

AUTOUR DE

RENÉ CHAR

FUREUR ET MYSTÈRE
LES MATINAUX

René CHAR
FUREUR ET MYSTÈRE
LES MATINAUX

René CHAR

FUREUR ET MYSTÈRE

LES MATINAUX

Actes de la Journée René Char du 10 mars 1990.

textes recueillis et présentés par
Didier ALEXANDRE

Ouvrage publié avec le concours du
Centre National des Lettres

PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
45, rue d'Ulm - 75230 PARIS CEDEX 05

1991

© Presses de l'École Normale Supérieure - Paris 1991
ISBN 2-7288-0171-1

PRÉSENTATION

Fureur et mystère et, à un moindre degré, *les Matinaux* concentrent en eux les feux de l'histoire et les éclairs de la poésie : ils sont portés tant par la volonté de défendre, au nom d'un "humanisme conscient de ses devoirs" (FM, p. 173)¹, les valeurs historiquement menacées que par le désir de l'inaccessible. Jean-Claude Mathieu désigne la période couverte par les textes de *Fureur et mystère* du couple "poésie et résistance" (*La poésie de René Char*, II, Paris, Corti, 1985), unissant pour le meilleur et pour le pire deux activités adverses. Les "loyaux adversaires" ont une histoire, dont on peut suivre les vicissitudes, de la complicité aux déceptions, de la complémentarité à la séparation décidée dans l'après-guerre quand René Char décide de redevenir "journalier" (*Recherche de la base et du sommet, Pauvreté et privilège*, p. 638), sort de la scène où il se plaît si peu et revient à la surprise d'être matinal. L'engagement dans la résistance prépare le retour du poète à "l'inaccessible champ libre" (FM, p. 173). Méfions-nous cependant des itinéraires trop simples, menant d'une syncope du poète à sa renaissance, qui asservirait aux contingences de l'histoire le devenir d'une aventure poétique commencée dès avant la guerre. D'ailleurs la poésie ne perd nullement ses droits et ses exigences au maquis : l'homme d'action et l'homme d'écriture s'enrichissent l'un l'autre de leurs expériences. A cet égard, le soleil levant salué par le matinal annonce une journée nouvelle, qui "sera belle / malgré l'entame du matin", et qui devra cette beauté à un passé qui l'aura rendue possible, dans l'épreuve. A ce moment, René Char a "rendu les bijoux" (FM, *Partage Formel*, XXII, p. 160) : s'il lui reste une "étrangeté légitime" à cultiver (*Ibid.*), elle ne s'inspire plus des oracles surréalistes, mais "des pouvoirs extraordinaires dont (il se sent) profusément traversé". L'histoire l'a rendu, brutalement, à la réalité, l'a arraché au rêve et lui a imposé *la vie*. L'exaltante perception, qui donne dans l'instant la vérité et la retire, exige désormais "loyauté, discernement cruel et persévérance" (*Ibid.*) autant d'armes destinées à l'affrontement de la présence dérobée du réel.

Georges Nonnenmacher montre ainsi combien la poésie de René Char est prise, dans ces deux recueils, dans une tension : tournée vers elle-même, elle est

1 Sauf indications contraires données en cours ou en fin d'article, les références renvoient aux *Œuvres complètes* de René Char, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1983.

autoréflexive, préoccupée de son faire et séparée de la réalité dont elle s'éloigne alors ; tournée vers la réalité, elle est aussi transitive, chargée de juger au nom d'une éthique l'histoire et de transmettre des valeurs jugées essentielles par le poète. Espace de conflit, le poème requiert une énergie singulière, qui emporte l'ethos du combattant et l'ethos du poète en un même élan convergent. Ainsi, grâce à "l'énergie disloquante de la poésie" (p. 399), la parole travaille en cette zone intermédiaire située entre la réalité et le réel. Selon Paule Plouvier, l'écriture de Char se fonde sur l'expérience consciente, ultime et violente, d'un manque d'être et exprime la ressaisie de soi que doit accomplir le sujet écrivant. Le corps devient exemplaire de cette expérience de déconstruction et de reconstruction par un retour au principe vital.

De l'angoisse à la délivrance, du "malaise" à la "félicité" (p. 165), Louis Curel de la Sorgue, "une force qui avait l'air d'un iris", disait Char à Jean-Claude Mathieu, progresse dans un espace où il s'arrache au resserrement pour se libérer. Pas à pas, mot à mot, Jean-Claude Mathieu l'accompagne dans son engagement historique et dans le champ/chant des représentations qu'en donne le poème, dont il fait le lieu d'une métamorphose et la constitution d'un être dans et par l'écriture.

La nécessaire réconciliation du réel et de la réalité, de l'éthique et du poétique, du dire et du faire ne peut masquer le conflit qui les oppose malgré tout. Eric Marty, auteur d'un beau *René Char* (Les contemporains, Seuil, 1990), insiste sur le conflit du verbe et de l'action. *Feuillets d'Hypnos* met en crise le poète et provoque sa redéfinition. Du dialogue du verbe et de l'action sort la figure du poète redéfini prophète, dont la parole agit dans le temps, présent et à venir. Mais ces mêmes feuillets, comme le rappelle Mireille Sacotte, relatent aussi les faits d'armes du Capitaine Alexandre, nouveau Marc-Aurèle qui, dans une certaine forme de journal, se raconte moins qu'il ne s'interroge sur lui-même, l'homme, la mort. L'expérience des limites, vécue par ces deux hommes engagés dans l'histoire de leur temps, nourrit une réflexion sur l'écriture : ici encore, l'analyse menée témoigne du retour de l'action sur la poésie, tout en s'attachant à définir l'éthique charrienne.

En quelles valeurs croit René Char ? Jean-Charles Gateau examine avec soin les allusions faites par le poète à un âge révolu, âge d'or païen ou chrétien, liant la quête éthique au temps et la vouant au pessimisme. Il faut prendre garde, cependant, à ne pas faire de René Char un nostalgique. Le temps n'est pas retour répétitif du même, comme le rappelle Patrick Née : méfiant vis-à-vis de la durée et de sa linéarité, Char concentre son attention sur l'origine conçue comme une ouverture. Dans le cycle prospectif, le retour est réactivation de l'être. Lisant le poème *Suzerain*, Christine Dupouy interroge à son tour l'origine. En ce poème d'initiation, le sujet se construit dans la violence et dans la souffrance surmontée. Se tourner vers l'avenir, c'est assumer un risque, accepter de rompre après avoir connu la blessure et malgré elle. L'écriture poétique transcende l'anecdote en *Suzerain* pour aboutir à une assumption de l'être poétique.

Michaël Bishop reprend ces questionnements – la fureur transformatrice, l'origine, le désir, le risque – pour les enrichir d'une mise en perspective avec l'œuvre postérieure de René Char. L'avenir du passé fait des deux recueils un moment charrienne, ouvert sur le futur sans que le poète soit amené à se répéter. Car, si l'être est

projet, il se peut s'accomplir que dans le recommencement, se situant toujours à l'origine.

Toutes ces études, après bien d'autres, dont certaines si récentes en cette riche année 1990, tracent des chemins qui se veulent éclairants dans l'œuvre de René Char. Une œuvre difficile offerte, selon Antoine Raybaud, au lecteur dans des poèmes qui sont autant d'espaces de rencontre. Il faut savoir assumer la disharmonie de Char, la rupture qui constitue, à tous les niveaux, la matière du poème. Antoine Raybaud sait nous inviter à accepter cette "granulation hétérogène", résultat du choix de faire tenir ensemble des éléments venant d'espaces différents. La beauté naît des "*rapports d'intolérance*" (p. 835). Mais l'accord a lieu : le poème ne reste pas clos au lecteur, et l'hermétisme du monde ne se répète pas en un hermétisme poétique. Didier Alexandre rappelle la fréquente présence de l'autre dans le poème, interlocuteur nécessaire au poète et au poème. Le lecteur est supposé partager l'expérience poétique, et être constitutif du poème autant qu'il est constitué par lui. René Char reste donc soucieux de la réception de son recueil, faisant de la poésie un "*humanisme conscient de ses devoirs*" (p. 173).

D.A.

CHAR LIMINAL

Vivre, limite immense.

Char

Le poème pulvérisé.

Préliminaires

Ce travail, qui essaie de mesurer l'importance de la notion de limite dans la poétique et la poiétique (1) de René Char, en particulier dans *Fureur et Mystère* et *Les Matinaux*, s'inscrit dans une réflexion plus générale sur l'organisation et le fonctionnement des systèmes poiétiques. Nous considérons que les systèmes poiétiques sont des productions de systèmes vivants, systèmes non fermés et figés, mais en devenir paradoxal, stratifié et ouvert (2). Si la notion de limite a, en général, une double définition, spatiale et temporelle, désignant une ligne de démarcation séparant deux espaces hétérogènes, et le degré extrême, "critique", d'un processus, on appellera LIMINAL l'ensemble complexe des modalités et des marques qui caractérisent une partie ou la totalité d'un système travaillé par l'Altérité.

Les modalités du liminal jouent sur la totalité de la Scène poiétique, aussi bien sur le versant onto-poiétique du "vécu poiétique" que sur le versant semio-ou techno-poiétique des réalisations. Il affectera le monde des formes - structures, relation, interactions intra et extra systémiques - mais aussi le monde des forces - dynamiques, devenirs, pulsions -. Le liminal, indice d'une situation d'instabilité, de tension, de crise, désignera un espace non pacifié, figé, mais un espace en proie aux interactions, aux interférences multiples, denses et contradictoires. La Scène poiétique joue dans ses propres limites un Jeu qui la dépasse et la fonde, celui qui lie et sépare dans la tension les pôles du Symbolique et du Réel (3). La notion de polarité sera un instrument précieux pour l'étude du liminal : elle oppose d'abord à un fond indéfini, atopique, une manifestation caractérisée par une dominante, ensuite à l'homogénéité relative des pôles, l'hétérogénéité instable et mouvante de l'espace inter-polaire, enfin au statisme du système interpolaire le dynamisme des tensions, flux, pulsions, tropismes.

Dans l'étude d'une œuvre poétique, le liminal regroupe un ensemble de modalités, une con-figuration du faire-être poïétique où convergent figures de l'énoncé, de l'"énonciation", de l'initiation poétiques. Chaque œuvre singulière actualise une "version" singulière du liminal. Dans l'œuvre de R. Char, le liminal est particulièrement présent et riche : autant par le nombre des figures que par la palette des modalités hétérogènes. Il ne serait pas exagéré de définir sa poïétique comme une poïétique du liminal. On peut regrouper les modalités du liminal en trois ensembles. Le premier rassemblera les figures relationnelles, structurelles et logiques : le liminal comme forme, comme jeu de disjonction-jonction, jeu de combinatoire, de polarisation allant jusqu'au paradoxalement contradictoire. Le second sera moins logique que dynamologique, énergétique et étudiera les rapports entre "formes" et "forces", forces de rétention et forces de protention, le paroxysme et le franchissement. Enfin, un troisième groupe se focalisera plus particulièrement sur les "transes" chariennes, c'est-à-dire les différents types de transmutations : comment le praxéologique et l'ontologique se fondent en ce que Michel Deguy appellera une "poïétique", comment la mort charienne est transmuée en trace vivante, comment enfin, liminal des liminaux, le connu, le réductible, le limité s'ouvrent à l'Inconnu, à l'Irréductible, à l'Illimité. L'évocation de la scène du carreau qui est aussi scène poïétique et scène liminale rassemblera et cristallisera en figure simple et vivante une bonne part des "liminèmes" analysés précédemment. (4)

Liminal et Relation

La fonction des concepts consiste à souligner les différences et les séparations, tandis que l'expérience est à la fois rencontre et participation.

M.M. Davy

Traversée en solitaire

Entre la table et le vide/ il y a une ligne qui est la table et le vide/ où peut à peine che-miner le poème.

Roberto Juarroz (5)

Un examen des figures relationnelles des deux recueils, tant au plan de l'énoncé qu'au plan de l'énonciation, révèle que l'ensemble des interactions, le jeu entre Disjonction et Jonction est tendu entre deux pôles extrêmes : l'objet liminal clos - OB - d'une part, la véhémence de la contradiction - PARA - de l'autre.

Le liminal comme complexe topique : AD / OB / AB

Variations sur l'objet liminal.

La limite évoque d'abord une démarcation plus ou moins matérialisée entre deux espaces. Une prise en compte de l'ensemble des "objets" liminaux, une classification des supports thématiques de la limite spatiale révèle d'emblée que cet objet semble travaillé par des forces contradictoires et semble devenir le support de modalités antithétiques : clôture/ouverture, concret/abstrait, stabilité/instabilité. A l'une des extrémités du spectre liminal on trouvera l'objet opaque : *parois* p. 186, *rempart* p. 359, *barrage* p. 182-255, *barre* p. 379, *barrière* p. 345, *mur* p. 160, *muraille* p. 169, *plafond* p. 366-379, *clôture* p. 360, *étroit réduit* p. 402, *façade des forêts* p. 359. L'objet opaque marque une séparation nette entre deux espaces hétérogènes, en particulier l'intérieur et l'extérieur. Cette hétérogénéité peut affecter la nature de l'objet : il devient alors bivalent, opaque et ouvert : *le rideau* p. 141, *la persienne* p. 166, *les grilles* p. 392, *les volets de cristal* p. 219, *le portail* p. 403, *la fenêtre* p. 133-306, et, avec une grande fréquence, *le carreau* p. 310-343-368, *la VITRE* p. 152-155-254-270-303-352-377. Un pas de plus dans la dématérialisation transforme l'objet concret en limite abstraite, ligne de démarcation (6) stable ou instable, soumise à la relative perspective d'un observateur : *limite* p. 185-252-269-360, (*délimiter* p. 378-398), *frontière* p. 174-214 (*frontalier* p. 369), *confins* p. 152, *ligne de partage* p. 148-322-411, *bord* p. 151-40, *berges* p. 217, *marches du monde concret* p. 346, *côtes* p. 360, *lisière du trouble* p. 367, *horizon* p. 134. Une troisième métamorphose transmuera ces figures en purs repères spatiaux ou spatio-temporels répartis en "liminaux" : l'initial, le median, le final. On sait combien la poétique charienne privilégie l'instance liminaire du commencement : *le seuil* p. 133-136-165-398, *le point du jour* p. 224, *le début* p. 370, *l'aurore* p. 253, *l'aube* p. 137 ; *le poète* est défini comme *le grand commenceur* p. 169. Le milieu, l'axe median est aussi une ligne de partage : *midi* p. 181-308, *zénith* p. 163-264, *équinoxe* p. 133, *ascendant* p. 266, *minuit* p. 181. Enfin, et symétriquement au commencement le "telos" charien est tendu vers *la fin* p. 137, *le dénouement* p. 374, *le terme* p. 314. Cette dynamique acméique, télologique, est rendue très fréquemment par l'image d'une ascension vers un point extrême : *point* p. 164-176, *pointe* p. 129-147-353-378-403, *crête* p. 274, *cime* p. 284-309, *pics* p. 273-405, *pinacle* p. 360, *corniche de l'air* p. 146, *sommet* p. 144-168-193-304-314-333-345-360-387. Cette tension vers un sommet est aussi une figuration d'une quête de l'Absolu p. 135-158-273 ou de la Quintessence p. 149. On s'aperçoit dans l'exemple de l'AB-solu combien "l'objet" liminal - vitre, ligne, seuil, sommet - est le jeu d'une tension entre les forces de disjonction et d'abstraction d'une part, les forces d'approximation et de jonction de l'autre ; mais il est clair aussi que l'imaginaire charien fortement dynamologique a besoin, ne serait-ce que pour stimuler le jeu des forces, de repères concrets, spatiaux et formels précis. Il faut examiner de plus près cette polarité AB - AD qui compte parmi les dominantes de la Scène poétique charienne.

Le liminal AB - AD

"C'est ce qui sépare qui fait tenir ensemble d'abord"

C. Raband (7)

Le pôle AB s'actualise dans des figures thématiques et des structures d'énonciation. On peut se demander si la rupture, le déchirement et la fragmentation ne constituent pas le cœur du liminal, son moment de vérité : Char serait le poète de la Dé-cision, de la coupure et de la surrection volontaire. Le champ sémantique de la disjonction est riche et diversifié : images du *creux*, du *sillon*, du *creusement* p. 136-182, du *visage raviné* p. 131, actions de *fendre les flots* p. 331, *briser la glace* p. 369, de *percer* p. 388, de *déchirer* p. 403-405, de *tailler* p. 405, de *couper le visage* p. 362, de *disloquer* p. 383-399, de *rompre l'étau* p. 132, de *disperser* p. 149-402, sans parler de la modalité de *l'abrupt* p. 150. Si l'écriture charrienne privilégie le paradoxe, le recours à la phrase nominale, la condensation, les formes brèves et fragmentées, c'est que notre monde est celui de la fragmentation : *la quantité de fragments me déchire. Et debout se tient la torture* p. 136. Dans un monde de "bruit et de fureur" le poète n'a plus le loisir de la lente et longue contemplation :

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 p. 182.

Mais à cette tentation de la disjonction sous toutes ses formes s'oppose la configuration AD qui regroupe toutes les figures de l'approximation et de la jonction. Et d'abord cette figure du conatif, de l'ouverture sur le prochain, souvent apostrophé, qu'il s'agisse d'un destinataire réel ou universel,

Je t'aimais. J'aimais ton visage de source ravinée. p. 131
Eaux de verte foudre qui sonnent l'extase du visage aimé, (...).

Identique sagesse, toi qui composes l'avenir... p. 135

Sorgue qui t'avances derrière un rideau de papillons qui pétillent p. 141
Achevez-moi, beauté planeuse, ivres paupières mal fermées p. 145

Le texte poétique se donne comme invocation, parole vive en acte, qui désire la Rencontre de l'autre et du monde :

Es-tu ma femme ? Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent ?
p. 139

Je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre p. 251

Et le poème d'invoquer le compagnonnage des "siens" :

Je suis fidèle non à un seul mais à tous les êtres avec lesquels je me découvre en parenté sérieuse. p. 225

Ceux dont le poème se souvient, certes, mais aussi ceux que le poème va découvrir :

Salut à celui qui marche en sûreté à mes côtés, au terme du poème. Il passera demain DEBOUT sous le vent. p. 140

Car

Le poème est toujours marié à quelqu'un. p. 159

Si la polarité est si présente et si vivante dans la poésie de Char, c'est que, par définition, un pôle n'est pas isolé, il n'existe que par l'action ou la réaction du pôle opposé. Dans la scène poétique charienne, la disjonction et la jonction s'appellent mutuellement, se conjuguent. Dans *Lettera amorosa* le poète écrit :

Absent partout où l'on fête un absent. p. 343

Mais fêter un absent n'est-ce pas la meilleure façon de le rendre présent ? Et ce chant destiné à l'Absente célèbre celle qui ne cesse d'être présente :

Je viens de rentrer. J'ai longtemps marché. Tu es la Continuelle... p. 344

La Relation charienne semble vouloir faire interférer paradoxalement Disjonction et Jonction, Séparation et Présence.

La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence. p. 258

Double postulation : acquiescement et refus :

L'acquiescement éclaire le visage. Le refus lui donne la beauté. p. 194

éloge et révolte :

Éloge, nous nous sommes acceptés. p. 132

et

Je n'écrirai pas de poème d'acquiescement p. 202

Il ne s'agit pas seulement de moments et de situations différents, mais d'une co-incidence qui trouve sa version psychologique dans la relation fascinée. Les "fascinants" ont le double pouvoir d'attirer et de repousser. Mais ce jeu tensionnel entre OB, AB et AD ne fait qu'illustrer le fonctionnement de la relation nucléaire du système. Dans un deuxième temps nous essaierons d'examiner l'espace charien dans sa globalité en montrant qu'il est fortement polarisé.

Polarisation de l'espace relationnel (inter)

Quelle qu'elle soit la vérité se joue dans l'entre-deux, comme un espace qu'ouvrent en chacun le langage, l'advenue et aussi la privation de l'autre.

M. de Certeau (8)

Le liminal comme espace intervallaire

La coïncidence entre opacification-fermeture et disjonction ouvrante se traduit dans la figure de l'ENTROUVERT, dis-jonction en acte, inchoatif de l'ouverture, brèche créatrice d'un intervalle à peine gagné sur la clôture. Il est significatif que l'objet sur lequel porte cette entr'ouverture soit : la porte, ou la grille ou la prison :

J'entrouve la porte du jardin des morts p. 130

J'entrouve la porte de notre chambre p. 345

La nuit (...) quand elle consent à nous entrouvrir les grilles de ses jardins p. 392

Significatif aussi que l'entrouverture soit liée par le jeu de la métaphore à la Rencontre de l'autre :

Votre visage (...) s'entrouvrant à ma rencontre p. 131

Mais ce qui intéresse notre quête du liminal charien, c'est que la faille, la brèche, la disjonction n'existent plus seulement en fonction des parties disjointes mais se constituent en espace autonome :

Nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert, exactement sur la ligne de partage de l'ombre et de la lumière (...) p. 411

L'espace liminal sera cet "entre deux" mal défini, instable et problématique qui s'étend entre deux repères polaires mais qui est en quête de sa consistance propre. Parfois l'Entre deux est perçu comme une position médiane :

à mi-longueur du factice et du surnaturel. p. 345

Il s'agit bien de donner un minimum d'extension à cet espace qui, au départ, n'était que faille béante :

Entre innocence et connaissance, amour et néant, le poète étend sa santé chaque jour. p. 163

Espace qu'il s'agit de parcourir dans les deux sens :

J'accepte de godiller entre deux dimensions inégales p. 360

allant indistinctement de l'un à l'autre de ces états différents de la vie p. 156

Navigation difficile, marquée par l'hétérogénéité qui divise le narrateur lui-même :

Nous sommes écartelés entre l'avidité de connaître et le désespoir d'aimer
p. 184

Mais c'est bien cet entre-deux qui favorise l'éclosion poétique :

Cependant il existe entre tout cela et l'Homme une enclave d'inattendus et de métamorphoses p. 213

Entre ton plus grand bien et leur moindre mal rougeoie la poésie. p. 332

L'espace intervallaire, évoqué maintes fois dans l'œuvre de Char (pp. 133-183-185-204-220-269-333-402-411 etc) est bien par excellence cet espace liminal, inconfortable, intense, "marqué" par l'altérité :

Je marchais entre Toi et cette Autre qui était Toi p. 355

Dans un texte ultérieur, dans lequel le poète évoque sa poésie, l'image de l'**entaille** se trouve liée à un néologisme qui combine l'image de l'étoile à la notion d'entr'ouvert ou d'entre deux : l'**ENTRETOILE**. Entaille - intervalle - étoile : disjonction - entre deux - intensité de l'Altérité.

Un espace liminal

L'espace conflictuel de l'entre deux n'est peut-être qu'une actualisation d'une des figures maîtresses de l'écriture charienne, l'antithèse, dont la récurrence a pour effet de maintenir l'espace dans une tension permanente, d'empêcher le figement.

Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance du Verbe. p. 129
J'aime qui m'éblouit puis accentue l'obscur à l'intérieur de moi. p. 330

Quand le poète écrit que :

La constellation du Solitaire est tendue p. 378

il définit poétiquement ce que nous comprenons par système liminal : sur un fond amorphe (l'espace cosmique nocturne) se détachent un certain nombre de pôles d'une structure ("constellation") énergétique ("tendue") qui isole *et* inclut la partie (le "*Solitaire*"). L'examen des variations figurales sur l'Antithèse montre que le monde charien est à la fois celui de l'interdépendance et de l'exceptionnel. C'est sans doute ce qui est suggéré par cette "apparente" contradiction qui définit le poète comme *solitaire* et *multiple* p. 193. C'est aussi la "définition" de sa poésie comme *Parole en archipel* : l'archipel conjuguant non seulement disjonction de surface et jonction en profondeur, mais totalité éclatée entre intégration et fragmentation.

En poésie c'est seulement à partir de la communication et de la libre disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous que nous nous trouvons engagés. p. 160

Le texte met en scène une double polarité : celle d'abord qui oppose la relation des choses *entre elles* à la relation entre les choses et le sujet humain *à travers nous* ; celle qui oppose le désir de jonction et d'intégration à une totalité (*communication*) au désir d'autonomie (*libre disposition... entre elles*). Le sujet individuel ne semble trouver sa définition que dans la relation d'interdépendance :

AUX MIENS. Je touche à l'étendue et je peux l'enflammer. Je retiens ma largeur, je sais la déployer. Mais que vaut le désir sans votre essaïm jaloux ? Terne est le bouton d'or sans le ton des prairies. p. 387

Relation que désigne bien le titre :

ATTENANTS. Les prairies me disent ruisseau./Et les ruisseaux prairie. p. 397

Mais cette interdépendance évitera nivellement et entropie, par la focalisation sur le caractère singulier, spécifique, exceptionnel de la partie.

Vie (...) désigne-moi ma part si tant est qu'elle existe, ma part justifiée dans le destin commun au centre duquel ma singularité fait tache mais retient l'amalgame. p. 229

Le poète use fréquemment d'une figure syntaxique qui juxtapose une séquence négative à une séquence affirmative : pour focaliser sur le point essentiel, la phrase commence par nier, rejeter ce qui entoure cet essentiel ou ce qui s'y oppose, puis elle se concentre sur le point singulier pour le souligner, l'isoler, l'exalter.

La vitalité du poète *n'est pas* une vitalité de l'au-delà *mais* un point diamanté actuel de présences transcendantes et d'orages pélerins. p. 164

Je *ne suis pas* seul parce que je suis abandonné. Je suis seul parce que je suis seul, amande entre les parois de sa closerie. p. 386

Nous n'appartenons à *personne* sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous (...) p. 176

La focalisation sur l'exceptionnel et le singulier se fera aussi par l'usage du mot *seul* ou *unique* :

Nous étions exacts dans l'exceptionnel qui *seul* sait se soustraire au caractère alternatif du mystère de vivre. p. 132

La *seule* signature au bas de la vie blanche, c'est la poésie qui la dessine. p. 411

Seuls demeurent p. 127

Évoquant la mort du taureau, Char oppose le soleil aux *ténèbres qui crient* :

Couple qui se poignarde *unique* parmi tous. p. 353

La scène de l'arène n'est pas sans évoquer la scène du Théâtre tragique qui oppose la démesure du héros à la mesure du chœur, la violence de la célébration tragique à l'anneau des spectateurs-citoyens. Cette double postulation de l'inter-dépendance et de l'indépendance exceptionnelle, entre le rapport à l'Autre et l'affirmation de Soi, de l'Autos, ne travaille-t-elle pas la poétique même, tendue entre hétérotélisme et autotélisme ? On ne peut pas ne pas être frappé par l'obsession définitionnelle du poète dont le texte est un immense battement anaphorique sur le thème de la poésie, du poète. Or le parti-pris "réflexif", autoréférentiel, n'a d'égal que le parti-pris "transitif" qui ouvre la poésie sur le Réel, sur l'Éthique, sur l'Altérité. Mouvement qui semble vouloir conjuguer les gestes exo- et esotéristes extrêmes.

Cette rage à faire co-exister les contraires désigne une relation dont la véhémence travaille la disjonction liminale : la relation paradoxale. Le Jeu des combinaisons, interférences, antithèses semble tourner autour d'un noyau d'impossibilités dont le paradoxe et la contradiction sont les traces discursives.

L'espace liminal comme espace paradoxal

Nous appelons "espace paradoxal" un espace en crise gouverné par des figures comme le paradoxe, la contradiction, l'oxymore, figures qui pratiquent la "coincidentia oppositorum". Si l'antithèse dynamise le champ logique, le paradoxal est beaucoup plus violent : il subvertit le principe d'identité qui régit le champ de la communication sociale. Le paradoxal constitue un scandale logique, met en crise le principe d'identité pour l'ouvrir à une autre logique, une logique de la contradiction où fusionnent l'identique et son contraire (9).

Les contradictions et oxymores travaillent aussi bien l'énoncé que l'énonciation. Les fragments évoquent

le paradoxe (d'un) visage p. 140, l'exaltante alliance des contraires p. 159, l'homme (comme) receleur de son contraire p. 188, (les) contradictions (les) services p. 322 du poète.

Le paradoxal prend fréquemment la figure d'une bi-férence :

Tu es lampe, tu est nuit p. 308

Je suis l'exclu et le comblé p. 145

Enlevé par l'oiseau à l'éparse douleur / *Et laissé* aux forêts pour un travail d'amour p. 385

Beaucoup de textes sont structurés par les pôles de l'oxymore :

O *tué* sans entraille !

Tué par celle qui fut tout et, réconciliée, se meurt ;
Lui, danseur d'abîme, esprit, toujours à naître,
Oiseau et fruit pervers des magies cruellement sauvé. p. 351

La bi-férence *tué-sauvé* relie les deux points extrêmes du texte, le début et la fin, en parallèle avec l'opposition *se meurt-à naître*. Ce qui donne à penser que l'espace de l'alchimie poétique coïncide avec l'espace de la contradiction entre les deux bornes de l'oxymore : l'accumulation des attributs, déploiement polysémique. A l'oxymore actualisé *tué-sauvé* se superpose un oxymore phono-sémique [*tué-tu es*].

La relation paradoxale est souvent soulignée par un adverbe marquant l'opposition :

Illusoirement, je suis *à la fois* dans mon âme et hors d'elle, loin devant la vitre et contre la vitre, saxifrage éclaté. p. 270

Faire un poème, c'est prendre possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien dans cette vie, très rattaché à elle, *et cependant* à proximité des urnes de la mort. p. 409

La poésie est ce fruit que nous serrons, mûri, avec liesse, dans notre main *au même moment* qu'il nous apparaît, d'avenir incertain, sur la tige givrée, dans le calice de la fleur. p. 410

Mais l'oxymore peut jouer avec plus d'économie et plus de violence entre nom et épithète :

le réel incrémenté p. 155 les midis glacés p. 308

entre complété et complétant :

le cœur d'*eau noire* du soleil p. 138

entre sujet et verbe :

l'éclair me dure p. 378

La "coincidentia oppositorum" constitue la limite et déjà la transgression d'une logique du dire. Ainsi le liminal relationnel joue entre figures liminales extrêmes : la limite comme forme clôturante, OB-jectivante - mur, barrière - et la limite comme crise logique. A un extrême une théâtre ferme, à l'autre une crise logique, entre les deux les jeux multiples de la Jonction, de la Disjonction, de l'INTER. Partis d'un liminal-ligne nous sommes passés à un liminal-jeu relationnel pour aboutir à un liminal tensionnel, tendu entre possibilité et impossibilité. Mais la tension qui travaille le liminal relationnel mérite d'être étudiée en tant que telle : la deuxième partie tentera d'éclairer ce liminal dynamique et énergétique.

Liminal dynamique

Elles furent écrites dans la tension.
Feuillets d'Hypnos

Pour les besoins de l'analyse nous sommes obligés d'étudier séparément les deux modalités étroitement liées du liminal : la spatio-relationnelle et la tempo-énergétique. La lecture du texte charien perçoit les "formes-sens" comme des *formes-forces*, le terme de "forces" étant entendu ici au triple sens de "dynamisme", de "puissance" et de "potentialisation" (10). Sur la Scène poétique charienne, le jeu entre extension et "intension" logiques est aussi le jeu de "l'intention" et de l'intensité. De même que l'espace INTER trouve sa limite dans le PARAdoxal et le PARalogique, de même l'espace énergétique charien trouvera son acmé dans le PARoxysme et la TRANSgression. Les tensions du dynamisme liminal jouent entre formes et forces, entre forces de "rétenion" et forces de "protention", entre paroxysme et franchissement.

Forme - Force

La "densité" charienne est d'abord liée à une opposition thématique qui travaille l'œuvre ; celle du structuré et celle de l'énergétique. Les figures du structuré sont aussi bien celles du minéral

silex p. 153-382, pierres p. 409, cailloux p. 413, fer p. 154, corail p. 304-343, cristal p. 141-223-255, diamant p. 253-140-164-175, éperon rocheux p. 359, rocher et roc p. 273-314-341-404, glacier p. 261

que celles de la forme et de la figure. Le poète évoque

la forme dure, sans crépi, de la mort p. 276, le cadran des eaux p. 401, le dur membre débordé de la mort p. 412, l'étroit réduit p. 402, les traces p. 382, et les "visages" du vivant p. 195-197-203-239-242-249-251-257-262-307-314-362-373.

Ce qui frappe ici c'est la préférence accordée aux concrétions dures ayant des formes nettes. On sait par ailleurs qu'à l'instar de la plupart de ses amis surréalistes et post-surréalistes, ses préférences artistiques le portent vers la peinture et non vers la musique. A ce goût de la ferme structure et du cristallisé s'oppose celui des manifestations de l'Energétique. Sensible au *voyage de l'Energie de l'univers* p. 138, le poète privilégie les éléments mobiles et dynamiques – *vent* p. 343, *tourbillon* p. 165, *orages*, *cascades* p. 261-360, *torrents* etc – et toute gestuelle dynamique - *courir, sauter, s'élançer* p. 135-383, *surgir*, etc.

Nous avons dit plus haut que les figures de la polarisation – antithèses, oxy-mores – "dynamisaient" l'espace poétique charien. On pourrait en dire autant de

l'emploi fréquent des interjections, interrogations et exclamations :

O voûte d'effusion sur la couronne de son ventre,
Murmure de dot noire !
O mouvement tari de sa diction ! p. 152

et de l'emploi des intensifs :

Au cours de la lutte si noire et de l'immobilité si noire p. 142
Tellement j'ai faim, je dors sous la canicule des preuves p. 144

Cette tension entre l'énergétique et la cristallisation est magnifiquement rendue dans ce texte extrait de *Lettera amorosa* évoquant le plaisir :

Tu es plaisir, avec chaque vague séparée de ses suivantes. Enfin toutes à la fois chargent. C'est la mer qui se fonde, qui s'invente. Tu est plaisir, corail de spasmes. p. 343

La métaphore finale "corail de spasmes" condense en une forme belle l'essentiel des données du texte et de la poétique charienne : le corail est à la fois une matière vivante, minérale, née au sein de la mer, forme pure et bourgeonnante. "Corail de spasmes" est une cristallisation des figures énergétiques du texte : l'énergie du successif et de la surface visible : *chaque vague*, l'énergie totalisante et simultanée : *toutes à la fois*, l'énergie matricielle : *c'est la mer qui se fonde*, l'énergie paroxystique de l'acte à l'acmé de son accomplissement : *spasmes*, l'énergie jubilatoire et jouissive : *tu es plaisir*. Ce mouvement d'expansion et de compression ou de condensation formelle est figurée rythmiquement par la cadence mineure : la première phrase qui marque une ouverture de la surface houleuse au fondement matriciel est longue ; alors que la seconde, anaphorique, est brève et rassemblée autour de l'image minérale du corail. Le texte "dit et fait" le désir charien d'un accomplissement formel qui condense les énergies et potentiels de la totalité, c'est-à-dire d'une forme qui soit simultanément Forme-Forces-Fond. Le texte montre que la tension entre Forme et Force équivaut fréquemment à la tension de deux forces : celle de la rétention et celle de la protention.

Rétention - Protention

Le poète est la genèse d'une être qui projette et d'un être qui retient.

R. Char
Seuls demeurent

Ce couple conceptuel se réfère moins à la pensée de Husserl qu'à l'Argument du *Poème Pulvérisé* : pour Char le poème est

Né de l'appel du devenir et de l'angoisse de la rétention p. 247

Poésie de l'"appel" et de "l'angustia"-étranglement, poésie tendue entre dynamique expansive, d'ouverture à l'infini et dynamique compressive, de clôture sur le point essentiel, la poésie de Char semble mue par le jeu de deux dynamismes antagonistes : centrifuge et centripète :

Je retiens ma largeur, je sais la déployer p. 387
...parole qui déploie, parole qui révoque p. 386
nous exaltons et contrecarrons p. 352

La protention peut prendre la forme de l'abandon en devenir :

Nous grandissons en révolte ouverte presque aussi furieusement contre ce qui nous entraîne que contre ce qui nous retient. p. 333

Le couple rétention-protention trouve sa correspondance dans l'opposition capture - don :

J'aime, je capture et je rends à quelqu'un p. 322

ou plus brièvement :

accumule puis distribue p. 213

Cette lutte liminale entre compression et expansion, réduction et production est celle même de la force désirante et de la nécessaire contrainte qui la stimule dans le poème :

amour réalisé du désir demeuré désir p. 162
Avidité et contrainte s'étaient réconciliées. p. 153

Protention et Rétention semblent structurer l'énergétique du Désir, et celle de la Parole : dans un des poèmes d'*Arsenal* écrit entre 1927 et 1929, la parole ne peut se donner libre cours qu'en luttant contre cette "angustia" au sens premier du terme : le serrement de gorge.

Dès qu'il en eut la certitude
A coup de serrements de gorge
Il facilita la parole p. 8

Le Jeu rétention-protention caractérise autant l'énonciation que l'énoncé. L'examen d'un autre texte court le montre clairement :

Tout en nous ne devrait être qu'une fête joyeuse quand quelque chose que nous n'avons pas prévu, que nous n'éclairons pas, qui va parler à notre cœur, par ses seuls moyens, s'accomplit. p. 377

Le texte met en scène l'accomplissement poétique au moyen d'une énonciation qui montre que l'"ex-pression" finale - *s'accomplit* - est le résultat d'une com-pres-

sion : compression de *Tout, en fête* par la restriction *ne...que*, compression rythmique de la *protase* longue comprenant le sujet *quelque chose* lesté de trois relatives et d'une incise complément de moyen - *par ses seuls moyens* - en apodose brève puisqu'elle ne comprend que le verbe final. Cette construction met en valeur la soudaineté de l'accomplissement, mais aussi le jeu entre accumulation et figuration. La protase semble se "gonfler" d'une *charge* sémantique que structure le batttement anaphorique des trois relatives et l'apodose être le lieu de l'actualisation de cette charge. Charge sémantique que semble réaliser également la succession stratifiée des "définitions" du mot IRIS qui termine *Lettera Amorosa* et qui désigne ce déploiement de la polysémie du mot par ces mots :

...Iris plural, iris de *Lettera amorosa*. p. 347

Écrire c'est ici déployer et comprimer le sens : l'image du *point d'or*, du *point diamanté*, dit le désir poétique charien - resserrement extrême du signifiant et rayonnement du sens :

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. p. 176

La syntaxe du texte focalise sur point d'or par une restriction *ne...personne sinon au*, puis ouvre le champ sémantique de lampe par une double structure binaire : *inconnu de nous/inaccessible à nous ; le courage/ et le silence*.

Le point diamanté actuel est serti dans une texte de structure semblable :

La vitalité du poète n'est pas une vitalité de l'au-delà mais un point diamanté actuel de présences transcendantes et d'orages pélerins. p. 164

Le point devient point d'intersection de dynamismes antithétiques, point critique, point acméique et paroxystique, point liminal. Le jeu des dynamismes poétique converge vers le point extrême.

Paroxysme - Franchissement

Cette "charge" évoquée précédemment est à la fois cumul et élan vers une éclatement paroxystique : l'image *corail de spasmes* est le lieu d'une tension extrême entre énergies centrifuges et structuration-rétention formelle. Le paroxysme trouvera sa figuration au plan thématique et au plan syntaxique.

Thématiques de la charge excessive : *profusion* p. 343, *exorbitant* p. 168, du sommet, du feu :

fureur blanche p. 134, brûler p. 190, embrasé p. 151, foudroiements p. 158, brasier p. 293, flamme à l'excès p. 366, mousse ardente p. 409, fer rouge p. 145, extrême braise du jour p. 354, illumine p. 341-381

d'un bouleversement intérieur :

enragé p. 146, rage p. 331, furieuse p. 189, horreur p. 146, terreur p. 147, transe p. 151, émerveillement p. 190, ivre p. 223, exubérance p. 334, enthousiasme p. 351.

Le paroxysme est toujours une violence. Le poète en est conscient : il écrit dans *Sous ma casquette amarante* :

Répétons qu'il y a toujours une violence qui répond à une autre violence et la contrecarre en bien ou mal. La moindre clarté naît d'un acte violent... p. 826.

Violence où pulsions érotiques et pulsions de mort révèlent leur complicité profonde, comme dans ce face à face du taureau et de l'épée :

couple qui se poignarde unique parmi tous p. 353

Sur le plan lexical il n'est pas indifférent de noter un paradigme riche de mots comprenant le préfixe **ex-**, ce qui semble déjà indiquer que le paroxysme vise un débordement, un dépassement liminal :

exultant p. 132, extase p. 135-265, exorbitant p. 168-255, exaltait p. 159-239, écarteler p. 153, exaspéré p. 161, exubérance p. 334, excès p. 366, extrême p. 163-354.

L'écriture de Char ne thématise pas seulement le paroxysme liminal, elle l'actualise dans la syntaxe et la rythmique de son énonciation : la phrase-type (on peut souvent étendre ce schème au texte même) a une protase plutôt longue, souvent anaphorique, protase de la "charge" sémantique, et une apodose brève, brusquée, condensée où l'image fait rayonner sa polysémie. Mais le moment liminal par excellence de la phrase est bien celui de l'**acmé** ; ce moment est fréquemment matérialisé, actualisé par une figure que nous appellerions volontiers "suspens à l'**acmé**" et qui consiste à intensifier l'attente créée par la protase par une brève incise qui sera comme suspendue entre protase et apodose maintenant brièvement le lecteur dans cet intervalle liminal afin qu'il concentre mieux son attention sur la clause-apodose dont la charge signifiante se trouve renforcée.

Lorsque je rêve et que j'avance, lorsque je retiens l'ineffable, *m'éveillant*, je suis à genoux p. 382

Vivre, c'est s'obstiner àachever un souvenir ? Mourir, c'est devenir, *mais nulle part*, vivant ? p. 382

Jeunes hommes, préférez la rosée des femmes, leur cruauté lunatique, à laquelle votre violence et votre amour pourront riposter, à l'encre inanimée des meurtriers de plume. Tenez vous plutôt, *rapides poissons musclés*, dans la cascade. p. 360

Franchir

Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loin, ailleurs.

Michel de Certeau.

Le moment PARAdoxal et PAROxystique nous semble se situer au cœur vif du liminal. Il constitue une sorte de scandale logique et violent dans une zone ultra sensible de la poïèse et du système symbolique. Moment de vertige, il précipite le lecteur en ce bord où toutes les topiques ouvrent sur l'Atopique, le "Unheimlich", l'inconnu. La capacité de penser semble ici rencontrer sa limite. Parvenue à la lisière de cette zone "transitionnelle" chère à Winnicott où elle affronte l'Altérité, la pensée va vivre ses "transes", ses émois, bouleversements et transmutations. Dans la poésie de Char ce moment transitionnel est figuré par les images de poussée, de franchissement, de *Transir*. Le texte évoque : *l'exorbitante poussée* p. 255, *l'avidité* p. 141 qui (*jette*) *en avant* p. 411, *l'avance* p. 382. Puis c'est l'action de *franchir l'espace* p. 351, *franchir la clôture* p. 360, *passer* p. 148, *sauter la barrière* p. 379, *déborder l'économie de la création* p. 129, *la réalité ne (pouvant) être franchie que soulevée* p. 413. Il s'agit d'être *du bond* p. 222 pour *TRANSIR* p. 352 pour *chasser au-delà* p. 360.

La lecture aussi est une activité liminale. Le désir qui semble la travailler est moins de capture que de transmutation : les grandes rencontres légétiques sont celles qui nous ont, définitivement (?) ou provisoirement modifiés. Le jeu des interactions, interférences et combinatoires n'est pas une fin en soi, mais par les dynamiques mises en jeu, il facilite la conversion réciproque des monde-du-texte et monde-du-lecteur (11). C'est pourquoi ce liminal dynamique nous semble lui-même intermédiaire, "liminal" entre le liminal relationnel et celui des "transes" dont nous allons étudier les modalités dans notre dernière partie.

Liminal et Transes

Les points forts, ceux qui indiquent des crêtes et provoquent des mutations.

M.M. Davy
Traversée en solitaire

Le terme de **Transe** nous requiert pour une triple raison : il désigne, au sens ethnologique, une métamorphose du sujet, un changement d'état facilité par un rituel où interfèrent souvent musique et danse ; il thématise en quelque sorte la polysémie du radical TRANS ; en français, son homophonie partielle avec **Trace** invite à une réflexion sur le pouvoir cathartique de la littérature et de la lecture. Si l'équation texte poétique-texte liminal a un fondement, c'est que le poème plus que tout autre texte est particulièrement sensible à toutes les formes de l'Altérité, y

compris à cette capacité d'altération qui est celle du sujet lisant. D'une certaine manière *L'heure est* – toujours plus ou moins – *propice aux métamorphoses* p. 193, et la poésie, comme la littérature s'inscrit dans cette chaîne d'hétérogénéisation de la poïèse universelle. L'œuvre de Char nous propose essentiellement trois modalités de Transes poïétiques : celle qui joue entre la pratique et l'être poïétiques, celle qui joue entre mort et (re)naissance, celle enfin qui joue entre le Manifeste (Topique-Connu) et le Non-Manifeste (Atopique-Inconnu).

Transe praexo-onto-logique

L'autre m'apporte l'essentiel : la possibilité de changer.

Luce Giard

Paraphrasant un texte de Char, on pourrait dire que, dans la poésie de Char, la poétique (étude des poétiques), la poïétique (étude des actes, de la pratique poétique) et la "poïethique" (12) (étude de l'Ethos, de l'être poïétique - ou onto-poïétique), sont *trois obliques d'un même sommet* p. 333. Ce sommet serait quelque chose comme une poïèse de l'être et du Réel. Tout, chez le poète, semble s'opposer à la séparation entre la littérature et la vie, entre "l'écriture" et le vivre, entre ce qu'on pourrait appeler le praxeo-poïétique et l'onto-poïétique. Tout au contraire postule le lieu alchimique et liminal de leur fusion. Quand le poète écrit *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir* p. 162, la phrase entrelace soigneusement les pôles de la praxis *réalisé-poème* et de l'être *l'amour-désir*. Dans cet autre fragment, *réalité et poésie* voient leur hétérogénéité transmuée dans la notion d'énergie :

La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ? p. 399

Les analyses précédentes ont mis l'accent sur l'importance, dans la rythmique charienne, de la cadence mineure. Quand le poète écrit :

Le poète vivifie, puis court au dénouement p. 374

Être du bond. N'être pas du festin, son épilogue p. 222
Ne t'attarde pas à l'ornière des résultats p. 175

il énonce à la fois une modalité de sa poétique (en particulier de sa rythmique) et de sa poïethique ou de son ethos poétique ! Cette alchimie va s'exercer dans l'espace liminal entre faire et être dans les deux sens. D'abord du pôle Semio- et Praxeo-logique vers le pôle Etho-Onto-logique.

Le poète ne peut longtemps demeurer dans la stratosphère du Verbe. Il doit se lover dans de nouvelles larmes et pousser plus avant dans son ordre. p. 180

L'avancée dans l'ordre poétique ne peut se faire par une fuite dans un espace abstrait, sublimé, mais dans un bain de souffrance et de réel renouvelé. Nous avons,

dans un travail antérieur sur *La Parole en archipel*, pu montrer l'articulation étroite entre deux configurations, celle de la "Plaie féconde" et de la "Trace illuminante" : notre texte montre bien que la "bonne" Trace poétique est celle qui s'est découverte comme "Plaie" (13), le poète étant celui qui "intervient" dans le réel :

Nous sommes les passants *appliqués* à passer, donc à jeter le trouble, à infliger notre chaleur, à dire notre exubérance. Voilà pourquoi nous intervenons ! p. 334

Les *Feuillets d'Hypnos* se présentent comme une sorte de Carnet de Combattant, de chef de maquis. L'ethos qui y est exaltée est d'abord celui de la lutte armée contre l'occupant et la peste brune. Un examen plus précis de ces textes - que nous ne pouvons pas faire ici - montrerait combien les figures de cet Ethos de combattant convergent avec les figures de l'Ethos poétique. Avec le recul on s'aperçoit que le combat poétique charrien est mu par les mêmes désirs que le combat du Résistant et du Réfractaire. L'alchimie poétique ici est celle qui porte sur une *materia prima* : les hommes.

J'ai confectionné avec des déchets de montagnes des hommes qui embaumeront quelque temps les glaciers. p. 206

Poïèse de la réactivation, de la restructuration :

Ils se laissent choir de toute la masse de leurs préjugés ou ivres de l'ardeur de leurs faux principes. Les associer, les exorciser, les alléger, les muscler, les assouplir. p. 184

Une bonne partie des fragments poétiques sont réflexifs, consacrés à des "définitions" poétiques de la poésie et du poète : c'est vrai en particulier de *Partage formel* p. 155 où le poète semble vouloir donner les contours essentiels de sa poétique. Comme beaucoup d'œuvres modernes, depuis les Romantiques allemands, la poésie se veut ici poésie de la poésie. Ce parti-pris réflexif pourrait donner à penser que le poème charrien se replie sur lui-même. Mais simultanément, et nous retrouvons ici cette tension contradictoire déjà évoquée, ces fragments exaltent une poétique de l'ACTE, de l'Énergie contagieuse, toujours inauguraux :

L'acte est vierge, même répété. p. 186

Le poète, grand Commenceur p. 169 est celui qui va *transformer le fait fabuleux en fait historique* p. 169. L'action poétique ne s'enferme pas dans les limites étroites d'un "Art donné", elle produit un mieux-être, un être-au-monde requalifié :

Soudain l'Allegro (...) perce et reflue vers les vivants (...) qui (...) vont à travers Mozart s'éprouver en secret. p. 388

La "transe" de l'Art à la Vie se double d'une Transe inverse : celle de la métamorphose du vivant en poème. Le liminal charien fait fusionner onto- et sémiotique

genèse : les épaules de son ami Sorgue, se muent en *livre ouvert* :

Sorgue, tes épaules comme un livre ouvert propagent leur lecture. p. 142

Le réel devient, dans le texte qui clôture *Feuillets d'Hypnos*, un immense poème :

Chacune des lettres qui composent ton nom, ô Beauté, au tableau d'honneur des supplices, épouse la plane simplicité du soleil, s'inscrit dans la phrase géante qui barre le ciel (...) p. 233

Le poète lui-même, à sa mort, se voit transmué en poème :

Ce qui me console, lorsque je serai mort, c'est que je serai là - disloqué, hideux - pour me voir poème. p. 383

La transe praexo-onto-logique est à la fois ontogène et semiogène : au-delà de la dualité entre écrit et vécu, imaginaire et réel, la poésie charienne trouve son lieu dans ce liminal même : *l'image scintille éternelle quand elle a dépassé l'être et le temps* p. 178. Worton définit cet espace comme celui du possible, de la "possibilisation" : "Le présent perpétuel est le passé instantané, tout devient possible (...) le monde est possibilisé" (14). Cette potentialisation est victoire renouvelée sur la mort : la poésie pour Char, qui ne croit pas en une survie de l'âme, est un lieu salvifique de régénération perpétuelle.

Transe : Mort - (Re)Naissance

Qui laisse une trace, laisse une plaie.
Michaux
Face aux verrous

La transe poiétique qui vient d'être décrite est sous-tendue par une transe plus originelle liée au dynamisme même du vivant, la transe génétique, dont la pulsion surrectionnelle et transitionnelle prend appui sur une réalité qui occupe dans l'œuvre de Char au moins autant de place que celle de la poésie : le fond ténébreux et obscur de la mort. Elle joue le rôle de matrice : mère, terre, ténèbres, l'homophonie invite à déceler des harmoniques sémiotiques :

Leur mère ne les trahirait plus, leur mère si immobile. p. 141

Mère et Mort ont une fonction symétrique :

Ce qui m'a mis au monde et qui m'en chassera n'intervient qu'aux heures où je suis trop faible pour lui résister. Vieille personne quand je suis né. Jeune inconnu quand je mourrai. La seule et même Passante; p. 178

La mauvaise-mère (terre) charienne est immobile, recluse, triste :

La terre qui reçoit la graine est triste p. 378
la mince nuit du métal à l'étroit sous la terre. p. 131

La terre est pareille à un ossement sans dévotion p. 401

Cette terre, quand elle semble avoir oublié sa vocation de genitrix, est celle des ténèbres :

La seule lutte a lieu dans les ténèbres. La victoire n'est que sur leurs bords.
p. 400

Reconnaissance à Georges de la Tour qui maîtrisa les ténèbres hitleriennes avec
une dialogue d'êtres humains. p. 218.

La dynamique génératrice du poète part de ce fond matriciel ténébreux, mais c'est pour mieux s'en libérer :

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. p. 378

Ce texte décrit bien les pôles de la trajectoire TRANSitionnelle : de l'obscur à la lumière par la médiation de la dureté terrestre. Dureté qui nous inflige ses plaies : mais la plaie charienne, y compris cette plaie de l'être (la mort que nous portons en nous), est porteuse d'avenir, plaie féconde.

Semons les roseaux et cultivons la vigne sur les coteaux, au bord des plaies de notre esprit. Doigts cruels, mains précautionneuses, ce lieu facétieux est propice. p. 380

La poésie de Char, par le jeu paradoxal des antonymes, postule une mort "nuptiale".

Faire un poème, c'est prendre possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien dans cette vie, très rattaché à elle, et cependant à proximité des urnes de la mort.
p. 409

Le "transir poétique" est rendu ailleurs par l'image de *laines prolongées* :

Le poète ne s'irrite pas de l'extinction de la mort, mais confiant en son toucher particulier transforme toute chose en laines prolongées. p. 163

La transe régénératrice se cristallisera dans la riche thématique de l'essor, du bond, de l'érection, de la surrection et de l'insurrection :

L'homme n'est qu'une fleur de l'air, tenue par la terre, maudite par les astres, ressuscitée par la mort ; le souffle et l'ombre de cette coalition, certaines fois, le surévent. p. 381

Mais il semblerait bien que le désir qui alimente ce dynamisme surrectionnel est bien le désir de résurrection, de renaissance et d'éveil :

Terre où je m'endors, espace où je m'éveille p. 352

Parfois j'imagine qu'il serait bon de se noyer à la surface d'un étang où nulle barque ne s'aventurerait. Ensuite, ressusciter dans le courant d'un vrai torrent où tes couleurs bouillonneraient. p. 43

Notre arche à tous, la très parfaite, naufrage à l'instant de son pavois. Dans ses débris et sa poussière, l'homme à tête de nouveau-né réapparaît. Déjà mi-liquide, mi-fleur. p. 344

Remarquons au passage la forme liminale de cette re-naissance : *mi-liquide, mi-fleur*. On pourrait évoquer la polarité *tué-sauvé* analysée plus haut, la "conversion" d'un cycle de fatigues en fret de résurrection p. 164, le télescopage, dans tel texte déjà cité de courir au dénouement et vivifier p. 374, ou encore ce cri du cœur orgasmique d'une guérison illuminante de la plaie :

J'ai vécu aujourd'hui la minute du pouvoir et de l'invulnérabilité absous. J'étais une ruche qui s'envolait aux sources de l'altitude avec tout son miel et toutes ses abeilles. p. 223

La dernière image du dernier poème de *La Parole en archipel* (Fontis) combine la référence à la finitude et la mort à celle du feu illuminant :

la dernière étincelle p. 415

La transe liminale transmue la mort en trace rayonnante, l'espace primordial, matriciel et sombre en espace téléologique ouvert, autre, atopique. La troisième transe sera celle qui ouvre le Manifeste sur le Non Manifeste.

Transe : Manifeste → Non Manifeste

L'altérité est inséparable de l'altération qu'elle introduit.

Luce Giard

Le vide essentiel qui fonde toute représentation.

Michel Foucault

Nous avons défini au début de cette étude, le liminal comme étant l'ensemble des marques de l'Altérité sur la globalité ou une partie d'un système ; le liminal Manifeste-Non Manifeste (ou encore Topique-Atopique) peut donc être considéré comme le liminal par excellence. Ce liminal est particulièrement riche dans les œuvres de R. Char tant par le nombre que par la diversité de ses figures. Celles-ci

sont marquées du sceau du paradoxe comme d'ailleurs tout liminal : l'Inconnu, l'Irréductible, le Néant, ne peuvent qu'être trahis par la représentation. La diversité des thèmes signifiant l'Atopique dessine une sorte d'anneau de "figures" indiquant un centre vacant, vide. Ce vide, la typographie fragmentée le ménage sous la forme concrète des blancs inter-textuels. L'Atopique est moins désigné en tant que tel que suggéré par le contrepoint entre le fini et l'infini, le clos et l'ouvert, la parole et le silence.

Si le **nuage** fascine tant le poète c'est parce qu'il *ouvre le ciel* p. 241, qu'il nous sauve du vertige : *l'infini attaque mais un nuage sauve* p. 392. Il en est de même de l'image de *La chambre dans l'Espace* p. 372, ou du contrepoint entre l'infini et le sol : *je déchirerai ta robe d'infini, te ramenai nue sur mon sol* p. 403.

D'ailleurs c'est le poète lui-même qui, à propos du rideau de mélèzes accrochés au-dessus de l'abîme, évoque ce :

Contrepoint du vide auquel je crois. p. 359

Ce **vide** que de nombreuses images vont désigner :

L'Ouvert : Adoptés par l'Ouvert, poncés jusqu'à l'invisible, nous étions une victoire p. 275

L'abîme : Le bonheur s'élance à son tour,
A flanc d'abîme les rattrape. p. 309

L'immense, l'Inlimité : Vivre, limite immense p. 252
Lyre sans bornes des poussières p. 270
L'inaccessible champ libre p. 173

La neige : Cette neige, nous l'aimions, elle n'avait pas de chemin, elle découvrait notre faim. p. 415

Même si le chemin est inexistant, son image fait contrepoint avec celle de l'éten-due immaculée.

Le néant : Entre innocence et connaissance, amour et néant, le poète étend sa santé chaque jour. p. 163

L'intervalle est *étendue* : la ligne liminale muée en espace liminal.

L'absence : fourneau dans l'unité p. 140

L'ineffable : Lorsque je retiens l'ineffable p. 382

Le paradoxe poétique même : retenir ce qui, par définition, échappe à toute reten-tion.

Le secret : Produis ce que la connaissance veut garder secret p. 263

Le silence : Char le nommera L'étui de la vérité p. 263

L'Inconnu : Le poète se représente liminalement

La moitié du corps, le sommet du souffle dans l'inconnu p. 168

L'acte poétique devient une plongée dans l'Inconnu :

Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse p. 225.

Mais la formule qui résume le plus admirablement l'ethos poétique de Char, c'est cette question qu'il se pose et nous pose :

Comment vivre sans inconnu devant soi ? p. 247

Pour aborder l'Inconnu, l'Atopicité, le sans repère, l'Autre, le poète imagine des médiateurs, des intercesseurs :

les dieux, ces dieux qui n'existent pas p. 413 mais que nous avons en nous p. 382
la chimère : Sur ses lèvres la chimère de l'humidité de la nuit p. 130
l'Ange, ce qui a 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 p. 179,
ce qu'on pourrait appeler les différentes *Auras* : *parfum* p. 130, *arôme* p. 222, *saveur* p. 183,
la lampe : une lampe, inconnue de nous, inaccessible à nous, à la pointe du monde, tenait éveillés le courage et le silence p. 147
et peut-être cette *part de la nature que nous renfermons* p. 381.

L'essentiel de la poésie de Char semble se jouer ici, dans cette rage de focaliser sur la présence intense de l'Atopique, d'affirmer toujours à nouveau et autrement la force de l'Atopique. L'écriture brève, intrinsèque, violente de Char est une écriture **gnomique** : écriture de la formule brève, bien frappée. Mais ce style gnomique n'est pas au service d'une vérité close de moraliste. Elle exalte dans sa contradiction même ce qui échappe au dire : l'Ouvert, l'Intransitif, l'Illimité, l'Inconnu. Le gnomique charien est un gnomique du liminal : la trace poétique est tendue à l'extrême, illuminante. Toutes les tensions de l'écriture charienne - celle de la condensation du signifiant et de la charge de sens, celle de la coincidentia oppositorum, celle qui oppose trace graphique et parole ouverte sur l'altérité, se retrouve dans cette tension matricielle, entre formulation gnomique et telos atopique.

Pour conclure ce périple dans les modalités du liminal charien, nous nous bornerons à rappeler les modalités polaires de la Scène poétique charienne qui rassemble l'essentiel des liminaux de cette œuvre.

Scène Poétique

La poésie charienne s'est réfléchie et mise en texte dans un scène que nous appellerons "**scène de la vitre**", qui condense l'essentiel des figures du liminal dépliées par notre analyse et qui est étroitement liée à l'expérience poétique :

Comment me vint l'écriture ? Comme un duvet d'oiseau sur ma vitre, en hiver.
Aussitôt s'éleva dans l'âtre une bataille de tisons qui n'a pas, encore à présent, pris fin. p. 377

Elle est, d'autre part, liée à l'enfance :

L'enfant que, la nuit venue, l'hiver descendait avec précaution de la charrette de la lune, une fois à l'intérieur de la maison balsamique, plongeait d'un seul trait ses yeux dans le foyer de fonte rouge. Derrière l'étroit vitrail incendié l'espace ardent le tenait entièrement captif. p. 143

Enfin la vitre est liée à l'apparition-disparition d'un visage à la connotation fantasmatique forte : dans *Maison doyenne*, le poète évoque un espace temps liminal de présence-absence d'un visage :

Entre le couvre-feu de l'année et le tressaillement d'un arbre à la fenêtre. Vous avez interrompu vos donations. La fleur d'eau de l'herbe rôde autour d'un visage. Au seuil de la nuit l'insistance de votre illusion reçoit la forêt. p. 133

La vitre, le carreau, la fenêtre sont, comme nous l'avons vu dans notre première partie, l'objet liminal par excellence, c'est-à-dire objet double, à deux faces, l'une qui s'expose aux tourments du dehors, l'autre au feu et à la chaleur du dedans :

Pures pluies, femmes attendues / La face que vous essuyez,
De verre voué aux tourments, / Est la face du révolté ;
L'autre, la vitre de l'heureux,/Frissonne devant le feu de bois
Le carreau p. 310

O vitre ô givre, nature conquise, dedans fleurie, dehors
détruite ! p. 352

La vitre oppose d'autre part aux forces et à l'immensité la netteté géométrique de sa forme carrée : *cadran* p. 401 jouant le double rôle de grille optique et de révélateur. La vitre qui sépare et joint le dehors et le dedans est porteuse de figures : de ce visage surgi du mystère de l'obscurité, mais aussi de ces *fleurs* de givre, traces fragiles laissées par le froid de la nuit.

La vitre est pluri-liminale : limite entre espace du dehors, vaste, ouvert et espace du dedans, clos, organisé autour du foyer ; limite entre le dysphorique infligé par le dehors et l'euphorie du feu et de la chaleur. Et le poète assume lui-même la contradiction de sa position : *révolté* et *heureux* mais aussi lointain et proche :

Illusoirement, je suis à la fois dans mon âme et hors d'elle, loin devant la vitre et contre la vitre, saxifrage éclaté. p. 270

Le dedans, *cellule* p. 218, *huis clos* p. 168, *maison* p. 333 est soumis à l'opposition de deux dynamismes : la force centripète de resserrement, de réduction qui *serre le cœur* p. 218, dénude, réduit au minimum - significative cette *maigreux d'ortie sèche* du *Prisonnier* p. 218 ; la force centrifuge émanant du noyau énergétique : feu, foyer, bougie, chandelle, tison, dont l'intensité transforme la limite en *fenêtre ardente* p. 160 ou *espace ardent* p. 143 : noyau énergétique, métaphore de toute énergie intérieure, pulsion génératrice, source de possibles, tendue vers l'Ouvert libérateur ; métaphore aussi de la parole transmutatrice et salvifique. Il faut se

reporter au texte des *Feuillets d'Hypnos* où le poète décrit sa cellule dans le maquis et la reproduction du *Prisonnier* de Georges de la Tour accrochée par lui au mur, où *la robe gonflée de la femme* métaphorise la fécondité et la puissance du possible liée à l'*inespéré* porté par le *Verbe*. Ce texte qui lie magnifiquement la représentation à l'ethos du poète-combattant condense en l'espace d'un texte court les modalités éparses de la scène poétique, scène liminale de René Char.

Georges NONNENMACHER
Université de Tunis

Bibliographie

- (1) (cf) PASSERON : "La poétique est la promotion philosophique des sciences de l'art qui se fait" p. 16 et "L'objet étudié par Valéry ce n'est pas (...) l'œuvre faite (...) c'est l'œuvre en train de se faire" p. 15.
- (2) Yves BAREL : *Le paradoxe et le système*. Grenoble, 1979.
- (3) cf. LACAN : Le Réel opposé à la Réalité, étant ce qui échappe à la prise du Symbolique.
- (4) Dans l'analyse des polarités, nous utilisons souvent le symbole-étyomon, qui a l'avantage d'être un signifiant bref et polysémique :
 - INTER : pour interaction, interférence, interrelation, combinatoire, jeu intra et intersystémique, jeu relationnel.
 - OB - la forme obstacle, opaque, ce qui se pose devant moi.
 - AB - disjonction, rupture, séparation, mais aussi fragmentation, distanciation ; la partie par rapport à la totalité.
 - AD - jonction, liaison, regroupement, constitution d'un ensemble, d'une totalité ; le rapprochement, la tension vers, l'Eros.
 - HOLO - ce qui caractérise la totalité et la totalisation, la globalisation.
 - AUTO - l'autonomisation de la partie.
 - PARA - le paradoxal, le contradictoire, la subversion du principe d'identité, ce qui prend figure de désordre, de chaos et confine à l'Atopicité.
- (5) Citations extraites de M.M. Davy : *Traversée en solitaire*. Albin Michel, 1989.
de Roberto Juarroz : *Poésie Verticale* - Fayard, 1980, p. 27.
- (6) Cet aspect de la limite a été étudié par Michel Collot dans son livre *La poésie moderne et la structure d'horizon*. PUF, 1988.

- (7) Citation : Claude Rabaut in *Eros, entre Fable et mystique* in *Le voyage mystique*. M. de Certeau. CERF, 1988, p. 96.
- (8) Michel de CERTEAU : *op. cit.* p. 165.
- (9) Yves BAREL : *op. cit.* "contradiction et paradoxe s'entre-produisent", p. 59 "s'il y a des contradictions non paradoxales, il ne peut y avoir de paradoxes non contradictoires", p. 70.
- (10) René HUYGHE, dans *Formes et Forces* (Flammarion, 1971) distinguait dans un livre consacré aux structures artistiques, des formes-formes, des formes-forces, des forces pures : l'éventail pictural s'ouvrail entre une peinture fortement structurée, architectuée comme celle de la Renaissance florentine à une peinture qui semble diluer toute forme au profit de dynamismes purs comme celle de Turner.
- (11) cf. Paul RICŒUR : "Qu'est-ce qu'un texte ?" in *Du texte à l'Action*. Seuil, 1986.
- (12) Le jeu de mots "poétique -poétique" est de Michel DÉGUY.
- (13) Textes et Actes poétiques. Une lecture de *La Parole en archipel* de René Char. Lyon II, 1977.
- (14) M.J. WORTON : L'accrue du mot et l'image muette, in *La poésie française au tournant des années 80*. Corti, 1988.

La Matéria Prima de l'œuvre ou le Corps Poétique

Que la pratique poétique de René Char se donne pour visée le surgissement *du réel inextinguible*, voilà ce dont nous avertissent de nombreux aphorismes car *seul le réel quelquefois désaltère l'espérance*¹, expression qui nous indique aussi le réel moins comme ce qui est donné que comme une direction à solliciter. Mais à solliciter à partir de quoi ? De la réalité sans doute, de ce monde simple et immédiat en lequel chacun de nous se tient : *Se tenir fermement sur terre* est une exigence préalable à toute opération poétique nous enseigne l'aphorisme XVIII de *Rougeur des Matinaux* même si - étrange paradoxe - pour y édifier ce qu'on croit être sa maison il faut le faire *sans le concours de la première pierre qui toujours inconcevablement fera faute, c'est la malédiction*.

Ainsi entre réel et réalité un décalage s'opère où vient travailler la parole et nous pourrions être tentés de la concevoir comme un trait d'union si encore une fois le poète ne nous avertissait : *La réalité sans l'énergie dislocante de la poésie qu'est-ce ?*². De l'une - la réalité - à l'autre - le réel - le mouvement n'est pas d'harmonie mais de violence et d'acceptation du manque, comme si, dans la réalité profuse, le réel était ce qui vient faire trou, faisant porter à son tissu *la minuscule plaie* que l'on trouve même sur *le versant tempéré* des *Chansons des Matinaux*. Sacrifice nécessaire non du réel, ce sans-fond qui porte l'homme et qui ne saurait venir à manquer, mais de qui manque au réel, et depuis Baudelaire la conscience de cette absence n'a cessé de devenir de plus en plus vive. Faut-il y voir avec Walter Benjamin³ l'effet d'une civilisation qui prive l'homme de sa véritable expérience, le trompe dans sa sensation même l'arrachant ainsi à la relation avec ce qui, surgé dans un événement-avènement, se présente nimbé de cette aura dont se parent les êtres ou les objets dignes d'appartenir à l'expérience intime du mémorable, fut-ce dans la seconde où la passante ne laisse d'elle que son sillage accompagnée de ce cri : *O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ?* Il est vrai qu'à cette absence

1 R. Char, *Les Compagnons dans le jardin* in *La Parole en archipel*, Œuvres Complètes, Bib. Pléiade, 1983, p. 381.

2 id. *Pour un Prométhée Saxifrage*, p. 399.

3 W. Benjamin, *Thèmes Baudelairiens* in *Essais 2*, 1935-1940, trad. M. de Gandillac, Médiations n° 241 Denoël-Gonthier.

Baudelaire oppose encore l'espoir des Correspondances où de la réalité réelle, si l'on peut dire, quelque chose encore scintille et pourrait être ressaisi.

Mais cette absence devient déchirure irrémédiable dans le cri Rimbaudien *Nous ne sommes pas au monde*. Et face à ce qui se refuse c'est en systématisant les violentes désorganisations de la pratique du Voyant, en jouant et en rejouant sur son propre corps les intensités provoquées : *O mon Bien ! O mon Beau ! Fanfare atroce où je ne trébuche point ! Chevalet féerique*¹ que le poète convoque et parfois réouvre la possibilité du *Il y a* et du *J'y suis*. Alors la poésie n'est pas dilatation sentimentale, Narcisse se mirant, mais voix qui s'arrache au corps dans une expérience première de la dislocation et de la disharmonie ressentie et affrontée. Si la musique savante manque à notre désir il faut revenir au corps, à l'incontournable vérité de la sensation avant que le jugement, l'habitude, disons même avec les surréalistes, l'idéologie, s'en soit emparé, à la sensation dans sa puissance énergétique brute : *Dans ton corps conscient*, nous dit le fragment 218 de *Feuilles d'Hypnos* (et nous entendons ici conscient non au sens cartésien du terme mais plutôt au sens où l'entendent les phénoménologues), *la réalité est en avance de quelques minutes d'imagination*.

Dans cet ordre de pensée la sensation n'est pas plaisir ou déplaisir issue de l'expérience déjà faite d'un objet ou d'une situation, ce n'est pas la leçon Gidienne des *Nourritures Terrestres*. *Il ne suffit pas de savoir que le sable des plages est chaud il faut que mes pieds le sentent*. Moment pathique ainsi que le nomme Maldiney, la sensation dans laquelle la réalité est en avance de quelques minutes jette le sujet dans une expérience première de perte et de déconstruction. Ce qui s'était au préalable constitué en représentation ou figuration de soi et du monde se défait, car, avant de mettre en jeu des formes, la sensation met en jeu des forces : tensions, vibrations, explosions, autant de termes que nous trouvons chez Char pour parler du phénomène poétique et qui disent la déliaison qui est au préalable de la création. *Qu'on ne se presse pas de dévaluer ce type de signification parce que poétique nous avertit encore Maldiney. L'expérience de l'être à demi-perdu est au fondement de toutes nos perceptions en tant qu'elles sont des explorations, c'est-à-dire des conduites interrogatives, ayant leur départ dans une situation*.²

Être perdu, moment de Chaos dit aussi Paul Klee³ à propos du moment génétique de la peinture, expérience de la mort dira Char. La perte de soi est le doublet obligé de toute opération poétique. Et de la fureur du *Marteau sans Maître* à la parole plus égale des aphorismes de la *Parole en Archipel* cette conscience se fait de plus en plus aiguë. *Ne te plains pas de vivre plus près de la mort que les mortels* nous dit *Rougeur des Matinaux* tandis que dès l'ouverture *Nous Avons* affirme et ré-insiste : *Notre parole en Archipel vous offre après la douleur et le désastre des fraises qu'elle rapporte des landes de la mort ainsi que ses doigts chauds de les avoir cherchées*.

On ne peut éviter ici d'évoquer les événements initiaux à partir desquels se trame le fil de toute vie, en particulier la mort prématurée du père. Le poème qui dit cette mort pour la première fois dans l'écriture de Char se situe presque exacte-

1 A. Rimbaud, *Matinée d'ivresse* in *Les Illuminations*, O.C. Garnier p. 269.

2 H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, Genève, L'Age d'homme, p. 150.

3 P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Méditations n° 19, Denoël-Gonthier.

ment (il est dix-huitième sur trente huit poèmes) au milieu du recueil *Les Cloches sur le cœur*, se désignant par là comme un point central à partir duquel rayonne l'œuvre et faisant de la mort ce à partir de quoi se constitue la recherche de la parole et de la vie. *Écriture anxieuse*, commente J.C. Mathieu à propos de ce poème, car prise entre une vie près de tomber dans la mort (titubante) et une mort dont on rêve qu'elle ne soit pas séparation totale (perméable : paradoxe d'une inscription indélébile) elle répète et rejette inséparablement l'image du père mort.¹

D'autres disparitions que celle de la *Présence chère qui n'est plus* - celle de l'aïeule signifiant à l'incroyant / Qu'il devrait abaisser la tête, plus tard encore celle de la sœur très aimée Julia viendront raviver le chiffre de la mort inscrit à même la chair de qui a vu l'agonie :

Les muscles saillirent ligotèrent la moribonde
La moribonde ne gémit pas
L'incroyant chassa l'ange
Le temps était uni
Aucune hachure en son écoulement
Le battement du cœur montait
Jusqu'aux mâchoires raides
Les veines s'aplatissaient sous la peau ...²

Expériences qui viennent s'ajouter à celle, plus animale encore, de la maladie et de la mort sur soi, pour nourrir de la façon la plus concrète l'aphorisme XXXIX de *Moulin premier* : *Le poète en sus de l'idée de mort détient en lui tout le poids de cette mort*.

Incontournable également l'expérience tragique de la résistance dans *Feuillets d'Hypnos*, où plus que jamais c'est sur le corps même qu'est mesurée la valeur de l'engagement d'un homme : il faut recenser toute la douleur qu'éventuellement le bourreau peut prélever sur chaque parcelle de ce corps pour que soit fondée la décision d'aller et de faire face. En effet Char note avec une ironie tragique que *Le poète susceptible d'exagération évalue correctement dans les supplices*. Et c'est encore à un mètre d'entrailles, à l'admirable et innommable viscéralité, que se mesure la chance.

Mais cette mesure en quelque sorte obligée de la mort puisqu'imposée par les événements extérieurs et cela en dépit du geste qui, la méditant, se l'approprie, devient encore plus fondamentalement le fruit d'un vouloir. C'est elle qui conditionne et sous-tend la reprise récurrente des opérations poétiques en lesquelles, tel Orphée ou Dionysos, le poète doit se risquer de lui-même pour renaître à soi dans l'apparaître d'un monde ayant un instant pris figure.

On peut être tenté d'atténuer par une lecture métaphorisante les textes nombreux disant la nécessité de ce passage à travers la douleur et le chaos. L'effort du poète est-il de transformer vieux ennemis en loyaux adversaires ? Alors cette transformation mène là où est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes. Translation toute spatiale peut-il sembler

1 J.C. Mathieu, *Poésie de René Char ou sel de la splendeur*, t. 1, Corti, Paris, 1984, p. 24.

2 René Émile Char, *Intérieur* in *Les Cloches sur le cœur* avec des dessins de L. Serrière-Renoux, ed. Le Rouge et le Noir, p. 39.

et n'engageant que d'une manière très imagée la question du *cœur*. De même lorsque le fragment 19 de *Feuillets d'Hypnos* nous enseigne que *Le poète ne peut pas longtemps demeurer dans la stratosphère du verbe*, qu'œuvre selon l'ordre du poète exige une adhésion quasiment affectueuse (*se lover*) à l'expérience de *nouvelles larmes*, ces larmes peuvent-elles être entendues comme une figure morale de la douleur.

Mais l'aphorisme XV de *Rougeur des Matinaux* vient alors exiger de nous une lecture plus radicale et, selon l'admirable parole prêtée à Rimbaud, au pied de la lettre et dans tous les sens.

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. La restriction de la parenthèse s'attache à débarrasser l'évocation du cœur de toute acception de sentimentalité, pour mieux l'ancrer dans l'irréfutabilité obscure de la chair.

Le *cœur* est là référé à la même viscéralité que le *mètre d'entrailles* de la bataille des hommes, figure concrète de ce moment génétique de l'acte créateur où ce n'est pas seulement le savoir rassurant d'une quelconque maîtrise qui s'abolit. Car là les expériences déjà faites ne servent plus à rien : *l'acte est vierge même répété* nous enseigne le fragment 46 de *Feuillets d'Hypnos*, tandis que *La Bibliothèque est en feu* nous découvre la face d'ombre de cet acte nuptial : *Le poète ne retient pas ce qu'il découvre ; l'ayant transcrit, le perd bientôt. En cela réside sa nouveauté, son infini, son péril.* Et il s'agit bien du corps, matière prima de cette opération alchimique de l'écriture poétique, de ce corps dont les légendes veulent que les fondeurs de cloche le sacrifient en se jetant dans la fournaise afin que la cloche rende un son plus pur, car c'est à la seconde où la mort est la plus violente que la vie est le mieux définie, en sorte que *Faire un poème c'est prendre possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien dans cette vie très rattaché à elle et cependant à proximité des urnes de la mort.*¹

Encore faut-il rappeler les paradoxes qui s'attachent à l'expérience du corps propre, non pas la forme stable et bien définie du corps organique, mais bien plutôt ce corps sans organes que crie Artaud, traversé d'intensités, soumis à déflagrations, à stases énergétiques.

En effet dans la sensation prise à la racine d'elle-même, le corps précisément parce qu'il est vécu dans le chaos spatio-temporel de la *matière-émotion* est un corps non organique. Commentant les peintures de Francis Bacon, Deleuze note que *la sensation lorsqu'elle atteint le corps à travers l'organisme prend une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale (...) la sensation est comme la rencontre de l'onde avec des Forces agissant sur le corps, athlétisme-affectif, cri-souffle ; quand elle est ainsi rapportée au corps, la sensation cesse d'être représentative, elle devient réelle...*² Mais cette réalité est celle tourbillonnante, en voie de surgissement, donc de déliaison en laquelle un ego s'est renoncé jusque dans ses schémas corporels : *traverser avec le poème la pastorale*

1 R. Char, *Nous avons* in *La Parole en archipel*, Pléiade, p. 409.

2 G. Deleuze, *Francis Bacon Logique de la Sensation*, La vue le texte, ed. de la différence, 1984, t. 1, pp. 33-34.

des déserts, le don de soi aux furies, le feu moisissant des larmes...¹, telle est le préalable à l'opération poétique, sa condition nécessaire et cachée pour que surgisse la verticalité triomphante de l'être. Morcellement, pulvérin, ces termes dans la poésie de Char ne cessent d'osciller entre la double valence vie et mort qui se love dans la mise en acte de l'écriture.

Expérience du morcellement que celle de ce corps instrument qui ne participe pas aux forces du monde sur quoi s'ouvre *Le Bois de l'Epte* :

Je n'étais ce jour là que deux jambes qui marchent.

Cette phrase lapidaire met en scène un homme automate, réduit à ses *deux jambes*, mutilation qu'accentue encore la forme restrictive et qu'éternise le présent avec pour conséquence :

Aussi le regard sec, le nul au centre du visage
Je me mis à suivre le ruisseau du vallon.

Du sujet absent à lui même le monde s'absente aussi, si l'œil fonctionne à l'instar des jambes, pas plus que ces jambes qui ne tracent pas chemin l'œil n'est regard actif, lien d'échange, la *nullité* vitale est identique à la nullité morale, ce *nul au centre du visage* dit aussi bien l'impossible jouissance que le manque d'être aboutissant à une mécanisation générale de l'action qui se poursuit suivant la ligne de pente la plus facile. Il y a bien spatialité mais sans directions, temporalité mais sans tension affective, soit aucune des conditions significations de *l'habiter* du monde. Si, comme le veut la psychologie existentielle d'Erwin Strauss, l'être-au-monde se dévoile sous la triple forme de l'être-à-soi, l'être-présent à, et de l'être-avec dans un rapport de coexistence et de surgissement simultané, ici le corps morcelé dit à contrario cette déliaison mortelle en laquelle il n'y a plus la moindre sensation.

Et c'est toujours sous la forme du morceau, de la dislocation que se dit la mort. Ce qui dans la plénitude esthétique du vivre était forme unitaire, lieu de mise en rapports des multiples, devient déchet : *Toutes les parties - presque excessives - d'une présence se sont d'un coup disloquées* telle est la douleur de la disparition d'Albert Camus dans *l'Éternité à Lourmarin*. De même *Pleinement* évoque une débâcle du corps dans une décomposition préalable au retour de la vie :

Quand nos os eurent touché terre
Croulant à travers nos visages
Mon amour rien ne fut fini.
Un amour frais vint dans un cri
Nous ranimer et nous reprendre.

Avant l'essor et la verticalité du cri qui va, tel l'aimant sur la limaille de fer, rassembler autour de l'unité de son intention ce qui était au préalable désaccordé jusqu'à la débâcle du *croulement*, il y a eu la perte du *visage*, terme qui ne touche pas seulement à l'image plénière du corps mais aussi au sens par lequel un *corps*

1 R. Char, *Partage Forme 1*, XL, Pléiade, p. 165.

est vraiment corps, à l'âme ou à l'esprit, si ces termes n'induisaient pas une idée de séparation dualiste contre laquelle toute la poésie de Char s'élève à la suite du surréalisme.

Mais à cette image du corps *disloqué*, *hideux* de la mort viennent répondre inversement celles de l'opération poétique.

Le poème est ascension furieuse note le fragment 56 de *Feuillets d'Hypnos*, note reprise et réaffirmée par l'expression d'une expérience personnelle plus intense dans le fragment 162 : *Voici l'époque où le poète sent se dresser en lui cette méri-dienne force d'ascension*. Là la parole poétique est énergie qui, *furieuse*, trouve ce qu'elle traverse, écarte pour se frayer chemin les fibres de ce corps épais et lourd, comme tiré vers le bas, pour en ré-orienter autrement la disposition. Dislocation, explosion sont concomitantes à l'ascension, au jaillissement en lequel la forme fermée, la mauvaise forme en voie de péténification, qui ne tient plus par l'attraction mutuelle de ses parties mais par la force de l'habitude et par la mécanisation du système, se défait.

En cet instant paradoxal, la sensation appartient à la fois à la violence mortelle de la déconstruction, elle est aveugle en son surgissement, et à l'émergence, identique dans son potentiel de vie, à ce qui s'est joué en termes de négativité. Moment où des mots plus *véloces* que d'autres, des mots accourus par eux-mêmes du fond de l'horizon viennent aveuglément - mais l'aveuglement est au compte du vouloir conscient de ce sujet de maîtrise auquel il faut précisément renoncer - s'inscrire, témoignant de l'intrusion d'une signification préalable n'appartenant pas au *figural* au sens donné par Lyotard à ce terme qu'il oppose, en le tirant du côté de la représentation, au terme de *figure* plus proche de la *forme formante* d'Aristote. Mots-cris, bouts d'existence comparables dans leur advene à l'expérience du peintre dont la main erre sur la toile, la griffant de marques préalables. *C'est comme le surgissement d'un autre monde* commente Deleuze. *Car ces marques, ces traits sont irrationnels, involontaires, accidentels, libres, au hasard. Ils sont non-représentatifs, non illustratifs, non narratifs. (...) Ce sont des traits de sensations confuses (les sensations confuses qu'on apporte en naissant, disait Cézanne)... Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration...¹ et ces traits doivent d'autant plus rompre avec la figuration qu'ils sont destinés à nous donner la Figure.²*

Cet instant, chaos par rapport aux données figuratives dont tout être se soutient, au double sens où il en est construit et où il les reproduit, ouvre aux dimensions du sensible, est germe en action, mais affronte alors, nous y insistons, le créateur au plus grand danger pour lui-même et pour son œuvre, et il est remarquable que l'expérience du peintre puisse venir ici éclairer et confirmer l'expérience du poète. *C'est une sorte d'expérience toujours recommencée chez les peintres les plus différents : l'abîme ou la catastrophe de Cézanne et la chance que cet abîme fasse place au rythme ; le chaos de Paul Klee, le point gris perdu et la chance que ce point gris saute par dessus lui-même... Perte et chance se font face et sont en même temps inextricablement liées, chacune vérifiant sa force à celle de l'autre, monde Héraclitéen dans lequel tout contraire, mené jusqu'à la pointe de lui-même,*

1 G. Deleuze, *Francis Bacon Logique de la Sensation*, ed. cit., p. 66.

2 G. Deleuze, id., p. 66.

y accouche du germe de son opposé. Alors la dislocation devient effectivement agile et recevable. Le poète s'éprouve identique à *la ruche qui s'envole aux sources de l'altitude avec tout son miel et toutes ses abeilles*.¹ Touchant à son ordre, il découvre que *L'heure la plus droite c'est lorsque l'amande jaillit de sa rétive dureté et transpose ta solitude*.² Nous abordons là à ce principe de cohérence retrouvé qui tient fermement et savoureusement entre eux les atomes de la chair de l'amande au sortir de l'épreuve du jaillissement, de l'arrachement hors la coque dure, et qui d'une manière comparable, suivant ces ressemblances obliques propres à Char, gouverne le rapport harmonique des multiples abeilles composant ce tout qu'est la ruche.

Et dans le retourlement de la mortelle dislocation vécue dans l'angoisse du corps autant que de l'esprit survient ce cri : *Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige ! Les morceaux qui s'abattent sont vivants*.³

La force mise en jeu dans la déconstruction est exactement liée au retour du principe vital : *Les poèmes sont des bouts d'existence incorruptibles que nous lancons à la gueule répugnante de la mort, mais assez haut (et c'est nous qui soulignons) pour que ricochant sur elle, ils tombent dans le monde nominateur de l'unité*.⁴

C'est à l'aune du risque consenti, au degré d'avarice en direction du sans-fond, dans la déroute de toutes les liaisons sensibles obéissant à un ordre perceptif réglé sur des formes préalables, que peuvent se nouer selon une autre nécessité les rapports désormais permutables entre sujet et objet de la sensation.

Permutables. Il y a en effet une unité originelle des sens entre eux déjà postulée par Baudelaire sous les termes de correspondances et dont le moderne *synesthésie* ne nous paraît pas rendre véritablement compte, bloquant l'opération dans un simple renvoi interne au corps propre, *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...* mais ignorant dans les mises en rapport des sensations les forces, conditions de ces sensations, qui sont aussi bien celles, invisibles, du temps que celles issues de la rencontre entre elles de ces sensations mêmes. Effet et contre effet de forces que disent dans leur baroque les notes de Char sur le travail du poète qui convertit *un cycle de fatigues en fret de résurrection, fait entrer l'oasis du froid par tous les pores de la vitre de l'accablement et crée le prisme, hydre de l'effort, du merveilleux, de la rigueur et du déluge...*⁵

Unité modulée et rythmique qui exige non seulement ce brassage à l'intérieur du corps vécu, mais que ce corps lui-même soit en prise avec une *Puissance plus profonde et presque invivable*. *L'unité du rythme, en effet nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence*.⁶ En sorte que si la sensation a bien en effet sa racine dans le sujet sentant - quel que soit le terme employé pour rendre compte de ce phénomène, qu'il soit question de *système nerveux, d'instinct, ou de tempérament* - elle est identiquement enracinée dans le monde, liée non moins indissolublement à ce qui lui a donné naissance, *quelque*

1 R. Char, *Feuilles d'Hypnos*, Pléiade, p. 223.

2 R. Char, id. p. 221.

3 R. Char, *Les Compagnons dans le jardin* in *La Parole en archipel*, Pléiade, p. 381.

4 R. Char, *Le Rempart de brindille*, éd. cit., p. 359.

5 R. Char, *Partage Formel*, XXXV, Pléiade, p. 164.

6 G. Deleuze, ed. cit., p. 31.

*arbre ou mer ou talus ou nuage d'une certaine teinte, un moment, si la circonsistance le veut.*¹

En ce point il y a accès à l'unité du sentant et du senti : *à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet.*² Ce qui est du monde inscrit son trajet dans l'onde nerveuse qui parcourt le corps et l'ouvrant au monde, en retour se donne à lui. Dans sa bonne violence la sensation a, en quelque sorte, précédé l'objet ou l'événement.

L'épreuve du corps, sa mise en jeu constamment dite dans la plupart des poèmes sont une nécessité inhérente au fait poétique : *Tu es reposoir d'obscurité sur ma face trop offerte, poème. Ma splendeur et ma souffrance se sont glissées entre les deux.*³ Ouverture sans retrait de qui se rend présent à la présence, cette *face trop offerte* ne court-elle pas les dangers que Rilke analyse dans la lettre du 26 juin 1914 à Lou Andreas-Salomé ? Cette ouverture sur le monde, cette disponibilité à l'effet de la sensation empruntent volontiers le chemin de la vision pour le poète comme pour le peintre, mais les excitations qui en naissent laissent le poète encore plus démunis : *Je suis comme la petite anémone que j'ai vue naguère à Rome dans mon jardin, elle s'ouvrat si largement le jour que, la nuit, elle ne pouvait plus se refermer. C'était effrayant de la voir dans le pré obscur, grande ouverte, continuant d'accueillir dans son calice frénétiquement béant, avec ce surcroît de nuit au-dessus d'elle, qui ne pouvait devenir toute chose.*

Il y faut la *distance mystérieusement favorable et mesurée*, mais cette distance est-elle par chance trouvée, alors, comme dans *Feuillets d'Hypnos*, au cœur de la bataille d'homme, advient en un instant fondateur de son propre présent, la *contre-terreur* dans l'évidence du c'est. Avènement qui n'emprunte rien au rare ni au remarquable, qui ne se soutient pas d'une histoire préalable mais qui fait appel au contraire aux plus petites et aux plus communes des choses, à leurs signes les plus ténus, *fugace bruissement des feuilles, circulation ouatée d'animaux et d'insectes, graine de luzerne sur la fossette d'un visage caressé*, voire aux gestes les plus quotidiens et les plus triviaux, et c'est l'ombre à quelques pas d'un bref compagnon accroupi qui pense que le cuir de sa ceinture va céder...

Ces choses dont le secret tiendrait sous le rayon d'une aile ainsi qu'il est dit dans *Pénombre* portent les plus beaux poèmes de Char. *Arôme de la rose dans la chambre au long congé, Martinet aux ailes trop larges* qui ne laisse à l'œil que la trace de son passage, *branche qui s'éveille aux paroles dorées de la lampe*, chacune de ces minuscules réalités est saisie non au niveau notionnel de l'objet - la rose, l'oiseau, la branche - mais à partir du centre vibratoire qui les porte à leur degré d'être en une émergence continue. Alors leur forme n'est pas limitation imposée par l'extériorité de l'espace, trait qui est clôture mais frange lumineuse et palpitable d'une élosion nécessairement constante. Nous vérifions ici qu'avant d'être contour, ainsi que l'analyse Maldiney à propos de l'art du peintre, le trait est parcours et que l'image a pour fonction essentielle non d'imiter mais d'apparaître : *Cette émergence constitue l'irrépressible moment donateur de l'œuvre d'art. (...) Les œuvres*

1 R. Char, *Pourquoi la journée vole*, in *La parole en archipel*, Pléiade, p. 374.

2 G. Deleuze, ed. cit., p. 27.

3 R. Char, *Pour renouer*, ed. cit., p. 370.

*nous ouvrent à ce moment perpétuellement autre où la procession de la lumière sans forme rencontre et abrite, dans l'espace de son rayonnement, la conversion des lignes de contour discontinu génératrices des formes et, par elles, des images. Celles-ci comportent dans l'acte origininaire où elles s'exposent un moment appari-tionnel.*¹ C'est ainsi que la rose s'énonce à travers son arôme qui la précède ou qui la suit, disant et reprenant, dans l'évanescence, son être floral impossible à cerner et, telle la rose d'Angélus Silésius, sans pourquoi. De plus chacune de ces images, loin de se replier sur sa propre apparition est en liaison et en action réciproque - *timbre paradisiaque de l'autorisation cosmique* - avec toutes les autres, en sorte que ce que l'on a coutume de nommer paysage, entendant par là le cadre destiné à contenir ou supporter l'ensemble des choses, êtres, événements, espace a priori dirions-nous, est lui-même généré par ces mises en relations sensibles surgies non pas *sous* le regard mais *avec* le regard.

Ce paysage n'est pas un lieu, il donne lieu, *vallon que peu à peu le brouillard comble*, il n'est pas une étendue mesurable et objective où pourrait tout aussi bien se jouer la bataille, la *terreur*, mais corps sensible, corps du sujet s'éprouvant dans la jouissance d'une énergie musicalement orchestrée. Chacune des notations porte en elle-même son contre-poids. Le *bruissement* est fugace, la *pesanteur* s'allège grâce à la justesse de sa répartition, la *circulation* corrige sa stridence et devient chiffre de la douceur de la nuit, cette *écorce tendre*.

Les sensations s'orchestrent mutuellement - synesthésie avons nous dit - mais le mouvement perpétuel de ces mises en rapport n'est pas circulairement replié sur lui même : paysage et sujet naissent ensemble et se communiquent leurs valeurs. De plus chacun des traits qui compose ce paysage-corps ouvre sur une nouvelle temporalité elle-même intimement liée à la spatialité. Bruissement, circulation adviennent selon une durée qui n'est pas théaurisation chronologique, mais selon l'expression de Char, *durée qui s'accumule*, présent qui ne cesse pas de devenir présent, arrachant le sujet au temps vectorisé de l'histoire et lui rendant l'espace de cet instant le temps innocent et joueur de l'aiôn, innocent au sens où l'entendait Nietzsche, ouvert sans souci sur le pur advenir : *lendemain minuscule dont les intentions nous sont inconnues* - *Qu'importe alors l'heure et le lieu où le diable nous a fixé rendez-vous!*

Ce nouage du temps et de l'espace enfin est lui-même en co-action réciproque : il n'y a pas *d'abord* de l'espace par exemple, et *ensuite* du temps, l'irréversibilité causale est abolie car si la *circulation ouatée* est une image d'espace induisant le temps, le *buste aux couleurs vives qui s'est plié en souriant* est inversement un temps qui se présente dans la saveur de l'espace, geste qui s'inscrit moins comme scène tenue sous le regard que comme éclair d'une forme qui se déplace. Dans *le Bois de l'Epte* où

Le rauque incarnat d'une rose frappant l'eau
Rétablit la face première du ciel avec l'ivresse des questions
Eveilla au milieu des paroles amoureuses la terre
Me poussa dans l'avenir comme un outil affamé et fièvreux

1 H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, ed. cit., p. 155.

cette expérience se dit avec encore si possible plus de force. La raucité de l'incarnat en lequel il faut aussi entendre vibrer le mot *chair* n'illustre pas la forme, ne la *colorie* pas ; mais énergie se dégageant et émettant la forme à partir de sa propre puissance, elle l'établit en une allégresse exclamative qui loin de se replier narcissiquement sur soi va frapper selon la bonne violence charienne et ouvrir le nouvel espace-temps.

Or, avons-nous dit, la présence en acte du *Il y a* se double corollairement du *J'y suis*. Le Bois de l'Epte, le vallon de la contre-terre ne peuvent ni être ramenés à un événement purement objectif d'univers, et parler de référentialité à leur sujet c'est se mettre dans un espace critique qui écrase la spécificité de ce surgissement, mais pas davantage à un vécu subjectif de conscience.

Il faut ici soutenir avec les esthéticiens, avec Maldiney et Deleuze que l'opposition sujet/objet qui est à la base de notre manière de penser n'est pas la seule relation possible au monde, qu'originairement c'est même le contraire qui se passe au niveau de la sensation première, prise en sa racine : *la sensation est fondamentalement un mode de communication et dans le sentir nous vivons sur un mode pathique notre être avec le monde d'où naît la certitude du Il y a.*¹

Char vérifie-t-il autre chose lorsqu'il écrit à partir de sa pratique propre : *En poésie c'est seulement à partir de la communication et de la libre disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous que nous nous trouvons engagés et définis, à même d'obtenir notre forme originale et nos qualités probatoires.*² ? Si le premier moment est bien celui d'une richesse profuse et débordante nouant entre ses éléments des rapports d'autant plus éclairants qu'ils étaient lointains et improbables il se découvre que le *je y est* requis selon le double mouvement d'oubli de soi, de consentement aux choses et de restitution à soi dans une plénitude accrue. Mais le consentement, l'adhésion au vertige, à la déchirure que provoque tout d'abord, dans l'accueil de la sensation, l'afflux de la totalité des choses, est nécessaire.

Sur ce point précis le fragment XLII de *Partage formel* corrige et précise la constatation de *Feuillets d'Hypnos* en mettant l'accent sur ce vertige préalable : *Être poète, c'est avoir de l'appétit pour un malaise dont la consommation, parmi les tourbillons de la totalité des choses existantes et pressenties, provoque, au moment de se clore, la félicité.*

Faut-il encore une fois souligner la force charnelle du terme consommation, qui fait de cette opération poétique une opération où le corps est appelé à participation dans sa viscéralité, où c'est encore et toujours avec *un mètre d'entrailles* que s'accomplit le retourment ?

D'une façon peut-être plus intellectuelle Yves Bonnefoy pose la même nécessité : fermé au monde, celui *Qui est appelé trois fois, mais ne se lève* doit s'ouvrir au *J'écoute, je consens* et il y faut la réitération des *oui* aux plus petites et plus immédiates présences :

Oui par les deux colonnes de bois
Abandonnées

1 id., p. 164.

2 R. Char, *Partage formel*, XXI, ed. cit., p. 160.

Abandonnées
Oui par le sel
Durci, dans la boîte de la cuisine peinte de noir
Oui par le sac de plâtre : ouvert, durci,
Grain de l'impossédable qui illumine.¹

Alors dans le double mouvement de rétractation et d'expansion, *Pur échange de l'être qui m'est propre / Contre l'espace du monde / Dans lequel moi-même rythmiquement j'adviens* ainsi qu'il est dit dans le *Sonnet à Orphée* de Rilke, chose, geste, parole s'accomplissent mutuellement pour donner *le lieu et la formule*.

Toutefois faut-il encore prendre garde au terme de *formule* susceptible d'être entendu comme le langage ayant enfin saisi la forme dans la stabilité de son essence, ce qui détacherait nécessairement le poème de son alliance avec la vibration de la sensation et ramènerait l'art du côté de la représentation. Or Char ne cesse de s'élever contre cette conception, lui qui a tiré produit d'Héraclite, l'homme magnétiquement le mieux établi, du *Lautréamont des poésies*, de Rimbaud aux *avant-bras de cervelle. Ces trois là (qui) commandent au personnel de la voûte*.

En eux, ce qui est médité et célébré par Char, c'est la capacité de recevoir le monde moins comme ce qui est que comme ce qui advient : *Le devenir chez Héraclite progresse conjointement à l'intérieur et tout autour de nous. Il n'est pas subordonné aux preuves de la nature, il s'ajoute à elles et agit sur elles*² en sorte que *sauve est l'occurrence des événements susceptibles de se produire devant nos yeux*. Cette *liberté des choses entre elles à travers nous* serait en quelque sorte déniée et trompée dans l'énergie de son mouvement si elle ne trouvait pas chez le poète un identique refus de s'établir et la volonté d'une rapidité de prise dont Rimbaud reste l'admirable modèle.

*Souverain pouvoir ascensionnel qui frappe d'ouverture et doue de mouvement le langage pour le faire servir à sa propre consommation*³ ou *mouvement d'une dialectique ultra-rapide mais si parfaite qu'elle engendre un tourbillon ajusté et précis qui emporte toute chose avec elle insérant dans un devenir sa charge de temps pur*,⁴ dans les deux cas, l'image est proposée comme une force en marche qui s'excède elle-même vers l'image suivante, geste de geste donnant à voir, dans la prise ou la *surprise* de la sensation antérieure à tout acte de jugement, l'éclair de la manifestation du réel vers lequel le mot pointe.

Dans son hommage à Heidegger, Char insiste : pas plus que le réel ne demeure à découvert le mot ne s'installe dans une permanence : il passe à travers l'individu, définit un état, illumine une séquence du monde matériel ; propose aussi un autre état. Le poète ne force pas le réel mais en libère une notion qu'il ne doit point laisser dans sa nudité autoritaire...⁵. Le mot, l'image ne sont pas formes arrêtées mais, comme le commente Char à propos de Miró, formes en vue. Et la poétique de Char s'éclaire très exactement de la pratique de Miro dont la forme n'est que surgissement, rafale qui reflue pour rejoindre. Propulsion ininter-

1 Y. Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* in *Poèmes*, Poésie Gall. poche, p. 321.

2 R. Char, *Héraclite d'Ephèse* in *Recherche de la base et du sommet*, Pléiade, p. 721.

3 R. Char, id.

4 R. Char, *Arthur Rimbaud*, in *Recherche de la base et du sommet*, Pléiade, p. 733.

5 R. Char, *Impressions anciennes* in *Recherche de la base et du sommet*, ed. cit., p. 743.

rompue, à l'encontre de la forme construite, ce qui la produit la porte à terme sans la déliter. Son achèvement ne suppose pas une fin, mais au contraire une échancrure...¹.

Ainsi l'image ne se superpose pas au réel, elle ne le comble pas en le disant, mais paradoxalement le rejoint dans sa vélocité et ouvre en avant d'elle-même pour laisser entrevoir *les attaches secrètes entre deux choses et, partant, des rapports essentiels jusque là inaperçus, l'identité première du réel d'avant le mot et qu'on nomme poétique.*² Geste pictural de Miro ou geste verbal de Char, dans les deux cas il ne s'agit pas d'énoncer mais d'indiquer. L'image si souvent employée par Char de l'index tendu, à l'ongle arraché, outre qu'elle rappelle, une fois de plus, la mise en jeu du corps dans la tension musculaire du *montrer* y ajoute l'élan vers, qui fait rapport et non adéquation. C'est par la *direction entrevue* que se fait le *partage entre la liberté et le geste arbitraire, entre la jouissance et le signe sans faveur.*³

A rebours de la pensée essentialiste l'image ramène au point d'où, par la sensation, le désir, elle a été suscitée, *état qui précède la chose, la voie non pas de l'achèvement, mais celle qui va à son commencement*. Telle le faune de Rimbaud *vif, crevant l'exquise broderie*, elle est *éprise de son jaillissement* et, irréductible à l'un, elle porte en elle le jeu des occurrences du réel intractable et mouvant qui la sous-tend, dans *l'instable et pourtant souverain équilibre du germe*.

De là le non moins instable, bien qu'exaltant, équilibre du poète à travers qui cette image se profère. Car il faut la vigilance de l'écoute qui fait *l'ouïe fine* pour obtenir du mot *le sens le plus propice à celui qu'exige le poème sur lequel (je) suis penché*, ce mot qu'il est nécessaire d'arrêter dans sa course mais sans le léser. Et aussitôt cette exigence se double d'une exigence inverse : celle de se retirer pour lui laisser tout l'espace afin qu'il y développe ses attirances et ses répulsions selon un mouvement *qui est celui même que décrivent les astres*, en sorte que *la poésie, loin d'être aussi singulière qu'on lui en fait le reproche, fait partie intégrante de l'univers...*⁴.

C'est dans cette tension qui le déchire parce qu'elle l'ouvre que le poète se découvre identiquement porté par le mouvement énergétique du cosmos, pris dans le rythme sensible des apparitions - disparitions de ces éiphanies successives dont il est le passeur.

Et nous voudrions une dernière fois insister sur la matérialité de la force exigée du passeur, sur la mise en jeu du corps à travers lequel force du courant du fleuve (le grand fleuve *radiant* de l'univers ?), force propre à la barque, force des êtres qu'il faut faire passer se contrarient et s'échangent. La sensation là n'est pas dans le corps comme corps représenté, corps référé, mais en tant qu'il est vécu dans l'épreuve de la sensation, et cette sensation est elle-même une et globale. En effet, *c'est chaque sensation qui est à divers niveaux, de différents ordres ou dans plusieurs domaines. Si bien qu'il n'y a pas des sensations de différents ordres mais dif-*

1 R. Char, *Flux de l'aimant, La forme en vue*, in *Recherche de la base et du sommet*, éd. cit., p. 698.

2 R. Char, *id/*

3 R. Char, *Flux de l'aimant*, p. 694.

4 R. Char, *Sous ma casquette amarante*, Pléiade, p. 828.

férents ordres d'une même et seule sensation. Il appartient à la sensation d'envelopper une différence de niveau constitutive, une pluralité de domaines constitutants. Toute sensation et toute Figure est déjà de la sensation accumulée, "coagulée", comme dans une figure de calcaire. D'où le caractère irréductiblement synthétique de la sensation.¹

Ainsi aucune image dite *poétique* qui ne soit négociée et obtenue au prix d'une livre de chair. Si le poète donne à voir, donne à sentir c'est qu'il est lui-même voué à ces incessantes transformations, il devient avec elles et se perd avec elles selon les *pures ellipses* dont procède le réel, car *cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine (...) est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse.*²

Comment s'étonner alors que les termes employés par Char pour exprimer la visite ou la perte poétiques soient toujours des termes charnels, pris dans le registre de l'allégresse érotique ou dans celui du malaise physique ? A tout moment c'est sur *sa peau* comme le dit fortement Char que le poète travaille.

Matéria prima de son œuvre, son corps est certes un corps émerveillé et jubilant mais menacé, tel l'anémone de Rilke, à la mesure même de sa jubilation, en sorte qu'une *poussière qui tombe sur la main occupée à tracer le poème, les foudroie, poème et main.*³ Menace ici présentée comme ponctuelle mais menace à accepter comme le prix à payer, s'il est vrai que pour le poète *La seule signature au bas de la vie blanche, c'est la poésie qui la dessine. Et toujours entre notre cœur éclaté et la cascade apparue.*⁴

P. PLOUVIER
Université de Montpellier

1 G. Deleuze, Francis Bacon Logique de la Sensation, éd. cit., pp. 28-29.

2 id.

3 R. Char, *Le Risque et le Pendule*, in *La Parole en archipel*, Pléiade, p. 370.

4 R. Char, *Dans la Marche*, in *La Parole en archipel*, Pléiade, p. 411.

Une force qui avait l'air d'un iris

Faisant face, en pleine taille et en pleiné lumière, le pas suspendu par l'apostrophe, Louis Curel. Preuve jetée en avant que ne qualifient ni la fascinante obscurité ni la subtile alchimie qui chantourne un visage, mais une présence préemptoire de grand provenant qui ouvre l'espace. Solaire, solide, ce corps balancé est à la fois *trace et preuve*, carrière chargée de l'influx des lointains et pesée massive du tout proche. De quels horizons, *marges de plus en plus grandes*, vient vers nous, entre deux poèmes où la moisson demeure métaphore, la silhouette puissante, rythmée par la marche et le geste régulier du bras qui éparpille les épis ? Son corps si exactement modelé, si volumineusement inscrit au milieu du champ, semble sortir, comme la moissonneuse italienne s'était détachée de la toile de Corot, d'une moisson de Bruegel ou de Van Gogh, le voisin. La journée de travail qui finit, le croissant de la faucille, le rêve dont il faudrait s'éveiller font peut-être le champ de Curel attenant au champ de Booz - *la main de Hugo bande le sein de Ruth, un chant parfait s'élève* ... Mais, à l'invite du texte, mettons-nous d'abord face à ce marcheur, tel quel :

LOUIS CUREL DE LA SORGUE

Sorgue qui t'avances derrière un rideau de papillons qui pétillent, ta faucille de doyen loyal à la main, la crémaillère du supplice en collier à ton cou, pour accomplir ta journée d'homme, quand pourrai-je m'éveiller et me sentir heureux au rythme modelé de ton seigle irréprochable ? Le sang et la sueur ont engagé leur combat qui se poursuivra jusqu'au soir, jusqu'à ton retour, solitude aux marges de plus en plus grandes. L'arme de tes maîtres, l'horloge des marées, achève de pourrir. La création et la risée se dissocient. L'air-roi s'annonce. Sorgue, tes épaules comme un livre ouvert propagent leur lecture. Tu as été, enfant, le fiancé de cette fleur au chemin tracé dans le rocher, qui s'évadait par un frelon... 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...

Il y a un homme à présent debout, un homme dans un champ de seigle, un champ pareil à un chœur mitraillé, un champ sauvé.

Escarre de la réalité, le grain du réel dans la trame du poème, ne saurait être éliminé même si le poème en l'exaltant consume l'homme qui fut, dans la vie de Char, *le père Curel*, le père de Francis, son meilleur ami d'enfance. Ouvrier journalier, voué aux durs travaux, faire la moisson, nettoyer la Sorgue de l'eau aux cuisses, élaguer les arbres, entretenir les chemins caillouteux, il avait vécu avec une noblesse de caractère une existence de misère. Infortuné dans sa vie privée, communiste en butte aux attaques de la commune qui l'employait, trahi dans la rigueur de son engagement par le pacte germano-soviétique, qui lui fait quitter le Parti, il incarnait pour Char - comme Jean-Pancrace Nouguier, *l'Armurier de Dieu* - une figure de père idéal, de *bon maître de la Sorgue* : *Où sont-ils ces êtres libres et détitrés ? Morts, morts, morts ! Mais ils continuent de vivre en moi, oh combien ! Je vous les transmettrai, amis, ennemis*. En filigrane derrière la robuste statue du moissonneur, est esquissé l'enfant délicatement penché sur la fleur : c'était, disait Char, en contrepoint à l'évocation de ce jouteur puissant, *l'être le plus gracieux que j'ai connu, une force qui avait l'air d'un iris*. Il semble faire revivre ce contraste dans une sculpture de Boyan à la *carrure héroïque, sous le flux d'un sentiment dans le cours duquel s'échangent sans s'altérer la grâce et la masse*. La substance de Curel, diffuse dans l'œuvre, nourrit les travaux et les jours du vieux casseur de cailloux de Courbet, penché sur la pierrière, rongé par la *peste du feu de Saint-Roch* :

Nous dévorons la peste du feu gris dans la rocallie
Quand on intrigue à la commune
C'est encore sur les chemins ruinés qu'on est le mieux
Là les tomates des vergers l'air nous les porte au crépuscule
Avec l'oubli de la méchanceté prochaine de nos femmes
Et l'aigreur de la soif tassée aux genoux

Sa sagesse donne un accent dans *Le Soleil des Eaux* aux paroles du père de Francis, Auguste Abondance, dont le prénom de même qu'un titre comme *Suzerain*, fait écho au prénom royal de Louis. Dans les documents d'accompagnement de la pièce, il figure nommément, interlocuteur de Jacques Dupin, témoin qui fait revivre l'Armurier et Apollon. Hors-texte que le poème assimile en le métaphorissant : *crêmaillère du supplice*, carcan du fatum qui pesait sur lui, noblesse de l'être à qui est restituée symboliquement une particule nobiliaire, âge paternel d'un doyen loyal, engagement politique dont la *faucille* est l'allusif emblème.

*
* * *

Quand Char écrit ce poème, en juin 1943, il pense refermer avec lui le *livre du travail dans l'horreur*, auquel les épaules de Curel opposent leur *livre ouvert*. Une lettre à Gilbert Lély, le 23 juin, commente l'écriture complexe de ce poème en prose qui, de fait, sera le dernier écrit pendant la guerre : *Je t'envoie le poème Louis Curel de la Sorgue achevé. C'est le trente-deuxième de Seuls demeurent et selon toute apparence le dernier de la première partie. Complexé à saisir, à traiter, à faire admettre. Sorgue, c'est Louis, Louis le noble que tu connais. Il tourne la*

dernière page du livre du travail dans l'horreur, livre non rejeté encore. Je l'ai surpris à l'instant rugueux où la gerbe de noyaux qui criait à l'intérieur du fruit va s'adapter à sa nouvelle condition à l'intérieur de l'air : le mal s'effondre en même temps que la mal blanc de la main humaine. Char souligne la difficulté d'un projet paradoxal : pratiquer un genre essentialiste, celui du portrait, à l'intérieur d'une poésie dynamique qui ne qualifie les êtres que dans leur devenir. La présentation devra saisir, surprendre l'instantanéité d'un avènement : Je l'ai surpris à l'instant rugueux.... Pourtant l'histoire reconduit la poésie vers le descriptif, le code du portrait, tel celui de l'*Absent* (j'ai essayé de vous décrire ce compère indélébile...), pour répliquer à un mal qui se manifeste par la désagrégation de l'individu. Se découplant pour la première fois sur le plateau du *Visage nuptial*, la silhouette de l'homme debout va à nouveau se dresser en temps de guerre comme affirmation d'endurance, de résistance. A l'opposé du glissement louche de l'*Extravagant*, traître dont la marche ruse avec la contradiction, esquive l'affrontement de l'espace, *marcheur que le voile du paysage lunaire, très bas, semblait ne pas gêner dans son mouvement*, l'avancée de Curel est une lutte : le corps ouvre l'espace, l'air entrouvre les épaules qui le fendent. Tout ici est tension et fission, à l'exemple des grains qui passent de leur enveloppe d'épi à leur enveloppe d'air, résistants sortant d'une cache souterraine pour s'exposer au jour. Face au nazisme qui hypnotise, pétrifie, sculpte, comme dans *Éléments* le groupe de la femme et de l'enfant prostrés, la *contre-terreur* riposte en partant des mêmes représentations, remettant dans la vie mouvante des êtres modelés, prenant pour emblème une statue grecque, celle d'Hypnos, aux yeux bien ouverts dans la nuit. Sculpté plutôt que peint le portrait de Louis Curel indexe ainsi son historicité.

Entrouvert par le devenir le portrait est moins enserré par des lignes pleines et épaisses, que bordé de contours mobiles, lignes de partage le long desquelles se clivent le bien et le mal, la lassitude et la résistance, *frontières en pointillé* que le rythme d'un présent perpétuel fragmente en destructions et renaissances. L'injonction à endurer, à faire le pont pour transmettre par delà le combat les trésors et les accords de la fertilité, n'est pas une injonction à la permanence, qui tourne au pourrissement ; car la durée n'est obtenue qu'au prix d'une répétition de destructions. Le portrait de Curel se focalise sur l'avènement du présent à travers lui, luttant avec le seigle, siège d'une lutte entre sueur et sang. Solennellement institué en même temps que le redressement du corps (*Il y a un homme à présent debout...*) le présent aimait tous les gestes de Curel, advenait à travers eux. Les verbes actifs sont modalisés, pour souligner que chaque attitude du corps, chaque modification de l'espace marquent une fin et un commencement ; c'est dans la perspective d'une mutation imminente que les actions s'enchâînent : la sueur et le sang ont engagé leur combat qui se poursuivra jusqu'au soir, l'horloge des marées achève de pourrir, l'air-roi s'annonce. Le rythme inchoatif du temps appelle une écriture de brusque saisie, qui surprenne cette décharge d'énergie déployant un corps spacieux. Dans le second mouvement du portrait, relancé par l'anaphore de l'apostrophe (*Sorgue, tes épaules...*) la phrase qui s'intercale dans le présent pour évoquer l'enfance passée (*Tu as été enfant...*) sert de toile de fond à la précédente. L'embellie d'une enfance heureuse, attentive à la fleur et au rocher, a constitué une réserve d'avenir qui peut aujourd'hui rafraîchir, soutenir la lutte. Les gestes et les êtres désignés dans le pré-

sent se superposent à ceux du passé ; petites analogies sémantiques par lesquelles le passé annonce et fonde la résistance du présent : la dureté du rocher autrefois modèle la fermeté des épaules aujourd'hui, sa lézarde de liberté, chemin tracé par la saxifrage, se répète dans l'anfractuosité des épaules comme un livre ouvert, et comme la fleur s'évadait grâce au vol du frelon, le corps propage sa lecture dans l'espace. Avant *propagent* un premier état manuscrit portait *épousent*, qui marquait autrement la continuité et la solidarité de l'enfant *fiancé de cette fleur* et de l'adulte dont les épaules *épousent* leur lecture.

Entrouvert par les commencements répétés du présent perpétuel, le portrait est en outre littéralement mis en appel par l'énonciation subjective. L'apostrophe, la question déplacent l'objet du poème du portrait seul de Curel à l'avènement problématique d'un commun présent que le locuteur pourrait partager avec l'allocataire. L'intégration du sujet à l'autre, du *je* au groupe des *tiens*, la délivrance de la subjectivité dans la fusion à la matière, à la poussière, avaient trouvé dans l'alliage compact du poème en prose leur forme propre. Et dans *Seuls demeurent* le sujet, comme un *appelant*, suspend souvent sa parole à l'autre : *Femme, qui vous accordez à la bouche du poète...*, *Vous qui m'avez connu, grenade dissidente...* L'expansion de cette apostrophe initiale dans une relative implique le locuteur et la femme souveraine, ou le partenaire allié, dans une commune temporalité, un présent ou un passé partagés. A l'inverse l'ennemi, figé dans des épithètes de nature, demeure dans une opacité monstrueuse que n'emporte aucun devenir : *homme aux dents de furet, homme au teint de mouchard*. Ici l'apostrophe initiale, loin de faire participer à la même durée le locuteur et l'interlocuteur, les écarte ; la phrase se détourne de Sorgue pour se retourner en questionnement du locuteur même : *Sorgue qui t'avances..., quand pourrai-je m'éveiller?* L'anacolutha fait voir l'éloignement qui sépare encore la souveraineté de Sorgue de la présence mal assurée du sujet, qui ne parvient pas à s'éveiller d'un cauchemar de somnambule, de l'hypnose nazie, pour se remettre à l'unisson d'une marche salubre, tonique, d'une libration vibrante qui donne un rythme au corps, au champ, à l'air. A l'asymétrie de ces conditions, nulle issue autre que celle d'un dépassement de la relation intersubjective ; l'alinéa du dernier paragraphe, le dégagement de la tension dans l'énonciation impersonnelle marquent l'accès à une humanité plénière, à une impersonnalité souveraine, *le dessein de la poésie étant de nous rendre souverains en nous impersonnalisant*. Le présentatif rimbalduen (*les il y a*, qui avaient imposé pour la première fois dans *Enfances* l'irréfutable de visions inouïes), loué, pratiqué par les surréalistes, s'associe à l'affirmation d'un présent conquis, atteint, et à la vision du faucheur enfin redressé : *Il y a un homme à présent debout*. Ultime palier, socle d'exhaussement où, comme à la fin du *Visage nuptial* ou de *Fenaison*, le *corps sauvé*, le *champ sauvé* sont salués par des *salves d'avenir* : *Salut à celui qui marche en sûreté à mes côtés au terme du poème. Il passera demain DEBOUT sous le vent*. Les éclats d'une parole exaltée, exultant, et le redressement du corps miment ensemble le soulèvement du poème du descriptif au performatif, engageant le lecteur à prolonger hors du langage l'acte poétique en acte de résistance.

L'axe du poème est tracé par le passage du nom propre, inscrit au fronton du poème en lettres capitales, à l'impersonnalité triomphante d'un homme confondu avec les épis épars, serti dans le champ de seigle. Le titre déclarait un nom, pierre

de résistance en des temps où la lâcheté poussait l'individu vers l'anonymat - les hommes ont perdu *jusqu'à la poussière de leur nom, ce nom qu'on me demande d'oublier* - ou la pseudonymie, nom de guerre du réfractaire, *prête-nom de ta faille*. A ce nom, à ce prénom royal, ce titre restituait la noblesse d'une particule, jadis portée par cette branche des Curel. Anoblissement poétique en hommage à la noblesse de l'être : *Sorgue, c'est Louis, Louis le noble que tu connais...* Ce qui est adjoint associe le nom à un lieu-dit, anthroponyme en voie de toponyme, pays en filigrane à travers un homme. Ce que son exemplarité pourrait entraîner d'intolérance impécuse se délivre dans cette épaisseur d'une terre, par cet enracinement d'une justice en la justesse d'un lieu. Nouguier, Curel ne sont pas des Maîtres, mais les *bons maîtres de la Sorgue*. Du titre au texte, la reprise du seul *Sorgue* identifie le nom de l'homme et le nom de la rivière. Le contexte de ce nom, dès la première phrase, l'oriente vers la vision de la rivière qui déborde, image-type des rares récits oniriques de Char, *Eaux-Mères, La Minutieuse* - et c'est d'un rêve que le sujet veut, précisément, s'éveiller ici. *S'avancer* introduit dans l'œuvre de Char des images de crue : *Mon attention est attirée par un large fleuve sans sinuosité qui s'avance vers moi, creusant son lit sur son passage (Eaux-Mères), Sur les arêtes de notre amertume, l'aurore de la conscience s'avance et dépose son limon (Argument de L'Avant-Monde)*. L'accompagnement sonore et visuel, l'aura qui rayonne autour de Curel à son entrée, le *rideau de papillons qui pétillent*, rapprochent aussi le champ de seigle et le miroir de la Sorgue : *J'ai marché sur le miroir d'une rivière pleine d'anneaux de couleuvre et de danses de papillons*. L'iris, emblème de Curel dans le souvenir de Char, c'était aussi un iris de rivière, de cet *empire d'iris et de roseaux* qu'étaient les bords de Sorgue, semblable à celui qui fleurit la dernière page de *Lettera amorosa, iris jaune des rivières*.

Tels sont les airs royaux de Louis Curel. Sa royauté éclate dans la métamorphose que crée son avancée ; l'influx de Sorgue s'élargit en rivière, l'air se rythme sur sa respiration : *toute respiration propose un règne*. Une auréole sonore, un bruissement attestent l'avènement d'un Suzerain. Le plissement de l'air signale le miracle de la rencontre, l'avènement imprévisible de l'autre dans l'espace du sujet : *Votre visage... à son contact le cerne infini de l'air se plissait, s'entrouvait à ma rencontre*. Derrière le rideau de papillons, théâtralement, l'air se multiplie, fait frémir sa texture palpable, comme derrière une vitre, autre écran magique, les fièvres *bourdonnent, se raffinent*. L'occupation de l'espace se fait au rythme de la marche, du geste du bras qui imprime le temps dans l'étendue, révèle la *justice interne* du paysage. Sans rupture, par adaptation à un nouveau milieu, comme les grains expulsés de leur enveloppe végétale ont à s'adapter à l'intérieur de l'air. L'élargissement résulte d'une poussée continue et rythmique qui ne pulvérise pas les limites, nécessaires à la contradiction, à la lutte de l'homme et du seigle, du sang et de la sueur, mais les repousse plus loin. Le carcan du travail s'agrandit en cercles concentriques, *marges de plus en plus grandes*. Char visualise la libération dans ce déploiement de l'espace autour d'un mot, autour d'un être qui, tel le *donneur de liberté, peu à peu développe les grands espaces du voyage*. Pour le travailleur journalier, cueilleuse de mimosas, moissonneur, maréchal-ferrant, le moment du crépuscule apporte cet élargissement, transition de la Fureur au Mystère : *le soir se libère du marteau*. La royauté de Sorgue, imprévisible descendant du roi de

la Sorgue qui était choisi jadis parmi les pêcheurs du village, *rex fluminis Sorgiae* évoqué dans la *Cérémonie murmurée*, se transfuse en royaute de l'air. Air-roi, air vibrant, enveloppe impalpable d'un corps qui se fondra à son tour dans la multiplicité de l'aire, du *champ sauvé*. La représentation, en partie visiblement, en partie obliquement et par paraphrase, suit le cheminement des signifiants, des airs royaux à l'air-roi, et de l'air-roi à l'aire sauvée.

*
* *

La métamorphose ne se conforme pas à un mouvement linéaire. Le rythme de constriction et d'expansion - dont Georges Poulet avait fait justement la caractéristique de la temporalité de Char - est d'abord un rythme intérieur au discours, une forme syntaxique. Volumineusement les phrases du poème se resserrent, se rétrécissent jusqu'à un point de mutation, une passe à franchir à partir de laquelle la réalité *soulevée* peut à nouveau se déployer, les phrases s'élargir. L'ampleur décroissante, puis croissante des phrases pourrait dessiner - si l'on redéposait le poème en calligramme - comme un sablier, qui est d'ailleurs la seule figure graphique que l'on trouve dans l'œuvre, dessinant le *caprice amer des sables* à la dernière page des *Matinaux* ; ou comme deux pyramides, opposées par leurs pointes, géométrisant dans l'espace la tension qu'il faut maintenir entre *la base et le sommet* : *Base et sommet, pour peu que les hommes remuent et divergent, rapidement s'effritent*. De l'ampleur de la première phrase, qui respire largement, occupe cinq lignes, on passe à des phrases de plus en plus concises, cependant que la durée se contracte d'un futur ouvert - se poursuivre - à un présent instantané, disant la ponctualité de la mutation. Deux lignes et demi pour la seconde phrase, une pour la troisième, trois-quart pour la quatrième, un tiers pour la cinquième visualisent cette concentration d'une substance verbale astringente. Les corrections manuscrites confirment cette volontaire et consciente densification. Premier état des quatrième et cinquième phrases : *Le ciel n'est plus aussi jaune, le soleil aussi bleu. L'étoile fugitive de la pluie s'annonce*. Dans cette première évocation d'une météorologie mentale, les *attenants*, ciel et soleil cessaient d'échanger violemment leurs différences de couleurs ; mais la contraction des phrases, la valorisation de cette mutation - même si la pluie peut être *giboyeuse* et fertilisante - étaient moins fermes que dans la version définitive : *La création et la risée se dissocient. L'air-roi s'annonce*.

A partir de ce pivot central est repris, en sens inverse, un mouvement d'élargissement relancé par le même vocatif : *Sorgue, tes épaules...* L'instant de la mutation, moins montré que visé, imminent ou déjà dépassé, fait que, la passe franchie, la nouvelle pyramide qui s'élargit ne peut être tout à fait homologue à la première qui se resserrait. Le texte montre la spatialisation de Sorgue : les verbes nomment cette expansion (*s'évadait, propagent*), les phrases miment ce prolongement dans l'inachèvement des points de suspension (*s'évadait par un frelon... ; œuf cancéreux qui résiste...*). Le corps passe à l'espace, comme dans le premier mouvement l'espace traversait, dissociait le corps. Sorgue y cessait peu à peu d'être le sujet de l'action pour en devenir le siège. Il était, dans la première phrase,

blasonné par des attributs contraires, présentés en chiasme (*ta faucille à la main, la crémaillère du supplice en collier à ton cou*) pour opposer un outil qu'il s'était approprié, la faucille emblème de son communisme, au carcan de son servage, la pierre à aiguiser suspendue au cou comme une *crémaillère* sonnant pour le journalier le rappel des heures dues. L'ouverture de la phrase maintient en suspens *t'avances*, absolutisant la force de l'être en marche ; mais sa fin referme cet espace de liberté en soumettant ce mouvement à une finalité (... *pour accomplir ta journée d'homme*). Dans cette contrainte s'accomplit pourtant la perfection d'un être ; le retour régulier des adjectifs postposés, la clôture des syntagmes nominaux par ces déterminants accentués, obture l'incomplétude, élimine le manque, d'un corps, d'un geste achevés : *me sentir heureux / au rythme modelé / de ton seigle irréprochable*. Exemplarité d'un rythme, intégrité d'une céréale non contaminée par le mal, alors qu'aurait pu s'y former le pire poison, l'ergot du seigle.

Ce sont ensuite, dans la seconde et la troisième phrases, les substances en lutte dans le corps, sang et sueur, puis le temps lui-même, *l'horloge des marées*, qui deviennent les sujets actifs. Cette lutte, cette *dissociation* du bien et du mal rappellent que les représentations alchimiques, les étapes de l'œuvre du noir au rouge viennent rythmer de l'intérieur, chez Char, l'héraclitienne lutte des contraires. Dans la contradiction se dissocient le volatil et le fixe, le négatif et le positif. En même temps que le sujet est alchimisé, fragmenté, le mal *achève de pourrir*, comme crève un panaris, un mal blanc : ...*le mal s'effondre en même temps que le mal blanc de la main humaine*. Un processus autonome que désignent des verbes pronominaux (*se dissocient, s'annonce*) efface dans les quatrième et cinquième phrases les contours de Curel. Le premier versant du portrait, ascension par paliers vers une mutation, est un procès de transformation dans lequel le sujet, d'abord premier moteur, devient champ clos de forces adverses avant de se fondre dans un champ ouvert. Ne demeure que l'épure alchimique d'un espace de plus en plus symbolique (*création, risée, air-roi*) où le couronnement (de l'air) est comme l'indice traditionnel de l'ultime étape de l'œuvre au rouge.

*
* *

Peu de poèmes de Char donnent aussi puissamment la sensation de l'ouverture, comme si toutes les images n'étaient que la mise en scène de la relation de l'homme à l'ouvert, la narrativisation d'une formule fascinante : *ouvrir un champ*. Mais le visible fonde ses représentations sur le cheminement langagier, le mouvement de la signification qui déplace et donne une issue au sujet. Il faudrait relever des entrecroisements multiples, des productions de sens locales, ou au contraire des chaînes phoniques dont la continuité soutient des renversements sémantiques ; dans un contexte de lutte où l'on se raidit en *monstre de justice et d'intolérance*, en *simplificateur claquemuré*, les valeurs se polarisent naturellement : la *faucille* de Curel, impliquant homophoniquement le faux, la fausseté, entraîne par polarisation antithétique, saillie du sens par contraste, la loyauté de Curel : *ta faucille de doyen loyal. La crémaillère*, lexicalement associée à des verbes comme pendre, ou

suspendre, transforme ces liaisons implicites en équivalence phonique (*supplice*) et en paraphrase sémantique (*en collier à ton cou*). Rajouté sur le manuscrit, en collier n'est pas pléonastique mais fait du joug du malheur l'insigne d'une noblesse. Ailleurs, des stéréotypes fixés (écraser le mal dans l'œuf / donner un coup de pied dans une fourmilière) se mêlent, se croisent, se soutiennent de rapprochements phoniques *fourmis - millions*. De façon beaucoup plus centrale, *l'air-roi* est le pivot du texte, le maillon qui relie les airs royaux de Curel à l'aire sauvée de la moisson. Le néologisme condense un ensemble de valeurs : l'air qualifie une écriture et une lecture. L'écriture *c'est de la respiration de noyé*, écrivait Char à Eluard, et le livre ouvert des épaules de Sorgue, le livre dont il *tourne la dernière page* est un livre ventilé, où le plein des mots trouve espace et issue. Que Char glisse aisément dans la polysémie de *l'air* (allure/élément), la préface au livre de poèmes des frères Roux le rappelle, où il choisit de marquer par l'italique cette polysémie : *Il est peu probable que l'air d'un tel livre consente à s'engager sur la maquette où la masse informe d'une pseudo-poésie sans artères....* Artères oxygénant l'art, air circulant dans le sang du livre. Le signifiant de *l'aire* vient s'associer à ces valeurs polysémiques de l'air, soit qu'il demeure latent, mais en écho à *la chair* et à *l'air* inépuisable de la moissonneuse de Corot :

Ma chair reste au bord du sillon
A moissonner les tiges on se plie, on raisonne l'ignoré
L'air de mes longues veines est inépuisable

soit qu'il s'inscrive directement, la respiration interne du poème lui donnant l'espacement externe d'une aire : *Le poème respire, dit qu'il a obtenu son aire (A faulx contente)*. Le mot composé, air-roi, fonde sa néologie sur des analogies. Char favorise dans les mots composés ceux qui découpent par plan, distribuent un espace (*avant-monde, arrière-histoire*), le trait d'union mimant graphiquement des lignes de limite, comme ici il suggère un degré d'exaltation. La royauté est domination d'un espace, vol aérien : de l'oiseau-roi, l'aigle, on glisse vers *l'air roi* (d'autant plus aisément, peut-être, que la paronomase aigle/Seigle peut soutenir imperceptiblement ce transfert). Fasciné par le vol d'un outil (parmi les titres essayés pour *Le Marteau sans maître* avait été inscrit : *Le marteau volant*), Char attribuera cette maîtrise de l'air à la faux, et il inventera en réponse aux lames acérées des tableaux de Wifredo Lam *l'outil-roi* : *La réplique à l'imagination chez un tel peintre est confondante, puisque la faulx parvient à donner la vie au lieu de la prendre. Il est vrai, l'outil-roi n'existe qu'en vol, en vol gradué.*

La sublimation de l'espace est, réciproquement, transformation de l'homme. Dans le signifiant même se dissémine - comme se fondait l'homme dans les épis - ce qui avait fondé le portrait, le nom propre de Louis Curel de la Sorgue. Il résonne, pour se disperser narrativement : *Entends le mot accomplir ce qu'il dit*. Au fond de Louis, retentit *l'ouïe*, ce sens qui négligerait la mort, dit *Rougeur des Matinaux* ; d'autant que l'entrée des mots, leur danse et leur arrivée au poème, est décrite en termes proches de l'entrée royale de Curel, décor, rideau, bruissement, creusement du sens par *l'ouïe* des mots : *Le mot donne une représentation tandis qu'une sorte de décor se creuse autour de lui. Mais, tout à coup le rideau tombe, ce spectacle disparaît... C'est alors que l'ouïe intervient, mais en même temps qu'elle*

*écoute, elle lâche le son et revient très vite au solfège : ce sont les mots qui l'intéressent et ceux-ci passent alors un second examen. Louis, dédoublé dans l'ouïe, entraîne la simultanéité de l'apparition et d'un crissement de l'air, papillons qui pétillent, cri d'une mutation que Char évoque dans sa lettre à Lély : Je l'ai surpris à l'instant rugueux où la gerbe de noyaux qui criait à l'intérieur du fruit... L'avancée de Sorgue, crue qu'accompagne un cri. L'hiatus interne de l'ouïe va se matérialiser et se multiplier en séquences vocaliques et en semi-consonnes qui, avec des graphies variées, saturent la première phrase : derrière / papillons qui pétillent, ta faucille doyen loyal en collier / m'éveiller. En écho à ce crissement initial, le chant et les claquements de balle du chœur final retentissent des mêmes sonorités : pareil à un chœur mitraillé. Comparaison facilitée par l'homophonie champ/chant, où viennent se condenser les éclairs de la faucille à travers les tiges, semblables à des balles qui abattraient la moisson, les résistants fusillés chantant au moment de l'exécution et le souvenir - comme Char le rappelait dans une conversation - d'images du *Cuirassé Potemkine* montrant la foule mitraillée sur les marches du palais. Une résurgence de ce complexe visuel et sonore apparaîtra à propos de Lam (dans un article dont le titre évoque aussi l'engagement révolutionnaire : *De la sainte famille au droit à la paresse*) ; non seulement l'outil-roi, la faulx - Char, comme Hugo, souhaitait restituer une *l* au mot, une aile à l'outil - rapproche ces deux textes, mais encore l'évocation du chœur des grillons, Internationale de la moisson, criante de semi-consonnes : ... un champ de blé en épaison, d'où s'élevait un chœur de grillons stridulents qui occupait musicalement le ciel dans son métamorphisme. Mon siècle de gribouilles nationalistes n'avait qu'à bien se tenir.*

Le nom *Curel de la Sorgue* se disperse à son tour en représentations. Hommerivière, Curel de la Sorgue s'anagrammatise en crue de la Sorgue, crue dans le seigle qui abat les épis sur son passage. Et, inversement : crue du seigle, croissance d'un seigle nouveau, le double sens de la *crue* soutenant une représentation où le fauchage destructeur s'inverse en renaissance d'un champ sauvé. Curel de la Sorgue, crue de l'or du seigle, sublimation alchimique de la céréale du pauvre et du pain noir. Comme l'aigle est *au futur*, le seigle anguleux (*rugueux* dit la lettre à Lély) est *au futur*, sauvé et salué par les salves de la mitraille : *A chaque effondrement des preuves, le poète répond par des salves d'avenir.*

Louis Curel, père idéal pour le sujet qui se crée dans l'écriture ? Mais Sorgue devient invisible, transfiguré en champ, en chant ; dans l'écriture, comme dans la Résistance, ne suffisent pas des instances parentales substitutives, des garants éthiques, bons maîtres de la Sorgue, Transparents, Jacquemard ou Julia, même s'ils associent des polarités paternelle et maternelle, comme Sorgue traversé, rafraîchi par la Sorgue. Il faut que s'affirme à travers eux une relation à l'ouvert, à l'en-avant, au *champ*, une adoption du sujet non dans une nouvelle structure familiale, mais dans une matière d'avenir, qui, comme la source jaillissante de la Sorgue, fait naître des êtres adoptés par l'ouvert, poncés jusqu'à l'invisible.

Jean-Claude MATHIEU

Feuillets d'Hypnos

Au cœur de *Fureur et Mystère*, les 237 fragments de *Feuillets d'Hypnos*, ne méditent pas autre chose que la situation problématique du poète dans ce travail à la fois perpétuel et discontinu, par où il vise à transformer vieux ennemis en loyaux adversaires (Fr 6), c'est-à-dire, le Verbe et l'Action que déjà dans son *Argument de l'Avant-monde de Seuls demeurent*, il appelait au dialogue.

Ce programme s'appuie bien sûr sur la rupture rimbaudienne d'avec le romantisme, rupture manifestée dans la célèbre phrase des *Lettres du voyant* : *La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant.*, rupture, en effet, dans la mesure même où le poète ne se manifeste plus, comme l'aurait dit Hegel, comme la *conscience malheureuse* de son temps, mais comme sa *conscience prophétique* ; cet *en avant* dont parle Rimbaud, et qui ne désigne pas seulement l'antériorité de la conscience poétique sur la conscience historique, mais qui suppose que l'espace de signification du poème précède celui de l'histoire et le dévoile comme hermétique.

Alors, tant par ce prophétisme que par cet hermétisme, c'est en effet, un tout nouveau rôle du poète qui est révélé, rôle, il faut le dire, à la mesure de la crise qui affecte tant la poésie que l'histoire. Ce rôle est doublement neuf. D'une part, parce que le poète ne s'y révèle plus seulement comme subjectivité problématique, mais dépasse une simple problématique de la subjectivité. D'autre part parce que ce dépassement, loin d'aboutir à un anéantissement du poète dans le chant collectif de l'histoire, maintient comme une fracture, sa présence même. Tel est, me semble-t-il, l'objet de *Feuillets d'Hypnos*, mise en crise et redéfinition du poète.

*

Lire ainsi *Feuillets d'Hypnos*, suppose peut-être pour commencer par comprendre ce qu'est Hypnos, non pas qui il est, mais ce qu'il signifie.

Certes Hypnos, comme le révèle René Char dans une lettre à Gilbert Lély, est un *nom d'homme*, d'ailleurs, Char ne signe-t-il pas sa lettre à Léon Zyngerman – fragment 87 – du nom d'HYPNOS ? Mais s'il ne s'agissait que de cela, nous n'aurions affaire qu'à une utilisation précieuse de la mythologie. Il y a autre chose

et tout d'abord : une formule : *Hypnos saisit l'hiver et le vêtit de granit. L'hiver se fit sommeil et Hypnos devint feu. La suite appartient aux hommes.*

Étrange formule qui nomme une métamorphose : *l'hiver se fit sommeil et Hypnos devint feu.* L'hiver prend les qualités d'Hypnos en se faisant sommeil, mais Hypnos, lui, réciproquement s'ouvre à un autre destin : il devient feu.

Le laconisme de la formule ne doit nous la faire interpréter au travers d'un simple pragmatisme, ce n'est pas le *feu* d'une autre terreur opposée à la terreur nazie, c'est à la lettre une *contre-terreur*, celle-là même que René Char nomme dans son fragment 141 : *La contre-terreur c'est ce vallon que peu à peu le brouillard comble etc...* c'est cet incendie de la lune qui ne sera jamais un incendie. (je souligne)

On sait que la lune est l'une des incarnations d'Hypnos, et qu'en effet, comme astre miroir, elle est simulacre d'incendie, lieu de concentration d'une lumière dont elle n'est pas la source : image. Hypnos se désignerait donc comme feu, à la condition de comprendre, que, comme pour la lune, il s'agit d'un contre-feu, d'une image de feu.

Cette allégorie dont je tente de déployer les éléments trouve peut-être d'ailleurs son illustration dans le texte apparemment le plus anecdotique de *Feuillets d'Hypnos*, le grand fragment 128, qui raconte l'arrestation manquée par les nazis de Char à Céreste. D'une part la terreur : ...déjà le village était assiégé, bâillonné, hypnotisé, mis dans l'impossibilité de bouger. (Je souligne). Hypnotisé : soit la part sombre d'Hypnos, sa part cataleptique, engourdisante et paralysante. Puis la contre-terreur : à savoir le mouvement de foule qui réciproquement va immobiliser, engourdir les SS : ils se hâtaient sans hâte, ruisse lant littéralement sur les SS, les paralysant en toute bonne foi. Mais quelle métaphore Char utilise-t-il pour désigner cette contre-hypnose ? Il écrit : Alors apparut jaillissant de chaque rue la marée des femmes, des enfants, des vieillards... (Je souligne).

Métaphore de la Marée, c'est-à-dire d'un mouvement commandé par la lune, par l'attraction hypnotique.

Enfin, dans ce même texte, il décrit, pour terminer, la place d'Hypnos : Avec une prudence infinie, maintenant des yeux anxieux et bons regardaient dans ma direction, passaient comme un jet de lampe sur ma fenêtre. Je me découvris à moitié et un sourire se détacha de ma pâleur. La source de lumière vient du peuple et vient éclairer le poète, qui lui-même se décrit dans une apparition quasi lunaire : je me découvris à moitié et un sourire se détacha de ma pâleur.

Hypnos n'est un nom d'homme que dans ce mouvement de métamorphose par où il s'établit comme contre-terreur, comme cet incendie qui ne sera jamais un incendie, comme contre hypnose qui vient - de manière lunaire - immobiliser l'ennemi.

Dans tous les exemples que je viens de donner, on remarque qu'il n'y a nullement dans le texte de Char une simple utilisation analogique de la mythologie, mais le déploiement de ses contraires immanents. Dire que Hypnos serait l'un des noms du poète se révèle une analyse insuffisante, car c'est tout autre chose qui se passe.

Le mythe n'est pas, comme le concevait la poésie romantique, la grande Parole synthétique dans laquelle le poète se reconnaît, s'abrite ou tente vainement de retrouver une anticipation absolue de l'histoire dans laquelle il pourrait absoudre sa conscience malheureuse. Le mythe n'est pas davantage, comme pour l'écrivain politique, l'objet d'une simple manipulation idéologique.

De tous les mythes, Char choisit le mythe le moins personnifié qui soit – Hypnos –, mais surtout le plus négatif, celui qui apparemment loin de désigner héroïquement une conscience critique du monde, pourrait tout aussi bien en dévoiler le destin, comme il le fait d'ailleurs dans un texte de *Recherche de la base et du sommet*, lorsque il écrit : *Au mois de juillet, dans l'hypnose de Paris, capitale parjure...* (p. 700) ou lorsqu'il fustige dans le même recueil la Lune d'Hypnos dont il dit : *Le regard moite de la lune m'a toujours donné la nausée...* (p. 643). Le mythe n'est pas la parole positive dans laquelle le poète pourrait puiser une contre-parole historique. On remarquera d'ailleurs que dans ce texte *La Lune d'Hypnos*, on retrouve un mouvement analogue à celui que j'ai décrit à propos du grand fragment 128 de *Feuilles d'Hypnos*. Tout d'abord l'hypnose négative. De l'avion dans lequel il se trouve, Char se sent *surplombé* par ce regard sournois et moite, puis, comme dans le fragment 128, la contre-terreur d'un feu : cette fois-ci, non plus celui venu du regard des habitants de Céreste, mais les feux qu'ont dressés dans la campagne, ses compagnons de combat, comme signe d'un dernier adieu : *je ploie sous l'afflux d'une ruisselante gratitude* écrit Char, tout comme il écrivait à la fin du fragment 128 : *J'ai aimé farouchement mes semblables cette journée-là, bien au delà du sacrifice.*

C'est à partir de la négativité de l'époque, de cette époque d'hypnose apparemment sans issue, que le poète, jouant avec les contraires, exorcise cette négativité, en se faisant lui-même Hypnos, ou en se faisant lune d'Hypnos. C'est d'ailleurs ce mouvement même d'exorcisme par les contraires que René Char décrit lorsqu'il dit au fragment 95 : *Les ténèbres du Verbe m'engourdissent et m'immunisent. Je ne participe pas à l'agonie féérique. D'une sobriété de pierre, je demeure la mère de l'ombrage berceaux. Le venin hypnotique est comme en homéopathie tout à la fois poison et remède.*

C'est précisément parce que Char n'oppose pas la clarté du *jour*, ou la transparence à l'opacité du mal, mais s'inscrit lui-même à l'intérieur de ces ténèbres que cela est possible : *L'unique condition pour ne pas battre en interminable retraite était d'entrer dans le cercle de la bougie, de s'y tenir, en ne céder pas à la tentation de remplacer les ténèbres par le jour et leur éclair nourri par un terme inconstant.* (p. 455, *Sur un même axe*).

Ainsi le mythe n'a pas pour fonction d'éclairer l'époque mais de dévoiler ce qu'elle contient d'obscur, de même le mythe n'a pas pour fonction de faire du poète la conscience éclairée ou malheureuse de cette époque mais d'en faire celui en qui dialoguent les contraires et surtout, dirais-je, le mythe permet au poète de précéder en quelque sorte l'histoire puisque ce mythe, loin d'être une parole antérieure, une parole pleine, une parole analogique est une parole dynamisée, une parole d'en avant. Du mythe d'Hypnos, Char ne garde pour ainsi dire rien, dès l'exergue il s'en

empare, pour en faire hermétiquement l'emblème de ce que le texte métaphorise en permanence : le travail des contraires, seul espoir de Résistance.

*
* *

Pourtant ce rôle dialogique du poète ne va pas de soi. Toute une part de *Feuillets d'Hypnos* semble consacrer le choix d'un renoncement : *Je m'explique mieux aujourd'hui ce besoin de simplifier, de faire entrer tout dans un, à l'instant de décider si telle chose doit avoir lieu ou non.* (Fr 153). Renoncement à la complexité du dialogue qui se traduit par la sécheresse monologique des impératifs qui se succèdent : *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.* (Fr 1), impératif où nul sujet n'apparaît, retour au *lieu commun* comme il le confie au fragment 10, même si ce lieu commun, il croit l'avoir amélioré. Report à plus tard de la part imaginaire (fragment 18), auto-critique par exemple à l'égard du passé surréaliste (fragment 52), ou encore à ce qu'il pourrait y avoir encore d'intellectuel en lui (fr 80), désir d'un face à face simple à l'égard de l'ennemi : *Il me faut réduire la distance entre l'ennemi et moi. L'affronter horizontalement.* (Fr 48). On pourrait ainsi multiplier les exemples au travers desquels l'homme d'action semble devancer le poète ou en tout cas tenter de réduire ce qui demeure en lui de raisons poétiques.

Partout il semble que l'impératif soit d'épurer l'acte de tout verbe qui pourrait le contaminer : *Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*, écrit-il au fragment 62, comme dans un désir de déverbaliser l'action. Et, sans cesse, Char prévoit, comme une catastrophe, le flot des discours qui proliférera dès la Libération : *A prévoir que ces coqs du néant nous timbreront aux oreilles, la Libération venue...* (fr 65). À la parole Char semble préférer le colt : *Face à tout, A TOUT CELA, un colt, promesse de soleil levant.* (Fr 50). De même le laconisme de l'écriture n'est pas mis au compte de raisons poétiques, mais semble l'être pour des raisons purement pragmatiques : *J'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps. S'étaler conduirait à l'obsession.* (Fr 31).

Il y a là comme une ascèse, comme un travail de purification intérieur qui doit mener à une plus grande efficacité. Mais il y a plus remarquable encore : le travail d'épuration, de suspension du verbe, concerne avant tout ce que Char appelle *l'homme psychique* (fr 37) ou encore ce qu'il appelle *l'âme empirique* (fr 220), cet *amas de glaires et de névroses* (ibid). On dirait qu'il s'agit, par ce travail de hiérarchisation dont on a parlé, non point de régresser à la bonne conscience du soldat, mais d'obtenir l'acte pur, débarrassé des contingences du langage ou débarrassé de tout reliquat psychologique : *Je vois l'homme perdu de perversions politiques, confondant action et expiation* (fr 69) : c'est-à-dire l'homme qui surajoute à son action le langage extérieur de la morale psychologique. D'où cette nécessité d'*agir en primitif* (fr 72), d'où aussi ce fragment très important : *L'acte est vierge, même répété* (fr 46) dans lequel Char suppose en effet l'action, le combat comme débarrassé de toute rature verbale, et qui ainsi peut demeurer lui-même malgré sa répétition. Bref une nouvelle morale de l'Agir.

Dès lors ce pragmatisme qui semble commander toute une part de *Feuillets d'Hypnos*, n'est pas à confondre à une soumission à l'objectivité d'une morale universelle de l'action. Le fragment 161 est à ce titre révélateur : *Tiens vis-à-vis des autres ce que tu t'es promis à toi seul.* dans lequel on constate l'introduction d'un écart, d'une séparation entre soi et les autres dans laquelle toute universalité se voit barrée par le *ce que tu t'es promis à toi seul.*, comme si le combat était commandé par une instance où autrui se trouvait définitivement exclu. Fragment que l'on peut lire comme la parodie et le renversement de la maxime de l'impératif catégorique de Kant : *Fais en sorte que la maxime de ton action puisse être maxime universelle.*

Alors, il semble que le travail de silence, de valorisation de l'Agir, d'épuration intérieure, loin d'être un travail de simplification et de soumission à l'Un, soit au contraire le meilleur moyen de multiplier les points de vues, les voix, les significations.

C'est là tout le rôle de la fragmentation du texte qui alors nécessite d'être explorée. Car la fragmentation juxtapose des couches de sens, ce qui, en effet, permet à chacune des voix d'en ressortir d'autant plus isolée, séparée. Dans le fragment 153, où Char dit comprendre le besoin de l'homme de simplifier, *de faire entrer tout dans un*, il y a ceci : *L'homme s'éloigne à regret de son labyrinthe. Les mythes millénaires le pressent de ne pas partir.* Mais quelle meilleure métaphore du texte de Char que cette image même du labyrinthe ? Ce texte où les fragments tantôt se répondent en fausses symétries, tantôt se contredisent, dissimulant parfois sous des dehors simples le code crypté d'un hermétisme issu de l'alchimie ou de la Kabbale. Labyrinthe non seulement par la composition vertigineuse du texte qui interdit à quiconque d'en établir la synthèse, mais aussi, par les impasses soit explicites, que souvent les parenthèses dénoncent (Fr 49), soit implicites, ou encore par ces morceaux de phrases inachevées ou coupées par des points de suspension. Ce labyrinthe aussi qui transparaît dans de fausses continuités qui ne mènent nulle part, comme la très vague et en même temps très explicite histoire d'amour qui en filigrane parcourt les *Feuillets*.

L'écart qui interdit une lecture grossière de *Feuillets d'Hypnos*, n'est pas seulement manifesté par la fragmentation du texte, mais aussi par un procédé très singulier dans la poésie de Char, je veux dire, la multiplication des asymétries. Les véritables contraires logiques sont exceptionnels dans les fragments des *Feuillets d'Hypnos*, ce qui les commande ce sont des oppositions comme celles qu'il propose dans le texte final *La Rose de Chêne*, où l'espérance ne vient pas s'emboîter dans son contraire le désespoir, mais dans son asymétrique le *destin*. Ces couples asymétriques, sont trop nombreux pour qu'on les cite : nommons simplement : au fr 43 : hymen/ deuil, poison/ breuvage, beauté/ maladie, ou solitaire et multiple au fr 74, bond et festin au fr 197 etc.

Mais l'écart proprement dit s'entend encore davantage lorsque Char, à côté de fragments pragmatiques désigne un autre espace : *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.* (Fr 5), ou lorsque le présent, qui semblait être précisément le temps pragmatique de l'action, est désigné comme *crénelé* (fr 23) et quand *Midi (est) séparé du jour. Minuit retranché des hommes.* (fr 25). Cette

parole qui semble s'être faite performative, uniquement tendue vers l'Agir, comme elle apparaît par exemple au fragment 87, dans la lettre de consignes à Léon Zyngerman, semble perpétuellement doublée, par cette parole qui dit juste après ce fragment : *Comment m'entendez-vous ? je parle de si loin.* (fr 88). Le travail de silence tendu vers l'Agir et qui semblait être une pure ascèse d'efficacité bientôt prend une toute autre dimension, lorsqu'on la retrouve sous la forme d'une initiation mystique de part en part cryptée par le langage de la Kabbale : *La lumière a été chassée de nos yeux. Elle est enfouie quelque part dans nos os. A notre tour nous la chassons pour lui restituer sa couronne.* (fr 111). Ce nouveau sens n'efface en rien le premier, qui demeure et qui revient d'ailleurs dans des fragments postérieurs, mais il se juxtapose à lui.

De même si l'on s'arrête un instant sur ce thème de l'absence de sujet ou de *moi* dans les *Feuilles*, tel qu'il apparaît par exemple lorsque Char écrit de son livre qu'il pourrait *n'avoir appartenu à personne*, on ne peut s'empêcher alors de lire en asymétrie, ce fragment 121 : *Réponds absent toi-même, sinon tu risques de ne pas être compris.* Fragment dans lequel l'absence elle-même est renversée en paradoxe de la présence, puisque c'est l'absent qui doit lui-même se désigner comme tel.

Cet écart, ce désir de creuser la plénitude de l'acte d'un intervalle sans comblement possible trouve peut-être sa plus forte place lorsque Char désigne un temps indécidable : *Dans ton corps conscient, la réalité est en avance de quelques minutes d'imagination. Ce temps jamais rattrapé est un gouffre étranger aux actes du monde. Il n'est jamais une ombre simple malgré son odeur de clémence nocturne, de survie religieuse, d'enfance incorruptible* (fr 218). Ou encore lorsque Char parallèlement à l'affirmation du rôle fondamental de la conscience dans son combat (cf. fr 164), écrit : *Les rares moments de liberté sont ceux durant lesquels l'inconscient se fait conscient et le conscient néant (ou verger fou)* (fr 170). Fragment où une fois de plus c'est le travail vers l'extase mystique qui est décrit.

Allons plus loin, et faisons une hypothèse. Demandons nous si précisément tout ce travail à la fois séparé et asymétrique de l'Agir d'un côté, de l'écart hermétique de l'autre ne pouvait pas être lu non seulement comme symptôme de la crise et de la redéfinition du poète confronté au conflit du Verbe et de l'Acte, mais aussi, comme étant un travail de l'écriture amenant peu à peu, à partir de cette divergence première entre la poésie et l'Action, ceux-ci à se réconcilier. C'est-à-dire au fond à accomplir le rôle nouveau dont parle Char au 5^e fragment : *transformer vieux ennemis en loyaux adversaires.* Cette réconciliation transparaît par exemple aux fragments 97 et 98 : *L'avion déboule. Les pilotes invisibles se délestent de leur jardin nocturne puis pressent un feu bref sous l'aisselle de l'appareil pour avertir que c'est fini. Il ne reste plus qu'à rassembler le trésor éparpillé. De même le poète... Puis le fragment 98 : La ligne de vol du poème. Elle devrait être sensible à chacun.*

Entre ces deux fragments, un bref échange de métaphore, le jardin nocturne et l'aisselle de l'avion, et la ligne de vol pour le poème. L'échange, une fois de plus, n'est pas égal ni réciproque et l'on retrouve entre l'avion et le poème, l'asymétrie. Et puis peut-être dans ce *feu bref* qui n'est pas un feu et qui ne brûle pas plus que la chandelle du tableau de La Tour, une nouvelle image d'Hypnos.

Cette identification du poème au combat, on la retrouve aussi précisément dans ce fragment 178, consacré au tableau du peintre : *La reproduction en couleurs du Prisonnier de Georges de La Tour que j'ai piquée sur le mur de chaux de la pièce où je travaille, semble, avec le temps, réfléchir son sens dans notre condition. Elle serre le cœur mais combien désaltère ! Depuis deux ans, pas un réfractaire qui n'ait, passant la porte, brûlé ses yeux aux preuves de cette chandelle.* Chandelle qui est image du feu comme la lune est une image de la lumière, tableau qui *réfléchit son sens dans notre condition*, c'est-à-dire qui avec le temps s'ouvre au dialogue avec ces emmurés que sont les résistants. Le tableau s'est transformé, à l'image du poème ; avec le temps, il s'est mis à parler et à s'extraire de son sommeil pour réfléchir l'histoire et même davantage encore, pour en maîtriser les ténèbres. C'est toute l'allégorie d'Hypnos que nous retrouvons là.

Si le verbe peut rattraper l'action et s'il peut quoique toujours antérieur en manifester le sens à venir, c'est aussi, comme nous le disions au début de notre propos, que la parole poétique, dans les *Feuillets*, tend naturellement à se faire prophétique. Je ne vise pas là les fragments qui fustigent les probables lâchetés de la Libération, mais surtout, ces fragments qui à partir de la réflexion cruciale du guerrier sur le temps de son combat en extraient des paroles d'avenir : *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.* (Fr 26). Ce fragment, très important, est en effet précédé d'autres qui se situent dans le temps présent, le temps d'hiver : *Il neige sur le maquis...* (fr 22), le temps de la collaboration : *La France a des réactions d'épave dérangée dans sa sieste...* (fr 24), mais avec celui-là on passe à un autre temps : non plus celui de l'avenir, mais un temps tout aussi bien déjà présent, inscrit dans la crise de l'époque. Il y a davantage encore dans cette prophétie. Alors que les violentes hypothèses que René Char fait sur la Libération et sur le futur désignent un temps relatif, un moment du temps, le temps prophétique désigne lui le temps absolu, celui qui n'admet aucune alternative : *Le temps, c'est du chiendent, et l'homme deviendra du sperme de chiendent.*

Ce n'est plus seulement ce *temps d'algèbre damnée* (je souligne) qui est visé, c'est le temps saisi dans son essence : *Le temps, c'est du chiendent...* : que l'on peut comprendre comme disant que le temps signifie la désertification de la Terre. Puis ce complément : *et l'homme deviendra du sperme de chiendent.* où le futur qui apparaît ne peut plus être réduit à un simple futur historique, mais annonce une métamorphose déjà en semence, et une métamorphose qui ne concerne plus seulement une époque, ou un moment de l'histoire mais qui désigne son principe de reproduction comme principe de mort : sperme de chiendent.

C'est peut-être alors maintenant qu'au travers de l'analyse de la parole prophétique, on peut approcher au plus près de ce qui sous tend, dans *Feuillets d'Hypnos*, le dialogue du Verbe et de l'Action.

Il n'est sans doute pas meilleur homme d'action que le prophète, tant il semble que le pressentiment mystique de l'inexorable échec du Temps est l'abri le plus sûr à partir duquel affronter le Mal. Mais peut-être alors faudrait-il s'extraire de nos catégories habituelles de pensée, je veux dire celle qui nous domine aujourd'hui, et

que Heidegger et René Char ont, tour à tour et en amitié, analysée sous la notion de technique.

La parole prophétique de Char ne concerne pas le seul avenir, elle est avant tout remise en cause du présent, elle est bouleversement de toutes les données qui le constituent. Et sans doute n'est-ce pas par hasard que Char prophétise, comme tous les prophètes, le désert : *Le temps, c'est du chiendent...* et qu'il fait, pour reprendre la formule de Maurice Blanchot, de sa parole une parole désertique : fragmentée et occulte. Char ne se contente pas d'apostropher ses semblables en leur prédisant qu'ils seront du sperme de chiendent. Lui-même ne dit-il pas : *Je n'entends plus, montant de la fraîcheur de mes souterrains le gémir du plaisir, murmure de la femme entr'ouverte. Une cendre de cactus préhistoriques fait voler mon désert en éclats !* (fragment 54) : il n'est pas de refuge.

Citons Blanchot encore : *De sorte que la prédiction, prenant appui sur l'intensité anticipatrice de la diction, semble chercher sans cesse à en provoquer finalement la rupture. Ainsi pour Rimbaud, génie de l'impatience et de la hâte, grand génie prophétique.* (*Le Livre à venir*, p. 128). Phrase que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de celle de René Char sur Rimbaud : *Chez Rimbaud, la diction précède d'un adieu la contradiction. Sa découverte, sa date incendiaire, c'est la rapidité.* (p. 733). N'est-ce pas là, la meilleure définition de *Feuillets d'Hypnos*, cette parole qui dit simultanément l'espérance et la mort ?

Il faut comprendre la juxtaposition et la discontinuité des fragments ainsi et selon le magnifique fragment 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'actions.* Cette couleur noire, couleur de la mort, couleur de toutes les couleurs, couleur mentale comme celle en qui dialoguent le Verbe et l'Agir, perpétués l'un l'autre.

Par la parole prophétique, celle qui anticipe toujours le présent immanent, le poète est celui, qui tel Hypnos, détient tout d'un coup le sens de son époque, le sens même du temps, et peut alors s'offrir totalement au combat, peut s'offrir d'autant plus absolument à l'Agir qu'il a déjà pensé simultanément son échec.

On pourrait dire, peut-être, en s'écartant alors du sens strict que l'on donne habituellement au terme de prophétie, qu'il y a quelque chose de pascalien dans le pari de René Char. Je ne ferai que relever ce qu'il dit au fragment 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.*

Ce mot *habileté* souligné n'est-il pas une référence explicite à Pascal, si l'on songe à ce qui précède et qui ressemble tant au style du Pari, dans lequel Pascal s'adresse toujours à l'autre dans une troisième personne ironique ? Cette analogie entre Char et Pascal ne tient pas seulement à la nature fragmentaire de leur texte respectif, mais peut-être davantage au fait que pour tous deux l'habileté tactique – le sens de l'Agir – ne soit pas contradictoire avec la perception toute intérieure de son envers nocturne et mystique. *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.* (Fr 5).

Je sais ce que peut avoir d'imprudent une telle comparaison, même si l'esthétique de La Tour peut en effet les réunir tous deux, tant Char affirme avec tant de netteté, peut-être parfois trop, le caractère terrestre du dialogue angélique qu'il a entamé au cœur de cette guerre. Aussi, cette comparaison doit être relativisée.

La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant. telle est la phrase de Rimbaud à partir de laquelle j'ai ouvert ma communication. Cet avant, on le comprend peut-être mieux maintenant, suppose toujours le maintien d'un décalage entre le Verbe et l'action. Mais ce décalage n'est plus celui d'une conscience malheureuse ou d'une conscience martyr. Il apparaît au contraire comme la condition même qui fait du combat de résistant l'occasion d'une redéfinition du poète. Face à Breton parti aux Amériques en quête d'une impossible réconciliation de l'imaginaire et du monde, face à Aragon ou à Eluard, régressant vers une poésie sans ambition et aliénée aux pires fétiches idéologiques, il paraît vraisemblable que René Char ait, avec les *Feuillets d'Hypnos*, gagné son pari.

Eric MARTY

Une sorte de Marc-Aurèle

Alexandre

De Macédoine, dit Le Grand. Au IV^e siècle avant Jésus-Christ soumit la Grèce, se rendit maître de tout l'empire perse, fut roi d'Asie. Personnage mythique, dès l'antiquité. Il a laissé l'image d'un chef courageux, d'un homme ascétique, d'un ami des Lettres. Curieux de philosophie il fut, dit-on, l'élève d'Aristote ; épris de littérature, il emportait toujours avec lui quelque livre et, en campagne, l'*Iliade* qui ne le quittait jamais voisinait, sous son oreiller, avec son épée¹. On dit aussi que lors de la prise de Thèbes, il épargna la maison de Pindare². La plupart des anecdotes qu'on raconte livrent de lui - sauf vers la fin - l'image d'un prince stoïcien. Ainsi un jour, dans le grand désert de Perse, entre la soif et l'eau il sut choisir la soif³. Ainsi toujours il se rebella contre la dépendance de l'homme à l'égard de son corps, haïssant d'avoir à se reposer car le sommeil, disait-il, est l'une des preuves aux-quelles se reconnaît l'état de mortel, face aux dieux infatigables⁴. Plutarque qui rapporte tout cela raconte aussi que, critiqué par ses amis, Alexandre *n'opposa d'abord à ces propos qu'une parfaite douceur disant que c'était le sort d'un roi de faire le bien et d'entendre mal parler de lui*⁵.

Marc-Aurèle

Empereur romain du deuxième siècle après Jésus-Christ (121-180). Mena plusieurs guerres victorieuses contre les Parthes et les Germains, ces barbares de l'Est. Grand réformateur, humaniste, ami des Lettres. Il étudia la rhétorique et la philosophie. Il s'arrêta au Stoïcisme. Fut disciple d'Epictète. Il a laissé douze livres de *Pensées*, dont certains écrits en campagne. Il y convoque toutes les tendances de la philosophie antique : les Epicuriens, les Cyniques, les Présocratiques – Héraclite,

1 Plutarque, *Vies* - Alexandre. 8, 2.

2 Arrien. *Anabase*, 1, 9, 9-10 ; Plutarque. *Vies*, Alexandre, 11, 12.

3 Plutarque, *Vies*. Alexandre, 42, 6-10.

4 id., 22, 6.

5 id., 41-2.

Platon. Et se forge sa propre philosophie, à dominante stoïcienne. Les *Pensées* font alterner les éléments d'une vision du monde très rationnelle et des préceptes clairs de conduite qui s'y accordent. Curieux de littérature, il lut sans doute les *Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque, récentes somme toute. Celles d'Alexandre et de César qui furent des chefs de guerre et des figures morales le retinrent, du moins on peut le supposer. (On verra qu'il les cite). Dans les *Pensées* (VII, 36), on relève : *Il est d'un roi de faire du bien et d'entendre dire du mal de lui*, phrase qu'il attribue à Antisthène le Cynique. peut-être simplement Alexandre et Marc-Aurèle lisaient-ils les mêmes auteurs.

Alexandre

Le Capitaine. A mal supporté la débâcle de 1939. S'est alors tourné vers l'action, nécessairement clandestine. Très vite a joué un rôle de direction régionale dans la Résistance : zone Durance 2, Basses Alpes. Plus spécialement chargé de la Section Atterrissage Parachutage. Comme toute sa génération il connaît par cœur les *Vies parallèles des hommes illustres*. Il a pris ce pseudonyme. Auparavant il s'appelait René Char. Ce qui n'était d'ailleurs qu'un pseudonyme héréditaire, retouché par chaque héritier, désormais réduit à sa plus simple expression. Il était aussi poète, surréaliste un temps. Il a lu volontiers les Anciens, les Présocratiques bien sûr, mais aussi les Stoïciens : Epictète, Marc-Aurèle. Tout ce temps de la Résistance, quand Alexandre a fini de se battre ou de prévoir les prochaines actions, il s'absente, laissant la place à René Char. Qui écrit des notes au jour le jour : les soucis du capitaine un peu, et surtout l'essentiel à préserver contre la barbarie venue de l'Est, comme la flamme d'une chandelle. Et la lumière fragile de la pensée, de l'écriture persistent, sous la forme la plus réduite, la plus urgente : une formule, une image, une réflexion sur le poète ou le poème. Ou, de plus en plus rare quand l'action se fait de plus en plus envahissante, un court poème. En prose.

Feuillets d'Hypnos

"J'ai été assez heureux pour retrouver récemment ce journal que je tenais à Céreste, enfoui à mon départ pour Alger dans un trou de mur. C'est ce journal que je vais publier (une sorte de Marc-Aurèle !)". Lettre à Gilbert Lély du 17 juillet 1945.¹

Un Journal ? *Feuillets d'Hypnos* ne correspond pas plus à la définition et à la finalité d'un journal que les *Pensées* de Marc-Aurèle. Pas de date, pas d'ordre chronologique qui soumettrait l'ensemble à une logique ou à un principe d'unité objectif. Les *Feuillets*, les *Pensées* sont numérotés mais cela ne prouve rien du moment de leur rédaction². Au contraire, pour ce que l'on sait des *Feuillets* dont l'ordre d'écriture a été remanié. La logique, c'est l'auteur qui la détient hors de tout

¹ Cité par Jean-Claude Mathieu. *La Poésie de René Char II*, Paris, José Corti, 1985, p. 211.

² Selon Philippe Lejeune (*L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, U2, p. 36). L'une des caractéristiques primordiales du journal est précisément qu'il fait apparaître le temps de l'écriture.

contrôle. L'histoire des jours importe peu : les faits de guerre, les récits, l'anecdote n'apparaissent pas chez Marc-Aurèle, un peu plus chez René Char qui d'ailleurs se le reproche comme au chef de gare son antipathie pour l'aiguilleur (*Feuillets d'Hypnos*, 53, p. 188). A l'origine du geste d'écrire aucun désir non plus de donner un portrait de l'artiste par lui-même. *Se figer, avec les beaux yeux de Narcisse* (*Feuillets d'Hypnos*, 4, p. 175) dans un souci de l'attitude stoïque n'est pas de mise. Dévoiler aux autres ce cœur si humain non plus. Il ne s'agit pas de se regarder ; ni de se donner à voir. Aucun portrait possible de Marc-Aurèle, son visage, ses paroles, ses actions mêmes nous restent opaques à la lecture de son livre. Etais-il seulement courageux ou bon ou sage au jour le jour ? Et Char : *ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi*¹ ; elles ne tiennent pas compte non plus du jugement à venir des autres. On en convient. Les enjeux sont autres.

Aucun rapport non plus entre la raison d'être de ces pages et ce que Maurice Blanchot² définit comme le rôle du Journal pour l'écrivain véritable : enracer *le mouvement d'écrire*³, ailleurs (dans l'œuvre elle-même) si ambitieux, si essentiel, dans l'humilité du quotidien, clairement affiché comme quotidien, par la date, par le contenu. Alors le geste signifie : voici les travaux et les jours d'un individu, partout ailleurs que dans l'œuvre de création, ordinaire. Le Journal comme remède à l'angoisse et à la solitude *qui arrivent à l'écrivain de par l'œuvre*⁴. Certes Blanchot pense aux écrivains à haut risque : Kafka, Holderlin, qui mènent l'œuvre jusqu'au point où l'écriture côtoie la folie, la mort qu'on se donne. Mais Char fait bien partie de ceux là. Il a connu, il connaîtra aussi les naufrages. Il aura de grands moments d'aphasie et toujours, même à l'époque d'*Hypnos*, s'affrontera aux *ténèbres du Verbe* (*Feuillets d'Hypnos*, 95), ce qui désigne la zone d'obscurité et de turbulence qui accompagne la création poétique mais aussi bien les ténèbres qui naissent de cette parole ou, pire, les ténèbres qui sont le Verbe Expérience des limites. Danger. Pour Marc-Aurèle, on ne sait pas jusqu'où il poussa son interrogation mais ses *Pensées* s'attardent souvent à des réflexions sur une forme d'écriture idéale. Or, en temps de guerre, ce haut risque là est repoussé à l'arrière-plan par celui du combat quotidien. Pour Char, *les ténèbres hitlériennes* (*Feuillets d'Hypnos*, 178 p. 218) s'affirment soudain les plus pressantes. Tenir un Journal de guerre serait sans profit et dangereux. Le temps qu'on sauve pour écrire est prélevé sur l'action et gardé pour l'essentiel. Situation inverse de celle que décrit Blanchot. Ces journaux qui n'en sont pas vont alors témoigner non du quotidien, il est là chargé de son risque mortel, mais des grands enjeux du destin humain, lors même que la vie est la plus menacée, la moins considérée. *Poésie et action, vases obstinément communicants* écrit Char⁵. Poésie ou philosophie ou, plus simplement encore, écriture ou pensée. A l'heure où l'humain en l'homme est menacé, la priorité n'est plus d'échapper individuellement à la folie ou au suicide, mais de *réserver pour l'homme l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils*⁶. Même si les

1 Préface à *Feuillets d'Hypnos*, p. 173.

2 *L'espace littéraire*, Gallimard, Collection Idées, pp. 20-22.

3 *Ibid.*, p. 21.

4 *Ibid.*, p. 21.

5 *Recherche de la base et du sommet*. Grands astreignants. Pléiade, p. 734.

6 Préface des *Feuillets d'Hypnos*, p. 173.

rayons de ces soleils doivent se révéler, pour certains qui en prennent le risque, dangereux ou mortels.

Toute circonstance particulière reléguée au second plan, la situation générale de guerre, où les deux œuvres ont pris racine, est néanmoins décisive sur la forme et le cours de cette pensée, de cette écriture. Marc-Aurèle écrit pendant la campagne de Moravie, Char pendant la Résistance.

Char :

"L'avion déboule. Les pilotes invisibles se délestent de leur jardin nocturne puis pressent un feu bref [...]. Il ne reste plus qu'à rassembler le trésor épargné. De même le poète..." (*Feuilles d'Hypnos*, 97, p. 199).

Et Marc-Aurèle, pendant la guerre avec les Marcomans et les Quades :

"Les choses du corps s'écoulent comme un fleuve ; les choses de l'âme ne sont que songe et fumée ; la vie est une guerre et un séjour étranger" (*Pensées* II, 17).

Ce n'est pas le moment de raconter sa vie mais de la comprendre c'est-à-dire de la situer dans l'ensemble. La guerre comme métaphore et comme situation d'urgence. Demain il se pourrait qu'il ne fasse pas jour. Pour tous deux la pensée est la sœur de l'action.

Et puis la guerre donne une image en raccourci de la vie. La mort comme limite que l'on ne peut plus différer implique la nécessité d'agir et d'être conscient de ses actes, donc de choisir vite le camp où l'on se range, le rôle qu'on veut jouer parmi les autres, les gestes qu'il faut faire de préférence. A tout instant la partie se joue. Tout peut encore jusqu'à la fin se rejouer. *L'heure est propice aux métamorphoses* (*Feuilles d'Hypnos*, 76, p. 193) écrit Char. En temps de guerre plus que jamais. L'existentialisme, qui est un humanisme, nous en reparlera.

Pour résister il importe d'établir une grille des valeurs et de s'y tenir. Marc-Aurèle : *Alexandre, César, Pompée, qu'étaient-ils à côté de Diogène, d'Héraclite, de Socrate ?* (*Pensées* VIII, 3). Primauté de la pensée. Nécessité d'être Alexandre et Socrate.

Pourtant cela encore ne suffit pas. Marc-Aurèle : *Alexandre, Pompée, César qui tant de fois ont détruit des villes entières [...] sont, eux aussi, sortis de la vie. Héraclite qui a tant raisonné sur la conflagration du monde est mort, le ventre rempli d'eau et enduit de bouse de vache. La vermine a tué [...] Socrate* (*Pensées* III, 3).

Il faut donc se concentrer à la lumière des expériences les plus intenses, l'exercice de la pensée, de la poésie, sur le sens d'une vie bornée par la mort.

Repenser la mort dans l'ensemble.

Marc-Aurèle encore :

"Tu existes comme partie, tu disparaîtras dans le tout qui t'a produit, ou plutôt, par transformation, tu seras recueilli dans sa raison séminale" (*Pensées* IV, 14).

On dirait du Char. C'est pourquoi, sans doute, les morts qui jalonnent la guerre du capitaine Alexandre sont si légers. Même le paysan qui raconte¹, même les compagnons qui voudraient empêcher, voient Roger Bernard se dissiper comme une poussière d'atomes : *Il m'a semblé que le moindre souffle de vent eût dû le soulever de la terre.* (*Feuillets d'Hypnos*, 138, p. 208).

Ni reporter, ni photographe - il deviendrait en ce cas l'égal des plus fameux Titans -, l'improbable *conservateur des infinis visages du vivant* (*Feuillets d'Hypnos*, 83 p. 195) est un poète-Tendance stoïcienne.

Un feuillet signé Hypnos (pp. 195-196)

Fragment 87 ou de la façon d'écrire et de penser. A l'origine, court manuel du parfait résistant adressé par le capitaine Alexandre à son compagnon Pierre Zyn-german dit Léon Saingerman. Il se compose d'un accusé de réception, de consignes de sécurité, d'une liste des priorités à respecter dans la vie clandestine et dans la vie de groupe. Au demeurant on comprend vite - comme dans les feuillets 128 (p. 205) (la descente des S.S.) ou 121 (p. 203) (l'embuscade) - que le texte ne se limite pas à un récit de choses vues, à un message utilitaire. Au contraire, de toutes les façons possibles, il se prête au détournement de sens. Hypnos n'est pas Alexandre. Ce n'est pas non plus, quoi que René Char en dise, *un nom d'homme*. Mais bien celui d'un personnage mythologique dont Char refait la légende comme il l'entend : une légende sur fond de nuit, d'hiver, de glace, où Hypnos serait en même temps Endymion qui dort les yeux ouverts. C'est le propre du clandestin, jamais en sécurité, nulle part. C'est aussi celui du poète, songeur éveillé, éclairé par ses nuits. Signer Hypnos c'est ouvrir le texte d'Alexandre au littéraire. Changer d'efficacité en somme. La plus grande partie du Feuillet peut en effet être réinterprétée comme une réflexion métapoétique. Pour le poète comme pour le clandestin, il est une parole mauvaise, pleine de pièges, de mensonges. *Filles et cafés dangereux plus d'une minute* ; *Vantardise, rumeurs romanesque*, toutes paroles de l'excès, engrassen les mouchards, qui tuent. Le revolver du justicier tout gluant du sang de l'une de ces *têtes poisseuses* (*Feuillets d'Hypnos*, 215 p. 226) ne saurait être nettoyé avec de la graisse d'arme mais avec de l'eau claire (*Feuillets d'Hypnos*, 217 p. 227). Le poète de même doit redouter l'obésité de la parole : *Qu'ils apprennent à chanter bas, à ne pas siffler d'air obsédant*. Plus loin : *Contrariez les habitudes monotones*. Souci d'écrivain autant que de chef. Char pense-t-il au vers régulier ? à Aragon ? Les coqs de la Libération, les chantres reconnus de la patrie blessent d'avance ses oreilles. Il ne faut céder ni aux grands airs d'opéra ni à la mélodie. Mais sur le modèle de l'arithmétique, écrire une parole maigre, exacte. Dégraisser tout message de ses cinquante pour cent de romanesque d'inutile. *Être du bond* (*Feuillets d'Hypnos*, 197, p. 222), comme Rimbaud. Ce feuillet 87, avec ses ordres, ses défenses, ses phrases brèves, ses ellipses de verbes, de pronoms, de transitions, est un modèle. Même, au passage, Hypnos laisse voir comment Char travaille lorsqu'il écrit ses aphorismes, de guerre ou pas. Pris dans le fil très clair des recommandations, ceci : *Il n'existe pas de camp, mais des*

1 *Recherche de la base et du sommet. Pauvreté et privilège.* Roger Bernard. Pléiade p. 646.

charbonnières qui ne fument pas. Qu'on pourrait trouver, séparé du contexte, en fragment autosuffisant, comme d'autres phrases codées, péremptoires et pleines : *la bibliothèque est en feu*. Ou aussi bien : *Amitié ouate discipline* sur le même modèle autoritaire de l'octosyllabe. Ou encore : *Additionnez, ne divisez pas*, toujours l'arithmétique.

Marc-Aurèle lui aussi conduit toute une réflexion sur la parole et son rapport avec l'action. Il lui arrive de proposer des résumés anticipés du feuillet 87 : *Ne pas être étourdi : quand il s'agit de l'action, accomplis l'acte juste ; quand il s'agit de la représentation, conserve la perception claire* (*Pensées* IV, 22). Or cela ne se peut que par la médiation d'une parole exacte. Celui qui s'exhorte à n'être *ni bavard ni affairé* (*Pensées* III, 5) sait bien que la lucidité lui viendra de la clarté dans l'expression : *Il faut avoir conscience, mot par mot, de ce que l'on dit et, pour chaque décision, de ce qui en dérive* (*Pensées* VII, 4). Les raisons de Char sont d'abord d'ordre imaginaire, horreur du gras, de la pléthore, celles de Marc-Aurèle sont d'abord intellectuelles. Il n'empêche qu'ils s'y rejoignent et se forgent l'un et l'autre, comme l'outil le mieux adapté à leur recherche, une parole brève. *Vise toujours à la brièveté ; brève est la route de la nature, et c'est la manière de tout faire et de tout dire le plus raisonnablement possible* écrit encore Marc-Aurèle (*Pensées* IV, 51). Et tous deux se rejoignent même dans leurs images favorites, de la flèche, du rayon lumineux, de l'éclair pour signifier l'efficacité idéale de la parole et de l'action¹.

Epictète

Fut le maître de Marc-Aurèle. Il nous reste de lui les *Entretiens* et le *Manuel*, des notes prises par son disciple Arrien. On s'y réfère ici à cause d'une phrase singulière dans le feuillet 87. Feuillet où sont évoqués, nous le disions, d'un côté le monde précis de la guerre : les Mées, l'opération Waffen, les Juifs, les Républicains espagnols, disons le référent. De l'autre l'attitude à tenir dans le monde. Et le détournement possible d'une bonne part de ces conseils vers le littéraire. Au bout du compte une parole de chef de guerre et de poète ascétiques. Puis ce propos : *qu'ils tiennent leur corps et leur literie propres*. Parole de chef scout ou de mère de famille cette fois. Qu'a bien pu penser Léon Saingermain en lisant ce conseil ? Pourquoi ne pas ajouter que ses hommes doivent se laver les dents ? C'est bien ce que fait Epictète dont le XI^e entretien s'intitule *De la propreté* : *Il était impossible que les pieds ne fussent pas couverts de boue [...] en marchant où ils marchent : c'est pourquoi la nature a mis à notre disposition de l'eau et nos mains. Il était impossible en mâchant de ne pas se laisser dans les dents quelque saleté ; aussi, dit-il, lave toi les dents. Pourquoi ? Pour être un homme et non une bête ou un porceau.* (10-11)

La propreté est un devoir naturel nous dit Epictète. Pourquoi ? Parce qu'elle est une préparation à la pureté de l'âme. L'enseignement du philosophe part d'une image physique : celui qui soigne son corps aspire déjà à un aspect du beau. Il

1 cf. par exemple Marc-Aurèle, *Pensées* VIII, 60 : "la flèche se meut autrement que la pensée ; mais quand [...] on s'applique à une recherche, la pensée, non moins que la flèche, se meut en ligne droite et va au but", etc...

sera plus facile à partir de là de lui faire percevoir un beau supérieur, une idée du beau, la beauté de l'âme, la vertu. Tandis que celui qui vient à moi sale et dégoûtant, avec une moustache qui tombe jusqu'aux genoux, que puis-je lui dire, de quelle image partir pour le conduire ? interroge Epictète (*Entretiens XI*, 28). Du corps on passe facilement à l'âme. Surtout dans la période dite du *nouveau Stoïcisme*, celle de Sénèque, Epictète, Marc-Aurèle, où l'enseignement des anciens Stoïciens s'est nourri d'apport platonicien.

Hypnos, lui, se remet à parler de silence, de nuit, puis de la vérité. Que voient les purs.

L'Homme

Progrès - pédagogie

Finalement Marc-Aurèle et Char s'y prennent de la même manière. Leur *journal* est d'abord le dialogue d'un je avec lui-même qu'à l'occasion il tutoie. Questions, réponses : *La durée de la vie humaine ? Un point. Sa substance ? Fuyante. La sensation ? Obscure. etc...* (*Pensées II*, 17). Chez les Stoïciens Marc-Aurèle innove. L'ancien Stoïcisme, celui des IV^e et III^e siècles avant Jésus-Christ, et même le moyen Stoïcisme, ne proposaient que des traités écrits par des sages, hors de portée des insensés. Sous l'Empire romain on se fie aux bienfaits de la pédagogie ; Marc-Aurèle croit que l'on peut avancer dans la sagesse par autodiscipline. Tous les jours – c'est pour cela qu'on peut parler de journal – s'exhorter à la vertu, tous les jours examiner ce que l'on a fait, va ou veut faire à la lumière de la raison pour patiemment progresser.

Alexandre-Char de même s'encourage, s'exhorte : *Épouse et n'épouse pas ta maison* (*Feuilles d'Hypnos*, 34 p. 183) (Où l'on repense à l'autre Alexandre, de Macédoine, qui, dit-on, passa plus de temps sous la tente précaire que dans son palais). Le feuillet 87 fragmente le message et la relation d'enseignement entre plusieurs interlocuteurs. Un maître, Hypnos, qui possède savoir et sagesse et parle à partir de valeurs stables, enseigne son disciple L.S. (Léon Saingerman) qui lui-même a la responsabilité d'autres disciples. Le progrès, suivant la tradition, se propose comme un chemin semé d'embûches et qui monte. Dans le feuillet 123 (p. 204), le maître se donne pour mission de *mettre ses hommes dans le droit chemin de la condition humaine* ; dans le feuillet 135 (p. 207), il s'exhorte à *ne pas entièrement leur supprimer ces sentiers pénibles, à l'effort desquels succède la vérité à travers pleurs et fruits*, où de fleurs à pleurs persiste le jeu surréaliste fondamentalement producteur de sens.

Ainsi chacun peut et doit s'élever sur la voie de la conscience et du progrès : *apprenez à vos hommes à prêter attention, à rendre compte exactement* recommande Hypnos, à apprécier les situations, à trouver le mot juste, recommande aussi Marc-Aurèle. Et Hypnos encore : *Suggérez les précautions ; laissez leur le mérite de les découvrir. Emulation excellente.* De la croyance partagée en la pédagogie. De mineurs ils deviendront autonomes et responsables, d'insensé et volage, je deviendrai ferme et sage. De moins tous nous serons de plus en plus des hommes.

Portrait d'un homme

A travers toutes ces exhortations s'esquisse un portrait de l'Homme, chef de guerre et intellectuel, car Marc-Aurèle et Char le sont également, et aussi Alexandre.

Le corps. Il s'agit d'en faire l'instrument le plus utile et le moins exigeant, un auxiliaire, parfaitement contrôlé, sur la voie du progrès. Un corps de sportif, mince et puissant, souple et endurant : *les alléger, les muscler, les assouplir, puis les convaincre* dit Char (*Feuilles d'Hypnos*, 38 (p. 184). Agilité des braconniers chaussés d'espadrilles, la chaussure des dieux. Mais pour être l'égal des dieux, ou du moins être un homme digne de ce nom, ni un *pourceau* dit Marc-Aurèle, ni un *infra-rouge gras* dit Char, il faut surtout être ascétique, savoir se passer de dormir (comme François cinq nuits de suite ou comme Hypnos), de boire (comme Alexandre dans le désert perse), de manger (comme Hypnos et Marc-Aurèle), de fumer (Hypnos et ses hommes), d'aimer (comme Hypnos et Alexandre de Macédoine). Continence, abstinence : ne s'autoriser que le strict nécessaire. Alexandre : *Dès l'enfance, sa maîtrise de soi se laissait entrevoir dans le fait qu'en dépit de sa fougue et de son violent emportement dans presque toutes ses activités, il était peu sensible aux plaisirs du corps et n'y touchait qu'avec une grande retenue*¹.

L'esprit : Le maître ; car la raison est la plus haute qualité humaine, ce qui distingue l'homme du reste de la création et lui permet selon Marc-Aurèle de se conformer à la nature. Plus précisément, les qualités intellectuelles sont le discernement, l'analyse des éléments les plus complexes, l'aptitude à la synthèse, la faculté d'adaptation à toute situation même la plus défavorable sans rien perdre de son humanité, la maîtrise du corps, des réactions émotionnelles. Char écrit :

"Ce qui importe le plus dans certaines situations c'est de maîtriser à temps l'euphorie" (*Feuilles d'Hypnos*, 78, p. 194).

Les qualités sociales. Discrétion, maîtrise de soi encore, souci de l'équité, solidarité, abnégation. Evaluation raisonnable et résolution équitable des conflits, choix en toute circonstance de l'attitude et même des sentiments les plus profitables au groupe. Marc-Aurèle : *Aime les hommes que le sort a désignés pour vivre avec toi, mais aime les d'un amour véritable.*

Hypnos :

"Aimez au même moment qu'eux les êtres qu'ils aiment."

Les qualités morales. Pour soi la tempérance. Vis-à-vis des autres la vertu, celle qui, selon Montesquieu, consiste à faire passer le bien du plus grand nombre, avant celui de l'individu, fût-il chef. Celui-là est un homme *qui ne se fait ni le tyran ni l'esclave de personne* (*Pensées* IV, 31).

1 Plutarque *Vies - Alexandre*, 4, 8.

Au fond tous deux partagent une même vision de l'homme dans le monde. Et celle du Stoïcisme le plus ancien qui affirme, avec une égale force, l'autonomie de chaque individu et son rattachement à la société des hommes et à l'univers. Et qui propose une attitude adéquate de liberté et de responsabilité.

La Morale

Reste que chez l'un comme chez l'autre, le plus simple précepte d'hygiène comme la vision la plus vaste de l'homme dans l'univers sont gouvernés par une éthique omniprésente, sans cesse convoquée, extrêmement structurante, autant que la morale chrétienne, qui d'ailleurs a repris à son compte toute une partie de la pensée stoïcienne. L'empereur romain et le capitaine Alexandre ont une claire vision des principes qui doivent gouverner toute action. Car il y a le Bien d'un côté, et de l'autre, son contraire, le Mal. De même qu'il y a la Vérité et à l'opposé le Mensonge. Certitude absolue gravée en eux. Sinon on ne pourrait pas vivre comme des hommes, sinon on ne saurait agir en homme. Et là serait la confusion. Le chaos.

Dieu (x) ?

Mais la raison, l'intelligence, la loi morale inscrites dans leur cœur, ce que Marc-Aurèle nomme "la part divine", d'où viennent-elles, et encore ces notions d'infini, d'absolu, constamment démenties par l'expérience, par la nature bornée, inachevée, de l'homme ? Des Dieux peut-être. Mais que sait-on d'eux, que peut-on dire de certain ? Marc-Aurèle ouvre très clairement les trois hypothèses :

"Ou bien nécessité fatale [...] ou bien providence bienveillante ou chaos d'un hasard sans guide" (*Pensées XII*, 14).

Nécessité fatale - Libre arbitre.

Pour Char comme pour Marc-Aurèle, l'homme jouit de libre arbitre. L'un et l'autre refusent de croire à quelque prédestination que ce soit. Tout serait joué d'avance, par une volonté supérieure ou aussi bien par des déterminations sociales, physiologiques ? Tous les jours l'expérience prouve qu'il faut choisir. Et cela leur revient plus spécialement à ceux qui ont en charge la collectivité : supputer les chances de succès, évaluer le rapport au risque.

Char :

"Le libre arbitre n'existerait pas, l'être se définirait par rapport à ses cellules, à son héritérité, à la course brève ou prolongée de son destin... Cependant il existe entre *tout cela* et l'Homme une enclave d'inattendus et de métamorphoses dont il faut défendre l'accès et assurer le maintien" (*Feuilllets d'Hypnos*, 155 p. 212).

Pour cela au besoin se battre, comme contre une autre forme de la barbarie. Les mots, la graphie (italiques ou majuscules) sont les mêmes pour évoquer une

philosophie déterministe et le totalitarisme nazi :

"Face à tout, À TOUT CELA, un colt, promesse de soleil levant !" (*Feuilles d'Hypnos*, 50 p. 187).

On ne nous vole pas notre volonté : mot d'Epictète, note Marc-Aurèle (*Pensées* XI, 36) qui trouve chez son maître une formule brève pour une pensée développée par lui en ces termes :

"Souviens-toi que ta volonté raisonnable devient invincible, lorsque, ramassée sur elle-même, elle se contente d'elle-même, ne faisant rien qu'elle ne veuille, même si sa *résistance*¹ n'est pas raisonnée" (*Pensées* VIII, 48).

Le Chaos d'un hasard sans guide – L'art de vivre.

A l'autre bout de la pensée, l'idée du règne du non-sens, la vision d'un monde et d'une vie terrestre soumis au hasard, au caprice généralisé. Cela engendre l'abus de pouvoir des violents, la passivité des prudents (*Feuilles d'Hypnos*, 22, p. 180), la jouissance matérielle immédiate du plus grand nombre. Marc-Aurèle et Char sont l'un et l'autre placés à d'excellents postes d'observation pour constater ampleur du désastre et profondeur des ténèbres. Pourtant, malgré les apparences, tous deux hésitent à croire le monde gouverné par le hasard. A l'absence d'un sens repérable ils opposent l'évidence de leur raison qui produit des hypothèses, organise les données les plus incohérentes en message, produit des principes raisonnables de conduite dans cet univers-là. Ils opposent aussi simplement la conscience qu'ils ont du monde et d'eux-mêmes :

"Fidèles et démesurément vulnérables, nous opposons la conscience de l'événement au gratuit (encore un mot de déféqué)." (*Feuilles d'Hypnos*, 164 p. 215).

Conscience qui permet le contrôle de sa propre attitude dans le monde : *Et s'ils [les dieux] n'ont délibéré de rien du tout (ce qu'il est impie de croire) [...] je puis bien délibérer sur moi-même* (*Pensées* VI, 44). Et encore : *Si les choses vont au hasard, ne te laisse pas, aller, toi aussi, au hasard* (*Pensées* IX, 28). Est-il une minute séduite par l'idée du néant éternel, voilà Char qui se punit, qui se menace d'amputer la partie de lui-même qui a consenti au vertige : (*Coupons cette branche, aucun essaim ne viendra s'y pendre*) (*Feuilles d'Hypnos*, 49). Pour lui, la vie, notre bien temporaire, est une valeur en soi, qui génère son propre sens, par sa fécondité, sa permanence, son dynamisme :

"Vie qui ne peut ni ne veut plier sa voile, vie que les vents ramènent fourbue à la glu du rivage, toujours prête cependant à s'élancer [...]" (*Feuilles d'Hypnos*, 223 p. 229).

¹ C'est moi qui souligne.

Elle serait encore la seule divinité acceptable, celle qui peut-être organise l'équilibre entre mouvement d'ensemble et singularité de chaque existence :

"Ô vie, donne, s'il est temps encore, aux vivants [...] la certitude que tu n'est pas aussi accidentelle et privée de remords qu'on le dit" (*Feuillets d'Hypnos*, 220, p. 228).

Corollaire de Marc-Aurèle :

"Ne faire aucun acte au hasard ni autrement qu'en suivant une règle qui accomplitse l'art de vivre" (*Pensées* IV, 2).

Car vivre et agir en homme ne dépend que de l'homme.

Provvidence. Homme souverain.

Troisième hypothèse :

"Si c'est la providence qui permet de se rendre les dieux propices, rends toi digne du secours divin." (*Pensées* XII, 14).

Mais Marc-Aurèle qui préside au culte des dieux romains et Char l'agnostique ne s'aventurent pas : *Dieu se tenant à l'écart de nos querelles* dit l'un (*Feuillets d'Hypnos*, 123 p. 204) ; *si Dieu existe* écrit l'autre (*Pensées* IX, 28). Assurément le sens n'est pas dans le spectacle qu'offre le monde, spectacle qui ne permet en rien non plus de conclure à l'existence des dieux, qui eux seraient le garant d'un sens. Pourtant Marc-Aurèle et Char affirment que ce sens existe et qu'il ne dépend que de l'homme : il suffit qu'un seul homme avec sa raison et sa vertu décide par la force de son vouloir, la cohérence de son attitude, de donner un sens à sa vie si brève, à un monde même sans dieux, même gouverné par le caprice, même envahi par la barbarie. Car la barbarie est très exactement là, avec son bien de parodie, *cette ignominie dirigée* (*Feuillets d'Hypnos*, 174 p. 217), ses vérités dénaturées qui autorisent à tuer (*Feuillets d'Hypnos*, 37, p. 184), offrant sur le plan historique le reflet du chaos qui peut-être gouverne le monde. Mais *face à tout cela* Char prétend que l'on peut toujours prendre le maquis, subsister comme les premiers hommes dans la "FRANCE-DES-CAVERNES" (*Feuillets d'Hypnos*, 124 p. 204) avec la plus primitive des lumières. La guerre du feu est décrétée. Les nazis ont tout annexé, jusqu'au soleil sur leurs croix gammées, aux aigles sur leurs étendards (*Feuillets d'Hypnos*, 37 p. 184). Il reste les nuits, les pieds chaussés d'espadrilles qui conduisent quelques veilleurs vers l'embuscade. Il reste la bougie aussi, sur un tableau peint il y a bien longtemps par un nommé de La Tour, (même si ce n'est qu'une reproduction), et les *Pensées* de Marc-Aurèle. Témoignage de l'homme pour l'homme.

*

Marc-Aurèle, si calme lorsqu'il écrit, René Char si fébrile, même lorsqu'il écrit, à dix-huit siècles d'intervalle, défendent une même idée de l'humain, libre, souverain et orgueilleux. Quelles que soient l'obscurité et la solitude où ils se débattent, quels que soient les démentis apportés à l'espérance par les faits, ils témoignent pour l'homme sans s'attarder à ceux qui, certains jours de l'année 162 ou de l'hiver 1943, font tout pour qu'on croie qu'ils ont abandonné le monde. Armés de leur raison, de leur morale et *d'une plume à bec de bétail sans cesse éteinte sans cesse rallumée* (*Feuilles d'Hypnos*, 194 pp. 212-222), d'une rive à l'autre de la guerre, de la vie, ils tiennent bon. Le Stoïcisme est l'une des plus hautes formes de l'humanisme ; l'humanisme l'une des plus hautes formes de toute résistance.

Mireille SACOTTE

In Illo Tempore

Le titre même de cet article, dans sa timidité, dénote la difficulté qu'il y a à cerner le sentiment et la pensée de Char par rapport à un hypothétique Âge d'or. Mon titre évite de présumer l'acceptation par le poète d'une harmonie originelle ou archaïque entre l'homme et son environnement à la fois prochain et cosmique, d'un Paradis perdu, présupposé que pourtant nous sentons affleurer dans tel ou tel poème. De même, l'"*Illud Tempus*" comme utopie du futur ne laisse pas d'exercer sur Char une stimulante fascination, si cruellement raillé qu'il soit dans *Impressions anciennes* daté 1950, 1952, 1964 (R.B.S., pl. p. 743) : *On a coutume, en tentation, d'allonger l'ombre claire d'un grand idéal devant ce que nous nommons, par commodité, notre chemin. (...) Pourtant, l'âge d'or promis ne mériterait ce nom qu'au présent, à peine plus. La perspective d'un paradis hilare détruit l'homme. Toute l'aventure humaine contredit cela, mais pour nous stimuler et non nous accabler.* Mon entreprise implique que j'esquisse d'abord, à larges traits, un décor idéologique. Je m'y aventurerai avec humilité et inquiétude, avec le désir d'amorcer le débat plus que de le figer, parce que nous ignorons encore beaucoup trop de la biographie de Char, des rapports au christianisme de l'enfant et de l'adolescent qu'il fut, de ses lectures (Toynbee, Spengler, Croce ?).

On me permettra de reprendre ici les lignes inaugurales de mon article sur "St-John Perse et l'exil", le collectif *Littérature et Exil* (ELLUG) dans lequel il parut étant demeuré relativement confidentiel ; et de renvoyer d'entrée de jeu à une rumeur multimillénaire : "il y eut un âge d'or où le travail n'était pas nécessaire, où la terre, "sponte sua", nourrissait ses enfants avec prodigalité, où la cueillette subvenait à tout. Cette mémoire vivace et idéalisée du paléolithique fournit le substrat empirique à partir duquel l'humanité a pensé, dans les accidents locaux, la notion de chute, d'exil ou d'aliénation, et élaboré comme essence universelle ses nostalgies métaphysiques de cavernicoles platoniciens." Quitte à mosaïquer, je me propose un va-et-vient entre les lieux communs fondateurs, c'est-à-dire le vestiaire d'imaginaire où s'habillent les pulsions et les désirs de l'homme, et quelques textes de Char, plus ou moins polysémiques, où je pense déceler l'affleurement de ces "topoi".

Dans la culture occidentale, il existe de l'"*Illud Tempus*" deux grandes versions, chacune abondamment attestée et ramifiée. La première est la version païenne, c'est-à-dire gréco-latine ; la seconde est la version judéo-chrétienne. J'écarte pour l'instant les interférences, pour ne souligner que le trait qui les distingue fondamentalement. La première version, la païenne, relayant en cela la plupart des mythes primitifs que recensent les ethnographes (par exemple l'"*Alcheringa*" ou "Temps du rêve" des Aborigènes d'Australie), repose sur la conception d'un temps cyclique et répétitif, anhistorique. A la dégradation succède, au terme d'une certaine révolution, terme généralement marqué par une conflagration ou un cataclysme, une régénération, et l'Humanité, les archétypes ainsi restaurés, repart pour un cycle, un nouveau tour de manège.

Examinons la version païenne. Dans *Les Travaux et les Jours*, Hésiode catalogue les races d'hommes périssables. La première fut celle de l'Âge d'or, sous le règne de Cronos : *Ils vivaient comme des dieux, le cœur libre de soucis, à l'écart et à l'abri des peines et des misères (...) Mourant, ils semblaient succomber au sommeil. Tous les biens étaient à eux: le sol fécond produisait de lui-même une généreuse récolte*, etc (T.J. 109-123, trad. Mazon, que j'abrège). La race d'argent, impie, fut un raté complet. La troisième race, celle de bronze *fille des frênes* (c'est-à-dire du bois dont on fait les arcs et les piques) fut *terrible et puissante* mais s'anéantit elle-même dans ses tueries belliqueuses. Enfin, après la quatrième race, celle des héros (addition personnelle d'Hésiode pour caser les héros grecs estimés proches), vint la race de fer, condamnée aux misères et au travail. Elle finira mal, en proie à tous les vices, prophétise le pessimiste Hésiode.

Ce schéma provient d'un vieux fonds de légendes indo-européennes sur une décadence en quatre périodes, dont la répartition, les variations et les interférences dans les textes sanskrits, farsis et indiens sont un casse-tête qu'on laissera aux érudits (Eliade fournit des références dans *Le Mythe de l'éternel retour*). Je me borne à signaler au passage que, selon les *Philippica* de Théopompe (Fr. 71c), la tradition de Soroastre (vers 600AC) (pas le Zarathoustra de Nietzsche) l'a également enseigné, avec la promesse, au terme de la quatrième grande année, d'un nouveau prophète et d'un retour de l'âge d'or ; et qu'Héraclite (fragment 66 : "Tout sera jugé et dévoré par le feu qui surviendra") semble admettre ces conflagrations périodiques.

Plus optimiste qu'Hésiode, Virgile, dans la *IV^e Bucolique* annonce, comme on sait, pour la génération qui le suit l'accomplissement de la prophétie cuméenne, la fin de l'âge de fer, le retour de la Justice et de l'âge d'or. *Jam redit et Virgo* ; on connaît la fortune de cette églogue chez les premiers chrétiens, et le traitement de faveur que l'iconographie chrétienne réserva aux Sibylles. On peut pister le même *topos* d'un âge d'or originel et égalitaire dans la description des Héliopolitains résumée par Diodore de Sicile, ou encore chez Ovide, Trogue Pompée, Sénèque, Lucien, etc. Le catalogue est considérable.

Mais, de l'"*Illud tempus*" païen, du temps des origines, nous connaissons, par la poésie de Lucrèce, une autre version, atomiste et matérialiste, un "évangile

scientifique" selon le mot du docteur Logre. Point de Paradis harmonieux, comme chez Hésiode ou Virgile, mais des hommes nés de la combinaison fortuite d'atomes dans une nature ingrate et hostile :

Alors vivait sur la terre une race d'hommes beaucoup plus dure, comme devaient l'être les créatures sorties de la rude terre ; race dont les os plus grands et plus solides formaient la charpente interne, dont les chairs étaient reliées par des tendons puissants, et qui ne redoutaient guère l'emprise ni du chaud ni du froid, ni le changement de nourriture, ni l'atteinte de la maladie. Durant de nombreuses révolutions du soleil à travers le ciel, ils prolongeaient leur vie vagabonde, semblable à celle des bêtes. (*De Natura rerum* V, 925-932).

Nomades abreuvés de l'eau claire des torrents et des sources, frugalement nourris de glands, d'arbouses et de gibier, contents de peu, ce qui est la vraie sagesse selon Epicure, ils ignoraient la guerre et la navigation, la propriété, la richesse, la royauté, le Droit, la croyance aux dieux et la métallurgie.

En cet "homo silvaticus" anarchique, en ce "primitif" cher aux surréalistes, que ce soit selon Lucrèce, Rousseau ou les ethnographes et paléanthropologues contemporains, René Char reconnaît la nature même de l'homme, et l'exalte en dévaluant l'homme civilisé et conditionné de l'ère industrielle et de la conquête de l'espace :

L'homme de l'espace, dont c'est le jour natal sera un milliard de fois moins lumineux et révèlera un milliard de fois moins de choses cachées que l'homme grisé, reclus et recouché de Lascaux, au dur membre débourré de la mort. ("Aux riverains de la Sorgue", 1959, *La Parole en archipel*, p. 42).

Dans la culture occidentale s'est instaurée d'une façon tardive (subtilement étudiée par Jean Starobinski) une autre tradition de l'"Illud Tempus" païen, celle d'une aurore de la civilisation qui se confond avec le "Miracle grec" d'avant Socrate. Tradition de la perte qu'illustrent, entre bien d'autres, *l'Hypérion* et *Archipel* d'Hölderlin :

Quand aux vivants le cœur se rénove et la première
Amour éveille l'humain et le souvenir des âges d'or
Je viens à toi et te salue en ta tranquillité, Patriarche
(*Archipel*, Trad. François Fédier, *Douze poèmes*, La Différence 1989)

ou encore une bonne part de l'œuvre de Nietzsche. Dans le contexte d'une tentative d'autodétermination des maquis grecs matée par les réactionnaires royalistes appuyés sur les canons britanniques, Char tient en 1946, comme Eluard l'avait fait dans *Athéna*, à exalter ce miracle grec princier ou primordial, dans *Hymne à voix basse* (F.M., P.P., pl. p. 253) :

L'Hellade, c'est le rivage déployé d'une mer géniale d'où s'élancèrent à l'aurore le souffle de la connaissance et le magnétisme de l'intelligence, gonflant d'égale fertilité des pouvoirs qui sembleront perpétuels (...) C'est la réponse à tout, même à l'usure de la naissance, même aux détours du labyrinthe.

Hélas, ces pouvoirs fertiles se voilèrent vite dans la sophistique, les entretue-ries et le développement de vastes empires. *Les civilisations sont des graisses* ajoute Char dans *Les apparitions dédaignées* (*Le Nu perdu* p. 466)

L'Histoire échoue. Dieu, faute de Dieu, n'enjambe plus nos murs soupçonneux.

Si l'on écarte les mythes, religions et philosophies, si l'on s'en tient à l'économie, on peut tracer une succession schématique simple : l'économie de cueillette du paléolithique, qui recouvre 96 % de l'aventure humaine ; l'économie agro-pastorale et artisanale, du néolithique à la fin du XVIII^e siècle ; l'ère industrielle, arrogante et polluante par toutes ses *bouches de fusée jappante*. Dans cette perspective, l'"*Illud Tempus*" de Char, à défaut des chasseurs et des pêcheurs, de Lascaux (le braconnier étant l'ultime survivant marginal des temps de l'origine), c'est celui de la communauté agro-pastorale des bergers et des laboureurs, complétée des artisans de ses bourgades.

Ce temps-là est-il si lointain ? Sans doute pas, si l'on arrime la fable litanique du poème de 1946 *Jacquemard et Julia* (P.P., pl. p. 257) : *Jadis l'herbe* (etc.), aux dates que Char lui-même fournit dans *Arrière-histoire du Poème Pulvérisé* : *Jacquemard c'est mon père (...) Julia c'est la sœur de ma mère qu'il avait épousée en premières noces (...) A la gloire de leur flamme éphémère ce poème est dédié*. Le temps où l'homme n'était pas encore *un étranger pour l'aurore*, est ainsi assignable aux environs de 1885, ou plus exactement, n'était pas encore révolu à cette date, ayant commencé dans un lointain fabuleux et inassimilable, que quelques connotations rattachent au Moyen Âge des troubadours (*Cavaliers, châteaux*), des artisans (*allégir*) et des vagabonds inspirés que l'on acceptait au lieu de les enfermer (*fous*). Je m'arrête un instant sur le titre. Si Julia se nommait bien Julia, le père de Char se nommait Joseph Emile. Pourquoi y substituer *Jacquemard* ? En nom commun, jacquemart désigne le mannequin qui frappe les heures sur la cloche des anciennes horloges placées au sommet de clochers ou beffrois. Le mot renvoie donc à un temps cyclique et réglé, un temps répétitif où le lendemain ressemble à la veille, un temps, pourrait-on dire, sans Histoire ni catastrophe, ponctué par le rappel régulier de la tutelle du sacré (*l'herbe convolait avec le seuil de toujours*). S'y ajoute la surnotation évidente de "Jacques" comme catachrèse de "paysan". Dans ce jadis-là, l'herbe était familière et accueillante. Je vois dans cette herbe fabuleuse le pelage, la toison vivante d'une terre immense et maternelle, le matériau du nid, la couche des amants, le giron des malheureux, l'asile des hérétiques, le refuge des "enfants marcheurs" comme Rimbaud ; bref la métaphore d'un espace non approprié, ouvert au nomadisme et aux migrations des animaux libres et sauvages, bêtes ou hommes. Entre nomades et sédentaires, plaine et plateau, champs et maquis, le partage néolithique tel qu'il se perpétue aux alentours de la Sorgue, apparaît heureux et sans litige. Une notation précise semble bien rattacher cet "*Illud tempus*" aux années 1880 : *Jadis, terre et ciel se haïssaien mais terre et ciel vivaient*. Difficile, à mon sens, de ne pas y percevoir une allusion aux grandes querelles de la laïcité à la fin du siècle dernier. Sommes-nous si loin, dans ce poème, des célébrations épico-rurales de Ramuz, ou de l'apostolat du voisin Giono, pourfendeur de la civilisation moderne, aède d'un

paganisme rêvé et d'une paysannerie idéalisée ? Non dans la nostalgie, oui dans la prospective, Cher ne donnant pas dans l'utopie trop simple et facilement réactionnaire du retour à la terre. Mais la question écologique reste ouverte. Le problème n'est pas de combattre les utilitarismes sordides et aliénants, de regarder le présent avec *l'œil voilé de l'origine* et son aptitude à déceler et à respecter fraternellement le divin épars en tout, et la réconfortante Beauté qui est sa *valeur d'usage*.

A *Jacquemard et Julia*, j'accorderais volontiers, comme la pile citadine à la face rurale, le poème *Aux portes d'Aerea du Nu perdu* (p. 425) :

L'heureux temps. Chaque cité était une grande famille que la peur unissait ; le chant des mains à l'œuvre et la vivante nuit du ciel l'illuminait. Le pollen de l'esprit gardait sa part d'exil.

Mais le présent perpétuel, le passé instantané sous la fatigue maîtresse ôtèrent les lisses (...)

Aerea nous dit la note de la Pléiade (p. 1255) ville de la Gaule narbonnaise, que Strabon nomme avec *Avignon et Orange, et qu'il situe sur une hauteur quelque part dans le bassin des trois rivières qui se jettent dans le Rhône*. Une tradition locale se plaît à en voir les ruines sur la falaise dominant Donzère-Montdragon près de Saint-Restitut. Le site importe moins que le nom qui nous renvoie à la fin d'un âge de bronze encore estimable et à l'irruption dévastatrice d'un âge de fer :

Visée par l'abeille de fer, la rose en larmes s'est ouverte.

J'en viens à la version judéo-chrétienne de l'Âge d'or, ancêtre de tous les avatars des millénarismes, de Joachim de Fiore aux versions laïcisées de Hegel et Marx (millénarismes minutieusement étudiés par Norman Cohn dans *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Julliard, 1962). Cette version judéo-chrétienne installe, en lieu du temps cyclique, l'idée d'un temps vectoriel (Hegel y amalgamera son interprétation personnelle de la dialectique héraclitéenne). A la catastrophe originelle succèdent les aléas (ou la logique) d'une Histoire orientée par une promesse messianique, encore inaccomplie pour les Juifs, à demi accomplie pour les premiers Chrétiens, puisque après le premier séjour rédempteur du Messie parmi les hommes, ils vivent dans l'attente du Millénium.

Je hasarderai ici une lecture du singulier poème *Mission et révocation* qui clôt *Partage formel* (p. 82) ; je ne le ferai pas comme mes devanciers dans une perspective métapoétique, mais dans une perspective cosmologique :

Devant les précaires perspectives d'alchimie du dieu détruit - inaccompli dans l'expérience - je vous regarde, formes douées de vie, choses inouïes, choses quelconques, et j'interroge : "Commandement interne ? Sommation du dehors ?"

Si l'on accepte de voir dans le *dieu détruit* d'abord le Christ crucifié, et, au-delà, le christianisme moribond ; dans ses précaires perspectives d'alchimie la suspicion jetée sur la doctrine sotériologique, l'improbable résurrection de l'un et de l'autre ;

dans la formule *inaccompli dans l'expérience* l'impossibilité que ressent Char d'éprouver le Christ en soi-même, et, au-delà, l'échec de la promesse christique véhiculée par les églises (mais selon Nietzsche pervertie par saint Paul), alors la question que se pose le poète devant le spectacle de l'existant peut se paraphraser ainsi : L'univers est-il, comme le pense Héraclite, le théâtre où jouent les lois obscures d'un Logos incrémenté ? Ou bien obéit-il (comme le pense Claudel) aux décrets providentiels d'un Créateur qui lui est extérieur ? Comment lire la suite du poème dans l'esprit de l'interprétation qui précède ?

La terre s'éjecte de ses parenthèses illettrées. Soleil et nuit dans un or identique parcourent et négocient l'espace-esprit, la chair-muraille. Le cœur s'évanouit... Ta réponse, connaissance, ce n'est plus la mort, université suspensive.

"Par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point. Par la pensée je le comprends" écrit Pascal (I, 6bis). Je lirai ce passage de Char à la lumière de l'exorbitante coupure épistémologique qui, de Copernic à Giordano Bruno, destitue de ses priviléges la vision géocentrique de l'univers (ce que Sarduy dans *Barroco* appelle le "jeu huilé des sphères") ; et à la lumière des répercussions de cette coupure sur Pascal. La terre, dans la vision théocentrique du moyen-âge, était au centre de l'univers, entourée de l'ellipse solaire et des ellipses planétaires comme un point enfermé entre deux ou plusieurs parenthèses. La vision héliocentrique de Copernic et de Galilée, les découvertes astronomiques des lettrés chassent la terre de son site privilégié. Ce décentrement (*le cœur s'évanouit*) si tragiquement mis en scène par Pascal dans son texte sur les deux infinis, livre *l'espace-esprit* et *la chair-muraille* au parcours indiscernable (donc identique) de la lumière et de l'ignorance.

Je suis frappé, au passage, de la ressemblance entre cet *or identique* de Char et la formule de Parménide dans le catalogue des erreurs qu'il attribue à la *Voie de l'opinion* (et du même coup aux Milésiens et à Héraclite), frag. 9 :

Tout l'univers est rempli à la fois de lumière et d'obscurité, de nuit, éléments égaux entre eux puisqu'ils n'ont rien de commun l'un avec l'autre." (Trad. Voilquin).

La traduction d'Yves Battistini se trouvera dans *Cahiers d'art* en 1946, quelques pages avant des poèmes de Char.

Revenons à *Mission et révocation*. Avant la révolution copernicienne, la réponse de la foi naïve de jadis aux questions posées plus haut était la mort comme université suspensive. Impossible d'admettre le mot *université* dans son acception actuelle. Le bas-latin de Marcien et le français des juristes médiévaux lui donnent le sens de "collège", "communauté". Il me semble que Char le prend dans une signification intermédiaire entre "communauté" et le trop abstrait "universalité", dans un sens qui serait à peu près : "sort commun de tous les vivants". Reste à entendre *suspensif* qui est également un vieux terme juridique : "qui tient en arrêt pour quelques temps le cours de quelque chose." L'idée, telle que je la comprends, c'est que l'âge de la foi considérait que la mort suspendait la vie

charnelle de la communauté des vivants jusqu'aux temps de la Parousie, du Millénium et du Jugement dernier qui verrait la Résurrection de la chair. Telle n'est pas la réponse que la *Connaissance* donne à la question. Et peu importe qu'on donne à *Connaissance* le sens de savoir scientifique, ou, comme les poètes se plaisent à le faire depuis Claudel et Saint-John Perse, le sens de savoir inné, intuitif et irrationnel, privilège des poètes voyants. L'eschatologie chrétienne a perdu sa validité, donc la "mission" du Christ est comme "révoquée". Le don de vie qui anime les formes sera révoqué sans appel, il n'y aura pas d'alchimie régénérante. Et donc, en 1968, la formulation énergique et tardive du *Nu perdu* dans *Les apparitions dédaignées* récuse et dénonce toute eschatologie métaphysique, qu'elle soit religieuse (chrétienne) ou philosophique (Hegel) :

Ceux qui ont installé l'éternel compensateur, comme finalité triomphale du temporel, n'étaient que des géoliers de passage. Ils n'avaient pas surpris la nature tragique, intervallaire, saccageuse, comme en suspens, des humains (p. 467).

Dans la formulation moins brutale de *La Parole en archipel*, Char s'en tient apparemment au champ religieux :

Plus jamais nous ne serons rapatriés. Nous ne nous étirerons plus. Nous ne mourrons plus dans un lointain fabuleux. Le ciel a pourri jusqu'à son arc le plus distant ; nul regard ne peut l'attiser. La terre est pareille à un ossement sans dévotion ("Si...", dans "Au-dessus du vent", (p. 401).

La tonalité camusienne de ces dernières lignes est évidente, et l'on y sent comme un écho stylisé des tirades désespérées de Martha dans l'avant-dernière scène du *Malentendu* de 1944 : *Car on ne peut appeler patrie, n'est-ce pas, cette terre épaisse où l'on va nourrir des animaux aveugles*. Mais y a-t-il eu une "patrie" ? Certes il y a eu un "Illud tempus", trompeur, celui de la foi naïve du Moyen Âge, de l'illusion, celui qu'évoque *Cet amour à tous retiré* (le titre prend le contrepied de la formule de l'énigmatique *Génie des Illuminations* : *Il nous a connus tous et tous nous aimés*) :

Sur la terre de la veille
La foudre était pure au ruisseau (...)

Les pierres s'ajoutaient aux pierres
Des mains utiles les aimaien.
(*Les Matinaux*, pp. 305-306).

Char se reprend par un *Du moins* au milieu du poème, devant le risque d'idéaliser le temps des bâtisseurs de cathédrales, d'humbles chapelles romanes, du prieuré de Carluc. Mais la reprise même laisse percer la nostalgie :

Du moins à chaque heure souffrante
Un écho devait répéter
Pour la solitude ignorante
Un grêle devoir d'amitié (Ibid.)

Le grêle (je prends le mot en hypallage) tintement des cloches et clochettes rustiques, les angélus, les glas rappelaient aux paysans dans les champs et aux bergers dans la pâture le devoir des prières charitables. A l'encontre des cruautés profanes de notre siècle, la mort même, violence suprême, se situait dans un climat sacré qui la transfigurait :

La violence était magique
L'homme quelquefois mourait
Mais à l'instant de l'agonie
Un trait d'ambre scellait ses yeux.(Ibid.)

Ainsi, viatique de la "Bonne mort", rémission, promesse et garantie, les huiles saintes de l'extrême-onction réconfortaient le mourant. Mais la fin du poème balaie violemment la nostalgie médiévale, les illusions fidéistes (il le fait également dans l'apostrophe tendre et rude à la statue assez moche qui domine le sanctuaire de Notre-Dame des Lumières :

Vous êtes le moment d'un mensonge éclairé,
Le gourdin encrassé, la lampe punissable
(*Flèvre et mystère*, p. 277))

Le poème *Cet amour à tous retiré* débouche sur un cri :

Ah ! Crions au vent qui nous porte
que c'est nous qui le soulevons
L'avantage au vaillant mensonge
Est la franche consolation !
(*Les Matinaux*, p. 306)

L'interprétation devient ici délicate. Crier que le Destin qui nous entraîne et nous malmène n'est pas subi, mais voulu et choisi par nous, semble aller plus loin que l'adhésion désaliénante à la fatalité, le simple *Amor Fati*. Ce destin mortel, Meursault dans sa prison le percevait lui aussi sous l'image d'un souffle obscur qui *du fond de mon avenir remontait vers moi (...) et égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait* ; *Oui, je n'avais que cela, mais du moins je tenais cette vérité autant qu'elle me tenait*.

L'adjuration de Char est moins individualiste et moins claire que la lucidité tragique de *L'Étranger*. Son *nous* conserve, au milieu des empoignades et des récupérations qui suivirent la Résistance, une résonance collective, une tonalité volontariste, millénariste, révolutionnaire : nous *soulevons le vent*, nous changeons la vie. Est-ce une adhésion à l'historicisme ? L'homme historique se sachant et se voulant créateur de l'histoire ? Mais une sorte d'humour noir semble saper le courage de cette démarche, puisqu'elle est, dans le même mouvement, qualifiée de *mensonge* consolateur. Il y a de la crédulité dans le prométhéisme, il y a une imposture dans la promesse de lendemains radieux, dans l'abnégation du militant qui sacrifie la beauté présente, qui escamote son propre *devenir à fin* et son désarroi devant l'incertain Millénium de l'amour aujourd'hui retiré, prophétisé pour les générations futures (par Hugo, Eluard ou Aragon).

Ce mensonge-là, pourtant, Char n'hésite pas à le réitérer dans la prophétie de *Bienvenue* qui, dans *Le Nu perdu*, voue les aiguiseurs de couteaux et les boucheries de l'âge de fer à la disparition :

Fils de l'ode fervente, tu abjureras la gigantesque moisissure. Les solstices fixent la douleur diffuse en un dur joyau diamantin. L'enfer à leur mesure que les rapeurs de métaux s'étaient taillé, redescendra dans son abîme. Devant l'oubli nouveau, le seul nuage au ciel sera le soleil. (p. 458).

Et le dernier alinéa commente cette prophétie de table rase. C'est la rage au cœur que Char, devant la défaite des espoirs mis en l'étoile rouge, devant l'apparent triomphe du pessimisme baudelairien et des théoriciens de l'entropie, adopte le pari désespéré sur l'inespéré, le mensonge nécessaire :

Sortir de l'Histoire se peut. En dynamitant ses souterrains (*La nuit talismanique*, Skira, 1972, p. 19)

Certes, mais comment ?

Mentons en espoir à ceux qui nous mentent : que l'immortalité inscrite soit à la fois la pierre et la leçon. (p. 458).

Que le diamant du poème soit immortel. Que la leçon du poème soit immortelle. Sommes-nous loin de Vigny, de son pessimisme altier et foncier, de son mensonge héroïque et de sa *bouteille à la mer* ?

Jean-Charles GATEAU

Le Temps comme retour dans *Fureur et mystère*

Si René Char, tardivement (en 1955), fait la rencontre de Heidegger, nous pensons qu'il ne s'agit pas d'un accident de parcours, ni même d'une mutation chronologique dans l'histoire de l'œuvre ; dès 1945, l'amitié nouée avec Jean Beaufret - alors second introducteur, après l'essai de Lévinas en 1933, de Heidegger en France - suffirait à antider de dix ans les convergences qui ont rendu possible l'élection réciproque du poète et du penseur ; mais *Fureur et mystère* alors, est quasiment écrit, sa composition s'étalant, comme on sait, de 1938 à 1947 : aussi s'agit-il ici de saisir, de l'intérieur même de la logique de cette œuvre, tout ce qui prédisposait Char à l'ultérieur de son cheminement ; et qu'on n'y voie pas une sorte de déformation rétrospective : c'est bien plutôt à la prise de conscience de structurations antérieures, présentes depuis *Arsenal* (comme nous avions tenté de le montrer dans un précédent travail¹), que procède Char dans ce qu'il est convenu d'envisager comme son œuvre-charnière.

"L'Être, c'est le Temps", enseignait Jean Beaufret ; sans doute, si Char a particulièrement retenu cette parole, est-ce parce qu'il s'avance lui-même comme poète du Temps : notre déchiffrement de *Fureur et mystère* conduira à en envisager les diverses représentations : méfiance de la durée, éclatement du linéaire, prestige de l'origine, évidence de "l'induré" - qui en leur fond définissent une temporalité de la réserve et de l'Ouvert, en rupture aussi bien avec la métaphysique classique et son "éternité" traditionnelle, qu'avec la sophistique temporelle moderne de la répétition et de l'oubli.

Mais à ce surgissement de la "présence" paraîtra s'opposer l'incessante reprise des cycles : comment donc en comprendre la nécessité ? Aux "mauvais" cycles linéaires revenant au point de départ de l'oubli, s'opposeront les cycles positifs

N.B. : Toutes les paginations de *Fureur et mystère* renvoient à l'édition des *Oeuvres complètes*, bibliothèque de La Pléiade, 1983.

1 Patrick Née, *Le Sens de la continuité dans l'œuvre de René Char*, thèse de doctorat dactylographiée, Paris VII, 1986, volume III.

formalisant en fait la dilatation possible du point temporel – l'aller et le retour métaphorisant la co-présence du passé et du futur, les déployant dans l'espace.

Temps et retour, alors, auront partie liée.

*

Représentation du Temps

Suspicion à l'égard de la "durée"

Un végétal métaphorise à lui seul, dans l'année 1939, la mise en cause de toute durée : c'est le lierre, dont une lettre à Gilbert Lély du 4 décembre définit l'en-gluement caractéristique de ce que Char le mobilisé appelle *une guerre néante* : *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*¹. Le final constitue la formule même de l'aphorisme 8 d'*Afin qu'il n'y soit rien changé* (p. 137), et trouve son écho dans *Léonides : L'hypnose du phénix convoite ta jeunesse / La pierre des heures l'investit de son lierre* (p. 139) ; enfin, *Jeunesse* (manuscrit daté du 17 juillet 39) évoque *la marche de pierre fidèle au soleil et qui ignore sa blessure cousue de lierre* (p. 132). L'on y voit la sournoiserie d'un parasite qui voudrait dissimuler le travail du temps - une anti-saxifrage qui, loin de rendre la pierre à son éclat, à son tranchant, s'inflitre en elle, l'*obsède* et finalement la plonge dans une mortelle hypnose.

La bonne durée, ce sera celle du *Bulletin des Baux*, celle *que ton cœur réclame* et qui *existe ici en dehors de toi* (p. 258) : c'est-à-dire dans le discontinu des ruines du haut plateau assurant paradoxalement la permanence du temps ; et l'on entre là dans l'au-delà de la durée linéaire, c'est-à-dire dans la contestation de toute chronologie.

L'anti-Chronos

Georges Blin déclare de Char : "Il maudit Chronos, mais L'Aion grec, le temps toujours à l'âge de croissance, celui qui nous permet de rester contemporain de la réalité"². L'époque d'Hypnos condamne irréversiblement toute chronologie - il n'est pas jusqu'à l'arrêt symbolique de celle du *Cahier de l'Herne* (de 1971) à la date de 1946, qui n'en porte témoignage. *Fakirisme et indifférence, la vie, ses pluies, sa canaille le calendrier le premier tué*, est-il écrit à Lély le 11 octobre 39³. Les divers modes de décompte du temps sont vilipendés : *L'arme de tes maîtres, l'horloge des marées, achève de pourrir* (*Louis Curel de la Sorgue*, p. 142) ; *Le temps n'est plus secondé par les horloges dont les aiguilles s'entre-dévorent*

1 Correspondance Char-Lély, citée dans : J.L. Gabin, *La Lampe scabreuse*, thèse de doctorat dactylographie, Paris VII, 1989, p. 110.

2 G. Blin, "L'Instant multiple dans la poésie de René Char", *L'Arc* n° 22, été 63 ; repris en préface à *Commune présence*, Gallimard, 1963, réédition 1978.

3 Correspondance Char-Lély, *op. cit.*, p. 109.

aujourd'hui sur le cadran de l'homme. Le temps, c'est du chiendent, et l'homme deviendra du sperme de chiendent (Hypnos, 26) : la radicalisation du lierre en chiendent condamne, par delà la durée, l'être même de l'écoulement, faisant de l'homme, animal temporel, une étrange contre-mandragore, rivée à l'agressivité hargneuse (chien et dent), impuissante et comme promise à la dévoration saturnienne. Le sablier ne vaut pas mieux : on en condamne la sorcellerie (J'habite une douleur, p. 254) ; les dés enfin, décompte par les nombres, les dés aux minutes comptées sont inaptes à êtreindre, parce qu'ils sont naissance et vieillesse (Partage formel, XXXVIII, p. 164) - mauvaise alliance de contraires faussés, substituant à la mort l'englûement du vieillissement.

C'est ensuite au tour des marques temporelles elles-mêmes d'avouer leur maléfice : *Midi séparé du jour. Minuit retranché des hommes. Minuit au glas pourri qu'une, deux, trois, quatre heures ne parviennent pas à bâillonner (Hypnos, 25, p. 131) ; on donnait jadis un nom aux diverses tranches de la durée ; ceci était un jour, cela un mois, cette église vide, une année. Nous voici abordant la seconde où la mort est la plus avide et la vie la mieux définie (Hypnos, 90, p. 197)*. Cela suppose que, de toutes les mesures du temps, celle qui les nie par une sorte de grève du zèle, la *seconde*, reste la seule à même de saisir *la vie* et *la mort* - dans l'infinitisation de sa dé-mesure, la solution de son absolu. D'où l'énigmatique de ce *Présent crénelé* (Hypnos, 23, p. 181), où aux embrasures d'une chronologie trouée s'ajointent les merlons d'instants de plénitude ; les vides et les pleins de la forteresse du Temps déjouent tous les toits à la française de la linéarité.

Car une chose est sûre : démontrer les rouages d'horlogerie n'est pas démanteler le château ; Char ne croit pas au *néant éternel*, produit de la décapitation du temps féodal, selon lequel *le plus beau jour* [serait] *indifféremment celui-ci ou tel autre*, dans une pure répétition sans différence : *Coupons cette branche*, ajoute-t-il ... *Aucun essaim ne viendra s'y prendre (Hypnos, 49, p. 186)*.

Temps de l'origine

L'une des solutions pour échapper à la dévoration chronologique des aiguilles, ce sera d'anticiper tout parcours temporel, d'isoler l'origine. Mais ce qui frappe aussitôt, hormis de rares rêveries sur le mythe prénatal (Hypnos, 73 p. 192 : *A en croire le sous-sol de l'herbe où chantait un couple de grillons cette nuit, la vie prénatale devait être très douce*) - c'est le caractère non-régressif, parce que constamment itératif, des formulations de l'origine : l'on chante *l'amande de l'innocence* (Anniversaire, p. 134), fruit de cet amandier, premier fleuri du printemps, dont Pausanias rappelait qu'il était issu de la semence même de Zeus ; *l'empereur prénatal* lui-même du texte III de *Partage formel* s'avère *seulement soucieux du recueil de l'azur*, c'est-à-dire du rassemblement de ce qui n'apparaît nullement comme un donné a priori ; le poète est activement *grand Commenceur* (Partage formel, LIV, p. 169) - non passif commencement : il se constitue comme ce *quelqu'un que [la] circonstance [du poème] fait premier* (Partage formel, XXIX, p. 162, en italiques). Les images convoquées alors instituent l'origine dans une circulation des arrivées et des départs : *La brise des agneaux ramène la vie neuve* (Jeunesse, p. 132) ; *Puis il s'éloigna, porté par la persévérance de cette houle*, de

cette laine (*Allègement*, p. 134) – la laine constituant pour Char, comme en témoigne la lettre à Lély du 9 septembre 1942 (*il faisait bien bon dans la laine d'églantier de ta chambre fraternellement partagée*¹) un principe de chaleureuse continuité, de rémanence, de persévérance ou encore, mot du moment, de *superstition* (ce qui reste), dilatant jusqu'à la conscience tardive l'expansion du moment premier. Transhumance de l'origine : elle est la *bête ineffable* des *Premiers instants*, qui se chasse des *flancs maternels* de la montagne (Pl. p. 275), – celle qui bientôt, dans *La Paroi et la prairie*, sera nommée *La Bête de Lascaux* (p. 352), celle qui commence la traversée de la préhistoire jusqu'à nous qui *deven[ons] sa parole et sa substance* et qui, *adoptés par l'ouvert, poncés jusqu'à l'invisible*, finissons comme le poème où elle naît : en *victoire qui ne prendrait jamais fin* (p. 276).

L'induré

L'autre solution dès lors s'impose : échappant à tout repérage dans la durée, les dieux font leur apparition, car ils sont, dès *Partage formel*, l'incarnation même de l'induré. Des deux évidences du texte XLI, la seconde dit le *commandement et l'exégèse des dieux puissants et fantasques qui habitent le poète*, évidence indurée qui ne se flétrit ni ne s'éteint (p. 165). Certes, ce mot des dieux semble surtout promis à l'avenir : il n'en éclaire pas moins, dès la période qui nous occupe, tout un pan de l'imaginaire charrien, où passe volontiers la trace de Dionysos et de ses vignes (*A l'écart, suivant l'allée de la vigne commune, [...] le poète [...] avec la Femme à son côté s'informant du raison rare ; Partage formel*, LIV, pp. 168-69) ; ou les grappes vitaminées de l'impossible du fameux fragment 178 d'*Hypnos*, qui paganisent de façon essentielle le rapport d'intelligence avec l'ange, à ne surtout pas étouffer dans des connotations christianisées. Partout surgissent les *idoles*, images de l'induré : *Sur cette terre des périls, je m'émerveille de l'idolâtrie de la vie* (*Le météore du 13 août*, texte 18, p. 270). Il n'est pas jusqu'à l'olivier et son fruit, arrachés à la symbolique figée de l'arbre de paix (*Sobres amandiers, oliviers batailleurs et rêveurs, postez notre étrange santé*, *Hypnos*, 82, p. 194) qui ne consacrent le surgissement de l'arbre d'Athéna, la surrection éclatante et salubre, en poste de guet nietzschéen, d'un temps insensible à l'usure de la naissance ; d'où l'apostrophe aux enfants d'Espagne, qui *cribl[ent] d'olives le soleil enfoncé dans le bois de la mer* (*Par la bouche de l'engoulevent*, p. 143) : d'où ce choix premier de l'olive en lieu et place de la grande dissidente d'*Envoûtement à la Renardière* (p. 131) : projectile qui rejoint la forêt solaire engloutie dans le reflet des eaux pour qu'elle ne se dissocie pas de l'oliveraie du départ ; comme le pauvre [le poète] sait tirer parti de l'éternité d'une olive (*Partage formel*, XLVIII, p. 167).

Mais quelle "éternité" ?

Il est à ce stade absolument nécessaire de lever toute ambiguïté sur la notion d'*Eternel* chez Char. Selon Heidegger en effet, dans ses *Essais et conférences*, la représentation du temps par la métaphysique classique consiste dans "l'indépen-

1 Idem, p. 136.

dance à l'égard du temps", ou "l'éternité", comme "prédicts fondamentaux de l'être"¹. Ainsi, "Un jour" et "Autrefois", le futur et le passé sont comme "Aujourd'hui" [...]. Les trois phases du temps convergent, en tant que Même, vers le Même, et se rejoignent en un unique présent, dans un Maintenant stable. Ce Maintenant de toujours, la métaphysique le nomme : l'Éternité"².

Il s'avère donc indispensable de mesurer l'écart qui sépare une conception de l'éternel qui brûle le temps (en son passer même et son devenir) : lequel devient non-temps, refus de l'effroi du temps ; et une conception où dès qu'il y a "temps", il s'agit de se mesurer avec lui, *dans son passage même*, où s'inscrit la chance inégalée d'une vibration. Temps du risque donc, où toute chronologie se renonce, et où s'amorce la loi, non plus de la succession des moments, mais, pour reprendre une expression de Jean Beaufret expliquant l'instant chez Kierkegaard, de la "*contemporanéité des ek-stases*"³. "N'appartient [alors] au temps, ajoute t-il, que celui qui, dans le présent, se sait à partir d'un passé et s'ouvre à son avenir, de telle sorte que les trois dimensions [du temps] sont exactement contemporaines et définissent [...] l'Instant, et qui est le point essentiel du temps"⁴.

C'est à une telle lecture que convie Heidegger lorsqu'à l'issue de son magistral *Dialogue avec lui*, Beaufret, rappelant une intuition fondamentale de Nietzsche : "Féconder le passé en créant l'avenir, que tel soit pour moi le présent"⁵, commente : "Cette parole de Nietzsche, qui est une prière, l'introduit dans un temps qui n'est pas plus linéaire que cyclique, mais qui, d'autant plus puissamment, s'ouvre d'un coup en sa triple extension. [...] [Temps qui] dure aussi longtemps que son rapport au passé l'ouvre à l'avenir. Tel est le temps, conclut-il, comme avant-goût ou prénom de l'être"⁶.

Pour en finir avec les mises au point théoriques, marquons bien qu'une telle prise en vue en invalide d'autres, celle en particulier que Deleuze a mise au point pour toute la modernité des années 60-80 dans *Différence et répétition*. Sous le concept de "présent vivant" qu'il y met en avant, et qui vise à échapper pour son compte à la transcendance figée de l'éternité classique, il entend bien, lui aussi, convoquer dans l'espace du présent ces deux autres dimensions, mais selon une tout autre représentation : le passé n'y paraît que "dans la mesure où les instants précédents sont retenus dans la contraction" ; le futur, "parce que l'attente est anticipation dans cette même contraction"⁷. En apparence, rien qui ne convienne mieux au texte de Char, dont la critique s'est plue à étudier les images de la "contraction" et de la "dissémination" : le point du temps deleuzien aurait bien cette élasticité propre à maints aphorismes du poète, retenant ou anticipant en lui les points antérieurs et ultérieurs de la série. Mais c'est oublier la nécessité du *passage* d'un point à un autre : cette pure *ponctualité* n'ouvre qu'à une continuité répé-

1 Heidegger, "Qui est le Zarathoustra de Nietzsche?", conférence faite le 8 mai 1953 à Brême, *Essais et conférences*, 1954 ; trad. André Préau, Gallimard, 1958 ; rééd. TEL, p. 135.

2 Idem, p. 136.

3 Jean Beaufret, *Entretiens avec F. de Towarnicki*, PUF, Épiméthée, 1984, p. 19.

4 Ibidem.

5 Nietzsche, *Werke*, Tome XII, 2ème partie, § 83.

6 J. Beaufret, "La Fin de la philosophie", *Dialogue avec Heidegger*, Tome III, Ed. de Minuit, 1974, pp. 224-225.

7 G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1969, p. 97.

titive ; cette pure *actualité* déploie sans réserve l'*actualitas* achevée de son acte, avec comme seule ressource - tout Deleuze ici, et Klossowksi son interlocuteur privilégié au sein de ce qu'on a appelé "le Nietzscheïsme français" serait à citer, débordant largement notre propos¹ - la conjonction exemplaire de la "répétition" et de "l'oubli". Dans la chaîne où se contracteraient passé et futur, en se recouvrant en présents qui font maillons, tout présent de la succession représenterait tous les autres, dans la régularité mécanique d'une *chaîne de montage*, qui annexerait définitivement le temps aux rouages de ce présent des horloges où il est toujours l'heure crispée de l'aiguille.

Car le "présent vivant" deleuzien ne l'est que dans sa perpétuelle et oubliouse remise en marche : "agir, faire de la répétition comme telle une nouveauté"². Cet activisme temporel, Char ne l'a en vue que pour en dénoncer les limites ; s'il proclame en effet, dans *Hypnos : L'acte est vierge, même répétié* (texte 46, p. 186), il renverse implicitement les termes qu'aurait disposés la théorie deleuzienne de la répétition : *même répété* (adverbe concessif, et non pas causal), l'acte charrien garde toute sa virtualité. La répétition y figure une nécessité que l'on dépasse, non une structure d'électron.

Si de l'acte lui-même on ne saurait rien dire d'autre que l'intégrité inentamable de son être, c'est moins en effet dans une perspective de *recharge* du temps succésif, que dans l'*inaccompli d'une décharge* : on n'en finit pas, chez Char, d'interroger le présent mystérieux, gros de la totalité du temps. Loin qu'en effet l'instant accède à une plénitude plate, à une convergence réalisée, à ce que Deleuze appelle une *contraction* - le court-circuit charrien de "l'éclair" (dont a tant glosé) dilate son apparente clarté aux dimensions d'une tout autre temporalité, incluant son obscurité essentielle : *Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel* (*A la santé du serpent*, texte XXIV, 1946, p. 266). Et s'il est tentant de lire ici l'adéquation de l'éternel et du présent, tant du point de vue de la "métaphysique" (qui ne retiendra de l'éclair que sa valeur d'éternité), que du point de vue deleuzien (qui consomera l'éternel en son point), il n'apparaît pas moins nettement que Char est ailleurs : l'aphorisme du *Poème pulvérisé* en reprend un autre non moins célèbre de *Moulin premier* (de dix ans antérieur) : *Cet éphémère : carrosserie de l'éternel*. Bien avant donc l'influence possible de la pensée heideggerienne du Temps, Char aménage, au sein de la conception métaphysique dominante, un espace de renversement ; car c'est bien plutôt l'inadéquation de l'instant charrien à son éternisation qui devrait ici frapper ; et d'un même mouvement, l'absence de fascination pour les problèmes d'intendance de l'épuisement et de la répétition. "Eclair" et "éphémère", loin de brûler le fait du passage dans le passer, le portent jusqu'au sein même ("carrosserie" ou "cœur") d'une "éternité" tensionnelle.

Du présent à la présence

Midi était *séparé du jour* dans le contre-temps d'*Hypnos* : tel était le pire constat d'un reflux du temps de la présence. A contrario, si la présence que tu as

1 Voir en particulier les communications faites au colloque "Nietzsche" de Royaumont, Editions de Minuit, 1967.

2 G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F, 1969, p. 97.

choisie ne délivre pas d'adieu (*A la santé du serpent*, texte XIX, p. 265), c'est qu'il est toujours midi à l'heure de l'essentiel : *Tribunaux de midi, je veille*, affirme *Biens égaux*, ce texte dont l'*Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, indiquant le battlement des dates d'écriture (1937-1946)¹, permet de vérifier qu'il couvre toute l'époque de *Fureur et mystère*. Ainsi, proclame *Le Requin et la Mouette, il y a un jour de pur dans l'année*, [...], *un jour qui monte aux yeux pour couronner midi* (p. 259) : car les vieilles unités de temps se voient ici investies d'une plénitude qui les déborde de toutes parts, et déchire l'angoisse première, l'angustia du resserrement ponctuel de l'instant synthétique refusé : *Il fut midi à mon poème. Je sus que l'angoisse dormait* (*Le météore du 13 août*, texte 1, p. 268). Tel est le temps de la présence ; sa tridimensionnalité n'a que faire d'un oubli fictif du déjà-passé pour goûter à la joie d'un futur déjà-là : la conclusion de *Marthe* l'affirme décisivement : *Comment pourrais-je jamais vous oublier puisque je n'ai pas à me souvenir de vous : vous êtes le présent qui s'accumule* (p. 260). Char insistait lui-même, toujours dans l'*Arrière-histoire*, sur le mythe renaissant impliqué dans le titre (*Marthe en pensant à Lazare*²) ; mais plutôt que de résurrection au sens chrétien du terme (avec passage de frontière), il s'agit là du rappel, au creux des bandlettes du temps enfoui, de son intensité la plus vive à nouveau habitée ; c'est aussi bien *Elise*, premier titre de ce texte, dont Jean-Claude Mathieu rapporte la clé que lui en a suggéré Char lui-même : l'optatif *d'il faut que je l'élide*, c'est-à-dire le vœu qui, dans la femme précocement aimée (cette Marthe amie de la sœur de Julia³) fait surgir tout son possible.

Proust est soudain Pindare, avouera la *Page d'ascendants pour 1964* recueillie dans *Recherche de la base et du sommet* (p. 711). Car Proust a su chanter l'hymne même du temps, en puissance et non en acte, celui que très sensoriellement illustre le VI^e texte de *Partage formel* : *Derrière l'œil fermé parfois se dissimule un soleil arriéré dont la sensibilité de fenouil à notre contact violemment s'épanche et nous embaume* (p. 156). C'est cette même libération tardive d'une saveur ou d'un sens arriérés, bouleversant l'organisation plate de notre présent, qui caractérise l'extase temporelle des Baux : *Les ruines douées d'avenir, les ruines incohérentes avant que tu n'arrives, homme comblé, vont de leurs parcelles à ton amour* (*Le Bulletin des Baux*, texte 6, pp. 258-59).

L'on touche là à ce que nous pourrions appeler "le Grand Temps" - à condition de l'envisager moins comme une aporie mythique que comme l'aboutissement logique de tout ce qui précède. Si les ruines sont *douées d'avenir*, si l'arriéré du soleil crépite de parfums dorés aux branches écartées du fenouil, l'en-arrière devient l'en-avant, le passé, futur, dans une mise hors d'elles de toutes les mesures : *Femme, nous basons le temps fou sur sa bouche* (*Partage formel*, texte XXXI, p. 163) –

1 *Arrière-histoire du poème pulvérisé*, Jean Hughes, 1953 ; *Biens égaux* est tout d'abord publié dans *Dehors la nuit est gouvernée* en 1938 ; puis, très remanié, il est retiré de ce qui devient partie intégrante du *Marteau sans maître* en 1945, et réapparaît en 1946 dans le n° 1 des *Cahiers de la Pléiade*, puis dans *Le Poème pulvérisé*.

2 *Arrière-histoire*, op. cit., p. 41.

3 Jean-Claude Mathieu, *René Char ou le sel de la splendeur*, José Corti, 1983, tome II, p. 152, note 195. J.C. Mathieu signale une photo de Marthe à La Coste, appuyée à un tronc de chêne, avec pour fond ruines et fontaine, comme autant de symboles de renaissance. Le poème avait paru sous le titre *Elise* en 1947, à Bruxelles, revue *Les Deux Sœurs*.

version temporelle de l'Amour fou. *L'Epi de cristal* s'en fait l'allégorie : *Maintenant ils précédaient le pays de leur avenir qui ne contenait que la flèche de leur bouche dont le chant venait de naître* (p. 141). On ne saurait perturber plus exemplairement l'axe linéaire : au lieu de s'avancer à la rencontre d'un avenir situé à l'horizon du paysage, et que cet avenir les précède – les marcheurs charriens anticipent sur la précession même ; or cet avenir, concrétisé par l'image de *la flèche de leur bouche* (bouche comme une flèche dans le désir qui l'aimante), dont le caractère de fine pointe engagée dans l'imprévisible de l'en-avant est renforcé par la tournure restrictive *ne...que*, a déjà, apprend-on avec surprise, libéré l'intensité de son secret, ce chant d'une patrie trouvée qui est comme l'aboutissement du trajet de la flèche ; mais c'est aussitôt pour renverser l'épanouissement de cette certitude dans la consommation d'un passé immédiat (*venait de*) – qui cependant lui-même modalise le verbe même de l'avenir, lequel revendique la place finale : *naître*. Inutile donc de distinguer ce qui revient au futur, au passé : leur interpénétration fonde le *présent de la présence*, aussi bien dans la fulguration du court-circuit (*Leur avidité rencontrait immédiatement son objet*) que dans l'expansion comblante (*Ils douaient d'omniprésence un temps qu'on n'interrogeait pas*).

De l'énoncé à l'énonciation

Nous ne voudrions pas insister sur ce point, abondamment éclairci par les analyses de Jean-Claude Mathieu, sur la constitution performative des poèmes en prose de la période de *Fureur et mystère* comme texte de résistance à une pression historique, mettant en œuvre dans l'orchestration de leur finale une solution active où l'énonciation mime l'énoncé : pivot de renversement, apostrophe, passage au présent (ou à tout autre temps du discours), verticalité aux sèmes déployés, mélodie interrogative - tous indices d'une marche en avant du poème qui finirait par avoir atteint son but. Notre insistance serait ici de l'ordre suivant : si le passé de l'énoncé rejoints en maints exemples le temps de l'énonciation (allant jusqu'à convoquer dans son dire le présent apostrophé du lecteur, qui s'en trouve bouleversé), c'est que, sans en rien savoir sur le plan théorique, Char découvre non seulement dans une thématique qu'on pourrait croire interchangeable, mais surtout dans l'écriture même du poème, ce "temps de *porrection*" dont l'intitulé vient d'une traduction par A. Préau du "Reichen" de Heidegger, et que Jean-Luc Marion a remarquablement commenté en ces termes dans *L'Idole et la distance* : parlant de lui comme d'une "quatrième dimension" du Temps, il précise que c'est à la "porrection entre-prenante" (où passe l'écho de Nopelv, "faire que quelque chose parvienne à destination", en plus de l'en-avant adverbial de Πορρώ) que revient le soin, "non seulement [de] prend[re] l'initiative au commencement, mais [de] rend[re] possible ce qu'elle ne cesse ainsi de reprendre à chaque moment et en chaque étant"¹ ; elle est ce qui "maintient une ouverture où puissent s'avancer" en faisceau les trois instances traditionnelles du temps. N'est-ce pas cette ouverture qu'on voit convoquée dans l'espace textuel du finale du poème en prose, voire nommée comme telle à l'issue du témoignage matriciel des *Premiers instants*, déjà cités : *Adoptés par l'Ouvert* ?

1 Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance*, Grasset, 1977, p. 307.

*

Et qu'on ne nous objecte pas le texte 13 d'*Hypnos* comme fin de non-recevoir de toute mise en relation, à cette époque de l'œuvre et en ce qui regarde le temps, du poétique et du philosophique. Certes il est piquant de lire sous la plume de Char en 1943 : *L'être et le temps sont bien différents*. Pour le futur admirateur et ami du philosophe Beaufret, auquel il rendra l'hommage de l'écouter interpréter *l'être sans l'horizon du temps*¹, quelle involontaire ironie ! Et pourtant, voyons bien qu'à travers une langue pré-philosophique (Char, en 202 d'*Hypnos*, rejette encore le philosophe, qui *châtie*, castrateur, et qu'en punition *la présence du désir comme celle du dieu ignore*) - le poète rejoint par le fond l'intuition de ce même philosophe qu'il *ignore* encore mais avec lequel il fraternisera bientôt : car la citation du texte 13 doit être poursuivie ; elle met en scène précisément le double refus du temps qui bascule à l'oubli et du temps qui se fige en *être* ; hors du mobilisme pseudo-héracliteen et de l'immobilisme éléatique, *l'image scintille éternelle*, quand elle a dépassé l'*être et le temps* ; Char concentre dans les vertus de l'oxy-more entre un verbe de mouvement et son attribut statique (scintiller éternel), la vibration de ce qui constitue l'ouverture du temps, et qu'il nomme ici *l'image*, c'est-à-dire les pouvoirs d'une temporalité élargie du langage ; l'arbre du mot ne nous aura caché la forêt du sens...

Nécessité du cycle

On ne peut manquer d'être frappé par l'abondance des images de la roue, du cercle, du tournoiement, de la reprise dans la période de *Fureur et mystère*. La résurgence omniprésente du thème nietzschéen de l'"éternel retour" va dans le même sens : le temps se courberait, alors, en cycles. Mais comment concevoir à la fois l'hypothèse selon laquelle la répétition deleuzienne du temps en cycles de retour est un non-sens pour Char - et la constante affirmation, dans les textes de cette même période, de la nécessité du cycle ? Et si cycle il y a, ne ruine-t-il pas tout ce qui précède sur la réserve temporelle qui fait du passé du temps sa propre puissance de devenir ?

La réponse de type historicisante est toute prête : c'est celle que fournit Mircea Eliade dans son *Mythe de l'Éternel retour*. Il y explique que, dans un contexte de guerre des mythes où progrès et Retour se disputent la faveur des élites intellectuelles, celles de l'antiquité finissante, inquiètes de leur sort, trouvaient dans "les nouvelles expressions du mythe de l'éternelle répétition [de quoi les] consol[er] particulièrement [si elles] subissaient directement la pression de l'histoire"². Parallèle tentant : Char, bloqué dans la situation sans issue de la montée puis de l'"obsession" du nazisme, aurait trouvé dans ce modèle disponible, hérité d'une vieille lecture de Nietzsche, de quoi faire sauter le verrou historique et convoquer dans ses textes une sorte de thaumaturgie.

1 Lettre de Char adressée à Eryck de Rubercy et Dominique Le Buhan (responsables des *Douze questions posées à Jean Beaufret à propos de Martin Heidegger*, Aubier-Montaigne, 1983) ; réédition d'une première parution dans *Les Lettres modernes*, n° 5, 1974.

2 Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Éternel retour*, Gallimard 1969, p. 170 ; voir tout le chapitre IV, "La Terreur de l'histoire", pp. 163-187.

Notre hypothèse est autre, et pour au moins deux raisons : la première tient à la trop facile évidence de la réduction "démystificatrice", qui va de pair avec un rationalisme faisant de l'inscription dans l'histoire événementielle sa justification à la fois théorique et pratique : là résiderait "l'objectivité" du phénomène, tout se résoudrait, en dernière analyse, en termes d'horlogerie historique bien remontée. Or – mais cela déborderait notre propos – il n'en est rien : il ne cesse d'y avoir du retour chez Char, à partir certes des années 38-39, mais jusqu'aux ultimes textes (voir *Loin de nos cendres*, daté de 1981, et texte-éponyme d'un recueil du retour des poèmes) ; si donc le retour n'avait fonctionné que comme mythe de résistance à un flux de l'histoire, le reflux même des eaux noires du nazisme aurait dû en assécher le cours ; alors que nul n'ignore la fortune ultérieure du mot, qui triomphe en 1966 dans l'accès au titre de *Retour amont*. Il nous faut donc lui trouver une justification d'un autre ordre, plus essentiel.

La seconde raison avance un élément de réponse : il y aurait au moins deux façons d'envisager le cycle. A une conception linéaire, vouée - on aura noté le mot d'Eliade - à la "répétition" de l'Identique, et donc exposée aux affres de l'oubli pour pouvoir indéfiniment tout reprendre (c'est Pénélope détissant la nuit ce qu'elle a tissé le jour) - s'opposerait une version anti-linéaire de la reprise du Même (c'est Ulysse ne cessant de revenir à Ithaque, où dans chaque détour s'inaugure le retour, avec ceci de particulier pour Char, qu'Ithaque une fois retrouvée, l'Odyssée repart en Iliade). Ce qu'il s'agit ici de maîtriser, c'est un Même qui intègre son Autre, c'est un cycle qui brise le "circulus vitiosus deus" tel que l'a formulé l'école du nietzschéisme français déjà évoquée, et où le serpent se mort, identiquement, la queue.

Critique du cycle linéaire

Certes l'image ophidiennne triomphé : *A la santé du serpent* lui porte ses vingt-sept toasts ; le poète, prévient *Hypnos, doit se lover plus avant dans son ordre* (texte 19, p. 180) ; l'enfant qu'il était, dans *Suzerain*, a eu la chance de *march[er] sur le miroir d'une rivière pleine d'anneaux de couleuvres* (p. 260) - et l'on connaît l'hymne ultérieur au *serpent prince des contresens* etc.

Mais ce serpent se love *plus avant* : il spiralise ses cycles qui, à l'instar du fragment 55 d'*Hypnos*, dessinent des orbes différentes et permettent le vœu final : *ah ! circuler généreusement sur les saisons de l'écorce [...] !* (p. 188). générosité ici vaut accroissement, et suppose le risque asymétrique d'une perte dans la reprise, comme en témoigne l'important finale de *Calendrier* : *Je sais que la conscience qui se risque n'a rien à redouter de la plane* (p. 133). Telle est la loi refusée du linéaire.

Cependant, Char va plus loin : répéter, c'est pour lui régresser. Maléfiquement bat ainsi le ressac d'une mauvaise marée : celle de *Calendrier* encore, par la faute de laquelle *la plage [...] chaque hiver s'encombrat de régressives légendes, de sybilles aux bras lourds d'orties* (p. 133) ; texte où l'on déchiffre, par delà la réputation des muses surréalistes aux prophéties stériles, aux irritantes redites, la haine de ce qui ramène au point de départ, l'échouage de la marée comme pur ressastement. La répétition du fait est intolérable : *J'entrevois le jour où quelques hommes [...] auront réussi à chasser l'accablement et la soumission au mal des*

abords de leurs semblables, espère *Éléments* (p. 138), appelant à une sortie hors de la compulsion de répétition, hors du sillon du défaitisme.

La redite de l'affect ne l'est pas moins : même si l'on *habite une douleur*, comme l'impose le titre du texte central du *Poème pulvérisé* (dont Char, dans l'*Arrière-histoire*, pense qu'il constituait à ce jour son poème le plus achevé, et dont nous savons par ailleurs qu'il portait à l'origine le titre qui émigra par la suite à la tête de l'ensemble du recueil¹), il s'agit d'échapper à son involution jusque dans son apparent contraire : *Tu condamneras une gratitude qui se répète* (p. 254). Dans ce poème du mauvais retour de la douleur, où à la suite du premier mouvement dédié au "seigneur [nietzschéen] de l'impossible", l'on retombe, par la cassure concessive isolée d'un "Pourtant", dans les vieilles affres restrictives (*Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit. Tu es retourné à la pêche aux murailles*, décor obsessionnel qui fait ressurgir la ronde carcérale des pêcheurs d'anguilles de *Violences*, p. 130) – il s'agira en définitive de s'arracher ascentionnellement au *cycle bas*, à la succion d'un vorex : *Qu'est-ce qui t'a hissé, une fois encore, un peu plus haut, sans te convaincre ?* (p. 254). Contre la *glu du rivage* dont témoignent à la fois le texte 213 d'*Hypnos*, et l'important *Suzerain* (*vie que les vents ramènent fourbue à la glu du rivage, toujours prête cependant à s'élancer par-dessus l'hébétude ; Il m'apprit à voler au-dessus de la nuit des mots, loin de l'hébétude des navires à l'ancre*), il s'agit de relancer le cycle dans la hauteur, de rendre l'épave à *ses vagues*, c'est-à-dire à ses lignes de crête - mais absolument pas pour une errance amnésique : n'y voyons aucun *vaisseau fantôme* (et quand ce mythe apparaîtra tardivement dans l'œuvre, ce sera pour promouvoir, en figure de proie, la figure indicielle de Senta à l'ongle griffé comme celui d'Héraclite). Il s'agit d'arracher la liberté des flux de la mer aux sables mortels du rivage où ils expirent : *La mer et son rivage, ce pas visible sont un tout scellé par l'ennemi*, proteste *Hypnos* (texte 192, p. 221), le passage de l'évasion s'étant figé en glu de prison, les scellés mis sur les portes de la mer.

Pour mieux liquider tout malentendu, notons à quel point Char suspecte alors la figure du phénix : il représente *l'hypnose [qui] convoite [la] jeunesse*" (*Léonides*, p. 139), associée, nous l'avons vu, au poids de durée de *la pierre des heures* ; son mal, c'est le cycle plat, le retour pondéreux aux cendres qui reprend à néant – quand Char éprouve le besoin de noter, dans le manuscrit pour l'éditeur de *Partage formel*, en ajout au texte V : *Cendre toujours inachevée*, refus de la *tabula rasa* du bûcher du phénix. Loin de la lourdeur de l'oiseau-cendres s'envolent ces *ellipses d'oiseaux insaisissables* de *Fenaison* (p. 139), ces futures *braises, extrêmes cailloux du ciel* d'une ornithologie à venir.

Défense du cycle prospectif

Pourtant, il faut un cycle : sinon la répétition tue, plus sûrement encore. Une paronomase redoutable, à l'ouverture du texte IX d'*A la santé du serpent*, mime la stérilisation à laquelle elle procède en annihilant les différences : *Chaque maison était une saison. La ville ainsi se répétait. Tous les habitants ensemble ne*

1 D'abord publié sous le titre de "Poème pulvérisé" avec *Fontigène* (regroupant des fragments de *Feuilles d'Hypnos*) dans la revue *Poésie* 45, oct.-nov. 1945.

connaissaient que l'hiver, malgré leur chair réchauffée, malgré le jour qui ne s'en allait pas (p. 263). Nier les cycles différentiels du jour et de la nuit, du chaud et du froid, capter arbitrairement dans la chambre à miroirs les reflets démultipliés d'un simulacre d'été, démembrer la ronde universelle des saisons dans la particularisation de chaque *maison*, le vertige du chacun-pour-soi qui mène au tous-semblables, cela se nomme *l'hiver* : c'est-à-dire – puisque c'est l'hiver au cœur de la chaleur et du jour – l'impossibilité de la relance du prin-temps, *primus tempus*, point d'où s'origine l'année – l'arrêt stérile du temps.

D'où, a contrario, le "bon" cycle. On ne compte plus, dans tout *Fureur et mystère*, les manifestes de la relance : *Tes filtres chauds-entrouverts s'élancent aux libertés* (*Anniversaire*, p. 134) ; *Qu'il sente s'élancer dans son corps l'électricité du voyage* (*Médaillon*, p. 135) ; *Dans la constellation des Pléiades* (de Πλειάδες, naviguer, ces sept sœurs Atlantides formant un amas stellaire "jeune"), *au vent d'un fleuve adolescent, l'impatient Minotaure s'éveillait* (*Le Devoir*, p. 143) ; *Dans la chambre devenue légère et qui peu à peu développait les grands espaces du voyage* [...] (*L'Epi de cristal*, p. 141). Mais ce qu'il faut fermement dégager, c'est l'interdépendance de la relance et du *retour*. Ainsi, *L'Epi de cristal* enchaîne aussitôt : [...] *le donneur de liberté s'apprêtait à disparaître, à se confondre avec d'autres naissances, une nouvelle fois*. Eternel "Da capo" nietzschéen donc, qu'il faudra concevoir contre la répétition ; retour qui pulvérise toutes les images du cercle.

Images de la roue

Étranges roues en effet que celles, par exemple, du "moulin à soleil" d'*Envoûtement à la Renardière* (p. 132), *exaltant à la succession des richesses d'un cœur qui avait rompu son étau*, selon l'impermanence de la *grande roue consumable du mouvement* ; grande roue *ailleurs errante du désir* (*Force clémente*, p. 138), *moulinets d'une lampe d'anémone* qui animent la *main de pollen fécondante* fondant sur le front du poète (*Fenaison*, p. 139) : lorsque l'on aura rappelé qu'*anémone*, au dire même de Char, veut dire *la fleur du vent*, on aura mesuré la singulière dynamisation asceptionnelle de ce qui, hors cercle plan, se fait spirale (*Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse. Oblige-toi à tournoyer*, enjoint *Hypnos*, texte 212, dans une prévision immédiate du vol du martinet). La roue propulse une force centrifuge : si elle se fait centripète, elle devient *la crémaillère du supplice* au cou de Louis Curel (p. 141), ou l'affleurement circulaire de ce *chien enragé enchaîné à un arbre plein de rires et de feuilles* (p. 46) ; elle est alors, non plus l'irruption triplement salvatrice du *cyclone*, *cyclone*, *cyclone* qui balaie les miasmes de la *nausée* (*Hypnos*, texte 54, p. 188) – mais, tourbillon clos, le *cyclone vulnéraire* du nazisme qui vient en représailles, à partir du débarquement américain en Afrique, tordre sur la zone Nord la zone Sud envahie, dans un même spasme de souffrance (*Carte du 8 novembre*, p. 146 ; c'est le 10 novembre 1942, on le sait, que la Provence est occupée).

La métaphore marine

Le rivage, dégagé de ses viscosités, se fait *polisseur*, aire de lancement pour une expédition des Argonautes : *O vous, arc-en-ciel de ce rivage polisseur, approchez le navire de son espérance. Faites que toute fin supposée soit une neuve innocence, un fiévreux en-avant pour ceux qui trébuchent dans la matinale lourdeur* (*Le Requin et la mouette*, p. 259). Le thème du navire porte alors en lui toutes les virtualités du cycle prospectif : c'est lui qui transforme le vieil imaginaire igné, alchimiste, du cycle de *Fenaison* (*Anneau tard venu, enclavé dans la chevalerie pythienne saturée de feu et de vieillesse*, pp. 139-140) en un imaginaire du flux des eaux (*Je prends place inaperçu sur le tirant de l'étrave ; les compagnons engagés dans l'expédition pass[ant] demain [...] sous le vent*). Il n'est pas jusqu'à un détail comme le *mât* du paysage curieusement évoqué dans *Biens égaux* à la suite de l'*accoudoir de solitude* (lui-même sorte de bastingage *au bord duquel les orages viennent se dénouer avec facilité*), et à partir de quoi s'envisage le retour d'un *visage perdu* qui n'est autre que celui du père, hantant encore la haute mer végétale du *jardin désordonné* de l'enfance – qui ne voue déjà la terre elle-même aux eaux de grande marée du voyage odysséen.

C'est bien d'odyssée qu'il s'agit, mais positive : contre *l'odyssée de [la] cendre* que révoque *Anniversaire* (p. 134), et *s'un[ssant] [...] aux embruns [de] massacre* du mal nazi, le printemps *sans verglas* appareille comme en profitant des vents contraires, et permet la positivité d'un retour qui suscite un *temps retrouvé* : *Restitue-la aux espoirs qui l'entourèrent à sa naissance. Car rien ne fait naufrage ou ne se plaît aux cendres*, précise *Redonnez-leur* (p. 242) : le naufrage en tant qu'arrêt du cycle est exclu, comme la *débacle* ou le *dégel* (dont le *verglas*, honni plus haut, constitue d'ailleurs la condition prévisible) et qu'il faudrait analyser dans leurs insidieux dégâts, inverses de la fructification des hautes eaux du *déluge*.

Le navire se doit d'être à flot : s'il est question, dans *Allégeance* (p. 278) de *viv[re] au fond de [l'amour] comme une épave heureuse*, c'est en relation directe avec une régression adolescente, *l'épave* ayant joué en son temps le rôle d'une sauvegarde contre le soleil de la loi¹. Il s'agira bientôt de *rendre l'épave à ses vagues* ; et pour l'heure : *Route par l'absolu des vagues vers ces hauts pics d'écume où croisent des vertus meurtrières pour les mains qui portent nos maisons* (*Fastes*, p. 273). La vague, dans le paradoxe de son "ab-solu", s'en porte garant : à la fois détachée dans un sommet de soi, et aussitôt retombée dans la promesse d'un autre surgissement ; il lui faut seulement éviter l'échouage auquel se laissent prendre certaines d'entre elles, aussitôt métamorphosées en *flaques* : *Il en est de certaines femmes, met en garde Hypnos, comme de la mer [...]. Elles franchissent un rocher trop élevé pour leur retour* (texte 173, p. 216).

Ainsi le cycle progresse : la Toison d'or et son aurore solaire l'aimantent – mais à condition qu'aucune magicienne ne prétende l'enfermer dans une quelconque Colchide (Char sera irréductiblement hostile à *l'âge d'or* propulsé dans les lende-

1 "La vision fugitive d'une épave au fond de la mer", dans "Le Jour et la nuit de la liberté" '*Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, juillet 1930, p. 23), n'arrivant pas à "rendre supportable à la mémoire ceux qui, au nom de la société m'ont tenu, à l'âge de la puberté, longuement, les yeux grands ouverts devant le soleil de midi". L'épave protégeait donc - quoique insuffisamment.

mais qui chantent du stalinisme - comme en témoignent ses prises de position des années 50, l'entretien avec Jacques Charpier du 16 février 50 dans *Combat*, la lettre publiée dans le même journal le 20 avril, enfin l'entretien accordé à Pierre Berger et paru dans *la Gazette des Lettres*, n° 21, de juin 1952 : *L'Âge d'or, c'est la prison !*. D'autre part, ce temps mythique, il ne le projettera pas davantage endéçà, dans une origine idéalisée : *amont*, Char l'affirmera nettement dans les années 60, c'est *le point le plus deshérité qui soit*). Pas de captation de la quête : *Ce n'est pas le glacier qui nous importe, mais ce qui le fait possible indéfiniment* (*Suzerain*, p. 261). Le crépuscule (qui sera bien plus tard "vent du large"), joue sur son double horizon ; *Nous commençons toujours notre vie sur un crépuscule admirable* (*Suzerain*, p. 261) : nuit pour le jour, soleil levant pour l'obscurité dissipée, proche de *cette ligne blanche* de la liberté pouvant tant aussi bien signifier *l'issue de l'aube que le bougeoir du crépuscule* (*La liberté*, p. 148).

L'originalité de cette progression – *le poète [...] convert[it] un cycle de fatigues en fret de résurrection* (*Partage formel*, texte XXXV, p. 164), c'est qu'elle ne recoupe en rien la notion de progrès - pas plus que celle de régression : elle déploie le cours du temps, elle en embrasse les *trois mains*, elle rend au présent de l'acte tous les virtuels qui n'en sont ni dialectiquement dépassés, ni mécaniquement prévus. *Redonnez-leur* constitue à cet égard un texte exemplaire, restituant *ce qui n'est plus présent en eux* par le prestige d'une séquence rétroactive où l'on voit *le grain de la moisson s'enfermer dans l'épi et s'agiter sur l'herbe*, où l'on apprend à voir *de la chute à l'essor les douze mois [du] visage* (p. 242), comme en un montage inversé où le fruit de la moisson redeviennent grain de la semence, et l'âge de l'issue, celui d'une naissance. Le vrai présent, c'est la *co-présence* du germe et de son fruit l'un dans l'autre et réciproquement ; c'est le *tour à tour* du texte XIII de *Partage formel* ou le *gravit[er]* autour du XIV qui le suit : *Fureur et mystère tour à tour le séduisirent et le consumèrent*. Et, loin de la durée des lierres, mais dans le choc des silex (et non les cendres du phénix), vint *l'année qui acheva son agonie* [qui est $\alpha\gamma\omega\tau$, combat] de *saxifrage* (p. 158). Un *Anniversaire* s'est institué, un *Calendrier* s'est fondé, dévoués à l'effraction du Temps qui fait éclater l'Être hors de l'angoisse, cette pierre resserrée de l'étant.

*

Tant de choses restent à dire sur ce visage du Temps comme Retour : l'émergence de la notion de "congé" dynamisant, dans les années de *Fureur et Mystère*, l'apparition contrastante du *retour*¹ ; la haine de la nostalgie² et l'évitement du

1 Il faut insister sur la conjonction frappante qui lie l'apparition de la notion de *retour* à celle de *congé*, comme si les deux marchaient de pair à la conquête de l'expression poétique d'alors. *Congé au vent* convoque le retour à l'Est de la jeune femme marchant *le dos tourné au soleil couchant* (p. 130) ; *Éléments* oppose à ce *congé des idiots et des tyrans* qui est leur *entrain égoïste*, le fameux *retour [ou] il sera demandé [aux] hauts voyageurs de vouloir bien se souvenir* (pp. 137-138) ; *Partage formel*, en I, *Biens égaux* avec ses deux paragraphes (l'un sous le signe du retour et l'autre du congé), *Le visage nuptial* enfin qui s'ouvre sur un *Congé à vous* pour, en son cœur, *touch[er] le fond d'un retour compact et s'épanouir en son célèbre finale de montée au plateau* (p. 151), mettent en place cette dynamisation réciproque des deux opposés.

refoulement¹, l'empire de la mémoire préféré au travail du souvenir², l'acceptation de l'héritage dans la haine du testament³. Tant d'images à explorer : le *sang*, ce *virtuose du retour*⁴, triomphant de son contraire vicié, "l'eau noire" de la stagnance⁵ ; le *limon* de l'origine féconde choisi contre les sables du désert⁶ ; et pour

- 2 Contre la tentation de la nostalgie, voir Jean Roudaut, "Les Territoires de René Char", in introduction aux *Œuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade 1983, pp. XII-XVII : il n'y a dit-il, aucune "délectation morose" des Névons perdus, pas de "in illo tempore", ni de gnose qui postulerait un manque - le paradis perdu pour la venue d'une "parousie". Ajoutons ceci : par définition (ἄλγος dans le *voycoç*, ou douleur dans le retour), la nostalgie ne postule le retour que comme retour perdu, comme retour du *manque*. La nostalgie ne re-trouve jamais, elle ne cesse de se re-paire de la distance infranchissable qui la sépare de l'objet perdu ; elle ne prévoit donc son retour qu'impossible : elle postule la jouissance même de sa frustration. De deux choses l'une : ou bien Char, sur les traces de Proust (comme en témoigne son admirable préambule aux *Trente-trois morceaux*, de 1956, p. 771), ressassait *la main du temps*, prend *sans violence le poignet de l'équinoxe* – et l'origine remonte en retour comme l'eau du puits, dans la présence ; ou bien, comme *l'Extravagant* qui sort du chemin, et qui ne croit plus à l'origine, Char met en scène, *a contrario*, la sortie hors de tout retour, dans le coupé-court aux regrets : *Il sort éclairé du froid et tourne à jamais le dos au printemps qui n'existe pas* (p. 256).
- 1 Il faut distinguer le rejet hors de l'habitude acquise (qui se soustrait à la pesanteur de la répétition) - du *refoulement* dans le cercle des réitérations compulsionnelles : *Si j'en réchappe*, avoue Char au plus fort de l'offensive nazie, *je sais que je devrai rompre avec l'arôme de ces années essentielles, rejeter (non refouler) silencieusement loin de moi mon trésor [...]* (*Hypnos*, texte 195, p. 222). Il n'est aucunement question d'une falsification par la censure, mais d'un dépassement par l'ascèse : [...] *me reconduire jusqu'au principe du comportement le plus indigent*, ajoute-t-il, sorte de point amont éthique '(avant la lettre) qui rayonne sur les cycles non cyclothymiques du Sujet s'identifiant.
- 2 Voir *Hypnos*, texte 102, p. 200 : *La mémoire est sans action sur le souvenir. Le souvenir est sans force contre la mémoire. Le bonheur ne monte plus.* Si la mémoire obsède le présent, le souvenir fait venir du puits souterrain l'eau du passé ; leur communication assure le cycle, le souvenir venant irriguer la mémoire qui, alors, fleurit ; *a contrario*, le "souvenir" est impuissant à faire frissonner la maigre du prisonnier de La Tour (*Hypnos* n° 178) ; il y a pour lui *aliénation*, étrangeté à soi de son propre passé.
- 3 D'où tout un nœud notionnel qui condamne cette version heideggerienne du "ressentiment" nietzschéen : le reproche fait au temps dans son *passer*. Ainsi, *notre héritage n'est précédé d'aucun testament* (*Hypnos*, texte 62, p. 190) ; *Pour qu'un héritage soit réellement grand il faut que la main du défunt ne se voie pas* (*Hypnos*, texte 166, p. 215). L'héritage en effet, s'il n'est pas le produit avalisé du testament, remonte à la source et institue la filiation ; il inclut la *deshérence*, mot plus tardif, comme son intime épreuve.
- 4 *Ton sang incalculable, je l'appelle [...]*, apostrophe en finale *Hymne à voix basse* , p. 253 ; *Le sang jeté était rendu à sa chaleur*, proclame *Les premiers instants*, p. 275 ; et n'oublions pas *le sang de l'avenir [...]* sûr de ses clairs tisons de la proclamation du *RETOUR* faite à Lély le 22 octobre 1939, en lettres capitales. Le sang incarne en effet la grande pulsation artérielle de l'Être, purifié dans la remontée au cœur.
- 5 A l'inverse, la concaténation de *Force clémence* (*Le cœur d'eau noir du soleil a pris la place du soleil, a pris la place de mon cœur*, p. 138) bloque tout cycle ; Paul Veyne (*René Char et l'expérience de l'extase*, N.R.F. n° 395, déc. 1985, pp. 52+53) y voit une continuité avec *l'urine [...]* dans la corolle du soleil dont s'abreuve l'épi de *Dehors la nuit est gouvernée* (p. 94) ; on pourrait aussi y lire le *Comme gel sous l'eau noire sommeil fatal crapaud de Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel [...]* des *Poèmes militants* (p. 40). Il y a stade de toute façon (voire régression à un stade où triompherait une analité sadique) - apparentée à celles des eaux stagnantes de la période surréaliste.
- 6 *Le limon des origines* (Lettre à Lély du 10 avril 1944, in J.L. Gabin, op. cit., p. 161) est aussi celui que dépose, la crue d'aval des eaux : il est le dépôt du λειμών, lieu humide une fois les

finir, la grande loi révolutionnaire d'aval/amont¹, où s'inversent toutes les valeurs (*En aval sont les sources ; tout au-dessus chante la bouche des amants*, proclame *Pulvérin*, p. 256), qui déploie dans la splendeur de l'espace le pays de l'Être qui est, n'en doutons pas... le Temps.

eaux retirées. D'où cette *aurore de la conscience [qui] s'avance et dépose son limon d'Argument* (p. 129), limon de l'aurore oxymore de l'aval/Amont – contre la stérilisation des sables, uniquement voués à *l'avalement d'aval* ; Voici le *sable mort*, voici le *corps sauvé*, exulte le finale du *Visage nuptial* (p. 153) – essentiel puisque la lettre à Lély du 28 août 1938 le signale comme le coup d'envoi du poème. A la sortie du Surréalisme en effet, il s'agit pour Char de *traverser avec le poème la pastorale des déserts* (*Partage formel*, XL, p. 165) - d'éviter que ne redeviennent *guides*, comme alors, *les sables balafrés issus des lents charrois de la terre* (*Afin qu'il n'y soit rien changé*, texte 4, p. 136).

1 Voir les tomes III et IV de notre travail de thèse, op. cit.

Nostalgie des origines et retour amont : une lecture du poème "Suzerain"

"...je ne vivrai souverainement qu'à hauteur d'impossible..." (Georges Bataille)
"...hâter l'explosion des dernières planètes de soie dans cette nuit de papillons, dans cette nuit de chocs retentissants où le moindre météore soulève et entraîne dans le sillage de ses feux un volume de cendres au moins égal à l'acquis d'une ère de cataclysmes." (p. 717)¹

Comme son titre l'indique, le poème *Suzerain* n'est pas un parmi d'autres. Au cœur de l'œuvre qu'il concentre, rayonne la parole souveraine, foyer dont la densité est à la mesure de l'éclat, pointe aiguë de l'espérance des commencements et de sagesse amère de l'âge mûr. Exceptionnelle est l'ampleur de ce texte, sans doute le plus long des poèmes en prose de Char, si l'on exclut de cette catégorie les récits oniriques comme *Eaux-mères* (p. 50 à 53) ou *Madeleine qui veillait* (p. 663 à 665) ainsi que les commentaires sur les peintres et poètes².

Poème d'apparence compacte, tel du moins qu'il se présente dans la version définitive (p. 260-261), il est pourtant dans l'édition originale, dont la disposition a été conservée dans *l'Arrière-histoire du Poème pulvérisé* publiée chez Jean Hugues³, partagé par la typographie en deux ensembles distincts, un espacement donnant à voir la dualité de sa structure. Les trois premiers paragraphes sont consacrés à l'enfance du Je au sein d'un espace protecteur, puis se produisent la fin de ce monde et l'intervention de l'Ami ; dans la seconde partie, composée égale-

1 Abréviation utilisée :

AHPP : *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, Jean Hugues, 1972.

2 Nous songeons par exemple à "Flux de l'aimant", consacré à Miro (pl. 693 à 698) ou à l'étude sur Rimbaud (p. 727 à 734).

3 Voir (1).

ment de trois paragraphes, l'initiation achevée (§ 4 et 5), s'éloigne le Je enfin solitaire, à la poursuite de quel leurre (§ 6) ? Dans ce texte où s'opposent l'avant et l'après, le collectif et le singulier, se dégage une organisation fondée sur le jeu des temps et des personnes, qui à la fois respecte la structure paragraphique et la mine sourdement, permettant au poète de retrouver le rythme binaire qui lui est cher¹.

Le paragraphe central de la première partie, dont l'imparfait narratif nous transporte dans un passé mythique, est encadré par deux paragraphes plus brefs qui le délimitent. Le premier, au présent de vérité générale, est expressément commentatif, la volonté universalisante étant soulignée par l'emploi de la première personne du pluriel, de l'indéfini "tout", et la convocation de l'ensemble de l'axe temporel (*toujours. plus tard. Nous commençons. nos premiers pas*). Cette universalité contraste avec la subjectivité du monde évoqué dans le deuxième paragraphe (*mon enfance. Je en anaphore*), cas particulier sous forme de récit de la loi énoncée initialement.

Le troisième paragraphe forme rupture par l'ambiguïté temporelle, le premier verbe étant d'abord perçu comme un présent commentatif qui met un terme à la narration, quoique celle-ci semble reprendre dans la phrase suivante qui renoue avec le passé composé - et c'est ainsi qu'alors est compris le premier verbe - employé dans la deuxième partie du second paragraphe. Le lexique de la destruction (*mort, charnier. souches calcinées. informe pugilat*) est renforcé par le redoublement des négations (*sans laisser. Il n'est plus resté que*), et la mise à distance, succédant à la complicité quasi fusionnelle du paragraphe précédent (*tapi dans des roseaux*), est marquée par l'utilisation des démonstratifs (*ce monde, cet Ami*) substitués au possessif (*mon enfance*) et le triomphe du mode du Il et de l'impersonnel.

Tout disparaît, jusqu'aux articles : *souches calcinées, surfaces errantes, informe pugilat*. L'abondance des pluriels, richesse du monde de l'enfance, qui se multipliaient au fur et à mesure que se développait le deuxième paragraphe (*des hommes, des anneaux, des danses de papillons, des vergers, des fruits, des roseaux, des êtres forts comme des chênes et sensibles comme des oiseaux*), aboutit dans le paragraphe suivant, dont les dimensions restreintes disent la perte, à l'unicité misérable d'un *informe pugilat*, de *l'eau bleue d'un puits*, de surcroît minuscule, d'un Ami. A un espace concret, à la complexité foisonnante, même déréalisée par l'emploi d'indéfinis, succède l'abstraction incontrôlable et vide des *surfaces errantes* et de l'*informe pugilat* (il y a hypallage : c'est moins le pugilat qui est informe que ce à quoi il donne naissance - un monde déconstruit -, figure de concentration dont Char est coutumier).

On peut noter de surcroît que chacun des paragraphes de cette première partie est lui-même très cerné, s'ouvrant et se refermant sur une notation symétrique. Le premier paragraphe est ainsi clairement sous le signe du commencement (*Nous commençons [...] nos premiers pas*) ; le second paragraphe est comme protégé par l'évocation des *hommes de l'enfance* qui veillent à ses deux extrémités (*sous la*

1 Structure fondamentale de l'aphorisme comme le rappelle Marie-Paule Berranger dans son livre (*Dépaysement de l'aphorisme*, Corti 1988), il s'agit plus largement chez René Char, sous la forme de la dialectique, du moteur même de l'écriture : voir à ce propos notre *René Char*, Belfond 1987, en particulier p. 220 à 224.

garde d'êtres forts comme des chênes...). Enfin, le dernier paragraphe est encadré par deux constructions identiques, un démonstratif suivi d'un substantif au singulier et d'un épithète, équivalence qui suggère un échange entre *ce monde net* et *cet Ami silencieux* qui va dans la deuxième partie du texte jouer un rôle central, relais du pays disparu : cette terre était d'abord une communauté d'hommes, et si la matérialité du lieu est abolie, demeure une figure masculine.

La deuxième partie du texte, plus longue (33 lignes contre 19), comporte une structure paragraphique décroissante, dont l'organisation, conséquence du bouleversement subi, est moins équilibrée que celle de la première partie. A la clôture protectrice succède un mouvement ascendant qui après s'être assuré sur ses bases (§ 4) bientôt s'élance (§ 5) et s'approchant du sommet progressivement s'épure (§ 6), morale exigeante des hauteurs.

Le cinquième paragraphe a la même dimension que le deuxième (11 lignes), mais à la vérité c'est entre le deuxième et le quatrième qu'il y a correspondance. Tous deux sont en effet les plus vastes de l'ensemble auquel ils appartiennent ; consacrés au monde qui entoure le Je et à ses compagnons – ici l'Ami –, ils évoquent une existence dont le caractère répétitif est exprimé par l'imparfait (dans le deuxième paragraphe, le pluriel des substantifs, indice de répétition, permet de préciser les passés composés, qui faisant lien entre le passé et le présent rapprochent les actions et les mettent en valeur, mais n'ont pas par eux-mêmes de sens itératif). Significativement le paragraphe est encadré par deux verbes dont le sémantisme dit l'habitude : *avais-je coutume, reconduisait*. Le départ n'a pas encore eu lieu, est au futur (*le littoral cruel que j'aurais un jour à parcourir*), temps de l'espoir (1.27) et de l'attente (*la neige*). La coupure entre les deux grandes parties est donc moins nette (*Ce monde net est mort sans laisser de charnier*) que ne le laissait supposer l'espacement typographique, logiquement disparu.

Le cinquième paragraphe, qui voit la fin de l'immobilisme - *voler* est l'un des premiers mots -, est majoritairement au passé simple, rejetant ce qui précède à l'arrière-plan et donnant une impression de rapidité renforcée par la juxtaposition de phrases brèves, il est vrai caractéristiques de l'ensemble du texte (le nombre de verbes conjugués à un mode personnel, si l'on se réfère aux statistiques de Weinrich, est "normal"¹). Le Il, présent encore dans la première phrase, est rapidement abandonné et le Je s'impose, autonomie qui pourrait sembler neuve et pourtant fait écho à l'épanouissement de la première personne dans le second paragraphe. L'Ami toutefois, contrairement aux hommes de l'enfance, ne s'efface pas pour ressurgir : synonyme de l'âge adulte (1.48), la solitude est définitive.

Les changements de temps conditionnent la structure paragraphique. Les paragraphes 4 et 5 commencent tous deux par un passé simple de rupture (en 4 aussitôt abandonné) et se terminent sur un futur dans le passé (*construiraien, acquitteraien*), parallélisme renforcé par la rime balzacienne pouvoirs/vouloir. Le dernier paragraphe, dont la brièveté annonce l'épuisement de la parole et donc la fin du texte, s'ouvre sur un passé composé à valeur de rupture, immédiatement suivi

1 Selon Weinrich: "dans un texte imprimé, il y a environ autant de formes temporelles que de lignes" (*Le temps*, Seuil 1973, p. 17). On trouve ici cinquante verbes conjugués à un mode personnel pour cinquante-deux lignes.

d'imparfaits. A partir du troisième paragraphe, chacune des phrases initiales est ainsi mise en valeur et marque une étape essentielle du récit.

Renouant avec le deuxième paragraphe par les temps employés, les dernières lignes semblent reprendre, à l'envers, la condensant, la première partie, du passé composé au "nous" - mais de qui s'agit-il alors ? - en passant par l'imparfait. Modulation des italiques du quatrième paragraphe (*Ceci n'est plus. Ceci n'est pas*) et développement du possessif de l'avant-dernier paragraphe (*MA ville*), la mise en valeur typographique de *L'HOMME VIOLET*, distingué par l'emploi des majuscules, singularise le paragraphe ultime et l'entraîne vers d'autres rivages. On peut noter néanmoins une analogie entre l'apparition de l'homme mystérieux et celle de l'Ami, à l'initiale magnifiante, dans le dernier paragraphe, également bref, de la première partie : du bleu au violet, il n'y a qu'un pas... Alors que tout semblait terminé, ce personnage inconnu, étrangement précisé par un démonstratif comme l'autre l'est par un article défini, permettait aux événements de repartir. De même, le texte s'interrompt sur l'amorce d'une nouvelle histoire - *nous n'avions, nous, que son signalement d'évadé* : peut-être celle d'Orion, *évadé d'archipel* (p. 511) ? -, fin et commencement, comme le rappelle la première phrase, ne faisant qu'un, crépuscule du soir ou du matin, par la grâce de la polysémie.

Se révèlent ainsi entre les deux grandes parties, qui pouvaient paraître un peu brutalement rapprochées - il serait intéressant d'en connaître plus précisément la genèse - des liens subtils qui les arriment et permettent au poème d'exister en tant que totalité. Cependant une autre structure, plus discrète, sous-tend le texte : il s'agit, pour reprendre la distinction de Weinrich, de l'alternance des temps du monde raconté et du monde commenté¹.

Nous avons déjà observé cette opposition d'un paragraphe à l'autre, de 1 à 2 par exemple. Mais elle intervient également à l'intérieur des paragraphes narratifs, qu'elle déconstruit. René Char semble ne jamais vouloir se laisser prendre au piège de la nostalgie, et toujours rétablit la distance par un présent, exigence de lucidité du Je d'aujourd'hui par rapport à celui d'hier (*Je me rends compte que l'enfant que je fus...*). Si le temps demeure identique - un imparfait -, le changement d'intonation peut jouer ce même rôle de rupture dans la continuité narrative et de prise de distance critique, prévenant les objections éventuelles du lecteur : *D'où venait cet Ami ? Sans doute du moins sombre, du moins ouvrier des soleils.*

L'enfant était encore incertain dans ses jugements (*Son énergie que je jugeais grande* : l'appréciation est subjective), au contraire de l'adulte qui s'affirme détenteur de la vérité : *Ce dernier, en vérité...* Tel était bien le ton donné par le premier paragraphe, irréfutable. Au fur et à mesure que se parfait l'initiation, se multiplient les maximes au présent de vérité générale : *...combien la tentation se déprime chez qui s'établit, se rend.* Ce phénomène culmine dans l'avant-dernier paragraphe, où le parasitage du récit est systématique. A une phrase narrative succède une phrase commentative, puis le renversement s'opère d'un verbe à l'autre :

"Il m'apprit..." (phrase narrative)

1 Weinrich formule son hypothèse dans les pages 20 à 23 de son ouvrage, et l'applique à divers exemples dans le chapitre suivant intitulé "Monde raconté, monde commenté" (*Le temps*, Seuil 1973).

"Ce n'est pas..." (phrase commentative)
"Je nouai..." (phrase narrative)
"(Il suffit...)" (phrase commentative)
"Je retirai" (verbe narratif)
"qu'elles produisent" (verbe commentatif)

"laisurai" (verbe narratif)
"concèdent" (verbe commentatif)

Les parenthèses (*(Il suffit de fermer les yeux pour ne plus être reconnu)*), mimétiques du contenu de l'aphorisme, disent l'effort - illusoire ? - pour dissimuler ces interventions étrangères à la narration.

Après ce feu d'artifice gnomique, étrangement le texte s'achève sur quelques lignes de récit, qui s'opposent au caractère sentencieux de l'incipit, la maîtrise initiale révélant sa vanité devant l'absolu de la quête. Le poème achevé ne saurait se constituer prison ; franchissant le pas, il est impératif d'établir sa provisoire demeure, amont.

Crépuscule : est-ce commencement, est-ce fin ? En son sens courant, qui vient immédiatement à l'esprit, ce terme désigne la lumière qui reste après le coucher du soleil. Comme le dit joliment Fontenelle rapporté par Littré, il s'agit là d'"une grâce que la nature nous fait, c'est une lumière que régulièrement nous ne devrions point avoir et qu'elle nous donne par-dessus ce qui nous est dû." La précarité est inscrite dans le crépuscule, et le moment est d'autant plus extraordinaire qu'il est un sursis, comme une ultime embellie. Destiné à périr, le jour livre son chant du cygne.

Heure de vérité, ce rêve n'est point mensonge : *En cette fin des Temps aux travestis enfantins, c'est à une lumière de crépuscule, non fautive, que nous vouâmes notre franchise* (p. 468). Par la magie de la répétition, le temps est aboli - la révélation de la mort libérera la malédiction linéaire. Ce bonheur est situé, abrité en un espace clos qui est tout un monde. Ce n'est qu'en le perdant que l'enfant prendra conscience de la relativité de ce lieu, centre devenu un parmi d'autres, découvrant conjointement la fuite du temps et l'immensité des mondes à parcourir - l'altérité¹.

Contrée menacée, dans la logique oppositionnelle de l'auteur, inaugural est le déclin, tout autant apothéose. Époque bénie de l'entre, du passage, où selon la seule citation que René Char ait faite d'Hölderlin, *se révèlent les poètes : C'est par des chants qu'ils retournent à la vie primitive* (p. 732). Etonnamment en ce pays de l'enfance, il n'est pas question du matin mais du soir. Fin d'un monde dont l'écrivain a été le témoin ultime, né avant 14 - autant dire, contemporain de Lascaux - et spectateur impuissant de l'atome et du premier spoutnik.

1 Selon Weinrich : "Dans l'évolution du langage enfantin, l'acquisition des temps narratifs - et donc du récit comme forme de représentation - marque une étape importante du développement général du sujet. On peut suivre fort clairement la manière dont l'enfant sort du cercle étroit où il a vécu ses premières années pour conquérir le monde." (ibid., p. 53).

Familier d'hommes plus âgés - le catalogue d'Avignon note qu'il ne se plaisait qu'en compagnie de ses aînés¹ -, René Char recueille les derniers fruits d'une civilisation crépusculaire, moins décadence que sommet : peut-être faut-il attendre le tard pour que produise le verger. Ses protecteurs sont forts comme des chênes et on les imagine vénérables - mais depuis La Fontaine on sait que nul arbre n'est plus fragile, et les roseaux où se tapit l'enfant plus aisément résisteront à l'ouragan. La forêt de chênes passera dans la cheminée, cependant qu'agonise le père (p. 1258), le fils contemplant au-dehors *le plumet brun des roseaux* (p. 536).

A l'intérieur du monde évoqué, déjà s'opère une mutation. D'abord le modèle, la conduite exemplaire de ces hommes qui avant tout enseignent une morale, celle de *Qu'il vive !*, titre salve qui dit à la fois l'utopie et la précarité : *Ce pays n'est qu'un vœu de l'esprit, un contre-sépulcre* (p. 305). Au commencement est l'harmonie, du haut et du bas, du masculin et du féminin, Ouranos et Gaia. Tout est formulé en termes cosmiques - le ciel, la terre, le soir, le météore -, ce qui permet de restituer à l'homme sa juste place dans l'univers - grande et petite, selon qu'il est ou non en accord avec le monde qui l'entoure -, de dilater les qualités positives (le sourire, la charité terrestre, l'attendrissement), et de minimiser les négatives. L'ordre universel l'emporte sur la médiocre échelle humaine, et le mal, parce qu'il est salué, aussitôt s'apaise. On ne l'ignore pas, mais on ne le prend pas pour plus important qu'il n'est, passagère extravagance : ah si la mère du poète s'était ainsi comportée, elle toujours si soupçonneuse, prompte à gifler le *tardillon*².

Tout est grand, c'est-à-dire noble, à hauteur d'étoile : avec de tels hommes, comment éprouver la moindre crainte ? L'enfant fait l'apprentissage d'un domaine à sa taille, terrestre, rivière, vergers, roseaux : *le passage du météore*, pourtant son futur, n'est pas encore pour lui. Traduit en termes tendres, ce phénomène d'ailleurs, comme le mal, est neutralisé. Nulle violence en ce pays, jusque dans l'écriture qui prend la peine de maintenir, en ces points stratégiques que sont le début et la fin du paragraphe, qui colorent tout l'ensemble, la distance délicate de la comparaison (*avait l'apparence comme une incartade ; forts comme des chênes et sensibles comme des oiseaux*).

Sont réunies, chez les mêmes êtres, des qualités viriles (de force, robustesse) et féminines (maternelles). Aucune femme n'est présente (c'est pourquoi c'est le paradis, loin de la mère et ses tourments, jardin du père (p. 251)), mais ces hommes sont des pères/mères souvent évoqués en termes féminins, pour ce qui est de la grammaire ou du sens : *la conduite. la charité. une incartade. la vieillesse ; un sourire. attendrissait. sensible.* L'enfant est comme révélé par l'attention bienveillante des adultes. Par la justesse de leur attitude, peut advenir le Je, qui fait l'apprentissage des étapes primordiales que sont la marche et le jeu : espace magique où l'on marche sur les eaux, où c'est à la vieillesse que l'on donne fruit, et où coexistent harmonieusement les contraires, couleuvres et papillons, chênes et roseaux. Dans une logique d'échange, comme dans le poème du même nom, c'est l'allégresse (p. 415).

1 "Plus que des amis de son âge, il semble que ce soit de grands initiateurs qui aient marqué l'enfance du poète" (Catalogue de l'exposition René Char au Palais des Papes, 1990, p. 33).

2 D'après la "Lettre-préface" à *Jour après nuit* de Jean Pénard, Gallimard 1981 : "Quand j'étais enfant, je disais la vérité... et je recevais, disons, des gifles !"

Univers du collectif, l'individuation n'a pas encore eu lieu. A peine formulé, le Je n'en est qu'au début de son développement, en totale symbiose avec le milieu. S'il est question du miroir de la rivière, ce n'est pas seulement parce que l'eau brille au soleil, noces élémentaires, mais parce que le jeune garçon ne s'est pas encore pleinement constitué comme sujet et ne voit, à la place de son propre reflet, que la surabondance joyeuse des anneaux de l'inoffensive couleuvre et des *papillons qui pétillent* (p. 141), il est vrai déjà chrysalides écloses.

Toute la place est faite au monde, mais cette attitude heureuse de petit animal n'est en aucun cas assumée et philosophique, le résultat d'un choix : c'est ainsi que naturellement on vivait aux Névons, du moins Char après coup se l'imagine, viatique pour l'avenir. Cette légèreté extrême, alliant aigle et serpent, aux connotations nietzschéennes, est le fait d'une innocence d'avant la connaissance, naïve et spontanée, alors que la sagesse bondissante de Zarathoustra est l'aboutissement d'une longue méditation¹. Pour parvenir au "oui" de l'enfant, l'esprit doit d'abord se faire chameau, puis lion, avant d'atteindre à l'innocence, stade suprême dans la mesure où ce commencement est un recommencement : pour oublier, il faut avoir parcouru le cycle². Mais peut-être que le fait de naître en un crépuscule, au sens de déclin - n'oublions pas que Zarathoustra sortant de sa grotte entreprend son déclin à l'imitation du soleil³ -, permet à l'enfant de bénéficier de l'expérience de ses aînés et prolongeant leur cours, de faire de ce crépuscule une aurore... Le souvenir est néanmoins précieux qui, s'il ne doit pas être répété à l'identique, est expérience du commencement dans sa force neuve.

René Char le dit fermement dans le texte sur Rimbaud, il ne s'agit pas de retrouver les pouvoirs perdus, d'égaler les Egyptiens, les Dogons, les Magdaléniens : *Cette espérance de retour est la pire perversion de la culture occidentale, sa plus folle aberration. En voulant remonter aux sources et se régénérer, on ne fait qu'aggraver l'ankylose, que précipiter la chute et punir absurdement son sang* (p. 732). Il ne faut pas imiter mais devenir soi-même la source, aller de l'avant pour mieux coïncider avec l'origine : ainsi Miro, dans l'allégresse de l'éveil, laissant derrière lui son époque lui redonne la plénitude du premier jour, *première étincelle dans l'enfance du temps* (p. 694), destinée non point à rassurer mais à embrasser

1 Ainsi commence *Zarathoustra* : "Lorsque Zarathoustra eût atteint l'âge de trente ans, il quitta son pays natal et s'en alla dans la montagne. Là il jouit de son esprit et de sa solitude et pendant dix ans ne s'en lassa pas. Mais enfin son cœur se transforma - et un matin il se leva avant l'aube...", ayant pris la décision de descendre parmi les hommes (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Marthe Robert, 10/18, 1972).

2 "L'enfant est innocence et oubli, un recommencement, un jeu, une roue qui se meut d'elle-même, un premier mouvement, un "oui" sacré.
[...] Je vous ai nommé trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit s'est changé en chameau, le chameau en lion et le lion en enfant." ("Des trois métamorphoses", ibid., pp. 26-27).

3 Discours inaugural de Zarathoustra au soleil :
"Je voudrais donner et distribuer jusqu'à ce que les sages parmi les hommes soient redevenus joyeux de leur folie, et les pauvres, contents de leur richesse.
C'est pourquoi il me faut descendre dans les profondeurs : comme tu fais le soir quand tu passes derrière la mer, apportant encore ta lumière au monde d'en dessous, ô astre surabondant !
Il me faut, comme toi, me coucher, ainsi que disent les hommes vers qui je veux descendre." (ibid. p. 9).

ser : *Confort est crime, m'a dit la source en son rocher* (p. 766). L'eau jaillissante ne s'attarde pas, mais perpétuellement renouvelée sa jeunesse est éternelle.

Au cœur de ce paragraphe riche d'échos - fluidité de l'allitération en [s] : *La conduite des hommes de mon enfance avait l'apparence d'un sourire du ciel adressé à la charité terrestre. On y saluait le mal [...] Le passage d'un météore attendrisait... et nombreuses assonances : enfance/apparence/chance/danse ; robuste/roseaux ; anneaux/roseaux/oiseaux... –*, se découvre une faille, sous la forme de l'intervention de l'auteur qui par le jeu des temps (imparfait/présent/passé composé) sépare nettement l'ensemble en deux, performant la blessure évoquée. *Prompt à s'éprendre comme à se blesser* : alors que tout le paragraphe baigne dans une entente heureuse, ressurgit la violence, passion excessive aussi bien que la souffrance, sa conséquence. La remarque du poète curieusement ne coïncide pas avec la douceur du monde environnant. Char bouscule la trop grande quiétude, et réintroduisant le choc des contraires, réveille le paradis perdu.

Perçue comme une faute, la nostalgie qui apparaît dans *Jacquemard et Julia* (pp. 257-258) ou encore *Aerea* (p. 425) doit être dépassée pour être assumée. René Char ne la récuse pas, mais l'exprimant abondamment dans son œuvre, ne serait-ce qu'en affirmant son enracinement et en célébrant Lascaux contre le spoutnik (p. 412), il la transmute en l'orientant résolument vers le futur. L'étude sur Rimbaud se poursuit ainsi : *Rimbaud avait éprouvé et repoussé cette tentation [régressive] : Il faut être résolument moderne : Tenir le pas gagné.* (p. 732).

Aucun texte, sinon peut-être les pièces de théâtre comme *Le soleil des eaux*, plus archaïques ne serait-ce que par l'écriture, n'est consacré exclusivement au regret de ce qui n'est plus¹. Le présent commentatif corrige l'imparfait, et même au terme du *Deuil des Névons* il faut se résigner - faire son deuil -, admettre la loi et par là triompher de la perte :

"Puisqu'il faut renoncer
A ce qu'on ne peut retenir,
Qui devient autre chose
Contre ou avec le cœur,-
L'oublier rondement..." (p. 391)

Chaque fois s'opère une rupture, certes douloureuse mais aussi désirée - nécessaire. Comme il est dit dans *Aux portes d'Aerea*, le lieu étant sauvé parce que l'on se tient en son seuil, *le présent perpétuel* - l'imparfait, temps privilégié de ces récits mythiques, est souvent qualifié de *présent dans le passé*² –, *le passé instantané*, finissent par lasser (p. 425). Pour expier ce trop grand bonheur et la tentation de s'y complaire, s'impose l'épreuve, au visage d'errance : *Marche forcée, au terme épars. Enfants battus, chaume doré, hommes sanieux, tous à la roue !* (p. 425). Âge de la plaie, la désintégration s'est opérée, pulvérisant les certitudes. Où va-t-on ? La marche est forcée, non choisie, accomplie dans l'urgence. La roue est celle

1 La fin du *Soleil des eaux*, par le triomphe des pêcheurs, vise à restaurer le bonheur initial, mais au prix de quelques épreuves. De surcroît, par le récit inaugural du Chasseur, nous savons que cet "heureux temps" (Pl. 425) est à jamais révolu.

2 Ainsi dans la grammaire de Jean-Claude Chevalier, Michel Arrivé, Claire Blanche-Benveniste et Jean Peytard, Larousse 1973, p. 341.

du supplice tout autant que déplacement, et figure du cycle elle symbolise l'éternel recommencement, version charrienne de Sisyphe.

Il s'agit là non plus des *premiers pas* du prologue de *Suzerain*, préparatoires à la marche future, cependant encore fort immobiles, enclos, mais d'une quête infinie dans laquelle jamais on ne trouve, parce que tout a sans doute déjà été donné :

"Puis battre les buissons
Pour chercher sans trouver
Ce qui doit nous guérir
De nos maux inconnus
Que nous portons partout." (p. 391)

La jouissance initiale ne saurait être gratuite, doit être réinsérée dans un processus dialectique : *Tout ce qui nous aidera plus tard, à nous dégager de nos déconvenues s'assemble autour de nos premiers pas*. Au début de son texte, René Char par avance justifiait son évocation nostalgique. Si l'on naît coiffé, ce qui fut le cas de l'auteur¹, c'est afin de plus âprement vivre.

Situé en fin de phrase, le terme de *chance* semble être développé dans ce qui suit : l'existence idyllique de l'enfant. Pourtant, on peut l'entendre aussi comme l'analyse de ce qui précède et pour la première fois convoque la blessure : *L'enfant que je fus, prompt à s'éprendre comme à se blesser, a eu beaucoup de chance*. Si l'on se réfère au poème majeur que René Char a consacré à la chance, A***, celle-ci est effectivement associée à l'amour et à la douleur, au mystère et à l'extrême :

"Fermée comme un volet de buis,
Une extrême chance compacte
Est notre chaîne de montagnes,
Notre comprimante splendeur." (p. 762)

En partie pour des raisons de signifiant - Char inscrit également son nom dans ces contraires que sont la charité et l'incartade, et plus loin recouvre le désastre intérieur par la dénégation du charnier -, la chance joue un rôle fondamental dans la philosophie de l'auteur. La notion pourra se mieux comprendre à la lumière de Georges Bataille, lecteur du poète - la *Méthode de méditation* publiée en 1947 comporte en exergue un aphorisme de *Feuillets d'Hypnos* - et inspirateur de *Retour amont*, une citation maîtresse de *L'expérience intérieure* fournissant à Char la conclusion de son "Bandeau" (p. 656). Plus que ne le laissent supposer les quelques indications biographiques - conservateur de la bibliothèque de Carpentras de 1949 à 1951, Bataille avait été le voisin et ami de René Char -, il existe entre les deux hommes, dans la postérité de Nietzsche, une essentielle complicité intellectuelle, jusqu'ici encore peu étudiée (c'est ainsi de Bataille que vient la notion d'extase mise en avant par Paul Veyne).

Alors que l'on réduit ordinairement le terme à son sens positif, d'après le dictionnaire la chance est "la manière favorable ou défavorable selon laquelle un évé-

1 Selon l'entretien avec France Huser paru dans *Le Nouvel Observateur* du 3 mars 1980 : "Je naquis le corps entouré de cette peau qu'on appelle crêpine. Il paraît que les enfants prédestinés naissent ainsi, ceux qui ne craignent pas le danger et qu'une vie originale attend !"

nement se produit" (Robert), et tel est bien la double acception sur laquelle insiste Bataille : "La trame de la chance accorde à chaque maille l'ombre et la lumière. C'est en me traquant, me mutilant, sur un chemin d'horreur, de dépression, de refus (au surplus de désordre, d'excès) que la chance me toucha, la légèreté, la totale absence de poids de la chance (fût-ce un instant s'appesantir est perdre la chance)"¹. La chance est ce qui advient, comme la poésie *la partie de l'homme réfractaire aux projets calculés* (p. 653). Elle ne saurait exister sans son apparent contraire, le malheur, qui paradoxalement la suscite : "Sans l'horreur, sans la mort, en un mot sans le *risque* de l'horreur, de la mort, où serait l'enchantement de la chance ?"² *Que le risque soit ta clarté*, répond René Char en écho (p. 756).

Pour illustrer son propos, Bataille a une image saisissante. Aller à la rencontre de la chance, c'est comme se jeter du sommet d'un toit. A mi-pente, qui sait, se trouvera un crochet suffisamment solide pour vous arrêter dans votre chute : or la chance étymologiquement est chute³... Il ne s'agit pas de pari au sens pascalien, qui implique trop de calcul et d'intérêt, mais de jeu, dont l'enjeu est toujours mortel, c'est-à-dire vital : "Sans doute est-ce le secret de la chance : nul ne peut la trouver que la perdant, nul ne la joue si bien que la perdant."⁴

Dans le texte de Char, c'est le choc des contraires qui fait surgir la chance, et de fait pour Bataille l'aversion de la violence et la recherche de l'accord signifient la mort de la chance, "abolie comme telle, engagée dans un cours régulier, monotone ; la chance naît du désordre et non de la règle"⁵. La chance de l'enfant, c'est au sein d'un univers trop harmonieux d'être capable de blessure. La perte du paradis initial le précipitera dans les horreurs de la vie, où l'Ami jouera le rôle salvateur et cruel du crochet. Il fallait qu'au commencement soit le plus pur bonheur pour que plus grande soit la douleur - la chance -, et qu'advienne le *pire lieu déshérité qui soit*, amont (p. 656).

Ce monde net est mort sans laisser de charnier : ne serait-ce que dans la formulation est inscrite la mort. Car ce monde centré⁶ était aux dimensions de l'univers, infini du rêve, aucunement net donc (strictement délimité), riche d'une brouillonne complexité symbolisée par le miroir de la rivière où s'échangeaient anneaux de couleuvre et danses de papillons. En ce paradis liquide et végétal - fœtal-, rien de net et sec comme en ce qui va suivre. Dureté des monosyllabes nombreux en ce paragraphe de rupture, surtout en son début : *Ce monde* [le [e], même en prononciation méridionale, non accentué, ne s'entend guère] *net est mort sans laisser de charnier*. [Guère plus amples sont les dissyllabes, qui complètent les monosyllabes]. *Il n'est plus resté que [...] et l'eau bleue d'un puits...* Table rase a été faite du monde ancien, et c'est le monde nouveau qui se caractérise par sa netteté qui inscrit le manque, avec son centre mouvant et perdu, désancré,

1 Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. V, *Le coupable*, Gallimard 1973, pp. 313-314.

2 Ibid., p. 321.

3 Ibid., p. 315.

4 Ibid., p. 329.

5 Ibid., p. 314.

6 Selon Mircea Eliade, le lieu sacré est au centre du monde, omphalos, souvent montagne, Axis mundi faisant communiquer le Ciel, la Terre et l'Enfer (*Le mythe de l'éternel retour*, Folio Essais 1989, p. 24 sq).

évoqué par des groupes de mots plurisyllabiques : *souches calcinées, surfaces errantes, informe pugilat...*

La structuration verticale de l'espace, qui faisait communiquer la terre et le ciel, a disparu. De l'arbre ne reste plus que la souche et non la cime, tout est informe, comme dans *L'inoffensif on ne met plus un nom à rien* (p. 362)¹, et l'on s'enfonce dans les entrailles de la terre en quête de *l'eau bleue d'un puits minuscule*, île où se réfugiera le sujet réel en proie au désarroi², mémoire liquide et unique espérance. Ce puits toutefois est veillé par l'*Ami silencieux* que l'on suppose au niveau de la margelle, comme suscité par cette eau, et ainsi déjà s'opère une remontée, en attendant de *voler au-dessus de la nuit des mots*, à hauteur de glacier, jusqu'à la demeure suivante de *L'HOMME VIOLET*. De ce presque rien tout va pouvoir ressurgir, non point à l'identique – *Retour Amont ne signifie pas retour aux sources. Il s'en faut.* (p. 656) –, mais fondamentalement blessé.

Restituant un contour, le puits permet d'échapper à l'*informe pugilat* ; amorce d'ordre dans un passage digne du *Marteau sans maître*. Enfoui et dissimulé, au contraire de la source ou de la rivière, le puits n'est pas sans susciter l'inquiétude, et dure sera l'initiation ; mais par la couleur bleue de son eau, reflet du ciel, à nouveau communiquent le haut et le bas. Selon le *Dictionnaire des symboles* : "le bleu est la plus profonde des couleurs : le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini..."³. Par le puits va pouvoir s'opérer le passage, du cercle minuscule au secret du monde, puits moins où l'on se jette que d'où l'on jaillit (p. 247), perpétuelle naissance : *Hisser, de jour, le seuil du puits où l'eau n'en finit pas de danser l'eau de sa naissance.* (p. 512)

Traditionnellement, dit-on, la vérité est au fond du puits, symbole de la connaissance explicitement nommée dans la phrase suivante : *La connaissance eut tôt fait de grandir entre nous*. Le puits ne va pas sans l'*Ami*, l'initiation se concevant difficilement sans l'aide d'un Maître. Tel est d'ailleurs le terme employé par René Char dans son *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, désignant de la sorte l'ensemble des hommes de son enfance et surtout Jean-Pancrace Nouguier, suzerain auquel on doit hommage : *En hommage à mes bons maîtres de la Sorgue, les pêcheurs de mon âge tendre. La silhouette si poignante de Jean-Pancrace Nouguier, l'Armurier [...] Unique noblesse de cet homme...* (AHPP 44)

Dans son poème toutefois René Char parle de l'*Ami*, terme qui de manière générale lui est cher⁴ et qui tout particulièrement ici, comme le suggère la caractérisation emphatique, avec l'article défini, l'initiale allégorisante, ne saurait se confondre avec l'acception ordinaire et renvoie à une morale de type nietzschéen, fraternité des forts. L'Armurier redoutable, aux antipodes du prochain à la tendresse mièvre, conformément aux préceptes de Zarathoustra pour être un exigeant ami se montre un loyal ennemi⁵. D'emblée il s'oppose à son disciple, dans un disjonction

1 A propos de la malédiction de l'informe, voir notre *René Char*, Belfond 1987, p. 183.

2 Selon Paul Veyne : "Il racontait être resté, en 1934, plusieurs semaines seul, à demi égaré de désespoir et de rage, dans une île de la Sorgue", au sortir du surréalisme (*René Char en ses poèmes*, Gallimard 1990, p. 22).

3 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Seghers 1981.

4 Ainsi à propos de Camus : "Je veux parler d'un ami" (p. 713).

5 "En son ami on doit avoir son meilleur ennemi. C'est quand tu lui résistes que tu es le plus près de son cœur." (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Marthe Robert, 10/18 1972, p. 53).

fertile (*Pas et plus étaient disjoints*), lui enseignant la faille que celui-ci a subie sans encore pleinement l'accepter, et jusqu'au cœur doit pénétrer la blessure - la leçon. L'apprentissage achevé, il sera temps de s'éloigner, en cela d'autant plus fidèle à la morale du maître -du Surhomme, qui ne saurait accepter la moindre sujéction¹ – le disciple est devenu lui-même quand il est capable de révolte et poursuit son chemin sans un regard pour le passé.

L'individu René Char, à distinguer de l'auteur du poème, plus violent et épri d'absolu, vivant parmi les hommes ne craint pas d'exprimer dans *l'Arrière-histoire* son affection pour ces êtres disparus :

"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 ! (AHPP 44)

On peut noter cependant que ces amis sont aussi des ennemis : ces hommes bons, inspirateurs du poète, pouvaient être terribles, leur générosité étant à la mesure de leur colère. L'Ami et les hommes de l'enfance sont comme deux faces d'une même réalité, Jean-Pancrace Nouguier, marqué par son métier et sa blessure (*vieil élagueur d'arbres, qu'une chute avait rendu à demi-infirme* AHPP 44) étant de manière privilégiée voué aux tourments (p. 310), victime et bourreau.

La majuscule peut également faire songer au dialogue mystique de Raymond Lulle *L'Ami et l'Aimé*, dans lequel amour et connaissance sont indissociables de l'épreuve : "L'Aimé dit à l'Ami : "Sais-tu ce qu'est amour ?" Il répondit : "Si je ne savais ce qu'est amour, saurais-je ce qu'est épreuve, tristesse, douleur ?"² Même si à l'origine de la figure de l'Ami il y a Jean-Pancrace Nouguier, le poème transcende l'anecdote, et c'est *sans doute du moins sombre, du moins ouvrier des soleils* que vint l'Ami : du lieu le plus lointain, le moins médiocrement humain, pure question (les hommes de l'enfance, aux dimensions cosmiques, étaient néanmoins terrestrement enracinés : des chênes). De même chez Raymond Lulle l'Ami évolue dans un espace énigmatique et symbolique, le soleil étant une métaphore du savoir : "On demanda à l'Ami : "Ou vas-tu ? - Là où est mon Aimé. – Combien de temps demeures-tu avec ton Aimé ? – Aussi longtemps que mes pensées seront en Lui."³ Mais chez René Char il y a plusieurs soleils, et les pluriels, montrant d'abord l'intensité des activités communes (*des conquêtes réduites en cendres. nos confidences. nos pouvoirs*), vont paradoxalement se multiplier au fur et à mesure que grandit la solitude (*la nuit des mots. l'hébétude des navires. des haines enthousiastes. les choses. les cascades. les prisons*), rendant l'univers de plus en plus étrange.

La modernité du poète, outre le fait que chez Raymond Lulle ce soit l'Aimé qui joue le rôle d'initiateur, tient cependant surtout à l'extrême violence de la relation, héritée de Nietzsche. L'emblème de l'Ami est le trident, qui fonde sa souveraineté.

1 "L'homme de la connaissance doit non seulement savoir aimer ses ennemis, mais encore haïr ses amis.

C'est mal payer un maître que de rester seulement son élève. Et pourquoi n'arrachez-vous pas ma couronne !" (ibid., p. 73).

2 Raymond Lulle, *L'Ami et l'Aimé*, Le Nouveau Commerce 1985.

3 Ibid.

Selon Marius Dimier, la pêche au trident est la plus noble, qui fait de ses pratiquants autant d'émules de Poséidon - prompts comme l'éclair : *La pêche la plus personnelle, c'était la pêche au trident qui demande beaucoup de ruse, de coup d'œil et d'adresse. Il faut vivre avec le poisson.* (p. 1059). L'extrême justesse du geste s'accomplit dans le respect de l'autre, fécondité comme de la fulguration poétique : *...nos sèches paroles d'avant-dire, pénétrantes comme le trident de la nuit dans l'iris du regard* (p. 533). L'aveuglement est éblouissement, il faut déchirer les apparences pour accéder à l'essentiel.

La co-naissance, qui est naissance avec, est le fruit de la conjonction/disjonction, grandissant *entre nous*. Patient est le maître, qui laisse d'abord s'exprimer l'élève (au stade d'infans, celui-ci était dépourvu de parole), puis régulièrement le corrige, l'initiant aux subtilités du langage. *Pas et plus* : combien proches sont ces deux termes, et pourtant une simple modification de la sonorité entraîne un bouleversement radical du sens, aux enjeux philosophiques, du regret à la négation vierge. Parodie des formules christiques, libératrice est la destruction. Sous le parrainage d'un serpent emblème de sagesse, au sourire encourageant et non plus aux reptations nouantes¹, est révélé au garçon l'impossible, par la générosité de l'Ami.

Cet impossible est affecté d'un possessif et l'on songe tout d'abord à la formule fameuse de Zarathoustra : "l'homme est quelque chose qui doit être surmonté"². Or une fois encore, pour éclairer cette notion majeure pour René Char, qui dès *Feuillets d'Hypnos* où le terme revient à plusieurs reprises évoquait *la voie royale du fascinant impossible* (p. 167), il convient de se référer à Bataille. L'expérience intérieure, dans le déchirement de l'extase, ne cesse de questionner l'impossible : "J'entre dans un cul-de-sac. Là toute possibilité s'épuise, le possible se dérobe et l'impossible sévit. Être face à l'impossible - exorbitant, indubitable – quand rien n'est plus possible est à mes yeux faire une expérience du divin ; c'est l'analogie d'un supplice."³

Dans *A une sérénité crispée* (p. 758) ou *L'âge cassant* (p. 766), recueils plus tardifs, publiés en 1951 et 1965, René Char a une conception de l'impossible proche de celle de Bataille : l'impossible, c'est ce que l'on n'atteint pas, qui blesse et se dérobe aussitôt que l'on croit s'en emparer. Or il y a ici, alors que le poète - nous sommes en 1947 - a certainement lu *L'expérience intérieure*, paru en 1943, une étrange variante, inversion : avant d'affronter l'impossible, il faut être à soi-même son propre impossible. La différence passe au cœur du sujet, victime et bourreau, et par la dénégation la souffrance est surmontée plutôt qu'esquivée (*mon impossible que je pénétrais sans souffrir...*).

Dans une perspective alchimique, le Je est mis à mort. Sous la neige se prépare la promesse de la germination. Il faut accepter de périr pour atteindre à la souveraineté, dont la condition est la perte. Féconde est la cendre, l'illusion serait de

1 Ce serpent totémique, qui figure sur les portraits symboliques qu'a fait du poète le peintre Brauner, s'oppose aux serpents des "derniers des hommes" évoqués dans "Mirage des aiguilles" : "Aucun viatique précieux n'embellit la gueule de leurs serpents déroulés" (p. 424). René Char salue d'ailleurs une nouvelle fois l'animal dans le poème qui suit immédiatement "Suzerain", intitulé "A la santé du serpent" (p. 262).

2 Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Marthe Robert, 10/18 1972, p. 53.

3 Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, t. V, *L'expérience intérieure*, Gallimard 1973, p. 45.

posséder. S'établir, c'est se rendre, céder à une morale d'esclave : alors se produit la chute, au mauvais sens du terme ("Je ne vivrai souverainement qu'à hauteur d'impossible"¹, disait Bataille). Si l'impossible est intuition d'un sacré, il ne s'agit surtout pas d'instaurer une religion nouvelle, tournant ainsi le dos à la brûlante folie, qui exige l'espace et son immensité : non pas construire mais détruire, se laisser détruire - affronter le feu.

Jusqu'à la parole doit être sacrifiée, entente secrète des initiés qui par cette privation parviennent à préserver leurs pouvoirs, régénérées par la répétition : "Je ne puis, je suppose, toucher à l'extrême que dans la *répétition*, en ceci que jamais je ne suis sûr de l'avoir atteint, que jamais je ne serai sûr."² Cette réflexion de Bataille montre la limite du dialogue entre les deux hommes. S'il existe une très réelle convergence autour de quelques notions clefs (la chance, l'impossible, la souveraineté, la violence, l'érotisme...), chacun entend différemment le même mot. Bataille le plus souvent, en dépit de son exaltation de la virilité³, se débat dans une impuissance pathétique qui fait sa force. Char au contraire, par peur sans doute, tend presque toujours à opérer un redressement. Ainsi dans ce texte, il privilégie le possible (*reconduisait tous nos pouvoirs, ce qui le fait possible indéfiniment*) au détriment de l'impossible, lui-même apprivoisé par le possessif : de la sorte René Char aux yeux de Bataille demeure fidèle à sa condition de poète, qui pour continuer à écrire nécessairement trahit.

On sait que pour Bataille, fasciné par Rimbaud, la poésie c'est l'impossible, et qu'afin de lui garder son intensité, il se l'est interdite. Or pour Char, la chance est l'autre nom de la poésie, vieille maîtresse perdue retrouvée, dans une relation si âpre soit-elle où domine la confiance :

"Tu es mon amour depuis tant d'années,
Mon vertige devant tant d'attente,
Que rien ne peut vieillir, froidir ;
Même ce qui attendait notre mort,
Ou lentement sut nous combattre,
Même ce qui nous est étranger,
Et mes éclipses et mes retours."

(p. 762)

S'il est question de cendres, c'est dans le contexte d'une dynamique ascendante : les conquêtes pour être sauvées doivent être détruites, la victoire n'en sera que plus grande. Comme dans le monde initial on retrouve une vitalité liée à l'eau, expansion de la promesse du puits : *Son énergie que je jugeais grande éclatait en fougères patientes, humidité pour mon espoir*. Les prémisses de reconstruction se marquent également par le souci de perfection formelle (ici l'allitération en [j], les variations sur les [ɛ], les [è], l'octosyllabe...). Les solitaires maintiennent la dis-

1 Ibid., p. 209.

2 Ibid., p. 56.

3 "Pour aller au but de l'homme, il est nécessaire, en un certain point, de ne plus subir, mais de forcer le sort. Le contraire, la nonchalance poétique, l'attitude passive, le dégoût d'une réaction virile, qui décide : c'est la déchéance littéraire (le beau pessimisme). La damnation de Rimbaud qui dut tourner le dos au possible qu'il atteignait, pour retrouver une force de décision intacte en lui ." (Ibid., p. 53).

tance du silence (*Les arbres ne se questionnent pas entre eux, mais trop rapprochés ils font le geste de s'éviter*, p. 491), et communient d'autant plus fortement, effusion des coeurs comme chez Lulle, traduite par la parfaite entente du Nous.

Ce rude apprentissage a une finalité, n'est pas le pur embrasement de l'impossible. L'Ami est maître en poésie, initiateur du possible : *Il m'apprit à voler au-dessus de la nuit des mots, loin de l'hébétude des navires à l'ancre*. Etonnamment les mots, à vrai dire en leur aveugle usage, doivent être dépassés. Gagnant enfin le ciel - en ses débuts il n'était point météore -, le poète se fait éclair, jaillissement : *Ce n'est pas le glacier qui nous importe mais ce qui le fait possible indéfiniment, sa solitaire vraisemblance*. Blanc sur noir, l'écriture est légèreté et force, ivresse de la course. Plume devenue signe, le poète précède sa parole. La lumière jaillit de la vitesse, choc des silex ; dans l'obscurité demeurent les frileux, les immobiles. N'ayant pas su rompre les amarres - or les mots ne sont vivants que libres, bondissants : *Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux. Un moment nous serons l'équipage de cette flotte composée d'unités rétives, et le temps d'un grain, son amiral. Puis le large la reprendra...* (p. 534) -, l'encre obstinément opaque ne se change pas en étincelante fête.

L'éclair et l'éclat, si on les peut supposer - qu'y a-t-il au-dessus de la nuit ? L'opposé de l'hébétude n'est-elle pas la vive intelligence ? -, ne sont pas explicitement nommés, et se poursuit le chemin, ascension de soi-même. Le glacier, version massive de la source, figure la révolte¹ : à chaque instant dans la lutte se crée ce qui faussement paraît immobile et va, hurlant ses séracs. Sous peine de *commettre le crime d'amont* (Pl. 577), il ne faut pas chercher à s'en emparer mais méditer sa leçon. De surcroît, le glacier est transformation, maturation de la neige accumulée dans le paragraphe précédent. Le Je enfin s'émancipe et le Nous, s'il n'a pas totalement disparu (1.44, 51), vaut désormais sur le plan général. La troisième personne, jusqu'ici toujours sujet, n'apparaît pas même en position d'objet, le verbe "quitter", qui fournira le titre de la section finale de *La parole en archipel*, étant employé absolument, radical congé à la Rimbaud, tournure racinienne du *Visage nuptial* (p. 151).

Le Je n'est plus celui à qui l'on porte secours, à son tour il vient en aide. Inoffensif, l'attachement n'est plus prohibé, aisément rompu. Sachant que l'énergie est violence - *La vraie violence (qui est révolte) n'a pas de venin. Quelquefois mortelle mais par pur accident.* (p. 755) -, le Je se reconnaît dans des *haines enthousiastes* qui tirent leur caractère divin de leur dynamique oppositionnelle. Même si la construction est ambiguë - les haines sont-elles vaincues ou victorieuses ? -, la logique noire de cette deuxième partie semble bien oublieuse de la *charité terrestre de l'enfance*. *La haine ne serait mauvaise que si elle s'obstinait : rebondissant de fragment en fragment au-dessus des possibilités mortes* (p. 588), elle est pulsion vitale, élan.

La phrase suivante, singularisée par la parenthèse, à la conclusion décevante par rapport à l'affirmation initiale, rappelle pour ce qui est du thème l'épigraphe de *L'expérience intérieure* choisie par Bataille dans *Feuillets d'Hypnos* : *Si l'homme*

1 Symbolisme suggéré par cet aphorisme d'*Aromates chasseurs* : "Dans ma jeunesse, le monde était un blanc chaos d'os d'où s'élançaient des glaciers rebelles. Aujourd'hui, c'est un chaos sanglant et bousoufflé..." (Pl. 518).

ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut la peine d'être regardé. Fermer les yeux, quoique ce ne soit pas précisé ici, est acte souverain et permet, se ressourçant auprès de l'essentiel, de ne pas être prisonnier du regard d'autrui, s'évadant vers l'infinie liberté : attitude très exactement symétrique de celle d'Hypnos, qui gardait les yeux ouverts dans la nuit. La vraie lumière passe par la ténèbre, c'est parce qu'il ferme les yeux que le Je va pouvoir accéder à la vision, au sens fort du terme.

Familier de l'occulte, le Je paraît tout-puissant, capable non seulement de triompher des illusions, mais aussi de se jouer des choses en les perçant à jour (serait-il dieu ?). Si Ponge demeure dans le respect et l'humour tendre, l'ancien pil-lard dont le *butin s'amonceleait* (1.29) procède à un échange qui n'en est pas un, dénudant ce qu'elles protègent, restituant ce qu'elles accordent et qui donc n'a pour elles guère de valeur : *Je retirai aux choses* [comme on dit : "retirer une robe"] *l'illusion qu'elles produisent pour se préserver de nous et leur laisser la part qu'elles nous concèdent.* Ne se contentant pas de connaître il agit, Alexandre complétant Hypnos. Connaître, c'est agir, selon l'exemple de l'Ami la philosophie étant nécessairement en acte.

Connaître peut s'entendre en son sens érotique, et de fait il y a une violence charnelle dans le rapport du Je au monde. Violant *les choses* – certes le terme peut s'entendre au neutre et renvoyer à l'intuition de l'inconnu étudiée par Maurice Blanchot dans son article¹ –, déjà est amorcée une relation au féminin dont on sait combien elle fut problématique pour Char, tout à la fois idéalisant la Beauté et fouettant les vieux fantômes (maternels). *Les choses* sont humiliées, sans que s'établisse de véritable communication. Ayant appris à connaître les choses (de la vie), le Je a fait le vide et tire la conclusion : *Je vis qu'il n'y aurait jamais pour moi de femme dans MA ville*, renforcement du possessif qui souligne d'autant plus l'impuissance.

Les cascades sont une compensation passagère, auto-érotisme dont la frénésie, c'est-à-dire l'ardeur, la fureur extrême, marque le sommet de la tentation sexuelle : *Jeunes hommes, préférez la rosée des femmes, à laquelle votre violence et votre amour pourront riposter, à l'encre inanimée des meurtriers de plume. Tenez-vous plutôt, rapides poissons musclés, dans la cascade.* (p. 360) Préférant la vision à la ville – la vraie vie ? –, le Je met un terme à l'épisode d'intégration, se jugeant quitte par rapport à la société et à ses principes. Le temps est venu d'abandonner l'aval et sa féminité vile pour entreprendre l'ascension indiquée par la cascade. Fin d'un monde, désormais assumée (*mon bon vouloir*). Une nouvelle fois le féminin est rejeté au profit d'une solitude hantée par la quête du père, dont le nom est inscrit dans le texte (*son expérience de persécution*), pur fantôme, perpétuel en-avant.

Char a beau nous assurer que l'homme violet (violait ?), c'est Sade², le choix de cette couleur est étrange et mérite d'être interrogé. Le violet, indépendamment

1 Maurice Blanchot, "René Char et la pensée du neutre", *L'entretien infini*, Gallimard 1969, pp. 439-446.

2 Selon la note de la Pléiade : "D.A.F. de Sade, *l'homme violet* dont je lisais les lettres plaintives écrites peu avant sa mort, à Charenton, au notaire Roze, l'aïeul de ma marraine Louise." (Pl. 1247)

du signifiant qui est loin d'être banal, est une teinte morbide, métaphore de la mort. Ainsi dans *Le climat de chasse ou l'accomplissement de la poésie* Char note-t-il : *Tard dans la nuit nous sommes allés cueillir les fruits indispensables à mes songes de mort : les figues violettes.* (p. 208) Le violet est la couleur de la putréfaction alchimique, évoquée dans *Lola Abba (Le charbon n'est pas sorti de prison qu'on disperse ses cendres violettes.* p. 25). Dans un contexte initiatique, on a là une possible lecture de la fin du texte : à la calcination, qui correspond à la couleur noire, succède la putréfaction, qui sépare jusqu'à leur totale dissolution les éléments calcinés. Au terme de l'épreuve, rien n'est reconstruit ; le Je s'efface et l'homme violet, sorti de prison comme le charbon, a disparu.

Associé au deuil des rois, renouant de la sorte avec l'isotopie féodale du titre – le libertin Sade est un *grand seigneur méchant homme* –, le violet est aussi proche parent du bleu, couleur de rêve, les contes violetts comme les contes bleus étant des fables dépourvues de vraisemblance : or l'homme violet, qui ne saurait se confondre avec l'individu Sade, a-t-il jamais existé ailleurs que dans l'imaginaire du poète ? Qui peut se vanter d'avoir aperçu l'éternel fuyard, ultime couleur qui toujours précède ? Sur l'infini ouvre l'évocation, songe au-delà du poème.

Cependant pour René Char le violet est surtout l'ultra-violet, sommet du prisme, au plus loin du rouge, connoté négativement, couleur de cauchemar, caillot de l'aurore (p. 329) et massacre des enfants d'Espagne (p. 89). A la folie sanguine (p. 436) s'oppose la merveille crépusculaire du violet, lumière noire, rayonnement invisible de la fluorescence : ainsi Sade, du fond de son enfer, ressurgi pour éclairer nos ténèbres. Oméga violet, assumption et gloire-plénitude.

Vie et mort, ce rayon est de toutes les radiations lumineuses celle qui a le plus d'action chimique, détruisant les tissus, favorisant le développement de la couleur verte chez les plantes. Soleil des eaux, ses propriétés bactéricides avaient été utilisées par le père du poète pour assainir la Sorgue¹ : là où passe le rayon Sade, ne demeure nul mensonge, l'homme, purifié jusqu'à l'os.

De manière prophétique l'ultra-violet fait son apparition dans les dernières lignes du poème ultime du *Marteau sans maître*, intitulé *Devant soi*, par quoi s'achève la section *Abondance viendra*, toute orientée vers le futur :

"Amour réduit à ma merci, que dirais-tu d'un château ultra-violet en amont d'un bourg dévasté par le typhus ? Cela se visite." (p. 57).

Si l'on reconnaît, outre le paysage réel de la Fontaine de Vaucluse, un décor sadien avec le château et le bourg ravagé - conjointement à la lecture des œuvres du Marquis, l'imagination de Char a été nourrie de la contemplation des ruines de Sauvianes et de Lacoste –, ceci doit bien sûr se lire de manière symbolique. Dans un climat de violence – *amour réduit à ma merci, bourg dévasté par le typhus* –, le château, fréquemment bâti sur un piton rocheux – tel est le cas de la construction qui domine la source de la Sorgue – est situé amont, au-delà du spectre lumineux

1 D'après Paul Veyne : "Quand Emile Char était maire de l'Isle, il avait fait installer dans un château voisin de la source de la Sorgue, à la Fontaine de Vaucluse, une usine qui purifiait par rayonnement ultra-violet l'eau de la rivière..." (*René Char en ses poèmes*, Gallimard 1990, p. 131). Une photographie reproduite à la page 13 du catalogue de l'exposition d'Avignon (1990) commémore l'inauguration des Eaux Potables, le 4 août 1912.

(sans doute le rouge a-t-il déjà contre lui d'être associé au préfixe "infra"). Dans la plaine les habitants et l'infection populeuse ; le domaine des aigles n'est pas parmi eux.

Le château n'est pas encore atteint. On sait que *cela se visite* ; mais on ne s'y attarde point, ne fait qu'y passer. De même l'homme violet demeure-t-il toujours plus loin, on ne peut que repérer ses habitats successifs. Pourchassé par la justice et sa famille, Sade connaît de nombreuses géôles ; toutefois, comme l'indique le texte, il serait absurde de le réduire au *morose était-civil de ses prisons*, l'enfermant une nouvelle fois sous le poids illusoire de la biographie. Par l'intensité de son rayonnement, éternellement il échappe, entraînant à sa suite.

Que ce soit dans le poème aussi bien que dans son arrière-histoire (...*l'homme violet, dont je lisais les lettres plaintives écrites peu avant sa mort, à Charenton...*), Sade n'est pas vu en bourreau mais en victime, et c'est ce qui fonde sa grandeur, démunie de tout et nous - alliance nouvelle des orphelins, le Je n'est plus seul - aussi dépourvus que lui - par là, plus proches. Homme des larmes, Char sait ne pas dissimuler sa fragilité, envers de la violence, et reconnaît en Sade un frère dans la douleur : *Pleurer longtemps solitaire mène à quelque chose.* (p. 754)

Comme chez Bataille cependant il n'est pas question de céder au désespoir mais d'aller. Le persécuté, loin de s'abandonner à la morosité, qui est étymologiquement retard, complaisance, et à l'état civil - à entendre au sens propre de civilisation, comme on dit *l'homme civil*, selon Sade bridé par le pacte social -, se métamorphose en évadé, signe dans la nuit. En proie à la souffrance le Marquis ne s'est pas répandu en jérémiaades ; dans ses livres, à distinguer de ses lettres, comme le poème de son arrière-histoire, il a tu les misérables persécutions dont il était l'objet et s'est souverainement élevé au-dessus des limites ordinaires du monde, qu'à jamais il pulvérise. Dualité de Sade qui est celle même du poète, partagé entre désarroi et révolte, nostalgie des origines et Retour Amont : *La vraie lumière [...] relève doucement le vent qui tombe durant sa course, quand il s'efforce de venir en aide aux hommes dans le désespoir.* (AHPP 11)

Pour Char citant Bataille, *Retour Amont* est *fuite se dirigeant vers le sommet* (p. 656), analogue à la traque impitoyable de *Marmonnement* (p. 369). Le poète est apparenté au loup, comme lui égaré en *cette terre formicante* (p. 656) où il faut pourtant bien vivre sous peine de lâcheté. A l'instar de la régression la fuite est méprisable, et Char la condamne dans son *Bandeau* : *Nous nous sentons complètement détachés d'Icare qui se voulut oiseau et de Léonard qui le poussa à l'être...* (p. 656). Amont n'est pas tourner le dos, mais au contraire affronter : car si la source est *aliments non différés*, l'œil de la source, source de la source et point vital, est lui-même situé au-delà, *amont, c'est-à-dire au pire lieu déshérité qui soit* (p. 656)¹. A supposer que l'on y parvienne, à peine atteint *amont éclate*, fécondant l'aval (p. 439) : puisant ses forces dans l'épreuve, telle est la chance (p. 433),

1 Symbolique oh combien vérifiée si l'on songe à la réalité des montagnes du Vaucluse, verticale aridité s'opposant à la plaine fertile, d'où cependant jaillit la source.

pour Bataille, pour Char, à la suite de Sade l'homme violet, s'élevant *de leurre en leurre, à la recherche de l'être* (p. 656)¹.

Sur la page de faux titre d'un exemplaire du *Poème pulvérisé*, René Char avait inscrit en exergue : *Mon poème est mon vœu en révolte. Mon poème a la fermeté du désastre ; mon poème est mon souffle futur.* (p. 1246) Par ces quelques lignes, violettes, est sauvé le poème, écartelé entre nostalgie et maîtrise initiatique. De la perte seule peut venir le salut, cependant nourri de ce qui précède, *troisième espace en chemin* (p. 509) de qui accepte de se taire. Rien n'a été inutile, les promesses de l'origine propulsent le marcheur au-delà de lui-même. Le crépuscule est commencement, future condition du passé : *Quand nous cessons de nous gravir, notre passé est cette chose immonde ou cristalline qui n'a jamais eu lieu.* (p. 491)

Christine DUPOUY

1 Cette quête n'est pas sans faire songer au Poème de Maître Eckhart, lecture commune de Char et de Bataille qu'il faudrait reproduire en son entier mais dont je me contenterai de citer quelques vers, à l'éclatante énigme :
"Echec et mat
temps, formes et lieu !
L'anneau merveilleux
est jaiillissement,
son point reste immobile."
(Eckhart, *Poème* suivi d'un commentaire en latin anonyme, traduction et postface de Alain de Libera, Artfuyen 1988).

L'Avenir du passé : les différences du même chez Char

L'étude qui suit cherche à cerner, loin de tout besoin de figement structural, loin de tout désir de réduction banale, certains des principaux éléments de la poétique fondatrice de Char telle qu'elle s'élabore, elliptique, clignotante, souple, dans *Fureur et mystère* et *Les Matinaux* certes, mais aussi telle qu'elle persiste à s'articuler dans les grands recueils des douze dernières années de la vie de Char : *Aromates chasseurs*, *Chants de la Balandrane*, *Fenêtre dormantes et porte sur le toit*, *Les Voisinages de Van Gogh*, *Éloge d'une Soupçonnée*. Passé de l'avenir. Avenir du passé. Cette mouvance synonyme de constance, de fidélité, partout présente dans cette œuvre qui, aujourd'hui, nous appartient sans avoir renoncé à sa liberté¹.

Passage

Aller me suffit, déclare Char dans *Fureur et mystère* (FM, 131) où il ne cesse de réaffirmer par le biais de tels apophthegmes emblématiques son appartenance à l'éphémère, à l'immanence, à tout ce qui ruisselle, précaire, fragile, délicat, dans ce baste mouvement d'un innommable qui nous emporte. Le principe et l'acte d'un passage sont partout, manifestes et invisibles, pris dans le lent tourbillon des naissances et disparitions. *Terre sur quoi l'olivier brille,/Tout s'évanouit en passage* (FM, 251), tout surgit, naît à la brièveté de sa visitation lumineuse, puis

1 J'utilise les abréviations suivantes : FM : *Fureur et mystère*, LM : *Les Matinaux*, AC : *Aromates chasseurs*, CB : *Chants de la Balandrane*, FD : *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, VVG : *Les Voisinages de Van Gogh*, Gallimard, 1985 ; ES : *Éloge d'une Soupçonnée*, Gallimard, 1988. Je ne citerai pas toutes les grandes études déjà consacrées à l'œuvre de Char et par conséquent à *Fureur et mystère* et *Les Matinaux* - celles de Mounin, Rau, Guerre, La Charité, Lawler, Cranston, Caws, Mathieu, Richard, Poulet, Picon, Blanchot, Blin, Clancier, Onimus, Raymond, Starobinski et tant d'autres. Pour une analyse de la pertinence intrinsèque et globale des derniers recueils, l'on consultera certains des essais du numéro spécial de *SUD* consacré à Char et dirigé par Daniel Leuwers (1984), Lecture de René Char, *Aromates chasseurs* et *Chants de la Balandrane* (Lettres modernes, 1988) de Danièle Leclair, René Char (Belfond, 1987) de Christine Dupouy, certains essais du numéro spécial d'*EUROPE* consacré à Char (1988), *René Char. Les Dernières Années* (Edns Rodopi, 1990) de Michaël Bishop et plusieurs essais dans *Lectures de René Char* (C.R.I.N., 1990), ouvrage collectif dirigé par Tineke Kingma et Paul Smith.

s'efface, se renouvelle, devient à la fois néant et autre. *Où il y a fumée il y a changement*, insiste-t-il (FM 175) ; *la fumée qui nous portait* (FM 241) transmuet et nous glisse vers la face secrète de l'être tout en affirmant la logique impérieuse de celui-ci. D'ailleurs, passer, c'est toujours (se) libérer, comme Char l'explique dans *Marthe* (FM, 260). Ces *passants que nous sommes* (FM, OC, 277) – et *nous sommes des passants appliqués à passer* (LM, OC, 334) – peuvent ainsi s'assumer totalement. Le passage n'implique aucun principe de servitude, de conditionnement dérisoire : il est l'être qui nous traverse, qui nous anime, qui nous porte. *Passer sur le chemin nouveau*, comme dit Char dans *Vert sur noir de Aromates chasseurs* (AC, 526), c'est toujours rester au cœur d'un même tout en vivant les différences de l'être. C'est, ainsi, s'installer dans le mouvement libérateur d'un même, *jeter le trouble... infliger notre chaleur, ... dire notre exubérance* (LM 334). C'est s'ouvrir à tout ce qui s'offre, à cette étoile frottée de sel, *Cadeau d'un Passant de fortune* qu'évoque Char dans *Chants de la Balandrane* (CB 563), pour rester dans l'ouvert et dans l'intense, comme dira Bonnefoy.

Déchirure

Cette souffrance a duré toute ma vie, s'écrie Char dans le dernier de ses recueils, *Éloge d'une Soupçonnée* (ES, 8). Et *Lombes*, de *Aromates chasseurs* (AC 516-518), détaille explicitement et sans broncher les raisons et les nuances de cette souffrance qui, déjà, se révèle dans toute son intensité avec la publication de *Fureur et mystère*. *La quantité de fragments me déchire*, déclare-t-il, *et debout se tient la torture* (FM, 136). Car la déchirure, c'est la désagrégation des *choses du simple*, d'une origine, d'une idéalité, d'une cohérence faite de tensions et de contradictions, il est vrai, mais lisse, caressée, essentiellement saine, aimante. La déchirure perce et lacère ; mais son ouverture déforme et fragmente notre passage. Au lieu de libérer, l'ouverture qu'elle pratique n'engendre qu'une *plaie au flanc de l'homme que seul l'espoir du grand lointain informulé (le vivant inespéré) atténue* (FM, 217). La douleur qui en résulte, que Char *habite* (FM, 253), est celle de l'œuvre d'un Baudelaire ou d'un Rimbaud ; elle ne mène pas à une poétique de l'hygiène, de l'évacuation, du repos, celle d'un Mallarmé, par exemple. Elle est plus proche peut-être de celle qui réside au cœur de l'entreprise surréaliste, mais, avec Bonnefoy, Char préfère penser son rêve plutôt que de rêver sa pensée, ce qui donne à la conscience de tout ce qui dans le monde, n'est qu'*affres, détonation, silence* (FM, 257) son caractère viscéral, tensionnel, conflictuel. La sérénité charrienne est toujours *crispée*... Mais, comme nous le verrons tout à l'heure, Char n'hésite pas à célébrer ce qui (le) déchire, à chanter *la chaleur désespérée* (FM, 262) qui nous fend et, finalement, nous ouvre à nous-mêmes ; et il se méfie, caractéristiquement, de ce qu'il appelle dans *Fureur et mystère ce genre de pessimisme atonique, héritage intellectuel*, qui le guette, comme il nous guette tous/toutes. Percer la déchirure, voici la grande tactique charrienne, toute de combativité, de résistance, mais dont le sous-basement théorique – parce que méditée et non seulement compulsive – est celui de l'amour, d'une fureur qui guérit, qui étreint.

Chasse

La fascination de la chasse chez Char est profonde et richement emblématique. Sa logique est multiple et cohérente à la fois. Si elle peut se centrer sur des notions de libération, de simplification, d'unification - *Dans la luzerne de ta voix tournois d'oiseaux chassent soucis de sécheresse* (FM, 136) -, la chasse tend à trouver son point de départ dans des notions de besoin, de désir, de manque à combler : *Tellement, j'ai faim*, s'exclame Char dans *Fureur et mystère* (FM, 144). La logique de la chasse est ainsi celle d'une absence, d'une action mythique et réelle, critique et vitale, déterminante, à accomplir, d'une quête à entreprendre. Logique, d'ailleurs, d'une importance ontologique primordiale : son action s'opère contre/sur tout être, tout phénomène, pénètre partout, le chasseur pouvant être *chasseur de soi* : si on est chasseur, *son gibier le suit* (FM, 250). Et, loin de vouloir tuer, détruire, l'acte de chasser, nullement gratuit, cherche à (se) trouver, à (se) ressaisir. Les risques et périls sont légion : *Fête des arbres et du chasseur* dans *Les Matinaux* évoque puissamment tous les paradoxes et dangers de celui - c'est plutôt Orion que Diane chez Char - qui chasse, cet *exécutant d'une contradiction conforme à l'exigence de la création* (LM, 283). *Aromates chasseurs* rend explicite cette contradiction mais démontre la pleine urgence de l'intervention envisagée. *Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience*, disait Char déjà dans *Fureur et mystère* (FM, 263) ; *Aromates chasseurs* n'hésite pas à privilégier cette notion de pénétration transformatrice, même déroutante, mais, comme il insiste dans *Réception d'Orion*, *Il tend son arc et chaque bête brille. Haute est sa nuit ; flèches risquez vos chances* (AC, 521). Chasser, c'est (se) risquer, et dans l'opacité de l'être ; mais c'est aussi risquer de faire briller, de transpercer pour illuminer. La logique de la chasse, et Char l'a compris dès *Les Matinaux*, est celle d'une alliance, celle d'un contact lumineux : *Enfin, si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux* (LM, 335).

Fureur et révolte

Fureur et mystère et *Les Matinaux* peuvent se lire, comme on le sait, selon la perspective d'une poétique du *chant du refus* (FM, 146). La poésie devient ainsi *granitique dissidence* (FM, 151), *colère et rage* qui résultent des sentiments de *peur* et de *dégoût* qui abondent (FM, 173, 199). Mais la fureur charienne ne s'avère pas intransitive, repliée sur l'impuissance de ses propres prestiges : étant poésie, elle est aussi intervention, action, elle *écart[e] le scepticisme et la résignation* (FM, 176) au profit d'une transformation à pratiquer sur le monde comme sur sa propre personne. La rage et le dégoût restent ainsi à *surmonter* ; il faut *les faire partager* (FM, 199) ; la fureur doit devenir guerre : *Ma sœur vermeille est en sueur. Ma sœur furieuse appelle aux armes* (FM, 252). Mais cette violence, jamais gratuite, toujours consciente et assumée, est comme le poème, *ascension furieuse* (FM, 189) : aspiration, volonté de transmutation spirituelle. Elle est le signe parfois opaque de la compassion et de l'amour. Ce que Char appelle dans *Aromates chasseurs les chants matinaux de la rébellion* (IV, *Éloquence d'Orion*) puise sa logique intrinsèque dans le besoin de rester *ami des abeilles de l'horizon*.

(FM, 274). Sa *ferveur* est peut-être *belliqueuse* (FM, 277), mais c'est une ferveur quasi-religieuse qui cherche à instaurer le règne d'une simplicité et d'une paix, d'un *bonheur* - ce bonheur qui est un des *mystères jumeaux* de l'imaginaire charien (LM, 310). Les derniers recueils témoignent puissamment et avec éloquence de ces sentiments de fureur transformatrice, même si cette *révolution d'Orion resurgi parmi nous* risque d'avorter. *Il faut, déclare Char, réapprendre à frapper le silex à l'aube* (AC, 518), *remonte[r] au servage de ta faim* (AC, 520). L'histoire reste à réinventer ; il faut *refuse[r] les stances de la mémoire* (*ibid.*), rester *indocile* (*ibid.*). Tâche difficile, même décourageante, mais Char n'hésite jamais à recommencer à zéro : la logique essentielle de ce défi à relever est même celle de la poésie : liberté, mouvement, poursuite, désir. *Nous avons du marteau la langue aventureuse*, dit Char dans *Chants de la Balandrane*.

Terre

*La contre-terreur c'est ce vallon que peu à peu le brouillard comble, c'est le fugace bruissement des feuilles comme un essaim de fusées engourdis, 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 cette graine de luzerne sur la fossette d'un visage caressé, c'est cet incendie de la lune qui ne sera jamais un incendie... : voici la logique essentielle de la terre, telle que Char l'exprime dans *Feuillets d'Hypnos* (FM, 209) : la terre comme *contre-terreur*, comme présence fugitive mais resplendissante, comme *enchantement* (cf. FM, 217), comme lieu d'une *allégresse* partagée, qui nous traverse, réciprocement pertinente (cf. FD 602). La terre est aussi et ainsi pour Char, le site d'une vérité (FM, 224), simple mais profonde, opaque et transparente à la fois. Comme l'explique Char à la fin de *Redonnez-leur..., qui sait voir la terre aboutir à des fruits, / Point ne l'émeut l'échec quoiqu'il ait tout perdu* (FM, 242). La terre est ainsi comprise comme lieu d'une immanence qui est déjà une transcendance, lieu où toute notion d'avoir se transmue en sentiment d'être et, ainsi, récuse et détrône la possibilité même de l'échec, de la perte. Comme dit Char dans *Biens égaux*, la terre est génératrice d'amour (FM, 251) : elle est lieu d'interpénétration, de réciprocité et d'échange. *Figuier, pénètre-moi*, s'écrit-il dans *Les Matinaux*, *mon apparence est un défi, ma profondeur une amitié* (LM, 297). Terre et moi s'alimentent – la terre est *miel* et *sel* (AC 521 ; CB 563) – ainsi dans une interdépendance amoureuse, comme dans la poétique d'un Ponge ou même d'un Perse. La présence, vibrante et précaire, du *cri pressant du loriot* est ainsi vécue sur le mode d'une urgence paradoxalement sereine (FD, 617) ; et le grimpereau, pris dans la logique de cet échange de caresses qui est une *contre-terreur*, devient *charmeur des soupçonneux*, comme dit Char dans *Les Voisinages de Vang Gogh* (VVG, 21). Et la terre, dans ces derniers recueils, reprend ainsi son rôle originel : elle est *mystère* et *énigme* (VVG, 35-6), magie et alchimie, *pression des chances sur les blés* (VVG, 29), mouvement indiscernable mais majestueux de l'énergie du cosmos.*

Conversation

Le concept et la pratique de ce que Char appelle la *conversation* sont infiniment précieux à ce poète qui, tout en assumant sa solitude, sa liberté, s'est toujours efforcé de vivre en contact, à travers l'amitié, l'amour, les affinités artistiques. *Alliés substantiels* et *Grands astreignants ou la conversation souveraine* de la *Recherche de la base et du sommet* démontreront définitivement cette logique inhérente à l'œuvre de Char. Mais déjà *Fureur et mystère* insiste sur la nécessité d'une *intelligence avec l'ange, notre primordial souci* (FM, 179), la nécessité de dépasser le solitaire pour atteindre au *multiple* (FM, 193), fidèle [comme je suis] *non à un seul mais à tous les êtres avec lesquels je me découvre en parenté sérieuse* – et il ajoute : *cette constance persiste au sein des contradictions et des différends* (FM, 225). La *conversation* charienne repose ainsi sur le double principe de la différence, de l'inconnu, de l'autre, et du même, de la convergence. Elle puise sa force, ses découvertes, dans les tensions et difficultés de la vie de maquisard/e ; elle se nourrit de la *conversation* des femmes qui peuplent son univers ; elle s'adresse aux *Transparents* ; ou à la brillante opacité de la terre ; ou elle devient royale, *souveraine*, s'ouvrant aux multiples *grandes astreintes*, si je peux dire, d'un Rimbaud, d'un Victor Hugo, d'un Mandelstam, ou, dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, d'une Vieira da Silva, d'un Szenes, d'un Sima, d'un Picasso, d'un Wou-ki. Être ainsi avec Nicolas de Staël (ES, 9) ou dans *les voisinages de Van Gogh*, c'est cesser de vivre sa séparation, c'est assumer la joie, et la difficulté, de vivre *parmi* (FD, 587).

Amour

L'amour chez Char risque toujours de s'installer dans sa définitivité monolithique, comme un phénomène transcendant noyant tout le reste : *J'aime*, dit-il, très simplement, dès le début du *Visage nuptial* (FM, 151). Sa logique, d'ailleurs, est celle de la poésie qui est *toujours marié[e] à quelqu'un, comme le poète [est toujours] meneur de puits tari que tes lointains, ô mon amour, approvisionnent* (FM, 161). *L'amour la poésie*, disait le grand ami de Char, Eluard : ils sont une obligation – *il faut beaucoup nous aimer, (...) respirer plus fort que le poumon du bourreau* (FM, 221) –, une repossibilisation du monde, la matérialisation in/visible d'une force qui fermente et germe, souvent, loin du moi, à la place où je disparaïs (cf. FM, 265). *Ne te courbe que pour aimer*, nous déclare ce grand poète de la non-obéissance, de la liberté coûte que coûte, et il ajoute : *si tu meurs, tu aimes encore* (FM, 266), l'amour étant le signe d'une transcendance mystique, mais jamais mystifiante. La logique impérieuse, l'impératif de l'amour continue à hanter les derniers recueils de Char, de *Aromates chasseurs à Éloge d'une Soupçonnée*. En pleine détresse il ne cesse de parler de *notre besoin d'amour* (AC 513) et de nous inciter à *aime[r] la vie..., l'accostée et qui interpelle* (CB, 533). Si parfois, affreusement, il se sent contraint à constater que *l'amour, ce frein sublime, est rompu, hors d'usage* (FD, 602) l'élasticité compulsive de l'esprit de Char lui permet, comme dans *Haute fontaine*, d'en réaffirmer la simple gloire à la fois intensément affinitaire et splendidement anonyme : *Toujours vers*

toi / Sans te le dire / Jusqu'à ta bouche / aimée (CB 555). L'amour est ainsi une confiance, une foi, même ; et il est cette *multiplication* (ES, 10) qu'emblématise ce beau *blason* qu'est *Lysanxia* (ES, 20), ou bien celui, plus viscéral et manifestement ému, qu'est le dernier poème d'*Eloge d'une Soupçonnée, L'Amante* (ES, 27).

Rythmes et Tensions

L'œuvre de Char, du début à la fin, est le lieu d'un vaste déploiement d'une énergie qui la traverse et déferle en vagues à la fois formellement, structurellement et conceptuellement nuancées, différenciées. *Fureur et mystère* et *Les Matinaux*, comme *Chants de la Balandrane* ou *Les Voisinages de Van Gogh* par exemple, nous offrent aphorismes et poèmes en vers, *feuilles et chants*, commentaires et monologues, rimes et vers libres, prose et théâtre. Rythmes à la fois orchestrés et libérés, conscients et intuitifs, disciplinés mais personnellement. D'ailleurs, de tels rythmes *formels* sont *mimés*, complétés par les tensions rythmiques des *structures* conceptuelles et affectives de l'œuvre de Char. *Mes contradictions, mes services*, affirme-t-il dans *Les Matinaux* (LM, 322). Ainsi Char n'hésite-t-il jamais à évoquer la simultanéité, la juxtaposition et même l'interpénétration de phénomènes qui semblent vouloir s'exclure l'un l'autre : *Le rossignol diabolique et la clé angélique* (FM, 129), *hommage et famine* (FM, 147), *fureur et mystère, innocence et connaissance, amour et néant* (FM, 163), *éloge et soupçon, éclair et nuit, richesse et parcimonie* (FD, 577) et ainsi de suite. Le concept de rythme impliquerait une poétique du mouvement, de la continuité, de la non-séparation des phénomènes, celle d'une énergie transcendante, globale, cosmique, nivlante même. *Entreprendr[e] sans ruse*, dit Char déjà dans *Fureur et mystère, le voyage de l'énergie de l'univers* (FM, 138). Et les derniers recueils parlent avec insistance et éloquence de celle-ci : *confiance au vent, il n'est pas inepte* (FD, 581) ; *le feu est en toute chose* (FD, 587) ; *laissons l'énergie et retournons à l'énergie* (VVG, 10). Être *entre*, en mouvement, pris dans les rythmes de l'être, semble être pour Char une *santé chaque jour* (FM, 163). C'est se laisser aller, par le biais de l'acte poétique, vers la *conservat[ion] des infinis visages du vivant* (FM, 195). Être (dans le) rythme, c'est vivre la logique des *hymnes provisoires [,des] hymnes contredits* (FM, 269), c'est vivre cette instabilité synonyme de possibilité qu'est la vie. *Tel l'œil du chat, nous varions*, déclare Char dans *Les Matinaux* (LM, 298). Et c'est vivre la *question de l'univers*, qui est aussi une confidence et une confiance. *La réponse interrogative est la réponse de l'être*, confirme Char dans *Aromates chasseurs* (AC, 516), l'être étant le rythme du même sur le mode de ses différences, de sa différence.

Équivalence et Équité

Il y a chez Char une double conscience infiniment délicate, sensible, et qui résulte de cette poétique du rythme, de ce que j'appellerai l'équivalence et l'équité, qui, sous certains aspects, sont déjà synonymes. D'un côté, il s'agit d'une conscience de la convergence circonstancielle, appositive de phénomènes distincts :

voici le sable mort, voici le corps sauvé (FM, 153) ; mais on voit tout de suite qu'implicitement, symboliquement (comme dirait Deguy, et c'est toute la logique de ce qui nous intéresse ici : *sum-ballein* : jeté/e/s/ ensemble), une telle convergence s'illimite, fait sauter les contraintes de la spécificité, l'anaphore (*voici... voici...*) non seulement accumule et juxtapose, mais télescope, rend homologique et puise dans une logique de l'équivalence implicite. Si, à certains moments, Char semble vouloir ironiser – *parole, orage, glace et sang finiront par former un givre commun* (FM, 189) – ce principe de *communauté* inhérente, au-delà de toute amer-tume qui affleure, à une vision du monde où tout est équation, interpertinence, unité. *Équité* [à travers] *la destruction*, oui (FD, 624) ; mais aussi, équité, inter-pénétration et équivalence à travers le ruisseau intarissable des choses jetées ensemble, *le tout ensemble* (LM, 308), comme lorsque *toute la masse d'arôme de ces fleurs* surgit, coexistante, *pour rendre sereine la nuit qui tombe sur nos larmes* (FM, 201). La poétique charienne de l'équivalence et de l'équité dépendrait ainsi d'un vaste principe écologique où tout est transvasement, inter-dépendance, *besoin de simplifier, de faire entrer tout dans un* (FM, 212).

Apprendre les leçons de l'équivalence, c'est, pour l'individu comme pour la collectivité, apprendre *les douze mois* [d'un même] *visage* (FM, 242), c'est comprendre que *l'instant qui coule / Me nomme / Quels que soient les traits / que j'emprunte* (CB 555), c'est s'installer dans la logique d'une *Rencontre* (FM, OC, 251) absolue, indivise, où les *oui et [les] non, heure après heure, se réconcilient* (FM, 258), où l'équité est une bénignité, une simple bonté. *Il n'y a pas d'ombre maligne sur la barque chavirée*, affirme Char dans *Les Matinaux* (LM, 305) où ne cesse de s'élaborer une poétique de la récupération, de la globalité. *Rien ne demeure longtemps unique* (AC, 526).

Imagination et Pro-jet

Au début de *Fureur et Mystère* Char évoque ce qu'il appelle *l'inextinguible réel incrémenté* (FM, 155), la présence de l'être à venir, qui reste à inventer, à trouver, à penser, à réaliser. L'être, le réel, inexistant mais *inextinguible*, ne serait qu'un projet, ce qu'on pro-jette (sym-boliquement, dans un acte de bricolage qui jette-ensemble le tout à jamais changeant du monde), en *développ[ant son] étrangeté légitime* (FM, 160). Dans cette optique le monde est toujours à refaire ; sa réalité est notre projet, individuel et collectif ; elle dépend d'un effort - de cet *effort du poète* [, par exemple, qui] *vise à transformer vieux ennemis en loyaux adversaires* (FM, 176). La poétique du pro-jet imaginaire charien, reprenant le principe écologique déjà souligné, insiste sur la pertinence d'une participation constante. *Vous serez une part de la saveur du fruit*, dit-il (FM, 183). Tout ce qui est, on l'enfante : *Imagination, mon enfant* (FM, 199). La logique du poétique (*poiein*) transcende ainsi les strictes limites de l'acte d'écrire : *tout est création : ce pays* [, par exemple,] *n'est qu'un vœu de l'esprit, un contre-sépulcre* (LM, 305) – le lieu d'un *inextinguible réel* enfin créé, pro-jeté, le carrefour d'une pensée, d'une imagination, d'une spiritualité, et d'une matière, d'un plasma, qui attend sa définition venant de celles-là. Si *t'imaginer c'est te rétablir* (FM, 253), si Char peut dire *ce que je veux, sera* (FM, 250), c'est qu'il comprend à quel point *l'acte est vierge, même répété*

(FM, 186), à quel point on (re)commence *hic et nunc*, à quel point nous ne sommes qu'une naissance, une origine. *Le présent-passé, le présent-futur*, s'exclame-t-il dans *Aromates chasseurs, rien qui précède et rien qui succède, seulement les offrandes de l'imagination* (AC, 513). Notre réel, notre mouvement, l'être même de notre présence, tout est notre projet, à la fois conscient et viscéralement opaque. *Tu tiens de toi tes chemins*, dit Char dans *Chants de la Balandrane, aussi leur personne pensive* (CB 569). Et, comme il le laisse entendre dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, tout ce qu'on pro-jette ne cesse de véhiculer, psychiquement, c'est-à-dire réellement, la force de sa présence : *Les Matinaux vivraient, même si le soir, si le matin, n'existaient pas* (FD, 579). Le pro-jet humain est cosmique dans sa pertinence et dans son fonctionnement. Toute la logique d'*Aromates chasseurs* en témoigne.

Avenir

Les premiers recueils de Char ne cessent d'insister sur les tensions de ce qui a été, de ce qui est, de ce qui sera. Dans le contexte des transformations socio-politiques et poético-spirituelles qui dégradent et déforment, la notion de transformation repossibilisante revient comme ce leitmotif qui fait de Char le grand poète d'une *future Vigueur* rimbaudienne. Une poétique de l'avenir est une éthique, une voie sans voie, une volonté aveugle mais voyante. *Dure*, nous dit Char, *afin de pouvoir encore mieux aimer un jour ce que tes mains d'autrefois n'avaient fait qu'effleurer sous l'olivier trop jeune* (FM, 145). La logique de l'avenir est celle d'une éclosion *incréeé* à protéger, à possibiliser (FM, 150), elle est celle de l'imagination considérée comme l'acte et le lieu d'un *contre-sépulcre* : *à chaque effondrement de preuves le poète répond par une salve d'avenir* (FM, 167). Dans cette optique les *ruines* de la présence sont toujours *douées d'avenir* (FM, 258). Il est vrai que l'avenir risque d'être une *illusion* (FM, 173), d'engendrer une amertume (FM, 180). Se fier à ce que Char appelle, dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit, la cascade furieuse de l'avenir* (FD, 608) nécessite un équilibre précaire mais sûr entre la lucidité, la confiance et ce danger qui consiste, aux yeux de Bonnefoy, à rêver sa pensée au lieu de penser son rêve. La poétique charienne de l'avenir exige qu'on assume une pleine responsabilité existentielle, qu'on *demeure la mère de lointains berceaux* (FM, 198), qu'on veille, qu'on soigne – selon un des grands principes heideggeriens, principe fondamental de la poétique d'un Jaccottet ou d'un Deguy, aussi. S'orienter vers *la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié* (FM, 267), permet à l'être de se repenser, de se reprojeter, de récupérer tout ce qui reste *vierge*, réimaginable : selon cette perspective l'avenir est ce présent, cadeau maintenant, qui reste à nous offrir – *cet inaccompli [qui] bourdonne d'essentiel* (AC, 519) et qui *oppos[é] à la vie mourante, / A l'infini s'elabor[e]*, malgré le froid et le silence (LM, 324).

Espérance

Résistance, explique Char dans *Fureur et mystère, n'est qu'espérance* (FM, 215). Ainsi se réimposent les lois chariennes du rythme, de l'équivalence, de

l'unité - par le biais, d'ailleurs, de ce mécanisme par excellence de la définition aphoristique et de la correspondance sym-bolique, unitaire, qu'est le verbe être, cet être qui est site de tout ce qui circule, se déployant, sur le mode de ses différences, dans le lieu d'un même. Ainsi l'espérance devient synonyme de non-figement, de combat (com-bat), de révolte, de chasse, d'énergie anonyme mais provisoirement nommée. L'espérance peut être comprise comme la condition essentielle à l'accomplissement, à la réalisation du projet existentiel - psychique, éthique - qui anime l'œuvre de Char. *O vous, s'écrie-t-il dans Fureur et mystère, arc-en-ciel de ce rivage polisseur, approchez le navire de son espérance. Faites que toute fin supposée soit une neuve innocence, un fiévreux en-avant pour ceux qui trébuchent dans la matinale lourdeur* (FM, 259). L'espérance est la clé de cette équation, parfois si douloureusement établie, qui met toujours, finalement, *vert sur noir* (AC, 526), la logique du renouveau, du reverdissement, de la virginité de l'instant l'emportant toujours sur celle de l'échec, du *soupçon*. L'espérance est une attente, une patience, une *confiance-malgré*, car elle est aussi ce désir, ce délire, viscéral, irrésistible, enfoui au plus profond de l'être, qui ne cesse pourtant d'en rejoindre et de nous propulser vers la promesse, la passion de la présence. L'espérance est ainsi cette conscience, même aveugle, du rapport de l'inaccompli à l'accomplissable, de la *froidure à l'emblavage* qu'elle opère (FD, 588), du néant à la plénitude. Autrement dit, de l'*inespéré, noblesse lourde qui suffit au poète* (FM, 156), au possible, à l'*inxétinguible réel incrémenté*, mais créable, attendu, pro-jetable, surgissant parfois inattendu. Ecouteons Char dans ce dernier texte des *Feuillets d'Hypnos*, *La Rose de chêne* :

Chacune des lettres qui composent ton nom, ô Beauté, au tableau d'honneur des supplices, épouse la plane simplicité du soleil, s'inscrit dans la phrase géante qui barre le ciel, et s'associe à l'homme acharné à tromper son destin avec son contraire indomptable : l'espérance.

(FM, 233)

Michaël BISHOP

Sous l'angle fusant de la rencontre

"Je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une rencontre".
(*Le Poème Pulvérisé, Biens Égaux*)

La rencontre, on l'a beaucoup analysée, dans la poésie et la poétique de Char, en termes d'affrontement : prises et passes des *loyaux adversaires* à substituer aux *vieux ennemis* (*Feuillets d'Hypnos*, 6, 176), espaces et points de jonction et de tension de l'*exaltante alliance des contraires* (*Partage Formel* XVII, 159). Or, dans la lignée même du surréalisme, Char reconnaît au moins deux autres formes, distinctes, de rencontre. L'une est, sur la trajectoire du désir, aller vers : *Beauté, je me porte à ta rencontre dans la solitude du froid* (*Seuls Demeurent, Afin qu'il n'y soit rien changé*, p. 136). Une rencontre de tropisme ou d'aimantation (*étirant ses multiples lignes sagaces à la rencontre d'indociles purement disponibles pour la recevoir, En ce chant-là*, p. 189) ouvre une communion, rompt une clôture (*votre visage (...) s'entrouvrant à ma rencontre, Seuls demeurent, Envoûtement à la Renardière*, 131), exalte *Oh Rencontrée, nos ailes vont côte à côte / Et l'azur leur est fidèle, Pourquoi se rendre*, p. 335), allie dans la connivence (*Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent, Léonides*, 139) mais peut aussi être l'excès subit, l'illumination dangereuse, qui blesse et meurtrit (*La Rencontre qu'il poursuit et qu'il appréhende, voici qu'elle surgit comme une double corne, pénétrant de ses deux pointes dans son âme et dans son corps, Arthur Rimbaud*, p. 730). Une seconde forme, dans l'espace de la contingence, sous forme de mise en présence imprévisible et en passant, et, à la limite, d'irruption incongrue, sur le mode de la surprise, destinée à s'effacer comme elle a surgi, est *croiser* - la rencontre même de *Congé au vent : A l'époque de la cueillette, il arrive que, loin de leur endroit on fasse la rencontre extrêmement odorante d'une fille...* (*Seuls demeurent*, 130).

Rencontre d'une passante, et rencontre en passant (*Cédez-lui le passage...*) : Baudelaire avait ouvert, avec le sonnet à une passante (dans les *Tableaux Parisiens*)

siens)¹ cette dimension de la rencontre : *Un éclair, puis la nuit... ! Fugitive beauté...*, l'exclamation préfigure d'une certaine façon la formule de Char : *Je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre* (*Le Poème Pulvérisé, Biens égaux*, 251). Mais chez Baudelaire cette rencontre comporte une détresse de la vitesse, entraîne l'allégorisation perpétuellement fuyante de leurs de représentation en déroute, voit le choc n'ouvrir que sur la perte. Rien de tel dans le poème de Char : à la lumière neuve de la *lampe de clarté dont l'auréole serait de parfum*, la cueilleuse de mimosas, hors de ses attaches, sur des chemins buissonniers dans l'incongruité du face à face inopiné avec le passant, également, et autrement, buissonnier, ouvre fugitivement le merveilleux sur les territoires les plus familiers (le sentier, l'espadrille, l'herbe), décèle ou provoque d'autres gravitations, lève, sur la scène de l'inopiné et l'espace de sa disparition, l'émergence fabuleuse du quotidien, *la Chimère de l'humidité de la nuit* qui clôt le poème en l'ouvrant.

C'est une des acceptations possibles du *Poème Pulvérisé* que le jeu de faire migrer des éléments hors des espaces de leurs attenances référentielles et de leurs acclimatations langagières, le geste d'une écriture qui se lance en essaim, défait les agglomérations sédentaires, parcourt des trajectoires rompues et chanceuses, étoiles désorbitées ou étincelles de *batailles de tisons* : *l'étincelle nomade qui meurt dans son incendie* (*Le Poème Pulvérisé, La lune change de jardin*, p. 270) dispose des configurations mobiles de croisements surprenants. Il ne s'agit plus ici d'ériger *la pyramide du chant, de disposer en terrasses successives des valeurs poétiques tenables* (*Partage Formel XII*, p. 158). Jeux de moire (*Partage Formel*, XVII, p. 162) multiples, mouvants, inopinés, fugaces, c'est l'autre versant de la poésie dont Char dit qu'elle *est, des eaux claires, celle qui s'attarde le moins au reflet de ses ponts* (*Le Poème Pulvérisé, à la santé du serpent XXVI*, p. 267). Affleurent, sous et avec les tensions d'une *sérénité crispée*, les chances de mobilité de *La Fontaine narrative* : objets et acteurs, aventures et événements, questions et assertions, se rencontrent dans le poème, en de brèves coïncidences imprévisibles, de passantes constellations fuyantes, des essais fugaces de possibilités de rapides ententes cavalieries. *Tout s'évanouit en passage* dit une fois *Le Poème Pulvérisé* (*Les Trois sœurs*, III, 251) du fait d'écart ou prolongements inopinés ou indus : *une route qui s'allonge, un sentier qui dévie, sont conformes à l'élan de la pensée qui fredonne* affirme le poème justement intitulé : *l'Extravagant* (*Le Poème Pulvérisé*, p. 255).

Dans les poèmes amples de Char, à l'échelle qui semblerait appeler la cohérence *une d'un développement*, il est loisible non seulement d'observer mais de reconnaître comme l'énergie même du poème, comme la force qui le relance et assure son parcours, le caractère *hétéroclite* de l'imagerie (au sens propre, tel que le définit Michel Foucault dans la Préface pour *Les Mots et les Choses*), l'assemblage insolite d'éléments discordants ou mal jointoyables ou, en d'autres mots, la distribution du vocabulaire et des figures ou des récits des poèmes, sur des multiples sites qui s'entr'ouvent et s'effacent, n'apparaissent ensemble que sur le mode du rompu : aboutissements de rencontre pour des éléments d'attenances étrangères,

1 Baudelaire, *Œuvres complètes*, édit. de la Pléiade, 1975, tome I, p. 92.

de registres différents, d'ordres de réalité non contigus. Ceci sous-tend la disposition des poèmes relativement longs découpés en suite de segments numérotés, comme *Les Trois Sœurs* (Le Poème Pulvérisé, p. 249), et plus encore dans des textes comme *Allée du Confident* ou *Quatre Âges*, du *Placard pour un Chemin des Écoliers* (p. 91, 93), et se retrouverait dans la suite des *Neuf merci pour Vieira da Silva* (*La Parole en archipel – La Biliothèque est en feu*, p. 385).

Mais ce caractère s'observe également dans un grand poème continu, comme *le Visage nuptial*. On peut bien suivre Jean-Claude Mathieu qui signale, et dégage, l'extrême précision de la construction, suivre l'enchaînement des signifiés, dessiner un argument du poème comme "la vigueur tendue, vers une lumière imminente, déjà enveloppante [qui] doit traverser, charrier, faire voler en éclats, toute une épaisseur de négativité, pour atteindre le "plateau". (Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou Le Sel de la splendeur*, tome II, p. 82), saisir la double tension, sur le plan des thèmes comme de l'énonciation, de dégager la convergence des moyens formels que Char mobilise, phoniques et métriques. S'il en était besoin, d'autres remarques étaieraient cette lecture : les séries qui dessinent, chaîne dans la trame, d'abord destruction et rupture, puis renaissance *dans la montée du jour* : naissance, traversée et montée de l'être désentraillé. Mais dans cette renaissance orphique, de même qu'il s'agit plutôt d'un Orphée inverse, on observe également une dimension inverse : l'étrangeté l'une à l'autre des strophes, dont chacune est une stase d'un composé différent, d'un site autre. D'un site, d'ailleurs, ou de plusieurs : dans le cours même de la strophe, c'est l'irruption de métaphores d'une neuve évidence insécable, qui relèvent peut-être moins de la rhétorique de la métaphore que, comme dans Rimbaud, de la "syntaxe" d'une narration fabuleuse (*murmure de dot noire, le soir a fermé sa plaie de corsaire où voyageraient les fusées vagues parmi la peur soutenue des chiens, le silex frissonnait sous les sarmements de l'espace*), ou une suite d'énoncés d'attenances multiples avec des articulations rares et dérivantes - ici : matinale, précoce, crin, cardeuse / (*Timbre de la devise matinale, morte saison de l'étoile précoce, / Je cours au terme de mon cintre, colisée fossoyé / Assez baisé le crin nubile des céréales : / La cardeuse, l'opiniâtre, nos confins la soumettent.*) Paysages dangereux ou objets inconnus, actions et acteurs-surprises surgissent ainsi pour tout principe d'assemblage, dessinent un composé (*Le Marteau Sans Maître, Moulin Premier* LXIII, p. 78), qui est labile et ouvert. Avec des passages et des artères, et des gravitations dont la clé n'est pas donnée, de l'étrange ou de l'inconnu s'éveille et affleure, et passe, ne continue pas, file sans filer la métaphore. Ces rencontres d'éléments tiennent à un assortiment fugace qui mute aussitôt, donne lieu à un autre, ou s'efface, phosphène du poème, après avoir entr'ouvert un autre horizon, éclairé et éteint une autre scène, joint et disjoint d'autres possibilités. Ces co-incidences rapides appartiennent sans doute à cet "en-deçà et au-delà nuptial" (J.-Cl. Mathieu) qui ouvre la part de *royauté inapparente* du visage, son miroitement de *vitre inextinguible*, ouvre "l'œil des chimères" qui "réserve dans un visage la part d'inconnu qui peut s'y deviner". Mais cet itinéraire conquérant, du désentravement à la simplicité, de l'obscur à son dénouement d'aube neuve, c'est sur et à travers la scène violente et opaque du corps sans cesse mentionné qu'il s'accomplit, - scène multiple, obscure, désordonnée, inordonnable, tumultueuse, chargée d'images meurtrières et de figures

erratiques, royaume des morts de l'inconscient lourd de pulsions et de mythes, coupé de "waste lands" et encombré de chaos. C'est dans l'affluence luxuriante et enchevêtrée que le frayage a lieu, c'est dans la nuit et les dangers d'égarement, dans le hasardeux et l'aventuré (comme pour les amants de : *Elle se fit éléver un palais au fond d'un lac...* de la *Rose publique* d'Eluard)¹, c'est en traversant le foisonnement "libre" d'associations requis pour l'anamnèse et la mise en regard de l'aveuglement où œuvre la prospection de l'inconscient, et de cet inconscient de l'inconscient qu'est le corps désirant, c'est dans les espaces tumultueux qui sont les souterrains (géologies et archives) sourds et séismiques du désir, qu'a lieu la dramaturgie brutale, sauvage ou barbare, d'une violence qui s'impose sans s'en laisser conter, d'un désordre qui dérange organiquement (jusqu'à l'angoisse, à la folie ou à l'aphasie) les recouvrements qui s'efforcerait de la contenir ou lâcheraient, par prudence ou faiblesse, la prise. Ainsi la montée des amants à la lumière doit traverser, comme un initiation à l'échelle de l'âge de l'inconscient, cette fulguration obscurcissante qui est aussi un désordre constitutif, ces blocs erratiques, les rencontres d'images folles, ces étoiles désorbitées dans le noir, ces successions de constellations instantanées : le poème est cet espace de rencontre qui constitue un principe de son "composé".

*

Ce type de rencontre on le retrouve dans les poèmes brefs dont le caractère "lapidaire" semblerait justement de nature à l'exclure. Dans *Seuls Demeurent*, on pourrait citer, de ce point de vue, même un poème aussi bref que *Le Loriot* (p. 137). Je prendrai pour exemple *Jeunesse*, où J.-Cl. Mathieu a lu, comme dans *Le Visage Nuptial*, le caractère inaugural d'un instant d'amour (p. 117), fortement marqué par le rapprochement jeunesse/genêts/comme ["que je naïsse"], ["je naïs"] ["genèse"]. Or, ici encore, ce projet ne se dit pas par accumulation de preuves mais fraye à travers cet espace et ce jeu de rencontres *fusantes* (passantes et d'illumination instantanée) d'objets, tous gagés, sans symbolique surimposée ni (presque) allégorie, sur le sensible et le concret, mais appartenant à des ordres différents, qui s'entrecroisent plus qu'ils ne s'arriment ensemble, dont les éléments circulent sans se fixer ni dans leur ordre, ni dans un autre, ni dans une fédération de deux ordres. Si bref que soit ce poème, on y peut déceler plusieurs espaces, au simple montage d'une grille de champs magnétiques.

- I *Homme* : Jeunesse, donnez naissance, l'homme, nausée, muette, ignore, enfant, frayeurs, avaient vécu, ouvert, regard, né.
- II *Rituel* : aumône, cendres, éloge, acceptés, fidèle, accueille, pardonné, solitude, chant, neuve.
- III *spirituel* : [calvaire], Providence, désenchanter.
- IV *guerre* : embuscade, otages, en lutte, vindicative, exil, blessure.

1 Paul Eluard, *Oeuvres complètes*, édition de la Pléiade, 1968, p. 443.

V *village* : tuiles, calvaires, fontaines, marche de pierre, lierre, grille.

VI *paysan* : verger, arbre, abeilles, agneaux.

VII *espace 1 - paysage* : oiseaux, pente, collines, genêts, brise.

VIII *espace 2 - cosmos* : soleil, été, éclair, nuits, étoiles.

Un tel déploiement (au prix d'un coûteux démontage) donne à mesurer les espaces parcourus par un poème d'une quinzaine de lignes, et à interroger la fameuse "brièveté" de Char : brièveté d'espace d'affluences multiples - parole de volée d'archipel(s) ou parole d'essaim. Mais il reste à mesurer encore la vivacité qui résulte de cette affluence : elle tient précisément, semble-t-il, à la circulation du poème, continuelle, d'un ordre à l'autre, du travail qui mobilise tous les constituants de la phrase, et en particulier la grammaire et la syntaxe, à assurer assidûment, avec application, la présentation des objets les plus familiers, sous *l'angle le plus favorable* qui est précisément l'angle fusant de la rencontre tel qu'on a tenté jusqu'ici de le définir (disparité, fugacité : éclat. Et circulation, brefs et multiples croisements : vivacité).

I
JEUNESSE

VII-VIII IV V II V-III

Loin de l'embuscade des tuiles et de l'aumône des calvaires, vous vous

I IV VII V VII I

donnez naissance, otages des oiseaux, fontaines. La pente de l'homme faite

I II I IV III IV

de la nausée de ses cendres, de l'homme en lutte avec sa providence vindicative,

III

ne suffit pas à vous désenchanter.

II II

Éloge, nous nous sommes acceptés.

I V II VIII

"Si j'avais été muette comme la marche de pierre fidèle au soleil et qui

I IV I VI I VI

ignore sa blessure cousue de lierre, si j'avais été enfant comme l'arbre blanc

II I VI VII I VIII

qui accueille les frayeurs des abeilles, si les collines avaient vécu jusqu'à

VIII I V VIII

l'été, si l'éclair m'avait ouvert sa grille, si tes nuits m'avaient

II

pardonné..."

I VI VIII VII II

Regard, verger d'étoiles, les genêts, la solitude sont distincts de vous !

II IV VII VI I II

Le chant finit l'exil. La brise des agneaux ramène la vie neuve.

Les moyens que Char mobilise pour amener, c'est-à-dire produire, ce type de rencontre, il est possible d'en isoler et d'en décrire quelques-uns. L'un est le jeu constitutif de la poésie, jusques et y compris, et là souvent plus décisivement qu'ailleurs, dans le poème en prose, qui consiste à apparier les mots à la faveur de leur parenté phonique : le principe de la rime déborde ou ignore le butoir de la fin de vers pour gagner, et souvent envahir plus ou moins furtivement le corps du poème. Or l'exemple de deux poètes auxquels Char est le plus attaché, Rimbaud (*passim*) et Saint-John Perse (*la conversation souveraine*, p. 724) engage à voir dans ce procédé non pas une dimension cratylienne, de cautionnement (d'une organisation argumentaire par le signifiant même des mots, visant à "rémunérer le défaut" de l'arbitraire du signe), mais bien au contraire un moyen de réglage d'un dérèglement, chez Rimbaud, et d'"aberration", chez Saint-John Perse : moyen, justement de créer des affinités et des rencontres, à la faveur du signifiant des mots contre les résistances du signifié, de faire jouer une liberté refoulée du corps des mots contre la discipline et la police du sens reconnu et des mariages autorisés, de faire fuser par là la discipline lexicale pour ouvrir le champ d'attrances hasardeuses. Recherche d'une figuration sauvage (comme dans *Antique*, ou *Being Beautiful*)¹ qui débute les représentations établies, chez Rimbaud, essai d'une invention "barbare" contre le juridisme et les institutions durcis par l'imposition positiviste du sens par les dictionnaires (et l'ordre bourgeois) ; effort d'ameuter les voix les plus disparates du Royaume des morts des cultures de la nouvelle mémoire mondiale et d'assortir ensemble les éléments éclatés d'un paysage du monde en pleine expansion et transformation chez Saint-John Perse : dans les deux cas, ce qu'on appelle la "motivation" phonique est très précisément un des moyens les plus sûrs de l'hétéroclite.

Un autre moyen, très utilisé par Char, et qui fait beaucoup de ce qu'on appelle sa "brièveté", c'est l'abréviation des transitions et des concaténations du propos, qui consistent moins en ellipses qu'en sautes et épenthèses (ainsi : *Éloge, nous nous sommes acceptés de Jeunesse*) : autant de propositions qui, rompant la discursivité normale, font émerger des éléments autres qui surgissent dans le texte comme témoins fragmentaires de notions, de lexiques, et d'énonciations, arrachés de leur socle, comme du contexte. Par là le caractère "lapidaire" de la poésie de Char naît souvent moins à la brillance et à la densité pleine de l'assertion qu'à la granulation hétérogène, aux ruptures de couches, à la variété des gisements des propositions qu'il prétend aussi jointoyer pour les ériger en *terrasses poétiques tenables*. Et ce qui se passe à l'échelle du poème, se passe aussi dans l'espace de la phrase : ainsi *je sais où m'entravent mes insuffisances, vitrail si la fleur se détache du sang du jeune été* (*Seuls demeurent, Force clémentine*, p. 138).

Les traductions en référentiel tentées par Georges Mounin² pour le *Loriot*, par exemple (*Le Loriot entra dans la capitale de l'autre. / L'épée de son chant ferma le lit triste.*, *Seuls Demeurent* p. 137) vont peut-être, pour une part, à l'encontre de la

1 Arthur Rimbaud, *Oeuvres Illuminations*, pp. 262-263, Garnier, Paris, 1960.

2 Georges Mounin, *Avez-vous lu Char ?* coll. "Les Essais", Gallimard 1946 - Réédité dans la Communication Poétique, Gallimard 1971.

poétique de Char qui récuse, tout en y recourant volontiers dans les poèmes, la dimension qu'on pourrait appeler allégorique (la représentation sensible d'une idée - qui peut tourner à la représentation forcée d'un vouloir-dire), comme le rapprochement de la brusque connivence, et revendique l'écart et la liberté (non par rapport à la norme, mais par rapport à la contiguïté ou au droit chemin) : *les dieux sont dans la métaphore. Happée par le brusque écart, la poésie s'augmente d'un au-delà sans tutelle.* (A *Faulx Contente*, p. 783). La question se pose également pour toute (re)construction unitaire du poème, thématique ou argumentaire. Le gain de lisibilité est cher payé s'il efface la part de narration fabuleuse de *l'enfant que, la nuit venue, l'hiver descendait avec précaution de la charrette de la lune*, dont un modèle nous est donné avec le jeu des questions-réponses, et l'éveil des constellations du labyrinthe qui s'ensuit, à partir de la façon dont *l'enfant épelait la rêverie du ciel glacé* (*Seuls demeurent, le Devoir*, p. 143) : clés de pensée autre, qui sont aussi des chances de pensée autre; et de résultats neufs au prix et à proportion (mais où est la ligne de crête juste de cette tension ?) d'une lisibilité à la fois malmenée et rafraîchie, réveillée - dans une configuration d'"œuvre ouverte", pour reprendre le titre d'Umberto Eco, et l'analyse qu'il en fait, en termes de tension entre signification (lisibilité) et information (surprise)¹. Derrière la question-écran de "l'obscurité" ou de la "lisibilité" (l'illisibilité est en général ce dont on taxe le poème qui justement n'est qu'à lire, parce que tout est dans les procédures qu'il mobilise et qu'il a "seul la clé de cette parade sauvage"), ce qui est en jeu c'est le statut du poème, comme parole figurée ou cryptée (lieu commun, ou dit singulier, ou paradoxe "varié"), ou comme mobile (jeu de perspectives multiples et tour-nantes) ou comme scène (affluence de "mondes" qui affleurent, arrière-scènes d'autres "mondes" et d'autres scènes du sens, et jeux à vue). A ce dernier titre, restent à entendre comme source et horizon, et intention, de la linéarité recomposable par construction et réduction (devant le foisonnement du poème) ou par expansion et extrapolation (devant ses ellipses et ses mutismes), la rumeur et la provocation d'une figurabilité insoumise. Dans *le tissu du poème* lire *l'ordre mais l'ordre insurgé*, ce qui requiert de retrouver un nombre égal de tunnels dérobés, de chambres d'harmonie, en même temps que d'éléments futurs, de havres au soleil, de pistes captieuses et d'existanti s'entr'appelant. Le poète est le passeur de tout cela (*Recherches de la base et du sommet*, IV A une sérénité crispée, p. 760). Char va multiplier dans ce sens des formules dont la dissémination n'empêche pas la cohérence : *Le poète fait éclater les liens de ce qu'il touche* (A *Faulx contente*, p. 783). *Nous ne devrions pas être interceptables devant la clarté et l'ombre de nos mots vivifiants.* (*Cruels assortiments*, p. 540). *Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux. Un moment nous serons l'équipage de cette flotte composée d'unités rétives, et le temps d'un grain, son amiral. Puis le large les reprendra, nous laissant à nos torrents limoneux et à nos barbelés givrés* (*Chants de la Balandrane, Sept saisis par l'Hiver, Ma feuille vineuse*, p. 534). On trouvait déjà dans *Moulin Premier* : *assortir des errements (...) on est assuré qu'un poème fonctionne dès lors que son composé se vérifie juste à l'application, et ce, malgré l'inconnu de ses attenances* (LXIII, p. 78).

1 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, éditions du Seuil, 1965, chapitre : ouverture, information, communication pp. 79-91.

*

Cet espace, et ces jeux, de rencontre qui vont de pair avec une dislocation (au sens propre) des éléments qui composent le poème - dislocation interne et dislocation externe, c'est-à-dire par rapport aux sites d'où ils émanent - constituent un facteur décisif, non pas d'une libilité du poème, mais d'une vivacité, d'une manœuvrabilité, si l'on peut dire, très active. Le poème pulvérisé, à son tour se dissémine et essaime, le mobile qu'est le poème peut entrer dans la configuration d'autres mobiles. C'est ce qu'il advient de ce petit (et crucial) "recueil-poème" des *Loyaux Adversaires*. Poème, sous les dehors de recueil, en ce que, plus que dans aucun autre ensemble de Char, l'organisation autour du poème central *Le Thor*, et les correspondances de part et d'autre de ce centre entre les différents poèmes, sont composées avec la rigueur qui préside ordinairement à l'organisation interne d'un poème. Et ce, en vue de réaliser le mot d'ordre inscrit dans *Feuillets d'Hypnos*, mais fixé bien avant la Résistance : *Transformer vieux ennemis en loyaux adversaires* (VI, p. 176). Mais, en contre partie, Char trouve dans la disposition en constellation du recueil la ressource nécessaire pour l'essaier ensuite, et disséminer tous les poèmes qui le constituent, dans leur quasi-totalité, à travers plus de la moitié des sections de *Commune Présence*, ce qui fait des *Loyaux adversaires*, non pas un dépôt anthologique comme *En trente-trois morceaux* (pp. 771-780), mais le dispositif central d'un mobile de l'œuvre entière, telle du moins que Char en dessine la grande forme en 1964¹. La dissémination dans un nouvel espace de rencontre dessine à l'échelle de *Commune Présence* cette autre voie de *lendemain fertile* (*Feuillets d'Hypnos*, 6, p. 176).

C'est peut-être ce caractère manœuvrant qui justifie cette pratique de la rencontre fugace, à éclat passant et passager, jusque dans l'écriture de l'aphorisme. Assertions hasardeuses et vérités buissonnières s'indignent, et passent, ne s'accumulent pas, ne font pas preuve, valent l'espace d'une rencontre neuve et précaire, à la faveur d'une analogie esquissée ou risquée, comme *donner joie à des mots qui n'ont pas eu de rentes tant leur pauvreté était quotidienne* (*Faire du chemin avec*, p. 578) ou d'un appariement de mots aux gages ténus : *Les Matinaux existeraient même si le soir, si le matin, n'existaient pas* (*ibidem*, p. 579), ou d'une géométrie de rencontre (au double sens de l'expression) : *L'essaim, l'éclair et l'anathème, trois obliques d'un même sommet* (*Rougeur des Matinaux* XVII, p. 333). Des vérités paradoxales sont peut-être plus de l'ordre de la fulgurance d'un croisement de termes comme *l'étincelle nomade qui meurt dans son incendie* (*Le Météore du 13 août*, p. 270). Et comme le poète qui *déficit les liens de tout ce qu'il touche...*, n'enseigne pas la fin des liens (*A Faulx contente*, p. 783), le poète ne retient pas ce qu'il découvre (*La Bibliothèque est en feu*, p. 378) : il faut garder aux figures de la vérité hasardeuse cette part de rencontre, l'écaré et la chance, l'entrebailement d'un possible qui n'assure ni ne dure, ne fonde pas mais ouvre, reste événement et pas-

1 René Char, *Commune Présence*, Gallimard 1964 (On aura reconnu, *passim*, et bien au-delà des citations qui en sont faites, l'ouvrage majeur de Jean-Claude Mathieu : *La Poésie de René Char ou le Sel de la Splendeur* tome I, traversée du surréalisme ; tome II Poésie et Résistance, éditions José Corti, 1984, seconde édition 1988).

sage, dénie l'acquêt et l'union, et la piètre communauté réduite aux acquêts des mariages prudents. Pour elles vaut aussi la maxime de *Rougeur de Matinaux* : *la sagesse est de ne pas s'agglomérer* (V, p. 330). De ne pas, non plus, se "crisper" sur l'antagonisme des contraires, de ne pas seulement étayer et tenir pyramides ou terrasses, mais d'essayer des passages, et en passant. L'exaltation du poème - vérité neuve et requalifiante - n'émane pas seulement de *l'exaltante alliance des contraires* mais aussi, dans le vis-à-vis de l'homme et du monde, *de la somme exaltée de leur moire* (*Seuls Demeurent, Partage Formel*, XVII, p. 158 et XXVII, p. 162). D'autant que ce que la rencontre perd, sinon en force de loi, du moins en autorité d'"une Raison" (pour reprendre le titre de Rimbaud), du fait de sa fugacité, de sa précocité, elle le gagne, du fait même de sa contingence, en qualité de réel : à la faveur de l'instantanéité même s'entr'ouvre le monde "horrible" en chacune *exquise*, *la condition humaine incohérente* (*Fureur et mystère, Partage formel*, IX, p. 157) en figure d'un possible de l'inespéré. Au *chagrin d'avoir, dans sa courte vie, passé à côté du feu avec des mains de pêcheur d'éponges* (*La Parole en Archipel, Lettera Amorosa*, p. 342) peut se prêter la chance qu'*éclair et rose, en nous, dans leur fugacité, pour nous accomplir, s'ajoutent* (Ibidem, *les Compagnons dans le Jardin*, p. 381). (Non pas accomplissement, mais chance quotidienne, - la plus grande part, l'essentiel peut-être, de *Feuillets d'Hypnos*, dans ce retour à l'imprévisible dangereux de la vie du partisan, est fait de ces vérités de rencontre, de ces croisements et de ces éclats instantanés, fulgurants à proportion de leur imprévisibilité, de coïncidences accidentnelles, au sens propre rencontrées).

*

Qu'il s'agisse d'une *méthode* de Char, d'un choix de faire tenir des moments du poème - des séquences de son déroulement, les correspondances - sur la rencontre d'éléments émanant d'espaces différents, aux attenances disjointes ou non-jointes, sur le croisement de trajectoires, pourrait-on dire, à rencontre imprévisible, on peut en trouver des indices, sinon sur l'ensemble, du moins à l'échelle de l'œuvre entière de Char. Et il y a lieu d'observer aussi le caractère de ces croisements et de ces rencontres : *fusant* peut-on dire, en ce que ne s'y établit pas une assertion nouvelle, ne s'y étaye pas, ne s'y arrête pas, une proposition nouvelle, une légitimité méconnue (s'il est vrai que l'aphorisme, comme le paradoxe, ou l'énigme, gardent à la rencontre son caractère de passage, de fulguration vite, de brusque lumière inopinée *sous l'angle du guetteur et du tireur* - *Moulin Premier* XLII, PL. p. 73). *Moulin Premier* multiplie les exemples de telles illuminations instantanées d'éléments d'espaces différents, dans leur composé éclatant et mal fixable, instable aussi : en ce qu'il ne donne pas suite, ne se continue pas, ne donne pas lieu à développement, à relance ou à reprise, et ainsi cadre paradoxalement à merveille, pour illumination multiple, à la brièveté de l'aphorisme : *Creuser le phénix, vous dégagerez Sodome, le Tigre* (XVII, p. 66) ; *Face au cylindre de la Pyramide, l'émigrant des résines relate l'encan des Filles, et s'allège de l'épuisant rayonnement* (XLIX, p. 74). Dans *Dehors la Nuit est gouvernée* (est-ce dû en partie à la référence ténue au "baroque" de Lorca, sous la préoccupation de dire sa violence nue et crue du réel), on peut pointer les exemples du *Groenland de roseaux*, fugace, des *Oursins*

de *Pegomas* (p. 97) au désordre productif de la graine de fouet de l'*Allée du confident* (I, p. 91) entre deux "images" rangées, le récit des fourmis, et la métaphore des fils de la nuit à l'aiguille du fil de l'aurore. Le titre même de *La Parole en Archipel* reçoit au moins un éclairage latéral de ce parti poétique. Il s'agirait moins de suggérer un socle sous-jacent à la dispersion des îles, qui en constituerait la dorsale à chercher en profondeur, que de dessiner des distances à *mille lieues vierges* (*Placard pour un chemin des Écoliers*, p. 99), avec espaces non d'agglutination mais de circulation, jeux de perspectives au lieu de supports d'arpentages qui constituent l'insularité des mots du poème, leur paradoxalement à peine tenable assemblage. Deux poèmes, l'un à la suite de l'autre, et tous deux intitulés significativement d'un mot de mouvement (en sens inverse) le montrent : *Nous tombons* (p. 404) et *La Montée de la nuit* (405). *Nous tombons*, surtout, est exemplaire, qui commence par *ma brièveté est sans chaînes* et se continue en *tes parcelles dispersées dont soudain un corps sans regard* : succession de brèves séquences dardées, sans verbe, dont aucune ne reprend une autre sauf celle *toute liée* reprise significativement, en *Toute liée. Rendue à l'air*. Avec une autre imagerie *Quitter* dit, d'une parabole, la vivacité, inopinée, précaire et nuptiale de la rencontre : *Dans le chaos d'une avalanche, deux pierres s'épousant au bond peuvent s'aimer nues dans l'espace. L'eau de neige qui les engloutit s'étonna de leur mousse ardente* (*Nous avons*, p. 409) : théâtre pour les *sœurs voltigeantes* et les *fils insensés* (*ibid.*, p. 410).

Divagation, en effet (*Sous ma casquette amarante*, p. 835) et *folie* (*Seuls demeurent, Jacquemard et Julia* p. 257), ou *vertige* sont fondamentaux dans la poésie et la poétique de Char. Comme le lui rappelle France Huser en 1980 : "vous avez écrit aux alentours de 1937 que vous cherchiez dans les êtres "non pas un écho de mon anxiété, mais ces contrastes et ces vertiges sans lesquels le regard souverain n'existerait pas" (*Sous ma casquette amarante*, p. 835). Notable est l'articulation entre *vertige* et *souverain*. Ailleurs la rencontre est retenue *Sous l'angle du guetteur et du tireur* (*Moulin Premier XLII*, p. 73), dans une figure très différente des guetteurs et des tueurs impitoyables de l'armée de l'ombre dans les années noires :

"Salut, chasseur au carnier plat !
A toi, lecteur, d'établir les rapports.

Merci, chasseur au carnier plat !
A toi, lecteur, d'aplanir les rapports.

Dans *Rougeur des Matinaux*, c'est l'éloge de l'exubérance des poètes comme êtres *intempestifs et insolites* (XXV, p. 334). Déjà *Moulin Premier* avait assorti, dans le pouvoir d'illumination de la poésie *assainissement des antagonismes, édification des prodiges* (XXXVI, p. 71). *Partage Formel* affirme le principe de liberté du poème aux caprices exorbitants, qui dans l'instant nous obtient et nous efface (L II, p. 168). Ce sont des dieux puissants et fantasques qui habitent le poète (XLI, p. 165), d'où la configuration des éléments qui ressortissent à ce fantasque et à ces caprices exorbitants : *en poésie, c'est seulement à partir de la communication et de la libre disposition de la totalité des choses entre elles que nous nous trouvons engagés et définis, à même d'obtenir notre forme originelle et nos propriétés pro-*

batoires. (XXI, p. 160). C'est encore *La Parole en archipel* qui figure ce travail : *elle transporte le verbe, l'abeille frontalière qui, à travers haines et embuscades, va pondre son miel sur la passade d'un nuage* (*Le Risque et le Pendule*, p. 370). C'est encore l'énergie disloquante de la poésie qu'exalte *Pour un Prométhée Saxifrage* (p. 399). Et c'est très tard, en 1980, que celui qui après s'être défini comme passeur, ne réclame plus qu'un droit perpétuel de passage (*Fenêtres dormantes et Porte sur le Toit*, II. *Un jour entier sans controverse*, p. 590) essaie, sous sa casquette amarante, d'assortir la joie de rebondir de fragment en fragment au-dessus des possibilités mortes (*Fenêtres dormantes...* II, p. 588) et la douleur de celui qui disait : *La quantité de fragments me déchire* (*Seuls demeurent, afin qu'il n'y soit rien changé*, 5, p. 136). C'est la tranquille réponse à France Huser (*sous ma casquette amarante*, p. 835) : *La poésie nous donne le visage achevé de deux déesses enfin réunies. Elle arrive au bord de la divagation, mais ne la franchit pas (...) vérité et liberté ont sans cuisson des rapports d'intolérance. Mais subitement elles ne font qu'une, et à cet instant elles sont la beauté*. Beauté, subite, instantanée, épiphanique réunion d'éléments incompatibles et intolérants : l'angle fusant de la rencontre. Beauté forte et précaire, parce que toujours à la fois menacée et exaltée par les forces de dispersion et d'affluence : *Un campanile troué par l'orgie du vent, et qui ne faiblit pas sous la domination*.

Antoine RAYBAUD

La grâce qui affame

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il -moi écrivain- du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le "drague"), *sans savoir où il est*. Un espace de jouissance est alors créé. Ce n'est pas la personne de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait jeu. (Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, p. 11)

Dans la *Page d'ascendants pour l'an 1964*, René Char énumère les noms de ceux qui furent ses pères spirituels, en une folle laisse au centre de laquelle surgit Nerval qui a la grâce qui affame (RBS, p. 712). La relation filiale fait de lui un lecteur séduit et insatisfait par l'écriture nervalienne. Le poème promet plus qu'il ne donne : *Il dessine l'espoir et léger l'éconduit*. (FM, *Allégeance*, p. 278). Cette alternance du don de soi et du retrait de soi, cette offrande et ce refus de la *rose qui ferme le royaume* (FM, *Bulletin des Baux*, p. 258) me semblent caractéristiques d'une écriture soucieuse de la réception de ses fruits. C'est cette représentation du lecteur et de la lecture dans le poème et des relations dont le poète tisse la trame entre lui et son lecteur que je me propose d'analyser en ces lignes¹.

¹ Nous utiliserons les abréviations suivantes : FM pour *Flux et mystère*, RBS pour *Partage journal*, BH pour *Scènes de l'Hypnos*, LM pour *Les Actinées*, NP pour *Le nu perdu*, RHS pour *Recherche de la base et du sommet*.

Le deuxième homme

L'interpellation du lecteur est assez fréquente dans les poèmes de René Char. Le poète, par exemple, le campe sur les bords du chemin, à l'orée de *l'Avant-monde*, où il cède le pas à une fille qui fleure bon le mimosa, pour qu'il puisse espérer cueillir, à même ses lèvres, *la chimère de l'humidité de la nuit* (FM, *Congé au vent*, p. 130) ; ou encore, il l'imagine se promenant à quelques kilomètres du lieu de l'exécution de Roger Bernard, dans les gorges d'*Oppedette*, où il pourrait apporter au rencontré *l'amitié* dont il a *faim* (FM, *Affres, détonation, silence*, p. 257) ; ou encore, il le représente près d'une fenêtre, attendant et attentif (FM, *Maison doyenne*, p. 133) ; ou enfin, pour clore cette série d'exemples, il se représente sur le seuil, à *l'issue de la nuit diluvienne*, attendant les amis qui vont venir (FM, *Seuil*, p. 255). Tantôt placé en tête de phrase (FM, p. 133, p. 183), tantôt présent implicitement dans une apostrophe déterminée par une relative (FM, p. 255), souvent associé à un impératif (*cédez-lui le pas*, FM, p. 130 ; *Ne t'attarde pas*, FM, p. 175), l'indicateur *tu/vous* désigne l'autre présent sur la scène du poème, ou appelé à s'y présenter, et remplit, de ce fait, une évidente fonction conative. Le poète veut faire effort sur son lecteur. Il est certes possible de trouver une justification d'ordre éthique à une semblable convocation de l'autre. Par exemple, au terme du poème *L'Absent*, le sujet écrivant tente de se faire un allié du lecteur interpellé :

"J'ai essayé de vous décrire ce compère indélébile que nous sommes quelques-uns à avoir fréquenté. *Nous* dormirons dans l'espérance, nous dormirons en son absence, puisque la raison ne soupçonne pas que ce qu'elle nomme, à la légère, absence, occupe le fourneau dans l'unité." (FM, p. 140)

Qui représente ce *nous* ? Le sujet et ces *quelques-uns*, ou le sujet, ces quelques-uns et ce *vous* gagné à leur cause par le retour que le texte opère sur lui-même afin de souligner le caractère ineffaçable, *indélébile*, de l'absent. Le poème devient, en fait, un fourneau qui fait l'unité, en une subtile alchimie où se fondent les espaces et les temporalités de l'histoire référentielle, de l'écriture, de la lecture, no man's land de *L'Absent*. La même incertitude se retrouve dans ce feuillet :

"Ne t'attarde pas à l'ornière des résultats." (FM, FH 2, p. 175).

A supposer qu'il ait été réinscrit dans le contexte historique de son énonciation, ce feuillet peut être lu comme une des directives que le capitaine Alexandre s'est données, conformément à une éthique qui valorise l'acte en son déroulement : mais la concision de la note et l'absence de contexte qui en font un aphorisme, suggèrent au lecteur d'y voir un conseil de lecture. Que l'autre ne s'embourbe pas dans d'éventuels et problématiques bénéfices ! Les passages répétés qui impriment leur marque dans le chemin n'enrichissent pas le passant : dans l'ornière, il n'est pas d'or. C'est dire que l'ombre du lecteur, de l'autre capable de définir le moi dans l'échange de paroles, plane sur le texte. Que le sujet commente : *j'écris brièvement, je ne puis guère m'absenter longtemps*. (FM, p. 182), ou qu'il revienne sur son acte locutoire même : *le personnage que je dis* (FM, *L'extravagant*, p. 256), il

suppose, présent dans la marge, à la fenêtre, l'autre qui authentifiera l'acte même d'écrire.

Destinataire-destinataire

Cette présence des indicateurs *je-tu/vous* ne peut trouver sa justification dans la structure classique de la communication, où le sujet transmettrait à l'autre un message de nature poétique. La relation qui unit poète et lecteur ne se situe pas sur le terrain de l'utilité ou du service rendu : *Il ne faudrait pas aimer les hommes pour leur être d'un réel secours* (FM, FH 135, p. 207). Dans les poèmes est souvent affirmée, en effet, la méfiance vis-à-vis de ce qui est définitif et informé. Que chacun observe *le but à atteindre mais pas au-delà. Au-delà est fumée. Où il y a fumée, il y a changement.* (FM, FH 1, p. 175). Le vaporeux ne prend pas de forme définitive : simple lieu d'une éclosion, surface où le crayon du prisonnier trace une bouche qui *éclôt et disparaît* (FM, p. 237), il donne et reprend au lecteur ce qu'il lui donne. C'est pourquoi l'extravagant quitte cette terre sans laisser de traces : *l'utile ne l'avait pas assisté, ne l'avait pas dessiné en entier au regard des autres.* (FM, p. 256). Homme sans contour défini et définitif, il *tourne à jamais le dos* (Ibid.) et échappe au regard de l'autre : l'être, parce que pur devenir, échappe à toute représentabilité : tel Protée, il est mutation incessante. Dans ce feuillet, le registre sculptural remplace le registre pictural, mais la métaphore situe toujours la question de l'être dans une problématique de la représentation : *N'étant jamais définitivement modelé, l'homme est receleur de son contraire.* (FM, FH 55, p. 188). Quand la faille s'inscrit sur le corps ou dans le paysage (*Un homme sans défauts est une montagne sans crevasse. Il ne m'intéresse pas.* (FM, FH 32, p. 183)), la poésie s'en trouve dynamisée : le *sourcier* en a fait sa *règle*, ou le poète :

"Je suis le poète, meneur de puits tari que tes lointains, ô mon amour, approvisionnent." (FM, PF, XXIII, p. 161).

Pas de dépôt au sein même du poème qui serait destiné à l'autre dans l'acte même de communiquer. Ou, s'il y a dépôt, ce n'est que celui du sujet écrivant lui-même. Le poème charrien, tel *Calendrier* (FM, p. 133), qui scande du martèlement du pronom *je* placé en anaphore au début de chaque phrase les étapes d'une mutation, – un procédé anaphorique qui sera repris dans *J'habite une douleur* (FM, p. 253), *Dédale* (LM, p. 307), et plus tard dans *Rémanence* (NP, p. 457) –, dit la transformation d'un être, construit par l'écriture, dans une suite de choix et de refus, d'élans et de reflux. En tissant sa toile, l'araignée devient visible :

"Au seuil de la pesanteur, le poète comme l'araignée construit sa toile dans le ciel. En partie caché à lui-même, il apparaît aux autres, dans les rayons de sa ruse inouïe, mortellement visible." (FM, PF, XXXIX, p. 165).

En écrivant, le poète, qui n'était pas, se met au monde en une expérience ontologique unique. Le seul trésor que le plongeur de Sainte-Beuve, qu'il faudrait ressusciter en l'occasion, puisse découvrir, ce sera le sujet écrivant lui-même : *Je vis au*

fond de lui comme une épave heureuse. (FM, p. 278). Un bonheur d'être, enfoui, passé, qui n'est adressé à personne. Le poète ne veut pas dire quelque chose qui soit adressé à un public : le poème *Allégeance* le rappelle suffisamment (ibid.).

L'écriture n'est donc pas conçue en fonction d'un autre qui la recevra. Dans le *Partage formel*, le poète dresse ce portrait du poète : *le poète, grand Commenceur, le poète intransitif, quelconque en ses splendeurs intraveineuses* (FM, PF LIV, p. 169). La restriction à la fonction de "commenceur" destine le poète à n'avoir qu'une fonction inchoative, dénuée d'objet soumis à elle et venant la compléter (*intransitif*). Le Verbe n'appelle pas de complément, comme si le poème, produit d'une expérience banale, *quelconque* aux yeux de tous, sauf à ceux de celui qui l'a vécue en lui (*les splendeurs intraveineuses*) ne le méritait pas. Ceci ne signifie pas pour autant que le poète est mûr : mûri par une expérience unique, il est accompagné de *la femme à son côté, s'informant du raisin rare.* (Ibid.), questionnant sur le poème pour s'en nourrir et en tirer forme. L'autre doit donc venir au poème : le lecteur est attendu : *Je vous attends, ô mes amis qui allez venir.* (FM, Seuil, p. 255). Une venue depuis un lointain : parlant *De l'interlocuteur*, Ossip Mandelstam écrit : "La distance de la séparation efface des traits de l'homme cher (...) le goût de communiquer est inversement proportionnel à notre connaissance effective de l'interlocuteur, et directement proportionnel à notre souci de l'intéresser à nous. Ce n'est pas d'acoustique qu'il faut se soucier : elle viendra toujours d'elle-même. C'est de distance."¹ Un poète, quel qu'il soit, cherche toujours à capturer un lecteur : mais c'est un lecteur inconnu, toujours nouveau, qu'il recherche, aux réactions inattendues dont il puisse s'émerveiller. René Char ne s'adresse pas à son *semblable, son frère*², mais à l'autre sur qui il mesurera les effets du *raisin rare* (FM, p. 169).

L'annexion

La situation à l'écart (FM, *Argument*, p. 129) du sujet écrivant témoigne de cette distance qui est maintenue par rapport à l'histoire et la figure de l'autre qui pourrait y trouver place. En cela, le poète diffère grandement de l'homme d'action, qui *se délivrera par les mains* (Ibid.) et qui aura les mains sales. C'est pourquoi le poète – et donc le poème – refuse de se laisser enfermer : au contraire, il s'expatrie de son *huis clos* (FM, PF XLIII, p. 166), et condamne toute tentative de réduction de la poésie : *Certains réclament pour elle le sursis de l'armure.* (Ibid., XXXI, p. 163). Mais l'art ne peut murer et la poésie ne se laisse réduire nulle part (Ibid.). La connaissance elle aussi est rejetée, car elle est trop oppressante : répertoriée et donc maîtrisée, elle menace l'enfant qui va naître :

... dans les temps secondaires
l'ordre n'admet pas de murs

¹ *De la poésie*, coll. Arcades, Gallimard, pp. 56-67.

² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Au lecteur*, bibliothèque de la Pléiade, tome 1, p. 6.

La connaissance divisible

Pressait d'averses le printemps. (FM, *Les trois sœurs*, p. 249).

La référence à l'ère secondaire, qui vit l'apparition des reptiles et des mammifères, donne une profondeur sans égale à l'apparition du poète, lié ainsi au plus primitif¹, être de *craie* qui, se *créant*, s'écrit. Cette ouverture sur un possible d'écriture risque d'être étouffée dans l'œuf par ces trois sœurs redevenues les trois Parques, qui couvent à l'excès l'enfant qu'elles désirent. Cet étouffement du *cri/de* l'écriture rejaillit au terme de la seconde partie du poème, dans *le long bâillon de cendre* (Ibid.) qu'elles appliquent à l'adolescent en fugue. C'est donc un regard neuf, ignorant et naïf, qu'attend le sujet écrivant de l'autre :

Il s'alarma à l'idée que, le regard appris,
Il ne reste des yeux que l'herbe du mensonge. (...)

Nul n'empêche jamais la lumière exilée
De trouver son élu dans l'inconnu surpris. (LM, *Corail*, p. 304)

René Char joue donc l'ignorance contre la connaissance, car elle est synonyme de santé pour le poète (FM, PF XXXIV, p. 163), ce qui fait des enfants, les ignorants par excellence, les auditeurs privilégiés du poète : *J'ai sauté de mon lit bordé d'aubépines. Pieds nus, je parle aux enfants.* (FM, *Le météore du 13 août*, p. 269).

La suspicion vis-à-vis de la connaissance ne provoque pas pour autant sa disparition. C'est parce qu'elle est bien réelle, au contraire, qu'elle est soupçonnable. Attendre des amis ne veut pas dire que ce seront nécessairement des amis qui se présenteront. Le poème héritage, parce qu'il n'est *précédé d'aucun testament* (FM, FH 62, p. 190) et où la *main du défunt ne se voi(t) pas* (Ibid. 166, p. 215), exige d'être bien géré. La position de poète-lecteur se retourne en celle de lecteur-poète² : le livre est un lieu d'échange où le vous et le moi sont réversibles :

Voici l'arme
rien
vous, moi, réversiblement,
ce livre
et l'énigme
qu'à votre tour vous deviendrez
dans le caprice amer des sables.
(LM, *Toute vie...*, p. 336)

1 Sur cette rêverie géologique et le primitivisme qui lui est attaché, voir Jean-Claude Mathieu, *La poésie de René Char*, tome 1, p. 175 et sv.

2 Ce lecteur-créateur apparaît, selon Valéry, avec l'œuvre de Mallarmé : "Demander au lecteur qu'il tendit son esprit et ne parvint à la possession complète qu'au prix d'un acte assez pénible ; prétendre, de passif qu'il espère d'être, le rendre à demi-créateur - mais c'était blesser la coutume, la paresse, et toute intelligence insuffisante." (Paul Valéry, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, p. 645).

Cette réversibilité des rôles, que la construction en miroir autour d'un axe - significativement, l'adverbe "réversiblement" - représente dans ce poème placé à la clausule du recueil, en lieu et place d'un envoi au lecteur, les recueils en disposent le mouvement même. Tantôt, le lecteur, vous, est à la fenêtre (FM, *Maison doyenne*, p. 133 ; PF XX, p. 160), tantôt, le sujet écrivant est à la vitre :

Illusoirement, je suis à la fois dans mon âme et hors d'elle, loin devant la vitre et contre la vitre, saxifrage éclaté. (FM, *Le météore du 13 août*, p. 270)

Tantôt, le poète se penche sur la nappe d'un étang glacé pour lire l'image imprimée de celle qui s'est penchée (FM, p. 237), le lecteur répétant alors le geste du scripteur ; tantôt, le poète invite le lecteur à reprendre la posture qui fut la sienne, où l'écriture se confondait à une lecture :

Le poète recommande : "Penez-vous, penchez-vous davantage." Il ne sort pas toujours indemne de sa page, mais comme le pauvre il sait tirer parti de l'éternité d'une olive. (FM, PF, XLVIII, p. 167)¹

Le poète invite à une lecture qui ne sera pas banale, loin du train-train de la lecture ordinaire, où il est dangereux de se pencher. Le lecteur n'est pas sur des rails : il doit être actif et rendre sa saveur au poème. Car la lecture retourne, chez René Char, à son origine étymologique : au poète *seulement soucieux du recueil de l'azur* (FM, PF III, p. 155) répond l'autre, qui fait face avec *amour* à l'éparpillement du village des Baux dont les *ruines douées d'avenir, les ruines incohérentes* avant son arrivée, perdent leur nature de parcelles pour être, le moment d'une rencontre, une *rose* (FM, pp. 258-259).

Mais rassembler n'est pas annexer. Le risque encouru par le poème, d'ordre éthique, est conjuré par le poète lui-même, habile stratège en l'occasion. L'époque ne saurait en effet annexer le poème, et René Char emploie là un verbe qui, replacé dans le contexte historique de la seconde guerre mondiale pendant laquelle fut écrit le *Partage formel*, retrouve tout son poids. La proposition XXIV envisage ce risque et situe, dans un espace conflictuel, les rapports du poète et de son poème au lecteur. Le vaisseau du poème est lancé non pas sur une vaste mer, souvent synonyme chez René Char de rupture et de départ pour la conquête de la substance poétique, mais sur une eau basse et rare. *Les roues – ces gravats – de notre moulin pétrifié s'élancent, raclant des eaux basses et difficiles.* (FM, PF XXIV, p. 161)². Dans ces eaux peu praticables, le poème accroche le fond et perd peu à peu de sa qualité. Immobilisé, *pétrifié*, l'être charrien est voué à la *dissolution* (FM, *Éléments*, p. 137). C'est pourquoi un effort est nécessaire pour conjurer cette annexion :

1 Sur cette attitude, voir encore : le poète-lecteur, FM, *Biens égaux*, p. 251 ; le lecteur créateur du sujet, LM, *Dédale*, p. 307.

2 Poème et poète sont ici inséparables. Le passage du navire au moulin, comme dans *Fenaison* (FM, p. 139), est assuré par les roues à aubes, comme le confirme cette variante : "Les [braves] roues [à aubes] de notre moulin (...) s'élancent" (J.C. Mathieu, op. cit., p. 333).

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 ; (...) Et nous allons, lutteurs à terre mais jamais mourants, au milieu de témoins qui nous exaspèrent et de vertus indifférentes. (FM, PF XXIV, p. 161).

Ces témoins, parents des *idiots et des tyrans* du poème *Éléments* (FM, p. 138), préfigurent les *spéculeurs* et les *extravagants* de l'après-guerre, qui pressent le livre *d'avancer plus vite que son propre mouvement* (LM, *Rougeur des Matinaux* VIII, pp. 330-331), ou les hommes évoqués dans *l'Argument du Poème pulvérisé* :

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. (FM, p. 247)

Aussi le poème est-il offert au lecteur dans la rétention : il se donne à certaines conditions, afin que soit supprimée toute *fatalité*, se déployant en un espace qui éloigne des routes et ouvre sur des horizons fascinants et insatisfaisants :

ouvrir dans l'aile de la route, de ce qui en tient lieu, d'insatiables randonnées, c'est la tâche des Matinaux. (LM, *Rougeur des Matinaux* VIII, p. 331).

La distance permet en fait la sauvegarde du poète lui-même : car l'agression commise contre le poème est suivie de l'exécution même du sujet écrivant. Les poèmes *Dédale* (LM, p. 307) et *Centon* (LM, p. 322) témoignent de ces rapports de dominant à dominé qui sont instaurés entre l'autre et le moi. Égarer l'autre éloigne le risque de mise à mort dans la lecture par un bourreau :

Mes feux ont trop précisé leur royaume :
Mon trésor a coulé contre votre billot. (FM, *Post scriptum*, p. 154).

La fenêtre

René Char détestait-il les miroirs ? Quoi qu'il en soit de la réponse à cette question, le motif du poème-miroir, surface figée où se reflèteraient le visage et les désirs du lecteur est fortement dysphorique :

Meurent les yeux singuliers
Et la parole qui découvre.
La plaie qui rampe au miroir
Est maîtresse des deux bouges. (FM, *Les trois sœurs*, p. 251)

La singularité d'un regard risque de projeter sur la page la singularité du lecteur, la bassesse inscrite dans les yeux mêmes, les *deux bouges*, se transmettant, par contact métonymique, au *miroir*, désormais traversé d'une plaie qui témoigne de l'agression commise par l'autre et de la corruption qu'elle provoque. René Char unit ce mauvais regard à l'exercice d'une *parole qui découvre*, à l'élaboration d'un commentaire qui, révélant une des dimensions du poème, le met à nu. La lecture ne saurait résulter d'une *imposition subjective* (FM, PF XXIX, p. 162).

Au contraire, elle est ouverture au poète, trouvant son fondement dans une extrême réceptivité de l'autre. A la différence du miroir, dont il serait la version dégénérée, la fenêtre concrétise la version euphorique du poème représenté par l'écriture. La fenêtre structure un espace, opposant un dehors et un dedans. Le carreau a deux faces, *la face du révolté*, extérieure, où la pluie dessine - écrit - les traits des *femmes attendues*, et *la vitre de l'heureux*, ouvrant métonymiquement sur un espace confortable, où il fait bon se chauffer, et d'où on peut lire le texte écrit par la pluie. Le sujet écrivant est représenté doublement en ce poème :

Je vous aime, mystères jumeaux,
Je touche à chacun de vous ;
J'ai mal et je suis léger. (LM, p. 310)

Il regarde et lit, il trace et écrit à travers la pluie, spectateur de son propre spectacle. Le poème n'est pas exempt de toute référence : mais cette référence n'est pas tournée vers une réalité en soi ; le carreau, la pluie, le feu sont recréés dans le poème. La référence est plutôt ici ce qui réfère : le poème réfère à lui-même en intégrant le référentiel¹. Le poème, comme le carreau, est ce qui donne à voir et ce qui est vu, *mystères jumeaux*. Vue/lue par le lecteur, la page donne à voir une expérience unique :

De ta fenêtre ardente, reconnais dans les traits de ce bûcher subtil le poète, tombereau de roseaux qui brûlent et que l'inespéré escorte. (FM, PF XX, p. 160)

L'expression de texte brûlant trouve sa pleine justification en ces lignes. L'ardeur de ce qui se consume et se donne ainsi à voir se reporte sur ce qui le fait visible, en un glissement métonymique depuis le contenu jusqu'au contenant. La bonne lecture brûle les yeux, comme sont brûlés les yeux des réfractaires aux *preuves de la chandelle* de Georges de la Tour. Une continuité sans faille ni rupture s'installe de la perception fondatrice et de l'acte d'écrire du sujet jusqu'à la perception et la réception du lecteur, sans que soit pour autant supprimée la distance qui sépare le sujet écrivant de l'autre. C'est cette continuité qui se retrouve en ces lignes :

Il faut souffler sur quelques lueurs pour faire de la bonne lumière. Beaux yeux brûlés parachèvent le don. (LM, *Rougeur des Matinaux* IX, p. 331).

Mais que fait l'autre à sa fenêtre ? Il lui faut reconnaître le poète, opérer à travers le spectacle un retour sur l'origine du spectacle afin de l'avérer. Cette structure de dédoublement, apparue dans le carreau, organise le poème *Le Devoir*, où un enfant dialogue avec lui-même après avoir plongé *d'un seuil trait ses yeux dans le foyer de fonte rouge* d'un poèle, le contenant prenant encore la couleur et l'éclat ardent du contenu, au point que le lecteur ne sait plus si c'est le foyer ou la fonte qui est rouge, l'épithète pouvant être appliquée indifféremment à l'un ou l'autre

1 Sur ces points, cf. J. Garelli, *Le temps des signes*, Klincksieck, p. 26 sv. et M. Coliot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, P.U.F., p. 178 sv.

nom. L'exercice de pyromancie commence par cette question :

Bouche, ma confidente, que vois-tu ? (FM, p. 143)

L'autre, bouche de paroles qui se nourrit de ce qu'elle voit, en cette mise en scène de la lecture, joue le rôle de confident, comme le météore du 13 août, interpellé à la seconde personne (*A la seconde où tu m'apparus*, FM, p. 268) et présenté ainsi :

Toute la vertu du ciel d'août, de notre angoisse confidente, dans la voix d'or du météore. (FM, FH 230, p. 231).

On peut tout dire à un confident, jusqu'à l'indicible. L'autre ne se projette pas dans le poème, mais c'est le sujet écrivant qui se confie *en* lui, en toute franchise avec méfiance. *Prenez garde, tous ne sont pas dignes de la confidence.* (LM, *Rougeur des Matinaux*, p. 328). La lecture, déployée en dialogue, construit le sujet. Ce qui remet en question l'identité même du sujet présent dans le poème : *L'évasion dans son semblable, avec d'immenses perspectives de poésie, sera peut-être un jour possible.* (FM, PF LV, p. 169). Cette ultime phrase du *Partage formel*, adressée au lecteur comme un envoi, formulerait un vœu présent ailleurs dans les recueils de manière plus diffuse. Qui est ce *quelqu'un* auquel *le poème est toujours marié* (FM, PF XVI, p. 159) ? Qui, ce *nous* auquel la poésie donne sa *forme originale* (Ibid., XXI, p. 160) ? Qui, ce *quelqu'un* que le poème *fait premier* (Ibid., XXIX, p. 162) ? Et dans ce dernier exemple, le recours à l'italique attire l'attention du lecteur sur une question qui demeure sans réponse.

Cette lecture confidentielle est aussi définie comme un échange :

Il ne dépend que de la nécessité et de votre volupté qui me créditent que j'aie ou non le visage de l'échange. (FM, PF XXXVII, p. 164).

La transaction porte non pas sur des valeurs commerciales, mais sur l'objet même du poème. Le poème *Pénombre* semble rejeter l'opinion partagée par *la plupart* selon laquelle ceux qui possèdent *l'essentiel ne peuvent l'échanger sans se nuire* (FM, p. 240). La poésie peut être faite par tous. Le renversement sur l'autre de l'essentiel permet le partage du fonds poétique, source de grâce :

Ce serait la jeunesse et la grâce, source et delta auraient la même pureté. (Ibid.)

Le sujet écrivant et le lecteur se fondaient l'un à l'autre¹. La transitivité du poème s'affirme donc, en un mouvement d'expansion qui renverse les frontières et unitifie, en un visage unique, le sujet et l'autre. *Le chant des frontières s'étend jusqu'au bâti-père si vrai!*²

¹ *l'ouest, derrière sol i erau.* place à la clausule du recueil, désigne le texte désormais passé à un au retour dans et par le lecteur : "Le point fond. Les sources versent. Amont éclate. Et n'as ce sera verain." (NÉ, *Retour amont*, p. 439).

² Op. cit., note 1.

Le couple formel

Pour que l'échange s'accomplisse, il faut que deux conditions soient remplies : la nécessité issue de l'écriture du poème qui s'impose tel qu'il est¹, et la volupté du lecteur. Quel peut-être ce plaisir du texte ? *Le grand commerceur* marche dans l'*allée de la vigne commune*, adorateur de Dionysos, avec la *Femme à son côté s'informant du raisin rare* (FM, PF, LIV, p. 169). Cette grappe qui rafraîchit et qui énivre, *grappe desséchée de Dionysos*, étrangère au *monde de la foi et de la connaissance* (RBS, *A une sérenité crispée*, p. 754), sera peut-être demain *reverdisante* (Ibid.). Comme le delta, le raisin retrouve verdeur et jeunesse grâce à la femme lectrice. Le couple formel donne au poème sa durée, faite d'abandons et de retours, de progression vers une fin et de régressions vers un commencement. *Juxtapose à la fatalité la résistance à la fatalité*. (FM, *Bulletin des Baux*, p. 258).

Mais la rareté du raisin recueilli et partagé promet déjà bien des frustrations et des déceptions. La poésie est femme, aussi, et *le poème, aux caprices exorbitants* (...) dans l'instant nous obtient puis s'efface. (FM, PF LII, p. 168). Une femme séductrice, qui se tient devant nous - la préposition *ob* latine signifie devant, en face de - nous tient pour nous abandonner, comme le poème amour qui déambule dans les rues de la ville en restant définitivement lié à qui il fut marié (FM, PF XVI, p. 159) :

Il cherche son pareil dans le voeu des regards. L'espace qu'il parcourt est ma fidélité. Il dessine l'espérance et léger l'éconduit. (FM, *Allégeance*, p. 278)

Y aurait-il un lecteur élu pour cette rencontre avec le poème ? *Congé au vent* ouvrirait le recueil sur une rencontre possible (*il arrive que, peut-être* (FM, p. 130) avec "l'ambassadrice du salpêtre"² et sur une hypothétique prise de possession, à même les lèvres, de *la chimère de l'humidité de la nuit* (FM, p. 130). *Allégeance* ferme le recueil, avec insolence vis-à-vis du lecteur : le trésor est là, à portée de nos mains, mais il nous est refusé. Serons-nous des lecteurs frustrés, à qui la possession du corps du poème sera interdite ?

L'affamé

Le désir éveillé par le poème, objet à consommer, fruit tel ce *raisin rare* (FM, PF LIV, p. 169) ou *pain* (FM, *Argument*, p. 129), est oral. Cette offrande refusée au lecteur fait de lui un assoiffé ou un affamé. Cette oralité du désir exprime bien le déplacement opéré, dans la lecture, d'une bouche remplie du sein à une bouche remplie de mots : la représentation de la lecture dans les poèmes témoigne de cette

1 Sur cette nécessité, Valéry écrivait à propos de l'œuvre de Mallarmé : "cette œuvre sans pareille surprenait, à peine entr'ouverte, saduisait aussi l'ouïe, s'imposait à la voix, et se soumettait tout l'appareil de la parole par une sorte de nécessité dans l'ajustement des syllabes créée à force d'art, - tout de suite elle embarrassait l'esprit, l'intriguait, le défiait parfois de comprendre." (op. cit., pp. 644-645).

2 A. Breton, *Clair de terre, Tournesol*, coll. Poésie Gallimard, p. 85. Dans le poème de Char, la fille va le "dos tourné au soleil couchant", ce qui laisse supposer que l'expérience du tournesol est inversée.

sublimation, mais aussi des tensions et retours amers qui la traversent. Par exemple, le poème *A une ferveur belliqueuse* (FM, p. 227) est dès le titre contradictoire : s'y opposent désir et agression, amour et haine, amis et ennemis pour un enjeu qui est le corps de la statue de Notre-Dame de Lumières. La parabole de *Le masque funèbre* (LM, p. 316) raconte la destinée d'un homme prodigue, dévoreur d'héritages, qui n'aurait plus faim : mais la contradiction rejaillit dans le vol de la famine qu'il commet, après qu'a été évoquée, il est vrai, cette autre frustration, *sa table vide, son lit désert, sa femme grosse*. Par contre, dans *l'Amoureuse en secret* (LM, p. 313), le rapport à la figure maternelle nourricière est euphorique : la nourriture mise à table, ce à quoi l'amour *parlera, est semblable à l'anche d'un hautbois*, qui n'attend que le souffle de l'autre pour rendre le son attendu. Ces poèmes sont fondés sur le substrat archaïque de la frustration, et font du lecteur un autre du sujet capable de se satisfaire ou de souffrir par le poème. A cet égard, *Les lichens*, qui voit l'émergence de l'autre ("tu") et sa séparation d'avec le sujet écrivant, est autant le constat d'un présent de la frustration que l'annonce d'un futur de satisfaction. La lecture se déploie dans un espace qui oscille entre manque et jouissance :

Nous allions nous séparer. Tu demeurerais sur le plateau des arômes et je pénétrerais dans le jardin du vide. Là, sous la sauvegarde des rochers, dans la plénitude du vent, je demanderais à la nuit véritable de disposer de mon sommeil pour accroître ton bonheur. Et tous les fruits t'appartiendraient. (LM, p. 317)

Mais ce rapide examen de l'oralité ne saurait occulter l'agressivité dont le sujet écrivant peut faire montre à l'égard de l'autre lecteur. La générosité le cède alors à la privation : le souverain qu'est le sujet écrivant demeure en fait maître du jeu, capable de condamner à mort ou au pourrissement tout être qui chercherait à l'égalier :

Ceux qui regardent souffrir le lion dans sa cage pourrissent dans la mémoire du lion.

Un roi qu'un coureur de chimère rattrape, je lui souhaite d'en mourir. (LM, p. 322)

Une même cellule signifiante (*souffrir, pourrir, mourir*) trace le parcours qui mène de la souffrance du sujet à la mort de l'autre. En retournant l'agression sur l'agresseur, le sujet exprime son désir d'invincibilité et proclame son autorité royale puisée aux sources du surmoi. Une telle riposte au sadisme du lecteur témoigne de la volonté du sujet d'asservir l'autre, en l'inscrivant dans le poème dont il devient l'élément ultime. L'axe vectoriel de la lecture va du poème au lecteur, et non pas du lecteur au poème. Quand le veut bien le poète tout-puissant, l'autre peut avoir des *satisfactions adoptives* (FM, PF V, p. 156). Son désir demeure désir, malgré l'amour.

Toutefois, il y a une positivité de la lecture. Même si *la rose qui ferme le royaume* (FM, *Bulletin des Baux*, p. 258) est inaccessible, le plaisir de l'instant est réellement donné, entre l'offrande et le retrait. Ces versets de Claudel situent bien ce moment extatique de la lecture :

Ah, je vous le dis, ce n'est pas la rose ! C'est son odeur
Une seconde respirée qui est éternelle !¹

Cette volupté instantanée reproduit l'expérience émotive, elle aussi instantanée, vécue par le poète. Encore une fois, ce qui peut être attribué au poète lecteur s'applique aussi au lecteur : *Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème. Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine.* (*Le marteau sans maître, Moulin Premier IV*, p. 62). En ce moment privilégié, l'impossibilité même de lire et le malaise que fait naître le poème par sa difficulté littérale se retournent en identification au poème et en pur bonheur. Juxtaposons ces deux citations :

Que ma présence qui vous cause énigmatique malaise, haine sans rémission, soit météore dans votre âme. (FM, *Le météore du 13 août*, p. 270)

La crainte, l'ironie, l'angoisse que vous ressentez en présence du poète qui porte le poème sur toute sa personne, ne vous méprenez pas, c'est du pur bonheur. (RBS, *A une sérénité crispée*, p. 758).

Le corps du lecteur

Mais pour que la lecture fasse son œuvre de volupté, il faut que deux corps se rencontrent, celui du poème et celui du lecteur. Dans *Congé au vent*, la lecture à même les lèvres de la rencontrée ne suppose qu'un regard pour *distinguer* sur fond de nuit l'éclat de la lèvre humide. Mais dans le feuillet 35 des *Feuillets d'Hypnos*, l'oralité conserve ses droits, et la bouche du lecteur trouve sa place dans l'élaboration du poème. Lire, c'est goûter et produire la qualité savoureuse du texte :

Vous serez une part de la saveur du fruit. (FM, p. 183).

Le sujet écrivant distribue les rôles dans le processus de maturation du poème : le lecteur est bel et bien nécessaire au devenir du texte. C'est cette bouche du lecteur qui est apostrophée à la deuxième personne du pluriel dans cet autre feuillet :

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 ? (FM, p. 185)

Les deux états de l'homme comblé et frustré (douceur et amertume), marié et veuf, sont érigés en critères de goût en matière poétique. La lecture est ainsi vécue intensément dans le corps même de celui qui la fait, et ses effets servent à mesurer la qualité même de ce qui lui est soumis ("ceci"). Aussi comprend-on mieux pourquoi, dans le poème *le Devoir*, le dialogue de la lecture commence par une question posée à la bouche :

Bouche, ma confidente, que vois-tu ? (FM, p. 143)

1 Paul Claudel, *Œuvre poétique, La cantate à trois voix*, bibliothèque de la Pléiade, p. 336.

L'écriture opère, sur le visage même de l'enfant, un passage métonymique depuis la bouche jusqu'aux yeux, liant ainsi l'expérience du goût à celle de la vue. Lire, c'est voir, mais voir avec amour, voir d'un œil désirant. Et, de même que le tueur a les yeux qu'il faut pour tuer, de même le lecteur trouve les yeux qu'il faut pour contempler l'exceptionnel (FM, FH, 232, p. 231). Ainsi le sujet écrivant se remémorant une scène de l'enfance, se revoit *penché sur les végétaux du jardin désordonné de son père (...)* *baisant des yeux formes et couleurs* (FM, p. 251). La lecture amoureuse, par l'ouverture de l'œil, donne donc accès à *un arrière pays dont seule la clôture est sombre* (RBS, *Arthur Rimbaud*, p. 732) : volontiers transgressive, la lecture ébranle les interdits en ce qu'ils ont de statique et offre à la sensation le parfum de l'*inespéré* : ce ne sont plus l'œil et la bouche qui échangent leurs vertus, comme dans le baiser aux végétaux, mais la vue et l'odorat qui se complètent :

Derrière l'œil fermé d'une de ces lois préfixes qui ont pour notre désir des obstacles sans solution, parfois se dissimule un soleil arriéré dont la sensibilité de fenouil à notre contact violemment s'épanche et nous embaume. L'obscurité de sa tendresse, son entente avec l'*inespéré*, noblesse lourde qui suffit au poète. (FM, PF VI, p. 156).

La proposition se développe selon un schéma qui rappelle certaines pratiques surréalistes (yeux fermés/yeux ouverts). Elle fait du passage d'un état à l'autre (œil fermé/épanchement) le moment d'une extrême intensité euphorique, où fusionnent le sujet et l'objet convoité. Le parfum de l'aromate, la part réservée aux dieux dans le sacrifice instauré par Prométhée, enveloppe celui qui a provoqué son jaillissement.

L'entente

Le fenouil ouvre les feuilles superposées les unes aux autres qui le constituent en totalité pour livrer son intériorité. Cette ouverture de l'objet-texte sera l'indice de la réussite de la lecture. Le météore éclate dans la nuit pour s'offrir au regard en de *toujours plus larges fiançailles* (FM, *Le météore du 13 août*, p. 269). Les pierres des Baux sont marquées de lignes qui sont autant de bouches appelant le lecteur (FM, *Le Bulletin des Baux*, p. 258). La matière minérale, dont est fait le poème, qui devrait être un obstacle à toute pénétration, offre sa profondeur aux regards du lecteur fasciné¹. Odin le Roc, un des Transparents, déclare :

Ce qui vous fascine par endroit dans mon vers, c'est l'avenir, glissante obscurité d'avant l'aurore, tandis que la nuit est au passé déjà. (LM, *Les Transparents* VIII, p. 298).

1 Ce paradoxe d'une pénétration de la pierre, qui possède alors des pouvoirs nourriciers inattendus, se retrouve dans les paroles de René Mazon, un Transparent minéral : "Le rocher parle par la bouche de René./Je suis la première pierre de la volonté de Dieu, le rocher ; l'indigent de son jeu et le moins belliqueux./Figuier, pénètre-moi :/Mon apparence est un défi, ma profondeur une amitié." (LM, p. 297). Le prénom René unit cette figure à celle du poète.

Le lecteur doit être matinal, pour saisir en sa ténuité ce moment d'équilibre où il rencontre l'inespéré. Cette faille dans le corps minéral du poème, confondu avec le corps d'Odin qui est de "roc", apparaît le poème au silex faiseur d'étincelles, pierre travaillée par le temps, à la forme et au poli toujours inachevés. Le *silex*, pierre exilée, frère du poète :

Frère, silex fidèle, ton joug s'est fendu. L'entente a jailli de tes épaules. (FM, *Afin qu'il n'y soit rien changé* 6, p. 136).

Le dos tourné, souvent synonyme d'un refus de parler, comme dans *Congé au vent* (FM, p. 130), ou marque d'un mépris hautain du sujet vis-à-vis des autres qui le harcèlent de leurs *mensonges, gobelins* par lesquels ils veulent faire gober ou *trombes* par lesquelles ils désirent tromper (FM, *L'absent*, p. 140 : *opposait son dos perdu dans le temps.*), perd ces valeurs conventionnelles : le cliché, travaillé par le poète, fait du dos qui est tourné un livre dont on tourne les pages. Le dos est ainsi livré au lecteur dans l'effacement du sujet :

Sorgue, tes épaules comme un livre ouvert propagent leur lecture. (FM, *Louis Curel de la Sorgue*, p. 142).

Lecture du faucheur, qui cueille le seigle et le rassemble pour constituer le livre que lit l'autre, en l'occurrence le poète. Le livre ouvert est tourné vers le ou les lecteurs qui s'entendent avec lui et l'entendent. Lire, c'est donc écouter le corps minéral afin de parvenir aux "certitudes" :

Ecoute aux tempes rocheuses
des présences dispersées
le mot qui fera ton sommeil
chaud comme un arbre de septembre.

Vois bouger l'entrelacement
des certitudes arrivées
près de nous à leur quintessence,
ô ma Fourche ma Soif anxiouse ! (FM, *Conduite*, p. 149)

Parce que l'amante étreint le corps du poème, elle peut *écouter et voir*. La distance a été parcourue et la rencontre a lieu. Char dit ainsi le nécessaire corps à corps du lecteur et du poème, nécessaire à l'instant où fusionnent l'aboutissement d'une démarche alchimique et le désir "anxieux" d'une vérité. La stèle poétique, en ces moments où le récepteur l'épouse dans la frénésie, est lieu initiatique de passage, où le mot de passe est donné afin de rendre possible l'accès à un bien être futur. Significativement, le poème *Conduite* s'ouvre sur le mot *Passe*, ordre donné à l'autre, substantif désignant ce lieu de passage, dans un paysage de montagnes, que sera le poème minéral. Au terme de sa démarche, l'amante renoue avec la chaleur (*sommeil chaud*) et avec la vie qui triomphe de la mort, comme au terme de *Biens égaux* (FM, p. 252). Cette conquête reste pourtant précaire, puisqu'elle s'accomplit dans l'instant même du passage, comme le rappelle au passant l'épi

taphe du comte de Sault :

Préfère, passant, l'églantier
Dont je suis la pointe amoureuse
Qui survit à ton effusion. (LM, *Les Transparents* XV, p. 301)

La discrète allusion à l'étreinte des amants (*la pointe amoureuse, l'effusion*) fait de la nuptialité une métaphore des rapports euphoriques du lecteur au poème. Une nuptialité dont les effets se mesurent dans le corps du lecteur. Dans *Le Visage nuptial*, le poète oppose le corps passé au corps présent. Mais le recours à des métaphores au registre linguistique situe cette opposition dans la sphère de la parole :

Le corps désert, hostile à son mélange, hier, était revenu parlant noir.
(...)
Risée de la nuit, arrête ce charroi lugubre
De voix vitreuses, de départs lapidés. (FM, p. 151)

Des paroles de deuil, liées à un refus de soi (*hostile à son mélange*), associées à un manque. L'autre est enfermé et refermé sur lui-même. La nuptialité suppose que les obstacles soient renversés :

Au passé les micas du deuil sur ton visage. (FM, p. 152)

Au contraire, le sujet écrivant rend à celle qu'il étreint dans le poème le *mouvement tari de sa diction* (Ibid.). Le poème permet donc un ressourcement : la voix retrouve les qualités du souffle, le *timbre* qu'elle sait transmettre à la *devise matinale*, la puissance qui donne à la parole sa liquidité et son rythme :

Ruisseaux, neumes des morts anfractueux
(...)
Mélez votre acheminement aux orages de qui sut guérir de la désertion. (Ibid.)

L'entente a mis fin à la *désertion*, et la voix se fait pareille à un flot qui s'élance jusqu'à ce qu'il soit tari de nouveau, à la source. Cette odyssée de la parole s'achève sur l'épanouissement du *silex frissonnant sous les sarments de l'espace* (FM, p. 153) et l'assouvissement de la soif :

La parole, lasse de défoncer, buvait au débarcadère angélique. (Ibid.)

La lecture du poème apporterait donc à celle qui rencontre le sujet écrivant l'unique bienfait d'une respiration retrouvée. *La femme respire*. (Ibid.) Et elle accède, grâce à la poésie, au bien-être physique et à la santé tellement importants pour le poète (FM, PF XXXIV, p. 163)¹.

1 Aimer, c'est retrouver la respiration. Aux maquisards que le sommeil abandonne et que la mort guette, il reste l'amour : "Il faut beaucoup nous aimer, cette fois encore, respirer plus fort que le poumon du bourreau." (FM, FH 193, p. 221). La construction impersonnelle laisse indéterminée l'identité de celui qui doit aimer ce nous, et qui l'aimera en retour.

Le feuillet d'*Hypnos* 135, malgré sa longueur, résumerait bien cette attitude adoptée par René Char vis-à-vis de son lecteur, faite d'exigences et d'amour, de déceptions et de rares joies. Char est un humaniste - il l'a écrit dans son avertissement aux *Feuilles d'Hypnos* (FM, p. 173) -, et une des conséquences de cet humanisme est le respect de l'autre, dans la mesure où il ne menace pas le soi :

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. A partir de cette démarche et chaque racine traitée, leur respiration se ferait plus sereine. Surtout ne pas entièrement leur supprimer ces sentiers pénibles, à l'effort desquels succède l'évidence de la vérité à travers pleurs et fruits. (FM, FH 135, p. 121).

Et le poète lui-même n'échappe pas à la règle : au terme de cette étude, ce constat s'impose, d'une interchangeabilité des positions de poète et de lecteur. Car l'autre répète l'aventure du sujet écrivant. De même que le poète rassemble des signes énigmatiques en son chant,

Lyre sans bornes des poussières (FM, Lyre, p. 270).

de même, nous lecteurs, progressons et passons péniblement dans le poème, sans repères pour nous guider et sans être bornés par nos a priori, nous attachant à lire "sans bornes des poussières,

Surcroît de notre cœur. (Ibid.)

Didier ALEXANDRE

TABLE DES MATIÈRES

<i>Présentation</i>	7
Georges NONNENMACHER, <i>Char liminal</i>	11
Paule PLOUVIER, <i>La Matéria prima de l'œuvre ou le Corps Poétique</i>	37
Jean-Claude MATHIEU, "Une force qui avait l'air d'un iris"	51
Éric MARTY, <i>Feuillets d'Hypnos</i>	61
Mireille SACOTTE, <i>Une sorte de Marc-Aurèle</i>	71
Jean-Charles GATEAU, <i>In illo tempore</i>	83
Patrick NÉE, Le Temps comme retour dans <i>Fureur et mystère</i>	93
Christine DUPOUY, Nostalgie des origines et retour amont : une lecture du poème <i>Suzerain</i>	109
Michaël BISHOP, <i>L'avenir du passé : les différences du même chez Char</i>	129
Antoine RAYBAUD, <i>Sous l'angle fusant de la rencontre</i>	139
Didier ALEXANDRE, <i>La grâce qui affame</i>	151

Achevé d'imprimer par Corlet, Imprimeur, S.A.
14110 Condé-sur-Noireau (France)

N° d'Imprimeur : 4121 - Dépôt légal : mars 1992

Imprimé en C.E.E.

