien particulier entre la jeunesse et la vieillesse, et la visibilité qu'il donne à la mort, s'éclaire 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 Ruissent 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 comme le fait la veilleuse du tableau, 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

⁴⁶⁵ Indication donnée par Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 251.

⁴⁶⁶ BLJD, Fonds René Char 703, AE-IV-11.

dessinés. »⁴⁶⁷ *Sur les hauteurs* dont les « amis vivants derrière l'horizon de ces pierres » font un écho singulier à ceux du poème « Seuil », appartient, 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 ») À cette ligne d'horizon où se dessinent « à peine » les contours des êtres et des choses, quand ils ne se dérobent pas simplement à la vue « derrière l'horizon », répond visuellement dans le générique final l'image de « la traîne de la robe accroch[ant] les légères vapeurs en route vers les cimes », image dérobée elle aussi à la vue, de l'endroit où sont placés les trois enfants.

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 Currel*, 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 redevenais 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 Currel, 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 »)⁴⁶⁸. 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

⁴⁶⁷ Variante manuscrite du prologue. BLJD, Fonds René Char 702, AE-IV-11.

⁴⁶⁸ Nous soulignons.

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 chez Héraclite « principe d'un changement perpétuel des choses » et, parce que ce changement se répète indéfiniment, « principe de permanence »⁴⁶⁹. 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) »⁴⁷⁰. 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.⁴⁷¹

On peut voir ainsi 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* serait comme un jeu construisant ce « nid suspendu dans l'été » le temps d'une « inscription passagère ».

⁴⁶⁹ Maurice Solovine, introduction à *Héraclite d'Éphèse. Doctrines philosophiques*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1931, p. XXI-XXII.

⁴⁷⁰ « Héraclite d'Éphèse », in *Trois présocratiques*, traduits par Yves Battistini, Paris, Gallimard, [1955,] [1968,] 1988, coll. « Tel », p. 32.

⁴⁷¹ Nietzsche, *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1938, trad. Geneviève Bianquis, p. 67.

3. Claire

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 », l'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 faisait une histoire collective dans *Le 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.

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 ».⁴⁷²

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. L'organisation du scénario en deux grandes parties allait dans ce sens : la première

⁴⁷² BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

dessine le portrait de la population à travers ses habitants les plus typiques, en une série de scènes familiales ; la seconde oriente 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 voit 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.⁴⁷³

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.⁴⁷⁴

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

⁴⁷³ Texte souligné sur le manuscrit. BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

⁴⁷⁴ Ibid. Souligné sur le manuscrit.

contrepoint, jeune fille à la clarté rayonnante dans la maison de sa famille paysanne, jeunes gens emportés au-delà d'eux-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 Il 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.

Cette diversité ensuite rassemblée sous un éclairage unique évoque le texte de la « Note sur le maquis » qui, sur un ton positif, lui, met en avant la « cohorte disparate », le « conglomérat » hétéroclite réuni par le combat de résistance :

Le merveilleux est que cette cohorte disparate composée d'enfants trop choyés et mal aguerris, d'individualistes à tous crins, d'ouvriers par tradition soulevés, de croyants généreux, de garçons ayant l'exil du sol natal en horreur, de paysans au patriotisme fort obscur, d'imaginatifs instables, d'aventuriers précoces voisinant avec les vieux chevaux de la Légion étrangère, les leurrés de la guerre d'Espagne ; ce conglomérat fut sur le point de devenir entre les mains d'hommes intelligents et clairvoyants un extraordinaire verger [...]

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. »⁴⁷⁵ 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. »⁴⁷⁶ Toutefois, ce passé commun qui

⁴⁷⁵ BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

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 suite et le terme de son parcours, une fois qu'elle a rejoint le fleuve, ne sont pas envisagés : la continuité de l'eau qui coule est soustraite à sa prévisibilité. 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 »⁴⁷⁷. 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.⁴⁷⁸

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

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Claire, Paris, Gallimard, 1949, p.57.*

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. Un changement a bien lieu, autour de cette didascalie : l'atmosphère est à « l'angoisse » ; mais il ne s'agit pas réellement d'un retournement de situation. 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 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 »⁴⁷⁹ de ces vies aperçues le temps 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. Les scènes juxtaposées ne construisent pas l'unité intelligible que Paul Ricoeur reconnaît à la mise en intrigue aristotélicienne : les événements placés « l'un après l'autre » ne deviennent pas des événements s'enchaînant « l'un à cause de l'autre ». 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 non contradictoire des poèmes (« 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. »⁴⁸⁰ Or dans son entretien avec Jacques Charpier, en 1950, Char souligne l'importance qu'il accorde à ces drames

⁴⁷⁹ 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.

⁴⁸⁰ Souligné sur le manuscrit. BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

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 collectif, c'est la grande nuit des poussières. »⁴⁸¹ 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.

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 reconsidérerez des moments auxquels vous aurez hâtivement participé, ou contre le sens desquels vous vous serez violemment dressé.⁴⁸²

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*⁴⁸³. 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 « découvr[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 [...] »⁴⁸⁴. 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

⁴⁸¹ « Une matinée avec René Char », *Combat*, art. cit.

⁴⁸² BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

⁴⁸³ BLJD, Fonds René Char 920, AE-III-42.

⁴⁸⁴ BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

temps 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. »⁴⁸⁵ 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 l'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. »⁴⁸⁶ 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 »⁴⁸⁷. 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 collaboration qui tend au lendemain de la guerre à être occulté par le mythe d'une

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ « 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.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

France entièrement résistante, Char fait partie des voix discordantes de son époque.

Claire possède donc une dimension politique par cette prise à partie indirecte des spectateurs, invités à se reconnaître dans les scènes du film. Mais le recours au médium 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 »⁴⁸⁸. 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.

489

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. »⁴⁹⁰ 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.⁴⁹¹

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. »⁴⁹² 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 médium 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. Verdre soyeuse sur ses bords ». Ou bien elle est suggérée par des gros plans sur des gestes significatifs : « Une main trempe délicieusement dans l'eau transparente. »⁴⁹³ De l'attention aux sens,

⁴⁸⁸ BLJD, Fonds René Char 713, AE-IV-12.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ *Ibid. Souligné sur le manuscrit.*

⁴⁹² *Ibid.*

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 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 l 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.⁴⁹⁴

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. »⁴⁹⁵ 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. »⁴⁹⁶ 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*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.

⁴⁹⁵ *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.

⁴⁹⁶ *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.

« 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, 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. »⁴⁹⁷ 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 Berger⁴⁹⁸. 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 »⁴⁹⁹. 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

⁴⁹⁷ *Ibid.* Souligné sur le manuscrit.

⁴⁹⁸ « Conversation avec René Char », *art. cit.*, p. 9.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

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 », 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 Curel⁵⁰⁰. 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*.

⁵⁰⁰ « 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* se présente comme un recueil d'après le « naufrage » et le « déluge ». Il semble qu'une rupture ait eu lieu, séparant la « résurrection insensée » dont témoignent ces poèmes et la catastrophe qui les a précédés.

Comme le montrent de leur côté les textes recueillis dans *Recherche de la base et du sommet*, la périodisation de l'après-guerre fait apparaître plusieurs ruptures se superposant les unes aux autres. Le rassemblement des recueils en un seul livre, *Fureur et mystère*, crée une tension entre l'enchaînement qu'il suggère et la spécificité de chaque recueil. *Le Poème pulvérisé*, pour sa part, se rapporte à l'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. C'est donc sous un nouvel aspect qu'il faut ici parler de crise de l'histoire : cette dernière ne tient pas tant à la disparition de la confiance dans l'action commune qu'à la représentation, après coup, de la guerre comme

désastre. 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 dans cette recherche d'une issue au désastre.

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 un rôle différent, 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.

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.

Conformément à une pratique qui va s'accroître dans l'œuvre, les poèmes sont présentés comme inséparables de la « scène d'énonciation »⁵⁰¹ qui les porte. Le recueil, dans cet « Argument », « pose son énonciation » : contemporain d'une situation qu'il veut dénoncer, il s'adresse à un destinataire qu'il inclut dans son acte de dénonciation, et qu'il dissocie des « hommes d'aujourd'hui », comme il s'en dissocie lui-même. Dans cet « Argument », à l'instar de la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, l'œuvre de Char désigne explicitement un contexte, dans lequel elle s'inscrit. Et en même temps qu'elle le désigne, elle en donne sa propre représentation.

C'est sur ce dernier point que l'on remarquera une différence importante entre les deux avant-dire. Le contexte de l'« Argument » ne possède plus l'horizon historique et la dimension d'affichage public qui caractérisaient la « Dédicace ». Celle-ci était tout entière

⁵⁰¹ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 123.

ournée vers « l'espoir », dernier mot de l'allocution, et vers l'idée d'une justice de l'histoire. L'énonciation publique était suggérée par l'image du « placard », supposant une intervention directe dans l'espace social. Dans l'« Argument », la solitude de l'énonciateur est beaucoup plus grande. 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 un contexte étendu à 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 dégagement. Cependant ce dégagement 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. Toujours responsable devant son temps, le poème *témoin*, selon le verbe employé à la fin du texte, se dissocie en même temps de ses contemporains. 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 ». On y reconnaît, par exemple, « les enragés de la veille, ces auteurs du type nouveau de 'meurtrier continu' [qui] continuaient, eux, à m'écœurer au-delà de tout châtiment ». Le *Billet* poursuit sur le même ton en évoquant combien il est facile de faire « la rencontre, aujourd'hui, sans le moindre malaise de leur part, d'hommes déshonorés, de gredins ironiques, tandis qu'un personnel falot garnit les prisons. » Font aussi partie de ces « hommes d'aujourd'hui » dénoncés par Char les « gouverneurs » et les « stratèges », « blanchisseurs de la putréfaction ». On discerne la « préoccupation fatale de se détruire par son semblable » dans leur portrait :

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. Ils désignent du nom de science de l'Histoire la conscience faussée qui leur fait décimer une forêt heureuse pour installer un baigne subtil [...].

Les griefs énumérés dans cet « Argument » sont, ainsi, récurrents dans les propos de Char sur ses contemporains. 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 ! »⁵⁰²
. La volonté de « vivre sans inconnu devant soi » est elle aussi un des motifs de condamnation de l'époque. Cette interrogation qui ouvre l'« Argument » du *Poème pulvérisé* fait écho à la dénonciation des idéologies de l'histoire, auxquelles Char reproche « 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 ! »⁵⁰³

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 ». Ces éléments signalent le *décalage* d'un sujet qui, d'une part, n'attend pas d'audience chez ses contemporains mais choisit la réserve d'une parole « presque » silencieuse ; qui, d'autre part, se situe dans une autre temporalité du discours, celle du témoignage, caractérisée par la réception différée d'un événement ou d'une réalité. Sans préjuger de l'énonciation des poèmes eux-mêmes, on pourra cependant souligner la différence générique annoncée par cet « Argument » : le recueil de poèmes semble ne pas devoir partager la même fonction que les autres textes.

Attribuant au poème une situation aussi « rebelle et solitaire » que celle dont est qualifié « ce monde », Char consomme donc la rupture du poète avec les hommes de son temps. Rupture paradoxale : le poète assume sa solitude tout en maintenant sa vigilance

⁵⁰² *La Gazette des lettres*, art.cit.

⁵⁰³ *Ibid.*

et son attention à l'égard de ses contemporains. L'« Argument » est le constat d'une divergence avec les attentes de ces derniers et, simultanément, l'affirmation du rôle que joue la société dans l'élaboration de la fonction et de la légitimité du poème. 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 cet « Argument » 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 : « Je ne fais pas un procès facile à mon époque. Je ne la regarde pas sans responsabilité ni remords s'enfoncer dans son destin [...] » (1946)⁵⁰⁴. L'incompréhension de la part des « hommes d'aujourd'hui » n'entraîne aucun sentiment de cet ordre 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 »⁵⁰⁵, 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 »⁵⁰⁶. Ici se profile un geste de comparaison entre civilisations dont l'intérêt pour la préhistoire quelques années plus tard montrera la force de contre-pouvoir. 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 héraclitienne 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. Dans la construction de cette position, la relecture du Nietzsche de *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, ainsi que

⁵⁰⁴ La plus ancienne des versions du *Poème pulvérisé* conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet porte la date de 1946. Voir BLJD, Fonds René Char 961, AE-III-50.

⁵⁰⁵ Nietzsche, *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, traduction et préface par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1938, p. 30.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

celle d'Héraclite, sur lequel Char écrit une préface pour la traduction d'Yves Battistini un an plus tard, vont jouer un rôle déterminant.

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 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.]⁵⁰⁷

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 de 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 : « le poème [...] témoignera presque silencieusement qu'il n'était rien en lui qui n'existât vraiment ailleurs ». 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 poème 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 « confiance ». Or le texte de *L'Arrière-histoire*⁵⁰⁸ 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. » 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 : éteindre 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

⁵⁰⁷ BLJD, Fonds René Char 961, AE-III-50.

⁵⁰⁸ Le texte de *L'Arrière-histoire du Poème pulvérisé* a été ajouté à la deuxième édition des *Œuvres complètes*, op. cit., 1995, pp. 1291-1297.

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 chasseurs*, 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 contrepoids 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 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] »⁵⁰⁹. 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 ».

Cette dimension *pathétique* de la voix dans la poésie de Char est assez singulière et en général peu soulignée par la critique. Pourtant, court distinctement dans son œuvre le fil rouge d'une expression de la souffrance comme *émotion*. Depuis l'époque de la distance prise avec les surréalistes au moment de la « Lettre à Artine » dans *L'Action de la justice est éteinte*, comme on l'a vu, en passant par l'adverbe « pathétiquement » de la proposition XLV de *Partage formel*, jusqu'aux textes d'après-guerre, on peut observer de manière récurrente dans les recueils, dans leurs éléments métadiscursifs à tout le moins, dans la correspondance également, une insistance sur la douleur dont s'entoure la composition de certains poèmes ou de certains recueils⁵¹⁰. À l'intérieur même du *Poème pulvérisé*, on pourra être frappé par le lexique de la souffrance de « J'habite une douleur » et du texte de *L'Arrière-histoire* qui l'accompagne. Or, comme l'a bien montré Michel Collot, il y a pour Char dès *Moulin premier* une conception et une pratique du poème comme « objet verbal grâce auquel le sujet parvient à donner consistance à son émotion »⁵¹¹. Ce que dit remarquablement l'aphorisme qu'il cite : « Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème. Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine. » Michel Collot rappelle également un aphorisme du *Rempart de brindilles*, bien postérieur donc à celui de *Moulin premier* : « Le sentiment,

⁵⁰⁹ BLJD, Fonds René Char 738, AE-IV-18.

⁵¹⁰ Pour la correspondance, mentionnons en particulier la lettre de Char à André Frénaud du 7 juillet 1951 au sujet de l'écriture de *À une sérénité crispée*. Char explique combien l'écriture de ce recueil lui « a coûté ». Voir la correspondance René Char – André Frénaud, BLJD, Ms 49 114.

⁵¹¹ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, pp. 113-125. Il est en outre intéressant que la formule de Char donne son titre à l'essai dans lequel Michel Collot propose de réévaluer la question de l'émotion dans les écritures poétiques modernes, par delà les clivages traditionnels de la critique opposant tenants du lyrisme et partisans du formalisme : voir *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

comme tu sais, est enfant de la matière ; il est son regard admirablement nuancé. » Une continuité se laisse ainsi percevoir dans l'œuvre de Char sur ce point. Au sein de poétiques foncièrement différentes les unes des autres, la question de l'émotion, et en particulier de la souffrance, se présente comme un enjeu constant, et approfondi, de son écriture poétique. Sans être *expression* de la souffrance, au sens où l'entend le lyrisme hérité de Hegel, dont Michel Collot montre qu'il ne rend pas compte d'une relation en réalité bien plus complexe du sujet à son dehors, l'écriture poétique de Char a à voir avec l'objectivation de l'émotion. Dans ce recueil, en particulier, le terme d'*exorcisme* employé dans l'*Arrière-histoire*, donne à ce double travail de « dépossession et de reconnaissance de soi dans l'altérité »⁵¹² une importance singulière. Il invite notamment à le corrélérer à une souffrance subie, imposée par l'histoire, à l'envahissement de laquelle il faut résister : « [...] Lampe directive, rigoureuse et sereine parmi l'ensemble souvent convulsif, exorcisme en ma propre faveur. (Contre la trombe d'innommable qui devait nous engloutir et dont nous émergeons.) »

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 ». On verra ci-dessous combien l'événement de la guerre prend dans le recueil la dimension d'un désastre à l'échelle de la Création. Mais on peut noter dès à présent 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 une époque, d'abord perçue historiquement, 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.

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. Derrière la diversité de tons et de thèmes, malgré la nouveauté de l'écriture poétique et le tournant qu'elle représente, *Le Poème pulvérisé* garde la trace de ce passé proche. 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. La place de celle-ci n'y est donc pas immédiatement évidente. Indépendamment de son accompagnement, le poème ne contiendrait pas toujours les éléments permettant de lui attribuer un tel horizon référentiel. Dans le seul *Poème*

⁵¹² *Ibid.*

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.

Si l'on peut dire que *Le Poème pulvérisé* est un recueil *hanté* par le souvenir de la guerre, c'est parce que la manière dont celle-ci s'inscrit dans l'œuvre est essentiellement indirecte. 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 saturnienement 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.

Le texte de *L'Arrière-histoire* donne au poème un référent. On ne peut dire s'il le lui attribue après coup, ou s'il le rétablit, mais cet ajout a, dans tous les cas, pour effet de désigner le poème comme le résultat d'un effacement des relations explicites au contexte historique. Or on pourra observer, en analysant, dans la section suivante, les représentations de la guerre dans le recueil, que la relation référentielle, parallèlement à son oblitération dans le poème, est indirectement prise en charge par une série de métaphores et d'échos sonores. L'étude de *Feuillets d'Hypnos* a montré que le tissu métaphorique pouvait devenir le nom de ce qu'il est impossible de nommer. Face à « l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés », face à « l'inconcevable », que mentionne le premier *Billet à Francis Curel*, Char oppose la désignation oblique d'un discours qui tente de montrer, sans faire écran, qui suggère, sans le faire disparaître, ce qu'une désignation directe anéantirait.

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.)

Plus encore que pour « Le Muguet », on voit ici à quel point l'absence, dans le poème lui-même, de toute désignation explicite du contexte historique, est liée à l'innommable d'une situation : « Le sujet de ce poème est une affreuse circonstance que je ne veux pas décrire ». De nouveau, c'est par un certain nombre d'images, et par leurs échos dans d'autres poèmes, qu'un lien indirect avec la période de la guerre se trouve établi.

Ailleurs, c'est dans le texte de l'*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 :

Soustrait 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. Ensuite, le réseau métaphorique du déluge, tel qu'il se déploie dans les recueils de cette période, est une manière de nommer la guerre comme catastrophe. Les « rescapés en si petit nombre », le « naufrage » auquel ils sont « soustraits », sont un écho aux métaphores de l'inondation, dont Jean-Claude Mathieu a montré l'importance pour désigner l'innommable de la situation historique.⁵¹³ Dans l'« Argument » l'« arrière-histoire » va jusqu'à associer les deux éléments en un seul syntagme lorsqu'elle évoque « la trombe d'innommable qui devait nous engloutir et dont nous émergeons ». Dans ce dernier texte, le réseau métaphorique du déluge permet de situer l'énoncé par rapport à la guerre également. Enfin, on trouve dans les « lignes supplétives » de « Biens égaux » une même désignation métaphorique du référent : « [...] L'approche de la catastrophe me brûlait. Le mal et ses aides m'exaspéraient, m'indignaient. » Le poème est, ici aussi, situé par rapport à l'événement de la guerre, antérieurement à lui, cette fois, dans une relation de prémonition.

L'inscription de la guerre dans le recueil se fait donc 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.

Un seul poème dans le recueil fait explicitement référence à la période de la guerre : « 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 de la guerre ne

⁵¹³ Voir notamment l'article, déjà cité : « L'innommable de l'histoire : l'hypnose et l'inondation, métaphores du nazisme chez Char », *Métaphores. Revue du centre d'étude de la métaphore*, pp. 137-145.

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, de la crue, 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 »).

La présence de la guerre dans le recueil prend ainsi des formes tout à fait spécifiques. On n'y retrouve pas le discours d'analyse politique et sociale qui apparaît dans certains des *Feuillets d'Hypnos*. Il ne s'agit pas davantage de récits comme pourrait les écrire un historien, même ramenés à la seule expression d'une « intrigue », au sens que Ricoeur donne à ce mot. Cette forme de compréhension de l'événement historique se trouve bien plutôt dans *Le Soleil des eaux*. Le discours du *Poème pulvérisé* n'est pas non plus 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. Et c'est *L'Arrière-histoire* qui joue le rôle d'un révélateur de sa présence à l'horizon des poèmes, mais aussi de sa nature singulière aux yeux du sujet.

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. S'appuyant sur un groupe certes parfois « disparate », mais « capable 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 » (« Note sur le maquis »), cette espérance possède une dimension politique ; elle implique un rapport à l'avenir fondé sur un projet commun ; elle tire du passé proche les moyens de penser l'action collective ; en ce sens, elle suppose possible le changement dans l'histoire.

Quelques textes de l'époque, rappelons-le, illustrent bien cette conjonction de l'espoir politique et d'un groupe, destinataire direct ou non, par rapport auquel l'œuvre prend sens au moment de sa création. *Le Soleil des eaux* en est un : il est écrit pour des « amis » qui, selon les documents d'accompagnement de la pièce, « continuent entre la Sorgue et le Rhône la tradition orale des troubadours et des conteurs disséminés jadis sur le pourtour de la Méditerranée », mais qui, surtout, « avaient demandé d'écrire pour eux quelque chose [...] dans la trame de quoi ils pussent aisément se glisser et toucher des souvenirs assez proches ». Ces « amis » parmi lesquels il faut aussi identifier les pêcheurs de L'Isle-sur-la-Sorgue, mis en scène dans la pièce, forment le premier horizon de réception de l'œuvre. Ils donnent sens au projet explicité, comme on l'a vu, dans les dossiers manuscrits : tendre un miroir au public, l'inviter à l'action, en vertu d'une intrigue montrant la nécessité d'agir dans l'histoire. D'autres œuvres inscrivent, soit dans leurs conditions réelles de production, soit dans leur scène d'énonciation, une telle communauté. *Fête des arbres et du chasseurs* annonçait ainsi en note dans l'édition originale (1950) : « La rime ou l'assonance des vers a été adoptée à la demande des chanteurs populaires catalans pour qui ce poème a été composé. [...] »⁵¹⁴. Moins politique, car il s'agit de montrer cette fois, à propos du chasseur, « la fatalité naturelle qui pèse sur son acte et qui ne peut être surmontée ni résolue », cette situation n'en est pas moins porteuse, dans la forme théâtrale qui est la sienne à l'origine, d'une volonté d'agir sur les spectateurs, par le dévoilement d'une « signification profonde », dans un scénario aux allures de fable.

Mais ce sont surtout les textes d'intervention publique, repris ou non dans *Recherche de la base et du sommet*, qui pourraient présenter la plus grande parenté avec les conditions d'énonciation de *L'Arrière-histoire du Poème pulvérisé*. Après-guerre, Char multiplie 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. S'adressant à eux mais aussi à ceux « que les circonstances ont empêchés d'être à [leurs] côtés », Char insiste sur la volonté de construire et l'immense espoir de ces camarades auxquels la société semble ne « tend[re] que des fantômes... ». Cette allocution, toute tournée vers l'avenir, au moment de sa diffusion en 1946, appuie sa légitimité, non seulement sur la « singularité » de la condition qui fut celle des maquisards, mais surtout sur la potentielle puissance politique de cette communauté : « [...] ce haut rideau s'est abattu, voici deux ans, touché par la foudre de la Libération. C'est alors que les soldats interdits se sont comptés : il est apparu, sans démesure, que leur nombre était celui d'une nation rassemblée ! » Ce discours se situe dans la continuité de l'espoir politique formé au maquis ; il suppose une confiance en l'avenir fondée sur la possibilité d'une action collective. Une telle demande de reconnaissance politique traverse également l'*Appel à la solidarité (en faveur des déportés politiques)* rédigé par Char en 1945⁵¹⁵ :

Des Français de tout âge et de toute condition, n'ayant quelquefois pas d'opinion

⁵¹⁴ Texte reproduit dans la section des « Notes » de l'édition des *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 1371-1372.

⁵¹⁵ in René Char. *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 416.

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, dont « La Liberté passe en trombe » rappelle combien elles furent marquées par un espoir sans équivalent, en même temps que soucieuses des « tâches de demain ».

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 »⁵¹⁶. 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 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

⁵¹⁶ BLJD, Fonds René Char 738, AE-IV-18.

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.

Selon que l'on tient compte, ou non, de l'*Arrière-histoire*, et pour cette dernière, de son contexte d'écriture, la perception du *Poème pulvérisé* peut donc varier sensiblement. On a vu que la guerre prenait, par l'*Arrière-histoire*, une place plus explicite, faisant du recueil un texte situé *après* un événement perçu comme une crise et une rupture. Or, mis en regard des interventions publiques de l'après-guerre, *Le Poème pulvérisé* et son *Arrière-histoire* donnent à voir une continuité avec l'espoir né au maquis, avec l'action collective, avec la préparation de l'avenir. Cette dimension du recueil n'est pas dominante, 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 :

Soustrait 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 ?

Ce 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, on l'a vu, 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'élançèrent 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 épjs. 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.

Enfin, 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 ?

On reconnaît dans ce poème certains des réseaux métaphoriques par lesquels les recueils de la guerre et de l'après-guerre désignent le mal, celui qui s'est révélé avec le nazisme et qui se poursuit après la fin du conflit. Le « cancer » relève de cette isotopie de la maladie particulièrement présente dans *Feuillets d'Hypnos*, mais aussi dans les œuvres d'après-guerre. Char aurait eu vers 1947 le projet d'un film dont le scénario porte ainsi pour titre « Le Cancer au pays natal »⁵¹⁷, où il s'agissait, apparemment, de dénoncer la collaboration : « Les intermédiaires de l'ennemi, ces traîtres français qui lui servirent de brouillard artificiel, devront être montrés dans toute leur culpabilité. »⁵¹⁸ L'image du « navire » elle aussi parcourt *Feuillets d'Hypnos*, et désigne l'incertitude et la fragilité d'une destinée menacée de naufrage : « 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 ! » (feuilleton 24). Le deuxième alinéa de « L'Âge de roseau » se place ainsi, par ses images, 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, de « torture » 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. » On voit bien ici se dessiner, mais négativement, par sa déception, une autre continuité avec la période de *Feuillets d'Hypnos*, celle de l'espoir immense placé par le sujet dans l'action collective et dans le changement qu'elle doit permettre. 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, sorte d'emblème du recueil *Feuillets d'Hypnos*, se trouve ainsi, par l'adjectif « impossible », à l'arrière-plan du

⁵¹⁷ Cité par Laurent Greilsamer, *op. cit.*, p. 256.

⁵¹⁸ *Ibid.*

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 dans les autres poèmes du recueil. 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 [...] »⁵¹⁹. 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*⁵²⁰, avant d'être repris en ouverture de *Ma faim noire déjà*, un texte consacré à Roger Bernard. La parole est là deux fois publique, dans le journal, puis dans la préface.

⁵¹⁹ 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 [coll. « Quarto », 1997].

⁵²⁰ 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.

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 ». Une connivence est sans doute recherchée avec les destinataires communistes, issus eux aussi de la Résistance, dans la mention du « vainqueur provisoire » : « <Au retour il recherche l'âpre compagnie de ceux qui luttent contre le vainqueur provisoire. Enfin> il rejoint le maquis dans la vallée du Calavon [...] ». 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 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 suite du troisième *Billet* propose justement, après cette critique, une évocation de la mémoire de Roger Chaudon, ancien résistant « massacré par la Gestapo aidée de la Milice de Darnand, avec vingt de nos camarades, à Signes. » La commémoration est ici sans complaisance, elle n'appelle pas à la réconciliation politique. Au contraire, les « gens d'Alger », ainsi que de Gaulle, « espèce de Saint-Michel sans son prochain », sont à peine distingués des « cancre de Vichy » : « cancre en côtoyant d'autres, ceux-là criminels ». Si la parole est publique puisque les *Billets* sont publiés, on remarquera que ceux-ci n'ont pas la forme d'une déclaration officielle, mais donnent 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 longuement 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'auteur, 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, et pas davantage avec la lettre qui accompagne le poème dans l'*Arrière-histoire*. Un autre enjeu est assigné à l'écriture poétique, qui a, on va le voir, 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 *après*. 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. 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.

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, déterminant un avant et un après. Désastre, catastrophe, déluge : cette représentation de l'événement souligne sa force de rupture, en un double sens. Rupture venant interrompre le cours des choses, séparant la guerre de ce qui la précède, mais rupture suivie d'une « résurrection » : la brèche se referme, ici 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, la résistance 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 ? » La crise de l'histoire prend alors un autre sens : ce n'est plus une crise de la confiance dans une action collective tournée vers l'avenir, mais une crise dans la représentation de l'événement qu'a été la guerre. Celle-ci n'est plus vue comme l'origine d'une nouvelle

époque, comme la matrice d'un espoir collectif même déçu peu après, mais comme une rupture radicale. On soulignera les dates de cette représentation : en 1946-1947, au moment où sont écrits les textes du *Poème pulvérisé*, l'élan des années 1944-1945 commence à se briser sur les déceptions de l'après-guerre.

La guerre, on l'a vu, n'a que très peu de présence directe, explicite, dans *Le Poème pulvérisé*. C'est par un réseau de métaphores ou d'échos entre les poèmes qu'elle s'inscrit comme césure dans le recueil. Quatre poèmes se distinguent par la densité de ces figures. « Le Muguet », « Seuil », « L'Extravagant », « Pulvérin », 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, on le verra, 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 « Pulvérin ». 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. Jean-Claude Mathieu a montré que l'inondation était, avec l'hypnose, l'une des « deux métaphores majeures du mal historique », dans *Seuls demeurent*, mais aussi dès avant la guerre : « dans les textes de 1938-1939, l'eau monte mais n'est entrevue que par échappées, dans les failles d'autres images, ou à travers les visions de rescapés au-dessus des flots. »⁵²¹ Ajoutons également au début de *Feuillets d'Hypnos* ce passage :

[...] Les associer, les exorciser, les alléger, les muscler, les assouplir, puis les convaincre que « l'affaire » est une affaire de vie et de mort et non de nuances à faire prévaloir au sein d'une civilisation dont le naufrage risque de ne pas laisser de trace sur l'océan de la destinée [...]. (feuillelet 38)

ainsi que le feuillelet 6, dans lequel la métaphore du naufrage surgit indirectement à la fin de la phrase :

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'élançe, s'enlace, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes.

Le plus souvent, dans ces poèmes et dans ces textes du début de la guerre, les métaphores de l'inondation et de l'hypnose « se dérobernt invisibles, pour n'émerger que fragmentairement çà et là », comme l'écrit encore Jean-Claude Mathieu.

On remarquera alors que le poème « Seuil », tout en reprenant la métaphore du déluge, la met en œuvre d'une manière absolument nouvelle. Là où l'écriture métaphorique intersticielle de *Feuillets d'Hypnos* désignait, comme on l'a vu au chapitre 3,

⁵²¹ *Op. cit.*, vol. II, p. 94.

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 ainsi, dans *Le Poème pulvérisé*, un événement passé. Sa force disruptive n'est pas annulée, mais au lieu de se signaler par l'effolement des horloges « dont les aiguilles s'entre-dévorent aujourd'hui sur le cadran de l'homme » (feuilleton 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 aristotélicien par Paul Ricoeur⁵²². 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, sans tomber dans le risque d'une « représentation-écran » masquant ce qui l'excède, comme cela aurait été le cas dans *Seuls demeurent*⁵²³. 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 mon vœu en révolte. Mon poème a la fermeté du désastre ; mon poème est mon souffle futur. »⁵²⁴ Où l'on voit aussi que l'assise ainsi établie est tournée vers le futur. De même, dans le poème, la deuxième

⁵²² *Op. cit.*, vol. I, pp. 86-92.

⁵²³ Voir l'analyse de Jean-Claude Mathieu sur ce point, *op. cit.*, vol. II, p. 93.

⁵²⁴ Épigraphe donnée dans une note de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1367.

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 :

Soustrait 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. On verra quels échos unissent « Le Muguet » et « L'Extravagant », mais on peut dès à présent relever ce qui lie « Seuil » à « Pulvérin », tout en gardant à l'esprit que ces couples ne sont pas exclusifs les uns des autres. Ainsi « 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 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*, venant juste après l'évocation du « Nuage de résistance » : « Le sang muet qui délivre/ Tourne à l'envers les aiguilles/ Remonte l'amour sans le lire. » Le nazisme est vu 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 »⁵²⁵. À ce retrait originel succède « la Création comme drame et comme désarticulation première des choses »⁵²⁶. 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 »⁵²⁷. 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.

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 blanc⁵²⁸. 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. »⁵²⁹ « Pulvérin » pourrait représenter une étape ultérieure de l'Œuvre par rapport à « Seuil ».

⁵²⁵ Éric Marty, *René Char, op. cit.*, 1990, p. 211, dans un chapitre intitulé précisément « La Création comme désastre ».

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 185.

⁵²⁸ *Op. cit.*, vol. II, p. 203.

On notera alors 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 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'ouvrirait, 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 commencement⁵³⁰. 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 »⁵³¹. 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 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

⁵²⁹ Cité par Jean-Claude Mathieu, *ibid.*

⁵³⁰ On ne peut exclure aussi une ironique référence à la « transfiguration » aragonienne de la diane « revenue » au son des « clairons insupportables » (troisième *Billet à Francis Curel*), témoignage supplémentaire de la perversion des mots et des symboles au lendemain de la guerre.

⁵³¹ Éric Marty, *op. cit.*, p. 187.

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 renouveau. 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 renouveau, mais incomplet ou inaccompli, un *petit* renouveau, 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, une ruade (un coup de *rein*), 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 » serait 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. » À la même époque, Char attribue une semblable fonction à l'œuvre du peintre Balthus : « En plaçant sous nos yeux, dans leur phase compréhensible, les ressources de la tragédie, Balthus indique l'avenir » (« Le Dard dans la fleur »). L'œuvre, par ce qu'elle montre, vient en aide aux hommes, pour peu qu'ils sachent se passionner : « À nous de nous passionner pour des faits et des caractères qui ne sont pas issus du chaos mais d'un mystérieux ordre humain. » Aussi l'hermétisme ne recherche pas l'obscur pour lui-même, mais seulement dans la mesure où il correspond au mystère de « l'ordre humain », c'est-à-dire d'un ordre dont il importe à Char de souligner qu'il ne vient pas de Dieu. De même, dans l'œuvre poétique, une continuité lie ce qui se fait dans le poème et ce qui existe « ailleurs » dans ce monde. L'image du Grand Œuvre alchimique, conçu comme un miroir de la Nature qu'il donne à comprendre par analogie, procurant à celui qui s'y est initié une Connaissance parfaite, fait comprendre la fertilité de l'emploi des images hermétiques dans le poème. 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 »⁵³². 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 »⁵³³. 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 »⁵³⁴.

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.

⁵³² Voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1370.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ 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.

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 (ou du sentiment de 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 chymiques* 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 »⁵³⁵ 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 »⁵³⁶. 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 ainsi hommage au réprouvé de la Création, Char inverse, de manière toute 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

⁵³⁵ 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 ».

⁵³⁶ *Ibid.*

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. »

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. L'idée d'un sort heureux y est en effet désignée à plusieurs reprises, par *L'Arrière-histoire* : ces « poèmes de la totalité illuminée » sont ceux d'une « résurrection insensée » ; ils témoignent de la surprise de se voir « soustraits au naufrage ! » L'image de la fortune fait aussi le lien entre ces poèmes du souvenir de la guerre et le singulier triptyque d'ouverture, dont le titre, « Les Trois Sœurs », évoque les trois Parques, ou les trois fées du conte, penchées sur le berceau de l'enfant. Ce long poème introductif annonce la place ambivalente de la destinée dans les

poèmes du recueil. Il en suggère la singulière puissance : non providentielle, car les « trois Parques » ne décident que « vainement », mais suffisamment forte pour que le sujet soit possédé comme par un démon. « Enfant démonique », ce dernier reconnaît la présence d'un dieu qui le pousse à agir, mais affirme aussi par cet adjectif tout ce que cette force a de non prévisible, d'irrationnel.

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 ! »⁵³⁷. 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 transcendant. 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 ». Char aborde ici à nouveaux frais le problème traité par les anciennes théodicées. L'existence du mal, parce qu'elle est un scandale pour la raison, y appelle sa justification par des arguments qui montrent son bénéfique, son « gain » à l'échelle du monde créé par Dieu. Le texte de l'« arrière-histoire » du « Muguet » prend l'exact contre-pied d'une telle rationalisation du « pire ». En qualifiant d'« impie » la « régularité » du retour du mal pendant la guerre, il attribue la présence de celui-ci à une forme de transcendance, manifestée dans cette régularité même, et simultanément, il dénonce par avance toute possibilité de la justifier selon un plan divin – sauf à poser que cette puissance transcendante est elle-même contraire à la bonté divine, est « 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 déprimantes 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...⁵³⁸

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

⁵³⁷ BLJD, Fonds René Char 738, AE-IV-18.

théodicées, dont la justice reste sauve.

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 »⁵³⁹.

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 rejoint indirectement l'isotopie de l'« étoile du destiné » (« Violences »). Car « follement » appelle en écho « folles », qui est l'adjectif qualifiant « les étoiles », dans un poème de la même époque, « Un oiseau... », de la section *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 !

S'entend alors, en arrière-plan de l'adverbe « saturniennement », une référence à ces étoiles et à la « fatalité » à laquelle elles sont associées. Dans *Seuls demeurent* déjà, l'étoile est du côté d'un destin du sujet, orienté par l'anticipation de la mort, comme l'analyse Jean-Claude Mathieu à propos de « Violences »⁵⁴⁰. Le motif de l'étoile y est aussi lié à l'ouïe : « Étoile du destiné. J'entrouvre la porte du jardin des morts. Des fleurs serviles se recueillent. Compagnes de l'homme. Oreilles du Créateur. » (« Violences »). Dans l'« arrière-histoire » du « Muguet », une variante manuscrite montre le premier rapprochement établi entre ce salut étonnant, ce destin « saturniennement déroutant », et l'oreille émue au point de devenir « écarlate » : « Comment ne pas conserver derrière son oreille [écarlate], pour assurer la continuité du muguet, le brin de thym de la superstition »⁵⁴¹. L'adjectif « écarlate » met en valeur l'oreille, dans un contexte qui l'associe aussi à un destin singulier, marqué cependant, non pas par la Mort comme dans « Violences », mais par « pire » qu'elle.

Toutefois ce symbole de la destinée lisible dans les étoiles, symbole que représente

⁵³⁸ 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.

⁵³⁹ « 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.

⁵⁴⁰ *Op. cit.*, vol. II, p. 147.

⁵⁴¹ BLJD, Fonds René Char 738, AE-IV-18.

par ailleurs exemplairement Saturne, astre tutélaire des tempéraments froids et mélancoliques qui subissent la fatalité de leur sort, est allégé, dans le rapprochement avec « Un oiseau... », de son poids de tristesse et de regret. 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 » (feuillet 174). La « fatalité profonde », en termes de « prairie » et d'enfance, c'est-à-dire en termes de « contre-terreur » (feuillet 141), cela donne le « muguet » et « le brin de thym ». En « arrière-histoire » d'un poème qui évoque « l'enfance du 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'herbe et la prairie sont chez Char les lieux par excellence de l'enfance d'une part, de l'opposition à la « terreur » de la guerre d'autre part.

Ainsi 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 !⁵⁴²

On remarquera l'emploi, à nouveau, du mot « superstition » dans un contexte où il est associé à la chance, à la « pierre de chance ». 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. » Toutefois ce que la perle donne à voir de la terre, c'est sa forme de « planète ».⁵⁴³ Char reviendra souvent dans son œuvre sur cette manière de lier son destin à la terre.

« L'Extravagant » fait entendre avec « Le Muguet » des résonances frappantes.

⁵⁴² Entretien avec France Huser, *Le Nouvel Observateur*, lundi 3 mars 1980.

Il ne déplaçait pas d'ombre en avançant, traduisant une audace tôt consumée, bien que son pas fût assez vulgaire. 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, que la morne démarche du quotidien sécrète, aux lieux de son choix, avec des attouchements de suaire. Tel n'était pas ce marcheur que le voile du paysage lunaire, très bas, semblait ne pas gêner dans son mouvement. Le gel furieux effleurait la surface de son front sans paraître personnel. Une route qui s'allonge, un sentier qui dévie sont conformes à l'élan de la pensée qui fredonne. Par la nuit d'hiver fantastiquement propre parce qu'elle était commune à la généralité des habitants de l'univers qui ne la pénétraient pas, le dernier comédien n'allait plus exister. 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. Aujourd'hui il rompait avec la tristesse devenue un objet aguerri, avec la frayeur du convenu. 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. 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. Sur le plafond de chaux blanche de sa chambre, quelques oiseaux étaient passés mais leur éclair avait fondu dans son sommeil. Le voile du paysage lunaire maintenant très haut déploie ses couleurs aromatiques au-dessus du personnage que je dis. Il sort éclairé du froid et tourne à jamais le dos au printemps qui n'existe pas.

L'opposition entre certains éléments de ce poème et « Le Muguet » 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 et la lumière de la lune dessinent 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* :

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 taché, 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

⁵⁴³ 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. »

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 Asciers » de *Poèmes militants* dans l'édition des *Œuvres complètes*⁵⁴⁴. Le personnage de « L'Extravagant » est lui aussi un personnage sans ombre. Certes il se meut dans un « paysage lunaire », et non sous le soleil à son point zénithal. Mais il partage avec le sujet du quatrième *Billet* d'avoir à « séparer les cendres du feu dans le foyer de [son] cœur ». Car 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 » : l'*Arrière-histoire* reprend significativement la figure d'Hypnos, rappelle implicitement ce rôle qui fut d'abord le sien avant d'être subverti : « Hypnos rompit le rêve et découvrit le cauchemar ». Le sommeil d'Hypnos, allié du combat dans les *Feuillets*, sommeil qui hypnotise et désarme le froid de l'hiver pour libérer le feu, trouve 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 « découv[r]ant le cauchemar », 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 toute son 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

⁵⁴⁴ *Op. cit.*, p. 1358.

« 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 l'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 l'exécution d'une « justice sommaire ». On remarquera que 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 les poèmes portent la trace est celui, autrement radical, de l'« épreuve » de la mort.

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 à la responsabilité endossée 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 ».

Je suis épris de ce morceau tendre de campagne, de son accoudoir de solitude au bord duquel les orages viennent se dénouer avec docilité, au mât duquel un visage perdu, par instant s'éclaire et me regagne. De si loin que je me souviens, je me distingue penché sur les végétaux du jardin désordonné de mon père, attentif aux sèves, baisant des yeux formes et couleurs que le vent semi-nocturne irriguait mieux que la main infirme des hommes ? Prestige d'un retour qu'aucune fortune n'offusque. Tribunaux de midi, je veille. Moi qui jouis du privilège de sentir tout ensemble accablement et confiance, défection et courage, je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre. Sur une route de lavande et de vin, nous avons marché côte à côte dans un cadre enfantin de poussière à gosier de ronces, l'un se sachant aimé de l'autre. Ce n'est pas un homme à tête de fable que plus tard tu baisais derrière les brumes de ton lit constant. Te voici nue et entre toutes la meilleure seulement aujourd'hui où tu franchis la sortie d'un hymne raboteux. L'espace pour toujours est-il cet absolu et scintillant congé, chétive volte-face ? Mais prédisant cela j'affirme que tu vis ; le sillon s'éclaire entre ton bien et mon mal. La chaleur reviendra avec le silence comme je te soulèverai, Inanimée.

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 souviens, 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 ». Or cette contradiction est principe du devenir, comme le suggère l'« arrière-histoire » du premier poème : « [...] *Je suis*, elles étaient. *Je suis devenu*, elles, pas. J'ai changé. [...] ». « Biens égaux », de son côté, affirme la « vi[e] » et le retour de la « chaleur » à partir d'une opposition, entre « ton bien » et « mon mal ». La puissance du devenir, fondée sur la force de refus du sujet « dressé contre la loi de soumission qu'il pressent autour de lui » dans l'« arrière-histoire » des « Trois Sœurs » (« Ô sœurs ! Ô mes refus ! »), est comparable à celle de « Biens égaux » qui s'appuie sur la force du « contraste » (*Arrière-histoire*) et sur le « congé » à partir duquel seulement s'obtient « l'espace pour toujours ». Et il n'est pas indifférent que ce geste du « congé », qui évoque chez Char le refus de la fixité et de l'appartenance à un lieu, soit venu s'inscrire sur une première formulation du mal, et peut-être contre elle : « L'espace pour toujours est souillé de sang, chétive volte-face. »⁵⁴⁵

Structuré par la contradiction, le temps du « je » au début du *Poème pulvérisé* s'appuie 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, du « jardin désordonné », semble alors répondre 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 on remarquera qu'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

⁵⁴⁵ Variante de la première version de « Biens égaux » parue dans *Dehors la nuit est gouvernée*, G.L.M., 1938 : voir *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1368.

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 ». Or 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'intrication du temps personnel et du temps collectif est ainsi d'abord lisible dans cette évocation de l'enfance 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 manuscrite⁵⁴⁶ 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.

Cette invention temporelle n'est pas cherchée pour soi, indépendamment de l'époque et des contemporains. L'enchaînement des trois poèmes « Donnerbach Mühle », « Hymne à voix basse », « J'habite une douleur », montre en effet de son côté que l'entrelacs du temps personnel et du temps collectif procède d'une responsabilité poétique. La succession de ces trois textes, soigneusement réfléchie, comme le signale le

⁵⁴⁶ Voir le « premier jeu d'épreuves » (mars 1947), BLJD, Fonds René Char 691, AE-IV-8.

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 le désastre, ce qui a été perverti par la guerre. Situés de 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 l'épreuve, 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. « L'Âge de roseau » le dira sans détours : « 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 ! » 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 identique positivité 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 poésie qui obtient, de la destruction des agglomérations lyriques, le sel, c'est-à-dire en langage alchimique la volatilité, le mouvement. La pulvérisation est alors 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, dénonçant leur proximité avec une conception chrétienne de l'incarnation du spirituel dans la chair des mots, dégradée en « incorporation », 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 – qui n'est pas nécessairement aphoristique –, 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. La pulvérisation, qui n'est pas synonyme de forme fragmentaire, mais rapport différent au temps, est alors une réponse 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 »⁵⁴⁷, et rendre le « terme épars », de cet éparpillement créé par l'image de 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 :

⁵⁴⁷ 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 donc 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 ». Il apparaît alors que la question centrale de ces années d'immédiat après-guerre concerne la possibilité de *continuer*, mais sans nier 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 »⁵⁴⁸, 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 présent⁵⁴⁹. 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 Cavalon. 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. Aujourd'hui, le vieux réfractaire faiblit au

⁵⁴⁸ « Impressions anciennes », p. 742.

⁵⁴⁹ Bien qu'il eût convenu à merveille, le premier titre de « Affres, détonation, silence » lors de sa prépublication en revue n'était pas « Le Poème pulvérisé » comme l'indique fautivement 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).

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 imploreraient 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 très important de ce point de vue, « 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 »⁵⁵⁰. 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 contemporains⁵⁵¹, 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 ! »⁵⁵². Dans le quatrième *Billet à Francis Curel*, 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 ».

Enfin, si l'image de la poussière « dispersée »⁵⁵³ 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 Curel* 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. »⁵⁵⁴. 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 du verbe « pulvériser » : « Du bonheur qui n'est que de l'anxiété différée. Du bonheur bleuté, d'une insubordination

⁵⁵⁰ Voir Jean-Claude Mathieu : « L'insouci 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.

⁵⁵¹ En 1946, Jean-Paul Sartre parlait ainsi devant la première Conférence générale de l'Unesco : « [...] Autrement dit ici, le problème que l'écrivain a à résoudre pour lui et à essayer de faire comprendre aux gens, c'est le problème du rapport des fins et des moyens. [...] Si nous devons condamner le machiavélisme, ça ne peut être au nom, justement, d'une liberté que des milliers d'hommes ne possèdent pas, ça doit être au nom d'une fin, qu'exclut, justement, le machiavélisme et que nous devons définir. » in *La Responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, 1998, pp. 57-58.

⁵⁵² « Une matinée avec René Char » par Jacques Charpier, *Combat*, 16 février 1950, p. 4.

⁵⁵³ 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*).

⁵⁵⁴ « Fragment inédit dans la résonance de *À une sérénité crispée* », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1240.

admirable, qui s'élançe du plaisir, pulvérise le présent et toutes ses instances. » (feuillet 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 feuillet, 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 »⁵⁵⁵ :

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 : les relatives déterminatives (« sur la plage où le doux feu végétal de l'été descend à la vague qui l'entraîne [...] ») empêchent une forte séparation entre le relatif et son antécédent et conduisent à prononcer la phrase d'un seul souffle. 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 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

⁵⁵⁵ Variante donnée par l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1205.

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 après⁵⁵⁶. 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

⁵⁵⁶ 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*, Paris, Fayard, 2004, p. 250.

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 ? »⁵⁵⁷ « Marthe » retentit aussi de sa proximité avec « Suzerain », placé à dessein à cet endroit du recueil⁵⁵⁸. « Suzerain », qui s'intitulait initialement « Sade notre souffre-douleur »⁵⁵⁹, 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 »⁵⁶⁰, 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'étai 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 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 qu'il qualifie à dessein d'« église ».⁵⁶¹ 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

⁵⁵⁷ Jean-Claude Mathieu analyse en ces termes l'aphorisme : « violence de l'amour qui disloque et fait jaillir, symbolisée non seulement par la fontaine-femme [...] mais par la fontaine au milieu de ses ruines (« Marthe »). », *op. cit.*, vol. II, p. 153.

⁵⁵⁸ 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.

⁵⁵⁹ Cf. la note de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1369.

⁵⁶⁰ Titre biffé sur un manuscrit, BLJD, Fonds René Char 961, AE-III-50.

⁵⁶¹ Lettre à Georges Mounin, 20 mai 1954, BLJD, Fonds René Char 881, AE-IV-7bis.

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 Sade⁵⁶².

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 ». Une 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 responsabilité du « je », ici encore, les ruines restent « incohérentes » : « Les ruines douées d'avenir, les ruines incohérentes avant que tu n'arrives, homme comblé, vont de leur parcelles à ton amour [...] ». S'il faut bien une « énergie disloquante », elle est celle de la « poésie » : « La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ? » s'interroge le sujet dans un poème ultérieur, « Pour un Prométhée saxifrage » (« Au-dessus du vent », *La Parole en archipel*). Il importe que cette force de bouleversement soit à l'initiative des hommes, d'un « Prométhée saxifrage » précisément, 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. On l'a vu, cette promesse est terreur à ses yeux, quand elle n'est pas tout 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 »⁵⁶³. Il

⁵⁶² 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.

est possible que Char dénonce ici l'attachement « supertiti[eux] » de ses contemporains à l'histoire, leur croyance dans « l'âge d'or », dans un « grand idéal », qu'il condamne par ailleurs, comme on l'a vu, dans ses entretiens et textes critiques. 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 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. »⁵⁶⁴. 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 passé historique (« cette ancienne place forte »).

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 supplicié » (avant-propos de *Feuillets d'Hypnos*), de « l'événement » (« De l'événement à sa relation, quel pas ! »⁵⁶⁵), et de l'action (« cette dignité si mal réalisable dans l'action, et dans cet état hybride qui lui succède. »⁵⁶⁶). 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 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 l'histoire 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 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

⁵⁶³ Fragments inédits donnés dans la section des « Variantes » des *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1241.

⁵⁶⁴ BLJD, Fonds René Char 755, AE-IV-21.

⁵⁶⁵ « La Lettre hors commerce », *Recherche de la base et du sommet*, p. 661.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

d'autrui. »⁵⁶⁷

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'imprimeur⁵⁶⁸. 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 forte de certains d'entre eux (« Le Lorient », « 1939. Par la bouche de l'engoulement », « 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 de responsabilité 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. Toutefois, alors que cette inscription de la crise au cœur du livre peut laisser penser que celle-ci a

⁵⁶⁷ Entretien avec Jacques Charpier, *op. cit.*

⁵⁶⁸ BLJD, Fonds René Char 693, AE-IV-9.

été surmontée, que « l'épreuve » a trouvé une issue, sa force d'attraction à l'échelle de l'œuvre montre la persistance de son retentissement.

L'expérience de la guerre n'est pas seulement au cœur de *Fureur et mystère*, elle devient en effet un axe central auquel l'ensemble de l'œuvre est rapporté. D'une part, nombreux sont les poèmes qui dans les recueils ultérieurs feront référence à cette période : « La double tresse », qui contient « Chaume des Vosges », dans *Poèmes des deux années*, le titre de *La Bibliothèque est en feu*, allusion à un message de la BBC, « De 1943 » dans *Au-dessus du vent*, « Sur un même axe » qui associe Georges de La Tour et « Ruine d'Albion » (*Dans la pluie giboyeuse*), la mention des Matinaux dans « Les utopies sanglantes du XXe siècle » (*Faire du chemin avec...*) : « Les Matinaux vivraient, même si le soir, si le matin, n'existaient plus », par exemple. D'autre part, dès 1945, Char situe les recueils du *Marteau sans maître* dans une relation de prémonition avec l'épreuve de la guerre :

Vers quelle mer enragée, ignorée même des poètes, pouvait bien s'en aller, aux environs de 1930, ce fleuve mal aperçu qui coulait dans des terres où les accords de la fertilité déjà se mouraient, où l'allégorie de l'horreur commençait à se concrétiser, ce fleuve radiant et énigmatique baptisé Marteau sans maître ? Vers l'hallucinante expérience de l'homme noué au Mal, de l'homme massacré et pourtant victorieux. La clef du Marteau sans maître tourne dans la réalité pressentie des années 1937-1944. Le premier rayon qu'elle délivre hésite entre l'imprécation du supplice et le magnifique amour. (Feuillet pour la 2^e édition, 1945)

Loin d'être une simple rupture ou une parenthèse, la guerre comme « hallucinante expérience de l'homme noué au Mal », retentit dans l'œuvre dès avant sa pleine manifestation. On remarquera que c'est dans le poème et non chez le poète que se réalise ce pressentiment. Cet avant-dire ne confère pas à ce dernier le statut de prophète : la direction que prend le poème, métaphorisé en fleuve ici, est « ignorée même des poètes ». Car cette « hallucinante expérience » garde pour le poète quelque chose d'exorbitant. Le « pressentiment » ne se rapporte pas à une trajectoire fixée d'avance.

Placée ainsi au centre de l'œuvre, la guerre est moins un événement dans le déroulement du temps scandé par la succession des recueils, qu'un « axe » (« Sur un même axe »), sur lequel s'inscrit l'avènement alterné du renouveau. « Le premier rayon qu'elle délivre hésite entre l'imprécation du supplice et le magnifique amour » : la dernière phrase de ce feuillet est reprise telle quelle, après la guerre, dans *Le Météore du 13 août* ([Novae]) : « Premier rayon qui hésite entre l'imprécation du supplice et le magnifique amour ». À l'opposé de la linéarité d'un processus historique, la reprise du « premier rayon » place la guerre comme « massacre » – mais aussi « victoire » sur lui – à l'horizon répété de chaque renouveau.

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 Conjuración », placée juste après « Feuillet 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 vosgienne⁵⁶⁹. 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 fenêtré », « 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 de la forêt, du désir et de « l'auberge où il fait bon vivre » (« Sur le livre d'une auberge »)⁵⁷⁰, 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. » 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

⁵⁶⁹ Voir Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 99.

⁵⁷⁰ *Premières alluvions*, Paris, Fontaine, coll. « L'Âge d'or », 1945 [1946], p. 31.

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, comme on l'entend habituellement à la suite de la dévalorisation platonicienne de l'imaginaire. La chimère, c'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 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 :

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'élançe, s'enlace, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes.

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. Les « 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. »⁵⁷¹

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 Conjuraton*. 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

⁵⁷¹ 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*.

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 « allusives », il n'y a pas d'« alphabet », la danse est requise comme « diseuse ». De ce point de vue, *La Conjuración* est dans la continuité du rôle donné à la poésie dans *Feuillets d'Hypnos* : on a vu la tension de l'écriture pour donner sens à une situation qui se dérobe même à la nomination. Les mots de « remède », « inconscient » et « tragédie » par lesquels se conclut l'avertissement, appartiennent au lexique de l'après-guerre pour désigner la crise et ses prolongements. Mais *La Conjuración* 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'énonçait 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 Conjuración* met en question la place du poète au regard du partage entre le singulier et le collectif. 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, 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 Conjuración* condense les interrogations d'après-guerre quant à la place du poète, écartelé entre le miroir du collectif et l'absolue singularité du mystère nocturne. Char, répondant à des questions sur son œuvre⁵⁷², rapprochait le danseur de *La Conjuración* 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

⁵⁷² Voir Jean-Jacques Jully, « Lecture de *Fureur et mystère* », document manuscrit conservé à la BLJD, Ms Ms 42341.

représente la victoire du mystère de celle-ci. Si *La Conjuración* peut ainsi être comprise 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 Conjuración* 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 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*⁵⁷³. 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'élançe, 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. « 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 » : de cette exhortation du « Bouge de l'historien » ont disparu l'« autrefois » ainsi que la perspective indéfinie suggérée par la locution temporelle « un jour ». « 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*.

⁵⁷³ BLJD, Fonds René Char 693, AE-IV-9.

Elle annonce en revanche une autre image, à la fois héraclitienne 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. »⁵⁷⁴ 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. »⁵⁷⁵ Quant aux « trois mains », elles suggèrent les trois extases temporelles selon Heidegger dont Char a pu, en 1955, avoir connaissance par Jean Beaufret. On 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'élançait, 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 » (Littré). 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, au-delà de l'existence par le christianisme, et pour un lointain indéfini 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.

À cette image du temps, non linéaire mais éclaté en trois directions, « Le Météore du 13 août » ajoute la fatalité, où se reconnaît également la lecture d'Héraclite. La fatalité, souvent associée à l'étoile, est, on l'a vu, un motif récurrent dans les textes d'après-guerre. Ici, elle apparaît, dès le début de l'avant-dire, comme un équivalent des « trois phases du météore » : « Les trois phases du météore correspondent aux trois fatalités ou si l'on préfère aux trois directions *contrariées* [...] ». Chez Héraclite, le fatal gouverne le monde au même titre que le devenir, le jeu et la justice perpétuelle. Le fragment 56, dans lequel le temps est comparé à un enfant, qualifie précisément ce temps de « fatal ». La lecture qu'en propose Nietzsche dans *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, livre de référence pour Char encore après-guerre⁵⁷⁶, éclaire le sens de cette fatalité. Héraclite, selon Nietzsche, offre la « représentation d'un devenir unique et

⁵⁷⁴ 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*.

⁵⁷⁵ Fragment 56 dans l'édition d'Yves Battistini, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1968] 1988, p. 36.

éternel », qui naît de « la lutte des contraires » se poursuivant « perpétuellement »⁵⁷⁷ : « C'est en fonction de ce combat que tout ce qui se produit advient, et c'est précisément ce combat qui révèle la justice éternelle », si bien que « la lutte est le règne perpétuel d'une justice cohérente et sévère, liée à des lois éternelles ». Mais la lutte de « ces qualités entre elles d'après des règles et des lois indestructibles immanentes au combat » ne renvoie à aucune « existence propre des choses », que seule « l'intelligence bornée de l'homme et de l'animal » fait prendre pour des qualités fixes et constantes. Car celles-ci ne sont « que les éclairs et les étincelles qui jaillissent d'épées brandies, elles sont les lueurs de la victoire dans la lutte des qualités antagonistes. »⁵⁷⁸ On verra que l'image de l'alternance dont Nietzsche fait suivre immédiatement ce passage (« cette lutte propre à tout devenir, cette alternance éternelle de la victoire, Schopenhauer à son tour les a décrites »⁵⁷⁹), devient avec *Les Matinaux* une figuration majeure du temps dans la poésie de Char. Les « trois fatalités » des trois phases du météore dans cet « avant-dire » signalent l'importance que prend après-guerre la représentation d'un temps non-historique. Nietzsche et Héraclite accompagnent bien sûr depuis longtemps l'écriture poétique de Char. Jean-Claude Mathieu souligne dès *Artine* la référence à la fatalité selon Nietzsche (« Pourquoi je suis une fatalité », *Ecce Homo*)⁵⁸⁰. Mais celle-ci redevient, après une moindre présence de *L'Avant-monde* à *Feuillets d'Hypnos*, un contrepoids essentiel à la crise du temps historique qui apparaît dans ces années d'après-guerre.

Car plusieurs éléments mettent en relation l'épreuve de la guerre avec ce renouveau d'une conception pessimiste du temps des hommes, dans laquelle l'image de la fatalité émerge du réseau métaphorique des étoiles et du météore. Le pessimisme devient en effet aux yeux de Char une garantie et un secours. C'est un secours contre « l'hostilité contemporaine » nommée dans le « Bandeau » de *Claire* : le rôle de la rivière Claire est en effet désigné par la même image (« se rafraîchir ») que celui du pessimisme dans le texte sur Héraclite : « Sa vue d'aigle solaire, sa sensibilité particulière l'avaient persuadé [...] que la seule certitude que nous possédions de la réalité du lendemain, c'est le pessimisme, forme accomplie du secret où nous venons nous rafraîchir, prendre garde et dormir. » Le pessimisme est aussi pour Char une garantie politique. On se souvient de l'entretien avec Jacques Charpier : « Le poète pulvérise mais ne tranche pas. Être présent partout le fait choisir sereinement, et son pessimisme, c'est son respect d'autrui. »⁵⁸¹ Et si la métaphore du météore s'installe durablement dans l'œuvre, puisqu'on la retrouve, par exemple, en 1951 dans l'un des aphorismes de *À une sérénité crispée* (« Nous sommes

⁵⁷⁶ Comme il le dit dans ses entretiens avec Jean-Jacques Jully, *loc. cit.*

⁵⁷⁷ Nietzsche, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 355

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 356.

⁵⁸⁰ *Op. cit.*, vol. I, p. 149.

⁵⁸¹ *Art cit.*, p. 4.

des météores à gueule de planète. [...] »), c'est en effet qu'elle est une réponse à la faille, aux yeux de Char, des philosophies de l'histoire, à leur optimisme, dénoncé plusieurs fois dans les textes critiques. Cette dénonciation resurgit ici discrètement dans le deuxième aphorisme de « [Novae] » : « L'optimisme des philosophies ne nous est plus suffisant. » Or ce combat contre l'optimisme effréné des idéologies de son temps est situé par rapport à la guerre, des désastres de laquelle il n'est plus, pour Char, le remède. 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'élançe*, *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'élançe*, *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 dans le recueil 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 »⁵⁸². La présence du météore à la fin de *Feuillets d'Hypnos* en modifie la perception. Dans ce contexte, 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,

⁵⁸² BLJD, Fonds René Char 694, AE-IV-10.

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 infaillible 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 d'autres figures 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 eu 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. Ainsi « 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 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 »⁵⁸³. *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 contrepoids, de « contre-sépulcre », face à la hantise d'une fin parcourant le recueil dans son entier.

« Les premiers instants » déploie 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 »⁵⁸⁴. 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

⁵⁸³ *Op. cit.*, vol. II, p. 145.

⁵⁸⁴ Michel Collot, « La présence de l'imparfait », in *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 261.

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. »⁵⁸⁵ Grâce à l'imparfait, il devient donc 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. »⁵⁸⁶ Cette écriture déjoue alors la linéarité d'un temps qui mène d'une naissance à une fin.

En effet, 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. La forme narrative 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 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'une et l'autre y sont affirmées 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

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 262.

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* marquerait 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 ! » 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 qu'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 »⁵⁸⁷, « 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

⁵⁸⁷ BLJD, Fonds René Char 693, AE-IV-9.

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 »⁵⁸⁸. 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, dans lequel le sujet est traversé par un « couple de forces », ainsi que le remarque Jean-Claude Mathieu, qui souligne également la « différence des genres grammaticaux et l'initiale du 'masculin' et du 'féminin' » présentes dans le titre *Fureur et mystère*, les poèmes « Allégeance » et « Fastes » ne séparent 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, dans un premier temps, 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 cette 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 l'expansion d'« Homme et Femme »

⁵⁸⁸ BLJD, Fonds René Char 692, AE-IV-9.

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 »⁵⁸⁹. Enfin, on rattachera 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 poème⁵⁹⁰. 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 :

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 dans l'alternance de la fureur et du mystère qui parcourt l'ensemble du livre. Par là, il suggère 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 qui apparaît alors comme une période délimitée, et fait de 1948 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, la virulence de la 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 *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 de l'histoire, après-guerre, c'est alors, après 1948, l'impossibilité de maintenir ensemble le temps individuel et le temps collectif.

⁵⁸⁹ Voir respectivement la note 154, p. 142, et la note 119, p. 125, *op. cit.*, vol. II.

⁵⁹⁰ 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 ».

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* annonçait la fin d'une période : l'engagement du sujet dans le temps de l'histoire et l'action collective s'est heurté, après-guerre, à « l'intolérance » des « hommes d'aujourd'hui » (« Argument » du *Poème pulvérisé*) ; la conscience d'être « soustrait au naufrage » (*Arrière-histoire*) a imposé l'élaboration d'autres rapports au temps après la faillite de l'histoire et la persistance chez les contemporains de « cette préoccupation fatale de se détruire par son semblable » (« Argument »). 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 se referme-t-elle ? Pourtant, la relation critique à l'époque demeure vive. Le recueil est dans le prolongement de la crise de la guerre par sa dénonciation de l'oppression et de l'intolérance. Comment comprendre cette tension entre une insouciance revendiquée et une vigilance politique maintenue ? Avec *Les Matinaux*, le rôle du poète et de la poésie dans la société se pose en de nouveaux termes.

1. « Le climat de notre époque »⁵⁹¹

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 êtres⁵⁹². 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. 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'enlèvent les questionnements et 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 »). La syntaxe de l'énoncé inscrit cette opposition dans le balancement des propositions relatives :

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.

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. » On remarque ici que les excès de l'époque (« les faux sorciers ») sont directement mis en relation avec l'omniprésence de la mort dont le recueil se fait l'écho par ailleurs. Le temps présent est bien impliqué, 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, dont on verra les implications éthiques, et la condamnation d'une époque émerge dans les traces de dénonciation qui parcourent le recueil. Aucun poème n'entre tout entier dans ce registre mais presque tous s'en rapprochent. Deux formes d'énonciation dominantes prennent en charge cette relation critique à l'époque. 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.

591

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 Pierre Berger, « Conversation avec René Char », *La Gazette des Lettres*, 15 juin 1952, n°21, pp. 8-14.

592

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 « 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.

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 ;

Ce n'est qu'au détour d'un vers que l'opposition entre la « folie » consumatrice du poète et la patiente thésaurisation paysanne montre l'arrière-plan qui la fonde. Allusivement s'entend 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 » 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'embrayage énonciatif de ce texte liminaire est l'élément qui permet de faire du poème un discours d'opposition. Mais en dehors de ce préambule, l'opposition reste indirecte. Le poème est une mise en scène de figures qui incarnent une force d'opposition, il 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*⁵⁹³ rendait plus visible ce statut énonciatif de l'introduction et son rôle dans la valeur d'opposition du poème :

⁵⁹³ Cette préoriginale est citée dans la section des « Notes » de l'édition des *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1373.

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'embranchement énonciatif est renforcé par le mode injonctif et l'implication du destinataire dans la première personne du pluriel de la dernière phrase. D'autre part, cette première version rend explicite la dénonciation, qui n'est, dans la version ultérieure des *Matinaux*, que le corollaire du déploiement du monde des Transparents. Ici l'horizon politique du poème est évident : les vagabonds sont « libertaires » et leur façon de vivre, libre de toute attache, figure leur refus de « l'État moderne ». Cette introduction est la position la plus radicale que l'on trouve dans les textes de Char écrits après la guerre. Elle est toutefois dans la continuité des dénonciations du machiavélisme des organisations politiques dans les textes de presse et dans *Recherche de la base et du sommet*. Char revient souvent en effet sur la subordination des moyens aux fins, par laquelle le devenir d'une action politique se dénature. C'est le sens de sa mise au point sur le communisme dans sa lettre plus tardive à Georges Mounin : le communisme, « s'il est *juste* à sa racine, est *faux* à son sommet, par le mouvement naturel de la dialectique »⁵⁹⁴. En s'adressant dans le texte liminaire des « Transparents » aux « camarades poètes », Char reprend à dessein le vocabulaire communiste pour en affirmer le sens premier, contre le sens dévoyé par l'évolution du parti et de sa politique. Le parti communiste est en effet, pour Char, aussi « policier » que l'État qu'il dénonce. Dans cet hommage aux vagabonds, il rappelle la liberté originelle que réclamait le communisme et il l'oppose implicitement à ce qu'elle est devenue. Mais Char dénonce aussi dans ce texte le danger totalitaire de tout État et ne vise pas seulement les dogmes de « l'Église communiste ». Comme il l'écrira en 1952, dans son entretien avec Pierre Berger⁵⁹⁵ : « 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, en particulier de ceux qui s'en déclarent ses pires ennemis. [...] » Face à ce danger, l'exigence primordiale de Char est celle d'une liberté, qui peut prendre, comme ici, la forme d'une revendication libertaire. Dans le texte liminaire de la préoriginale des « Transparents », il faut donc entendre aussi une condamnation de la société et de la politique de l'époque comme persistance d'une forme déguisée d'esprit totalitaire.

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,

⁵⁹⁴ Lettre à Louis Leboucher, 20 mai 1954, BLJD, Fonds René Char 881, Ae-IV-7bis.

⁵⁹⁵ Pierre Berger, *art. cit.*, p. 10.

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 ton n'est plus le même. Il se rapproche de celui du texte liminaire de la préoriginale des « Transparents ». 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 mi-ironique, mi-sérieux : « Désertez ! Désertez ! » Ironique, en raison du caractère hyperbolique du verbe « désertier » et de sa répétition. Mais la familiarité des scènes suggérées dans les vers précédents ancre cette injonction dans une vraisemblance. En effet, 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. Du même coup, le poème dénonce le danger qui pèse sur cet univers dont les membres sont appelés à « désertier ». 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. 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'une scène qui pourrait être celle 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. On verra quelle fonction de la poésie présuppose cette écriture *contre*, contre-modèle ou « contre-sépulcre » comme la nomme l'épigraphe de « Qu'il vive ! » Notons seulement à présent les éléments sur lesquels porte la critique que sous-tend cette écriture d'opposition. Le premier élément 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. » Dans son entretien avec Pierre Berger, Char dira, au sujet de l'idéal de bonheur proposé par le communisme : « 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 ! »⁵⁹⁶ Conjointement dénoncés, l'idéal communiste et le paradis chrétien laissent dans le poème la trace du rejet qu'ils suscitent. « 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.

⁵⁹⁶ Pierre Berger, *ibid.*

De même, la description de « Cet amour à tous retiré » 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 que dans « Les premiers instants » (*La Fontaine narrative*), où l'on a vu la force de présence que ce temps est capable de provoquer. 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. Au contraire, dans « Les premiers instants », 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. Son univers 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. Comme dans « Qu'il vive ! », une éthique se glisse dans « un grêle devoir d'amitié ». Et, ce qui est le plus important, 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 du mal 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 ». Ici encore, 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 le 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 ne revient pas à une tradition de moraliste dénonçant la nature humaine. Il invite à envisager ce mal selon une temporalité dynamique. Le 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 toute. L'examen des manuscrits montre, sur une première version⁵⁹⁷, 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 du mal 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 ». Le risque de la certitude du mal est de conduire à la résignation, alors que le doute, lui, permet de

⁵⁹⁷ BLJD, Fonds René Char 722, Ae-IV-13.

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 1950⁵⁹⁸, 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.⁵⁹⁹ 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'idéologie de l'histoire et cherche le moyen d'ouvrir l'avenir.

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 médiatisée par son appartenance générique. L'embranchement du discours est 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 essentiellement par ce détour que *La Sieste blanche* est un recueil situé contre son époque.

Il faut ici faire une place à *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. Non

⁵⁹⁸ Jacques Charpier, « Une matinée avec René Char », *Combat*, 16 février 1950, p. 4. L'entretien est publié à l'occasion de la parution des *Matinaux*, annoncée dans la même page.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

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 Conjuración*, que Char lui-même rapprochait de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*⁶⁰⁰, le drame se construit sur une opposition. Celle-ci est toutefois 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 effet, 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 simultanité... Vous connaîtrez l'acte grâce à l'homme ! Un acte entre vifs ! »⁶⁰¹ La situation de procès met d'abord en question la possibilité pour une collectivité de juger l'action d'un individu. La simultanité de l'action et de son observation permet de faire l'économie de la reconstitution 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 »⁶⁰², qui se lève au moment de la condamnation du protagoniste et de la jeune fille : « Solitude... Solitude toujours condamnée... Solitude toujours incomprise... ». 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 », s'exclame le douzième juré, tandis que le dixième avoue : « Je ne comprends goutte à tant d'étrangeté... » 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

⁶⁰⁰ Voir les entretiens avec Jean-Jacques Jully, dossier manuscrit déposé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet sous la cote Ms Ms 42 341.

⁶⁰¹ 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 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.

⁶⁰² Ce personnage apparaît dans la liste qui ouvre la pièce dans l'édition des *Matinaux* de 1950, p. 115.

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. » Ce qui n'implique pas pour autant de renoncer à agir contre les « criminels » avérés. Char fait une place à part pour les crimes commis au nom de la « terreur » et de « l'application du Nada » : ils ne sont pas proportionnés à l'idée même de châtement, à la possibilité de peser les responsabilités. Une note du *Billet à Francis Curel* concernant le procès de Nuremberg explique cette position : « 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. »

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... » Plusieurs répliques traduisent ainsi 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 ! » 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 dans un rayon de soleil : « Contre ce baladin dont l'existence est une provocation, une anomalie obscène, un étalement sinistre, je réclame le maximum... »

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. » 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 », 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.⁶⁰³

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 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 » 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... » L'image d'une « bifurcation » vient faire contrepoids à l'idée d'une fin déterminée d'avance. On y reconnaît le refus de Char devant l'assignation d'un but à l'existence humaine, son geste d'ouverture des possibles, la nécessité de reconnaître un « terme épars ». *Rougeur des Matinaux* affirme par exemple : « [...] ouvrir dans l'aile de la route, de ce qui en tient lieu, d'insatiables randonnées, c'est la tâche des Matinaux » (VIII). 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. Le parallèle entre les uns et les autres est proposé 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. » 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

⁶⁰³ *Présentation des « Temps modernes »*, repris in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 16.

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.

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. D'après l'image qu'elle donne des spectateurs, la pièce ne s'adresse pas à ces derniers comme à une communauté politique et sociale. Ils sont à part : « leur âme » est « attachée à une justice particulière ».

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, est en fin de compte politique. En condamnant l'incompréhension du jury, la pièce condamne 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, avec 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 ».

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*. 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 » 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 Conjuración*, 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 Conjuración*). *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* donne à voir, comme *La Conjuración*, 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, dans le même recueil des *Matinaux*, 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 Bataille⁶⁰⁴.

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.*) » Char a pu confier à ses interlocuteurs qu'il se reconnaissait dans la figure de ce maçon⁶⁰⁵. 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'égarément 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.

2. Figures d'opposition

Les dénonciations de l'époque et leur émergence discontinuée dans *Les Matinaux* ont comme corollaire, pour la poésie et le poète, une double image, d'opposition et de détachement à la fois. Il s'agit de ne pas renoncer à opposer la poésie à l'époque, sans pour autant revenir à l'espoir d'agir dans l'histoire, puisque l'après-guerre a montré l'échec de l'idée d'histoire, et que *Le Poème pulvérisé* a rompu avec une temporalité linéaire. La poésie reste située par rapport à son temps et elle affirme sa responsabilité. Mais simultanément, elle revendique, à un degré encore jamais atteint dans l'œuvre, l'absolue nécessité de sa gratuité.

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, on l'a vu, 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 ».

⁶⁰⁴ Cette notion est au cœur de *L'Expérience intérieure*, que Char a lu pendant la guerre. La proximité de pensée entre Char et Bataille a été développée par Paule Plouvier dans son article « La souveraineté », in *Char dix ans après*, op. cit., pp. 85-98.

⁶⁰⁵ Voir les entretiens avec Jean-Jacques Jully, loc. cit.

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 se rapprochent à plusieurs égards d'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. Or ne pas s'attarder est un autre des traits caractéristiques de la conduite du poète à l'égard des hommes 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, le poème déjà cité, « Pourquoi la journée vole » :

[...] 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.

Le poète est toujours prêt à repartir. Mais on remarquera qu'il ne s'exclut pas pour autant de la société des hommes. Il n'a nulle tentation de s'enfermer dans une tour d'ivoire. C'est pour bâtir plus loin que le poète 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, ainsi que 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 »⁶⁰⁶, 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 patriarche,/ 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

⁶⁰⁶ BLJD, Fonds René Char 702, Ae-IV-11.

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 ! »⁶⁰⁷ 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 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 circulation⁶⁰⁸. 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 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, 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. »⁶⁰⁹ 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. »⁶¹⁰ 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 [...] »⁶¹¹. La place sociale des vagabonds est ici tout à fait intéressante. Ils sont en marge, mais ne

⁶⁰⁷ *Le Mercure de France*, n°1027, mars 1949.

⁶⁰⁸ « Les Transparents », BLJD, Fonds René Char 710, Ae-IV-7.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ *Ibid.*

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 ainsi : « Il est sillonné de volontés passagères, le poète, ce vieux nourricier, si semblable par ailleurs au coucou, l'absolu fainéant ! »⁶¹²

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.⁶¹³

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, « il y a cinquante ans ». Et quand Char les évoque, 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 adolescence⁶¹⁴. 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

⁶¹² Jacques Charpier, *art. cit.*

⁶¹³ *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.

⁶¹⁴ « Sous ma casquette amarante », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 869.

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 [...] »⁶¹⁵. Or, dans le paragraphe précédent, Char évoque « 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 ». Précédant le poème qui porte le titre de « Masque funèbre », dans la section des *Matinaux* intitulée « Le Consentement tacite », une phrase en italique met précisément en relation la mort, suggérée dans l'adjectif « funèbre », avec l'alternance du soleil et de la lune : « *Le soleil tourne, visage de l'agneau, c'est déjà le masque funèbre.* » Et la suite du texte de « Sous ma casquette amarante », suggère la vision, dans le miroir de la lune, de 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.

Mais il s'agit de ne pas figer les éléments qui caractérisent ces personnages. La mobilité des Transparents est un refus de systématiser la vision, refus par lequel ils s'opposent très exactement aux « formes de glace » du dernier quatrain des *Transparents*, car elles, elles immobilisent et font taire (« Et se tait l'aboïement des chiens »). Or c'est aussi à l'immobilité que 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. Dans ce contexte, les Transparents incarnent une forme de vision plus juste, parce que nuancée. Quelques lignes plus loin dans le même entretien, ils sont caractérisés par le « rayon » qui éclaire et qu'ils promènent autour d'eux : « Les yeux vert jade de Diane, au fur et à mesure des jours, des occasions, des rapprochements, avaient promené l'incidence de leurs rayons sur le gamin que je cessais d'être. » Ces personnages de dimension mythique permettent ainsi de contrer le discours simplificateur que Char reprochait à son époque. Par exemple, dans l'entretien avec Jacques Charpier de 1950 : « Cette journée est bien sommaire pour la plupart des hommes, poursuit René Char, car ils voient leur connaissance et leurs aspirations par trop cruellement simplifiées. Les faire atteindre à leur plus petit dénominateur commun et les y maintenir exclusivement, voilà l'algèbre des directeurs de l'époque. »⁶¹⁶ Contre ce discours, des

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 867.

personnages à la signification irréductible, comme les Transparents, mais aussi comme l'Homme à la peau de miroir ou l'Homme qui marchait dans un rayon de soleil, maintiennent une épaisseur de sens et de sensibilité. Car la simplification va de pair avec l'abstraction, la perte de contact avec le sensible, autre grief de Char contre ses contemporains. La double dimension, sensible, charnelle, et symbolique de ces personnages, qui permet de les comparer à des figures mythiques, a donc la force d'un contre-discours.

Aussi serait-on 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 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. »⁶¹⁷ 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 la destination sociale de ces figures mythiques ne va pas de soi, en dépit de la représentation de leur rapport à la société. 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'adresser directement les Transparents à l'imaginaire de ses contemporains et d'en faire un mythe collectif.

La figure des *Matinaux*, elle, se rapprocherait davantage de l'ambition performative du mythe des Grands Transparents. Peut-être est-ce parce que, à la différence des Transparents, les *Matinaux* ne sont pas présentés comme voués à la disparition. Les textes qui évoquent les Transparents les rattachent au passé, passé de l'enfance du sujet, ou passé collectif, celui des campagnes d'il y a « cinquante ans ». Les *Matinaux* en revanche sont beaucoup moins ancrés dans un univers référentiel. Rien ne les incarne sous des traits individuels, rien ne les associe à un lieu déterminé. Ils n'ont pas de caractéristiques concrètes. Mais ils sont porteurs de valeurs, ou plutôt de contre-valeurs, parfois seulement indirectement, comme dans le recueil *Rougeur des Matinaux* dont le titre associe l'ensemble des énoncés à leur nom. Par exemple, dans le premier aphorisme de *Rougeur* : « 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. » Cet énoncé n'est pas référentiel, mais il peut aussi bien faire voir, sous une certaine lumière, la situation de l'époque. « Le mot », écrit Char dans son entretien avec Jacques Charpier, « passe à travers l'individu, définit un état, illumine une séquence du monde matériel. »⁶¹⁸ C'est ici

⁶¹⁶ Jacques Charpier, *art. cit.*

⁶¹⁷ Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 81.

⁶¹⁸ Jacques Charpier, *art. cit.*

l'une des formes de l'« engagement » charien. Ses figures, comme celles des Matinaux, 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. Cet entre-deux s'éclaire de la réponse que donne le poète à un journaliste qui l'interrogeait sur l'engagement précisément. Refusant le qualificatif d'engagé, Char n'en récusait toutefois pas l'idée, mais la désignait 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*. »⁶¹⁹ La figure des Matinaux est exactement « combinable » avec la réalité des sociétés, sans lui être subordonnée, 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.

3. Légèreté et gratuité

En même temps que s'élaborent ces figures capables de se « combiner » avec l'époque, d'avoir souci d'elle jusque dans leur geste d'opposition, 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 plutôt un registre proche de l'églogue, et même de l'églogue virgilienne des *Bucoliques*, à laquelle un lexique caractéristique (« zéphyr ») et un thème (« oisifs ») rattachent ce début de poème. Mais ensuite la référence à des airs sans gravité « qui courent dans [la] voix » du poète 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

⁶¹⁹ Pierre Berger, « Conversation avec René Char », *art. cit.*, p. 13.

d'accumulation des sociétés. L'insouciance du poète va bien au-delà de la quête d'une retraite heureuse et tranquille comme celle de Tityre. 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.

Reste que le désir simple d'une retraite sans signification, d'une retraite « blanche », fait l'essentiel de la « Mise en garde » du recueil. La consommation de la récolte est pour un autre temps, celui des « hauteurs de l'été ». La légèreté du chant, elle, est la poésie d'une certaine saison. Car que dit finalement le poète aux « gens patients » des fermes ? Il leur demande d'attendre : les chansons sans gravité qui « courent dans sa voix » deviendront, le moment venu, « torche » et « folie ». 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. 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 de sa production. Son intérêt pour le cinéma, le théâtre, le ballet, son choix d'un mode mineur pour certains des poèmes des *Matinaux*, sont propres à cette période de 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 oubliées 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 : comme pour le platane, comme pour le serpent, « l'écorce tombée est ici immédiatement ressaisie et traitée, la peau légère et vide se remplit du pommelé d'un ovipare nouveau. » (« En vue de Georges Braque »). 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 précieusement il nous accueille, ne fût pas celle que nous avons, 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 Curel* : « 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. »⁶²⁰ Comme pour matérialiser cette image, le manuscrit des *Matinaux* comporte des fleurs d'ipomée séchées qui s'étalent en auréoles sur les pages de garde⁶²¹.

La poésie 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 « la forme du 'retour' », selon l'expression de Jean-Claude Mathieu, qui montre aussi l'intertextualité des poèmes de *Placard* avec le *Romancero Gitan* et le *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias* de Federico Garcia Lorca⁶²². 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 impriment 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 ». On verra, dans la section suivante, quelle place il faut accorder à cette entaille formée par l'époque dans le tissu de *La Sieste blanche*.

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 »⁶²³. 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 d'une tradition littéraire, mais le sentiment du caractère secondaire de celle-ci. Nommée à cette place, 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 ».

⁶²⁰ Repris dans René Char, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1318.

⁶²¹ Voir le dossier des *Matinaux*, BLJD, Fonds René Char 722, Ae-IV-13.

⁶²² Jean-Claude Mathieu, op. cit., vol. II, pp. 41-43.

⁶²³ 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, en outre, caractérise 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 »⁶²⁴. Les pièces seraient de l'ordre du déjà dit, du déjà nommé. On n'est pas ici 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.] »⁶²⁵

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'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 maison → quiétude> <sur la marche → au revers> de laquelle précairement il nous accueille ne fût pas celle que nous avons pour une sieste souhaitée »⁶²⁶. 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 s'attacherait un désir nostalgique. Le rythme isolé du dernier vers, 1/3/2, après une série en 3/3/3, 2/4 ou 4/2, correspond, comme le souligne Jean-Claude Mathieu à propos des poèmes de *Placard*, à une « explosion » de la « plénitude close » des chansons⁶²⁷. Mais là où la rupture conduisait 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'été/ 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*.

⁶²⁴ BLJD, Fonds René Char 722, Ae-IV-13.

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 44.

4. Un désengagement ?

Les Matinaux, et tout particulièrement *La Sieste blanche*, défend donc le détachement, « l'insouci » de « charmants lézards » (feuillet 64), tout en ayant souci de l'époque dans son geste même d'opposition et de dénonciation. On pourrait être tenté d'en conclure à une contradiction entre la responsabilité de l'écriture à l'égard des contemporains et ce désir de distance qu'elle manifeste en même temps.

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 feuillet 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 sont graves. La situation du sujet et celle de l'époque ne se sont pas allégées, c'est l'attitude du sujet à

l'égard de la souffrance qui a changé. Un choix éthique double le choix formel de la chanson.

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 « contrain[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 qui donne à penser. 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. Certes le sujet d'énonciation du discours poétique n'est pas identique au sujet qui signe l'écriture du poème, mais cette écriture est elle-même contextualisée par ces références. 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, il faut peut-être prendre au pied de la lettre le désir de « quiétude » énoncé dans la « Mise en garde ». Ce désir montre *a contrario* combien *l'inquiétude* a pu guider l'écriture jusque-là : au regard de ce texte liminaire, qui situe la « sieste blanche » en réponse à son temps (« en un temps où la mort » est « docile aux faux sorciers »), l'attention et le souci de l'époque apparaissent bien comme des lignes de force majeures de l'ensemble de l'œuvre. L'image d'une « sieste blanche » revendiquée pour la poésie la possibilité de mettre en suspens sa responsabilité, signifiant aussi par là que cette responsabilité demeure. L'insouciance affichée par le ton de ces poèmes correspond à une pause, pour un sujet dont la « diligence, [la] méfiance se relâchent difficilement », selon le quatrième *Billet à Francis Curel*. Aussi les « vacances » appelées de ses vœux par le poète dans ce *Billet* prennent-elles d'abord sens au regard d'une « crainte » et d'un « souci » qui persistent : « Sait-on qu'au-delà de sa crainte et de son souci cet être aspire pour son âme à d'indécents vacances ? » De ce point de vue, il n'y a pas de contradiction entre ce retrait provisoire et un sentiment de responsabilité continu.

De plus, l'insouciance affichée est aussi une position politique, dans la mesure où elle est 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 ». C'est bien sur fond de dénonciation, on l'a vu, qu'est mise en avant la légèreté de l'écriture. 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. C'est ce dernier que, la même année, Char met en cause dans un entretien avec Jacques Charpier : « Et le plus pernicieux des servages est celui d'une certitude qui s'applique à gouverner. »⁶²⁸ Dans le même paragraphe, il poursuit en opposant à la « magie noire » des idéologues « l'absolu fainéant » qu'est le poète. On comprend ici le sens de la paresse revendiquée par les poèmes des *Matinaux*. 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 ! »⁶²⁹

⁶²⁸ Jacques Charpier, « Une matinée avec René Char », *art. cit.*

À côté d'une insouciance paresseuse, le « silence » du poète est parfois mis en avant lui aussi. On pourrait y voir une tentation extrême de retraite. *La Fontaine narrative* ne fait-elle pas l'éloge du départ de Rimbaud : « 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 quand il est évoqué dans les poèmes de *La Sieste blanche*, le silence 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 » :

***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 1933⁶³⁰, 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 »⁶³¹.

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 antérieure⁶³², 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, //

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Jean-Claude Mathieu rapporte la découverte faite par Char, en janvier 1933, de la misère berlinoise, juste avant la prise du pouvoir par Hitler : « La fanatisation de foules somnambules, le déplacement de masses fascinées par un grand magnétiseur, l'impressionnent assez fortement pour retentir dans le texte », *op. cit.*, vol. I, p. 227.

⁶³¹ Fonds René Char 722, Ae-IV-13.

⁶³² Voir la section des variantes de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1207-1208.

Dans le parc des Névens/ *Chante la liberté/ Par la voix d'un grillon/ Qui par instant se tait.* »⁶³³ 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 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 »⁶³⁴. 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 tient 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 Sartre⁶³⁵, 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 « insolvable[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. »⁶³⁶ Le poète est, on l'a vu 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

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Fonds René Char 722, Ae-IV-13.

⁶³⁵ Jean-Paul Sartre, *La Responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, 1998, pp. 16 et 18. On l'a vu dans le chapitre 4, l'œuvre de Char accomplit parfois ce que Sartre réserve à la prose, le dévoilement et la nomination d'une situation.

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 »⁶³⁷. « 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 [...] »⁶³⁸. 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 dégagement 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

⁶³⁶ « 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, 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 ».

⁶³⁷ Georges Bataille, « L'œuvre théâtrale de René Char », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, vol. XI, p. 529-530.

⁶³⁸ *Ibid.*

Charpier, « c'est alors que », selon Char, « le poète trouve son devoir : celui de maintenir les ressources de l'homme, l'immense diversité »⁶³⁹. En 1948, le quatrième *Billet à Francis Curel* 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 dégagement 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 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. »⁶⁴⁰

5. Éthique et poésie

Placé à distance d'une société qu'il observe, le poète, dans *Les Matinaux*, assume la tâche de poser des contre-valeurs. L'ensemble du recueil 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*.

On a vu, dans le chapitre 4, que les textes critiques d'après-guerre témoignaient du rejet de l'histoire, et conjointement, du refus d'un espoir lointain. Un autre rapport au temps se met en place, qu'une formule de *À une sérénité crispée* explicite assez bien : « L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'Histoire sont les deux extrémités de mon arc ». Le rejet de l'histoire s'accompagne de cette autre relation à l'avenir présentée dans l'image de la « moisson ». À « l'appréhension des quêtes futures », il s'agit d'opposer « le souci des formes à naître » (« Georges Braque »). Cette redéfinition du temps se lie à une éthique fondée sur l'attention portée à la vie et à la terre, soutenue par l'affirmation d'une persévérance sans attente définie. « L'espoir de l'imprévisible » (« Impressions anciennes ») permet de tenir ensemble la conscience de la persistance du mal et la volonté de ne pas renoncer.

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

⁶³⁹ Jacques Charpier, *art. cit.*

⁶⁴⁰ Entretien avec France Huser, *Le Nouvel Observateur*, lundi 3 mars 1980.

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. »⁶⁴¹ Ainsi, il s'agit d'envisager « comment des valeurs singulières se construisent pour gouverner, d'un même mouvement, et une existence et une œuvre. » 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, restera 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 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 après l'abandon du temps historique. 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

⁶⁴¹ Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture, Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999, p. 6.

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 »⁶⁴². Or *Rougeur des Matinaux* s'ouvre précisément, dans une de ses épigraphes, sur 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, selon les termes de l'analyse de Jean-Claude Mathieu, à « passer de la fulguration au sens », à « constituer en vérité transmissible, vérifier, 'l'évidence' »⁶⁴³. 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. » 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. »⁶⁴⁴

Ce travail d'écriture et d'élucidation est dirigé, comme dans *Feuillet 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.

⁶⁴² Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, vol. II, p. 254.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ Jacques Charprier, *art. cit.*

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*. Dans cette promotion du sensible, ce qui est visé aussi, c'est la part mortifère des discours simplificateurs dont l'abstraction, la « sensibilité exténuée » justement, apportent la mort, « autorisent à tuer ». L'aphorisme XXII indique combien la mort est d'abord l'affaire des sens : « La mort n'est haïssable que parce qu'elle affecte séparément chacun de nos cinq sens, puis tous à la fois. À la rigueur, l'ouïe la négligerait. » 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 délébile », premier sous-titre de *Rougeur*⁶⁴⁵.

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

⁶⁴⁵ BLJD, Fonds René Char 722, Ae-IV-13.

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 votre 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 sujet ne renonce pas à la responsabilité qu'il invoque par ailleurs pour le poète 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. Sans illusion sur ce qui peut être obtenu des hommes, le sujet ne renonce pas à se soucier d'eux. 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 dénonciations de 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 1945⁶⁴⁶, 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.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ 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 »).

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 ? [...] Reste vaillamment à nos côtés, insouciance railleuse ! Rafraîchis-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.⁶⁴⁸

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. La « Mise en garde » de *La Sieste blanche* énonce explicitement 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. » Bataille dans le même texte, *Sur Nietzsche*, propose une interprétation de l'éternel retour qui donne à l'instant une place décisive :

J'imagine nécessaire en ce sens d'inverser l'idée d'éternel retour. Ce n'est pas la promesse de répétitions infinies qui déchire mais ceci : que les instants saisis dans l'immanence du retour apparaissent soudainement comme des fins. Qu'on n'oublie pas que les instants sont par tous les systèmes envisagés et assignés comme des moyens : toute morale dit : « que chaque instant de votre vie soit

⁶⁴⁷ Variantes citées dans les *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1208.

⁶⁴⁸ Cité par Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1945, repris dans *Œuvres complètes*, vol. VI, Paris, Gallimard, 1973, p. 35.

motivé ». Le retour immotivé l'instant, libère la vie de fin et par là d'abord il la ruine. [...]⁶⁴⁹

Bataille reprend ici la pensée de Nietzsche sous l'horizon de sa propre réflexion : l'absence de but dans une existence qui embrasse « la totalité ». Char lui aussi associe la pensée de Nietzsche à l'idée de « mettre en liberté tous les instants ». C'est cette expression qu'il utilise précisément dans son entretien avec Jacques Charpier en la faisant suivre immédiatement du nom de Nietzsche :

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.

Les termes dans lesquels l'instant est évoqué sont ici différents de ceux de Bataille. Char rejoint Nietzsche par le biais d'Héraclite en mentionnant le « perpétuel ». Pour Nietzsche, dans *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, seul Héraclite a été capable de percevoir qu'il n'y a pas de contradiction entre le hasard, « le jeu », et la nécessité ou justice. Peut-être l'affirmation, chez Char, du perpétuel dans l'instant est-elle l'affirmation de la nécessité dans le hasard du jeu de l'enfant auquel Héraclite compare le feu, principe de l'univers. On remarquera toutefois une différence avec Nietzsche dans l'importance de la dimension politique que Char donne au portrait d'Héraclite, dans sa préface à la traduction d'Yves Battistini : « Il [Héraclite] ne se contentait pas de définir la liberté, il la découvrait indéracinable, attisant la convoitise des tyrans, perdant son sang mais accroissant ses forces, au centre même du perpétuel » (« Héraclite d'Éphèse »). De même, la valorisation de l'instant est, dans l'œuvre, située contre l'oppression qui domine son temps. Sur ce point, Char rencontre de nouveau la pensée de Bataille quand ce dernier définit « l'homme entier » par sa soustraction à toute finalité, entraînant un renoncement « aux dominations irrationnelles (féodales, capitalistes) dans le domaine de l'activité. »⁶⁵⁰ Et lorsque Char ajoute au sujet de Nietzsche qu'il « ne fut pas clairvoyant », il signale 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

⁶⁴⁹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

pratique » serait « une vie manquée »⁶⁵¹. 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 »⁶⁵², 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. »⁶⁵³ 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 »⁶⁵⁴. 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 l'histoire. 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 »⁶⁵⁵. 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 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*. 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* :

⁶⁵¹ *Ibid.*, variante citée p. 380.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 380.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁵⁵ Éric Marty, « Char : 'le marteau parle' », in *Magazine littéraire*, « Nietzsche », hors-série n°3, oct.-déc. 2001, pp. 104-107.

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. [...] ⁶⁵⁶

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*. Quelques années plus tard, la « Dédicace » de *Pauvreté et privilège* développe une image semblable : « Ils sont le pont. Fermes devant la meute rageuse des tricheurs, au-dessus du vide et proche de la terre commune, ils voient le dernier et signalent le premier rayon. » Et sans doute en écrivant *À une sérénité crispée* Char avait-il le sentiment de travailler à une œuvre charnière ⁶⁵⁷. Écrits de 1948 à 1951 selon les dates portées sur les manuscrits ⁶⁵⁸, 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. » ⁶⁵⁹ 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... » ⁶⁶⁰. L'écriture aphoristique est appelée par l'époque : « Il faut concentrer, dire vite, éclairer juste... Tant pis pour la rhétorique ! » ⁶⁶¹. Comme dans d'autres recueils aphoristiques, tels *Feuillets d'Hypnos* et *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

⁶⁵⁶ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950, p. 173.

⁶⁵⁷ 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).

⁶⁵⁸ 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.

⁶⁵⁹ Pierre Berger, *art. cit.*, p. 11.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

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. »

La « sérénité » « crispée » de ce recueil pourrait alors se comprendre comme la sérénité d'un sujet conscient de la mutation en cours pour la situation de l'homme dans le temps. 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 »⁶⁶². C'est ce qu'exprime le « Préliminaire » 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 et du maintien d'une responsabilité de la poésie envers les hommes de son temps. 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 désintérêt. Nombreuses sont les dénonciations, directes ou indirectes, formulées à l'encontre de la société. 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.

⁶⁶² F. Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 173.

Conclusion

Lorsque Char dans ses premiers recueils mentionne l'histoire, c'est pour mieux lui opposer, dans le contexte d'une dénonciation virulente de la société contemporaine et de ses valeurs, la force d'une contre-histoire. S'en prenant à l'idée chrétienne de l'histoire, perçue comme un instrument de domination politique et religieuse, 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 responsabilité du poème lui-même.

L'histoire fait irruption dans l'œuvre dès lors que l'écrivain prend lui-même en charge la dénonciation d'un événement contemporain. Avec la « Dédicace » de *Placard pour un chemin des écoliers*, un recueil poétique est placé tout entier sous le signe d'un refus politique. 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. Les dénonciations politiques émaillant *Le Marteau sans maître*

étaient d'une portée secondaire par rapport à la visée de destruction dont témoignait l'énonciation des recueils. Dans la « Dédicace », 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.

Ce n'est toutefois que dans *L'Avant-monde* que l'histoire 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 infaillible des monstres » (« Envoûtement à la Renardière ») lance le sujet dans l'épreuve d'un temps collectif, auquel 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, mais 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 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 de l'histoire.

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 qu'elles instaurent. L'écriture de *Feuillets d'Hypnos* réintroduit, en effet, une temporalité de type historique là où s'est révélée une faillite 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, le sujet 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 dans l'histoire. 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 sujet à l'égard de l'histoire. Alors que dans *L'Avant-monde*, celui-ci consent à la durée et à l'action collective, 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 présumé de l'action qui doit être repoussé : « Pourquoi me soucierais-je de l'histoire [...] ? », demande, dans « Base et sommet... », le sujet 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 une idée de l'histoire, qui repousse à un avenir lointain la promesse d'un bonheur dont elle fait un instrument de domination. Mais si Char s'oppose à un usage de l'idée d'histoire, à son danger pour l'action politique, il n'annonce à aucun moment la fin de l'histoire. L'enjeu est bien plutôt de « sortir de l'Histoire » selon la formule de *La Nuit talismanique*. Sortir d'une conception du temps et de l'action qui serait dominée par l'histoire n'implique pas, pour Char, de se détourner de ses contemporains et de renoncer à être responsable devant son temps. S'il rejette l'histoire dans ses textes critiques et diminue le nombre de ses interventions dans la presse, il n'en continue pas moins d'assumer dans ses poèmes une forme de relation à l'époque. Le rejet de l'histoire n'entraîne pas un retrait du sujet. Un repositionnement s'accomplit dans les poèmes et s'accompagne d'une reformulation des rapports du poème 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 politique. 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 nouveau 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* en vue 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 désintéret du sujet pour son époque. L'abandon d'une confiance dans l'histoire n'empêche pas le maintien d'une responsabilité du poème à l'égard de ses contemporains.

Avec *Les Matinaux* s'élabore une nouvelle position du sujet, tandis que la relation du poème à son époque se trouve redéfinie. 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'engagement du poète dans l'histoire et l'inscription de cet engagement dans l'écriture signifie bien plus que la participation de Char au maquis et l'évocation de cette période dans *Feuillets d'Hypnos*. Une conception historique du temps apparaît dans l'écriture poétique au moment où celle-ci se présente comme responsable devant ses contemporains. 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 du sujet envers une idéologie de l'histoire faisant de celle-ci un instrument de domination. Ce tournant cependant est à dissocier d'un repli du sujet 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.

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. Du même coup, la lutte contre le mal se poursuit, avec d'autres moyens. C'est ce qui peut expliquer la persistance d'un discours sur l'époque et sur les contemporains jusque dans les derniers recueils. Il resterait en effet à étudier de près les formes et la nature de la relation des recueils à leur temps après 1950. 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. Le poème « Sur un même axe » associe en effet le texte « Ruine d'Albion » à

une évocation du peintre rappelant la lutte contre le mal pendant la guerre. C'est sur cet aspect que le poète insiste dans un entretien avec Raymond Jean qui l'interroge sur l'association de ces deux textes : « Permettez-moi d'affirmer que ce site [...] devient l'obligé du Mal maître d'armes, et si paradoxal que cela paraisse il y a une parade à lui opposer, point éloignée de celle que Georges de La Tour utilise révolutionnairement lorsqu'il peint *Le Tricheur*, ensuite *Madeleine à la veilleuse*, ou inversement. »⁶⁶³ 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 Résistance. Avant la parution de *Retour amont*, plusieurs poèmes de *La Parole en archipel* font référence à la période de la guerre : dans *Poèmes des deux années*, « La double tresse » place en vis-à-vis un poème de 1939, « Chaume des Vosges » et un poème de 1953, « Sur la paume de Dabo ». Le titre *La Bibliothèque est en feu* est la citation d'un message de la BBC adressé aux maquisards, et le recueil suivant, *Au-dessus du vent*, contient un poème intitulé « De 1943 ». Après *Retour amont*, relevons 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. » Mentionnons enfin « Les utopies sanglantes du XX^e siècle » dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, et l'intérêt de Char pour les dissidents russes au début des années quatre-vingt. 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. Plus que d'un désengagement du poète après 1950, il faudrait parler du déplacement et de l'intégration au discours poétique de positions politiques. Le statut de ces dernières exigerait alors d'être analysé dans un travail qui poursuive la réflexion sur la nature et le sens de cet engagement poétique.

⁶⁶³ Entretien cité dans la section des « Notes » de l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1381.

Bibliographie des textes et ouvrages cités

I. Textes et ouvrages de René Char

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, pp. 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 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, pp. 349-355.

ainsi qu'à la bibliographie établie par Lucie et Franck André Jamme :

CHAR (René), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,

[1983] 1995, pp. 1409-1442.

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).

A. Manuscrits d'œuvres publiées ⁶⁶⁴

Les loyaux adversaires [*Seuls demeurent*]. Cahier manuscrit autographe. S.I., 1939. Fonds René Char ⁶⁶⁵ 989, cote AE-IV-42.

Feuillets d'Hypnos. Dactylographie avec corrections manuscrites. S.I., 1945. Fonds René Char 687, AE-IV-7.

Le Soleil des eaux. [scénario du film] Manuscrits autographes et dactylographies. S.I.n.d. FRC 914 à 923, AE-III-42.

Le Poème pulvérisé. Manuscrit autographe. S.I., 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.I., 25 mars 1947 et s.d. FRC 689 à 691, AE-IV-8.

Le Météore du 13 août. Manuscrits autographes. S.I., 1947. FRC 694 et 695, AE-IV-10.

Sur les hauteurs. [scénario du film] Manuscrits autographes et dactylographies. S.I.n.d. FRC 696 à 707, AE-IV-11.

[Sans titre. Présentation de *Sur les hauteurs*] Manuscrit autographe. S.I.n.d. FRC 1038, AE-I-3.

Les Transparents. [projet de scénario] Manuscrit autographe. S.I.n.d. FRC 710, AE-IV-7.

Claire. [scénario du film] Manuscrits autographes et dactylographies. S.I., 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.I., 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.I., 1948. FRC 738, AE-IV-18.

Arrière-histoire du Poème pulvérisé. Épreuves avec corrections manuscrites. S.I., 5 avril 1953. FRC 755, AE-IV-21.

⁶⁶⁴ Nous les classons selon l'ordre chronologique de leur écriture, qui fait mieux apparaître la genèse de l'œuvre.

⁶⁶⁵ Nous abrégeons désormais en FRC. La dernière indication de chaque référence correspond toujours à la cote des documents.

- 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.
- Recherche de la base et du sommet* suivi de *Pauvreté et privilège*. Édition originale avec 5 feuillets manuscrits autographes, épigraphe et mentions manuscrites sur les pages imprimées. Paris et s.l., 1949, 1954, 1955 et s.d. Bibliothèque Sainte-Geneviève. Fonds André Rousseaux. Don Pélissier 2001. DELTA 50245 ROUSSEAUX RES.

B. 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.
- 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.

C. 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.

3. Textes parus en revues

- « Acquis par la conscience », *Méridiens*, août 1929 (RCA, pp. 77-84)⁶⁶⁶.
- « Positions », *Méridiens*, décembre 1929 (RCA, p. 96).

⁶⁶⁶ Nous indiquons entre parenthèses, le cas échéant, la référence du texte dans l'édition *René Char. Dans l'atelier du poète*, Marie-Claude Char éd., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, abrégé en RCA.

- « Profession de foi du sujet », *La Révolution surréaliste*, n°12, décembre 1929 (RCA, pp. 96-97).
- « Le jour et la nuit de la liberté », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°1, juillet 1930 (RCA, pp. 123-129).
- « Les Porcs en liberté », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°2, octobre 1930 (RCA, pp. 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, pp. 169-171).
- Lettre à Benjamin Péret*, L'Isle-sur-la-Sorgue, décembre 1935. Placard polygraphié (RCA, pp. 227-229).
- « Un poète perdu, Roger Bernard », *Les Lettres françaises*, avril 1945.
- Appel à la solidarité (en faveur des déportés politiques), mai 1945, cosigné par plusieurs comités (RCA, p. 416).
- « Territoire d'Ariel », *Action*, novembre 1945 (RCA, p. 423).
- « Réponse à l'enquête : 'Faut-il brûler Kafka ?' », *Action*, juillet 1946 (RCA, p. 559).
- « Réponse à : 'Enquête sur la France désorientée' », *Esprit*, juillet 1948 (RCA, pp. 550-551).
- « 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 », Paris, *Cahiers d'Art*, 1948 (RCA, pp. 545-547).
- « 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*, octobre 1948.
- « Réponse à l'enquête : 'Ce qu'ils pensent de l'affaire Kravtchenko' », *Combat*, février 1949 (RCA, p. 569).
- « Réponse à l'enquête : 'De quoi avez-vous peur ?' », *Le Figaro littéraire*, février 1949.
- « Seuls les simples soldats trahissent » (en collaboration avec Albert Camus), *Combat*, mars 1949 (RCA, p. 578).
- « Pourquoi ce chemin ? », *Imprudence*, 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, pp. 572-577).
- « Sur les hauteurs », *Combat*, avril 1949.
- « Recherche de la base et du sommet », *Empédocle*, n°1, avril 1949.
- « Lettre », *Combat*, août 1949.

- « Une matinée avec René Char », entretien avec Jacques Charpier, *Combat*, février 1950.
- « Services littéraires spéciaux », *Empédocle*, n°9, mars-avril 1950 (RCA, pp. 609-610).
- « Lettre », *Combat*, avril 1950 (RCA, p. 611-613).
- « Deux quatrains » et « Fête des arbres et du chasseur. Indications scéniques », 84, n°13, 1950.
- « Une lettre de René Char à propos de 'La révolte en question' », *Combat*, 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.

4. Œuvres de Char

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.

Autres éditions citées

- Arsenal*, Nîmes, Éditions Méridiens, 1929 (RCA, pp. 85-94).
- Arsenal*, Nîmes, De la main à la main, février 1930 (RCA, pp. 101-107).
- Le Tombeau des secrets*, avec 12 photographies, Nîmes, Imprimerie Larguier, 1930 (RCA, pp. 110-115).
- L'Action de la justice est éteinte*, Éditions surréalistes, 1931 (RCA, pp. 157-164).
- Paul Éluard*, 1933 (RCA, pp. 168-169).
- Placard pour un chemin des écoliers*, avec cinq pointes sèches de Valentine Hugo, G.L.M., 1937 (RCA, pp. 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.

II. Livres et articles sur l'œuvre de René Char

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 HOOGSTRAATEN (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, pp. 161-180.

NÉE (Patrick), « Dix années de critique sur Char », *Revue des sciences humaines*, n°233, janvier-mars 1994, pp. 115-153.

NOVÉN (Bengt), *René Char. Interprétations, interrogations*, Åbo (Finland), Åkademi University Press, 2002, pp. 235-244.

2. Livres sur l'œuvre de Char

Monographies

GREILSAMER (Laurent), *L'Éclair au front. La vie de René Char*, Paris, Fayard, 2004.

GUERRE (Pierre), *René Char*, Paris, Seghers, 1971.

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.

NÉE (Patrick), *Le Sens de la continuité dans l'œuvre de René Char*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université Paris VII, 1986.

NOVÉN (Bengt), *René Char. Interprétations, interrogations*, Åbo, Åbo Akademi University Printing House, 2002.

PÉNARD (Jean), *Rencontres avec René Char*, Paris, Librairie José Corti, 1991.

ROUX (Georges-Louis), *La Nuit d'Alexandre. René Char, l'ami et le résistant*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2003.

VEYNE (Paul), *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.

Livres en partie consacrés à René Char

COLLOT (Michel), *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

JARRETY (Michel), *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, 1999.

MOUNIN (Georges), *La Communication poétique* précédé de *Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1969.

3. Revues et ouvrages collectifs

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]

Figuring Things. Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century, Charles D. Minahen éd., French Forum Monographs, n°84, 1994.[FT]

Trois poètes face à la crise de l'Histoire. André Breton, Saint-John Perse, René Char, P. Plouvier, R. Ventresque, J.-C. Blachère eds., 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]

4. Articles sur l'œuvre de Char

ALEXANDRE (Didier), « Asymétries du colt et de la lyre », *TPCH*, pp. 185-207.

ALEXANDRE (Didier), « René Char, Georges Braque : une 'Conversation souveraine' ? », *C10*, pp. 59-83.

BATAILLE (Georges), « L'œuvre théâtrale de René Char », *Critique*, n°40, septembre 1949, pp. 771-773, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, vol. XI, pp. 529-531.

BATAILLE (Georges), « René Char et la force de la poésie », *Critique*, n°53, octobre 1951, pp. 819-828, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, vol. XII, pp. 126-130.

BLANCHOT (Maurice), « René Char », *Critique*, n°5, octobre 1946, pp. 387-399, repris dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 103-114.

BLANCHOT (Maurice), « René Char et la pensée du neutre », *L'Arc*, n°22, été 1963, pp. 9-14, repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 439-446.

- BLANCHOT (Maurice), « Parole de fragment », in *L'Endurance de la pensée : pour saluer Jean Beaufret*, Plon, 1968, pp. 103-108, repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 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 édts., 1965, pp. 1163-1166.
- COLLOT (Michel), « La Présence de l'imparfait », *C10*, pp. 16-31.
- DEBREUILLE (Jean-Yves), « Mission et révocation : figures de la tension dans la poésie de René Char », *CS*, pp. 53-74.
- DELZARD (Daniel), « Échos d'une amitié de trente-cinq années avec René Char », *TPCH*, pp. 223-233.
- DUPOUY (Christine), « Poésie et politique chez René Char », *TPCH*, pp. 139-154.
- MARCHAL (Bertrand), « Les Yeux ouverts, les yeux fermés : René Char dans 'les ténèbres hitlériennes' », *FT*, pp. 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, pp. 14-19.
- MARTY (Éric), « Char : 'Le marteau parle' », *Le Magazine littéraire*, « Nietzsche », hors-série n°3, Paris, octobre-décembre 2001, pp. 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, pp. 137-145.
- MATHIEU (Jean-Claude), « Une force qui avait l'air d'un iris », *CFM*, pp. 51-59.
- MATHIEU (Jean-Claude), « Char, la voix et le regard », *FT*, pp. 129-139.
- MATHIEU (Jean-Claude), « Breton, Char : la contradiction », *C10*, pp. 33-57.
- NÉE (Patrick), « Le Temps comme retour dans *Fureur et mystère* », *CFM*, pp. 93-108.
- NÉE (Patrick), « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XX^e siècle », *TPCH*, pp. 155-184.
- PLOUVIER (Paule), « Le gai savoir ou la sagesse de René Char », *TPCH*, pp. 209-222.
- SACOTTE (Mireille), « Une sorte de Marc-Aurèle », *CFM*, pp. 71-82.
- VAN KELLY, « Passages beyond the Resistance : Char's Seuls demeure and its harmonics in Semprun and Foucault », *Substance*, Volume 32, n°3, Special Issue : « The Politics of French Literary History », University of Wisconsin Press, 2003, pp. 109-132

III. Autres ouvrages cités

1. Ouvrages concernant les relations de la poésie et de l'histoire

A. Textes d'auteurs

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, pp. 309-346.

Légitime défense [1926], vol. II, pp. 282-296.

Second manifeste du Surréalisme [1930], vol. I, pp. 775-837.

Misère de la poésie [1932], vol. II, pp. 5-45.

Violette Nozières [1933], vol. II, pp. 217-221.

Position politique du Surréalisme [1935], vol. II, pp. 411-500.

La Grande Actualité poétique [1934], vol. II, pp. 540-550.

Pour un art révolutionnaire indépendant [1938], vol. III, pp. 684-691.

Anthologie de l'humour noir [1940-1950-1966], vol. III, pp. 863-1176.

Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non [1942], vol. III, pp. 3-15.

DU BOUCHET (André), entretien avec Daniel Guillaume in « *Déplacement des glaciers. Récit d'entretiens avec André du Bouchet* », *Poétiques et poésies contemporaines*, D. Guillaume éd., Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, pp. 121-135.

ÉLUARD (Paul), *L'Évidence poétique* [1936], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, pp. 511-521.

JACCOTTET (Philippe), *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968.

SARTRE (Jean-Paul), *Situations. II*, Paris, Gallimard, 1948.

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], pp. 205-212.

Essai sur la situation de la poésie [1931], pp. 257-283.

ARTICLES

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, pp. 16-28.

BLANCHOT (Maurice), « Réflexions sur le surréalisme » [1945], *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 90-102.

CAYROL (Jean), « Témoignage et littérature », *Esprit*, Paris, avril 1953, n°201, pp. 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 eds., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

B Textes de critiques

LIVRES

ANGENOT (Marc), *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982.

DENIS (Benoît), *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

GLEIZE (Jean-Marie), *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.

GLEIZE (Jean-Marie), *La Poésie. Textes critiques XIV^e -XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995.

KUNZ-WESTERHOFF (Dominique), *La Crise de l'image. Poétiques de la guerre et de l'après-guerre*, Genève, Librairie Droz, à paraître.

LAVERGNE (Philippe), *André Breton et le mythe*, Paris, José Corti, 1985.

MAINGUENEAU (Dominique), *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

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, pp. 209-302.

PARRAU (Alain), *Écrire les camps*, Paris, Éditions Belin, 1995.

PRIGENT (Christian), *Ceux qui meRdrent*, Paris, P.O.L., 1990.

SURYA (Michel), *La Révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires. 1944-1956*, Paris, Fayard, 2004.

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.

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, pp. 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, pp. 169-182.
- DEBREUILLE (Jean-Yves), « Quand l'action conteste le rêve. Point de vue sur la poésie en 1936 », *Europe*, n°683, « 1936. Arts et littérature », Paris, mars 1986, pp. 69-77.
- DEBREUILLE (Jean-Yves), « Poètes de la Résistance », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001, pp. 666-670.
- GRACQ (Julien), « Des rendez-vous décevants avec l'histoire », *André Breton en perspective cavalière*, Marie-Claire Dumas éd., Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1996, p. 18.
- SEEBACHER (Jacques), « Introduction » à Victor Hugo, *Châtiments*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 7-49.

2. Ouvrages généraux de théorie, d'histoire et d'analyse littéraires

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.
- BOURASSA (Lucie), *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1997.
- CHÉNIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le Surréalisme*, Paris, PUF, 1984.
- COLLOT (Michel), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- COLLOT (Michel), *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- GENETTE (Gérard), *Seuils*, Éditions du Seuil, [coll. « Poétique », 1987,] coll. « Points essais », 2002.
- KLEIBER (Georges), *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique, [diffusion : Paris, Librairie Klincksieck,] 1981.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la poésie I*, Paris, Gallimard, 1970.

MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MONTANDON (Alain), *Les Formes brèves*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992.

RICOEUR (Paul), *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil [1975], coll. « Points Essais », 1997.

ROUKHOMOVSKY (Bernard), *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup », 2001.

SUSINI-ANASTOPOULOS (Françoise), *L'Écriture fragmentaire. Définitions et en jeux*, Paris, PUF, 1997.

Collectifs

Poésie de langue française 1945-1960, M.-C. Bancquart éd., Paris, PUF, 1995.

André Breton en perspective cavalière, M.-C. Dumas éd., Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1996.

Figures du sujet lyrique, Dominique Rabaté éd., Paris, PUF, 1996.

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.

Articles

COLLOT (Michel), « Le sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, pp. 113-125.

COMBE (Dominique), « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, pp. 39-63.

DEGUY (Michel), « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, octobre 1969, tome XXV, n°269, pp. 841-861.

MARTIN (Jean-Pierre), « Critiques de la raison poétique », *Poésie de langue française 1945-1960, op. cit.*, pp. 247-273.

MESCHONNIC (Henri), « Ponctuation », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, M. Jarret éd., Paris, PUF, 2001, pp. 620-623.

3. Ouvrages d'histoire et de philosophie

Livres

ARENDT (Hannah), *La Crise de la culture [1954-1968]*, Paris, Gallimard, 1972.

ABENSOUR (Miguel), *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris,

- Sens&Tonka éditeurs, 2000.
- AGEMBEN (Girogio), *Enfance et histoire*, Paris, Payot, [1978] 2002.
- BALIBAR (Étienne), *La Philosophie de Marx*, Paris, Éditions La Découverte, [1993] 2001.
- 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.
- CAMUS (Albert), *L'Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », R. Quilliot et L. Faucon édés., 1965.
- 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.
- HAAR (Michel), *La Fracture de l'histoire. Douze essais sur Heidegger*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, coll. « Krisis », 1994.
- 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.
- 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.
- 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.

SIRINELLI (Jean-François), *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

Collectifs

L'Histoire, textes choisis et présentés par Nicolas Piqué, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 1998.

Trois présocratiques, trad. Yves Battistini, Paris, Gallimard, [1955,] [1968,] coll. « Tel », 1988.

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, pp. 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, pp. XVIII-XLII.