

La lecture à l'oeuvre :
René Char et la métaphore Rimbaud

par

Anne-Marie FORTIER

Thèse de Doctorat soumise à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Mai 1997

© Anne-Marie Fortier, 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-44431-7

Abstract

The purpose of this thesis is to analyse the function and the modulations of the figure of Rimbaud in the works of René Char, from 1927 to 1988 approximately.

This analysis, which traces the passage – from the latent to the manifest – of the figure of Rimbaud through Char's works, is situated at the junction of two series of texts, one "interior" (Char's writings on Rimbaud), the other "exterior" (twentieth-century interpretations of Rimbaud). Intertextuality, understood to mean the influence of Rimbaud on René Char, emerges as a reading, that is a "critique" of Rimbaud, the elaboration of a "Rimbaldian" text of which Char himself is the legatee.

What is designated in this thesis as the "métaphore Rimbaud" in the work of René Char refers to a process of aesthetic conceptualization rooted in the figure of Rimbaud. The "conceptual metaphor" (a notion borrowed from the works of Judith Schlanger) constructs rather than describes an interpretation. The metaphor is thus a means of intellectual invention, a heuristic act and an instrument of investigation. For Char, the metaphorical Rimbaud is the space into which he projects and imagines the work to be created. Thus, the figure of Rimbaud, through a working and reworking of discrepancies and margins, is gradually transformed by the poet and becomes, finally, a true metaphor, that is, a conceptual hypothesis which is supple and ample enough to accomodate all of Char's poetry.

Résumé

Cette thèse est un essai qui cherche à comprendre comment fonctionne et se module le recours à la figure de Rimbaud au fil de l'oeuvre de René Char, c'est-à-dire entre 1927 et 1988 environ.

En suivant le parcours de la figure rimbaldienne dans l'oeuvre de Char, qui passe, au fil des années, du latent au manifeste, c'est à la jonction de la série intérieure des textes de Char consacrés à Rimbaud et de la série extérieure des interprétations rimbaldiennes qui ponctuent le siècle que nous situons nos analyses. L'idée d'intertextualité, qui sous-tend cet essai, est doublée du vecteur de l'influence et devient lecture, ce qui veut dire «critique» de Rimbaud, élaboration d'un texte rimbaldien dont Char s'institue le légataire.

Ce que nous appelons la «métaphore Rimbaud» chez René Char renvoie à un travail de conceptualisation esthétique à partir de la figure de Rimbaud. Empruntée aux ouvrages de Judith Schlanger, l'idée de métaphore conceptuelle ne cherche pas à décrire mais à construire une interprétation; ainsi envisagée, la métaphore est un moyen d'invention intellectuelle, un geste heuristique et un instrument d'investigation. Pour Char, ce Rimbaud métaphorique est l'espace où il projette et rêve l'oeuvre à faire. C'est ainsi que la figure rimbaldienne, par un travail de l'écart et de la marge, sera peu à peu aménagée par le poète pour devenir, à terme, une véritable métaphore, c'est-à-dire une

hypothèse conceptuelle à la fois assez souple et assez ample
pour intégrer l'oeuvre faite et loger l'oeuvre à venir de
René Char.

Remerciements

Je tiens à remercier pour leur appui financier: le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et le Fonds FCAR.

Je souhaite également remercier les membres de mon comité de thèse, Monsieur Yvon Rivard et Madame Gillian Lane ainsi que les conservateurs de la Bibliothèque Nationale de France et de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Messieurs Antoine Coron et François Chapon.

Enfin, j'aimerais dire toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur François Ricard, pour ses précieux conseils et ses encouragements inconditionnels.

Table des matières

Introduction.....	8
<i>Première partie : La rive des ombres.....</i>	<i>28</i>
<u>Chapitre 1 : L'ombre portée de Rimbaud.....</u>	<u>29</u>
Discours de la méthode.....	41
Un second recueil aux armes du poète.....	60
<u>Chapitre 2 : Rimbaud: Ombres prêtées.....</u>	<u>72</u>
<i>Première partie : Les choses dans l'ombre.....</i>	<i>74</i>
Fièvre lyrique.....	74
Ambiguïté de Rimbaud.....	76
Serment d'allégeance.....	83
Le Rimbaud du second manifeste.....	85
Préfaces à Rimbaud.....	88
Chacun collectivement.....	92
Choses dans l'ombre.....	93
Rimbaud: la Beauté amère.....	95
Marteau sans maître.....	101
Fauve sadien.....	105
Valeur de Sade.....	108
Les mots font l'amour.....	112
Terreur de l'amour.....	114
<i>Seconde partie : L'ombre des choses.....</i>	<i>122</i>
Char: Père et fils.....	122
Manifeste-aquarium.....	126
Ange en exil.....	132
Poésie et vérité.....	134
Reprendre aux accidents.....	136
Artificier contre l'artificiel.....	139
Découronnement du monde.....	143
<i>Seconde partie : La rive des choses.....</i>	<i>147</i>
<u>Chapitre 3 : Les déserteurs.....</u>	<u>148</u>
Rimbaud: Trois polémiques.....	161
La poésie, contre-sépulcre de l'action.....	168
Poésie objective.....	174
Sujet lyrique.....	178
Le Pays natal.....	183
Paysage objectif.....	186

L'univers sans images.....	189
Dialogue avec la Beauté.....	191
Les Matinaux.....	193
Singulier universel.....	207
Scansion du congé.....	211
<u>Chapitre 4</u> : Ubiquité posthume.....	240
Abrégés posthumes et portraits en rafale.....	243
Les dessous d'un portrait de Rimbaud.....	253
Rimbaud centenaire.....	271
Ubiquité rimbaldienne.....	273
<u>Chapitre 5</u> : L'ombre sur la rive.....	305
Architecture de l'édifice: suites sans fin.....	315
Mouvement de l'édifice: double valence.....	318
Rimbaud: l'épuisement du commentaire.....	325
Poètes et professeurs.....	329
Rimbaud comme question.....	335
Sous un marronnier.....	346
Questions sans réponse.....	352
Colloque à trois.....	359
Aisé à porter.....	366
Conclusion.....	370
Épilogue.....	381
Bibliographie.....	384

Introduction

La lecture à l'oeuvre :
René Char et la métaphore Rimbaud

*Exister pour la postérité.
Mais on l'assimile toujours à ses
contemporains.*

G. Pontiggia, Le Jardin des Hespérides¹

¹ G. Pontiggia, «L'homme de lettres et l'inexistence», dans Le Jardin des Hespérides, traduit de l'italien par F. Bouchard, Paris, José Corti, «en lisant en écrivant», 1996, p. 281.

Pour René Char, qui lit Rimbaud aux alentours de 1930, les diverses interprétations de l'oeuvre de Rimbaud, comme des «battements innombrables», sont «autant de versions, celles-là plausibles, d'un événement unique: le présent perpétuel²». Rimbaud est un phare: «Si je savais ce qu'est Rimbaud pour moi, écrira-t-il en 1956, je saurais ce qu'est la poésie devant moi, et je n'aurais plus à l'écrire³». Je n'aurais plus à écrire, sommes-nous tentés de lire.

Il est possible de penser que la poésie de René Char est une lecture de l'oeuvre de Rimbaud, lecture toujours au présent, toujours mobile et dont la trajectoire se trouve

² R. Char, «Arthur Rimbaud»[1956], dans Oeuvres complètes, introduction de J. Roudaut, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1995, p. 729; désormais, le sigle OC désignera cette édition.

³ R. Char, «Arthur Rimbaud», OC, p. 732.

dessinée, tendue vers l'oeuvre de Rimbaud, qui «lui ouvre la voie, contient sa dispersion, [la] nourrit de sa lancée⁴». René Char donne à penser que, d'une certaine manière, toute son oeuvre serait une appropriation de l'oeuvre de Rimbaud, un réinvestissement de ce que celui-ci a obtenu et dont Char serait l'héritier: «Tout ce qu'on obtient par rupture, détachement et négation, on ne l'obtient que pour autrui⁵». L'oeuvre de Char peut ainsi se lire comme une préface à Rimbaud continuellement remise à jour, une incessante recherche de «ce qu'est Rimbaud pour [lui]».

Les textes de Char sur Rimbaud se situent au carrefour des interprétations de Rimbaud, mais aussi à la croisée du climat socio-historique, intellectuel et épistémologique au sein duquel les textes de Char se nourrissent et par lequel Char se situe et prend position dans son époque. En réinvestissant l'oeuvre et la vie de Rimbaud, Char cherche à marquer sa filiation et sa singularité.

Les textes de Char sur Rimbaud s'inscrivent d'abord dans une série interne à l'oeuvre de Char elle-même, au sein de laquelle le poète passe de la situation de donataire à celle de donateur: il rend ce qu'il a reçu. Dans cette série, on peut dire que ces textes ponctuent, cristallisent et relancent, prennent acte et ouvrent l'horizon d'une démarche poétique qui se cherche, se définit dans le temps

⁴ R. Char, «Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger», OC, p. 734.

⁵ R. Char, «Arthur Rimbaud», OC, p. 733.

même où elle s'élabore. Ponctuellement, Char revient à Rimbaud et investit la figure de Rimbaud d'un programme poétique, esthétique, éthique et politique. Avec pour pivot un texte plus élaboré (la préface de 1956), la série intérieure de ces textes couvre une période qui va de 1927 à 1976, en comptant les textes liminaires, les mentions de dette et les «listes d'ascendants».

Cette série rencontre – et s'en nourrit – une série extérieure d'interprétations de Rimbaud qui s'élaborent au cours de ces années-là (allant du livre de Fondane à l'enquête Rimbaud menée en 1973-74 par Roger Munier). Le texte de Char corrige, endosse ou critique ces interprétations de façon à aménager, dans ce Rimbaud-là, la marge de projection et la distance nécessaires pour placer sa voix poétique.

Dans le cadre d'une étude d'influence, il importait de déployer les divers sens dont était investie l'oeuvre de Rimbaud au moment où René Char dit avoir lu Rimbaud, c'est-à-dire aux alentours de 1930, moment où il se joint aux surréalistes. C'était l'objet de notre mémoire de maîtrise: Lectures de Rimbaud vers 1930⁶.

Pour déployer les diverses interprétations de Rimbaud qui avaient cours à cette époque, il fallait faire ce qu'on peut appeler une «archéologie» des interprétations qui

⁶ A.-M. Fortier, Lectures de Rimbaud vers 1930, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1992, 205 pages.

s'étaient élaborées depuis 1883, date du premier texte de Verlaine sur Rimbaud.

La valorisation préfacielle du texte de Rimbaud, entre 1883 et 1935, était passée de l'hagiographique au politique, tant et si bien qu'aux alentours de 1935, la vie et l'oeuvre de Rimbaud apparaissaient comme les deux moments d'une destinée où se jouait le sort de la poésie elle-même.

Cette thèse se situe donc dans le prolongement immédiat de notre mémoire. Nous y examinons les textes que Char consacre explicitement à Rimbaud, pour cerner la manière dont fonctionne et se module chez lui le recours à Rimbaud.

La nouveauté de notre travail concerne d'abord la connaissance de l'oeuvre de Char elle-même et les outils méthodologiques qu'il a fallu développer pour faire fonctionner l'hypothèse qui le sous-tend.

Bien que justifiée par le nombre, la réurrence et l'importance des textes de Char sur Rimbaud, l'étude du rapport qu'entretient Char avec l'oeuvre et la figure de Rimbaud, pour avoir été rapidement esquissée par d'autres, n'a pas encore été véritablement faite. La présence de Rimbaud dans l'oeuvre de Char a été abordée notamment par Virginia A. Lacharité, tout attachée à marquer les points de convergence des poétiques de René Char et d'Arthur Rimbaud⁷.

⁷ V. A. Lacharité, «Rimbaud and Char: Two Paths to "La Maison"», South Atlantic Bulletin, XXXVI-1 (janvier 1971), p. 40; «The Role of Rimbaud in Char's Poetry», PMLA, 89-1 (1974), p. 57-63. Ce dernier article a donné lieu à une polémique avec l'auteur d'études, alors en préparation, sur le même sujet: cf. Mechtild

Publié en 1974, l'article de Cranston en réplique à Virginia Lacharité devient, en 1979, un chapitre de son ouvrage, Orion Resurgent René Char: Poet of Presence⁸. Il s'agit de la seule étude de détail de la présence effective du texte de Rimbaud dans l'oeuvre de Char. L'auteur ne s'attarde toutefois pas au rôle et à la fonction de la figure rimbaldienne dans l'oeuvre de Char.

En 1981, Jean Voellmy donnait le premier de deux travaux consacrés à la lecture de Rimbaud par René Char et aux traces qu'elle a laissées dans la poétique et le mouvement de l'oeuvre de Char⁹. Malgré qu'il établisse d'entrée qu'«il faut [...] distinguer entre ce qui remonte à sa propre expérience [celle de Char] et ce qui s'applique à son devancier [Rimbaud]», le texte de Voellmy semble ensuite faire fi de cette mise en garde pourtant importante¹⁰.

Cranston, «To the Editor», réponse à V. A. Lacharité: «The role of Rimbaud in Char's Poetry», PMLA, 89-5(october 1974), p. 1117-1118 et V. A. Lacharité, réplique à M. Cranston: «The role of Rimbaud in Char's Poetry», PMLA, 89-5(october 1974), p. 1118-1120.

⁸ M. Cranston, «"L'Homme du matin et...celui des ténèbres". Char and Rimbaud: parallels and contrasts», Kentucky Romance Quarterly, XXI(1974), p. 195-214; ces pages s'intituleront «Out of the Labyrinth: Char and Rimbaud», et seront reversées à Orion Resurgent René Char: Poet of Presence, Washington, «Studia humanitatis», 1979, p. 239-263.

⁹ J. Voellmy, «René Char et la lettre du Voyant», Berenice, Roma, II-2(Marzo 1981), p. 182-189; «Vivre Arthur Rimbaud, selon René Char», dans Figuring Things. Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century, Ch. D. Minahan (ed.), Lexington(KY), French Forum Publishers, «French Forum Monographs»; 84, 1994, p. 191-200.

¹⁰ J. Voellmy, «Vivre Arthur Rimbaud», p. 191.

Malgré son titre, l'article de Jean-Pol Madou, paru en 1984, explore la question de l'origine chez Char et Hölderlin à partir de concepts empruntés à Heidegger dans le but ultime de replacer Char dans une lignée rimbaldienne¹¹.

En 1984, Paule Plouvier s'intéressait à la filiation allant de Rimbaud à René Char du point de vue valéryen qui s'y opposait, selon elle; la frontière entre ces deux lignées de poètes étant tantôt celle qui départage l'écriture de la forme de celle de l'énergie¹², tantôt celle d'une «féminité» de la poésie¹³.

En 1989, Pierre Brunel a cherché, lui, quelle voix – ou quelle voie – de Rimbaud avait été célébrée par René Char¹⁴.

Tout récemment encore, Adriano Marchetti, rendant hommage à Yves-Alain Favre, donnait une étude montrant que le dialogue entre René Char et Martin Heidegger prenait sa source dans une réflexion sur le texte de Rimbaud¹⁵.

¹¹ J.-P. Madou, «"La poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant" (Char, Heidegger, Hölderlin, Rimbaud)», Sud (1984), p. 297-312.

¹² P. Plouvier, «Écriture de la forme, écriture de l'énergie», communication présentée au Colloque «Valéry, les poètes, la poésie» (6-7 mai 1983), Bulletin des études valéryennes, n°35 (1984), p. 15-22.

¹³ P. Plouvier, «Féminité de la poésie? (Rimbaud, Char)», Dires, n°2 (janvier 1984): «Figures du Féminin», H. Rey-Flaud et P. Plouvier (éd.), Montpellier, Centre freudien, p. 85-95.

¹⁴ P. Brunel, «La voix de Rimbaud chez les poètes français entre 1945 et 1960: l'exemple de René Char», dans Poésie 1945-1960: Les mots, la voix, Actes d'un colloque du «Centre de recherches sur la poésie française» de la Sorbonne, organisé par M.-C. Bancquart, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 51-60; texte partiellement repris dans Arthur Rimbaud, A. Guyaux (dir.), Paris, L'Herne (64), 1993, p. 327-333.

¹⁵ A. Marchetti, «René Char lecteur d'Arthur Rimbaud», dans Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre, textes

S'il faut en croire Mechtild Cranston, la référence aux points de convergence entre Rimbaud et Char est devenue, avec les années, ce qu'en 1974 il lui est possible de qualifier de «lieu commun de la critique¹⁶». Certes, rares sont les textes qui, tentant d'élucider la poétique de Char, ne font pas référence au grand texte qu'il consacre à Rimbaud en 1956 et qui apparaît du coup comme un art poétique personnel. Presque omniprésente, la référence à Rimbaud dans les études sur Char est devenue si habituelle qu'il semble désormais inutile de l'interroger véritablement¹⁷. Mieux, il s'entend désormais que ce que dit Char de Rimbaud s'applique de façon essentielle à son oeuvre propre. À seule preuve, cette expression de Char à l'endroit de Rimbaud, portée au fronton d'une des plus pénétrantes études sur l'oeuvre de René Char, celle de Jean-Claude Mathieu: La poésie de René Char ou le sel de la splendeur¹⁸.

réunis par Ch. Van Rogger Andreucci, Pau, Publications de l'Université de Pau, «Centre de recherches sur la poésie contemporaine», 1993, p. 143-146.

¹⁶ M. Cranston, «The role of Rimbaud in Char's Poetry»; réplique à V. A. Lacharité, PMLA, vol 89-5 (October 1974), p. 1118.

¹⁷ Cf. notamment l'excellente étude d'Éric Marty où la présence de Rimbaud dans l'oeuvre de René Char est attestée page après page (René Char, Paris, Éditions du Seuil, «Les contemporains»; 5, 1990, 287 pages).

¹⁸ J.-C. Mathieu, La poésie de René Char ou le sel de la splendeur, t.1: Traversée du surréalisme, t.2: Poésie et résistance, Paris, José Corti, 1988, 365 pages chacun. Nos renvois à ces ouvrages seront désormais désignés par le nom de l'auteur suivi du tome et de la page, entre crochets, dans le corps du texte. Nous empruntons en outre le code typographique employé dans l'annexe de cet ouvrage (t.2, «Manuscrits et variantes», p. 288-348), c'est-à-dire : <>: ajout; []: suppression; le texte après la flèche (->) remplaçant la rature du texte qui la précède. L'expression est employée par Char dans

Pour constater l'identification entre les deux poètes, les textes qui s'attachent à cerner leur relation n'évoquent ni la fonction ni le fonctionnement du texte de 1956 dans l'oeuvre et le parcours de Char, ils ne font pas l'archéologie des strates poétiques qui le composent.

Or comment Char en arrive-t-il à ce texte, quelle place celui-ci occupe-t-il dans la série où il s'inscrit et que signifie-t-il pour Char? Comment fonctionne-t-il, quelle est sa fonction et, surtout, quelle avancée marque-t-il à l'égard de la série qu'il semble couronner ?

Afin de donner une réponse à ces questions, il importe de suivre le parcours de la figure rimbaldienne dans l'oeuvre de Char et de chercher à comprendre ce qu'elle signifie pour Char à chacun des moments où il y a recours. En cherchant d'abord à définir ou à dessiner le Rimbaud de chacune des périodes que nous aurons délimitées, en montrant de quoi ce Rimbaud-là est investi et en quoi il conteste, recompose et critique les Rimbaud alors disponibles, la figure de Rimbaud se grèvera peu à peu, au fil de ces investissements et de ces recompositions, d'enjeux dont le grand texte préfaciel de 1956 montrera la plénitude et le fonctionnement.

Par là, notre thèse se veut un apport à la connaissance de l'oeuvre de René Char, par l'étude du fonctionnement de

le texte «En 1871»: «Il n'a rien manqué à Rimbaud, probablement rien. Jusqu'à la dernière goutte de sang hurlé, et jusqu'au sel de la splendeur» (OC, p. 727).

l'un de ses modes privilégiés: le vocatif. Cette étude pourrait permettre, par le biais de la figure de Rimbaud, de comprendre l'intégration des autres figures votives de l'oeuvre, que l'appel à Rimbaud, dans l'oeuvre de Char, tend à subsumer.

De plus, par l'élaboration des outils conceptuels auxquels elle donne lieu et par le mode opératoire sur lequel y sont convoquées les théories de l'intertextualité, cette étude offre la possibilité d'un élargissement théorique et opérationnel pour des travaux plus généraux relatifs au rapport qu'entretiennent l'écriture et la lecture.

Les hypothèses qui sous-tendent cette étude ont donné lieu à une élaboration conceptuelle d'arrière-plan où sont reconsidérées les questions de l'intertextualité et de l'influence. Au sein de cet arrière-plan, que nous exposons d'abord, nos hypothèses sont devenues autant d'outils qui servent à faire fonctionner l'analyse. Nous présenterons ensemble les hypothèses et les outils, de manière à montrer leur articulation.

Au coeur de la thèse est logée la question générale de l'intertextualité. Dans un traitement phénoménologique, l'intertextualité s'entend d'emblée comme «pratique

d'écriture¹⁹» et s'étudie dans «l'énonciation», c'est-à-dire dans le processus de formation du sens, à la fois intégration et transformation d'un énoncé dans un autre et dont le sens est infléchi par le texte où il s'insère²⁰. L'ouverture d'un texte ou d'une oeuvre sur les autres textes, ce que Julia Kristeva appelle la «dramatisation de l'espace textuel²¹», pour devenir opératoire, demande à être doublée d'un arrière-plan conceptuel qui précise la relation en cause en y introduisant un vecteur. C'est la fonction que revêt l'idée d'influence.

Ce que nous appellerons dès lors la méta-critique de l'influence doit prendre en compte cette relation qui, selon Harold Bloom, est source d'une «anxiété» négociée ni plus ni

¹⁹ M. Eigeldinger, dans son introduction à Mythologie et intertextualité (Genève, éditions Slatkine, 1987), énonce d'emblée son intention de considérer l'intertextualité comme une pratique d'écriture: «C'est dire que je renonce à me placer dans une perspective abstraite et sémiologique pour adopter un point de vue sémantique, qui s'attache aux éléments concrets du langage intertextuel et à la considération de ses fonctions» (p. 9).

²⁰ Voir, notamment, Antoine Compagnon, La seconde main ou le travail de la citation (Paris, Éditions du Seuil, «Poétique», 1979), qui s'attache au mode de régulation ou de légitimation, dans le texte même, de la citation, et Laurent Jenny («La stratégie de la forme», Poétique, 27(1976)), qui souligne précisément la prééminence du texte intégrateur et transformateur; celui-ci, écrit-il, «garde le leadership du sens», soumet l'énoncé qu'il emprunte à une activité transformatrice en l'enchâssant dans un nouvel ensemble textuel qui en infléchit le sens (p. 262).

²¹ Cf. J. Kristeva, Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse, Paris, Éditions du Seuil, «Points»; 96, 1969, p. 100. Le texte, par ce que Kristeva appelle le «mot ambivalent», se spatialise: il s'ouvre sur le dialogue avec un autre texte et devient le lieu d'une «écriture-lecture» (Bakhtine). Ce point est aussi celui de la signifiante, c'est-à-dire le point d'engendrement du sens par le sujet.

moins comme un Oedipe²². La co-présence des textes devient concurrence et l'intertextualité s'ancre désormais au sein d'une démarche créatrice. Partant, il est question d'une quête de filiation et de légitimité, d'inscription dans la tradition et de rupture avec elle²³. L'écrivain lisant trouve, déjà écrite, l'oeuvre qu'il aimerait écrire. Cet écrivain n'aura de cesse de chercher à déloger l'auteur admiré pour se substituer à lui ou, à tout le moins, inverser le rapport d'antériorité de telle sorte qu'à la fin, le fils engendre le père. Par un gauchissement de Rimbaud, Char dégage l'espace occupé par Rimbaud et y emménage, il s'y substitue.

L'intertextualité, doublée du vecteur de l'influence, devient lecture, ce qui veut dire «critique» de Rimbaud, élaboration d'un texte rimbaldien dont Char s'institue le légataire.

La préface

Élaboré dans notre mémoire de maîtrise, le concept de préface, qui sert de «formation intermédiaire» afin de jalonner notre étude, est élargi jusqu'au texte critique,

²² H. Bloom, The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, London, Oxford et New York, Oxford University Press, 1973, 157 pages.

²³ Cf. O. Paz, Point de convergence, du romantisme à l'avant-garde, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, «Les Essais»; 193, 1974, 217 pages. Paz y montre comment l'on est venu à instaurer ce qu'il appelle «la tradition de la rupture».

qui fonctionne, somme toute, comme une préface au sens strict en proposant, lui aussi, une interprétation du texte qui précède et prépare la lecture. Alors même qu'il ménage des creux et des attentes que le texte viendra combler, le préfacier détourne l'attention du lecteur, il la soustrait à la sollicitation immédiate du texte²⁴.

La préface, tout comme le texte critique, est une forme d'interprétation par laquelle l'oeuvre devient le lieu d'engendrement d'une autre oeuvre²⁵. Si la préface est dépossession pour l'auteur, elle est, à l'inverse, appropriation de l'oeuvre par le préfacier. Pour l'amener à lui, pour trouver une image dans laquelle il se reconnaîtrait, le préfacier, celui qui lit «plus tard», doit retourner à la pleine ampleur du texte. Or, écrit Antoine Compagnon, «tout retour au texte s'inaugure par une dénonciation de la tradition, détenteur légitime du sens mais qui l'aurait perverti²⁶».

Les textes critiques, les interprétations du texte de Rimbaud servent de préfaces à la lecture et se «textualisent²⁷». Elles deviennent ainsi l'intertexte de toute nouvelle préface et le lieu d'une valorisation

²⁴ Cf. G. Idt, «Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes», Littérature, n°27 (octobre 1977), p. 65-74.

²⁵ O. Mannoni, «Le besoin d'interpréter», dans Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 202.

²⁶ A. Compagnon, La seconde main, p. 243.

²⁷ G. Genette, Seuils, Paris, Éditions du Seuil, «Poétique», 1987, p. 164.

personnelle où se lit l'investissement esthétique du préfacier : la métaphore.

La métaphore

Le recours à Rimbaud, selon nous, fonctionne chez Char comme un instrument heuristique²⁸. Établie sur le plan discursif, la métaphore a aussi une visée herméneutique²⁹. En cela, elle s'apparente au modèle scientifique, non pas formel mais cognitif. L'élaboration d'une image de l'autre a à voir avec la projection: cette image de l'autre (élaborée par la préface), c'est soi-même: en mieux, en plus accompli, ou plus tard. Cette image est un outil «heuristique», de découverte de soi-même par l'autre, au sein d'une démarche créatrice³⁰. Soumis à une sorte de «gravitation fascinée», le poète se cherche dans les diverses formulations d'un portrait ou d'une image de l'autre qui sont autant d'angles de vision et de points de vue. Ce que nous appelons la «métaphore Rimbaud» chez Char renvoie à un travail de conceptualisation esthétique à partir de la figure de

²⁸ Cf. P. Ricoeur, La métaphore vive, Paris, Éditions du Seuil, «L'ordre philosophique», 1975, p. 302. Ce que Ricoeur appelle un «instrument heuristique» table moins sur une correspondance terme à terme — sur un isomorphisme — que sur le pouvoir de redécrire la réalité.

²⁹ Cf. P. Ricoeur, La métaphore vive, p. 10.

³⁰ Cf. les travaux de Jean-Marc Mourra sur l'«imagologie littéraire» («L'imagologie littéraire», RLC, n°3(1992), p. 271-287) et le chapitre intitulé «L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social», dans P. Ricoeur, Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, t.2, Paris, Éditions du Seuil, «Esprit», 1986, p. 379-392.

Rimbaud. L'oeuvre est constituée d'un ensemble de données et d'interprétations qu'il importe de réorganiser, de rehiérarchiser afin de se l'approprier. Mieux, ces données qu'a mises en relief la succession des préfaces demandent à être interprétées de nouveau, de telle sorte qu'une marge y soit pratiquée qui permette au poète de situer son oeuvre dans l'orbite de Rimbaud.

Empruntée aux ouvrages de Judith Schlanger³¹, l'idée de métaphore conceptuelle donne à dire et à penser. Elle ne cherche pas à décrire mais à construire une interprétation. La métaphore ainsi envisagée est un moyen d'invention intellectuelle, un geste heuristique et un instrument d'investigation. Elle est une tentative d'organiser des données que l'ancien paradigme n'arrive plus à articuler³². Pour Char, ce Rimbaud métaphorique est l'espace où il projette et rêve l'oeuvre à faire.

Le passé des métaphores (les «préfaces») fonde le fonctionnement heuristique de l'invention intellectuelle.

³¹ Cf. notamment, J. Schlanger, Les métaphores de l'organisme, Paris, Vrin, «Bibliothèque de l'histoire de la philosophie», 1971; «La pensée inventive» [p. 67-100] dans I. Stengers et J. Schlanger, Les concepts scientifiques: Invention et pouvoir, Paris, Gallimard, «Folio/Essais»; 161, 1991; L'invention intellectuelle, Paris, Fayard, 1983 et «L'invention de la pensée», Études françaises 26-3(1990), p. 9-22.

³² Cf. Th. Kuhn, La structure des révolutions scientifiques, traduit de l'américain par L. Mayer, Paris, Flammarion, «Champs»; 115, 1983, 284 pages. Kuhn explicite les ruptures de paradigmes dans le domaine des sciences; à ces moments de «crise» de la science dite «normale» correspond l'élaboration d'un nouveau paradigme interprétatif qui permet d'intégrer, aux données scientifiques accumulées, celles qui avaient semblé, jusqu'alors, infirmer l'hypothèse qui sous-tendait leur fonctionnement.

Comme les strates de sens qui s'ajoutent au texte rimbaldien sans se nier, la conceptualisation métaphorique permet de déplacer les termes et de travailler des schèmes déjà organisés qui assurent l'homogénéité de l'espace intellectuel. Le passé des métaphores trace entre l'innovation et la conservation une ligne de continuité.

Les cinq chapitres de la thèse respectent la séquence des grandes interprétations rimbaldiennes de Char. Le découpage de l'oeuvre suivant ces séquences détermine les recueils qui leur seront rattachés. Afin de respecter la signification contemporaine que Char confère à son oeuvre comme à la figure de Rimbaud, c'est à la réception immédiate des recueils (articles critiques et entretiens) que nous accorderons la faveur, et nous n'utiliserons les témoignages postérieurs qu'avec précaution³³.

La thèse tourne, c'est-à-dire conduit et culmine au quatrième chapitre: la figure rimbaldienne, sa présence et

³³ C'est ainsi que nous utiliserons avec beaucoup de précautions l'ouvrage de Paul Veyne, qui repose sur des interprétations tardives (René Char en ses poèmes, Paris, Gallimard, «Les Essais», 1990, 537 pages) et les entretiens que Char accordait à France Huser au début des années 1980, reversés dans l'oeuvre — après avoir été retravaillés — sous le titre «Sous ma casquette amarante» (OC, p. 851-870). Ces entretiens avaient d'abord paru, l'un, dans Le Nouvel Observateur du 3 mars 1980 et l'autre, dans la livraison de juillet-août 1981 du Débat («Un feu dans un bocage aride», Le Débat, n°14). Il s'entend que nous ne nous priverons pas de recourir aux ouvrages d'ensemble ou aux articles de fond portant sur l'oeuvre de Char et qui ne reposent pas sur l'interprétation personnelle de son oeuvre qu'a pu faire le poète à tel ou tel autre moment.

son efficacité atteignent là un niveau manifeste qui permettra alors d'y «ramener» ce que les chapitres précédents auront élaboré. Partant, l'examen des textes, suivant ce que l'on pourrait appeler la «géologie» de l'oeuvre, gagnera peu à peu les couches supérieures. Il s'agira, dans les premiers chapitres, de faire ressortir les éléments qui concourent à dessiner la figure rimbalienne qui sont enfouis dans les textes. Peu à peu, avec l'apparition de textes explicitement consacrés à Rimbaud, notre analyse gagnera le plan plus manifeste de l'oeuvre pour ne plus se consacrer, au quatrième chapitre, qu'aux grands textes que Char donne sur Rimbaud, entre 1951 et 1957. Après ce quatrième chapitre, nous délaisserons un peu l'analyse des motifs pour suivre la seule figure de Rimbaud qui, disparaissant de l'oeuvre comme telle, devient l'enjeu d'un dialogue avec Heidegger. Aussi les premiers chapitres trouveront-t-ils leur nécessité dans le quatrième et le chapitre qui succédera à celui-ci sera-t-il plus «cursif», moins attaché à la lettre des textes qu'à l'esprit du dialogue entre Char et Heidegger autour de la figure de Rimbaud.

C'est dans le texte de Char sur Rimbaud publié en 1956 que les fonctions préfacielles et métaphoriques sont les plus pures. C'est donc à partir de ce texte qu'il est possible d'articuler les massifs de la thèse pour analyser non tant la progression que les modulations et les

articulations du recours à la figure de Rimbaud chez René Char.

Structurée par le passage du latent vers le manifeste, la thèse comporte deux grandes parties au cours desquelles s'effectuera le passage de «la rive des ombres» à «la rive des choses». Imaginé comme une construction de soi-même, le recours à la figure de Rimbaud pour René Char prendra les traits d'une métaphore personnelle: Robinson, et sera ponctué par les heures d'une seule journée. C'est à la fin de sa première journée que nous quitterons Robinson qui aura alors «fait son île».

Le premier chapitre est consacré aux années où le jeune poète René Char fait ses «début en province». Si l'influence de Rimbaud, entre 1927 et 1929, n'est pas nettement qualifiable, elle est néanmoins présente en tant que catalyseur de l'audace au cours de ces années qui précèdent l'arrivée de Char au sein du groupe surréaliste. L'influence de Rimbaud sur René Char pourrait bien avoir ce caractère anxiogène attribué par Harold Bloom à toute influence littéraire. L'oeuvre rimbaldienne exerce alors une si grande emprise et fait si grande impression sur le jeune René Char, elle comble si bien le désir de l'oeuvre à faire que l'ouverture de son tout premier recueil est, à peu de choses près, écrite par Rimbaud lui-même.

Dans le second chapitre, consacré aux années 1929-1939, Char cède d'abord la parole au groupe et entérine le Rimbaud

surréaliste: d'abord, c'est-à-dire entre 1929 et 1934 environ. Le surréalisme et ses impératifs esthétiques prennent le pas sur l'élaboration d'un Rimbaud personnel. Cette période consiste en un premier «découpage» de la figure de Rimbaud, l'établissement des premières valeurs qu'il représente et qui, sans être véritablement démenties par la suite, seront nuancées et retravaillées.

À compter de novembre 1934, Char coupe officiellement les ponts avec le groupe surréaliste pour des raisons politiques et éthiques. Il tente de démêler son oeuvre propre de celle des surréalistes. Le Rimbaud de Char s'élabore «à partir» du Rimbaud surréaliste, en repoussoir, pourrait-on dire, de ce qu'il avait signifié jusque-là. Le chapitre reproduit ce mouvement d'adhésion suivi d'une rupture et comporte deux parties.

Dans le troisième chapitre, qui couvre la période allant de 1939 à 1950, c'est l'action de Char qui se place sous l'invocation de Rimbaud. D'abord réponse à l'actualité politique, Rimbaud, au cours de cette période, sera investi peu à peu de valeurs proprement poétiques. Cependant, ce n'est qu'en 1944 que Char recommence à donner des textes dans les périodiques. Entre 1945 et 1950, c'est toute l'oeuvre qui reparaît: les nouveaux recueils sont, aussitôt parus, amalgamés et redonnés dans des versions «collectives», les anciens reparaissent en versions augmentées et «collectives», des morceaux des recueils «reniés» sont redonnés sous de nouveaux titres.

Les années 1951-1961 constituent le noyau de la thèse et son quatrième chapitre: c'est le moment où Char donne en rafale quatre «portraits» de Rimbaud, alors avoué comme influence et comme métaphore de l'oeuvre à faire.

Après les deux chapitres précédents, où l'une ou l'autre des séquences de la figure rimbaldienne avait préséance, les années 1962-1988 sont celles de la «solution dialectique», ou de la «résolution des contraires»; Char réfléchit sur les rapports qu'entretiennent la poésie et l'action pour conclure à un «double mouvement de rejonction». Le belvédère du cinquième chapitre est le texte «Aisé à porter», où sont associées la figure de Rimbaud et celle de Martin Heidegger. Rimbaud s'est effacé comme source ou comme influence agissant de l'extérieur, mais il ressurgit dans le dialogue qu'entretient le poète avec le philosophe. Il faut désormais vivre ou être Rimbaud. C'est en temps réel que Char vit la séquence rimbaldienne de l'abandon du poétique.

Première partie:
La rive des ombres

Chapitre premier

Au petit matin

L'ombre portée de Rimbaud

*L'effort de l'homme qui pense
transporte de la rive des ombres à la
rive des choses, les fragments de rêves
qui ont quelque forme par quoi on les
puisse saisir, quelque ressemblance ou
utilité.*

*Le vaisseau plein de rêves échoue sur
les récifs de la veille. Robinson
s'efforce d'en ramener quelque chose de
prix sur le rivage. Il peine.*

Paul Valéry, Mélange¹

*Il voulait rêver un homme : il voulait
le rêver avec une intégrité minutieuse et
l'imposer à la réalité.*

J. L. Borges, Les ruines circulaires²

¹ P. Valéry, «Instants», Mélange, dans Oeuvres, t.1, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, p. 379.

² J. L. Borges, «Les ruines circulaires», dans Fictions, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, nouvelle édition augmentée (1983), Paris, Gallimard, «Folio», 1957 et 1965, p. 54.

Quand il ouvre les yeux, Robinson aperçoit les débris de son vaisseau à la dérive au loin, emportant ses outils et ses livres. Il regarde autour de lui et se demande un peu. La plage sur laquelle il a échoué est tout entière dans l'ombre. Plus haut, une lisière laisse supposer une forêt où l'ombre se fait plus dense.

«Je rêve», constate Robinson. Pourtant, il n'est pas sûr d'avoir dormi. Dans sa tête des bribes de souvenirs confus refont surface. Il croit se rappeler qu'une lumière provenant d'une citadelle lui est parvenue au moment de heurter le récif. Il jette un regard au loin. Loin, très loin, un fin faisceau, comme un point de lumière – une étoile –, scintille.

«Le vent se lève», remarque-t-il. «Il faut tenter de vivre», se moque une voix. Robinson ne sait pas qui a parlé. Un peu endormi, il lui semble que les voix qu'il entend sont

dans sa tête, qu'elles proviennent de son rêve où elles s'entremêlent.

Se mettant sur ses jambes, Robinson vacille et se rassoit. Il lui semble que dans cet univers où il vient d'échouer, il est une fine silhouette comme vidée, souple et noire, qui se fond dans l'ombre, quelque chose comme un vêtement que l'on aurait retiré avant d'aller dormir.

Ponctuant le silence, il entend le vol des oiseaux, le bruit furtif des animaux dans l'île. Une voix, un cri nouveau surgit, bientôt repris ailleurs, légèrement modulé, comme parvenant d'un autre point de la forêt, répété par l'écho.

Robinson essaie de nouveau de se mettre sur ses pieds.

Les débuts d'un écrivain ont tendance à s'éroder, le souvenir s'effaçant devant l'image pérenne qu'il laisse, cette image que l'on garde d'un auteur alors qu'il semble tout à la fois que l'homme et l'oeuvre remplissent parfaitement leur stature, que l'homme a atteint sa pleine maturité, qu'il épouse toute l'ampleur qu'une renommée lui a ménagée à coups d'attentes tant l'oeuvre réservait de promesses. À tout prendre, vient une époque où les promesses que semblait receler l'oeuvre sont tenues. À compter de ce moment, l'oeuvre, pour se perpétuer, semble ou bien réitérer sa grandeur ou bien aller ailleurs, et ne peut dès lors que décevoir ceux qui, de ce sommet ou de cette ampleur, avaient fait une référence à laquelle toute l'oeuvre sera désormais évaluée.

Ses premières années, quand elles sont mises au jour, promettent l'écrivain que celui-ci sera devenu. Du futur, on

induit, dans ces premières années, la promesse de l'oeuvre livrée. Pourtant, comment considérer ces premières années où l'écrivain, pour ainsi dire obscur à lui-même, commence à naviguer dans le monde littéraire sans savoir ni où il aboutira, ni même s'il fera la traversée ?

De la même façon – et inversement –, l'écrivain revenant sur ses premières années voudra aplanir l'oeuvre tant et si bien qu'elles sembleront, effectivement, avoir été ce condensé qu'il aura mis toute une vie à mettre en oeuvre³.

La forme dans laquelle a tendance à se projeter un jeune écrivain relève proprement de la «stature». Il s'agit pour lui, en effet, de se prévaloir d'une ampleur de parole, d'un ton et, partant, d'une hauteur de chute telles que, d'emblée, il forcera le respect, sinon l'admiration.

Aux environs de 1925-1930, la première de ces statures que jette le jeune René Char aux littérateurs du grand

³ Nous ne tiendrons donc pas compte, dans ce chapitre, des pièces datées 1926 dans les recueils postérieurs (Premières alluvions, Le Bâton de rosier, Loin de nos cendres, notamment), ayant pu constater que ces pièces, avant d'être livrées comme «fanés» dans l'immédiat après-guerre (voir l'introduction à Premières alluvions[1946]), avaient été revues, ramenées en quelque sorte dans le temps, et corrigées par le vocabulaire contemporain à la séquence poétique. À titre d'exemple, «La Main frugale», donné dans l'édition de la Pléiade, (Le Bâton de rosier) est daté de 1926. Ce quatrain est ce que nous pourrions appeler une «décantation» d'un poème de 16 vers, intitulé «Harmonium», qui figurait dans l'édition des Cloches sur le coeur (p. 19). De ces vers, deux seulement seront repris – sous un autre titre et modifiés – dans «La Main frugale» (p. 791):
Épelle l'amour sur ses doigts
[Mais tous -> Lorsque] les doigts sont mutilés

Paris, où règnent le surréalisme et toutes ses manifestations, a beaucoup à voir, sans doute, avec son origine provinciale et avec sa jeunesse. Dans cette charpente, le jeune écrivain se terre, sachant sans doute qu'il annonce ce qu'il n'est pas encore véritablement capable de donner. Il promet.

*

À la faveur de la présentation des deux recueils de poèmes et des divers textes que donne René Char entre 1927 et 1929, nous tracerons les frontières de son «espace littéraire» et les modifications successives qu'elles connaissent. Le texte d'ouverture du premier de ces recueils, Les Cloches sur le coeur(1928), sera ensuite examiné dans son fonctionnement, c'est-à-dire que nous tenterons d'éclairer son rôle et ses conséquences sur le recueil lui-même et, plus largement, sur toute la séquence poétique qui précède l'arrivée de Char parmi les surréalistes. L'étude du second recueil, Arsenal(1929), par l'écart qu'il manifeste à l'endroit du premier et par la direction nouvelle dont il témoigne, permettra enfin d'observer l'accomplissement de la veine esquissée dans les Cloches et l'affermissement des lignes d'emprunts rimbaldiens.

Achévé d'imprimé le 20 février 1928 et tiré à 153 exemplaires, Les Cloches sur le coeur⁴, du jeune René-Émile

⁴ René-Émile Char, Les Cloches sur le coeur, avec des dessins de Louis Serrière-Renoux, Paris, éd. Le Rouge et le Noir, 1928, 69

Char, paraît aux éditions Le Rouge et le Noir. Cette maison d'édition, dirigée par Henri Lamblin, est liée à la revue du même nom où Char fera paraître trois comptes rendus entre octobre 1927 et mars 1929. Composé de trente-neuf textes, soit un texte liminaire et trente-huit poèmes, le recueil fait l'objet d'un compte rendu de Georges Dupeyron dans la livraison de novembre 1928 de la revue Le Rouge et le Noir⁵. Entre le premier et le second recueil, la situation du jeune poète évolue si bien que c'est aux éditions de sa propre revue que paraît l'année suivante Arsenal, dont la publication coïncide avec la sortie du second cahier de Méridiens. Arsenal est achevé d'imprimer le 29 août 1929 et tiré à 26 exemplaires hors-commerce⁶. Les seize poèmes qui le composent seront repris avec de nombreuses modifications dès 1930, dans la seconde édition du recueil, avant d'être intégrés au Marteau sans maître en 1934.

En décembre 1929 paraissent simultanément la troisième et dernière livraison de Méridiens et la douzième livraison

pages; la plus grande partie des 153 exemplaires seront par la suite détruits (geste très rimbaldien, il va sans dire). L'exemplaire consulté (n°118) est à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet; la Réserve de la Bibliothèque Nationale détient un exemplaire des épreuves du recueil corrigées de la main de Char sous la cote Rés p. Ye-2763 [Microfilm m-8378].

⁵ G. Dupeyron, «Notes critiques: compte rendu des Cloches sur le coeur de René-Émile Char (éd. Le Rouge et le Noir)», dans Le Rouge et le Noir, n°7 (novembre 1928), p. 1076.

⁶ R. Char, Arsenal, avec un frontispice de Francesco Domingo, Nîmes, éd. Méridiens, 1929, [28] pages. Un exemplaire de cette édition confidentielle se trouve à la Réserve de la Bibliothèque Nationale, sous la cote Res. m-Ye-515.

de La Révolution Surréaliste. Char saborde la première et donne, dans la seconde, une «Profession de foi» qui consacre son adhésion au surréalisme. Notre chapitre s'achèvera à la veille de ce mouvement de rupture.

La sédimentation des mentions dans Les Cloches sur le coeur témoigne, d'une part, du développement rapide du cercle des amitiés du jeune Char et, d'autre part, d'un empressement à la gratitude, un reversement quasi immédiat de la dette par le moyen des dédicaces.

Ceux qui ont donné au jeune poète la chance de faire ses premières armes sont salués d'une dédicace. C'est véritablement l'édification d'un Mont de piété de provincial que permettent d'observer les ajouts successifs des envois au fil des divers états des Cloches⁷. Vraisemblablement, au moment d'être envoyé une première fois à l'impression, le manuscrit comporte surtout des dédicaces personnelles (à sa Mémoire, à Édith, à Madame Yvonne G...) qui paraissent

⁷ Les corrections et les ajouts dont il est question figurent sur l'exemplaire corrigé des épreuves des Cloches sur le coeur conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris. Nous ignorons s'il y eut un deuxième jeu d'épreuves mais la simple comparaison des épreuves et de la version imprimée du recueil permet de dégager en creux trois états, c'est-à-dire (1) le manuscrit mis au net ayant servi à l'impression des épreuves, (2) les épreuves corrigées qui ont mené au recueil et, enfin, (3) un état intermédiaire entre les épreuves corrigées et la version imprimée, lequel état peut être déduit de dédicaces imprimées ne figurant pas sur la correction des épreuves. Par souci de cohérence, nos renvois aux épreuves corrigées emprunteront la pagination du recueil imprimé — les deux ne coïncidant pas parfaitement —, étant entendu que nous préciserons toute modification de l'ordre des poèmes s'il y a lieu. Nous renverrons aux poèmes des Cloches sur le coeur par l'indication de la page entre parenthèses.

trouver leur source dans la vie amoureuse et familiale du jeune poète. Une seule dédicace semble exprimer un parti pris littéraire, celle du second poème du recueil, «Variation en caractères»(12), à Julien Lanoë, où l'on peut voir l'indice d'une valorisation de la province⁸, puisque Lanoë dirige, depuis 1925, une jeune revue précisément marquée par le souci de réhabiliter la province [Mathieu; 1:53n44].

Bien qu'encore immédiatement lié à ses publications, l'espace où évolue René Char s'agrandit rapidement. Sur les épreuves, il est désormais en mesure d'ajouter de nouveaux envois: le premier, au directeur des éditions et de la revue Le Rouge et le Noir, Henri Lamblin; le second, à Georges Dupeyron, qui fera un compte rendu de son recueil. Enfin, sur la version imprimée, figurent deux mentions supplémentaires, absentes des épreuves: Char dédie un poème au romancier Maurice Courtois-Suffit, dont il a lu le roman

⁸ Il est possible de penser que Char «souffrait» de son exil provincial. Outre la dédicace du poème à Julien Lanoë, une lettre dit explicitement que le jeune poète rêve de quitter le Midi: le 28 décembre 1928, Char écrit à André Salmon à qui il a fait parvenir plus tôt quelques poèmes: «Je suis ici en rase campagne. Je dévore l'automne à belles dents. Mais ce n'est qu'une escale — tout en restant mon port d'attache. J'émigrerai à Paris avant un mois. Mes projets ? Partir d'abord, je m'étouffe ici, après à la grâce du hasard» [Mathieu; 1:72n4]. Enfin, le titre même de la revue que fonde Char en 1929 souligne tout ensemble la situation excentrique de sa Provence natale et la volonté d'élever cette situation géographique à l'abstraction: Méridiens, en effet, pose tout ensemble la méridionalité et l'abstraction du découpage horizontal de la Terre.

La tête, ma prison⁹. Il ajoute, de même, une mention pour Jules Supervielle. Sa lecture des récentes Gravitations est-elle si fraîche et son impression si vive qu'il s'empresse de reverser au recueil le salut qu'il voudrait adresser à Supervielle, ou s'agit-il plus simplement d'un coup double: Supervielle, en effet, figure au sommaire de la revue Le Rouge et le noir. Il n'empêche que la facilité avec laquelle Char ouvre son carnet de relations n'a d'égale que la réserve qu'il observe à l'endroit de ses dettes littéraires, silence qui n'a de cesse de faire ressortir l'absence du nom de Rimbaud.

Par ces mentions, le jeune poète désigne, semble-t-il, un certain parti pris pour la littérature de province face au monopole parisien (Lanoë), une valorisation de l'hétéroclite face à l'embrigadement surréaliste (H. Lamblin, G. Dupeyron) dans une époque qui ressent cependant le besoin de renouveler la littérature. C'est ainsi la situation de Char qui se dessine, jeune poète encore asservi à un cercle restreint d'amitiés et de connaissances, certes, mais bien décidé à en tirer tout le profit possible par le double emploi que font ces dédicaces: signe de dette et de reconnaissance, il va sans dire, mais signe indubitable, aussi, d'insertion dans le monde littéraire.

⁹ Char donne un compte rendu de ce roman dans la livraison de mai-juin 1928 (Le Rouge et le Noir, n°6, p. 934-935). L'on peut ainsi situer la lecture de ce roman entre la correction des épreuves et l'impression du recueil.

Si Char n'a pas encore une grande indépendance de moyens lorsqu'il fonde sa propre revue en 1929, il est en mesure de s'adjoindre, comme par procuration, les collaborateurs de la revue à laquelle il a lui-même contribué. C'est ainsi que les sommaires des trois cahiers de Méridiens chevauchent largement ceux de la revue Le Rouge et le Noir. Il a su rallier, d'une part, les Cayatte, Courtois-Suffit et Dupeyron, mais aussi Salmon, Soupault, Supervielle, Daniel-Rops, Maurice Fombeure, Louis Émié et Louis Parrot, notamment.

Délaissant la terre natale pour la ville, le jeune homme se fait homme de lettres, situation citadine et civilisée s'il en est. C'est peut-être au compte de cette distance du lecteur (Provençal et provincial) à l'écrivain (cosmopolite et métropolitain) qu'il faut porter le déphasage marqué entre les positions esthétiques qu'affiche le jeune Char dans ses poèmes, et l'héritage poétique qui est le sien, encore investi de l'affect d'une adolescence à peine révolue, héritage à l'oeuvre dans la lecture.

Parallèlement à l'élargissement de son cercle de connaissances, c'est le passage du lecteur à l'écrivain que donnent à lire les trois comptes rendus de lecture que signe Char entre octobre 1927 et mars 1929.

Ce qui retient Char dans les livres d'André de Richaud (Comparses) et de Maurice Courtois-Suffit (La tête, ma prison) dont il rend compte d'abord, ce sont tantôt les émotions «puisées à même le coeur», la «louange du sol

accoucheur», la rusticité et l'âpreté de la terre¹⁰, tantôt un jeune héros «au malaise douloureusement intérieur, hermétique même», qui gagne sa sympathie: «une étroite communion d'âmes le ferait bien vite apprécier¹¹ !» Ces éléments sont récurrents, que vient nuancer petit à petit un goût pour l'«hallucination simple» et l'affirmation d'un parti pris littéraire de mieux en mieux défini.

Peut-être est-ce le troisième de ces comptes rendus qui offre le plus grand contraste entre la vigueur des positions esthétiques et l'affectif des attaches de la lecture. Consacré au recueil de poèmes Mesures pour rien d'Armand Tréguière¹², le texte est parasité par une ouverture énergique où Char revendique le droit à l'influence: «D'aucuns avancent que notre génération (vingt ans, Messieurs !) retire le plus clair de ses revenus des écrits antérieurs à elle, ce qui est bête et méchant. Je m'insurge contre nos aînés dont la plupart sont nos pires ennemis, conscients ou non»(1187)¹³.

Il faut se garder, écrit Char après avoir développé son attaque contre ceux qu'il appelle les «Magellan modernes», de dénoncer au toucher l'influence de M. X... ou de M. Y..., actionnaire à la Postérité. Ainsi

¹⁰ R. Char, compte rendu de A. de Richaud, Comparses, dans Le Rouge et le Noir, n°4(octobre-novembre 1927), p. 595.

¹¹ R. Char, compte rendu de M. Courtois-Suffit, La tête, ma prison, dans Le Rouge et le Noir, n°6(mai-juin 1928), p. 934.

¹² R. Char, compte rendu de A. Tréguière (A. Cayatte) Mesures pour rien, dans Le Rouge et le Noir, n°8(mars 1929), p.1187-1188.

¹³ D'après l'ajout de la précision «conscients ou non», il est possible de croire que la charge s'adresse aux surréalistes.

le péril est conjuré. Il nous suffira que le poète ne triche pas à son coeur. (p. 1187)

La vigueur que met Char à dénoncer les accusations d'influence est égale à celle qu'il déploie pour évoquer la poésie d'Armand Tréguière, «jeune comme un loup, les dents splendides»: «La grenade a éclaté, elle barbouille de sang les quatre saisons»(1188). Touché par cette poésie «limpide comme un chant d'oiseau», Char l'évoque par des images de la terre et de la nature :

Il souffle du nord au sud, moussons et solstices ont les yeux mouillés en l'écoutant chanter. Les feuilles des arbres sont des corolles, les cailloux voudraient bien voler, les grillons volent papillons. (1187-1188)

Quand, peu après ce texte, paraît Arsenal, le poète, «jeune comme un loup, les dents splendides», sera enfin prêt à monter du sud au nord, la grenade à la main, pour affronter les surréalistes.

Discours de la méthode: Les Cloches sur le coeur

La tentation est grande de rejeter les premiers recueils de Char sous prétexte que peu de ce qu'il deviendra s'y laisse saisir. Peu s'en faut que ce jeune Char ne contienne son propre développement en germe, enfoui, peut-être, à peine différencié d'une masse hétéroclite d'influences. Il importe de s'interroger non sur le futur de ces oeuvres (plusieurs ont conclu qu'elles ne recelaient rien qui soit promis à un avenir durable¹⁴) mais bien sur ce

¹⁴ Ch. Dupouy, dans la section de son René Char (Paris, Belfond, «Dossiers Belfond», 1987) intitulée «Présentation des oeuvres

qu'elles disent du jeune Char encore incertain de ce qu'il deviendra, tout occupé à écrire, à dégager des ratures une oeuvre et une voix, à essayer les mots et les formes poétiques contemporaines et passées qui l'ont fait rêver de littérature. Ce n'est pas sa «soumission» à ce d'aucuns considèrent de manière rétrospective comme la «vieillesse poétique¹⁵» qui devrait intéresser ici le lecteur, on plus qu'une sorte d'interprétation préfiguratrice¹⁶, mais bien, plus simplement, la lecture de ces premiers recueils

principales», a vite fait de rejeter le premier recueil de Char Les Cloches sur le coeur qui avait pourtant bien servi son analyse du «roman familial» (p. 15-22): «René Char, qui à ce moment-là n'a encore jamais quitté son Midi natal, n'est pas encore vraiment lui-même, et l'ouvrage est hétéroclite et soumis à des influences diverses»(p.231). L'écriture est traditionnelle, affirme encore Dupouy, qui concède au jeune Char quelques audaces modernistes ou «pré-surréalistes», mais «il manque à René Char toute la vigueur qui le caractérisera plus tard»(p. 231). «Ce travail néanmoins, conclut Dupouy, jusque dans son échec, était sans doute nécessaire [...]. Ayant expié, le temps était venu pour le redressement»(p. 232).

¹⁵ Ch. Dupouy appelle «vieillesse» poétique des traits qui appartiennent pourtant à une poésie contemporaine moderniste (disons de «seconde vague»), tout en étant propres aussi à toute poésie qui se cherche: spleen, deuil, afféterie de la forme et du vocabulaire teinté de symbolisme.

¹⁶ Inversement, l'attitude qui consiste à «forcer» le Char des recueils de jeunesse à être déjà et toujours le Char plénier relève pareillement d'une interprétation rétrospective. Cette manière naïve – et largement admirative – est assez souvent celle d'un Paul Veyne (René Char en ses poèmes, Paris, Gallimard, «Les Essais», 1990, 537 pages), qui parle du «Char de toujours»: «Son visiteur [Veyne] disait un soir à René Char que ses premiers poèmes, antérieurs à sa rencontre du surréalisme, surprenaient par leur originalité; la réplique fut un smash: "Je vous répondrai que, si je m'étais aperçu que j'imitais quelqu'un, j'aurais cessé instantanément et définitivement d'écrire". Les oeuvres juvéniles qu'il a avouées, conclut Veyne, le montrent tel qu'il sera toujours.»(p. 84) À la décharge de Char, insistons ici sur l'idée de «conscience»: Char n'imitait pas consciemment; il écrivait avec les moyens qui étaient alors les siens, moyens qui lui venaient de ses (nombreuses) lectures.

eux-mêmes, où le jeune poète essaie sa voix encore mal placée et l'écoute revenir sous la forme d'échos qu'il ne reconnaît pas¹⁷.

Le jeune René Char, dans la fascination de Rimbaud, met en oeuvre sa lecture dès l'ouverture de son premier recueil. Située en surplomb, la figure rimbaldienne éclaire le recueil depuis le passé. La lumière qu'elle diffuse comme par derrière projette sur le recueil l'ombre de Rimbaud. Mais l'ombre a d'imperceptibles tremblements. L'ensemble bouge.

Le texte liminaire des Cloches sur le coeur, à lui seul, laisse affleurer le bâti sur lequel le recueil s'élabore.

*parquer son espoir illimiter sa faiblesse un
suicide moral ne pouvait me suffire*

*bribe par bribe détruire sa personnalité j'ai
engendré une folie régulière*

*la nuit est mesquine quand les adieux quadran-
gulaires¹⁸*

Sorte de préface, le texte, dans sa résonance, charrie des échos rimbaldiens. La reprise cependant ménage un flou;

¹⁷ À vrai dire, c'est la démarche de Jean-Claude Mathieu qui inspire la nôtre. Sans le suivre dans toutes ses analyses, nous trouverons appui sur ses conclusions. Soucieux de lire le texte dans ce qu'il révèle de l'émergence d'une voix poétique et de la constitution du sujet lyrique, Mathieu épouse la démarche de Char sans l'anticiper ni la niveler.

¹⁸ Texte liminaire aux Cloches sur le coeur, p.[9]; nous renverrons, de manière générale et sauf mention contraire, à la version imprimée du recueil par la simple indication de la page entre parenthèses.

tout le texte laisse entrevoir une dérive à partir de la lettre du texte de Rimbaud.

La structure, d'abord assez ferme, tire profit des arêtes de la méthode qu'elle expose pour ainsi dire avec ordre. L'utilisation de l'indicatif à valeur impérative, qui sert de butée aux étapes prescrites par la méthode, est délaissée dans le dernier distique en faveur d'une phrase simple, qui semble repartir d'ailleurs. L'emploi de la conjonction temporelle (*quand*) qui peut tout aussi bien vouloir dire «alors que» (comparatif), ajoute à la phrase, dans son milieu, comme une bifurcation possible. Comme conjonction, *quand* induit un sens énigmatique qui se lie difficilement aux deux premières strophes. La phrase se donne alors comme une énigme, un suspens qui laisse le lecteur dans l'attente d'une suite; les *adieux quadrangulaires*, ainsi situés dans le temps, résonnent indéfiniment comme la promesse de quelque chose de meilleur. Entendu dans le sens de «alors que», la conjonction teinte les adieux d'une connotation toute rimbaldienne: l'adieu est absolu et le congé, définitif. Annoncé en préface, ce congé reporte son écriture dans un après-recueil. Alors même qu'il devrait s'ouvrir sur le recueil, ce texte fait sa sortie par la porte d'en-avant; l'auteur nous laisse seuls, refusant de dire «ce que cela veut dire», suggérant peut-être que c'est là, «littéralement et dans tous les sens», ce qu'il a voulu dire. Char salue, littérairement et sous tous les angles.

Résultat d'une méthode raisonnée de dérèglement, l'oeuvre s'ouvre sur un salut et un adieu, un refus d'interpréter.

Les ruptures typographiques que le texte présente (utilisation de l'italique, absence de titre, emploi du distique¹⁹) et sa position liminaire consacrent une rupture avec le recueil tout entier et contribuent à le surdéterminer. Ce texte effectue la sortie du poème et l'entrée dans la poésie, par l'affirmation d'une méthode. L'emploi de la tournure impérative (*parquer, illimiter*) signale la mise en exergue d'un sujet en procès de structuration. Surgit-il qu'aussitôt cet impératif est réfracté, ramené au sujet, orienté vers un moi auquel il est destiné: *bribe par bribe détruire...j'ai engendré* [cf. Mathieu; 1:64]. Le sujet n'a pas la force d'élever la méthode au général, les tentatives de rupture, ici, sont bel et bien personnelles, ce sont des tentatives d'arrachement à soi-même. Car ce n'est qu'à lui-même que le jeune poète adresse ces conseils, et c'est devant le lecteur qu'il rend compte du processus en cours.

Les verbes du premier distique (*parquer, illimiter*) marquent des actions situées aux abords d'une frontière qui définit leurs territoires respectifs d'application. Ces deux mêmes verbes renvoient par ailleurs à des concepts moraux: l'*espoir* et la *faiblesse*. Le *suicide* sera *moral* mais

¹⁹ Alors que, dans le recueil, la strophe de base serait plutôt le quatrain octosyllabique.

insuffisant. Il s'agira de radicaliser l'action (*détruire, engendré*), et de se substituer à la figure de Dieu par la destruction et l'engendrement. Dirigées contre soi (*personnalité*), ces manoeuvres sont contrôlées et méticuleuses (*bribe par bribe*). Elles s'ouvrent sur une *folie régulière*, déplacement du «raisonné dérèglement de tous les sens» rimbaldien²⁰. Par là, le jeune Char se présente en «demiurge méthodique²¹»; détruisant sa personnalité, c'est-à-dire cette entité de lui-même qui se façonne au contact de la société, il engendre une folie qui n'est pas simple transgression de la limite du raisonnable, mais aussi bien passage de la ligne de partage entre le bien et le mal. Ce faisant, la limite spatiale du premier distique est surdéterminée par le second: le poète se projette dans les marges de la société, maudit par elle. Le *suicide moral* est social, pour ainsi dire. La ligature des deux distiques trouve son fondement par un retour au texte de Rimbaud. Dans une lettre à son professeur Georges Izambard, Rimbaud, quelques jours avant d'écrire la lettre

²⁰ Voir A. Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 (Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 249-254); il s'agit de la lettre dite du «Voyant» qui a paru dans la livraison d'octobre 1912 de La Nouvelle Revue française. Nos renvois aux textes de Rimbaud sont faits d'après l'édition de la Pléiade, sauf mention contraire.

²¹ Nous empruntons cette expression à Suzanne Bernard (A. Rimbaud, Oeuvres, nouvelle édition revue en 1991, Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes, bibliographie et notes par Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Bordas, «Classiques Garnier», 1991, p. 551; il s'agit de la note relative à la lettre du voyant).

du voyant, avouait: «Maintenant, je m'encrapule le plus possible²²». Deux jours plus tard, il explique à Demeny :

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant !²³

La morale et la faiblesse ont par ailleurs explicitement partie liée chez Rimbaud: «La morale est la faiblesse de la cervelle», dit La Saison²⁴. Il s'agit bien, dans ce texte liminaire, de l'engendrement littéraire du poète, celui qui, rejetant la société qui l'a vu naître, voit le jour dans une bibliothèque sur laquelle plane l'ombre de Rimbaud.

Rarement texte liminaire aura eu aussi fortement pour fonction de réunifier la diversité des sujets lyriques²⁵. Échelonnés dans le temps, ces sujets sont également éparpillés dans la bibliothèque des voix essayées. Ponctuant le processus de structuration du sujet, les poèmes sont autant d'artefacts d'un poète qui se prend, se définit et se

²² Voir A. Rimbaud, lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871, p. 249.

²³ A. Rimbaud, lettre à P. Demeny, p. 251.

²⁴ A. Rimbaud, La Saison en enfer, «Délires II : Alchimie du verbe», p. 110.

²⁵ Sur la fonction préfacielle du texte liminaire, voir A. Compagnon, La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Le Seuil, «Poétique», 1979, pp. 328-329 et pp. 341-356.

laisse bientôt, devenu autre. Or le texte liminaire des Cloches n'opère pas tant la rédemption de ces divers sujets, leur recentrement, qu'il n'en assume la fragmentation. Pointant tout ensemble vers le passé et vers l'avenir, il pose Rimbaud à la fois comme futur et comme antériorité de l'oeuvre. Mieux, comme autorité, c'est-à-dire comme une provenance et une destination qui pourraient bien n'être pour l'instant qu'un parcours en forme de boucle, le cercle infernal de la possession et de la répétition, n'était un gauchissement ultérieur, un écart aménagé, un retravail du texte rimbaldien qui viendront ouvrir le cercle.

Pour peu que lui est accordé ce pouvoir de ressaisissement du sujet, le texte liminaire vient réunifier les diverses voix. Par lui, leur multiplicité et la diachronie de l'écriture sont rédimées. Il assure la contemporanéité des voix en les ramenant en un certain point du temps - qui est une antériorité, une remontée vers Rimbaud. La figure rimbaldienne sert la visée de «mise à niveau» des voix et des époques, résolvant les différences dans les diverses étapes d'une méthode, travaillant à «poncer» l'hétéroclite. Elle a pour fonction d'arrimer le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé.

Ce texte, en un mot, pointe l'index vers l'autorité rimbaldienne. Mais pour Char, il ne s'agit pas tant d'unifier les sujets fragmentaires que de montrer un sujet fragmenté, démembré, démantelé purement et simplement. L'auteur comme lecteur imaginaire, c'est Char lecteur de

Rimbaud, moi idéal où il se complait, qu'il s'efforce de faire passer, comme le dit Valéry, de la rive des ombres à la rive des choses. Principe de régulation imaginaire, la préface livre le fantasma d'écriture et son rêve, elle nomme l'ombre qui plane sur le recueil.

*

«Les "présentations" que Char donne de ses recueils, écrit Jean-Claude Mathieu, en proposent "l'argument", c'est-à-dire moins le contenu que le site de l'écrit»[1:28]. Selon Mathieu, la difficulté que Char aura toujours à admettre ses premiers recueils «tient peut-être moins au fait que les mots qui lui sont permis sont encore, en partie, ceux du langage commun de la poésie contemporaine, qu'au fait que le «je» qui les énonce préexiste au texte, dispose le discours poétique, plus qu'il ne s'altère et se divise en lui»[1:39]. Mais, dirions-nous, il sait mieux ce(ux) qui l'habite.

Loin d'établir cette distinction portant sur la préexistence du sujet au poème, nous croyons, avec Blanchot, que «le poète naît par le poème qu'il crée; [qu']il est second au regard de ce qu'il fait; [qu']il est postérieur au monde qu'il a suscité²⁶». Au reste, il ne s'agit peut-être, en dernière analyse, que d'une simple inversion du rapport d'antériorité: le jeune poète préexiste au poème auquel il s'impose mais il en ressort morcelé.

²⁶ M. Blanchot, «René Char», dans La part du feu, Paris, Gallimard, 1949, p. 104.

L'antériorité du poème fait du travail poétique une quête de dignité: le poète, travaillant au poème qui lui préexiste, cherche, en l'éprouvant d'abord en lui, à faire de cette traversée corporelle une ascèse: le travail poétique consiste peut-être dès lors à se rendre contemporain de l'antériorité, à effectuer une «reculée» dans l'être.

Tout, dans les premiers recueils, a la précarité de la greffe, tout y tient du prodige baroque. Utilisant le pourtour du texte, le jeune poète cherche à combler la diversité des voix et à proposer une interprétation préfacielle. C'est dans le pourtour du texte que se négocie la recevabilité du texte, que son caractère de cohérence peut être travaillé. Mieux, sa fonction capitale serait de mettre le texte en rapport avec la bibliothèque et le déjà dit²⁷. De plain-pied avec le texte, mais le surplombant, Char, par le détour d'une voix déjà en circulation où sont préformées certaines façons de voir, mise sur l'ambivalence du texte liminaire pour tout ensemble présenter le recueil et s'en désolidariser. Le destin du livre, par la préface, se prolonge par le devant, il invertit le sens du cheminement. C'est dans ce rebours préfaciel que Char se raccroche à Rimbaud et tire le livre vers l'arrière.

²⁷ Voir A. Compagnon, La seconde main, p. 328-329.

Peu s'en faut que la présence rimbaldienne ne modifie le relief du recueil et ne crée des attentes. La lecture les comblera, au premier chef, par l'attention aux éléments proprement rimbaldiens qui font désormais saillie.

Lisant les premiers vers du poème «Renoncement»(20), c'est le Rimbaud de «Matinée d'ivresse» ou de «Aube» qui revient en mémoire:

Un frais vertige m'a courbé
des mondes une nature
dissertent amicale
Je soupèse la terre hydrocéphale
à la mamelle apointissée
Mon sang dans ses vaisseaux joue à Colin-Maillard

Le poète «soupèse la terre» sur laquelle la Cybèle de «Soleil et Chair» exerce peut-être sa force de régénération:

Son double sein versait dans les immensités
Le pur ruissellement de la vie infinie
L'homme suçait joyeux, sa mamelle bénie
Comme un petit enfant, jouant sur ses genoux²⁸

²⁸ A. Rimbaud, «Soleil et Chair», vers 28-31, p. 7; dans l'édition que possédait Char, ce poème est relégué en appendice et qualifié de «pièce documentaire» où se lisent par trop les influences étrangères, prévient Paternie Berrichon dans la notice qui les précède. Il ne semble pourtant pas indifférent que le jeune Char soit allé puiser dans ces pièces qui, derrière la mise en garde officielle, avaient été jugées par Isabelle, la soeur du poète, trop licencieuses. (Cf. Oeuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions mises en ordre et annotées par Paternie Berrichon, poèmes retrouvés, préface de Claudel, Paris, Mercure de France, 1916). Char possédait la réimpression de 1924 de l'édition du Mercure de France, édition dans laquelle il avait recopié deux poèmes de Verlaine et le poème de Rimbaud *Le loup criait sous les feuilles* (Cf. la description de l'édition que possédait Char (item 175), dans Exposition René Char, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1971, s.p.). Cette édition (qui a connu de nombreuses réimpressions) est tout ensemble la plus récente pour Char et, pour ainsi dire, la seule avant longtemps où il pourra trouver l'essentiel de l'oeuvre. Soulignons cependant qu'en 1923 paraît une édition des Stupra. Sonnets

Le poème du jeune Char paraît reprendre ce passage pour n'en garder que l'image du sein de la terre (*mamelle apointissée*) et autoriser l'écart apparent du vers suivant qui repose sur l'image de l'enfant jouant sur les genoux de Cybèle: le premier membre de la phrase: *Mon sang dans ses vaisseaux* ne souffre la suite du vers que si l'on entend ces vaisseaux comme des bateaux qui peuvent dès lors jouer à Colin-Maillard.

Le dernier vers du poème, enfin, rappelle la phrase de Rimbaud: «Aller mes vingt ans, si les autres vont vingt ans...²⁹»; Char écrit: «Passer tant d'autres ont passé».

Comment ne pas entendre un écho sonore et syntaxique des «Oraisons du soir³⁰» rimbaldiennes dans les «religions du soir» du poème «Morte-Saison»(24)?

De même, la sorcière(27)

Qui gîte sous le pont de pierre
Où s'attise le repentir
Et le germe inconnu des races

n'éveille-t-elle pas l'écho du poème de Rimbaud «Après le déluge», où la même sorcière, celle

(Paris, s.n, [1871; en réalité 1923]) et qu'en 1924, les surréalistes veillent à la parution de Un coeur sous une soutane. Intimités d'un séminariste, (Paris, Ronald Davis). À propos des premières éditions des oeuvres de Rimbaud, nous renvoyons le lecteur à notre mémoire de maîtrise, Lectures de Rimbaud vers 1930, Université McGill, 1992, 205 pages; le chapitre relatif à cette édition a paru sous forme d'article: «Dévotions ou deux Rimbaud», dans Littératures, n°14(1996), p. 7-28.

²⁹ A. Rimbaud, «L'éclair», dans Une Saison en enfer, p. 114.

³⁰ A. Rimbaud, «Oraisons du soir», Poésies, p. 39; il s'agit d'un rapport établi avec le titre lui-même, nous semble-t-il.

qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra
jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous
ignorons³¹.

Il semble que le «pont de pierre» et «le pot de terre»
résonnent entre eux, que la braise allumée par l'une est
cela même qui «attise» le repentir – appelé par le Déluge ?
– et que le secret que garde pour elle la première pourrait
être ce «germe inconnu des races» du poème de Char³².

Le tout premier poème du recueil, «Prêt au
dépouillement»(11), s'ouvre sur une image dérivée de la
phrase de Rimbaud: «Notre pâle raison nous cache l'infini³³»
où la pâleur est résorbée en veulerie, la lumière de la
raison attribuée au soleil, et la distance utilisée comme
paravent :

Par ce temps de soleil veule de douceur sans contrariété il
est inacceptable que la distance soit telle. Pourtant à mon
corps sans limite tu ne saurais opposer cette faible terre
ou cet azur trop réel. Ta voix est décharnée intraduisible
et c'est tout juste en l'écoutant si cette verge dont je me
cingle le mollet ne devient pas le plus vil instrument de
supplice.

Les distorsions de la voix, rendue intraduisible, évoquent
la voix de l'enfant monstre à qui le poète des Illuminations
dit: «Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix !
unique flatteur de ce vil désespoir³⁴». En retour, c'est

³¹ A. Rimbaud, «Après le déluge», dans Illuminations, p. 122.

³² Char a-t-il, comme Rimbaud, lu La Sorcière de Michelet
«réfugiée dans la lande, recueillant les anciens dieux,
connaissant les secrets de la nature», comme l'écrit Antoine
Adam dans la notice du poème (p. 979)?

³³ A. Rimbaud, «Soleil et Chair», vers 107, p. 9.

³⁴ A. Rimbaud, «Phrases», dans Illuminations, p. 132.

peut-être par désespoir que le poète de «Prêt au dépouillement» s'inflige le fouet, vil supplice flattant un vil désespoir.

La présence même de termes tels que «génie», «idole» et «hérésie» dans un seul poème suffirait à faire converger la troisième strophe du poème «Échafaud d'adolescence»(30) vers le texte rimbaldien, si, dès les premiers vers, l'attention n'y avait déjà été transportée :

Jadis j'hébergeai en ma maison
L'ennui croissance de raison

Char avait peut-être conscience de la forte résonance rimbaldienne de ces vers: sur les épreuves, il corrige «hébergeais» pour «hébergeai», le passé simple étant sans doute plus fidèle aux échos. La suite du poème,

Gloire sempiternelle hérésie
De ce qu'on s'accoutume à célébrer génie
J'ai pendu pour ma paix l'idole
À une branche de gui

accroche au passage le titre du poème «Génie» mais n'a de cesse de venir s'ancrer dans ce passage de «Soleil et Chair» où le terme «hérésie» paraît trouver son sens:

- Car l'Homme a fini! l'Homme a joué tous les rôles !
Au grand jour, fatigué de briser les idoles
Il ressuscitera, libre de tous ses Dieux³⁵

Les résonances croisées de «Constitution d'une autre terre» (14-15) avec «Le Bateau ivre³⁶», celles de «Naissance du jour» avec «Génie», la reprise littérale des «détours de

³⁵ A. Rimbaud, «Soleil et Chair», vers 65-67, dans Poésies, p. 8.

³⁶ A. Rimbaud, «Le Bateau ivre», vers 17-20, dans Poésies, p. 66.

tête» rimbaldiens³⁷, enfin, donnent véritablement à lire un texte sonore où les échos se répercutent jusqu'à venir envelopper tout le recueil d'un murmure rimbaldien.

Sur la bibliothèque du jeune Char s'étend l'ombre de Rimbaud. Mieux, c'est Rimbaud comme lecteur de la bibliothèque que donne à lire Les Cloches sur le coeur³⁸. Les éléments de la prosodie symboliste, dans le contexte quasi parodique qui les englobe, sont mis en relief en tant qu'artefact ou résidu risible. Si Rimbaud s'appuyait sur l'insuffisance de la poésie pour appeler un renouvellement poétique, Char, reprenant un peu en amont, fait cette démonstration de l'insuffisance de la poésie telle qu'elle a été pratiquée jusque-là. La reprise serait thématique quand la forme serait novatrice. En témoigne le seul compte rendu du premier recueil de Char par Georges Dupeyron³⁹, qui lit dans ce recueil la quête d'un nouveau classicisme :

On sent aussi que René-Émile Char ne s'en laisse pas imposer par les rythmes dits classiques, et qui le furent, c'est évident, pour une époque. La nôtre réclame un autre classicisme [...]. Mais où il mérite des critiques, c'est quand il ajoute une importance excessive à des formes, à une pacotille verbale dite moderne [...]. Qu'il n'oublie pas

³⁷ A. Rimbaud, «À une raison», dans Illuminations, p. 130.

³⁸ L'idée qu'une bibliothèque n'est pas constituée par un ensemble de livres mais que cette bibliothèque est plutôt un homme qui les lit est soutenue par Giuseppe Pontiggia («Hesse et la bibliothèque universelle», dans Le jardin des Hespérides, p. 153).

³⁹ G. Dupeyron, «Notes critiques : compte rendu des Cloches sur le coeur de René-Émile Char», dans Le Rouge et le Noir, n°7 (novembre 1928), p. 1076; nous renverrons désormais à ce texte par la mise entre guillemets des propos de Dupeyron.

qu'une littérature se renouvelle non par des formes nouvelles, mais par des états d'âme nouveaux.

Dupeyron loue son jeune ami d'être personnel, «de sentir, en second lieu, comme l'exigent les nécessités de l'époque tourmentée où nous nous débattons», mais lui reproche «une certaine vision aussi mécanique, intellectuelle et stylisée des sentiments intérieurs». Les emprunts au modernisme et au cubisme littéraire parviennent à situer la poésie du jeune Char au sein de son époque, mais l'emploi de termes abstraits, d'adjectifs minéraux et de termes techniques concourt à donner une tonalité intellectuelle à l'oeuvre du jeune poète⁴⁰. Pourtant, parmi ceux-ci, les échos rimbaldiens ne manquent pas, et nombreuses sont les occurrences que l'on pourrait qualifier d'intellectualistes chez Rimbaud. Les «coeurs de diamants⁴¹», les «avant-bras d'étain⁴²» et les «ascenceurs⁴³» de Char n'ont-ils pas leurs répondants dans la «route hydraulique motrice⁴⁴», les

⁴⁰ Dupeyron ne prend-il pas acte, dans ce compte rendu, de l'écart marqué entre les lectures du jeune Char (qui relèvent d'un attachement au simple et au sensible) et son écriture ?

⁴¹ «Dupe de la couleur», dans Les Cloches sur le coeur, p. 42.

⁴² «Morte-Saison», dans Les Cloches sur le coeur, p. 24.

⁴³ «Flexibilité de l'oubli», dans Les Cloches sur le coeur, p. 59.

⁴⁴ A. Rimbaud, «Mouvement», dans Illuminations, p. 152.

«boulevards de cristal⁴⁵» et autres «palmiers de cuivres⁴⁶»
des *métropoles crues modernes* de Rimbaud⁴⁷?

Le texte liminaire des Cloches opère ainsi le réancrage
des allusions hétéroclites en enchâssant dans la voix
rimbaldienne qui domine le recueil les traces de lectures
contemporaines et les influences diverses.

Char emprunte à qui se veut résolument moderne.
Partant, l'afféterie symboliste est affectée d'un
coefficient de dérision critique appuyé d'un mouvement de
dégradation :

*Penche liane enrubannée
Ton ataxique mouvement
Prolonge-le du si mourant
À la nostalgique buée*

*Au lent cadavre qui s'efface
Chuchote un hystérique glas*

*Pourquoi courir hâte funeste
Dégringolade de l'amour
Précipice étroit affreux jour
Mendigot que l'âge rend lesté [...]⁴⁸*

Le mouvement de dégradation, en plus de recevoir un
traitement thématique dans la troisième strophe, est
redoublé par l'accélération du mouvement que condense le 9^e
vers, où deux séquences de sens se partagent le vers
autrement voué à une seule idée. Les adjectifs se succèdent,

⁴⁵ A. Rimbaud, «Métropolitain», dans Illuminations, p. 143.

⁴⁶ A. Rimbaud, «Villes», dans Illuminations, p. 135.

⁴⁷ L'expression «métropole crue moderne» est employée par Rimbaud
dans le poème «Ville» (Illuminations, p. 134).

⁴⁸ «Vrilles humaines», dans Les Cloches sur le coeur, p. 22.

créant d'abord une répétition ou une apposition (*étroit affreux*) puis un choc: l'ordre des deux séquences de sens est inversé, les adjectifs se heurtent au sommet, heurt motivé par l'inversion du second membre du vers (*jour affreux*):

Précipice étroit // affreux jour

La dégradation est étayée par le passage du registre soutenu au registre familier: l'on passe de «liane enrubannée» et «ataxique mouvement» à «mendigot» et «dégringolade».

Dans le poème «Tenailles» (23), l'on retrouve ce même passage d'un niveau de langage recherché à un registre familier, passage renforcé ici par une détérioration thématique du plaisir d'abord évoqué mais «retourné» par le tercet final :

*Effluve diaphane et nacrée
De cette chair cristallisée
O mont bizarre et suranné
O vous cratères boursouflés*

*Joie ingénue plaisir morbide
Effluve diaphane et fétide
Qui se concrétise puis se meurt
Amour jouir peur peur peur peur*

*Au carrefour de l'espérance
Effluve nacrée ô souffrance
À tâtons il est bon d'aller*

*Les ecchymoses de la vie
Bah vous pouvez rire à l'envie
Elles se sont stigmatisées*

En plus d'être ce qu'on pourrait appeler la conséquence critique de la phrase de Rimbaud : «Il faut être absolument

moderne», ce poème reprend un terme clérical qui se trouve contredit par le contexte (*stigmatisé*) rappelant l'anti-cléricalisme de Rimbaud. Le vers «Amour jouir peur peur peur peur» fait résonner, par son rythme, en écho, la phrase de la Saison : «Cris, tambour, danse, danse, danse, danse !» reprise quelques lignes plus loin : «Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse !⁴⁹»

La lecture des contemporains et de la production poétique depuis les symbolistes offre tout ensemble au jeune poète un répertoire de motifs et un certain ton qui sont peut-être de l'ordre des moyens. En eux sont déjà encodés, pour ainsi dire, des états d'âme et des réalités devenant «emblèmes», autant de motifs empruntés que le jeune Char utilise, faute de posséder encore une langue suffisamment malléable, suffisamment ductile pour travailler à une expression véritablement personnelle. Char est aliéné par ces formes qui lui fournissent les moyens d'une expression déjà toute faite. Il est pour ainsi dire possédé, empêché de se dégager de ces motifs déjà préformés par la critique et le retravail.

L'influence commence à devenir opération d'appropriation quand il y a sortie des mots, du littéral littéraire, de la lettre. Dans les Cloches, la source rimbaldivienne est multiple mais éparse; elle ne détermine

⁴⁹ A. Rimbaud, Saison en enfer, «Mauvais sang», p. 97 et 98.

pas, comme Arsenal le fera, des faisceaux permettant de circonscrire les emprunts.

Un second recueil aux armes du jeune poète : Arsenal

La parution successive des deux premiers recueils de Char cache un si court délai dans l'écriture, une si mince frontière dans la veine d'inspiration que c'est ensemble qu'il faut les considérer, tant ils semblent avoir été écrits d'une même foulée et marquer un même mouvement⁵⁰. C'est donc une préface à toute la période, c'est-à-dire aux années 1925-1929, qu'offre le texte liminaire du premier. Comment Arsenal se distingue-t-il des Cloches, pourquoi avoir séparé les deux recueils? Pourquoi avoir choisi de faire un tout de ces poèmes, quelles sont les marques qui permettent de les isoler?

Au premier chef, dirions-nous, il y a leur brièveté: les poèmes d'Arsenal sont plus courts, formés de vers si brefs qu'ils s'orientent pour ainsi dire verticalement, comme si la chute du premier recueil trouvait là son illustration typographique. Deuxièmement, c'est par ce que

⁵⁰ Mathieu précise que les poèmes d'Arsenal ont été écrits à partir de 1927; en ce sens, il y aurait bien «successivité» puisque Les Cloches sont datées 1925-1927; les derniers poèmes des Cloches, remarque cependant Mathieu, par le climat des évocations (les rues du port, la mer, les scènes privées entre prostituée et matelot ivre), sont proches de la manière d'Arsenal. Cette veine de l'inspiration de Char aurait son origine dans son séjour à Marseille en 1925 [1:21], auquel puiseraient les deux recueils.

l'on pourrait appeler leur frappe que les vers d'Arsenal se distinguent des poèmes des Cloches sur le coeur. Certains vers sont si péremptoirs qu'ils relèvent de la sentence:

L'esprit de château-fort
c'est le pont-levis⁵¹

Troisièmement, aux emprunts faits à un texte rimbaldien aussi divers qu'éparpillé est substituée ici l'intégration d'un faisceau de lignes rimbaldiennes qui se croisent, se couplent et se jumellent de telle sorte que peu à peu le choix du Rimbaud de Char se nuance et se précise.

Jusqu'alors isolées, les facettes de Rimbaud mises en relief dans le premier recueil sont ici associées pour dessiner plus précisément la figure rimbaldienne.

Il semble enfin que le radicalisme du couple «détruire - engendrer» soit davantage assumé; la violence, étayée par la brièveté, devient tranchante.

Rétrospectivement, la parution du premier recueil de Char sous le nom de René-Émile, double prénom partagé avec son père et où s'associent les générations, pouvait étonner. Dans l'ordre des choses, cependant, c'est plutôt la décision que prend Char de se délester du nom de son père pour le second recueil qui retient. Raccourcissant son prénom comme il raccourcit ses vers, coupant avec la verticalité de la lignée pour la remplacer par une verticalité littéraire, Char se détache de la famille, intériorise le père,

⁵¹ «La guerre sous roche», vers 5-6, dans Arsenal, p. 18.

s'affirme comme individu et se raccroche à Rimbaud. Ce délestage permet la rapidité d'Arsenal.

La transformation de l'exergue du premier recueil dans le second les articule l'un à l'autre de manière directe et admirable. En exergue aux Cloches, Char avait placé une citation de Blake :

Ne comprends-tu pas que le moindre
oiseau qui fend l'air
est un immense monde de délices ferme
par tes cinq sens⁵²

Le titre, «Un oiseau suffit à la vie» (16-17), résumait peut-être la leçon de l'exergue. Dans Arsenal, rien ne semble suffire à la vie que la parole. Rien ne paraît devoir lui survivre; la rapidité du poème tue:

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

Elle jouait sur les illustrés à quatre sous

Il parla comme on tue le fauve
ou la pitié

Ses doigts touchèrent l'autre rive
Mais le ciel bascula si vite
Que l'oiseau sur la montagne
Eut la tête tranchée⁵³

Le travail vertical du poème n'est pas bien arrêté et le poème instable. Les oscillations du jeune poète cherchant la plus grande force de frappe se lisent dans la version de

⁵² La citation est extraite — y compris la coquille (ferme pour fermé)— de la traduction, par André Gide, du Mariage du Ciel et de l'Enfer, Paris, Claude Aveline, 1923, p. 23[Mathieu; 1:21n6]

⁵³ «Possible», dans Arsenal, p. 13.

ce même poème parue de manière quasi concomitante dans la livraison du mois d'août des cahiers Méridiens :

[...]
Elle jouait sur les illustrés à quatre sous
Il parla
Comme on tue le fauve
Ou la pitié

Ses doigts touchèrent l'autre rive
Mais le ciel bascula
Si vite que l'oiseau sur la montagne
Eut la tête tranchée⁵⁴

L'accent se déplace légèrement, tantôt vers l'action elle-même et ses conséquences (*Il parla* → *le ciel bascula*), tantôt vers l'intensification et la force des actions (*Il parla comme on tue le fauve, le ciel bascula si vite*), hésitant entre le dégagement autoritaire de la parole et son pouvoir meurtrier. Mais la parole ne jaillit-elle jamais que moyennant un étranglement ? «À coups de serrements de gorge/ Il facilita la parole». L'étranglement permet la parole.

Les éléments rimbaldiens d'Arsenal constituent à la fois la suite et la réalisation du texte liminaire des Cloches: son accomplissement. Le poème «Délivrance naturelle»(17) entremêle à lui seul tous les filons rimbaldiens qui définissent le Rimbaud d'Arsenal :

Là
où les hommes ont faim
de viandes secrètes d'outils cruels
je tiens bêtes à égorger
à gagner le soleil

⁵⁴ «Possible», poèmes extraits de Arsenal, recueil hors-commerce, à paraître avec un frontispice de Domingo, dans Méridiens, second cahier (août 1929), p. 10-11.

Condensé dans ce fragment de poème, il y a le désir exprimé de «gagner le soleil» qui rappelle l'engagement pris par le poète des Illuminations de rendre son pitoyable frère à «son état primitif de fils du Soleil⁵⁵». Certes, «gagner» le soleil n'est jamais qu'y atteindre pour une première fois, mais la volonté est ferme, il y «tient». Le poète est peut-être cependant un ancêtre, les Gaulois n'étaient-ils pas «des écorcheurs de bêtes⁵⁶»? Comme pour le «Prince vexé» du «Conte» rimbaldien, égorger les bêtes n'est jamais qu'une extase cruelle, une destruction qui vise à rajeunir, à retourner à l'état primitif. Le Prince «s'amusa à égorger les bêtes de luxe⁵⁷». La cruauté du Prince n'a d'égale sans doute que la barbarie de ses pratiques et, avec l'écho du titre du poème, vient la source des «viandes secrètes»: «viande saignante⁵⁸».

Parquer son espoir, cependant, n'impliquait-il pas de faire comme le poète de la Saison qui «parvin[t] à faire s'évanouir dans [s]on esprit toute l'espérance humaine», de faire «le bond sourd de la bête féroce» pour étrangler «toute joie⁵⁹»? Les bêtes à égorger du jeune René Char ne seraient-elles pas, dans une syntaxe rimbaldienne, des bêtes

⁵⁵ A. Rimbaud, «Vagabonds», dans Illuminations, p. 137.

⁵⁶ A. Rimbaud, «Mauvais sang», dans Une saison en enfer, p. 94.

⁵⁷ A. Rimbaud, «Conte», dans Illuminations, p. 125; le poème dit: «[Le Prince] s'amusa à étrangler les bêtes de luxe.[...] Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté!»

⁵⁸ A. Rimbaud, «Barbare», dans Illuminations, p. 144.

⁵⁹ A. Rimbaud, Une Saison en enfer, p. 93.

servant à égorger, des bêtes qui égorgent, les bêtes qu'il faut devenir pour parvenir à parquer l'espoir? Rappelons-nous que c'est «à coups de serremments de gorge» que le poète «facilit[e] la parole», c'est dans le laconisme du «Là» que s'inaugure le carnage cruel par lequel le poète accède à la parole. C'est dans le lieu ponctuel du crime, en dehors de la société, que naît le poète. Le faisceau rimbaldien que ce passage intègre ne laisse pas de donner raison à Mathieu qui précise que c'est la révolte du jeune Char qui s'affermir dans le mépris, la parodie religieuse et le dégage ment violent de Rimbaud[1:68].

Dans le premier cahier de sa revue, Char trace le portrait de celui à qui sont dédiés les poèmes d'Arsenal⁶⁰, André Cayatte. Véritable figure rimbaldienne, Cayatte «veut travailler: par exemple, on ne sait trop à quoi. Je me le représente mal une plume à la main»(14). Si «la main à plume vaut la main à charrue⁶¹», la vie, cependant, «fleurit par le travail⁶²». Cayatte, comme Char, se moque «des mignons novateurs à feu rouge; surréalistes de la dernière heure et

⁶⁰ R. Char, «André Cayatte», dans Méridiens, premier cahier (avril 1929), p. 14-15; nous mettrons les propos de Char entre guillemets. Rappelons que Char a donné un compte rendu du recueil Mesures pour rien de Cayatte (qui signait du pseudonyme d'Armand Tréguière) dans Le Rouge et le Noir (mars 1929); ce compte rendu est presque contemporain de ce «portrait». Les trois livraisons des cahiers ouvrent leurs pages aux textes de Cayatte transformé, de la sorte, en figure «totémique» de la revue.

⁶¹ A. Rimbaud, «Mauvais sang», dans Une saison en enfer, p. 94.

⁶² A. Rimbaud, «Mauvais sang», dans Une Saison en enfer, p. 99.

autres assermentés»(15). Ensemble, ils partagent les nuits de Nîmes dans les marges d'une société dont ils mettent à mal les principes:

Les maisons closes consentirent à violer leur neutralité et à prendre position, le jardin de la Fontaine suspendit ses partouses; seul le sacristain de Ste-Baudile se jugea dans la tradition en se refusant à nous initier à la solitude lubrique du confessionnal. (15)

«L'aube du troisième jour fut celle de [leur] séparation - Arche et Noé»(15). La résurrection qui les trouve isolés l'un de l'autre n'entame pas la complicité qui leur fait partager un ailleurs commun: c'est «à André Cayatte ailleurs» que Char dédie Arsenal. L'emploi de l'italique renvoie peut-être à Rimbaud. La vie qui les sépare n'est pas la bonne, nous ne sommes pas au monde, «la vraie vie est absente⁶³».

Dans le cours du recueil, la figure de Cayatte cède le pas à la présence d'Éluard. Cette transition propose un transfert de l'investissement rimbaldien du social au proprement littéraire. Le titre du recueil d'Éluard (Défense de savoir⁶⁴) inséré dans le poème «Récit funèbre en forme de poème»(25-26) fait résonner l'esthétique surréaliste (poésie

⁶³ A. Rimbaud, «Délires. I. Vierge folle», dans Une Saison en enfer, p. 103.

⁶⁴ P. Éluard, Défense de savoir, 1928; la première section du recueil (8 poèmes) a paru dans La Révolution surréaliste en 1927 (n°9-10, 1er octobre 1927, p. 18-20); tous les poèmes seront repris dans le recueil L'amour la poésie, en 1929. Voir P. Éluard, Oeuvres complètes, t.1 (1916-1945), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1968, p. 213-225.

publicitaire, sentence surréaliste: «La table est sans tiroir comme le lit est sans âme»). Tout se passe comme si ces «allusions typographiques» – nous entendons par là des renvois littéraires marqués typographiquement – venaient s'abîmer dans ce titre, repris textuellement, mis en relief par l'emploi des capitales d'imprimerie et isolé sur un vers: «où les croix se protègent derrière l'épitaphe / DÉFENSE DE SAVOIR»(25). Mieux, c'est tout un faisceau allusif qui vient s'abîmer dans ce titre et prendre valeur de témoignage, de «signe bibliographique⁶⁵», pourrions-nous dire. Ainsi, l'emploi répété d'expressions toutes faites vient faire écho au travail sur les maximes et sentences d'Éluard⁶⁶.

D'un Rimbaud à l'autre, de Cayatte à Éluard, la transition entraîne le poète vers les surréalistes. C'est toutes armes en main qu'il les rejoindra à Paris.

*

L'influence n'est peut-être créatrice qu'au moment d'entrer dans l'ombre, dans les plus grandes structures

⁶⁵ De la même manière, nous qualifierions de signe bibliographique ou d'allusion à la bibliothèque la disposition en créneaux du poème «Naissance du jour» (Cloches, p. 29) qui fait écho à Reverdy (voir Self-defence, 1919, dans Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1919), notes par É.-A. Hubert, Paris, Flammarion, 1975, «Oeuvres complètes», p. 122-123).

⁶⁶ Voir, notamment, 152 proverbes mis au goût du jour en collaboration avec Benjamin Péret, 1925, dans P. Éluard, Oeuvres complètes, t.1(1916-1945), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1968, p. 153-161.

d'une oeuvre (conception poétique, syntaxe). Non pas tant en s'élevant à l'abstraction, mais dans l'éloignement et la dérive des motifs vers un ancrage plus personnel.

Arsenal offre plus de prise que Les Cloches sur le coeur. L'influence de Rimbaud, bien qu'elle se traduise par des emprunts assez proches de la lettre du texte rimbaldien, n'est pas sans comporter une forte part de travail littéraire. Il vaudrait mieux dire, plus exactement, que cette influence travaille le texte de Char. Mais Rimbaud n'est pas encore un nom. C'est un texte à piller et une méthode à reprendre.

*

Habité par ses lectures, le jeune auteur entend des voix. Bientôt, il ne sait plus démêler la sienne propre, de sorte que l'écho de sa propre voix entre en résonance avec les textes de ses lectures et alimente sans cesse le murmure et la rumeur qui se répandent dans sa tête. S'imaginer parler en son nom et ne faire que prêter sa voix au discours de l'autre est le propre de la possession.

Possédé, le jeune lecteur est hanté par ses lectures comme par un démon. La possession est perte d'identité et dessaisissement de soi, égarement, à moins qu'elle ne soit, pour le jeune poète, structurante et constituante. «La relation de possession, essentiellement ambivalente, se joue dans l'imaginaire, au niveau d'un fantasme fusionnel, sans

que le sujet fasse la part du dedans et du dehors, de son propre [...] et de l'autre⁶⁷».

Si, comme le croit Valéry, l'auteur est l'effet de l'oeuvre, Les Cloches sur le coeur ont véritablement été écrites par Rimbaud. S'il les avait lues, Valéry aurait peut-être écrit au jeune René Char ce qu'il écrivait à André Breton en avril 1916 :

Rimbaud vous possède et il a de quoi. Comme le désespérant de Mallarmé est une sorte d'infailibilité dans les calculs, le désespérant de Rimbaud est dans la plénitude ou la certitude de l'imprévu. Il ne me semble pas impossible d'aller loin dans cette analyse. Le délicat sera de revenir sain et sauf, et soi.⁶⁸

Passer de la rive des ombres à celle des choses: la mise en oeuvre d'une lecture ne va pas sans péril. Le délicat sera de revenir sain et sauf, et soi. Le jeune écrivain peine.

⁶⁷ A. Compagnon, La seconde main, p. 354.

⁶⁸ Lettre de Paul Valéry à André Breton, avril 1916, cité dans P. Valéry, Oeuvre, t.1, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, p. 1781; Valéry répondait à l'envoi, par Breton, de quelques poèmes qui feront plus tard partie de Mont de piété.

Au bout d'une heure de marche, Robinson remarque que la lumière découpe maintenant des franges dans l'ombre. À l'accablement qu'il avait ressenti en s'éveillant a fait place le sentiment, propre à cette heure du jour sans doute, d'une sorte de matin du monde. La lumière très fine, qui scintille délicatement, presque blanche, encore hésitante et pourtant gagnant sur l'ombre, a réveillé la vie et les bruits dans l'île dont la rumeur gagne peu à peu le bas de la colline où il s'est arrêté.

Ayant un peu exploré les environs immédiats, Robinson regarde autour de lui, mieux éveillé. Sur la rive qui sort de l'ombre peu à peu, il remarque des épaves et des débris qui la jonchent. Voilà qui pourra être utile, pense Robinson.

Il fixe un moment l'empreinte d'un pied dans le sable mouillé de la rive, s'étonne, s'émerveille, puis s'effraye.

Il lève les yeux et parcourt le rivage du regard. Bientôt il comprend avec terreur et soulagement qu'il est revenu à sa propre empreinte. Il se tient devant son empreinte qui lui semble tout ensemble menace et salut. Je tourne en rond. Mais je me retrouve, oppose-t-il à lui-même.

Robinson reprend la marche et se dirige vers le centre de l'île. Il se dit qu'il faudra tout de même tenter de revenir sain et sauf. Revenir où, se moque-t-il ? À soi, répond intérieurement Robinson. Et soi, précise l'écho.

Chapitre 2

À flanc de jour

Rimbaud : Ombres prêtées

La fièvre fouillait en moi et tirait du plus profond des expériences, des images, des faits que j'avais ignorés jusque-là; j'étais écrasé par moi-même, et j'attendais l'instant où l'on me commanderait de ranger de nouveau tout cela en moi, soigneusement et dans l'ordre. Je commençais, mais cela grandissait dans mes mains, se raidissait; il y en avait trop. Alors la colère s'emparait de moi et j'enfouissais tout, pêle-mêle, et le comprimais; mais je ne pouvais pas me refermer par-dessus. Et je criais alors, à moitié ouvert, je criais et criais.

R. M. Rilke, Les Cahiers de Malte¹

¹ R. M. Rilke, Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Éditions du Seuil, «Points», 1966, p. 88.

Au fil de sa marche, des voix se lèvent, qui semblent provenir du centre de l'île, là où il se dirige. Elles s'élèvent en une sorte de brouhaha nombreux.

Robinson a peur, tout à coup, de la solitude et de l'écart où il se trouve. Il ne sait plus très bien où il en est. Il rêve se fondre à ces voix au sein desquelles la sienne viendrait se dissoudre. Il pourrait là, comme réfugié en lui-même, observer, écouter dans l'ombre, et se reconstruire.

Il n'est pas sûr que Robinson ne divague pas, n'ait pas une fièvre, après la nuit qu'il vient de passer. Des formes étranges grouillent dans l'ombre, s'y meuvent et semblent défendre l'accès au centre de l'île. Il s'imagine divers et multiple, monstrueux. Il lui semble que sa forme même se répand, qu'elle épouse le relief du sol et coule hors de lui-même.

Première partie:
Les choses dans l'ombre

Fièvre lyrique

Entre les années 1929 et 1939, Char donne raison à Valéry: c'est dans la fièvre que le jeune poète s'exerce à rendre l'imprévu à sa plénitude ou à sa certitude. Livré à la possession de Rimbaud, la fièvre s'empare de celui qui tente de passer de la rive des ombres à la rive des choses. Fébrile, il s'enivre des possibilités qu'ouvre en lui la figure de son prédécesseur.

*

Le poète que nous laissons, passant la porte du chapitre précédent, jeune comme un loup, les dents splendides et grenade en mains, prêt à affronter les surréalistes, a été intégré à la meute sans heurts.

La force du nombre, le mouvement de la cohorte surréaliste emporte avec lui le jeune Char qui voit, du coup, son énergie décuplée, son moi démultiplié. Le collectivisme, d'une certaine façon, redistribue la responsabilité du poème de telle sorte que le poète peut

désormais s'abîmer avec fièvre dans les méandres de son moi libéré par l'ouverture surréaliste. L'intensité, la puissance et l'écart que marquent les poèmes de Char à l'endroit de cette société qu'il a décidé de combattre s'appuient sur l'assentiment du groupe qui en partage la véhémence et le poids.

Inversement, la cohésion est si forte, le nombre si uni que l'insulte à l'un rejaillit sur tous et que la vengeance appartient à chacun collectivement. «Chacun collectivement», voilà peut-être l'oxymore emblématique de cette période et de ce mouvement, tant il semble que le particulier s'y résorbe dans le nombre et que le nombre y soit subsumé par l'un. Partant, céder la responsabilité au groupe permet l'outrance et l'impunité. On ne franchit les limites qu'en groupe, protégé par la muraille humaine, la forteresse indéfectible maçonnée par la fidélité aux mots d'ordre et aux prises de position.

Le collectif a pour effet d'abstraire des personnalités les buts et les attentes et cautionne toute entreprise menant au but, y travaillant. Il ne se construit que par une unité d'action, de visée et de moyens. Autour de cette unité, la mobilité est exploratoire. La frénésie du but justifie la fièvre où se trouve jeté le jeune Char qui découvre en soi des ressources jusqu'alors insoupçonnées.

L'exploration mobile de lui-même lui permettra de creuser l'oeuvre et la figure de Rimbaud dans l'ombre des thèmes (l'amour), des thèses (la Révolution) et des textes

surréalistes (Rimbaud). Couverte par une communauté de but, la recherche de soi deviendra pour le jeune poète un travail de la marge et de l'écart qui lui permettra de se différencier et de se construire des contours distincts au sein du groupe. Peu à peu, Robinson laisse filtrer sur la rive des choses quelques éléments d'une construction de lui-même élaborés dans l'ombre.

C'est donc sur la ligne de fracture interprétative que nous suivrons Char afin de mesurer le travail critique de son Rimbaud et de cerner l'écart aménagé. Nous nous attacherons d'abord à la querelle sur l'un des «versets» de la Bible surréaliste, pour ensuite creuser l'écart de la thèse de la Révolution, inextricablement lié au thème surréaliste de l'Amour. Sur fond de révolution amoureuse, la dynamique poétique de Char est bien surréaliste, mais ancrée dans un espace métaphorique qui devient de jour en jour mieux circonscrit et plus personnel. L'aventure surréaliste passe de la proximité à la distance par un travail de démarcation où s'affermira l'autonomie du jeune poète qui quittera le groupe en 1934.

Ambiguïté de Rimbaud

Tout ensemble revendiqué comme ascendant et renié parce qu'il aurait prêté le flanc à la récupération, le Rimbaud surréaliste est une figure ambiguë. Quoique, par souci de déférence à l'endroit de Breton, il soit difficile pour Char de revendiquer Rimbaud en propre, c'est bel et bien dans

l'ombre du Rimbaud surréaliste que s'élabore son Rimbaud personnel. En dépit de la chronologie officielle voulant que Char lise Rimbaud au contact des surréalistes, nous croyons que cette lecture ne peut être qu'une relecture, tant était forte sa présence dans les recueils parus avant l'adhésion au groupe. D'ailleurs, Char relit moins qu'il ne relie Rimbaud: c'est comme ombre et creuset qu'opère le Rimbaud de ces années-là: ombre qui s'agite derrière la figure dominante de Sade, et creuset où s'élabore peu à peu une réflexion sur la poésie par laquelle Char commence à prendre possession de Rimbaud. Centrée sur une quête esthétique (la Beauté, la voyance), la réflexion de Char gagnera peu à peu la question des rapports qu'entretiennent la poésie et l'action. Réel catalyseur, nous semble-t-il, la figure rimbaldienne, pour n'être jamais nommée au cours des cinq années où Char demeure au sein du surréalisme, en viendra à le doter d'outils propices à une réflexion sur la poésie, d'abord comme esthétique, ensuite comme action et politique, c'est-à-dire comme éthique. Dans l'ombre et le silence, les années surréalistes sont ainsi des années de mûrissement. Quand le jeune Char quittera le groupe, il sera prêt à porter à terme et l'action et la poésie.

Aux préfaces à Rimbaud qui s'élaborent dans ces années-là, Char oppose une interprétation qui, pour travailler comme elles le départ de Rimbaud, conclut non pas à l'échec mais au congé de la poésie devant l'action. À l'orée de la guerre, le poète sera prêt pour l'action.

*

L'adhésion de Char à la ligne surréaliste, c'est-à-dire aux prises de position politiques et esthétiques du groupe animé par Breton, ira du plein accord au différend, pour se solder par un départ en douce, occasionné par un rappel familial aux environs du printemps de 1935. Char, de la fin de 1929 à la fin de 1934, participe aux manifestations surréalistes avec de moins en moins d'assiduité. Bien qu'il signe les tracts² et donne quelques textes aux revues surréalistes³ jusqu'en 1934, il montre de plus en plus d'agacement devant les incessantes tentatives de conciliation de Breton avec le Parti communiste autour de ce qui s'élabore alors et qui deviendra la politique officielle

² En plus du second «prière d'insérer» du Second manifeste du surréalisme, Char signe les tracts suivants: «[Lettre au Journal des Poètes]» (1930), «Ne visitez pas l'exposition coloniale» (1931), «Premier bilan de l'exposition coloniale»(1931), «Au feu!»(1931), «L'Âge d'or»(1931), «L'affaire de l'Âge d'or» (1931), «L'affaire Aragon»(1932), «Paillasse!»(1932), «Protestez!» (1933), «La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix» (1933), «La planète sans visa» (1934), «Appel à la lutte» (1934). Pour le texte de ces tracts et les notices explicatives, voir Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969), t.1 (1922-1939), précédés d'un texte d'André Breton, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain vague, 1980, 541 pages.

³ Outre «Profession de foi du sujet» – déjà mentionné – et les poèmes publiés en revue, Char signe «Le jour et la nuit de la liberté» (SASR, n°1(juillet 1930), p. 23; OC, p. 1282-1284), «Les porcs en liberté» (SASR, n°2(octobre 1930), p. 20; OC, p. 1294-1286) et «Proposition-Rappel»(SASR, n°4(décembre 1931), p. 12; OC, p. 1287-1288). Char répond aussi à quelques enquêtes surréalistes parues dans le n°6(mai 1933) du SASR: «Recherches expérimentales: Sur la connaissance irrationnelle de l'objet Un morceau de velours rose» (p.12) et «Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau de Giorgio de Chirico: L'énigme d'une journée»(p. 14).

du parti en 1934: l'esthétique du réalisme socialiste de Jdanov.

C'est ensemble que nous considérerons les deux moments compris entre les années 1929 et 1939. Le sabotage de Méridiens, la revue que Char dirigeait à L'Isle-sur-Sorgue depuis le mois d'avril 1929, coïncide avec la «Profession de foi du sujet» qu'il publie dans la livraison de décembre 1929 de La Révolution surréaliste⁴: tel sera le point de départ de la première partie du chapitre, qui va se clore aux alentours de novembre 1934, moment où Char dit s'être éloigné du mouvement surréaliste. Au cours de ces années, il donne d'abord une seconde édition d'Arsenal⁵ et Le Tombeau

⁴ R. Char, «Profession de foi du sujet», dans La Révolution surréaliste, n°12 (15 décembre 1929), p. 20; OC, p. 1281-1282. Dans la même livraison figure la réponse de Char à «l'enquête sur l'amour».

⁵ Arsenal, Nîmes, De la main à la main, 5 février 1930, avec un frontispice de Francesco Domingo, 40 pages; l'ordre des poèmes respecte l'édition précédente, mais deux poèmes sont supprimés («La délivrance naturelle» et «Récit funèbre prend forme de poème») et cinq nouveaux poèmes sont ajoutés en tête de recueil: «Le sujet», «Bonne aventure», «Masque de fer», «L'/amour», «L'égalité»; le poème «L'exhibitionniste» ne figure pas au sommaire. Selon Mathieu, cette seconde édition d'Arsenal a dû être envoyée à l'imprimeur aux alentours de décembre 1929; la rapidité avec laquelle Char donne la deuxième édition du recueil devrait convaincre de ne pas faire de ce second Arsenal un recueil surréaliste, écrit encore Mathieu, étant donné le court laps de temps qui sépare les deux éditions et la non moins courte période d'influence. Notre intention ici n'est pas d'amalgamer ce recueil à la «production surréaliste» de Char; si nous situons la seconde édition d'Arsenal du «côté» surréaliste, c'est bien plutôt que nous voyons dans l'envoi à Paul Éluard une sorte de passage de la frontière voulu par Char lui-même: agréé par Éluard, le recueil est jugé apte à devenir partie prenante du mouvement, ce que «réalise» la seconde édition.

des secrets⁶, qui paraît en même temps que Ralentir Travaux, écrit en collaboration avec Paul Éluard et André Breton⁷. En novembre 1930 paraît Artine⁸, et en juillet 1931, L'action de la justice est éteinte⁹. Ainsi, quand paraîtra, en 1934, Le Marteau sans maître, le recueil n'aura d'original que les sections intitulées «Poèmes militants» et «Abondance viendra»¹⁰.

La période surréaliste se solde par un tract, sorte de «déclaration personnelle» adressée à Benjamin Péret, où Char

⁶ Le Tombeau des secrets, Nîmes, s.n. éd., (5 avril) 1930, 21 pages; le recueil, tiré à 100 exemplaires est illustré de 12 photographies et d'un collage d'A. Breton et de P. Éluard; la pagination, sur la seule page de droite, est en continu et ne comporte pas de page 13. On pourrait risquer l'interprétation affective de ce recueil, dont les illustrations sont largement liées à l'enfance du poète (photographies des demoiselles Roze, de la famille Char, de l'Isle-sur la Sorgue). L'exemplaire consulté se trouve à la Réserve de la Bibliothèque Nationale de France sous la cote: m. Ye. 513; le recueil ne reparaitra jamais et les poèmes, avant d'être repris dans la première édition du Marteau sans maître[1934], seront amalgamés à L'action de la justice est éteinte[1931].

⁷ Ralentir Travaux, Nîmes/Paris, Languier/Éditions surréalistes, à la librairie José Corti, 20 avril 1930, non paginé (48 pages), tiré à 300 exemplaires. Les Oeuvres complètes[1995] de René Char donnent le texte de ce recueil en précisant la part de chacun des poètes; nous citerons d'après cette édition(p. 1265-1278).

⁸ Artine, Paris, Éditions surréalistes, à la librairie José Corti, le 25 novembre 1930 (en réalité février 1931), 39 pages; tiré à 215 exemplaires. Gravure de Dalí pour les exemplaires de tête. Le texte sera repris dans Le Marteau sans maître en 1934.

⁹ L'action de la justice est éteinte, Paris, Éditions surréalistes, à la librairie José Corti, 30 juillet 1931, 33 pages, tiré à 100 exemplaires; le recueil sera repris, avec des modifications, dans Le Marteau sans maître en 1934.

¹⁰ Le Marteau sans maître, Paris, Éditions surréalistes, à la librairie José Corti, le 20 juillet 1934, 142 pages; tiré à 532 exemplaires. Avec une pointe sèche de Kandinsky pour les exemplaires de tête.

confirme son éloignement du surréalisme¹¹. Nous examinerons d'abord le contexte dans lequel Char fait son entrée au sein du groupe surréaliste avant de faire l'état présent des préfaces à Rimbaud au cours des premières années de son adhésion. «Je me meus dans un paysage où la Révolution et l'Amour allument, de concert, d'étonnantes perspectives, tiennent de bouleversants discours¹²», écrit le jeune poète aux environs de 1931.

Nous tenterons de montrer comment la valeur préfacielle de Sade permet à Char de travailler en propre la figure rimbaldienne qui s'agite dans l'ombre de celle du Divin Marquis. À la faveur d'une dialectique amoureuse, Char met en place une conception poétique qui doit beaucoup à Rimbaud. C'est la Révolution française qui constituera l'espace heuristique où penser le legs rimbaldien. Son Rimbaud est Assassin, mais il sévit au moment de la Terreur.

La seconde partie de notre chapitre se situe après ce que l'on pourrait appeler l'«élargissement» du jeune René Char et s'ouvre sur un aveu paradoxal: en 1936, Char donne Dépendance de l'adieu¹³. Entre 1936 et 1939, paraîtront

¹¹ La «Lettre à Benjamin Péret» (8 décembre 1935) est donnée dans Tracts, p. 290-292.

¹² R. Char, «L'esprit poétique», SASR, 3(décembre 1931); ce poème sera repris dans L'action de la justice est éteinte[1931] mais ne sera pas intégré au Marteau sans maître en 1934; le texte est donné en partie dans OC, p. 1350.

¹³ Dépendance de l'adieu, Paris, GLM, [mai] 1936, 24 pages, «Repères; 14», tiré à 70 exemplaires; il s'agit en fait d'un seul poème accompagné d'un dessin de Picasso.

aussi Moulin premier (1936)¹⁴, Placard pour un chemin des écoliers (1937)¹⁵, Dehors la nuit est gouvernée (1938)¹⁶ et, enfin, Le visage nuptial (1938)¹⁷. La période se ferme sur la préface au recueil de poèmes des frères Roux¹⁸. Et comme si chaque moment trouvait sa justification chez Rimbaud, c'est en faisant référence aux Fêtes de la Faim¹⁹ que se termine la période: la poésie, avec l'imminence de la guerre, servira aux hommes contre la famine.

En 1934, Char regagne le Vaucluse pour mettre la révolution à sa mesure. C'est dans la filiation rimbaldienne qu'il pense les rapports entre poésie et action. Assujettie à la vérité, la poésie sera en avant de l'action. Le citoyen, quelques pas derrière elle, devra consentir à laisser la poésie faire route toute seule. Nous laisserons le poète aux abords de la guerre, alors que le silence s'impose devant l'action.

¹⁴ Moulin premier, Paris, GLM, [31 décembre] 1936, 48 pages; comprend «Étais» et «Commune présence» (1935).

¹⁵ Placard pour un chemin des écoliers, avec cinq pointes sèches de Valentine Hugo, Paris, GLM, 21 pages, [15 décembre] 1937, tiré à 335 exemplaires.

¹⁶ Dehors la nuit est gouvernée, Paris, GLM, [30 mai] 1938, 21 pages, «Poètes d'aujourd'hui; 2», tiré à 275 exemplaires.

¹⁷ Le visage nuptial, Paris, s.n.éd., 15 décembre 1938; 8 pages; imprimerie Beresniak; tiré à 115 exemplaires.

¹⁸ R. Char, préface à Quand le soir menace, par les quatre frères Roux, Paris, GLM, 1939; OC, p. 1317.

¹⁹ Il s'agit d'une référence au poème éponyme de Rimbaud («Fêtes de la faim»); OC, p. 83-84.

Serment d'allégeance

La parution simultanée de la dernière livraison des cahiers Méridiens et de La Révolution surréaliste fait des deux textes de Char qui y paraissent respectivement les deux volets d'un diptyque. À la confession qu'il livre dans Méridiens est corrélée la «profession de foi du sujet» qui paraît dans La Révolution surréaliste. À la honte et à l'humiliation volontaire auxquelles se livre le jeune poète au sein de sa propre revue correspondent en tous points la fierté et l'orgueil qui trament la profession de foi. «Poursuivre ma collaboration à Méridiens, écrit Char, et à tout autre journal ou revue, — j'excepte la Révolution surréaliste —, serait trahir ma pensée, ma volonté d'action, donc approuver les manifestations d'une société que je vais dorénavant combattre de toutes mes forces²⁰». Donnant leur congé aux gens qui l'ont entouré jusque-là, le jeune Char oppose à la trahison qui le menace une sorte de parole d'allégeance à ceux qu'il appelait, quelques mois auparavant, les «mignons novateurs à feu rouge; surréalistes de la dernière heure et autres assermentés²¹». S'accusant «d'une neutralité à laquelle [il] ne [peut] penser sans rougir», il avait contre lui «la satisfaction facile de soi, l'isolement, l'ignorance, l'inertie imputable à une

²⁰ R. Char, «Position», dans Méridiens, troisième cahier, décembre 1929; nous mettrons les propos de Char entre guillemets.

²¹ R. Char, «André Cayatte», dans Méridiens, premier cahier, avril 1929, p. 15.

adolescence longtemps en péril», autant de facteurs dont il a pris conscience et dont il a honte: «Gens sans aveu, vos jambes ne me portent plus», conclut-il. Le terme est définitif qui met fin à l'errance et au vagabondage: ce que le groupe surréaliste propose au jeune Char, c'est un but et des moyens d'y parvenir, but et moyens esthétiques et politiques qui ont transmué la défensive en offensive.

Quand Char se joint au groupe surréaliste, pareille mutation est en cours. La réimpression, en juin 1929, du premier Manifeste du surréalisme²² de Breton qui précède de peu la parution du second²³ permet de mesurer combien ils diffèrent. De l'un à l'autre, écrit José Pierre, ce qui frappe n'est pas la différence de ton comme la différence de propos: «à la relative sérénité du premier Manifeste succède l'agressivité du second²⁴». À l'approfondissement et à l'élargissement théorique de ce second manifeste, qui veut atteindre le «point sublime» où s'annulent les contradictions, s'entremêle une dimension polémique si

²² A. Breton, Manifeste du surréalisme, Paris, Éditions Kra, «Documentaires», 1929; voir la notice de Marguerite Bonnet à propos de la «préface» qu'écrit Breton pour la réimpression du manifeste en 1929 - et cette préface: OC, t.1, p. 401 et p. 1398-1399.

²³ Le second Manifeste du surréalisme paraît d'abord dans le numéro 12 de La Révolution surréaliste (15 décembre 1929) avant de connaître une édition en volume, avec de notables ajouts et approfondissements, en juin 1930, chez Simon Kra. Nous citerons d'après les Oeuvres complètes (t. 1, p. 775-833) en indiquant la page entre parenthèses. Voir aussi la notice de José Pierre, p. 1583-1592.

²⁴ José Pierre, notice du Second manifeste, OC, t.1, p. 1583.

finement liée à la première que sa lecture confine à suivre une pensée unique²⁵. Cependant, la sommation de prendre parti dans la «querelle sociale», pour apparaître nécessaire, n'est pas suffisante: «Le surréalisme ne se réduit pas plus à un acte d'allégeance au marxisme qu'il ne se confond avec la pratique de l'écriture automatique: il est une exigence de l'être ou il n'est rien»(p. 1585). La leçon du second Manifeste serait non pas d'ordre politique ou esthétique, mais éthique; laquelle se constitue, par retour, en esthétique, voire en politique (1585).

À la suite de la publication du premier Manifeste, les surréalistes cherchent à inscrire dans le concret leurs exigences et à poser clairement les bases d'une révolution sociale et esthétique; c'est précisément l'articulation de l'une à l'autre qui fera l'objet de compromis de plus en plus délicats entre Breton et les communistes.

Le Rimbaud du second manifeste.

Le Second Manifeste du surréalisme d'André Breton semble tout entier subordonné à l'impératif de mettre au ban du mouvement ceux, parmi les ancêtres qu'il s'était donnés, qui le menacent aujourd'hui de «quelque trace équivoque de leur passage»(784). Ainsi en est-il principalement de Rimbaud: «Rimbaud s'est trompé, Rimbaud a voulu nous tromper. Il est coupable devant nous d'avoir permis, de ne

²⁵ Cf José Pierre, notice du Second manifeste, OC, t.1, p. 1584.

pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel²⁶»(784). Ce qui est répudié chez Rimbaud, ce n'est pas ce qu'il a permis mais ce qu'il n'a pu empêcher, c'est-à-dire ce que Breton appelle l'«entreprise de détroussement spirituel». Comme Marcel Duchamp, Rimbaud ne devrait être parfaitement compréhensible pour personne tant son silence est lourd de doutes: Rimbaud, comme Duchamp, a «une intelligence répugant à servir mais aussi – toujours cet exécration Harrar – paraissant lourdement affligée de scepticisme dans la mesure où elle refuse de dire pourquoi»(815). «"Je sais aujourd'hui saluer la beauté". Rimbaud est impardonnable d'avoir voulu nous faire croire de sa part à une seconde fuite alors qu'il retournait en prison»(820). Mais «il y aurait de notre part, concède Breton à propos d'"Alchimie du verbe", quelque enfantillage littéraire à prétendre que nous ne devons pas tant à cet illustre texte»(818).

²⁶ Claudel avait déjà été la cible des surréalistes aux alentours de 1925 («Lettre ouverte à M. Paul Claudel, Ambassadeur de France au Japon» [1er juillet 1925]). Les surréalistes répondaient alors aux propos de Claudel reproduits dans Comoedia (24 juin 1925). À Claudel, qui exaltait en Rimbaud «le véritable créateur [...] qui renouvela toute la poésie», les surréalistes répondent: «Voici déjà longtemps que l'idée de Beauté s'est rassise»: «Nous tenons Rimbaud pour un homme désespéré de son salut et dont l'oeuvre et la vie sont de purs témoignages de perdition», écrivent-ils. À cette sortie contre le «catholiscisme fondamental» dont se réclame Claudel, le groupe ajoute une violente dénonciation des valeurs occidentales (Cf. Tracts surréalistes, t. 1, p. 49-50 et p. 392, pour la notice de Marguerite Bonnet).

Bien que le chapitre de la Saison en enfer que désignent les mots «Alchimie du verbe» «ne justifie peut-être pas toute leur ambition, il n'en est pas moins vrai qu'il peut être tenu le plus authentiquement pour l'amorce d'une activité difficile qu'aujourd'hui seul le surréalisme poursuit»(818). Prenant l'expression de Rimbaud à la lettre, Breton fonde la parenté de l'entreprise surréaliste avec la démarche alchimique sur une communauté de but: «la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens et le reste»(819).

En réduisant la pierre philosophale à n'être plus que le symbole du triomphe de l'imagination, Breton détourne la tradition alchimique en la vidant de sa portée métaphysique au bénéfice de sa valeur poétique, selon José Pierre²⁷. Aussi faut-il peut-être comprendre l'emploi du vocabulaire alchimique qui travaille la poésie de Char comme un adjuvant poétique plus que comme une quête de la pierre philosophale proprement dite. Il pourrait y avoir derrière ce vocabulaire mis de l'avant une volonté d'«obscurcissement» qui ne serait

²⁷ J. Pierre, «Notes et variantes» relatives au Second manifeste, OC, t.1, p. 1616.

qu'obéissance au mot d'ordre de Breton demandant «l'occultation profonde, véritable du surréalisme; le surréalisme a tout à perdre à vouloir éloigner de lui-même cette malédiction dont menacent Rimbaud et Lautréamont quiconque tentera de marcher sur leurs traces»(821).

Préfaces à Rimbaud

Char, pour agréer implicitement le Rimbaud surréaliste, ne peut avoir ignoré les négociations de ce Rimbaud-là avec les Rimbaud de Rolland de Renéville (Rimbaud le voyant²⁸) et de Benjamin Fondane (Rimbaud le voyou²⁹), qui sont ce que nous pourrions appeler les «concurrents» directs du Rimbaud surréaliste.

Les questions que posent tour à tour un Renéville, un Fondane ou un Breton à l'oeuvre et à la vie de Rimbaud sont une sorte de mise en relief ou de recomposition de ce qui, en amont, s'y jouait. Toutes les interprétations s'attachent à inscrire les deux moments de la destinée rimbaldienne dans une relation de cause à effet.

Pour ajustées qu'elles soient à la question qu'elles posent, les préfaces à Rimbaud, entre 1930 et 1939,

²⁸ A. Rolland de Renéville, Rimbaud le voyant, Paris, Au Sans Pareil, 1929; nous citerons, s'il y a lieu, d'après l'édition Thot, 1985 en indiquant la page entre parenthèses.

²⁹ B. Fondane, Rimbaud le voyou ou l'expérience poétique, Paris, Denoël et Steele, 1993; nous citerons d'après la réédition de 1990, aux éditions Complexe, en indiquant la page entre parenthèses.

apparaissent comme autant de réflexions sur un autre enjeu, qui les sous-tend toutes, c'est-à-dire le pouvoir poétique, le rapport qu'entretiennent poésie et action. Le départ de Rimbaud pour l'Afrique est, pour chacun des préfaciers, comme l'aveu d'un constat d'impuissance de la parole poétique.

C'est au cours de ces années que la «question Rimbaud» se grève d'enjeux politiques autant qu'esthétiques et qu'il devient peu à peu évident que c'est le sort même de la poésie qui se joue dans cette question.

Pour Renévill, la seule voie métaphysique de la poésie confine à l'expérience personnelle: la poésie ne peut rendre compte des aboutissements de l'expérience, il n'est pas en son pouvoir d'entraîner une rédemption autre que personnelle. Tout au plus est-elle un moyen inductif qui «fixe les points de départ» sans pour autant être en mesure d'aller au-delà d'un découronnement du monde. Rimbaud est parti pour l'Afrique faute de pouvoir entraîner le monde vers Dieu à sa suite.

Pour Fondane, l'oeuvre de Rimbaud cache une révolte métaphysique contre la mort, question strictement personnelle qui ne souffre pas la collectivité. Bien que Rimbaud ait cru que la poésie pouvait quelque chose contre la condition humaine, il s'est trompé.

Quant à André Breton, s'il reconnaît bien une portée à la poésie, il la met en parallèle avec l'action directe. «Transformer le monde», a dit Marx; «Changer la vie», a dit

Rimbaud: ces deux mots d'ordre n'en font qu'un pour les surréalistes. C'est par une sorte d'esthétisation qu'il s'agit de briser les rapports de force. La poésie n'est pas en marge de l'activité révolutionnaire: toutes deux coïncident sans se confondre. Mais la poésie demeure un acte privé. Le poète puise à même son foyer vivant la puissance d'émotion qu'il doit à tout prix garder intacte de toute dépendance à l'égard de l'événement³⁰.

En 1930, Louis Aragon donne un texte intitulé: «Préface à Une saison en enfer³¹» à l'almanach yougoslave Nemoguće-L'Impossible qui prépare un numéro spécial en collaboration avec le groupe de Breton. Outre la reprise de

³⁰ Nous résumons ici les conclusions du quatrième chapitre de notre mémoire : Lectures de Rimbaud vers 1930, Université McGill, 1992, p. 138-185.

³¹ Ce texte a paru avec le sous-titre «préface pour une édition anglaise de Une saison en enfer» dans L'Impossible, Belgrade, printemps 1930, p. 84-88; il est repris dans Europe, n°746-747 (juin-juillet 1991), p. 33-39. Ce texte est accompagné d'un texte de présentation de Branco Aleksic: «Aragon, préfacier de Rimbaud», p. 27-32. Nous citerons Aragon d'après le texte donné dans Europe en indiquant la page entre parenthèses. Aleksic rapporte que, dans ses Entretiens avec Francis Crémieux, Aragon porte au compte de l'influence rimbaldienne la passion des cartes postales qu'ont eue les surréalistes; Aragon raconte qu'à cette époque-là, s'ils étaient entichés des objets neufs, des belles machines comme en peignait Picabia, les surréalistes développaient aussi «les goûts absurdes, rimbaldiens, dont le point de départ est dans la Saison en enfer, le goût des choses décriées, "peintures idiotes" bien sûr, cartes postales, objets de foire»(27) (Aragon, Entretiens avec Francis Crémieux, Paris, Gallimard, 1964). S'il y a véritablement là rimbaldisme, il faut alors consulter les Lettres à Gala de Paul Éluard (Paris, Gallimard, 1984, 519 p.) pour mesurer jusqu'où Char a pu participer à cette aventure rimbaldienne tant il y paraît, perpétuellement imminent, les bras chargés de cartes postales de toutes sortes. Dans ce même numéro de L'impossible paraissent quelques poèmes de Char extraits d'Arsenal: «L'amour», «Bel édifice ou les pressentiments» et «Possible».

l'argumentation d'André Breton relative à la récupération³² — en particulier par les tenants de la conversion finale de Rimbaud —, ce texte intéresse tout particulièrement pour le rôle qu'Aragon reconnaît à Rimbaud dans l'histoire de la poésie: «Imaginez-vous que la pensée de Rimbaud n'est pas réductible à l'emploi de quelques incidentes, que cette pensée n'est pas purement incidente» (36).

C'est un texte qui prend acte des enjeux auxquels est liée la question Rimbaud au cours des années 1930 tant la réflexion d'Aragon engage, en même temps que le destin de la poésie, l'homme tout entier et le sens de sa vie.

Il n'est plus permis d'ignorer le dilemme rimbaldien du fait qu'il a été posé, et il n'est plus possible de ce fait, que l'activité poétique soit exercée encore à titre de jeu. Désormais la poésie engage l'homme dans sa vie, et l'homme n'est rien qui n'est pas d'abord venu au bord de ce gouffre où Rimbaud fatalement mène. Il n'est pas dit, comme un peu facilement pas mal de gens concluent, que Rimbaud ait connu la réponse à la question posée. Il n'est pas sûr que la conséquence de la pensée rimbaldienne doive être cette évasion, qui est tout ce que l'on veut retenir de l'histoire, ce qui enivre et enchante la jeunesse lyrique qui assurément ne s'évadera pas. Mais il est certain que tout homme qui s'est pris à discuter la signification de la vie maintenant empruntera cette voie à travers l'enfer humain où retentit la parole d'Arthur Rimbaud[.] (37)

Passage désormais obligé pour qui veut être poète, l'enfer rimbaldien pose la question de la vie même.

³² Aragon rend compte des falsifications dont a fait l'objet le texte de Rimbaud, lesquelles tendent, elles aussi, à rallier le poète à la tradition chrétienne. Ce faisant, il prend acte des récents articles parus dans Le Mercure de France: M. Coulon, «Les "vraies" lettres de Rimbaud Arabo-Éthiopien», 19 mars 1929, p. 629-640 et M.-Y. Méléra, «Nouveaux documents autour de Rimbaud», 1er avril 1930, p. 44-76.

Chacun collectivement

L'effet du ralliement de Char au mouvement surréaliste n'aura jamais été aussi clair ni aussi librement avoué que dans la préface qu'il donne pour le recueil écrit en collaboration avec Paul Éluard et André Breton, Ralentir travaux. Peut-être d'ailleurs l'effet n'aura-t-il jamais été aussi plein, puisque ce sera la seule expérience d'écriture en collaboration que Char fera, hormis l'écriture de deux poèmes avec Paul Éluard, en 1937³³. Tout ensemble liberté et supplice, la collaboration permet le travestissement de soi-même (*la poésie[...]entre dans la période des déguisements*). L'évaluation d'ordre esthétique ou moral et la timidité le cèdent à «l'utilité collective» qui fait «taire les reproches

³³ Ces deux poèmes, écrits lors de la visite de Éluard à Char convalescent (1937), seront publiés en 1960 chez Jean Hugues sous le titre Deux poèmes. Il serait cependant hasardeux d'y chercher la part de chacun puisque ces poèmes, selon Mechtild Cranston – et de l'aveu de Char –, ont été «corrigés» par lui avant de paraître. Sur ce que Char appelle sa «collaboration posthume», voir M. Cranston, Orion Resurgent, p. 41. Cranston révèle aussi que l'édition d'Artine en 1930 annonçait qu'allait paraître un autre ouvrage de Char écrit en collaboration avec Paul Éluard, Chemin des sources. Ce livre a-t-il jamais été écrit ? Il n'a, en tout cas, jamais été publié. Par ailleurs, un texte signé par Char, Éluard, Irène Hamoir et Scutenaire a paru dans la revue belge d'après-guerre Les Deux soeurs («Au bar des deux frères», dans Les Deux soeurs, n°2 (mai 1946), réédition Jean-Michel Place, 1985, p. 11-12). Daté: Nice, été 1937, ce texte pourrait bien être authentique, sachant que la rencontre des quatre poètes a bien des chances d'avoir eu lieu. La rédaction de ce texte coïnciderait avec celle des deux poèmes écrits en collaboration par Éluard et Char. Sur la rencontre des quatre poètes, voir le témoignage de G.-L. Roux, OC, p. 1147-1163. L'ouvrage Faire du chemin avec... reproduit (p. 83 et p. 88) des photographies de l'été 1937 où sont réunis les Char tantôt avec J. Scutenaire, tantôt avec I. Hamoir.

et fondre les hésitations», écrit Char³⁴. Devant le but collectif, qui est de l'ordre de l'utile, la ligne de partage entre le beau et le laid, le bien et le mal, et la fidélité à l'idée que l'on se fait de soi sont sacrifiées. L'entreprise littéraire étant proclamée d'utilité publique, tous les moyens poétiques sont bons dès lors qu'ils servent le but. Paradoxalement, voilà que l'inutilité passe la frontière séparant la fin des moyens: «Tout est gratuit». Tout est permis. La force du nombre, l'anonymat facilitent la sortie de soi-même et des cadres esthétiques ou moraux. *Je est un autre*, n'importe qui, tout le monde, l'autre, surtout, du *moi haïssable*, contraint par son nom et sa personnalité. Le miroir est brisé et les reflets que renvoient les morceaux ne permettent pas de déchiffrer la figure de ce visage multiple. L'entreprise est collage.

Les déguisements ne sont peut-être jamais que la ruse de qui tend à la possession de soi. Le jeune poète possédé par Rimbaud se cherche en lui et multiplie les poses pour faire coïncider les figures.

Choses dans l'ombre

Revenant à lui au petit matin sur son île, Robinson cherche dans l'ombre ce qu'il peut faire passer de lui-même sur la rive des choses. L'occasion est belle de repousser ce qui risque de lui porter ombrage.

³⁴ R. Char, préface pour Ralentir travaux, OC, p. 1265.

Le manuscrit d'Artine présentait à l'origine une strophe d'autant plus rimbaldienne qu'elle était presque littérale:

Juste au-dessous du niveau de la mer l'étrange
végétation des neiges éternelles dissimule mal dans ses
branches les grands écriteaux noirs qui tentent, à des
heures diverses de l'existence, de nous livrer les
vérités inaccessibles. À l'approche du souffle les
[bâtons blancs se fondent], une à une les lettres
disparaissent. <C'est ->Est-ce> une boucherie ? C'est
un «conte de fée»³⁵.

Si, selon Mathieu[1:142], ces éléments sont rejetés parce que Char y reconnaît trop l'influence de Breton, il semble possible de dire que, dans le cas de ce passage, ce soit l'influence de Rimbaud qui domine:

Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer
troublée par la naissance éternelle de Vénus...³⁶

Les glissements: *Juste au-dessous pour au-dessus*, l'élision de *des plus hautes crêtes*, la substitution de *troublée par étrange*, la transformation phonique de «naissance éternelle» en «neiges éternelles³⁷», la présence du «souffle qui disperse³⁸» et enfin l'interrogation finale: «Est-ce une boucherie ? C'est un "conte de fée"» trouvent

³⁵ Ce passage est donné par Jean-Claude Mathieu[1:142].

³⁶ A. Rimbaud, «Villes», OC, p. 136.

³⁷ Les «neiges éternelles» sont d'ailleurs présentes – quoique au singulier: «la neige éternelle» – plus haut dans le poème de Rimbaud(p. 136); ainsi, il est possible de penser que la substitution de «neiges éternelles» à la «naissance éternelle de Vénus» n'est pas simplement une sorte de réminiscence phonique mais bien plutôt une condensation du poème.

³⁸ Voir A. Rimbaud, «Nocturne vulgaire» où cette phrase ouvre et clôt le poème («Un souffle disperse les limites du foyer»), OC, p. 141-142.

leur écho direct chez Rimbaud, où les boucheries et les contes de fée – les guillemets ici viennent encore appuyer l'emprunt, nous semble-t-il – sont légion, à tout le moins sous des formes dérivées³⁹. Char, décidant d'exclure ce passage, n'évacue donc pas tant la présence de Breton que celle, quasi littérale, de Rimbaud⁴⁰.

Rimbaud est laissé dans l'ombre à la fois par déférence envers Breton, par ambiguïté et surtout à cause du danger qu'il représente pour le jeune poète qui doit encore fourbir ses armes.

Rimbaud: la Beauté amère

Selon Paul Veyne, il y aurait eu, entre Char et les surréalistes, une dissension relative à l'interprétation d'un des «versets» de la bible surréaliste. Veyne rapporte que Char ne s'entendait pas avec ses amis sur le sens à donner à cette phrase de Rimbaud: *Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux*. «René parlait de ses discussions avec

³⁹ Voir notamment A. Rimbaud : «Délires. II. Alchimie du verbe», dans Une Saison en enfer : «J'aimais les peintures idiotes... contes de fée, petits livres de l'enfance...»(OC, p. 106). Les titres à eux seuls justifieraient ici le renvoi à Rimbaud: «Conte», «Fairy»; les «carosses de contes» dans «Ornières»(p. 135). Quant à la boucherie, elle est présente sous des formes larvées dont l'«abattoir» serait peut-être la plus directe(voir «Après le déluge» dans Illuminations, p. 121: «Le sang coula, chez Barbe-Bleue, – aux abattoirs, – dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.»).

⁴⁰ Sur les autres passages ou les termes qui concédaient trop à l'influence d'André Breton et au «merveilleux» surréaliste, voir Mathieu[1: 142-143].

d'autres membres du groupe qui, très orthodoxement, considéraient le surréalisme comme une entreprise plus révolutionnaire que proprement littéraire; [...] René prétendait que le verset confessait seulement la déception du poète qui outrage la Beauté parce qu'elle est inaccessible⁴¹».

D'ailleurs, c'est en suivant cette fine ligne de brisure qu'il nous sera possible de dégager la conception de la Beauté et, par suite, de la poésie chez René Char. Au coeur de cette question loge le rôle dévolu à la Beauté dans l'entreprise révolutionnaire que poursuit le surréalisme. Allégeance au texte de Rimbaud en même temps que querelle interprétative, c'est sur fond de polémique que Char doit choisir: la fidélité à son Rimbaud veut dire dissension avec le groupe. Char intègre la quête de la Beauté à l'entreprise révolutionnaire plutôt que de faire le sacrifice de la première au profit de la seconde, comme le font les surréalistes. Pourtant, ni l'honnêteté révolutionnaire ni les dons du jeune Char ne sont à mettre en doute. Son adjonction au surréalisme appartiendra, aux yeux de Breton, à la dynamique propre d'un mouvement au sein duquel son apport est, dialectiquement, d'unité et de résolution⁴².

⁴¹ P. Veyne, René Char en ses poèmes, p. 120-121.

⁴² A. Breton, «Lettre à A. Rolland de Renéville», parue sous la rubrique «Correspondance», NRF, 1er juillet 1932, p. 151-155; ce texte sera repris en volume dans Point du jour, chez Gallimard, en 1934[OC, t.2, p. 326-331]; dans cette réponse, Breton prend la défense de son jeune ami, mis en cause par André Rolland de Renéville dans un récent article où il attribuait les

Dans Le Tombeau des secrets, un poème jamais repris ailleurs s'intitule «L'illusion imitée»:

*Revenir là où je n'ai jamais été
En rapporter ce que j'ai déjà vu
Aux prises avec l'ignorance*

*Le temps d'arracher les yeux à l'inconnue
Toujours plus fière⁴³*

Comme s'il était le voyant que s'applique à devenir Rimbaud, le poète se propose d'atteindre l'inconnu (où je n'ai jamais été) et d'en rapporter ce qu'il aura vu sans se soucier de comprendre ses visions (*En rapporter ce que j'ai déjà vu/ Aux prises avec l'ignorance*). L'ignorance est encore respect de la forme, sans doute, tentative de rendre «intouchées» ses visions. L'incursion dans l'inconnu ne dure peut-être qu'un instant, celui, oraculaire, d'arracher les yeux à l'inconnue, celle qui, à Delphes, révèle le futur.

N'était la réitération qui la sous-tend (*Revenir; déjà*), cette expérience poétique rappellerait de très près la «Lettre du Voyant» du 15 mai 1871:

*Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait
par perdre l'intelligence de ses visions, il les a
vues! [...]*

*Donc le poète est vraiment voleur de feu.
Il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra
faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce*

faiblesses de Ralentir travaux au manque de «foi» surréaliste du troisième collaborateur que s'étaient adjoint Éluard et Breton pour la rédaction du recueil. Voir A. Rolland de Renéville, «Dernier état de la poésie surréaliste», NRF, 1^{er} février 1932, p. 284-293.

⁴³ R. Char, «L'illusion imitée», dans Le Tombeau des secrets, p. 18.

*qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe*⁴⁴.

Le distique final du poème de Char (*Le temps d'arracher les yeux à l'inconnue / Toujours plus fière*) personnifie peut-être l'inconnu rimbaldien tout en chargeant l'image d'une signification delphique: arracher les yeux de l'oracle de Delphes, c'est aussi lui ravir ses visions prophétiques. Est-elle cette «belle inconnue-limite⁴⁵» que Char fait surgir dans un poème de Ralentir Travaux ?

L'autoréférentialité des contributions de Char à ce recueil permettrait de le penser⁴⁶. Le poète se rêve voyant; à Delphes, il ravit à la Pythie ses visions.

Dans Ralentir travaux, l'image de «la belle inconnue-limite» se charge d'un sens qu'il importe de déplier. L'amour lié au «premier venu» que posera le poème

⁴⁴ A. Rimbaud, lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871, OC, p. 251 et 252 respectivement.

⁴⁵ La phrase de Ralentir travaux «La belle inconnue-limite» est d'ailleurs utilisée pour terminer une variante du poème «L'illusion imitée» dans une version envoyée à Paul Éluard en février 1931 (cf M. Cranston, Orion Resurgent, p. 61, n. 7). Voir le poème «Découverte de la terre», dans Ralentir Travaux, OC, p. 1274.

⁴⁶ En dépit du caractère «automatique» déclaré de ce recueil, il est difficile de ne pas remarquer la récurrence d'images déjà présentes dans les poèmes des Cloches sur le coeur, d'Arsenal, ou même des recueils qui ont paru ou vont paraître au moment où s'écrit Ralentir travaux, dans les vers attribués à Char. À l'appui, citons un exemple: «Ton poignet tire une balle perdue» (Ralentir travaux), «Le coup part au poignet» («La Guerre sous roche», Arsenal (1929-1930), «une balle perdue de revolver» («Bonne aventure» Arsenal 1930). Sur le «soliloque» que poursuivrait chacun des poètes dans cette entreprise, voir M. Cranston, «Early Mentors : Breton, Éluard, and Char : Ralentir travaux. Elective Affinities ? » dans Orion Resurgent, p. 35-63.

«L'amour⁴⁷» dans Le Tombeau des secrets s'y trouve déjà,
suivi de deux vers qui nous intéressent:

*les quatre faces du sinistre premier venu
Que tu aimes au fil de l'épée
Ton poignet tire une balle perdue
Beauté dont on ignore l'histoire⁴⁸*

L'amour a le couteau sous la gorge et l'amant est
sinistre. La Beauté est-elle véritablement cette balle
perdue? Est-ce parce qu'elle se perd que l'on ignore son
histoire? Il semble que les vers de Char dans le poème «Je
m'écoute encore parler⁴⁹» viennent répondre en déplaçant
légèrement les termes:

*Fou comme je suis
Je ne suis pas à toute extrémité
J'arrache les arbustes qui retiennent le suicide au
bord des précipices
Les animaux pris à mes pièges se corrompent sur place
Il n'y a guère que le crépuscule qui les évente
Le crépuscule criblé de plomb que mes chiens épuisés
ne peuvent atteindre*

La balle viserait la Beauté perdue à l'horizon, chasse
à courre inlassable du poète qui constate au crépuscule que
la cible est trouée sans cependant que ses chiens puissent
ramener la proie. La belle demeure inconnue et limite,
Beauté à l'horizon que vise le poète éperdu. Il doit rendre
les armes. La Beauté est inatteignable, cible mobile comme
le soleil que le poète tient à gagner. Pourtant, «il arrive

⁴⁷ R. Char, «L'amour», OC, p. 12: «Être / Le premier venu».

⁴⁸ Vers attribués à R. Char, «Le lierre», dans Ralentir travaux,
OC, p. 1276.

⁴⁹ Vers attribués à R. Char, «Je m'écoute encore parler», dans
Ralentir travaux, OC, p. 1278.

au poète d'échouer au cours de ses recherches sur un rivage où il n'était attendu que beaucoup plus tard après son évanouissement⁵⁰».

Il s'en faut de peu que «l'imbécile soleil» supplanté dans le coeur du jeune poète faisant sa profession de foi par «cette grande lueur mobile» ne signale une «normalisation» de la référence à Rimbaud. La réitération que nous évoquions et l'idée de mobilité de la lueur solaire pourraient bien, en effet, venir corriger les vers du précédent Arsenal (*Je tiens, bêtes à égorger / à gagner le soleil*).

Le crépuscule n'est jamais qu'un soleil au couchant, horizon mouvant, toujours fuyant le marcheur, vagabond voué à l'errance qui, avec ses chiens, pourrait dire comme Rimbaud:

*Nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit
de la route, moi pressé de trouver le lieu et la
formule*⁵¹

Ayant promis à son «pitoyable frère» de «le rendre à son état primitif de fils du Soleil⁵²», cherchant le lieu et la formule qui n'ont de cesse de se dérober au fil de la marche, le poète, liant la Beauté à cette limite mobile, horizon inconnu, trouvera à dire, comme le poète de la Saison,

⁵⁰ R. Char, «Propositions-Rappel», OC, p. 1288; ce texte a paru d'abord dans SASR, n°4 (décembre 1931).

⁵¹ A. Rimbaud, «Vagabonds», dans Illuminations, OC, p. 137.

⁵² A. Rimbaud, «Vagabonds», dans Illuminations, OC, p. 137.

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée.

Je me suis armé contre la justice.[...]

J'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le sang. Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime. J'ai joué de bons tours à la folie.⁵³

Devant la Beauté fuyante, le jeune poète s'arme contre la justice par l'exercice du crime. Autour d'une thématique surréaliste (l'amour), le jeune poète élabore une poétique propre à faire advenir la révolution. Deux outils rimbaldiens trouvés dans l'ombre lui prêteront secours: «un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue⁵⁴».

Marteau sans maître

Une fois armé contre la justice, le poète n'est plus le voleur de feu mais le forgeron. Si la figure de Prométhée n'est pas ouvertement travaillée chez René Char, c'est peut-être que le poète préfère être non pas tant le voleur de feu lui-même que celui à qui l'on vole le feu: Héphaïstos. Usurpée par celle du forgeron, la figure du voleur de feu demeure l'emblème du poète, ravisseur occasionnel, «porteur d'alluvions en flamme⁵⁵», alors que le forgeron entretient le feu permanent dans son atelier: le volcan. L'évocation récurrente des outils (l'enclume, le marteau, le feu, le

⁵³ A. Rimbaud, Une saison en enfer, OC, p. 93; il s'agit de la toute première page de la Saison.

⁵⁴ A. Rimbaud, «Ville», OC, p. 134.

⁵⁵ R. Char, § iv de Moulin premier, OC, p. 62.

volcan) permet peut-être de dégager de ce réseau son noyau: le forgeron. Le maître absent du marteau n'est-il pas le constat que Rimbaud manque: «Il manque, donc il ne peut pas être là⁵⁶», glisse-t-on à l'oreille du jeune poète. Le marteau sans maître serait une résorption métonymique, le marteau étant à lui-même son propre maître, l'outil (la poésie) seul laissé. Qui plus est, ce forgeron entretient le feu, travaille les métaux, mais n'est-il pas aussi le travailleur acharné, sorte de forçat emblématique qui harangue Louis XVI dans le poème de Rimbaud, «vers le 10 août 92⁵⁷»? Ainsi, si le poète est révolutionnaire, c'est en tant qu'il vole le feu à cette forge où se consomment les injustices, les rois et la religion mis à sac par les révolutionnaires contemporains de Sade. Le forgeron manie le métal tour à tour rouge ou noir. Et le marteau du forgeron, celui qui plaide la cause du peuple au représentant de la monarchie de droit divin, ne pourrait-il pas être aussi le marteau de la sentence d'une justice insuffisante, un appel à la refonte d'une justice éteinte? Le poète, dès lors,

⁵⁶ R. Char, «Le jour et la nuit de la liberté», OC, p. 1283; ce texte a d'abord paru dans SASR, n°1 (juillet 1930).

⁵⁷ A. Rimbaud, «Le forgeron», OC, p. 15-20; il semble que cette date (vers le 10 août 92) soit une erreur de Rimbaud qui avait écrit, sur le manuscrit donné par lui à Izambard, «vers le 20 juin 1792». L'épisode auquel fait allusion le poème se serait déroulé le 20 juin plutôt que le 10 août et le boucher qui prend Louis XVI à partie est remplacé par un forgeron par Rimbaud. L'on sait cependant que ces deux dates jalonnent l'instauration de la Terreur, peu après la chute de la royauté, le 10 août. Dans l'édition de Vers et proses (Mercure de France, 1929), ce texte est donné — sans date — en appendice, en tant que «pièce documentaire», p. 336-349.

forgeron dans son volcan, travaille à redonner à la justice le feu qui est l'épreuve suprême de justesse.

La main de justice a bien essayé de maintenir à égale distance du Soleil et du Parlement la loupe incendiaire, couleur d'air.⁵⁸

Les images du «grand tronc en activité»(p. 56), de la lave(p. 53), du cratère(p. 1356, p. 43) sont toutes liées au forgeron sommé d'entrer en éruption (p. 105). Cette seule image qui revient sous diverses formes, indices dispersés, métonymies jusqu'à l'infime de l'étincelle, renvoient au poème de Rimbaud intitulé «Le forgeron». Dans ce poème, l'artisan présente au roi les revendications sociales du peuple qui, dans la cour, forme une «foule épouvantable avec des bruits de houle,/ Hurlant comme une chienne, hurlant comme une mer⁵⁹»:

*...Oh! ceux-là sont les Hommes !
Nous sommes Ouvriers, Sire ! Ouvriers ! Nous sommes
Pour les grands temps nouveaux où l'on voudra savoir,
Où l'Homme forgera du matin jusqu'au soir,
Chasseur des grands effets, chasseur des grandes causes,
Où, lentement vainqueur, il domptera les choses
Et montera sur Tout, comme sur un cheval!
Oh ! splendides lueurs des forges! Plus de mal,
Plus !⁶⁰*

Ainsi, remontant de Prométhée à Héphaïstos, nous trouvons que, filée dans les dérivations de cette figure centrale, la convocation du maître absent fait advenir le Rimbaud de Char dans les interstices du Rimbaud surréaliste. Rimbaud, pour

⁵⁸ R. Char, «Les rapports entre parasites», OC, p. 54.

⁵⁹ A. Rimbaud, «Le Forgeron», OC, p. 18.

⁶⁰ A. Rimbaud, «Le Forgeron», OC, p. 19.

révolutionnaire qu'il soit, est ramené à ce moment précis de la chute de la monarchie et de l'instauration du régime de Terreur. La révolution prolétarienne est remplacée par la révolution républicaine. L'Assassin sera Régicide.

Pour les surréalistes et pour Char, «la littérature se regarde dans la révolution, elle s'y justifie, et si on l'a appelée Terreur, écrit Maurice Blanchot, c'est qu'elle a bien pour idéal ce moment historique, où "la vie porte la mort et se maintient dans la mort même" pour obtenir d'elle la possibilité et la vérité de la parole⁶¹». Si la littérature a besoin de se situer sous la Terreur, d'avoir le couteau sous la gorge, c'est que «le sens de toute parole exige[...], comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable⁶²». Le mot, pour donner ce qu'il signifie, commence par le supprimer. Ainsi, la parole la plus libre s'appuiera sur l'hécatombe la plus immense. Contemporain de la Terreur, Sade s'identifie à elle plus que tout autre: «Du sentiment le plus singulier, le plus caché et le plus privé de sens commun, il fait une affirmation universelle, la réalité d'une parole publique qui, livrée à l'histoire, devient une explication légitime de la condition de l'homme dans son ensemble»(311). Sade, écrit encore Blanchot, «figure la vie élevée jusqu'à la passion, la passion devenue cruauté et folie»(311).

⁶¹ M. Blanchot, «La littérature et le droit à la mort», dans La part du feu, Paris, Gallimard, 1949, p. 291-331; p. 311.

⁶² M. Blanchot, «La littérature», p. 312-313.

L'extase cruelle du fauve, évoquée dans le premier chapitre, révèle ici son point d'ancrage. Derrière la figure de Sade, cependant, s'agite encore l'ombre de Rimbaud.

Fauve sadien

«L'esprit poétique⁶³» offre cette strophe qui ferait penser sans hésiter à «Sensation» ou aux «Réparties de Nina», n'était la présence d'une panthère:

Les longues promenades silencieuses, à deux, la nuit, à travers la campagne déserte, en compagnie de la panthère somnambule, terreur des maçons. (23)

Cette panthère, comme les félins en général, renvoie à Sade⁶⁴. Dans l'établissement des variantes que fait Jean-Claude Mathieu, on remarque d'abord que le poème dédié à Sade dans Le Marteau sans maître de 1934 s'intitulait: «Le puma⁶⁵ de D.A.F. de Sade⁶⁶». Le poème intitulé

⁶³ R. Char, «L'esprit poétique», L'action de la justice, p. 23.

⁶⁴ Pour la présence des félins, tigres, puma et autres panthères, voir OC, p. 1356, 92, 93, 69, 54 et 66.

⁶⁵ Le puma exerce une si grande fascination sur lui que René Char annotera une photographie de puma en ajoutant ses initiales devant l'inscription «The puma»: R.C. *the puma*; il n'est donc pas impossible de croire que s'il est d'abord associé à la figure de Sade, le puma (et les fauves en général) n'est pas sans faire naître un sentiment d'identification chez le poète — à tout prendre, c'est peut-être à la figure de Sade que s'identifie Char. (cette photographie est reproduite dans Faire du chemin avec..., p. 143).

⁶⁶ Voir Jean-Claude Mathieu, La poésie de René Char, t.2, «Manuscrits et variantes», p. 295. Ce n'est que dans l'édition de 1945 que le poème reprend en guise de titre les premières phrases du dernier paragraphe de la contribution de Char à l'hommage à D.A.F. de Sade. (cf OC, p. 1358-1359). Le texte entier de la contribution à l'hommage ne sera pas repris avant la seconde édition de Recherche de la base et du sommet en 1965.

«L'historienne» s'appelait, à l'état de manuscrit: «La pensée de D.A.F. de Sade⁶⁷». Aussi, à l'état de manuscrit, la dix-septième strophe de Moulin premier présente l'ajout suivant: «Creusez le phénix, vous dégagerez <Sodome> le tigre⁶⁸». Outre que le bestiaire de Char se charge de significations cachées, ce qu'il semble possible d'observer c'est tout à la fois la reprise, le développement et le chargement progressif de certains motifs. Lié désormais à la figure de Sade, le fauve, dans son bond et son extase, se voit investi d'un sens qui vient s'ajouter au premier. La volonté, la cruauté impliquent désormais de passer la limite des interdits sexuels (et donc sociaux).

Rimbaud, devant Sade convoqué, est loin d'être évacué. Curieux croisement quelquefois, le texte de Char en hommage à Sade se termine sur ce salut:

Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel,
l'hypocrisie passée par les armes et par les yeux, cet
héritage suffira aux hommes contre la famine, leurs
belles mains d'étrangleurs sorties des poches. ⁶⁹

⁶⁷ Voir Mathieu[2:295]; «l'historienne» fait référence aux 120 journées de Sodome qui mettent en scène une historienne, la Duclos. L'édition de ce texte de Sade, par Maurice Heine, s'étend de 1931 à 1933.

⁶⁸ Voir Mathieu[2:306]; l'ajout <Sodome> figurera dans la version imprimée.

⁶⁹ R. Char, «Hommage à D.A.F. de Sade», dans SASR, n°2 (octobre 1930), p. 6; il sera tiré à part sous le même titre: Paris, s.n.s.d[1931], 7 pages; tiré à 15 exemplaires sur papier provenant des demoiselles Roze. Intégré à la seconde édition du recueil Recherche de la base et du sommet en 1965, le texte disparaîtra de l'édition de 1971; OC, p. 1358-1359(p. 1359).

Les mains d'étrangleurs sorties des poches et la famine sont deux motifs qui travaillent toute la période. D'abord, la famine, motif larvé jusqu'en 1938, est explicitée dans la réponse que fait Char à l'enquête qu'il mène dans les Cahiers GLM: «La poésie indispensable». L'indispensable de la poésie, écrit Char, «l'évidence à tous vents: son contenu alimentaire⁷⁰». Contrer la famine, donc, telle serait la nécessité à quoi répond la poésie. L'héritage de Sade sera poétique ou ne sera pas.

Le Rimbaud de «Ma Bohème» a, comme les hommes évoqués dans le texte de Char, les mains dans les poches: «Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées⁷¹». Sorties des poches où elles se trouvaient, ces mains, pourtant,
*Ce sont des ployeuses d'échines, [...]
Leur chair chante des Marseillaises [...]
Ça serrerait vos cous, ô femmes
Mauvaises, ça broierait vos mains⁷²*

Les mains d'étrangleurs chantent la Marseillaise pendant que le Marquis de Sade est en prison. Leur chant est républicain et rappelle la chute de la monarchie⁷³ et

⁷⁰ R. Char, réponse à l'enquête des Cahiers GLM : «La poésie indispensable», n°8(1938), p. 57-58; ce texte est repris dans la seconde édition de Recherche de la base et du sommet [1965]; OC, p. 741.

⁷¹ A. Rimbaud, «Ma Bohème (fantaisie)», dans Poésies, OC, p. 35.

⁷² A. Rimbaud, «Les mains de Jeanne-Marie», dans Poésies, OC, p. 48-49; les deux derniers vers figuraient en «appendice» à l'édition du Mercure de France (p. 392), en tant que «strophes ajoutées».

⁷³ La Marseillaise aurait été chantée pour la première fois par le groupe de fédérés marseillais arrivés à Paris précisément lors de l'insurrection du 10 août 1792.

l'instauration de la Terreur. Le forgeron va bientôt sortir de la foule et prendre à partie le roi.

Quel sens prend l'évocation de la Terreur et de Sade une fois l'époque ramenée aux environs de 1930 ? Quelle impulsion le travail d'écart de Char donne-t-il au projet surréaliste ? L'apport de Char, ici encore, est de jonction et de résolution: à la thèse et au thème surréalistes, les figures de Sade et de Rimbaud apportent une résolution qui les amalgame sans les détruire.

Valeur de Sade

L'ombre de Rimbaud double certes la figure sadienne qui est le plan avant de la poésie de Char au cours de ces années. Les emprunts de motifs sadiens cependant ne sont pas gratuits. À un texte ou à une figure est attachée une certaine valeur qui dote ce texte ou cette figure d'une certaine «valeur préfacielle». Nous l'avons vu, l'alchimie dans les textes de Breton se vide de sa dimension métaphysique pour ne plus représenter qu'une quête poétique. De la même façon, le recours à la figure de Sade comporte un certain gauchissement, un certain travail qui fait que, pour valoir plus que lui-même, le détour par la figure de Sade prend son sens d'une manière à la fois plus essentielle et plus superficielle. Plus essentielle parce que ce détour ramène aux revendications primordiales du surréalisme sur la voie de la libération de l'homme. Plus superficielle parce que parler de Sade, ce n'est pas tant prôner le sadisme

qu'affirmer la nécessité de libérer toutes les puissances que l'homme recèle en lui et qui restent logées le plus souvent derrière les interdits sociaux.

Mais quelle est donc la valeur de Sade dans ces années-là, qui permette au jeune poète d'enfourer Rimbaud sous la figure géante du Divin marquis? Comme pour l'alchimie dans le Second manifeste, Breton détourne la figure sadienne du sadisme proprement dit pour faire valoir son mérite révolutionnaire. Pour ruiner les idées de famille, patrie et religion, rien de tel que de «braquer sur l'engance des "premiers devoirs" l'arme à longue portée du cynisme sexuel⁷⁴».

Peu après, ce que l'on a appelé «L'affaire de "L'âge d'or"» permettra à l'expression d'être explicitée. Financé par le vicomte de Noailles, le film de Buñuel, L'âge d'or, est diffusé pour la première fois le 28 novembre 1930 au Studio 28. Le film est cependant frappé d'interdiction le 11 décembre, après le saccage du cinéma le 3 décembre par des bandes d'extrême-droite. José Corti compare cette «affaire» à la bataille d'Hernani⁷⁵. Les surréalistes avaient fait de la revue-programme du cinéma une «déclaration collective» où ils prenaient d'avance la défense du film⁷⁶.

⁷⁴ A. Breton, Second manifeste, OC, t.1, p. 785.

⁷⁵ J. Corti, Souvenirs désordonnés(...-1965), Paris, Librairie José Corti, 1983, p. 177.

⁷⁶ Cf. J. Pierre, «Description et commentaires» relatifs à la déclaration collective «L'âge d'or», Tracts, p. 441. Le texte de la revue-programme est donné aux pages 155-184, celui de la seconde déclaration collective intitulée «L'affaire de "L'âge

Il aura sans doute été presque naturel aux surréalistes de venir à la défense d'un tel film, tant il semble condenser tout ensemble les revendications et les cibles qui sont les leurs: L'âge d'or fait du Christ un héros des Cent vingt journées de Sodome de Sade⁷⁷.

Intitulée «L'instinct sexuel et l'instinct de mort⁷⁸», la contribution de Breton à ce tract reprend, pour la développer, l'expression de «cynisme sexuel» employée dans le Second manifeste publié peu de temps auparavant. Les artistes couvent en eux une énergie sublimée et «il est [...] de leur devoir le plus élémentaire de soumettre l'activité qui résulte pour eux de cette sublimation [...] à une critique aiguë et de ne reculer devant aucune outrance apparente, dès lors qu'il s'agit avant tout de desserrer le baillon» (1026). Pour ce faire, «se livrer avec tout le cynisme que cette entreprise comporte au dépistement en soi et à l'affirmation de toutes les tendances cachées dont la résultante artistique n'est qu'un aspect assez frivole doit, non seulement être permis [à ces artistes] mais encore être exigé d'eux»(1026). Or, il semble que ce soit précisément à

d'or"», aux pages 188-193. À propos de ce scandale, voir les sections qui leur sont relatives dans Tracts (p. 435-441 et p. 445-450) et la notice dans A. Breton, OC, t. 1, p. 1763-1764.

⁷⁷ Il est possible de penser que le titre soit une allusion ironique au poème de Rimbaud, «L'âge d'or»(OC, p. 79-81): *Ô ! joli château ! / Que ta vie est claire !*(p. 80).

⁷⁸ A. Breton, «L'instinct sexuel et l'instinct de mort», OC, t.1, p. 1025-1027; nous citons d'après cette édition par l'indication de la page entre parenthèses.

cet examen que se soit livré Buñuel dans L'âge d'or.
L'attitude amoureuse supporte certes mieux la lumière de l'esprit que l'attitude hostile universellement adoptée qui entraîne l'instinct de mort, mais «il n'en est pas moins vrai, dialectiquement, que l'une de ces attitudes ne peut humainement valoir qu'en fonction de l'autre, que ces deux instincts de conservation, a-t-on fort bien dit, s'équilibrent chez tout homme d'une manière parfaite et que ce n'est qu'à la lâcheté sociale que l'anti-Éros doit, aux dépens d'Éros, de voir le jour»(1026-1027). Ne venant jamais l'un sans l'autre, c'est en fonction l'un de l'autre que ces deux instincts acquièrent leur valeur propre. C'est «à la violence dont nous voyons la passion amoureuse animée chez un être [que] nous pouvons juger de sa capacité de refus» et, partant, mieux qu'un rôle symptomatique, c'est un rôle proprement révolutionnaire qui est dévolu à cette violence(1027).

Qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est là qu'une étape sur la voie de la libération de l'homme. Dans ce qui deviendra un chapitre de L'amour fou, Breton écrit:

Le problème du mal ne vaut d'être soulevé que tant qu'on n'en sera pas quitte avec l'idée de la transcendance d'un bien quelconque qui pourrait dicter à l'homme des devoirs. Jusque-là la représentation exaltée du «mal» inné gardera la plus grande valeur révolutionnaire. Au-delà, j'espère que l'homme saura adopter à l'égard de la nature une attitude moins

*hagarde que celle qui consiste à passer de l'adoration à l'horreur.*⁷⁹

C'est en tant que valeur révolutionnaire que le recours à Sade est justifié, et cela tant que subsistera l'idée de la transcendance du bien.

Les mots font l'amour

Les mains, nous l'avons vu, ne sont pas ces mains caressantes que la forte présence de l'amour dans les recueils de ces années-là pourrait laisser présager⁸⁰. L'amour, sous la Terreur, n'est qu'une des formes de la mort, son intensité se traduit en violence et le désir de fusion n'est jamais qu'un fantasme d'abolition dans l'autre. Caresser un visage, c'est aussi couper une tête. Déjà Arsenal établissait la corrélation entre parler et tuer; parler se fait moyennant un étranglement (à coup de serremments de gorge). Assassine, cette main est tantôt celle de Lacenaire⁸¹, tantôt celle, tentaculaire, de l'amour

⁷⁹ A. Breton, chapitre V, L'amour fou[1937], OC, t. 2, p. 762. Ce chapitre a d'abord paru dans Minotaure, n°8(juin 1936); il s'agit du texte qui s'achève sur la vision du «château étoilé».

⁸⁰ Trois poèmes de cette époque portent ce titre: «L'amour». Le premier figure dans le second Arsenal, le deuxième, dans Le Tombeau et le troisième, appartenant d'abord au recueil L'action de la justice, prendra ce titre dans l'édition de 1934 du Marteau.

⁸¹ «La main de Lacenaire» est le titre d'un poème de L'action de la justice est éteinte (p. 13); ce poème est donné, avec des modifications, dans les Oeuvres complètes, p. 26. Lacenaire (Pierre-François, 1800-1836), autre figure surréaliste, était, notamment, assassin; il a été guillotiné. Il est l'auteur de Mémoires, révélations et poésies et le théoricien du «droit au crime» (voir la notice donnée dans l'Anthologie de l'humour noir, A. Breton, OC, t.2, p. 925-927). Char aurait confié à Paul

sanglant: «mains de seiche/ que l'amour enseigne à la belle étoile/ d'un sang jamais entendu⁸²».

Dispensatrice d'un savoir amoureux, la main enseigne dans l'échange, la caresse étant parole muette; comme elle, elle est une mesure d'approche du meurtre: «Apprends-moi à tuer, je t'apprendrai à jouir⁸³». La crampe éduque les «mains contradictoires⁸⁴», elles étranglent tantôt le Christ⁸⁵, tantôt le frère⁸⁶, mais toujours la nécessité de la mort s'appuie sur l'urgence d'une naissance:

*Mains obscures mains si terribles
Filles d'excommuniés
Faites saigner les têtes chastes*

*Derrière les embruns on a nommé le sang
La chair toute puissante ranimée dans les rêves
Nourricière du phénix⁸⁷*

Veyne: «Lacenaire, c'était pour moi l'étrangleur de la famille. Ce qui m'avait frappé est qu'il a voulu être guillotiné la tête vers le haut, pour voir tomber le couperet. Ce sont des choses qui comptent quand on est jeune, cela a son intérêt en son temps» (Veyne, p. 103).

⁸² R. Char, «Leçon sévère», dans Arsenal (1929), p. 27.

⁸³ R. Char, «L'esprit poétique», L'action de la justice, p. 22.

⁸⁴ R. Char, «Devant soi», Marteau sans maître, OC, p. 57.

⁸⁵ R. Char, «Les rapports entre parasites», Marteau sans maître, OC, p. 53: «Historien aux abois, frère, fuyard, étrangle ton maître.» La suite du poème donne l'identité du «maître»: coiffé d'une peau de porc-épic (couronne d'épines), il se passionne pour les infirmes, aime se clapir dans les plis des torchons (Véronique), il n'a jamais osé respirer un mort intentionnel (condamnation du suicide); son «cadavre récréatif» (reliques) va passer dans toutes les mains.

⁸⁶ R. Char, «Quatre âges. II», dans Placard, OC, p. 93: «J'ai étranglé/ Mon frère/ Parce qu'il n'aimait pas dormir/ La fenêtre ouverte».

⁸⁷ R. Char, «Crésus», Le Marteau sans maître, OC, p. 44.

Terreur de l'amour

C'est par leur imaginaire que l'homme et la femme font une guerre de l'amour. Les représentations respectives de l'homme et de la femme pendant l'orgasme sont mises en conflit dans le texte intitulé «Poème⁸⁸» :

Représentations graphiques continuelles chez l'un, représentations chimériques périodiques chez l'autre. Elles diffèrent au point que les nappes de visions au fur et à mesure de leur formation obtiennent le pouvoir d'engendrer une série de conflits mortels d'origine minérale mystérieuse, constituant dans le règne une nouveauté dont le déni d'amour radicalement insoluble semble l'expression naturelle.

La description exacte, ou à tout le moins faite en termes qui pourraient être ceux d'une psychique ondulatoire, rappelle un passage des «Veillées» rimbaldiennes :

L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent. La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frise, de bandes atmosphériques et d'accidents géologiques. — Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences.⁸⁹

Ainsi, les représentations mentales de l'homme et de la femme qui cherchent à s'atteindre ne sont peut-être pas sans rapport avec la création poétique. Un texte de la même époque explicite cette quête :

Ici l'image mâle poursuit inlassablement l'image femelle ou inversement. Quand elles réussissent à

⁸⁸ R. Char, «Poème», L'action de la justice, OC, p. 23.

⁸⁹ A. Rimbaud, «Veillées. II», dans Illuminations, OC, p. 139.

s'atteindre, c'est là-bas la mort du créateur et la naissance du poète.⁹⁰

Liant la naissance du poète à la mort du créateur, l'un naissant au sacrifice de l'autre, la poésie est «nourricière du phénix». Le poète, l'autre du je, est le porteur de la mort détenue par l'homme:

Le poète, indépendamment de l'idée de mort, détient en lui tout le poids de cette mort. S'il ne l'accuse pas, c'est que c'est un autre qui le lui porte. Le poète a ses têtes.⁹¹

L'homme et la femme, ayant constaté que leurs représentations mentales sont opposées, cherchent à transformer cette dualité en dialectique amoureuse par un mouvement d'échange, de part et d'autre des frontières du moi et de l'autre :

Les amants virent s'ouvrir au cours de cette phase nouvelle de leur existence, une ère de justice bouleversante. Ils flétrirent le crime passionnel, rendirent le viol au hasard, multiplièrent l'attentat à la pudeur, sources authentiques de poésie.⁹²

La justice est bouleversante parce qu'elle renverse l'ordre établi et déplace la ligne de partage entre l'érotisme et la sexualité. L'action de la justice est éteinte nous ramène à ce moment crucial de l'histoire de France où se jouent, dans

⁹⁰ R. Char, «Propositions-Rappel»; ce texte a paru d'abord dans SASR, n°4 (décembre 1931), il est donc exactement contemporain de la parution de L'action de la justice est éteinte où figure le texte intitulé «Poème» (OC, p. 1287-88). Ce passage sera repris dans Moulin premier en 1936 (§38, p. 72) avec un variante: [inlassablement → sans se lasser].

⁹¹ Ce fragment, comme le précédent, est d'abord donné dans «Propositions-Rappel» (p. 1288); il sera, lui aussi, repris dans Moulin premier (§ 39, p. 72); il fait immédiatement suite au fragment donné plus haut (*Ici l'image mâle*).

⁹² R. Char, «Poème», OC, p. 23.

la mort du roi, une refonte de la justice et une nouvelle répartition du pouvoir.

Le Rimbaud de la Terre est un Assassin amoureux. L'assassinat cependant n'a rien de réel: il s'agit de la mort de l'homme et de la naissance du poète, une mort à la justice convenue, ivresse, fièvre dans le creuset de laquelle s'élabore un nouveau Bien, un nouveau Beau dans une fanfare atroce, sans doute (*Ô mon Bien ! Ô mon Beau ! Fanfare atroce où je ne trébuché point*, écrit Rimbaud⁹³).

Ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, la fanfare tournant, nous serons rendus à l'ancienne inharmonie. Ô maintenant nous si digne de ces tortures ! rassemblons fervemment cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés : cette promesse, cette démence ! L'élégance, la science, la violence ! On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour.⁹⁴

Bouleverser la justice, c'est déporter la ligne de partage, retourner à «l'ancienne inharmonie». La cible, cette fois, est l'architecture fictive de la civilisation, c'est-à-dire, comme l'écrit Octavio Paz, «le résultat – instable, imparfait – de la maîtrise de nos instincts et de nos penchants. La forme adoptée par cette coexistence est double: sublimation et répression. Toutefois, la morale et la religion, ces deux grandes forces de sublimation et de répression, ne font que multiplier et embrouiller les

⁹³ A. Rimbaud, «Matinée d'ivresse», *Illuminations*, OC, p. 130.

⁹⁴ A. Rimbaud, «Matinée d'ivresse», OC, p. 131; c'est ce poème qui se termine par le célèbre : *Voici le temps des Assassins*.

conflits internes, décuplant ainsi la puissance des explosions⁹⁵». Le retour à l'ancienne inharmonie passe par ce carrefour de la sublimation et de la répression qu'est l'érotisme, versant socialisé de la sexualité, forme de domination sociale de l'instinct⁹⁶. Soumise aux nécessités du groupe, la force vitale est «expropriée par la société⁹⁷». Tout ensemble fait d'interdits et d'excitants, l'érotisme irrigue le corps social sans toutefois l'exposer aux risques d'un retour au chaos de la sexualité et de la nature: «Sa complexité – rite, cérémonie – s'explique par sa fonction sociale: dans l'acte sexuel, la nature se sert de l'espèce, tandis que dans l'acte érotique, l'espèce, la société humaine se sert de la nature⁹⁸». Ainsi, la cible de Char, à travers la sexualité, n'est pas un retour à la nature mais bien plutôt la destruction des normes qui fondent la société. Convention sociale, la norme érotique recoupe pour beaucoup les valeurs posées par la société. Or, «Sade proclame une déclaration des droits passionnels», écrit encore Paz⁹⁹. Attaquant de front la religion, la justice et leurs représentants (les prêtres, les juges et les bourreaux), Sade propose en somme, selon Paz, de

⁹⁵ O. Paz, Un au-delà érotique: Le Marquis de Sade, traduit de l'espagnol par J.-C. Masson, Paris, Gallimard, «Arcades», 1994, p. 35-36.

⁹⁶ Voir O. Paz, Un au-delà érotique, p. 19-20.

⁹⁷ O. Paz, Un au-delà érotique, p. 20.

⁹⁸ O. Paz, Un au-delà érotique, p. 20.

⁹⁹ O. Paz, Un au-delà érotique, p. 47.

remplacer le crime public par le crime privé. Sa seule sauvegarde: le droit de propriété de la jouissance¹⁰⁰.

La mort dans l'extase, «point sublime» où cessent les contradictions, où tout ensemble Éros et Thanatos, désir et pulsion de mort n'ont de cesse de s'abolir pour renaître dans un au-delà de la justice ou du réel, est bien la destination que se fixe le surréalisme.

La poésie s'incorpore dans le temps et l'absorbe. Où la nuit blanche s'arrête, la nuit noire continue. Mais le voyant exterme le croyant et le surréel aussitôt surgit, s'installe, s'impose. Univers-passion dont on ne s'évade pas, dont on ne désire plus s'évader.¹⁰¹

L'image est «liaison sentimentale¹⁰²», attente de «l'être impondérable», «homme pour elle, femme pour moi, qui mêlant ses larmes aux nôtres rétablirait la barbarie¹⁰³». La relation amoureuse est relation poétique, barbarie déjà évoquée dans le chapitre précédent, extase cruelle. La poésie exterme les croyances, c'est-à-dire les fondements qui assurent la solidité de l'édifice social. Elle sera voyance, vision d'un au-delà des bornes du réel.

¹⁰⁰ O. Paz, Un au-delà érotique, p. 60; Paz s'étonne cependant que Breton et les surréalistes, pour épris de liberté qu'ils aient été, n'aient pas vu que Sade n'exalte la liberté que pour mieux asservir les autres (p. 94).

¹⁰¹ R. Char, «Propositions-Rappel», OC, p. 1287.

¹⁰² «Liaison sentimentale de l'image» est le titre d'un poème paru dans le premier Marteau sans maître (1934); il faisait partie de la section intitulée «Poèmes militants»; il est donné dans OC, p. 1356-1357. L'expression est presque déjà chez Rimbaud (voir plus haut).

¹⁰³ R. Char, «Le jour et la nuit de la liberté», dans SASR, n°1 (juillet 1930); OC, p. 1282-84 (p. 1283).

L'amour est barbare. S'offrir à la poésie, c'est encore s'offrir au «cycle de la mort volontaire¹⁰⁴», modifications successives d'un homme qui meurt pour que naisse le poète qui, tel le phénix, redevient homme, modifié incessamment.

L'«Univers-passion» dont on ne s'évade pas, l'amour, est un baignoire, celui qui se refermera invariablement sur le «forçat intraitable» admiré du Rimbaud de la Saison. Comme le forçat, le poète constate: «On ne part pas. — Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté dès l'âge de raison — qui monte au ciel, me bat, me renverse, me traîne¹⁰⁵». Baignoire dont on ne désire plus s'évader, cependant, tant la souffrance et la douleur sont retournées, au point sublime, en extase et en plaisir.

Ces renversements, l'atteinte de la plénitude de l'extase par l'anéantissement dans la douleur sans que soit détruite la dualité, la création fusionnant avec la destruction dans un mouvement qui les embrasse sans les supprimer, rendent compte d'une conception de la dialectique propre à Char: dialectique amoureuse dans laquelle les contraires ne sont pas dépassés mais tenus ensemble, rendus

¹⁰⁴ R. Char, «Les observateurs et les rêveurs», dans OC, p. 37: «Demain commenceront les travaux poétiques/ Précédés du cycle de la mort volontaire».

¹⁰⁵ A. Rimbaud, «Mauvais sang», OC, p. 96; le passage concernant le «forçat intraitable sur qui se referme toujours le baignoire» est aussi à la page 96.

nécessaires l'un à l'autre sans que l'un ni l'autre ne soit sacrifié pour l'obtention d'une résolution.

*

Entre 1929 et 1934, la poésie, pour Char comme pour les surréalistes, est action. La poésie est l'outil pour amener la révolution sociale, changer la vie et transformer le monde. C'est en renouvelant les liens syntaxiques du langage que sera renouvelée la syntaxe du monde. Dans une relation de secondarité avec elle, la révolution sociale et la transformation du monde adviendront comme conséquence d'un renouvellement de la poésie qui saura alors intégrer l'anti-Éros à l'Éros. La révolution poétique est déjà la révolution sociale qu'elle ne manquera pas d'entraîner à sa suite.

Pour René Char aussi, la poésie sera action, c'est-à-dire Révolution et Amour. À la révolution prolétarienne, Char substitue la Terreur, et l'amour, contemporain de la Terreur, sera sadique. Le jeune poète, pour paraître soumis aux impératifs et aux thématiques surréalistes, les travaille en sous-oeuvre: dans les interstices des positions surréalistes, il aménage un espace où vient s'ancrer une conception poétique personnelle.

Pour beaucoup, l'aménagement personnel des positions esthétiques et politiques surréalistes que fait Char est un travail heuristique où le jeune poète cherche, dans la marge et dans l'écart, sa voix. Pour Char, Je est un autre, certes, le poète et l'homme meurent et naissent incessamment l'un de l'autre tel le phénix. Dans une querelle

interprétative au sujet de Rimbaud, Char favorisera l'option esthétique: la poésie est la quête d'une Beauté inaccessible et, partant, cette quête est inlassable. L'époque est à la mise au ban des ascendants: Rimbaud est coupable de n'avoir pas empêché sa récupération par la droite catholique et d'avoir «fait croire à une seconde fuite alors qu'il retournait en prison». La préface surréaliste à Rimbaud rejoint les préfaces élaborées dans ces années-là:

Renéville, dans son Rimbaud le voyant, concluait, comme le fera Fondane dans son Rimbaud le voyou, à l'abandon et à l'échec de la poésie. Pour Renéville, Rimbaud quitte la poésie pour le Harar quand il aperçoit la démesure de son entreprise prophétique qui ne supporte pas d'être exprimée; pour Fondane, c'est la mutation de sa révolte qui, changeant de cible, oblige Rimbaud à rechercher désormais la solitude: la révolte contre la vie devient révolte contre la mort, qui ne peut être qu'individuelle.

Entre 1929 et 1934, les emprunts textuels dispersés mais récurrents s'accompagnent d'une réflexion sur la poésie fondée en grande partie sur la lettre du voyant de Rimbaud, réflexion qui creusera l'écart entre les positions de Char et celles de ses amis.

Après son départ du groupe, il sera possible d'observer un changement d'axe dans la réflexion de Char. D'abord, le poète sera désormais l'autre de l'homme d'action. Davantage centrée sur les relations entre l'action et la poésie, la réflexion de Char se poursuit à partir d'un autre point de

fracture surréaliste: la poésie sera en avant de l'action. Le poète déclare la guerre à l'homme d'action: «Les poètes sont citoyens», écrivait Rimbaud¹⁰⁶. «L'inaction ce devoir nous quitte», avoue Char¹⁰⁷.

Deuxième partie:
L'ombre des choses

Au printemps de 1935, le «siècle à mains» rejoint le poète qui est rappelé dans le Vaucluse afin de sauver l'entreprise familiale de la faillite. Coïncidence, il est libre de ses attaches surréalistes, à l'exception de son amitié indéfectible avec ceux dont il affirmera qu'ils sont les seuls qui comptent désormais pour lui: René Crevel et Paul Éluard. Aussi Le Marteau sans maître reste-t-il attaché à cette période surréaliste à laquelle le poète vient de donner son congé¹⁰⁸.

Char: Père et fils

Quand, à la fin de juillet 1934, paraît Le Marteau sans maître, Char a l'impression d'être le fils de son oeuvre. Il écrit à Tzara le 28 juillet 1934: «Mardi soir tout sera

¹⁰⁶ A. Rimbaud, lettre à P. Demeny, 15 mai 1871, OC, p. 251.

¹⁰⁷ R. Char, «Validité», Dehors la nuit, OC, p. 122.

¹⁰⁸ Lors de sa réédition, en 1945, Le Marteau sans maître sera largement remanié. Cette réédition même va constituer, selon nous, un changement de statut du recueil dans l'oeuvre, tout éclairée désormais par les circonstances de la guerre et par la parution, entre temps, de Seuls demeurent immédiatement après la guerre.

terminé et moi léger, léger, moins que jamais le père d'un livre¹⁰⁹». Le créateur créé, comme l'appelle Paul Valéry, ne peut soutenir ce sentiment d'altération que lui fait subir l'oeuvre faite :

Qui vient d'achever un long ouvrage, le voit former enfin un être qu'il n'avait pas voulu, qu'il n'avait pas conçu, précisément puisqu'il l'a enfanté, et ressent cette terrible humiliation de se sentir devenir le fils de son oeuvre, de lui emprunter des traits irrécusables, une ressemblance, des manies, une borne, un miroir; et ce qu'il y a de pire dans le miroir, s'y voir limité; tel et tel.¹¹⁰

Légataire d'une réflexion sur les rapports entre poésie et action, Char se situe du côté de la conséquence (*le fils*) de la poétique rimbaldienne. L'horrible travailleur reprend l'oeuvre à l'horizon où Rimbaud s'est affaissé et s'affaire à lui donner une suite qui l'honore.

*

C'est donc de part et d'autre du Marteau sans maître qu'il faut examiner l'évolution poétique de René Char. Car tout porte à croire que le poète envisagera ensemble ce qu'il appellera, aux environs de 1945, les «onze hivers¹¹¹» et que la fin du surréalisme ouvre donc cette série dans laquelle la Seconde Guerre mondiale constitue moins une

¹⁰⁹ R. Char, lettre à Tzara datée du 28 juillet 1934, fonds Tzara de la Bibliothèque Jacques Doucet [TZR.C 785]; désormais, le sigle BJD renverra à la bibliothèque Jacques Doucet.

¹¹⁰ P. Valéry, Tel quel, II, «Littérature», dans Oeuvres, t.2, p. 673.

¹¹¹ R. Char, «Le bouge de l'historien», dans Seuls demeurent, OC, p. 145. Le texte dit: «Onze hivers tu auras renoncé au quantième de l'espérance, à la respiration de ton fer rouge, en d'atroces performances psychiques».

rupture qu'une recrudescence. Cet étrange découpage a pourtant un sens. Pour Jacques Dupin, ce sont les années qui jalonnent l'écriture du Marteau sans maître qu'il faudrait aussi inclure dans ces onze hivers¹¹². Quelle mutation se situe donc aux environs de 1934 pour motiver ainsi la fin d'une série qui pourrait vraisemblablement remonter aux premières années de l'adhésion surréaliste ?

D'abord, cette rupture évoquée plus haut: Char doit rentrer chez lui, rappelé par le travail et la famille. Deuxièmement, une grave septicémie au printemps de 1936 fait craindre pour sa vie et semble réaliser un transfert, sur le plan physiologique, de la tension psychique(65). Mais surtout, il y a cette tension psychique même, qui connaît, après le Marteau, une étonnante métamorphose admirablement décrite par Jacques Dupin:

Dans Le Marteau sans maître, le combat de Char contre ses monstres est d'autant plus violent qu'il se déroule encore à ciel ouvert. [...] Le combat fait rage mais l'ennemi est visible, est distant, est distinct. Devant les plus cruelles attaques, Char reste maître du nombre et de la mesure, de l'articulation de sa révolte, de l'ardente alchimie de ses imprécations. [...] Dehors la nuit est gouvernée marque la reprise et l'aggravation de la lutte ouverte du Marteau sans maître, mais dans des conditions tout à fait différentes. Au lieu d'un adversaire identifiable, c'est-à-dire d'une pluralité d'adversaires qu'il est possible d'isoler, de nommer, de combattre séparément, le poète est aux prises avec une obscure puissance qui le terrasse et l'immobilise, et coule en lui, telle un venin, la torpeur qui prépare son anéantissement. (65)

¹¹² J. Dupin, «Dehors la nuit est gouvernée», dans L'Arc, numéro consacré à René Char, sous la direction de J. Dupin et B. Pingaud, Paris, Librairie Duponchelle, 1963, p. 64; nous renverrons désormais à ce texte par l'indication de la page entre parenthèses.

À l'oeuvre dans Le Marteau sans maître comme dans Dehors la nuit est gouvernée, ce que Dupin appelle «les convulsions du monde et les formes modernes de la barbarie» a ceci de particulier, de part et d'autre de la ligne de fissure, qu'il gagne tout à la fois en monstruosité et en proximité jusqu'à venir se loger au plus intime de l'homme. Le monde est aux prises désormais avec cette puissance innommable à l'intérieur de tout homme que personne n'hésite plus à appeler le «Mal».

Retraçant les étapes du chemin que décrivent les poèmes de Dehors la nuit est gouvernée, Dupin remarque qu'en enchaînant le mal au mouvement du verbe lyrique, le poète «nomme, montre et fait céder toutes les formes de l'interdiction»(67), la lourdeur qui le cloue au sol et les entraves du simple enchaîné: «Si nombreux qu'ils soient dans le recueil, les signes de l'interdiction ne sont jamais introduits sur le mode de l'acquiescement ou de la résignation. Ils n'apparaissent que dans le mouvement et l'effort continu par lesquels l'homme résiste à l'oppression»(67). Vaincu, cependant, par le monstre qui ne cesse de gagner du terrain et de la force, le poète retourne contre le monstre ses propres armes. Dénonçant le mal, il le manifeste et le récite tout à la fois: «Le condamné se libère d'une prison de terre, de pierre et de boue en lui substituant une prison de mots et d'images, c'est-à-dire une prison de liberté, un lieu de réclusion qui s'ouvre par le seul fait qu'il existe et que l'opération poétique est

engagée»(68). En ce sens, si, pour Breton, Rimbaud était coupable de nous faire croire à une seconde fuite alors qu'il retournait en prison, peut-être cette prison n'est-elle plus de pierre et de boue, mais de mots? Chez Char, la prison qui se referme sur le bagnard, la passion dont on ne désire plus s'évader, c'est peut-être la geôle de la liberté, celle des mots: «L'homme morne et emblématique vit toujours en prison, mais sa prison se trouve à présent en liberté¹¹³».

Manifeste-aquarium

Ponctuant la série infinie des débats autour des liens entre le communisme et le surréalisme, le texte de Breton intitulé «La grande actualité poétique¹¹⁴» semble avoir mis le terme à l'adhésion au surréalisme pour René Char. Face aux durcissements que connaît le stalinisme et à l'esthétique du jdanovisme, Breton sent le besoin de réitérer les bornes de l'adhésion surréaliste au matérialisme dialectique.

Dans ce texte, Breton entend donner à la poésie une place égale à celle des événements de l'Histoire. Mieux, la poésie a désormais ce devoir d'être actuelle, c'est-à-dire

¹¹³ R. Char, «Migration», Le Marteau sans maître, OC, p. 54.

¹¹⁴ Le texte ne sera jamais repris en volume; il constitue néanmoins la seconde moitié de la conférence que Breton prononce à Prague au printemps 1935: «Position politique de l'art d'aujourd'hui»; les conférences ont été groupées en volume dans Position politique du surréalisme à la fin de 1935; pour ce texte, voir OC, t.2, p. 416-440.

présente aux événements, sans cependant épouser la ligne de quelque parti que ce soit: c'est par leur but commun que la révolution et la poésie sont parallèles. L'engagement du poète dans les événements de son siècle ne doit l'assujettir qu'au foyer vivant où vient prendre naissance toute sa poésie. Par le retour à l'intouché en lui, le poète saura travailler à faire advenir la révolution sociale qui seule est à même de renouveler la condition humaine, d'agrandir l'homme et de libérer le surcroît d'existence qui dort en lui, inoccupé et exerçant cependant sa pression sur tous les désirs et sur tous les rêves. Au reste, les temps sont troubles et l'incertitude se mue en angoisse. Force est de prendre acte des enjeux de jour en jour plus importants dont est grevée la question du rôle social de la poésie. Si elle se pose depuis dix ans, cette question que le surréalisme a en quelque sorte instituée s'est vue au coeur de polémiques récentes, écrit Breton, qu'il faut, en toute objectivité, dégager des divergences d'opinion afin de saluer la solidité d'argumentation de poètes en apparence aussi éloignés que possible du surréalisme. Qu'il trouve à amalgamer au combat surréaliste des poètes dont la quête est spirituelle, tels Jouve, Reverdy et les collaborateurs de la revue Esprit, voilà bien ce que n'admet pas René Char, qui écrit, dans sa «déclaration personnelle» à Benjamin Péret, que le texte de Breton ne sera jamais qu'un

indésirable manifeste-aquarium où sous les projecteurs de talent habituels, nous voyons évoluer, assistés de toute la sympathie de l'auteur - où diable va se nicher

le masochisme ? — les divers spécimens, du microbe au poisson plat, de la faune chrétienno-écrivassière, enfants de Luther, de Marie, de Madeleine, tournesol sous le froc, qui ont nom : Esprit, Jouve, Reverdy, etc.¹¹⁵

Devant les inlassables négociations de Breton avec les communistes, Char avoue son affliction. Sur le texte de Breton, il conclut :

Déclaration médiocre, auditoire contestable, ce fut pour certains qui ne connaissent pas la personnalité brillante-décevante-dépressive de Breton un mécompte amer. Je pense que la poésie peut sans risque disparaître en plongée, un temps indéterminé; son action dérivée de l'occulte opère tout en cheminant; en conséquence menus dégâts. Il en va autrement de l'apport idéologique. Dans le domaine des idées, le remarquable est de passer à l'exécution, avec un minimum de perte de temps. La Révolution a vu se lever des adversaires à sa taille. Nous ne devons pas les ignorer; fussent-ils dans nos propres rangs. Vigilance, intransigeance, lucidité; ces mots d'ordre brûlent dans l'actuel.¹¹⁶

Reprenant pour les retourner et le titre et quelques-uns des arguments du texte de Breton, Char, comme ce dernier, fait bon usage de la récente parution de l'ouvrage de Tzara,

¹¹⁵ Le texte de Char, intitulé «Lettre à Benjamin Péret» et daté du 8 décembre 1935, est donné dans Tracts, t.1, p. 290-292. Cf. aussi la notice explicative de José Pierre, p. 501-502. Vraisemblablement irrité par l'interception d'une lettre de lui à Georges Sadoul, relative à un article paru dans L'Humanité du 1er décembre signé par Sadoul, Char invective publiquement Péret pour son geste: Péret aurait remis cette lettre à Breton. Du même coup, Char fait une mise au point sur les griefs que soulèvent chez lui l'entreprise de «Contre-Attaque» et le texte de Breton paru dans Minotaure. Dans ce texte, Char revendique comme étant de lui un texte paru dans le même numéro de Minotaure(«Ressemblance»); nous serions plutôt encline à réserver ici, comme le fait José Pierre, notre commentaire: ce texte, signé C.-F. Ramuz, est-il ou non de René Char ? Il semble qu'il s'agisse davantage, dans tout cela, de narguer Péret.

¹¹⁶ R. Char, «Lettre à Benjamin Péret», Tracts, p. 291.

Grains et issues¹¹⁷. Si Breton se défend des critiques que lui adresse Tzara dans le prière d'insérer de son ouvrage, Char a recours au texte lui-même pour critiquer les louvoiements de Breton et donner raison, à terme, à Tzara¹¹⁸.

«Nous pourrions dans l'oeuvre de Rimbaud parcourir une reproduction réduite et mimétique de la poésie dans son ensemble», écrivait déjà Tzara en 1931¹¹⁹. Il constate que, partant de la poésie comme moyen d'expression, Rimbaud se dirige ensuite vers la poésie comme activité de l'esprit, allant ainsi non seulement au terme de son époque mais la dépassant et, «qui sait, imitant peut-être, par son abandon et sa fuite, le futur, la destinée de la poésie¹²⁰». Tzara semble bel et bien prendre acte ici des enjeux contemporains de la question Rimbaud. Car c'est en somme le sort de la poésie elle-même qui se joue dans l'abandon rimbaldien, mais

¹¹⁷ T. Tzara, Grains et issues, Paris, Denoël et Steel, (20 février) 1935, 319 pages; nous citerons ce texte d'après l'édition d'Henri Béhar, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, 309 pages.

¹¹⁸ Char a eu connaissance de l'ouvrage de son ami, avec qui il était en correspondance régulière. D'ailleurs, le 23 octobre 1935, il lui dit avoir écrit à Sadoul [TZR.C 795, BJD]; le 9 novembre 1935, il écrit à Tzara: «Je vous dirai ce que je pense des batteuses surréalistes qui font beaucoup de poussières (issues, dites-vous ?) et peu de grains...» [TZR.C 796; Fonds Tzara, BJD]. C'est donc sur le fond de cette métaphore agricole, recoupant l'ouvrage de Tzara, qu'il faut lire l'allusion à Rimbaud.

¹¹⁹ Tzara reprend dans Grains et issues son «Essai sur la situation de la poésie» paru dans SASR, n°4 (1931); p. 266 de Grains et issues.

¹²⁰ T. Tzara, Grains et issues, p. 266.

contrairement à Breton, Tzara estime que la poésie a tout à gagner de cet abandon qui ne peut être que provisoire.

La seconde niant la première, les deux phases de la poésie apparaissent cependant si nécessaires dans leur alternance qu'il faut y voir le mécanisme même du dépassement de la poésie vers un au-delà d'elle-même. Comme un grain d'orge enfoui dont les fruits seront connus fatalement plus tard, la poésie se nie elle-même, risque sa mort, pour renaître nouvelle et élevée à un plan que l'on ne saurait trouver que dans la psyché collective: «Nous obtenons le grain d'orge primordial, mais multiplié¹²¹». Sans cette négation, la poésie s'engage sur une voie qui la conduit fatalement, écrit Char, «à la maison de retraite des Belles-Lettres et de la Violence réunies¹²²».

Il fallait, écrit Char, à l'heure critique, avoir le courage de dissoudre le Surréalisme pour lui éviter de devenir centenaire. La Révolution a devant elle des ennemis à sa taille et si la poésie peut souffrir l'occultation, le domaine des idées commande de passer à l'action. À l'heure critique, il faut laisser là la poésie pour embrasser l'action. Ce n'est pas faute d'avoir une ascendance qui eût pu guider en cela leur conduite aux membres du groupe: «Vous n'êtes pas fatalistes ? La descendance de Sade, de Rimbaud, de Lautréamont serait-elle tout intellectuelle ?¹²³» Il

¹²¹ T. Tzara, Grains et issues, p 278.

¹²² R. Char, «Lettre à Benjamin Péret», Tracts, p. 291.

¹²³ R. Char, «Lettre à Benjamin Péret», Tracts, p. 291.

accrédite en cela la phrase du premier Manifeste du surréalisme où Breton déclarait que «Rimbaud était surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs¹²⁴». Il faut savoir donner son congé à la poésie pour pratiquer la vie. Char «pren[d] congé de la foire»: «l'oeil et le goût s'irritent d'avoir à supporter tant d'indéracinables promeneurs, aux propos éculés, attristants prétentieux, arrêtés dans leur croissance!¹²⁵» Peut-être Char condamne-t-il, comme le fera Denis de Rougemont à propos de Grains et issues, cette «démission de la personne¹²⁶» qu'implique le collectivisme surréaliste, la démission de la personne, c'est-à-dire «cette croyance que la vie se fera toute seule et que des "lois" inexorables se chargent de transformer le monde¹²⁷». Char se trouve ici à interpréter le «congé» rimbaldien comme un appel à l'action. C'est ainsi contre la préface à Rimbaud qui prévaut alors dans le discours surréaliste qu'il s'élève: la fuite au Harar met en cause pour Breton la poésie même et les enjeux dont elle est investie; impuissante à changer la vie, la poésie est abandonnée par Rimbaud qui trahit du même coup son échec. Pour Char, au contraire, la confiance que l'on peut faire à la poésie est si grande que celle-ci peut souffrir d'être

¹²⁴ A. Breton, Manifeste du surréalisme (1924), OC, t.1, p. 329.

¹²⁵ R. Char, «Lettre à Benjamin Péret», Tracts, p. 292.

¹²⁶ D. de Rougemont, «Les événements et les hommes», dans Esprit, 1er juin 1935, p. 430-433; l'article est repris dans le dossier de Grains et issues, p. 305.

¹²⁷ D. de Rougemont, «Les événements et les hommes», p. 305.

délaissée devant l'urgence de l'action. Les ennemis de la Révolution font honneur et justice au but poursuivi.

La fièvre lyrique le cédant au poids d'un homme désormais seul, Char quitte le surréalisme pour récupérer sa part de responsabilité, pour mettre la révolution à sa mesure.

Ange en exil

Pour beaucoup, la rupture de Char ressemble à la chute de Rimbaud décrite par Fondane. Comme Rimbaud, Char ne tombe pas du bien dans le mal mais bien plutôt, sa chute est «l'expulsion de l'homme de la catégorie métaphysique, celle de la vraie vie, pour les pays de la catégorie éthique, celle du temps réel¹²⁸». Située au-delà du bien et du mal, la catégorie métaphysique est celle de l'ange: elle est dispensée de toute morale. La catégorie éthique comporte la distinction du bien et du mal: ce sera celle du paysan. Comme Rimbaud, Char a d'abord cru à la révolte métaphysique par laquelle il s'agit de rechercher non plus le plaisir mais la débauche: «Dans le premier cercle (celui du plaisir), écrit Fondane, il y a sensation, divertissement, oubli de la souffrance [...] il appartient aux catégories de la moralité. La débauche, par contre, en appelle à la souffrance, au vertige, au vide; sadique ou masochiste, elle est d'essence purement métaphysique: elle est l'axe de cette

¹²⁸ Fondane, 1933, p. 112.

expérience»(152). Tirer une jouissance de la souffrance, c'est prendre conscience de soi, éprouver son propre vide, sa propre mort. La solitude de Rimbaud comme celle de Char est dépossession et désespoir. L'ennemi gagne en proximité et n'est plus identifiable: dépossédé de toute cause désormais, Char, comme Rimbaud, devant la faillite d'un point stable, est menacé de solitude véritable. Le départ de Char comme celui de Rimbaud soulève la question de l'essence du lyrisme, dont il montre l'impuissance à modifier le réel. La poésie n'est pas action. Voilà peut-être le constat qu'il est permis de faire, cette étape franchie. «Ange en exil¹²⁹» ou paysan, le poète est désormais aux prises avec le «dur réel à êtreindre».

C'est que le poète est citoyen, écrivait déjà Rimbaud dans la «Lettre du Voyant», et parfois le premier doit céder le pas au second: «L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant¹³⁰».

À la fin, il y aura séparation de la politique et de l'esthétique. Contrairement aux surréalistes qui cherchent à intégrer celle-ci à celle-là tout en maintenant le parallélisme d'action et la communauté de visée, retenant l'une et l'autre de se déplier et de porter leur action à leur pleine mesure, Char semble choisir et l'une et l'autre

¹²⁹ L'expression est employée par Verlaine à l'endroit de Rimbaud.

¹³⁰ A. Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, OC, p. 251.

pour les porter à terme, rompant ainsi avec les tentatives de négociations de Breton. Si son oeuvre connaît une mutation, elle sera conforme à une esthétique, liée à la politique mais nullement soumise à elle. C'est en s'éloignant du mouvement surréaliste que Char gagne en autonomie dans l'une et l'autre directions. De la même façon, c'est un peu fiévreux encore qu'il regagne sa Provence, au début de 1935, où il devra travailler à récupérer sa personnalité démantelée, à réassumer de manière personnelle ce qui était assumé jusqu'alors par le groupe. Il s'agira de récupérer une part de lourdeur individuelle après la légèreté lyrique du nombre.

Poésie et vérité

Si la poésie n'entraîne pas dans son sillage la modification du réel qu'attendent les surréalistes, c'est qu'elle agit de façon plus immédiate: non pas directement sur le monde, mais bien sur le poète lui-même, qui est aussi homme d'action: «Le poète devance l'homme d'action, puis le rencontrant, lui déclare la guerre¹³¹». En avant de l'action, la poésie somme le citoyen d'entrer en fonction. C'est la rencontre du poète et de l'homme d'action qui donne à la poésie sa charge révolutionnaire: «Jusqu'à nouvel ordre, à la poésie courtisane, brut opposer le poème offensant [...] Tel écrit sommaire deviendra par rencontre une place

¹³¹ R. Char, § xxii de Moulin premier, OC, p. 67.

fortifiée de révolutionnaire¹³²». Le poète et le citoyen divisent intérieurement l'homme: «Oppresseur partout ailleurs est chez lui opprimé¹³³». Chaque poème est déclaration de loi martiale, instauration de la Terreur, menace de mort et sommation d'agir. Partant, la réussite de l'action dépendra de la vérité du poème. Désormais, l'esthétique le cède à l'éthique et le fonctionnement du poème est corrélé à la preuve de sa vérité; le poème doit «se vérifie[r] juste à l'application¹³⁴», «se confirmer, c'est-à-dire assortir ses errements¹³⁵» et «se démontrer¹³⁶» pour que soit faite la preuve de «son indicible réalité¹³⁷». La justice du poète est désormais en avant de l'homme d'action pour lui servir de guide. Le poète est bien celui qui, après s'être «dit mage ou ange, dispensé de toute morale, [est] rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan !¹³⁸».

¹³² R. Char, § xxxiv de Moulin premier, OC, p. 70-71.

¹³³ R. Char, § xxxv de Moulin premier, OC, p. 71.

¹³⁴ R. Char, § lxxviii de Moulin premier, OC, p. 78.

¹³⁵ R. Char, § lxxv de Moulin premier, OC, p. 78.

¹³⁶ R. Char, § lxxvi de Moulin premier, OC, p. 78.

¹³⁷ R. Char, § lxxv de Moulin premier, OC, p. 78.

¹³⁸ A. Rimbaud, «Adieu», dans Une saison en enfer, OC, p. 116.

Reprendre aux accidents

Que Moulin premier se soit d'abord intitulé «Étais» n'aura dès lors rien d'étonnant, tant la volonté de récupérer ce qu'il avait jusqu'alors cédé au groupe s'ancre dans la fatalité d'un passage à l'action. Se constituer, à cette époque, semble vouloir dire s'édifier sur les ruines ou dans les interstices de soi-même¹³⁹ ou de l'autre: en l'occurrence Victor Hugo. À partir de quelques-unes de ses notes posthumes, Char réinvestit le texte de Hugo en le corrigeant¹⁴⁰. L'édification est partielle puisqu'elle ne représente que douze des soixante-dix strophes de Moulin premier.

La cible est-elle choisie pour l'encombrement qu'elle représente ? Char aurait peut-être été d'accord avec Pierre Vadeboncoeur, qui, cherchant à départager les legs de Hugo et de Rimbaud, écrivait: «Le poids de la pensée de Hugo ? J'entends même: de sa pensée de poète, assurément. Une seule réponse: comparez avec Rimbaud¹⁴¹». Corriger Hugo, écrire dans ses ruines, ce pourrait être, d'une certaine façon, le désamorcer et le priver

¹³⁹ Moulin premier reprend la presque totalité des «propositions» que Char a élaborées principalement dans deux textes: «Propositions-Rappel» (OC, p. 1287-1288) et «L'esprit poétique» (L'action de la justice). Ce qui caractérise donc ces strophes est qu'elles sont permutable à loisir.

¹⁴⁰ Dans la notice relative à Moulin premier, il est précisé quelles sont ces strophes réécrites à partir de Hugo. Les notes posthumes de Hugo dont s'inspire Char sont réunies dans l'édition de Post-scriptum de ma vie (t. XVII des Oeuvres complètes de Victor Hugo, librairie Paul Ollendorf, s.d.).

¹⁴¹ P. Vadeboncoeur, «Le cas Hugo», dans Essais inactuels, Montréal, éditions du Boréal, «Papiers collés», 1987, p. 85.

d'efficace. Cependant, il ne faut pas nier qu'une fois corrigée et réécrite, c'est l'oeuvre de Hugo qui sert – partiellement – de matrice à ce recueil et qui, du coup, vient s'y amalgamer. Il s'agit de morceler, d'écrire dans Hugo, de s'y greffer pour devenir inséparable de lui, tout ensemble avouer une dépendance et faire volte-face contre une figure paternelle. Qu'en est-il de Rimbaud, dans tout cela ? Il aurait, selon nous, un autre statut. Préservée, l'oeuvre de Rimbaud nourrit l'entreprise. Hugo est une matrice en ruines sur laquelle s'édifier. La source cachée, l'affluent majeur qui coule dans l'ombre du grand arbre qu'on abat, c'est Rimbaud.

Le procédé utilisé pour sortir du surréalisme est surréaliste: plus précisément, il est emprunté au Lautréamont des Poésies. Ce faisant, en imitant le mode du contre-pied, Char récupère en propre un ascendant dont il se réclamera en 1938 lors de l'enquête sur «La poésie indispensable». En revanche, ce qu'il cède volontiers aux surréalistes, c'est l'écriture automatique. Dans une lettre à Gilbert Lely, datée du 1^{er} février 1937, il a soin de prévenir son ami contre la récupération d'une oeuvre qu'il a désiré écrire contre le surréalisme. De Moulin premier, Char écrit: «Rien, vraiment rien n'a été laissé au hasard, à l'automatic!¹⁴²».

¹⁴² R. Char, lettre à Gilbert Lely, le 1^{er} février 1937, citée dans J. L. Gabin, Gilbert Lely, p. 99; l'orthographe est celle de Char.

Selon Paul Veyne, il s'agissait d'en finir avec les résidus du romantisme¹⁴³. Mais peut-être en est-il autrement? Interrogé sur la signification de ce «guano» laissé derrière lui par le romantisme, Char aurait expliqué à Veyne:

La poésie se déplace, disait René, elle n'est pas la même d'une époque à l'autre, non pas parce qu'elle change, mais parce qu'elle a besoin de nouveaux pâturages et parce qu'il y a un territoire illimité à découvrir. Ce troupeau en migration laisse derrière lui les excréments, les objets dont il s'est nourri, à savoir ses brouillons, ratures et variantes, l'arrière-histoire anecdotique de ses poèmes et les idées plus ou moins justes qui l'ont aidé. Bref, les parties mortes de l'écriture.¹⁴⁴

Ainsi peut-être s'est-il agi de ne rien laisser de ces résidus, de s'en nourrir pour les remettre à leur part future, de les rendre à leur devenir ? Rimbaud, dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, ne disait-il pas que «les premiers romantiques ont été voyants» mais que «la culture de leurs âmes s'est commencée aux accidents: locomotives abandonnées, mais brûlantes, que prennent quelque temps les rails¹⁴⁵»? Pour Char, il s'agit donc toujours de cultiver son âme, de se faire voyant et de reprendre là où d'autres se sont affaissés: remettre sur les rails les locomotives abandonnées par les romantiques.

«Pour mieux s'imposer, la logique prend quelquefois les traits de l'absurde. C'est plus une greffe qu'un collage»,

¹⁴³ P. Veyne, René Char en ses poèmes, p. 114.

¹⁴⁴ P. Veyne, René Char en ses poèmes, p. 114, n.1.

¹⁴⁵ A. Rimbaud, lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, OC, p. 253.

écrit Char dans Moulin premier¹⁴⁶. La greffe est liée à la survie alors que le collage relève du jeu. De Ralentir travaux à Moulin premier, il y aurait donc ce passage du jeu à la survie, le premier avait à voir avec la connaissance de soi, le second, avec la nécessité du remembrement. Il ne s'agit pas tant de détruire que de remettre dans le courant du devenir: «Sans vous défigurer, nous saurons vous charger d'explosif, épais guano des migrations romantiques¹⁴⁷». La poésie, même laissée dans les marges de l'oeuvre, mérite qu'on lui accorde confiance: elle mérite la part de devenir qui dort en elle. À moins que l'opération ne consiste en un travail d'artificier: changer l'artificialisme qui grevait ce guano pour lui redonner sa charge explosive.

Artificier contre l'artificiel

Peut-être Char avait-il résolu de s'éloigner bien avant que l'odieux qu'il trouve dans «L'actualité poétique» de Breton ne lui donne l'occasion de le faire. Car en contre-poids à l'inique contribution à Minotaure, Breton fait paraître dans Documents 34 un texte qui aurait pu insidieusement flatter Char et le convaincre de rester, tant l'éloge, pour être discret, s'y fait généreux et obligeant. Dans «Qu'est-ce que le surréalisme ? ¹⁴⁸», Breton caractérise

¹⁴⁶ R. Char, § V, Moulin premier, OC, p. 63.

¹⁴⁷ R. Char, § VI, Moulin premier, OC, p. 63.

¹⁴⁸ Ce texte de Breton paraît dans Documents 34, n°2 (novembre 34); il est repris dans OC, t. 2, p. 539-540.

le groupe surréaliste par la seule présence de ses membres dans une série litanique de phrases reprenant, après la question du titre chaque fois sous-entendue, la forme la plus simple de réponse: «C'est...». À la rubrique Char, Breton écrit: «C'est le cinquième livre de la Magie par René Char¹⁴⁹». Cette réponse fait référence à Corneille Agrippa, l'auteur des quatre tomes de La philosophie occulte, et situe si bien Char dans son prolongement que, par la réponse de Breton, Char devient le continuateur (le cinquième livre) d'une des grandes figures alchimiques dont se réclame le surréalisme¹⁵⁰.

Char quelquefois fait pièce à l'éloge et récuse cela même par quoi il a été salué: «Toute une production qui de nos jours s'estime l'héritière des grands voyants du Moyen Âge et du XIXe siècle, écrit-il dans sa réponse à l'enquête sur la poésie indispensable¹⁵¹, ne tardera pas à découvrir son destin sur les épaules de ce congédié: l'artificialisme». L'artifice relève de l'art mais aussi de la ruse et du travestissement de la nature ou de la vérité. L'artificialisme est rejeté, l'artificier monte la garde contre le factice : la poésie doit dévoiler la vérité et la nature.

¹⁴⁹ A. Breton, «Qu'est-ce que le surréalisme?», OC, t.2, p. 539.

¹⁵⁰ La traduction des quatre volumes (le dernier serait apocryphe) de La philosophie occulte de Corneille Agrippa (1486-1535) avait paru en 1910 et 1911 chez Charcornac dans la collection «Les Classiques de l'occulte».

¹⁵¹ «Réponse à l'enquête: la poésie indispensable», OC, p. 741.

Réitérant sa filiation, Char écrit: «J'ai tiré produit d'Héraclite, l'homme magnétiquement¹⁵² le mieux établi, du Lautréamont des poésies, de Rimbaud aux avant-bras de cervelle. Ces trois-là commandent au personnel de la voûte¹⁵³».

Que Char reprenne ici, à l'endroit de Rimbaud, une expression déjà présente dans Les Cloches sur le coeur surdétermine la résonance évoquée au chapitre précédent :

Et tout demeurera dans le pesant silence
Jusqu'à ce que dressant leurs avant-bras d'étain
Les religions du soir en cortège s'avancent¹⁵⁴

La nuit surréaliste est terminée: «Point de cantiques: tenir le pas gagné. [...] Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul¹⁵⁵». Le combat spirituel est sans doute plus cérébral que métaphysique et si la vision de la justice est le privilège réservé à Dieu, le

¹⁵² La «stabilité magnétique», associée ici à Héraclite, gagnerait sans doute à être mise en relation avec la réponse d'André Breton à André Rolland de Renéville. Pour justifier et expliquer le rôle de Char dans l'écriture de Ralentir travaux, Breton avait invoqué la faculté de cristallisation que Char obtient de sa pensée: «la cristallisation, au sens hégélien de "moment où l'activité mobile et sans repos du magnétisme atteint à un repos complet"»(Cf A. Breton, «Lettre à A. Rolland de Renéville», OC, t.2, p. 329). Aussi est-il possible de croire que Char est redevable à Héraclite de ce don de cristallisation ou alors que ce que Char doit à Héraclite est précisément ce par quoi il se reconnaît en lui: le don de cristallisation.

¹⁵³ «Réponse à l'enquête: la poésie indispensable», OC, p. 741.

¹⁵⁴ R. Char, «Morte-Saison», dans Les Cloches, p. 24.

¹⁵⁵ A. Rimbaud, «Adieu», Une saison en enfer, OC, p. 117.

Régicide privera ce Dieu de son représentant sur terre.
L'action de la justice divine va s'éteindre.

*

*Mort minuscule de l'été
Dételle-moi mort éclairante
À présent je sais vivre.¹⁵⁶*

Si, selon Jean-Claude Mathieu[1:126], les Cloches sur le coeur «faisaient graviter la poétique de la privation autour de la préposition sans», et si Arsenal désignait le passage qu'il constitue par la récurrence de la préposition enfin, il semble possible de dire que l'apparition de cette phrase (À présent je sais vivre) donne son congé à l'amour-mort. «Savoir vivre», c'est aussi savoir aimer. Le dernier poème de Char qui paraît avant la guerre dessine l'advenue de ce triomphe, la mort surmontée par l'amour, l'ère de justice atteinte, la plénitude qui permet l'amour :

*À présent disparaiss, mon escorte, debout dans la distance;
La douceur du nombre vient de se détruire.
Congé à vous mes alliés, mes violents, mes indices.
Tout vous entraîne, tristesse obséquieuse.
J'aime.[...]*

*Sur un destin présent j'ai mené mes franchises
Vers l'azur multivalve, la granitique dissidence.[...]*

*Assez maudit le havre des simulacres nuptiaux:
Je touche le fond d'un retour compact.[...]*

*Chimères nous sommes montés au plateau.
Le silex frissonnait sous les sarments de l'espace;
La parole, lasse de défoncer, buvait au débarcadère angélique.
Nulle farouche survivance:
L'horizon des routes jusqu'à l'afflux de rosée,*

¹⁵⁶ «Crésus», Le Marteau sans maître, OC, p. 44; il s'agit des derniers vers du poème.

L'intime dénouement de l'irréparable.

*Voici le sable mort, voici le corps sauvé:
La Femme respire, l'Homme se tient debout.*¹⁵⁷

Découronnement du monde

Le poète que nous laissons debout aux côtés de la femme qui respire est peut-être, après la fièvre, «ouvert par le haut», ne pouvant «[se] refermer par-dessus», tant le sollicite un idéal de justice qui soit au-delà du partage du bien et du mal, quête d'une Beauté amère, fuyant, tendu vers cet horizon criblé que ne peut atteindre même le marcheur le plus infatigable, l'homme aux semelles de vent, le baladin du monde occidental. Le découronnement du monde après le Régicide, c'est aussi un appel à une refonte de la justice, sauvée de la décision d'un monarque de droit divin. L'au-delà auquel aspire le poète ne trouve pas, comme le Rimbaud de Jacques Rivière¹⁵⁸, à combler le découronnement du monde dans le catholicisme, mais, au-delà des impératifs surréalistes, il est oracle d'un futur du monde repartagé par la justice du poète, passeur vers des rives où il n'est attendu que beaucoup plus tard, après son anéantissement

¹⁵⁷ R. Char, «Le visage nuptial»; ce texte connaît une publication séparée en 1938 avant d'être intégré, après la guerre, à Seuls demeurent[1945], OC, p. 151-153.

¹⁵⁸ En 1930, la préface à Rimbaud de Jacques Rivière fait l'objet d'une nouvelle édition par sa femme (éditions Kra). Au découronnement du monde, à sa «béance par le haut» est alors apportée la solution catholique que Rivière, selon sa femme, aurait trouvée à son retour de la guerre. Les divers états du texte sont disponibles dans Rimbaud. Dossier 1905-1925, présenté et annoté par R. Lefèvre, Paris, Gallimard, 1977.

dans l'amour, qui est aussi renaissance. Comme le phénix, le poète porte sur ses épaules son père, ombre prêtée, sacrifiée à l'autel du dieu Soleil, ce père dont il est tout à la fois la réincarnation, le passage et la renaissance. René Char, porteur d'un legs, a pris la mesure exacte des ombres prêtées par Rimbaud, il est l'aboutissement d'une succession de modifications, de morts et de naissances qui ont assuré, depuis Rimbaud, la filiation. Prenant appui sur ce moment de l'histoire où tout était appelé à être refondé, la Révolution française, le Rimbaud dont Char se fait le légataire est révolutionnaire dans la vie et ailleurs, dans la pratique de la vie et dans la pratique de l'ailleurs. Ne pouvant se refermer par le dessus, il crie l'injustice réservée aux enfants d'Espagne, il crie devant la menace d'une guerre, devant la montée de l'hitlérisme. Voyant, il crie devant l'aveuglement de la France et devant la signature du pacte germano-soviétique. La Faim le tenaille, la faim d'un au-delà du monde qui viendrait le repartager selon la justice du poète et selon l'amour «enfin sauvé de la boue du ciel». Prêt à étrangler le monde par amour pour qu'il renaisse, il sait qu'au point sublime, la douleur se muera en plaisir, agrandissement de l'être par sa renaissance et sa modification.

*

L'Histoire cependant impose elle-même une nouvelle ère de justice au poète. Comme un oiseau, elle vient à la

fenêtre séparer de son chant les amants, à l'aube d'une
nouvelle mort et d'une nouvelle naissance:

3 septembre 1939

*Le loriot entra dans la capitale de l'aube.
L'épée de son chant ferma le lit triste.
Tout à jamais prit fin.¹⁵⁹*

¹⁵⁹ «Le loriot», dans Seuls demeurent, OC, p. 137.

Les déguisements n'étaient d'ailleurs pas poussés assez loin pour que je me sentisse devenir étranger à moi-même; au contraire, plus diversement je me transformais, et plus j'étais pénétré de moi. Je devenais de plus en plus hardi; je m'élançais plus haut; car mon adresse à me ressaisir était indubitable.

R. M. Rilke, Les Cahiers de Malte¹⁶⁰

Se remettant sur ses jambes, Robinson est seul désormais. Les ombres vaines qui s'agitaient pendant son délire et sa fièvre sont rentrées au-dedans. Au cortège des voix qui l'ont quitté fait place la mesure du silence parfois coupée par le chant d'un oiseau.

En baissant les yeux, Robinson remarque qu'il est revenu à son point de départ. Mon chemin repasse toujours par ici, c'est mon centre. Comme si tout devait toujours revenir et repasser par ce point précis où je suis, après avoir été ailleurs. Pourtant, Robinson se sent maintenant la hardiesse de qui a exploré les abords de son territoire et désire en connaître tout l'espace, toute l'étendue.

D'un bon pas, il repart donc.

¹⁶⁰ R. M. Rilke, Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, p. 94.

Seconde partie:

La rive des choses

Chapitre 3

Le milieu du jour

Les déserteurs:

Char sur les pas de Rimbaud

Pourquoi le plaisir de la lenteur a-t-il disparu? Ah, où sont-ils, les flâneurs d'antan? Où sont-ils, ces héros fainéants des chansons populaires, ces vagabonds qui traînent d'un moulin à l'autre et dorment à la belle étoile? Ont-ils disparu avec les chemins champêtres, avec les prairies et les clairières, avec la nature ?

Milan Kundera, La lenteur¹

¹ M. Kundera, La lenteur, Paris, Gallimard, 1995, p. 11.

Sur l'île de Robinson, il est midi, l'heure où les ombres et les choses ne font qu'un, point de repos au centre d'une dialectique. Ce moment est aussi celui d'une plénitude en repos, d'un mouvement oscillatoire intense, comme s'il réalisait le rapprochement que fait Pascal de ces trois éléments: «Le mouvement infini, le point qui remplit tout, le moment de repos; infini sans quantité, indivisible et infini²». Robinson, à midi solide, est tout ensemble la plénitude du possible irréalisé, mouvement qui semble aboli mais dont les fines oscillations vibrent avec tant d'intensité qu'il paraît se reposer. «Il aim[e] la vie comme on l'aime à quarante ans, avec un regard d'aigle et des

² Pascal, Pensées: § 445, dans Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par J. Chevalier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, p. 1211.

effusions de mésange³». Il fait une halte et jette sur les pentes l'entourant un regard qui embrasse l'horizon d'où il vient, l'horizon où il va, avant d'emprunter le sentier par lequel il a choisi de découvrir son île, celui qui ne mène nulle part: «Il faut se souvenir de celui qui oublie où mène le chemin⁴».

³ R. Char, «La lune d'Hypnos»[1945], OC, p. 642.

⁴ Ce fragment d'Héraclite sera posté en vigie au seuil de la nouvelle édition du Marteau sans maître, en 1945.

Pour René Char, les années de guerre sont des années de silence. C'est dire plutôt qu'il a choisi de ne pas publier ce qu'il écrit: «Je te répète, écrit-il à Francis Currel, qu[e ces poèmes] resteront longtemps inédits, aussi longtemps qu'il ne se sera pas produit quelque chose qui retournera entièrement l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés. Mes raisons me sont dictées en partie par l'assez incroyable et détestable exhibitionnisme dont font preuve depuis le mois de juin 1940 trop d'intellectuels⁵». Ainsi, les recueils qui paraissent entre 1945 et 1950 couvrent comme a posteriori la période de la guerre. S'ouvrant avec la parution, en 1945, de Seuls demeurent, l'imposante offensive éditoriale de Char durant

⁵ R. Char, «Billets à Francis Currel. I(1941)», dans Recherche de la base et du sommet, OC, p. 632.

ces années comprendra, en plus des nouveaux recueils, non seulement tous les recueils qui ont paru avant la guerre, mais encore des recueils de textes inédits – ou du moins présentés comme tels – c'est-à-dire des textes de jeunesse. C'est que Char ne reprendra jamais intégralement le recueil paru en 1928 et intitulé Les Cloches sur le coeur. En quelque sorte renié, cet ouvrage ne sera plus livré désormais que comme «fane» et ce que Char en laissera paraître ne sera jamais qu'un «choix». Quand, aux environs de 1950, nous fermerons ce chapitre, c'est toute l'oeuvre qui sera désormais disponible, éclairée en son centre, dirions-nous, par Feuillets d'Hypnos et l'expérience de la guerre.

Ainsi, peu après Seuls demeurent⁶ en 1945, Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier⁷ paraît chez Corti, la même année. En 1946, Char donne les Feuillets d'Hypnos⁸ et Premières alluvions⁹, qui rassemble un choix de poèmes

⁶ Seuls demeurent, Paris, Gallimard, [février] 1945, 90 pages.

⁷ Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier, Paris, Librairie José Corti, [août] 1945; nouvelle édition augmentée avec une pointe sèche de Picasso pour les exemplaires de tête.

⁸ Feuillets d'Hypnos, Paris, Gallimard, «Espoir», [avril] 1946; désormais, nos renvois à ce recueil seront désignés par le sigle FH suivi du numéro de l'aphorisme, dans le corps du texte.

⁹ Premières alluvions, Paris, éditions de la revue Fontaine, [juin] 1946, collection «L'âge d'or»(27), 35 pages; le recueil est tiré à 525 exemplaires. En 1950, il reparaitra chez GLM précédé de Art bref (Art bref suivi de Premières alluvions, Paris, GLM, [février] 1950). La section intitulée «Art bref» regroupe des textes qui seront repris en 1955 – avec d'autres – dans la section «Alliés substantiels» de Recherche de la base et du sommet.

extraits des Cloches sur le coeur, des textes sur l'art et quelques poèmes écrits pendant la guerre. L'année suivante paraît Le poème pulvérisé¹⁰ mais dès 1948, les trois recueils des textes écrits pendant la guerre sont réunis sous le titre Fureur et mystère¹¹. Enfin, Dehors la nuit est gouvernée[1938], désormais précédé de Placard pour un chemin des écoliers[1937], paraît en février 1949 chez GLM.

En (re)donnant, à l'intérieur de cinq ans, toute l'oeuvre, Char propose tout à la fois un cheminement et une trajectoire. Car la réparation du Marteau sans maître et de l'ensemble formé de Placard pour un chemin des écoliers suivi de Dehors la nuit est gouvernée donne lieu à un travail de ponçage qui vise à fonder a posteriori une sorte de «prescience» ou de «voyance» de la Seconde Guerre mondiale:

Vers quelle mer enragée, ignorée même des poètes,
pouvait bien s'en aller, aux environs de 1930, ce
fleuve mal aperçu qui coulait dans les terres où les
accords de la fertilité déjà se mouraient, où

¹⁰ Le poème pulvérisé, Paris, éditions de la revue Fontaine, [mai] 1947, avec une gravure de Matisse pour les exemplaires de tête. Quelques mois après la parution du recueil, Char, pour une oeuvre d'entraide, écrivit, pour chaque poème, une note où il relatait les «circonstances» desquelles il était né. En 1953, il permet que soit publié Arrière-histoire du poème pulvérisé (Paris, Jean Hugues, 1953). Nous considérerons ces «notes» comme étant contemporaines de la période étudiée — notes que nous citerons d'après les OC (p. 1291-1297) en utilisant, pour les désigner, le sigle AHPP.

¹¹ Fureur et mystère, Paris, Gallimard, [septembre] 1948, 264 pages; aux trois recueils parus depuis 1945 (Seuls demeurent, Feuillets d'Hypnos et Le poème pulvérisé) s'ajoutent les sections intitulées «Les Loyaux adversaires», «La fontaine narrative» et «La Conjuración», constituées de poèmes parus en revue dans l'intervalle; «La Conjuración» est un ballet.

l'allégorie de l'horreur commençait à se concrétiser, ce fleuve radiant et énigmatique baptisé Marteau sans maître ?

se demande René Char, dans le feuillet rédigé pour la seconde édition de son recueil. «La clef du Marteau sans maître tourne dans la réalité pressentie des années 1937-1944», conclut le poète¹².

Au lecteur de ces années-là qui, le plus souvent, découvre René Char, l'oeuvre se présente donc sans rupture: la veine poétique d'avant-guerre portait déjà en germe l'action du Résistant, la poésie et l'action sont données à lire et à comprendre dans une parfaite continuité. Comme si la fin de la guerre signifiait un commencement radical et un (re)commencement éditorial, c'est au travers du prisme des recueils de la guerre (Fureur et mystère) que seront lues les oeuvres surréalistes.

Ces recueils n'ayant connu, avant la guerre, qu'un lectorat restreint, leur reparution derrière la «locomotive» des Feuillets leur redonne une nouvelle vie et, à l'inverse, la production surréaliste étant donnée d'un seul tenant avec les recueils de la guerre, c'est là un moyen de parer à la récupération par les circonstances qui pouvait être tentée.

¹² Le «Feuillet pour la seconde édition» du recueil figure désormais en tête du Marteau sans maître; l'édition définitive des oeuvres de Char va se constituer, pourrait-on dire, à compter de la guerre, c'est-à-dire que jamais les oeuvres ne reparaitront dans leur «innocence» première, que le travail de «ponçage» auquel nous faisons allusion n'aura de cesse de «polir» l'oeuvre et d'en organiser l'architecture, de refaire incessamment la cohérence de l'ensemble, comme si l'oeuvre était à chaque fois réassumée selon une nouvelle organisation qui vise à en assurer l'unité.

La situation de Char est maintenant bien différente de celle du jeune poète venu de son Vaucluse: il est édité chez Gallimard et connaît de grands tirages. Sollicité de droite et de gauche, il répond à des enquêtes, tantôt politiques¹³, tantôt artistiques¹⁴, et il accorde des entretiens¹⁵. On s'intéresse désormais à lui: de nombreux articles s'écrivent dès la parution de ses recueils (Blanchot, Picon, Nadeau, Rousseaux). Mieux encore, on fait sur lui des études: en 1947, en effet, Georges Mounin donne son Avez-vous lu Char ?, chez Gallimard. Le jeune loup qui joignait les rangs surréalistes a maintenant derrière lui une meute de jeunes admirateurs qu'il encourage¹⁶.

¹³ Char répond aux enquêtes sur «L'affaire Kravchenko» (Combat, 25 février 1949, p. 1), «Si l'armée rouge occupe la France?» (Carrefour, 9 novembre 1948, p. 3), «La France désorientée» (Esprit, juillet 1948), «De quoi avez-vous peur ?» (Le Figaro littéraire, 19 février 1949, p. 3), «Le savoir-vivre» (Le Miroir infidèle, Bruxelles, septembre 1947). Il intervient aussi dans certaines «affaires»: «Athènes fera-t-elle un geste de clémence?» (Combat, 23 août 1949, p. 3), «Tuez-nous» (Les Lettres françaises, 8 mars 1946), «Le scandale de Notre-Dame» (Combat, 20 avril 1950, p. 4), «Seuls les simples soldats trahissent» (Char, Camus) (Combat, 14 mars 1949).

¹⁴ Char répond notamment aux enquêtes : «Faut-il brûler Kafka?» (Action, 5 juillet 1946, p. 12-13), «À la recherche des classiques de l'écran» (Combat, 4 mai 1950, p. 2), «Avec des si et des souvenirs» (Écran français, 16 octobre 1946, p. 8-9).

¹⁵ «Visite à René Char», par Jean Duché, Le Figaro littéraire, 30 octobre 1948, p. 5; «Une matinée avec René Char», par Jacques Charpier, Combat, 16 février 1950, p. 4.

¹⁶ À titre d'exemple, Yves Battistini rencontre Char en juin 1945 et, jusqu'en septembre 1949, il se verront quotidiennement. Char encourage et aide Battistini à publier ses premiers poèmes qu'il préfacera («Page de garde, préface à Y. Battistini, À la droite de l'oiseau, Paris, éd. Fontaine, coll. «L'âge d'or», 1947; d'abord intégré à l'édition de 1965 de RBS (p. 107), ce texte en sera retiré pour celle de 1971. (cf. OC, p. 1318-1319)). Char préfacera, de même, en 1948, la traduction des fragments

Dans les marges de ces recueils, Char travaille une veine qui aura tôt fait de contaminer la poésie. En 1947, le poète donne le premier de ses textes qui gravitent autour de la forme théâtrale: La Conjuración¹⁷. Ce texte, sous-titré «ballet», sera suivi en 1948 de Fête des arbres et du chasseur¹⁸, qui «se chante sur deux guitares», en 1949 du Soleil des eaux¹⁹, «spectacle pour une toile des pêcheurs», et de Claire²⁰, «théâtre de verdure», et plus tard – en 1957

d'Héraclite que fait Battistini. Ce texte, pré-publié dans Combat, le 21 mai 1948, paraît en préface à Trois contemporains (éd. Cahiers d'Art, 1948) (OC, p. 720-721). (Cf. aussi, Atelier, p. 542 où Char, dans une lettre datée de janvier 1946, promet de s'occuper de la publication des poèmes de Battistini et entérine son adhésion au «surréalisme révolutionnaire»). Georges Mounin écrira dans «René Char et la critique des vivants. 1934-1954» (Liberté, 58 (juillet-août 1968), p. 73-80) que rarement le hiatus entre l'apparition et la consécration d'un auteur a été si réduit (79): on ne peut pas parler à propos de Char, conclut Mounin, de «poète maudit». Dans cette étude, Mounin signale que Char est intégré aux manuels d'histoire littéraire dès 1953.

¹⁷ La Conjuración, Paris, imprimerie de Tournon, 1947; il s'agit du texte joint au programme de la représentation du ballet au théâtre des Champs-Élysées en avril 1947. Le texte a d'abord paru dans la livraison de décembre 1946 (n°22) de la revue L'Arche et sera intégré, en 1948, à Fureur et mystère. L'édition définitive de ce recueil exclut cependant ce texte.

¹⁸ Avant d'être intégré aux Matinaux (Paris, Gallimard, [janvier] 1950), Fête des arbres et du chasseur paraîtra chez GLM en 1948 avec une lithographie de Miró (15 feuillets non numérotés).

¹⁹ Daté de 1946, Le Soleil des eaux paraît d'abord en 1949 accompagné de quatre eaux-fortes de Braque (Paris, Henri Matarasso, [avril] 1949, 147 pages) avant d'être repris – augmenté d'un dossier: «Pourquoi du Soleil des eaux» – en janvier 1951, chez Gallimard. D'abord créé en 1948 par la Radiodiffusion française, il a été monté pour la saison 1967-68 au Studio des Champs-Élysées et un film, tourné pour la télévision française, a été fait et diffusé par l'ORTF en 1968. Enfin, en 1968, la pièce a été adaptée en ballet et dansée à Amiens.

²⁰ Claire, Théâtre de verdure, Paris, Gallimard, [juin] 1949, 111 pages; la pièce sera d'abord portée à la scène en 1952 (Roger

- de L'Abominable Homme des neiges²¹, «ballet». Certains textes paraîtront en revue sans connaître d'édition séparée²² - du moins avant que tout le théâtre ne soit rassemblé en 1967 sous le titre Trois coups sous les arbres²³.

Comme si les veines poétique et théâtrale en venaient à se fondre, Les Matinaux²⁴, en 1950, s'ouvrent sur Fête des arbres et du chasseur, après quoi Char fait une «Mise en garde»: «Nous avons sur notre versant tempéré une suite de chansons qui nous flanquent [...]. Pièces presque banales d'un coloris clément, d'un contour arriéré, dont le tissu cependant porte une minuscule plaie»(291). Reversant son écriture du côté «tempéré», il s'inscrit à la suite du Rimbaud d'«alchimie du verbe» qui déclarait:

Planchon, Lyon) et ensuite en novembre 1957 (Cabaret Agnès Capri, compagnie Georges Berger, Paris).

²¹ L'abominable Homme des neiges, ballet, Le Caire, Librairie L.F.D., 1957. Le texte, jamais monté, est daté de 1952; il a paru en pré-originale dans la NRF du 1^{er} octobre 1953. Selon Édith Mora [«Le théâtre solaire de René Char», Liberté, n°58 (juillet-août 1968) p. 138], l'argument de cette pièce serait une «réaction» à la première conquête de l'Everest, le 29 mai 1953, par des Britanniques.

²² Sur les hauteurs [1947], «Inscription passagère» a paru dans Combat, le 10 avril 1949; la même année, un film est réalisé par Yvonne Zervos à partir du texte de Char (Spedic Films, 1949). L'homme qui marchait dans un rayon de soleil (mimodrame), «sédition en un acte» a paru dans Les Temps modernes, n°41 (mars 1949); une version remaniée paraît en 1950 dans Les Matinaux; le texte ne sera repris ensuite que dans Trois coups sous les arbres, ayant été retiré de l'édition de 1964 des Matinaux.

²³ Trois coups sous les arbres, Théâtre saisonnier, Paris, Gallimard, [avril] 1967. Tout le théâtre de Char est donné sous ce titre, dans les Oeuvres complètes, p. 871-1135.

²⁴ Les Matinaux, Paris, Gallimard, [janvier] 1950, 156 pages.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.²⁵

*

L'examen des leçons de la guerre, auxquelles nous viendrons après avoir donné un aperçu de l'activité interprétative autour de Rimbaud entre 1939 et 1949 – leçons poétiques, s'entend –, montrera qu'elles prennent leur origine chez Rimbaud (*La poésie sera en avant de l'action*) et retournent à Rimbaud (*J'aimais les peintures idiotes*), tout en intégrant cette nouvelle facette rimbaldienne à la précédente.

L'effet de la guerre sera de confirmer la réflexion de Char sur les rapports entre la poésie et l'action et de rendre cette réflexion «productive», immédiatement opérationnelle. La poésie sera en avant de l'action, son anticipation et sa critique: elle sera outil d'analyse au cours de l'action. En ce sens, le théâtre est aussi action par sa structure dramatique et sa forme même: bien que centrée sur la poésie, notre analyse tentera de mesurer, après coup, en quoi l'entreprise théâtrale de René Char, qui fut brève et clairement circonscrite, participe d'une même coulée que la poésie.

²⁵ A. Rimbaud, «Alchimie du verbe», Une saison en enfer, OC, p. 106.

En retour, l'épreuve de la guerre viendra nourrir aussi la réflexion sur la poésie, le langage et la métaphore, en établissant son nouveau point d'ancrage dans la nature et dans le «pays natal». Entre la poésie et le poème, il y a changement d'axe: le poème est élévation tandis que la poésie prend naissance et appui à hauteur de paysage. À l'encontre d'une historicisation immédiate ou d'un déport dans le mythe, Char préconisera l'ancrage dans le présent et la nature. C'est-à-dire dans la permanence et le perpétuel: dans le séjour. La nature servira de terreau sémantique aux métaphores qui feront retour au propre de l'homme en favorisant la concrétion.

Désormais chargé de l'humanité, le poète doit prendre en compte son prochain et être parmi les hommes. Il y aura amalgame de valeurs auparavant séparées, disjointes qui vont former, avec l'expérience de la guerre, une hiérarchie où la Beauté, placée au faite de cet édifice, viendra en retour fonder la vérité et la justice. La poésie est toujours voyance, c'est-à-dire quête de la Beauté inatteignable à l'horizon, mais c'est désormais dans le présent qu'elle rencontre l'inconnu, dans les interstices du visible et du déjà-là. Sorte de poésie objective telle que la rêvait Rimbaud, c'est par la libre circulation des choses dans le poète, par l'abolition du sujet et de l'objet que la poésie parvient à dire la Beauté. La Beauté est une dialectique où les forces du passé et de l'avenir se déploient dans le présent.

Scandées par le congé, les années qui suivent immédiatement la guerre esquissent une dynamique rimbaldienne du «départ».

La parenté frappante entre l'expérience surréaliste de Char et son expérience dans les troupes résistantes pendant la guerre, l'effet d'écho entre ces deux moments de sa vie tient d'abord et avant tout à la dynamique de l'adhésion et de la rupture. Le serment d'allégeance surréaliste suivi, quelques années plus tard, de la déclaration de rupture de Char pourrait avoir, pour les années 1939-1949, son pendant dans l'engagement de Char dans la Résistance suivi, à la fin de la guerre, par un mouvement de rupture. À l'oxymore emblématique du «chacun collectivement» succède une autre expression qui semble cristalliser l'époque, «le singulier universel»: «Le poète passe par tous les degrés solitaires d'une gloire collective dont il est, de bonne guerre, exclu²⁶».

C'est donc cette scansion du congé qui organisera notre étude en fournissant le point de chute de la première partie de notre analyse et le point de départ de la seconde: l'approfondissement de la réflexion poétique de Char ne pourra désormais se faire que moyennant ce congé et cette désertion qui deviendront les motifs dynamiques de sa poétique.

²⁶ R. Char, «Bandeau de Fureur et Mystère», OC, p. 653.

Après l'examen du congé que sonne la livraison des Feuillets, redoublé quelques mois plus tard par la parution de Premières alluvions, nous nous arrêterons au premier texte que Char consacre explicitement à Rimbaud en 1947: «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud !²⁷»

Le Rimbaud élaboré dans ce texte sert à rejeter la littérature au profit de la vie, à tout le moins la littérature de la «fiducia» qui ne prend pas en compte l'homme à qui elle s'adresse et qui jouit du «sursis de l'armure». C'est l'élection du Rimbaud ayant troqué les lettres pour les hommes.

Char exerce son pouvoir de contradiction: il retravaille les lieux communs d'un humanisme bien-pensant ou pensant à bien: il luttera pour conserver l'infini visage du vivant, c'est-à-dire non pas pour faire l'homme bon, mais tel qu'il est, receleur de son contraire et de ses travers.

Rimbaud : Trois polémiques

Entre 1939 et 1949, l'activité interprétative autour de Rimbaud sera relancée par trois polémiques²⁸.

²⁷ Ce poème a d'abord paru dans les Cahiers d'Art en 1947 avant d'être intégré à la section intitulée «La fontaine narrative» de Fureur et mystère en 1948; OC, p. 275.

²⁸ Signalons aussi que, dans sa livraison d'août-septembre 1941, la revue Poésie 41 ouvre une enquête à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort du poète. Les réponses sont reproduites dans les deux livraisons suivantes: Poésie 41, n°6 (octobre-novembre 1941) et Poésie 42, n°7 (décembre 1941-janvier 1942). Outre la lettre qu'adressa Stéphane Mallarmé à la mère d'Arthur Rimbaud à propos de Paternie Berrichon, à la veille d'épouser la soeur du poète - lettre inédite alors - que fait

D'abord, l'ouvrage d'Enid Starkie, Rimbaud en Abyssinie, est traduit en français dès 1938²⁹. L'ouvrage explique le climat politique de l'Abyssinie au cours des années où Rimbaud y a séjourné avant d'aller s'installer à Aden. S'appuyant sur des documents du «Foreign Office», Starkie fait aussi état d'un rapport confidentiel selon lequel Rimbaud aurait participé au trafic d'armes et à la traite des Noirs. Cette préface qui promeut l'image d'un «Rimbaud négrier» va ouvrir une polémique, abondamment nourrie, autour de la nature des activités de Rimbaud en Abyssinie³⁰.

La seconde polémique éclate autour de la publication d'un faux: il s'agit de «L'affaire de la Chasse

parvenir Henri Mondor (cette lettre de Mallarmé est donnée dans A. Rimbaud, OC, p. 786), le numéro suivant livre les réponses d'A. Gide, de L. Masson, d'A. Malraux, de J. Cassou et de Daniel-Rops. Le numéro 7 contient, lui, les réponses de L. Gillet, G. Duhamel, P.J. Jouve, P. Emmanuel, J. Bousquet, P. Fort, Ch.-A. Cingria, F. Gregh et A. Borne.

²⁹ Arthur Rimbaud in Abyssinia, Oxford, Clarendon Press, 1937; l'ouvrage paraît en français chez Payot (Paris, 1938, 214 pages), sous le titre Rimbaud en Abyssinie.

³⁰ La polémique connaît deux temps. Il y a d'abord la réponse immédiate à la traduction de l'ouvrage: les comptes rendus mettent en doute l'hypothèse d'un Rimbaud négrier (pour la bibliographie détaillée, voir R. Etiemble, Le mythe de Rimbaud. Genèse du mythe (1869-1949), Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1968, p. 263-265, n° 1207-1215). Puis, aux alentours de 1941, intervient André Tian, fondé de pouvoirs de la maison pour laquelle travaillait Rimbaud, qui cherche à préciser et à défendre les activités de la maison Tian (la polémique a cours tantôt dans Le Figaro littéraire, tantôt dans Le Feu (Marseille); pour la bibliographie détaillée des échanges, voir R. Etiemble, Le mythe de Rimbaud, p. 275-277 (n° 1251, n° 1265-1270).

spirituelle³¹». Irrité par la préface d'Aragon aux Poèmes politiques de Paul Éluard³², qui s'ouvre sur la critique de la mise en scène de La Saison en enfer qu'il avait présentée à Charleville en novembre 1948, Nicolas Bataille a voulu répliquer par un article qui n'a pu paraître et, par jeu, il a écrit le pastiche pour contredire Aragon et montrer qu'il comprenait bien la Saison. Le texte, donné pour un inédit de Rimbaud, paraît dans Combat le 19 mai 1949, avec une préface de Pascal Pia. Une querelle s'engage qui persistera bien au-delà de l'aveu du jeune pasticheur: Breton, Maurice Nadeau, Pascal Pia, Jean Paulhan, Maurice Saillet prendront position dans ce débat.

La troisième polémique met en pièces ce qu'Yves Reboul appelle la «chronologie relative», théorie qui veut que la Saison en enfer soit l'adieu de Rimbaud à la littérature et qu'il s'agisse là de sa dernière oeuvre³³. On a toujours

³¹ C'est sous cette expression que l'histoire littéraire retiendra cette polémique. Bruce Morissette a fourni l'historique de l'«affaire» dans un ouvrage d'abord paru en anglais: The Great Rimbaud Forgery[1956], et traduit en 1959: La Bataille Rimbaud. L'affaire de la Chasse spirituelle, Paris, Nizet, 1959. Voir aussi Etiemble, Le mythe de Rimbaud, op. cit., p. 322-330 (n° 1536-1600). L'un des premiers à dénoncer le faux, André Breton, fera paraître Flagrant délit: Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du truquage, Paris, Thésée, 1949; le texte est repris dans La clé des champs[1953], Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979, «Biblio-essais: 4135», p. 163-215. Breton associe l'affaire de la «Chasse spirituelle» à celle du sonnet attribué «Poison perdu»[1923].

³² L. Aragon, préface à Paul Éluard, Poèmes politiques, Paris, Gallimard, 1948, p. 7-12. Pour une mise en contexte, voir P. Éluard, Oeuvres complètes, t.2, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1968, p. 1100-1101.

³³ Voir Y. Reboul, «Les problèmes rimbaldiens traditionnels et le témoignage d'Isabelle Rimbaud», dans Arthur Rimbaud 1. La revue

pensé, en effet, que les Illuminations avaient précédé la Saison en enfer. Or voici que d'après un examen graphologique des manuscrits, Henry Bouillane de Lacoste défait l'édifice sur lequel toutes les préfaces à Rimbaud s'appuyaient jusque-là et propose la thèse de l'écriture concomitante: après son examen, il affirme que certaines pièces des Illuminations ont été écrites après la Saison³⁴. Prenant parti pour Verlaine³⁵ contre tous les critiques subséquents, Bouillane de Lacoste situe l'écriture des Illuminations entre le printemps 1874 et février 1875: la vie littéraire de Rimbaud gagne ainsi dix-huit mois.

Bouillane de Lacoste jette aussi les bases de la nouvelle interprétation des Illuminations appelée, selon lui, par la rectification de sa place dans la chronologie. À vrai dire, son interprétation reprend, pour les porter à terme, les mots mêmes de Verlaine et de Félix Fénéon³⁶.

des lettres modernes, n°323-326(1972), p. 95-105 et Arthur Rimbaud 3. La revue des lettres modernes, n°445-449(1976), p. 83-102.

³⁴ H. Bouillane de Lacoste, Rimbaud et le problème des Illuminations, Paris, Mercure de France, 1949, 269 pages; l'ouvrage paraît le jour même de la soutenance de la thèse en Sorbonne. Nous renverrons à cet ouvrage par l'indication de la page entre parenthèses.

³⁵ Dans sa préface aux Illuminations, en 1886 (éditions La Vogue), Verlaine précise que les textes du recueil ont été écrits de 1873 à 1875, au cours de voyages en Belgique, en Angleterre et en Allemagne. Voir ce texte dans P. Verlaine, Oeuvres en prose complètes, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 631-632.

³⁶ F. Fénéon, «Les Illuminations», dans Le Symboliste, 7 au 14 octobre 1886, p. 2-4.

Souignant, en effet, l'apparente disparité de ces «courtes pièces, prose exquise ou vers délicieusement faux exprès», Verlaine invitait le lecteur à admirer en détail ce recueil qu'il résumait en termes de jubilation et d'ambition stylistique. La même année, Félix Fénéon souignait de son côté la «beauté bestiale» des images «soudainement aheurtées»: quand le lyrisme s'enfle, écrivait-il, «les mots se massent chaotiquement». Or c'est précisément au style que s'attache Bouillane de Lacoste.

Il remarque d'abord que «les artifices d'obscurité» et les procédés de style employés par Rimbaud dans la Saison sont les mêmes dans les Illuminations, mais «plus poussés, perfectionnés; employés, si l'on peut dire, à froid»(235). La suppression des liaisons, les accouplements brusques de mots, les coq-à-l'âne font de cette «prose haletante»(234) un «galimatias cultivé pour lui-même»(235) où «triomphent [l']inintelligible et [le] chaos»(235). Selon lui, il fallait que Rimbaud ait écrit ces proses pour lui ou qu'il ait «fait du désarroi de ses futurs lecteurs une des premières exigences de son art nouveau»(235). Qu'à cela ne tienne, ces idées, si hardies soient-elles, sont d'anciennes théories: «ce n'est pas autre chose, écrit de Lacoste, qu'un second départ du Bateau ivre lancé à la conquête des astres, sans souci d'être suivi»(241). Ce faisant, les Illuminations réalisent la synthèse des idées de l'ancien voyant et des procédés artistiques utilisés dans la Saison: elles sont l'oeuvre d'un poète parfaitement lucide, en possession tout

ensemble de son esthétique et de ses moyens d'expression(242), le livre, en somme, d'une période heureuse de la vie de Rimbaud(229).

Pour Pierre Brunel³⁷, les années 1945-1960 représentent ainsi «une période de crise pour le devenir de l'oeuvre de Rimbaud»(51):

Tandis que la critique universitaire s'obstinait dans l'examen graphologique des manuscrits ou dans la triste recension de ses mythes, le trop inventif Pascal Pial agitait le spectre d'un poème perdu et faisait croire quelque temps à l'existence de La chasse spirituelle. (51)

Crise, certes, mais non pas au sens où Brunel semble l'entendre, c'est-à-dire comme une sorte de piétinement dans l'interprétation rimbaldienne: peut-être y a-t-il «triste recension des mythes», mais il y a, d'abord et avant tout - et grâce aux examens graphologiques -, destruction du plus important de ceux-ci - à tout le moins, une grande fêlure le traverse désormais -, celui qu'Yves Reboul appelle justement la «chronologie relative».

La révolution chronologique de l'oeuvre rimbaldienne suscitera des réserves mais sera bientôt sinon admise, du moins considérée. Réactivant ce qu'Étiemble appelle «le

³⁷ P. Brunel, «La voix de Rimbaud chez les poètes français entre 1945 et 1960: l'exemple de René Char», dans Poésie 1945-1960: Les mots, la voix, Actes d'un colloque du «Centre de recherches sur la poésie française» de la Sorbonne, organisé par M.-C. Bancquart, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 51-60; ce texte a été partiellement repris dans le Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud, 1993, p. 327-333. Nous citons cependant d'après la version originale du texte (1989) par l'indication du nom de l'auteur si nécessaire suivi de la page, entre parenthèses.

mythe Rimbaud», cette nouvelle donne de la destinée rimbaldienne a l'heur d'ouvrir comme «de nouveau» les portes à l'interprétation. Quant à la préface qu'il propose des Illuminations, Bouillane de Lacoste ne trouvera pas, dans la réception, grand appui³⁸.

La connaissance des textes eux-mêmes progresse. Entre 1938 et 1950, seront portés à la connaissance des lecteurs: le journal intime de la soeur de Rimbaud, Vitalie³⁹, les rapports de la police de Paris et de Londres relatifs au séjour de Rimbaud et de Verlaine à Londres et à Bruxelles⁴⁰, une large part de l'«Album zutique⁴¹», un brouillon de la Saison et deux proses dites «évangéliques⁴²», de même que la «Lettre du Baron Petdechèvre⁴³».

³⁸ Pour la bibliographie des articles suscités par cette thèse, voir R. Étiemble, Le mythe de Rimbaud, p. 337-342 (n°1622-1648).

³⁹ Cette publication, dans Le Mercure de France (15 mai 1938), est due à Henry Bouillane de Lacoste et Henri Matarasso.

⁴⁰ «Verlaine et Rimbaud. Documents inédits tirés des Archives de la Préfecture de Police», présentés par Auguste Martin, dans la NRF, 1er février 1943.

⁴¹ La publication du recueil (Poèmes) est due à Pacal Pia, Lyon, édition de l'Arbalète, avril 1943, 18 pages.

⁴² La publication de ces inédits par Bouillane de Lacoste et Henri Matarasso révèle, dans Le Mercure de France du 1er janvier 1948 (p. 5-21), un brouillon de la Saison («*Oui, c'est un vice que j'ai...*»), et deux récits : *À Samarie* et *L'air léger et charmant*. Les deux «proses évangéliques» seront reprises dans Cahiers d'Art (1948); dans ce même numéro paraît le poème «*À une ferveur belliqueuse*» de Char.

⁴³ Jules Mouquet publie cet écrit de jeunesse à Genève (éditions Pierre Cailler, 1949, 52 pages). La critique, prudente après l'affaire de La Chasse spirituelle, gardera ses distances: ce texte figure dans les OC comme «oeuvre attribuée».

En plus des premiers recueils iconographiques, paraît aussi, en 1946, la première édition de Rimbaud dans la Bibliothèque de la Pléiade⁴⁴. Henry Bouillane de Lacoste donne, pour sa part et parallèlement à sa thèse, l'édition critique de chacun des «recueils» de Rimbaud, au Mercure de France: Les Poésies en 1939, Une Saison en enfer en 1941 et les Illuminations en 1949.

Char n'a pu ignorer ces polémiques, tant par leur retentissement que par les lieux de publication où elles se sont développées. C'est cependant contre ces interprétations, à l'écart et dans la marge de ce qu'elles tentent d'élucider – et au plus près de ses lectures d'alors (Bataille, Blanchot) – qu'il donnera son tout premier texte explicitement consacré à Rimbaud.

La poésie, contre-sépulcre de l'action

À la déclaration de la guerre, en 1939, Char est mobilisé et part alors en Alsace. Démobilisé en juillet 1940, il est nommé maréchal des logis. De retour à l'Isle-sur-Sorgue, il est bientôt dénoncé comme communiste et forcé d'entrer dans la clandestinité. Il se réfugie à Céreste et tisse peu à peu des liens avec la Résistance. Jusqu'à la fin de la guerre, il sera chef de Maquis sous le nom de

⁴⁴ A. Rimbaud, Oeuvres complètes, par André Rolland de Renévill et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», [avril] 1946, 825 pages. Parue avant la thèse de Bouillane de Lacoste, elle présente les Illuminations avant Une Saison en enfer.

Capitaine Alexandre. Il sera chef départemental (Basses-Alpes) de la Section atterrissage-parachutage et adjoint au chef régional du réseau Action⁴⁵.

Avec la «Lettre à Benjamin Péret», Char avait posé, d'accord en cela avec l'interprétation de Tristan Tzara, que la poésie devait quelquefois le céder à l'action. La poésie, partant, devait être en avant de l'action, le poète guidant le citoyen dans son devoir. Aussi la poésie était-elle corrélée à un impératif de vérification.

L'entrée dans la Résistance de Char, sa décision de rompre avec la conduite personnelle de sa vie, est motivée par le refus. La poésie prend «appui» sur ce refus qui lui est le cran d'arrêt ou la «résistance» dont elle a besoin pour s'élaborer. Comme la révolte, la poésie définit une frontière au-delà de laquelle la condition faite à l'homme n'est plus tenable et détermine l'une et l'autre parts de l'action et de la poésie. Albert Camus décrira, dans L'homme révolté, la motivation et les sentiments de cet homme qui dit non en même temps qu'il dit oui: «Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face. [...] Toute valeur n'entraîne pas la révolte, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur⁴⁶». Par ce mouvement de révolte, l'individu déborde dans la collectivité, l'homme prêt à

⁴⁵ Pour les détails de l'engagement de Char, voir la chronologie relative à ces années dans la Pléiade.

⁴⁶ A. Camus, L'homme révolté, Paris, Gallimard, «folio/essais», 1951, p. 28.

mourir défend quelque chose qu'il place au-dessus de lui-même et ce qu'il défend est ce dont il affirme l'existence dans le mouvement même de son refus⁴⁷.

Il faut comprendre qu'avec la guerre, et à plus forte raison avec l'occupation de Paris par les Allemands, s'ouvre, pour les Français, une nouvelle ère de pensée. Du reste, c'est peut-être plutôt la fermeture de l'espace où elle se déployait qui confine la pensée à la quête d'une échappée. Encerclé, l'individu est noyé dans le collectif: son identité est menacée par l'investissement du territoire et de la langue.

Dans la France occupée (pays légal), l'appel à la pensée prend ainsi la forme d'un appel au «pays réel⁴⁸». Les Français questionnent les fondements de leur identité et tentent de dessiner la France spirituelle, une patrie de l'esprit. Au pays légal sera opposé le pays natal qui, au-delà de l'identité française, rendra l'homme à lui-même et le fera advenir alors même qu'il semble si menacé. D'ailleurs, écrit Jacques Brault, «il n'y a pas de pays réel, donné ou conquis, trouvé ou perdu, il n'y a, depuis la

⁴⁷ Cf. A. Camus, L'homme révolté, p. 30-32.

⁴⁸ Ces termes sont employés par Ann Longwell (France, Man and Language in French Résistance Poetry, thèse de doctorat dactylographiée, University of St Andrews, Northern Ireland, 1989, p. 18) pour distinguer la France telle que la promeut Vichy (pays légal) de la France entendue comme patrie spirituelle par les opposants au régime (pays réel); ces expressions sont reprises de la distinction établie par Charles Maurras entre la France républicaine et démocrate (pays légal) et la France anti-républicaine et monarchique de l'Action française (pays réel) [Longwell, p. 70].

première lueur à semblance humaine, que des imaginaires collectifs en quête d'espace physique et mental où camper entre naissance et mort, deux errances imperceptibles au cours du temps⁴⁹». Cet espace physique et mental où camper est véritablement, selon Heidegger, le séjour, c'est-à-dire la quête de l'«Ethos, qui signifie séjour, lieu de l'habitat. Ce mot nomme la région ouverte où l'homme demeure⁵⁰».

La quête du lieu où advenir à soi-même, du lieu de l'essence de l'homme, dans le contexte de l'Occupation, est proprement une quête agonique, qui n'est, comme l'écrit Brault, ni un thème ni une structure, mais l'intonation médiane, le sens obvie du poème, «une angoisse cernée de courage»: «L'agonique, en fin de compte, c'est une morale[...], une exigence intérieure et exprimée d'advenir, lucidement, à notre espérance commune: que l'homme ne soit plus pour l'homme un dieu ou une bête⁵¹».

L'incessante arrivée au devant de l'être, l'avènement permanent de l'être qui est attente de l'homme en sa

⁴⁹ J. Brault, «La Cinquième saison», dans Chemin faisant, essais, nouvelle édition avec un post-scriptum inédit, Montréal, Boréal, «Papiers collés», 1994, p. 110.

⁵⁰ Martin Heidegger, «Lettre à Jean Beaufret», traduite de l'allemand par J. Rovin, Fontaine, 63 (novembre 1947), p. 796; ce texte est une partie de l'importante Lettre sur l'humanisme où Heidegger clarifie sa position par rapport à l'existentialisme et au marxisme (cf Questions III et IV, Paris, Gallimard, «Tel», 1966 et 1976, p. 65-130); nous citons cependant d'après sa version de 1947, en indiquant la page entre parenthèses.

⁵¹ J. Brault, «Miron le magnifique», Chemin faisant, p. 32.

permanence, «l'unique mission de la pensée consiste à l'exprimer sans cesse à nouveau» (802), à l'«acheminer vers la parole».

Le poète s'avance, entraîné à la suite de sa propre parole et «se porte garant par le poème même des risques nouveaux que crée toute prise de parole⁵²». La poésie est le «besoin de se récupérer en une existence où se conjoignent le personnel et le collectif⁵³».

La poésie sera alors un appel vers le séjour, vers ce Pays natal où elle pourra se déployer: «Ce pays n'est qu'un voeu de l'esprit, un contre-sépulcre⁵⁴».

Dans sa quête agonique, la poésie ménage l'écart, elle fabrique l'avenir de l'action avec laquelle elle est en conflit. La «contradiction» que fabrique la poésie est au principe même du mouvement et du devenir du monde auquel elle offre un repoussoir sur lequel prendre élan. Sans cette dynamique, sans ce que Jacques Brault appelle «l'anticipation critique⁵⁵», la poésie n'a aucune action, d'elle rien ne naît. La poésie a charge d'adversité, dirions-nous, et c'est pourquoi l'impératif surgit très tôt, pour Char, de «transformer vieux ennemis en loyaux adversaires, tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet»[FH:6]. Entre l'ennemi et l'adversaire

⁵² J. Brault, «Miron le magnifique», Chemin faisant, p. 51.

⁵³ J. Brault, «Miron le magnifique», Chemin faisant, p. 50.

⁵⁴ R. Char, exergue à «Qu'il vive !», OC, p. 305.

⁵⁵ J. Brault, «L'envers du mépris», Chemin faisant, p. 103.

il y a le fossé qui sépare la dualité de la dialectique: «Les ennemis se détruisent. Les adversaires se fécondent», lit-on dans une série de fragments inédits datés de 1949⁵⁶.

Le poète «complétera par le refus de soi le sens de son message, puis se joindra au parti de ceux qui, ayant ôté à la souffrance son masque de légitimité, assurent le retour éternel de l'entêté portefaix, passeur de justice⁵⁷». La justice semble ici être opposée au bien et au mal pris ensemble et les dominer. Mais la justice est peut-être supplantée par la liberté qui l'inclut, lui donne sa forme et la délimite: elle est l'absente qui aime tous les actes: «À tous les repas pris en commun, nous invitons la liberté à s'asseoir. La place demeure vide mais le couvert reste mis» [FH:131]. La raison ne soupçonne pas, écrit encore René Char, «que ce qu'elle nomme, à la légère, absence, occupe le fourneau dans l'unité⁵⁸».

En bref, il faudra «conduire le réel jusqu'à l'action» [FH:3], et maintenir celle-ci dans les plus strictes limites de la nécessité: «Autant que se peut, enseigner à devenir efficace, pour le but à atteindre mais pas au-delà» [FH:1]. Que ce vœu s'exprime dans le tout

⁵⁶ OC, p. 1241.

⁵⁷ R. Char, «Partage formel», § LI, OC, p. 168; nous renverrons désormais à ce texte par le sigle PF suivi du chiffre romain désignant l'aphorisme correspondant.

⁵⁸ R. Char, «L'absent», OC, p. 140.

premier texte des Feuillets n'est pas sans donner à croire que la nécessité est la loi «primordiale» de l'action⁵⁹.

La nécessité attribue la juste part de chacun dans «le destin commun au centre duquel [l]a singularité fait tache mais retient l'amalgame»[FH:223]. Adressée à la vie, la prière du poète de lui attribuer sa juste part donne à penser que la nécessité se confond avec la vie, qu'elle est la «mesure de toute chose⁶⁰».

Poésie objective

Par leur forme même, les Feuillets d'Hypnos peuvent être rapprochés de textes antérieurs de René Char comme Partage formel et Moulin premier, dont ils prolongent la manière et la modifient. C'est par là qu'ils montrent leur spécificité.

L'écriture des cinquante-cinq aphorismes de Partage formel et celle des Feuillets sont concomitantes de

⁵⁹ Les Feuillets ont été remaniés avant leur publication pour créer un ouverture progressive.

⁶⁰ La mesure est l'argument qu'apporte Bataille dans une lettre à René Char pour montrer que l'écrivain pouvait consentir à l'action s'il savait ne pas dépasser «la mesure» ou la stricte nécessité: «L'action ne peut avoir évidemment de valeur que dans la mesure où elle a l'humanité pour raison d'être, mais elle accepte rarement cette mesure» («Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain»[1950], Le Cahier de l'Herne, (D. Fourcade, dir.), Paris, l'Herne, 1971; repris aux éditions du livre de poche, «Biblio-Essais», p. 45). Bataille ne consent à l'action que lorsqu'elle est le moyen nécessaire au maintien de la vie.

l'écriture des poèmes de L'Avant-Monde⁶¹. Pour avoir en quelque sorte un centre commun, les Feuillets prennent le relais de Partage formel au moment où l'action du groupe de Résistance devient plus intense et laisse peu de temps pour écrire des poèmes. L'écriture de Partage formel et des poèmes de L'Avant-Monde s'étend, selon Mathieu, de l'été 1941 à l'hiver 1942-1943, le carnet d'où seront tirés les Feuillets prend la suite aux environs de décembre 1942 pour se refermer en juillet 1944⁶².

Moulin premier traçait des lignes de démarcation avec le surréalisme et Partage formel était d'abord conçu comme un supplément à Moulin premier. Il ne s'agit pas d'une poétique unifiante; c'est plutôt, écrit Mathieu, un soutien, un «remembrement⁶³». Le poète tente de se rendre responsable non pas de ce qu'il crée mais devant ce qui a été créé [2:168, n.3]. Acte d'humilité et de prise en charge, fidélité à ce qui a été créé. Avec Partage formel, il y a l'insertion de «la présence infuse et irrécusable du sujet dans l'écrit» [Mathieu:2:172].

⁶¹ Les Feuillets, d'après Jean-Claude Mathieu, sont contemporains des derniers poèmes: on y trouve la reprise d'une phrase du poème «Plissement», daté de décembre 1942 [Mathieu:2:200].

⁶² Quant aux poèmes du Char mobilisé en Alsace pendant la «drôle de guerre», ils sont rejetés dans la première section de Loyaux adversaires.

⁶³ Le sous-titre original de Partage formel était Ténement et le premier titre du manuscrit de Moulin premier, Étais [Mathieu:2:169, n. 5].

Mathieu note toutefois que la nomination du poète n'est pas assimilable à un acte de maîtrise intellectuelle mais à ce qu'il appelle un acte de «traversée corporelle» [Mathieu:2:173]. Sur le bâti d'une dynamique de la traversée, Char élucide tout ensemble l'ascension du poème et du poète à la reconnaissance:

Le mot passe à travers l'individu, définit un état, illumine une séquence du monde matériel; propose aussi un autre état.⁶⁴

Le poète parlant du poème impersonnalise l'énonciation, trace une frontière qui sépare le sujet et l'objet; le poète est alors posé comme sujet responsable de l'objet poème. De sujet et d'objet, il ne peut jamais être question que dans l'ordre de la successivité.

De la «libre disposition de la totalité des choses entre elles à travers [lui]», le poète obtient «[sa] forme originale et [ses] propriétés probatoires» [PF:XXI]. Pendant un instant, le poète est la «forme accomplie du poème»: il n'y a plus ni poète ni poème mais émergence «d'une imposition subjective et d'un choix objectif⁶⁵»:

Le poème est une assemblée en mouvement de valeurs originales déterminantes en relations contemporaines avec quelqu'un que cette circonstance fait premier. [PF:XXIX]

⁶⁴ R. Char, «Impressions anciennes», OC, p. 743; l'expression a été utilisée par Char dans son entretien avec Jacques Charprier (Combat, 16 février 1950, p. 4).

⁶⁵ [PF:XXIX], OC, p. 162.

Le poème atteint-il la fusion avec le poète, tous deux s'abolissent-ils dans le poème qu'aussitôt le désir renaît: «Amour réalisé du désir demeuré désir»[PF:XXX].

La suppression du sujet et de l'objet, selon Georges Bataille, serait «le seul moyen de ne pas aboutir à la possession de l'objet par le sujet, c'est-à-dire d'éviter la ruée de l'ipse voulant devenir le tout⁶⁶». Entreprise de connaissance, mais dénuée d'ambition de pouvoir, la poésie correspond à ce que Bataille décrit comme étant une «expérience pure»: «Dans l'art, l'homme revient à la souveraineté (à l'échéance du désir) et s'il est d'abord désir d'annuler le désir, à peine est-il parvenu à ses fins qu'il est désir de rallumer le désir»(71). «Il n'y a plus sujet=objet, mais brèche béante entre l'un et l'autre et, dans la brèche, le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non de l'un à l'autre: l'un et l'autre ont perdu l'existence distincte»(75). Le sujet et l'objet s'abolissent dans le poème qui s'élève et laisse, sur les berges arides où il prend appui, le monde et le poète: «Le poème est ascension furieuse; la poésie, le jeu des berges arides»[FH:56].

⁶⁶ G. Bataille, L'expérience intérieure[1943], Paris, Gallimard; nous citons d'après l'édition de ce texte dans la collection «Tel; 23». Char, dans une lettre à Henri Parisot datée de l'été 1943, évoque sa lecture de L'expérience intérieure. Ce texte est reproduit dans Dans l'atelier du poète, Paris, Gallimard, «Quarto», 1996, p. 378. Dorénavant, nous signalerons cette édition des oeuvres de Char par la formule abrégée Atelier. À propos des rapports de René Char et Georges Bataille, voir J.-L. Steinmetz, «Souveraineté de la poésie: René Char et Georges Bataille», La Licorne, 1987(13), p. 101-116.

Sujet lyrique

Le poète intransitif, grand Commenceur fait «premier», transmet à son poème l'ouverture d'une origine. «Comme Pascal et Rimbaud, écrit Mounin, mais au rebours de poètes à qui toujours est nécessaire un certain élan, Char est à lui-même la première mesure⁶⁷». Lyrisme contenu, remarque Mounin, d'une densité qui caractérise la poésie de Char, «l'émotion d'une phrase ne déteint pas sur les suivantes, le rythme d'une émotion ne se transmet jamais par inutile contagion stylistique à ce qui la suit⁶⁸». Dense dans son apparition, le poème sera rendu tel qu'il est apparu: bref et lumineux.

Ce qui a longtemps été désigné comme le «lyrisme» semble, depuis Rimbaud, n'avoir plus cours. Loin s'en faut que l'expression évoque l'épanchement de soi, d'une émotion ou même d'un sujet dans l'écriture. Depuis Rimbaud, il semble qu'au contraire le lyrisme soit transgression du sujet⁶⁹, sortie de soi. Mounin avait-il aperçu la mutation,

⁶⁷ G. Mounin, Avez-vous lu Char ? [1947]; nous citons ce texte dans l'édition de 1969: La communication poétique précédé de Avez-vous lu Char ?, Paris, Gallimard, «Les Essais», 1969, p. 149.

⁶⁸ G. Mounin, Avez-vous lu Char ?, p. 152; de la même façon, Gaëtan Picon écrit, au même moment: «le poème n'est pas dans la succession des phrases, il est tout entier dans chacune d'elles» («René Char et l'avenir de la poésie», Fontaine, 1946-1947; ce texte a été repris dans L'usage de la lecture, t.1, Paris, Mercure de France, 1960, p. 124).

⁶⁹ Cf K. Stierle, «Identité du discours et transgression du sujet lyrique», Poétique, n°32 (novembre 1977), p. 422-441.

qui écrit: «Cette attention passionnée qu'Aragn, qu'Éluard au fond n'accordent vraiment qu'à eux, Char a le pouvoir de l'étendre aux autres; il possède le pouvoir merveilleux de sortir aussi de soi. Il pense à l'homme⁷⁰». Nouvelle éthique d'un lyrisme moderne ou convergence des poétiques hors de «la signification fausse» du moi tant décriée par Rimbaud ? Il demeure que la poésie moderne semble, depuis Rimbaud, avoir travaillé à l'avènement d'un nouveau sujet lyrique.

Michel Collot n'entend pas se rallier cependant à la modernité «lorsque, ayant délogé le sujet lyrique de cette intériorité pure où il était comme assigné à résidence, elle semble le vouer à l'errance, voire à la disparition⁷¹». Plutôt, Collot se demande si la vérité de ce sujet lyrique ne réside pas dans cette sortie même, extase autant qu'exil. Ne s'appartenant plus, le sujet fait l'épreuve de son assujettissement au monde et à la parole. L'aliénation apparente de l'émotion lyrique recèle toutefois la possibilité, pour le sujet, de s'extraire du même et de s'accomplir «soi-même comme un autre⁷²». Le sujet lyrique

⁷⁰ G. Mounin, Avec-vous lu Char?, p. 161.

⁷¹ M. Collot, «Le sujet lyrique hors de soi», dans Figures du sujet lyrique, (D. Rabaté, dir.), Paris, PUF, «Perspectives littéraires», 1996, p. 114.

⁷² Collot fait ici référence à l'ouvrage éponyme de Paul Ricoeur (Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1990; l'ouvrage est repris aux mêmes éditions, dans la collection «Points; essais»: 330).

devient soi-même en «incarnant son émotion dans une matière qui est à la fois celle du monde et celle des mots⁷³».

Chez Rimbaud, la tentation de promouvoir une poésie objective n'implique pas la disparition pure et simple du sujet au profit d'une improbable objectivité:

À travers les objets qu'il convoque et qu'il construit le sujet n'exprime plus un for intérieur et antérieur: il s'invente au-dehors et au futur dans le mouvement d'une émotion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème.⁷⁴

Ainsi, en élaborant le projet d'une poésie objective, Rimbaud réserve une place au sujet qui, selon Collot, n'est plus défini par son identité mais bien plutôt par son altérité: «C'est en se projetant sur la scène lyrique, à travers les mots et les images du poème, qu'il parvient à saisir du dehors sa pensée la plus intime, inaccessible à l'introspection⁷⁵». S'élaborant dans l'énonciation, le sujet ne préexiste pas au poème mais lui est consubstantiel, fait comme lui de cette «matière-émotion» qui le constitue.

La poésie aurait cette grâce d'être glissement, transition où la subjectivité poétique vacille, comme l'écrit Laurent Jenny, «entre le devenir fiction de ses propres figures et le redevenir figure de ses fictions⁷⁶». L'instance poétique, le nouveau sujet lyrique est une

⁷³ M. Collot, «Le sujet lyrique», p. 116.

⁷⁴ M. Collot, «Le sujet lyrique», p. 117.

⁷⁵ M. Collot, «Le sujet lyrique», p. 118.

⁷⁶ L. Jenny, «Fictions du moi et figurations du moi», dans Figures du sujet lyrique, p. 99.

fiction qui doit d'abord se produire comme une figuration avant de gagner une «autonomie ontologique» et de s'émanciper du sujet(110). Pour Jenny, le sujet apparaît dans le poème non pas comme une forme ou une substance mais comme «une activité d'extériorisation et de rejet»:

Le sujet lyrique, pour être, doit demeurer une pure liberté indéterminée de figuration, ce qui implique qu'il se délivre des fictions qui le hantent. [...] Ce sujet lyrique ne doit pas être conçu seulement positivement, comme une énergie de refiguration, toujours sollicitée à neuf par l'exigence de mise en forme du réel, mais aussi soustractivement comme une puissance de rejet des fictions qu'il produit dans son premier mouvement.⁷⁷

Le sujet n'aura de cesse, pour préserver son indétermination, de se défaire de «la chimère successive» de son ombre, de se débarrasser des nippes qui désignent les contours par lesquels il s'est fondu au monde et par lesquels le monde est apparu dans le poème: «Tu deviens visible à la place où je disparaissais⁷⁸», écrit Char. Mieux, l'homme n'aura de cesse de retourner à l'existence commune pour qu'apparaisse, là où il disparaît, le poète, fiction qui atteste l'intermittence de son moi, sa discontinuité, mais aussi ses possibilités infinies. Délivré de cette chape, le poète reprend aussitôt la route, suivant les berges du poème, redevenu paysan, «lutteu[r] à terre»[PF:XXIV]: «Debout, croissant dans la durée, le poème, mystère qui intronise. À l'écart, suivant l'allée de la

⁷⁷ L. Jenny, «Fictions du moi», p. 110.

⁷⁸ R. Char, «À la santé du serpent», § xvii, OC, p. 265.

vigne commune, le poète, grand Commenceur, le poète intransitif»[PF:LIV:168-9].

Sur les berges du poème, le poète est comme l'enfant abandonné par la jetée partie à la haute mer, il est, comme le Rimbaud d'Enfance, «le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel⁷⁹». Comme chez le poète de la Saison, la fin du poème coïncide toujours avec la veille. «À l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes⁸⁰». La ville est toujours, de nouveau, devant le poète:

Après la remise de ses trésors (tournoyant entre deux ponts) et l'abandon de ses sueurs, le poète, la moitié du corps, le sommet du souffle dans l'inconnu, le poète n'est plus le reflet d'un fait accompli. Plus rien ne le mesure, ne le lie. La ville sereine, la ville imperforée est devant lui.⁸¹

La fin d'un poème offre à la vue «une neuve innocence, un fiévreux en-avant pour ceux qui trébuchent dans la matinale lourdeur⁸²». Désir incessamment renaissant du poème par lequel revient le matin du monde.

⁷⁹ A. Rimbaud, «Enfance. iv», Illuminations, OC, p. 124.

⁸⁰ A. Rimbaud, «Adieu», Une Saison en enfer, OC, p. 117.

⁸¹ R. Char, PF:LIII, OC, p. 168.

⁸² R. Char, «Le Bulletin des Baux», OC, p. 259; le même «en avant» comme promesse est livré dans «Rougeur des Matinaux» (OC, p. 332:xiii): «Conquête et conservation indéfinie de cette conquête en avant de nous qui murmure notre naufrage, dérouté notre déception» (Char souligne). Les écritures successives de l'«Introduction» de 1949 pour la réédition de Dehors la nuit est gouvernée (OC, p. 85) permettent d'apercevoir que «la marche forcée dans l'indicible» prend naissance, de la même façon, dans l'en-avant rimbaldien: «<au terme → à l'exigence> d'une marche en avant → sans retour → [...] → forcée» [Mathieu:2:316]. L'emprunt semble d'autant plus manifeste que Char, dans le manuscrit, a souligné les mots de Rimbaud. Il est d'ailleurs

Le Pays natal

Si, avec la guerre, la poésie le cède à l'action, c'est pour, paradoxalement, la subordonner aussitôt: car c'est au moyen de la dynamique poétique que Char tente d'élucider les situations. La mécanique générale de l'action, le rapport des forces en présence, la physique des comportements, la statique des situations empruntent ainsi leur représentation à la «physique naturelle» [Mathieu:2:249]. Cette naturalisation du comportement humain et de la situation historique résulte d'une alchimie de l'abstrait qui se transforme en se concrétisant [Mathieu:2:250]. Pour René Char, l'effort d'élaboration du sens est désir de lucidité, c'est-à-dire abstraction, analyse éthique de l'action avec les moyens de la poésie. «Abstraire n'est pas soustraire au temps, mais au contraire restituer à la sensation» [Mathieu:2:247].

L'écriture dans les Feuillets s'articule à la Nature, «naturalisant» les comportements comme les noms. Toute opération poétique est retour au fondement, au «lieu», «retour du plus lointain»: «À en croire le sous-sol de l'herbe où chantait un couple de grillons cette nuit, la vie prénatale devait être très douce»[FH:73]. L'épaisseur de la terre devient la métaphore de l'antériorité. Les signes sont

remarquable que Char tienne d'abord, pour ainsi dire, à «rendre la parole», à marquer l'origine des mots qu'il emprunte, pour ensuite se rétracter.

subordonnés au «Pays natal⁸³», à la nature, à la vie qui les magnifie et les revivifie[FH:126].

Le «parler des images» des maquisards marque la reconnaissance, la révélation analogique de la nature et de l'homme. Progressivement, cette reconnaissance, d'abord médiée par le comme de la comparaison, le cède à la métaphore [Mathieu:2:274-276], prenant acte d'un retour à l'essence.

Une si étroite affinité existe entre le coucou et les êtres furtifs que nous sommes devenus, que cet oiseau si peu visible, ou qui revêt un grisâtre anonymat lorsqu'il traverse la vue, en écho à son chant écartelant, nous arrache un long frisson. [FH:159]

Le résultat d'une écriture de «concrétion», où la dynamique des forces en présence subordonnée à l'action épouse de façon homologique la physique naturelle, est, comme l'écrit savamment Laurence Bougault, «un lieu textuel, confluent de sites pluridimensionnels du sujet écrivain, organisés selon l'imbrication des couches du concret et de l'abstrait qui constituent l'homme dans son entier⁸⁴». L'auteur se demande comment l'on passe progressivement «d'un donné géographique à un donné éthique»(241). Selon lui, le

⁸³ L'expression est employée dans les Feuillets [22] et se greffe à tout un réseau d'images empruntées à Hölderlin (les dieux, le pain et le vin, la fête). Mathieu précise qu'en septembre 1940, Char avait recopié et revu des traductions de fragments de Hölderlin, par A. Hella et O. Bournac, ce qui explique l'introduction d'un vocabulaire «sacré» mais détourné de son sens [Mathieu:2:251, n. 137].

⁸⁴ L. Bougault, «Espace et résistance dans les Feuillets d'Hypnos de René Char», Revue Romane, (Copenhague), XXX-2(1995), p. 240. Nous renverrons désormais à cet article par l'indication de la page entre parenthèses.

passage se fait au niveau d'un troisième déterminant: le géométrique: «Il existe un continuum qui mène du site géographique au site des valeurs par le biais d'une situation de la parole du sujet».

Rapprochant deux passages, l'un de Rimbaud: «Madame se tient trop debout dans la prairie⁸⁵» et le fragment 48 des Feuillets: «Je n'ai pas peur. J'ai seulement le vertige. Il me faut réduire la distance entre l'ennemi et moi.

L'affronter horizontalement⁸⁶», l'auteur situe le problème chez les deux poètes dans la verticalité, entendue comme «aspiration à l'idéal». L'insistance de l'adverbe «trop» chez Rimbaud, l'impression, comme la décrit Mounin, que «le mot debout, pour [Char], a l'énergie d'un superlatif⁸⁷» parviennent encore à accréditer le recouplement.

L'horizontalité est le gage de l'efficacité du résistant et la verticalité est dès lors réservée au poème, alors que la poésie «se tient dans l'immanence, au centre, le regard horizontal»(242). Le poète qui est au sein d'une sorte de cadastre éthique tente de faire échec à tout enfermement dans un système de valeurs et commence par éviter la catégorisation des structures de l'espace:

Or comment le faire, sinon en se postant debout, non plus dans l'espoir d'atteindre un au-delà qui serait déjà orientation structurante, mais dans ce que la poésie allemande appelle "l'extrême-milieu" [...] en s'inscrivant comme le point-au-sein-du-monde.(245)

⁸⁵ A. Rimbaud, «Mémoire», OC, p. 87.

⁸⁶ OC, p. 186.

⁸⁷ G. Mounin, Avez-vous lu Char ?, p. 52.

Cette condition d'être «dans l'immédiat comme milieu du monde, comme centre de l'écart»(246), réalisée dans le maquis, la co-présence de l'homme et du monde(246) est un refus de s'insérer dans un système normatif.

Char comme Rimbaud fait de ce point où communient l'azur et l'onde⁸⁸ l'horizon où se tiennent la Beauté et sa lumière.

Paysage objectif

La poésie prend appui sur le paysage, mais «celui-ci se construit par notre vie et notre regard en même temps qu'il concourt à construire notre vie et notre regard⁸⁹». Xavier Ravier rappelle le témoignage de Heidegger à propos de Marcelle Mathieu: «Ce qui est le propre des lieux s'abrite en ceci que chacun à sa manière rassemble auprès de lui les êtres qui l'habitent, en leurs tâches et leurs gestes, en leur poème et leur pensée⁹⁰».

Ainsi, l'image, dans le poème, n'est-elle pas une représentation des choses ou leur désignation, comme l'écrit Blanchot, mais «la manière dont s'accomplit la possession de cette chose ou sa destruction, le moyen trouvé par le poète pour vivre avec elle, sur elle et contre elle, pour venir à

⁸⁸ Voir A. Rimbaud, «Bannières de mai», OC, p. 77: «L'azur et l'onde communient».

⁸⁹ Xavier Ravier, «René Char et la provençalité», Littératures (Toulouse), n°35(automne 1996), p. 219.

⁹⁰ Lettre de M. Heidegger citée dans les OC, p. 1370.

son contact substantiel et matériel⁹¹». L'image n'est jamais qu'une construction qui tremble et frémit et par laquelle le monde et le poète concrétisent leur dévoilement:

Le poème est en effet ce qui tient ensemble, écrit Blanchot, ce qui rassemble dans une unité infondée l'unité ouverte du principe, ce qui dans la fissure de l'illumination trouve un fondement assez ferme pour que quelque chose vienne à l'apparence et pour que ce qui apparaît se maintienne dans un accord vacillant mais durable.⁹²

Comment s'arriment l'imaginaire et le réel à l'inespéré? «Imagination, mon enfant» [FH:101], trouve-t-on dans les Feuillets. Pourtant, ailleurs, Char écrit: «Certains se confient à une imagination toute ronde. Aller me suffit⁹³».

La position de Char passe par la critique du surréalisme comme de la poésie «engagée»: «Certains réclament pour elle le sursis de l'armure; leur blessure a le spleen d'une éternité de tenailles» [PF:XXXI].

Char critique le surréalisme dont il rejette les images spontanées [FH:52] et le recours au rêve, mais il critique, outre les moyens, la «fiducia» du surréalisme. Déjà, dans le bandeau de Fureur et mystère, Char dit refuser le «profit» d'être poète⁹⁴. Dans Partage formel, il vise l'incapacité de

⁹¹ M. Blanchot, «René Char», La part du feu, Paris, Gallimard, 1949, p. 112.

⁹² M. Blanchot, «La parole "sacrée" de Hölderlin», La part du feu, p. 127.

⁹³ «La compagne du vannier», OC, p. 131.

⁹⁴ Le bandeau de Fureur et mystère (OC, p. 653) a d'abord constitué, sous le titre «Le poète», la réponse de Char à l'enquête de la revue Esprit (juillet 1948) sur «La France désorientée» (Cf. Atelier, p. 551). Or, cet état du texte présente des variantes importantes, dans la mesure où Char y

«toiser l'universalité du drame» des «lisses épargnants du sommeil⁹⁵».

Compagnons pathétiques [...] rendez les bijoux, écrit-il, voici que l'obscurité s'écarte et que VIVRE devient, sous la forme d'un âpre ascétisme allégorique, la conquête de pouvoirs extraordinaires dont nous nous sentons profusément traversés mais que nous n'exprimons qu'incomplètement. [...] Développez votre étrangeté légitime. [PF:XXII]

Le rêve avait un «pouvoir d'évulsion unique», mais «il faut tenter de vivre» sans ce secours. Il ne s'agit pas, à l'inverse, de ramener l'imaginaire au réel sous le vain prétexte «d'humaniser les sources d'inspiration⁹⁶», mais plutôt de vivre dans l'intimité de ce réel et de retrouver l'émerveillement devant la nature. «Prairie, écrit Char, vous êtes le boîtier du jour» [FH:175].

C'est que Char, contre la mythologie névrotique et mortifère, contre l'hypnose nazie, ressuscite les mots, les re-sémantise, les «revivifie» par le contact avec la nature. Il tente de rendre aux mots leur origine en les faisant traverser l'arrière-pays, de redonner aux mots leur sens littéral – qui n'est peut-être que leur sens le plus «naturel». André du Bouchet remarque que la poésie de Char

souligne, notamment, les mots ou les expressions suivantes: insolvabilité, maudit, le profit d'être poète. Toutes trois convergent, bien sûr, vers la dénomination verlainienne de la série de ces poètes qu'il a dit «maudits», mais plus encore, nous semble-t-il, ces trois expressions paraissent autant de termes dérivés d'un même motif rimbaldien, cristallisé par la phrase: «Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions» («Vies», OC, p. 129).

⁹⁵ Manuscrit de l'aphorisme § XXII, dans [Mathieu:2:332].

⁹⁶ Char écrivait cette mise en garde dans un texte non repris dans les Feuillets [Mathieu:2:339].

se démarque de ce qu'Ann Longwell a appelé

«l'historicisation immédiate»(118):

Le poète ne se résigne pas à être la proie de la mythologie du passé et de l'avenir. Tout son effort tend à rendre l'immédiat accessible, à peser sur lui d'une façon équitable et de manière à le libérer de sa fatalité.⁹⁷

Ce temps de la «simplification», comme l'aura qualifié Char, commande tout à la fois d'abandonner l'ubiquité dialectique, la séparation d'avec soi-même pour, devenu «insécable», agrandir, en quelque sorte, sa présence à la Nature elle-même qui, pour un maquisard, constitue le refuge et l'alliée primordiale.

L'univers sans images

L'image, chez René Char, ne sera plus désormais la résultante étonnante du rapprochement de deux réalités éloignées, mais plutôt le fruit de ce que Jean Burgos appelle «l'imaginaire désimagé⁹⁸». Le poème se dévoile comme un éclair, repère éblouissant dans l'inconcevable. À l'éblouissement succède l'obscurcissement:

*L'intensité est silencieuse. Son image ne l'est pas.
(J'aime qui m'éblouit puis accentue l'obscur à
l'intérieur de moi.)⁹⁹*

Après l'éclair commence le séjour qui, comme la rivière, s'avance et s'efface: «Rivière où l'éclair finit et où

⁹⁷ A. du Bouchet, «Fureur et mystère», dans Les Temps modernes, n°42(avril 1949), p. 747.

⁹⁸ J. Burgos, «L'imaginaire désimagé de René Char», dans Sud, 1984, p. 13-25.

⁹⁹ R. Char, «Rougeur des matinaux; vii», OC, p. 330.

commence ma maison¹⁰⁰». Cette maison est bel et bien la demeure devant laquelle sanglote Empédocle¹⁰¹, maison sans murs ni fenêtre et ouverte, qui adopte ses habitants pour les restituer à la plénitude du séjour:

*Nous regardions couler devant nous l'eau grandissante. Elle effaçait d'un coup la montagne, se chassant de ses flancs maternels. Ce n'était pas un torrent qui s'offrait à son destin mais une bête ineffable dont nous devenions la parole et la substance.[...] Adoptés par l'ouvert, poncés jusqu'à l'invisible, nous étions une victoire qui ne prendrait jamais fin.*¹⁰²

L'image ne tend pas vers le déport mais est ramenée au port, à l'antériorité qui n'est jamais mémoire mais origine, cela qui ne peut se souvenir de rien tant le temps où il s'ancre est nouveau. Ce que nous pourrions appeler la «mise à la terre» de l'image inverse le processus de l'imagination «toute ronde» et, par là, l'image n'est plus un point d'aboutissement mais bien un point de départ, une formation initiale¹⁰³. L'image, comme le sujet lyrique qui s'y réalise, sort dès lors du rêve, de la fiction, de la figuration pour retourner à l'essence; l'imagination poétique devient le processus d'une «constante conversion à l'être¹⁰⁴», «acte de

¹⁰⁰ R. Char, «La Sorgue», OC, p. 274.

¹⁰¹ Pour la seconde édition du Marteau sans maître, Char a placé en exergue du recueil une phrase d'Héraclite et une phrase d'Empédocle: «J'ai pleuré, j'ai sangloté à la vue de cette demeure inaccoutumée».

¹⁰² R. Char, «Les premiers instants», OC, p. 275.

¹⁰³ Cf J. Burgos, «L'imaginaire désimagé», p. 18.

¹⁰⁴ Cf J. Burgos, «L'imaginaire désimagé», p. 17.

présence¹⁰⁵», éclaircie ontologique par laquelle l'étant s'abolit dans l'être, dans les «entrelacs du lyrique et de l'éthique¹⁰⁶».

La poésie désimagée rejoint l'humanité par le fondement qui la sous-tend; elle retient l'amalgame des hommes. «L'humanité fraternelle et discrète par l'univers sans images», écrivait Rimbaud¹⁰⁷.

Dialogue avec la Beauté

Mise en veilleuse pendant l'action, la Beauté, autrefois amère, inconnue et limite inatteignable à l'horizon fuyant, devient cette femme, La Rencontrée, qui éclôt au présent, illumine le monde au sein duquel l'homme n'est pas à l'écart mais bien plutôt de plain-pied parmi les hommes, parmi «l'humanité fraternelle». À l'horizon, la Beauté fait signe vers le «grand lointain informulé (le vivant inespéré)»[FH:174]. Tout entière placée sous la «vigie» d'une reproduction de Georges de La Tour, la poésie cherche à rétablir la communication:

La femme explique, l'emmuré écoute. Les mots qui tombent de cette terrestre silhouette d'ange rouge sont

¹⁰⁵ Jules Monnerot qualifie ainsi, chez Char, la résolution du dilemme surréaliste de l'action et du rêve; ce dilemme se transforme, avec Char, «en actes de présence, d'une présence entière mais successive», écrivait Monnerot dans «Violence au langage», Volontés, 12 septembre 1945. Nous citons ce texte d'après Atelier, p. 412.

¹⁰⁶ J.-C. Mathieu, «Noces d'herbes, salves de vent», RHLF, 1991(1), p. 20; nos renvois à l'article de Mathieu seront indiqués par la page entre parenthèses.

¹⁰⁷ A. Rimbaud, «Jeunesse. ii. Sonnet», OC, p. 147.

des mots essentiels, des mots qui portent immédiatement secours.[...] Le Verbe de la femme donne naissance à l'inespéré mieux que n'importe quelle aurore. Reconnaissance à Georges de La Tour qui maîtrisa les ténèbres hitlériennes avec un dialogue d'êtres humains.¹⁰⁸

Le dialogue est bref et suivi d'une évaporation nécessaire à l'apparition, congé qui fait coïncider le don avec la perte. Le temps sera désormais celui de l'éclair, instant d'illumination habitable: «L'éclair me dure¹⁰⁹».

Le rapport que va entretenir René Char avec la Beauté et le monde ne sera plus un rapport de séparation: la Beauté comme le monde seront postés en vigie à l'horizon. Pour être la plupart du temps plongés avec lui dans l'obscurité, dans la nuit des choses et du temps qui s'écoule, la Beauté et le monde sont en lui-même, ils se dévoilent de façon intermittente dans de rares moments d'illumination pendant lesquels la Beauté, le monde et le poète ne font plus qu'un.

Dans les moments de nuit, seule une veilleuse, «bougie au nord du coeur», oriente celui qui, quand il n'est pas le poète au travers duquel la Beauté et le monde se rencontrent dans la moire de l'échange, n'est qu'un homme dans l'allée, valet au service de la poésie.

¹⁰⁸ [FH:178]; il s'agit du Prisonnier de de La Tour. Char, dans une lettre à Gilbert Lely citée par J.-C. Mathieu, s'identifie au prisonnier: « La poésie représentant "la liberté" c'est vers elle que se tendent mes bras de prisonnier intense»; décrivant ensuite la reproduction du tableau, il dit du prisonnier: "me voici" (lettre du 10 avril 1944, citée par Mathieu:2:206).

¹⁰⁹ R. Char, OC, p. 378.

La Beauté, le monde ni le poète n'allongeront plus leur ombre: il est midi exact, l'heure sans ombre: «Si la beauté vous exaspère, vous devez me tuer¹¹⁰»; d'ailleurs, «ne voyez-vous pas que je suis un crible¹¹¹»? demande le poète.

Au cours de cette épreuve où la poésie est réduite à la nécessité la plus exacte, Char prend conscience de ses contours et de ses limites comme de ses possibilités. Au mouvement de refus qui l'amène à se dresser contre l'état des choses régnant dans la France d'alors, correspond l'élan tendu vers la vie et le séjour, vers l'espace où la poésie pourra se déployer alors même que toute légitimité lui est retirée, alors même qu'elle est niée, jugée superflue, sans doute, luxe inouï, artefact de l'inutile au moment où l'action prend toute la place.

Il semble bien que l'élan vers la Beauté et le pays natal, vers le séjour et le dialogue ait donné naissance, dans l'oeuvre de Char, à ces hommes qui paraissent l'incarner.

Les Matinaux

«Le temps d'une vie, écrit Char, c'est à peine la distance d'un sentier à une route¹¹²». Ce sentier que l'on emprunte, ce chemin où l'on erre entre naissance et mort, en

¹¹⁰ R. Char, «Fragments inédits dans la résonance de À une sérénité crispée»[1949], OC, p. 1240.

¹¹¹ R. Char, «Centon», OC, p. 322.

¹¹² R. Char, AHPP: «Affres détonation silence», OC, p. 1295.

quête du lieu où advenir à soi-même, est la demeure même du poète: «ouvrir dans l'aile de la route, de ce qui en tient lieu, d'insatiabiles randonnées, c'est la tâche des Matinaux¹¹³». La tâche de ceux qui, sur les chemins, convertissent l'expérience sensible en expérience ontologique¹¹⁴.

«Dans le monde des chemins, écrit Kundera, la beauté est continue et toujours changeante; à chaque pas, elle nous dit "Arrête-toi!"¹¹⁵» Le chemin n'est pas seulement une manière de parcourir le paysage, ajoute François Ricard, «c'est, plus largement, une manière de vivre et d'habiter le monde, mais une manière disparue¹¹⁶».

«Hommage à l'espace¹¹⁷», le chemin est aussi un hommage au temps de vivre et d'être. Incessamment, le paysage s'offre à la vue et au regard; il est «espace indéfiniment poursuivi comme autre que lui-même¹¹⁸». Pour René Char, habiter n'atteint à la plénitude du sens que si l'on y voit le mouvement d'un départ et d'une errance¹¹⁹: «Nous sommes

¹¹³ R. Char, «Rougeur des matinaux; viii», OC, p. 331.

¹¹⁴ Cf. É. Marty, René Char, Paris, éditions du Seuil, «Les contemporains», 1990, p. 70-71.

¹¹⁵ M. Kundera, L'immortalité, Paris, Gallimard, «Folio; 2447», 1990, p. 330-331.

¹¹⁶ F. Ricard, «Mortalité d'Agnès»[1993], postface à M. Kundera, L'immortalité, p. 509.

¹¹⁷ M. Kundera, L'immortalité, p. 330.

¹¹⁸ É. Marty, René Char, p. 48.

¹¹⁹ Cf. É. Marty, René Char, p. 67.

des passants appliqués à passer [...]. Notre aigrette n'y est rien. Notre utilité est tournée contre l'employeur¹²⁰».

Habiter sur le mode de l'errance n'est jamais que s'ouvrir au regard de la terre, s'ouvrir, aussi, «à la possibilité d'être regardé par elle¹²¹». Ce que Marty appelle «une poétique du pays» est arrachement au sol et déracinement: «Sans doute faut-il faire le deuil de son espace imaginaire et intime, pour pouvoir – orphelin et prodigue – être adopté par la terre¹²²».

*

Dès la réception immédiate du recueil Fureur et Mystère, la parenté entre l'oeuvre de Rimbaud et celle de Char est mise au jour. Pour Pierre Guerre, en effet, il y a chez Char les mêmes «départs à l'aube, marches dans les chemins luisants encore des ornières pleines d'eau de pluie où l'enfant de Charleville voyait des cirques et des juments¹²³». Notant le passage effectué, Guerre écrit: «Au même âge – ou presque – que Rimbaud, René Char apporta son élan poétique, sa fureur, au mouvement surréaliste. Puis tout seul, de son pas de paysan et de sourcier, sans reniement, sans volte-face [...], il a marché sur un chemin dont aux buissons fleurissaient des merveilles, toujours au

¹²⁰ R. Char, «Rougeur des matinaux; xxv», OC, p. 334.

¹²¹ É. Marty, René Char, p. 67.

¹²² É. Marty, René Char, p. 56.

¹²³ P. Guerre, «Fureur et mystère», dans Cahiers du Sud, n°292(1948), p. 550; nous indiquerons les renvois à ce texte par la page entre parenthèses.

plus droit et au plus lumineux»(550). Prenant le relais, «René Char tient encore le flambeau intraitable de Rimbaud dont la voix ne l'a jamais quitté. Les roseaux de l'Isle-sur-Sorgue lui ont donné les mêmes mirages inapprivoisés que les talus de Charleville, les moulins aux roues d'herbe que la maison du général»(551).

Que Pierre Guerre évoque les «mirages inapprivoisés» suscités par les talus ou les roseaux appuie l'idée de Jean-Claude Mathieu qui, dans son article intitulé «Noces d'herbes, salves de vent», établit, lui aussi, le parallèle avec Rimbaud autour de ces mêmes motifs. Rapprochés, des poèmes comme «Jacquemard et Julia», «Congé au vent», «Le Thor» et quelques fragments de «Afin qu'il n'y soit rien changé» montrent bien, en effet, que le retour au propre et la quête du séjour se cristallisent chez Char dans ce croisement axial de l'herbe et du vent: «Les grandes enjambées de Rimbaud, aperçues par Char, tracent dans le paysage poétique un chemin qui va précisément du "doux traversin d'herbe" à la tempête et au déluge»(20). «Alchimie du marcheur, placé entre le fixe de l'herbe et le volatil du vent. La contradiction des deux produit la marche en avant»(20). Produit de la contradiction de l'herbe et du vent, la marche réalise «la jonction de deux forces adverses à travers un corps»(26).

Salubre et salutaire, le vent est aussi salvateur: «Salut à celui qui marche en sûreté à mes côtés, au terme du

poème. Il passera demain DEBOUT sous le vent¹²⁴». De même, parvenir à se tenir debout semble bien promettre le salut: «Il y a un homme à présent debout, un homme dans un champ de seigle [...] un champ sauvé¹²⁵». Aussi n'est-il pas étonnant que la tâche de la poésie, qui est d'ouvrir d'insatiables randonnées dans l'aile de la route, «relève doucement le vent qui tombe durant sa course¹²⁶».

Déchaussé, pour mieux fouler «l'herbe menue», le poète «saute de [s]on lit bordé d'aubépines» et, pieds nus, parle aux enfants¹²⁷. Le très jeune Rimbaud de Sensation l'avait précédé:

*Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.*

*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, — heureux comme avec une femme.¹²⁸*

«Nue sur ses pieds de roseau, sur ses pieds de caillou¹²⁹», la poésie fredonne sur un chemin dont elle a oublié où il menait, elle erre à la recherche de sa maison, s'arrêtant, faisant halte au détour pour regarder le paysage la regarder, avant de repartir, en quête du «lieu et de la

¹²⁴ R. Char, «Fenaison», OC, p. 140.

¹²⁵ R. Char, «Louis Curel de la Sorgue», OC, p. 142.

¹²⁶ R. Char, AHPP: introduction, OC, p. 1292.

¹²⁷ Cf R. Char, [Novae], OC, p. 269.

¹²⁸ A. Rimbaud, «Sensation», OC, p. 6.

¹²⁹ R. Char, «PF:XXXI», OC, p. 163.

formule», dialoguant avec l'habitant puis poursuivant sa route.

Ceux que Char appellera d'abord les «vagabonds luni-solaires» puis les «Transparents¹³⁰» sont les êtres primitifs qui peuplent son théâtre.

Interrogé à propos des «classiques de l'écran¹³¹», Char refuse de répondre et envoie plutôt un réquisitoire: le cinéma n'est pas un art, ses réussites ne sont qu'accidentelles et l'entreprise ne sera qu'«un feu de paille parmi les illuminations mécanisées de notre époque», une distraction aux inquiétudes médianes. Cependant, le cinéma muet qui n'était pas, comme le cinéma parlant, un avatar «inverti et contreplaqué du théâtre» avait une valeur

¹³⁰ Char a-t-il eu sous les yeux les «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non» [1942] de Breton ? Une si grande coïncidence, un si beau hasard n'a de cesse de laisser sceptique tant la convergence de cette appellation (les Transparents) avec l'appel de Breton, dans ce texte, au mythe des «Grands transparents» semble participer d'une concertation. Le texte de Breton a été intégré à l'édition des Manifestes du surréalisme (Paris, Gallimard, «Folio/essais»;5, 1985, p. 147-162). Dans ce texte, rappelons-le, Breton cherche à déplacer le centre d'une conception du monde faisant de l'homme «la mesure de toutes choses» de telle sorte qu'elle puisse inclure les autres règnes de la vie, tant connus (animal, végétal) qu'inconnus: «il ne serait pas impossible [...] d'approcher de tels êtres [les grands transparents] jusqu'à rendre vraisemblables la structure et la complexion de tels êtres hypothétiques, qui se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard»(p. 161-162). Précisons ici que, pour Char, ces êtres ont non seulement réellement existé mais ils ont aussi vécu dans sa région natale.

¹³¹ Réponse de René Char à l'enquête: «À la recherche des classiques de l'écran», menée par Michèle Barat, dans Combat, 4 mai 1950, p. 2; nous mettrons les réponses de Char entre guillemets.

qui pourrait bien aider à comprendre l'attrait de Char pour le théâtre:

Il s'adressait, plus ou moins heureusement, à travers une complicité silencieuse, aux errances de notre libre arbitre émotionnel. Son exquise discrétion, qui provenait de sa faiblesse même, portait fruit et portait rêve. Il était refuge et activité de l'imagination.

C'est par sa faiblesse que se révèle la valeur du cinéma muet; c'est parce qu'il permet l'errance et le rêve par le silence complice que cet art est tout ensemble un refuge et une activité de l'imagination. Aussi les ballets ou les «mimodrames» s'inscrivent-ils dans cette veine muette et suggestive alors que le théâtre rétablit le dialogue que tentent d'interrompre les «directeurs de l'époque»: «la plupart des hommes [...] voient leur connaissance et leurs aspirations par trop cruellement simplifiées. Les faire atteindre à leur plus petit dénominateur commun et les y maintenir exclusivement, voilà l'algèbre des directeurs de l'époque», confie Char à Jacques Charpier¹³². Ces équations conduisent l'homme à l'abdication de lui-même. Interrompu par les directeurs de l'époque, le dialogue avec soi-même prive l'homme de sa liberté:

Et cette liberté, elle est surtout pour nous la possibilité d'être un autre. En cela le risque importe peu. On peut quitter son amour, son poème, son ami: il suffit que l'on rentre chez soi, plus tard ! Mais que l'on sache au moins qu'il ne tient qu'à nous d'en repartir à la première injonction, à une quelconque invite du dehors.

¹³² «Une matinée avec René Char», entretien avec Jacques Charpier, dans Combat, 16 février 1950, p. 4; nous mettons les propos de Char entre guillemets.

Le dialogue intérieur qu'il importe de maintenir est cet entretien avec soi-même comme possibilité d'être un autre. Les antagonismes que l'homme recèle, il est du devoir du poète de les maintenir, ils sont une condition nécessaire de la vie, «ils deviennent une tragédie lucide» qui préserve la vie elle-même par le jeu et la mobilité, par l'incertitude qui crée le mouvement. Scrupule et pessimisme sont respect d'autrui, respect de la liberté d'autrui, procédé de réserve contre l'asservissement et l'assujettissement:

Le plus pernicieux des servages est celui d'une certitude qui s'applique à gouverner. Le poète oscille, frissonne toujours, doit frissonner pour que sa jouissance soit justifiée. Car il est sans cesse en péril. Ce péril est le fruit de sa liberté, son risque[.]

Les «Matinaux» ou les «Transparents» sont ces vagabonds dont la conception du monde n'est pas médiée par l'abstraction du langage et qui vivent dans une unité sans faille avec la nature. Ainsi, si la mise en garde des «Matinaux» parle de chansons, il faut bien entendre la résonance de l'art des trouvères et de l'art populaire, comme le théâtre. C'est en tant qu'arts primitifs que sont travaillés les genres du ballet, du mimodrame, du théâtre et de la chanson. C'est donc que cette forme «dialoguée» du théâtre garde avec la poésie un lien consubstantiel¹³³. Les

¹³³ André Rousseaux a bien saisi ce lien, qui écrit du Soleil des eaux, qu'il s'agit de «la mise en scène [...] de cette intense poésie latente dont Char décèle si bien les sources dans toute vie première, dans toutes les enfances de la Création». Cf. «Poètes», Le Figaro littéraire, 5 mai 1951, p. 2.

vers, utilisés pour certains morceaux («Les Transparents»), sont considérés par Char comme un artefact populaire, une forme de dialogue primitif: «Les Transparents ou vagabonds luni-solaires ont de nos jours à peu près complètement disparu des bourgs et des forêts où on avait coutume de les apercevoir. Affables et déliés, ils dialoguaient en vers avec l'habitant¹³⁴». Les Transparents sont des poètes avec lesquels Char se fait solidaire, aujourd'hui qu'ils ne trouvent plus grâce «devant les exigences sociales, politiques et policières de l'État moderne, ce mendiant colosse¹³⁵».

La note liminaire du Soleil des eaux précise bien qu'«ici ne devront affleurer que des indices de littérature. On y parle la langue de la paresse et de l'action, la langue du pain quotidien, la langue sans valeur¹³⁶». C'est à la sauvegarde du terreau et des friches du poème, qui logent dans «le pain quotidien», dans la langue sans valeur, qu'il

¹³⁴ Note qui précède la présentation des divers «transparents» du poème, OC, p. 295. À propos de l'apparition des vagabonds luni-solaires, des valeurs qui les sous-tendent et du travail de réécriture de ce poème pour en dégager la forme théâtrale, voir Ch. Dupouy, «Les Transparents, du mythe au poème», RHLF, 1991(1), p. 9-18.

¹³⁵ Le texte liminaire d'où est extrait ce passage a servi à présenter ce poème en pré-originale dans Le Mercure de France, n°1027 (mars 1949); OC, p. 1373. En 1949, Char signera un compte rendu du nom de l'un de ces «transparents»: Joseph Puissant-seigneur. Char rend compte de deux ouvrages (Alfred de Vigny, Oeuvres complètes (Bibliothèque de la Pléiade) et B.H. Liddellhart, Les généraux allemands parlent) dans Empédocle, n°1 (avril 1949), p. 86-87.

¹³⁶ Note liminaire pour Le Soleil des eaux, OC, p. 939.

s'agit de travailler par la mise en texte de ces dialogues débonnaires. Il ne faut pas s'y tromper cependant, la signification de ces paroles «pauvres», de ces mots simples, se trouve d'abord, pour les protagonistes, sur le plan de leur action, celui de la lutte quotidienne pour le pain, précisément. C'est que Char ne déroge pas de la ligne des Feuillets: la resémantisation du langage et du sens par l'antériorité du pays natal ne veut pas dire simplification, oubli du poétique. Au contraire, il s'agit d'ancrer le poétique dans le simple et le concret pour que, une fois que le chant s'est élevé, la terre ne se dérobe pas sous les pieds de l'auditeur ou du lecteur, «de la vie deux ou trois fois multipliée, pas plus¹³⁷».

La veine théâtrale de Char poserait a priori la question des limites de la poésie¹³⁸, n'était l'étroite relation à la fois temporelle et herméneutique qui l'unit à l'action. L'écriture dramatique est encore, au sens propre du mot, *drama*: action. Théâtre intérieur, qui peut se jouer dans «le volume d'une tête¹³⁹», scène où le moi pulvérisé en de multiples autres devient tout ensemble spectateur et

¹³⁷ «Pourquoi du Soleil des eaux», OC, p. 1088.

¹³⁸ C'est l'argument de Georges Bataille dans sa recension du théâtre de Char: «L'oeuvre théâtrale de René Char», Critique, V-40(1949), p. 769-771. Le mouvement contradictoire vers la poésie et contre la vie où se déchire le poète semble résolu dans ces écrits de circonstances, sans cependant qu'y soit lésée la poésie dans son exigence.

¹³⁹ Texte liminaire à L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil, OC, p. 1099.

acteur. Par une double contamination rimbaldienne, la veine théâtrale participe des leçons de la guerre et de l'attirance de Rimbaud pour les chansons et les airs naïfs.

Encore, le théâtre de Char semblerait comme une excroissance, sorte de protubérance poussée à l'écart de la poésie, n'était la «communication» entre les deux univers: le théâtre et la poésie semblent se nourrir l'un de l'autre, tantôt dramatisant, ouvrant l'espace, faisant un «récit dialogué¹⁴⁰» du poème, tantôt resserrant la dialectique au sein d'une syntaxe tendue et rapide qui donne, au sein d'une même phrase, la parole aux «vieux ennemis», transformés du coup en «loyaux adversaires». En ce sens, la fragmentation des poèmes dans certains recueils (Partage formel, Feuillets d'Hypnos, Rougeur des Matinaux, comme déjà dans Moulin premier) n'est pas morcellement mais constriction, les diverses voix dramatisées dans le théâtre étant ramenées, condensées dans une même «proposition». Le dialogue, dans le texte dramatique, est en tous points semblable au dialogue des fragments entre eux: «La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de silence¹⁴¹».

Le théâtre doit quelquefois receler des points de résistance à la poésie qui ne permettent pas de les rassembler. Des tentatives d'insérer La conjuration dans Fureur et mystère, celle encore de faire tenir ensemble

¹⁴⁰ «Pourquoi du Soleil des eaux», OC, p. 1095.

¹⁴¹ R. Char, «Le Bulletin des Baux», OC, p. 258.

Fêtes des arbres et du chasseur, L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil et les poèmes du recueil Les Matinaux ont été faites – et défaites: les textes dramatiques ont été retirés des éditions subséquentes de ces recueils.

De même, le poète s'est retiré de la veine théâtrale qui semble bien avoir assuré la transition entre la fin de la guerre et le début d'une nouvelle ère poétique.

*

Hannah Arendt, dans la préface à La Crise de la culture¹⁴², fait le commentaire d'un aphorisme des Feuillets d'Hypnos de René Char: «Notre héritage n'est précédé d'aucun testament» [FH:62] qui esquisse précisément «l'arôme de ces années essentielles».

Son analyse, qu'elle porte jusqu'à la figure de la «condition de l'homme moderne», montre cet homme situé sur «la brèche», aux prises avec les forces antagonistes du passé et du futur. Dans le contexte de l'après-guerre, les hommes qui s'étaient engagés devaient retourner à «l'idiotie sans poids de leurs affaires personnelles, une fois de plus séparés du monde de la réalité par une épaisseur triste» (11-12). Ces hommes retournaient au vieil «affrontement vide des idéologies antagonistes qui, après la défaite de

¹⁴² H. Arendt, «La brèche entre le passé et le futur», préface à La Crise de la Culture. Huit exercices de pensée politique, traduit de l'anglais sous la direction de P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972, «Folio/essais»; 113, p. 11-27; nous renverrons désormais à ce texte par le nom de l'auteur, si nécessaire, suivi de la page.

l'ennemi commun, occupaient une fois de plus l'arène politique et divisaient les anciens compagnons d'armes»(12). L'après-guerre que décrit Arendt, du même coup, rend compte de la guerre elle-même: chaque homme était lié aux autres par cet ennemi à qui ils vouaient ensemble une haine exacte et ce qui fait ordinairement querelle à l'homme, à l'intérieur de lui-même, était comme rejeté au-dehors.

L'espace se recrée pourtant qui laisse vide la place du sens, comme s'il était impossible de transmettre l'expérience. Il n'est pas de conscience pour hériter et questionner, méditer et se souvenir(15). René Char écrit: «L'action qui a un sens pour les vivants n'a de valeur que pour les morts, d'achèvement que dans les consciences qui en héritent et la questionnent» [FH:188]. L'action engendre une communauté avec les morts, et si elle a un sens pour les vivants, elle n'aura de valeur que lorsqu'elle aura été mise à l'épreuve, éprouvée par la pensée. La fin de l'action sonne l'appel à la pensée: «La découverte que l'esprit humain avait cessé, pour des raisons mystérieuses, de remplir sa fonction propre constitue, pour ainsi dire, le premier acte de l'histoire qui nous occupe ici»(18).

La rupture qui préoccupe Hannah Arendt est celle qui se consomme quand il devient clair qu'aucune conscience n'hériterait des actions des résistants, quand reprennent les vieilles hostilités, les querelles et les vengeances. L'appel à la pensée qui a suivi la guerre

se fit entendre dans l'étrange entre-deux qui s'insère parfois dans le temps historique où non seulement les historiens mais les acteurs et les témoins, les vivants eux-mêmes, prennent conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore. Dans l'histoire, ces intervalles ont montré plus d'une fois qu'ils peuvent receler le moment de la vérité. (19)

L'homme situé au confluent du passé et du futur, ressentis comme forces – le passé poussant vers l'avant, le futur vers l'arrière – fait exister la brèche qui les empêche de former un continuum. C'est par l'insertion de l'homme, dans la mesure où il tient bon, que «le flux indifférent se divise en temps adverses», c'est cette insertion qui fractionne le continuum du temps en forces (20-21). L'insertion de l'homme cependant fait dévier les forces et forme un parallélogramme où Arendt suggère de voir ou d'imaginer une troisième force, résultante des deux premières, ayant son origine au point où les deux autres se heurtent. Cette force diagonale semble la métaphore parfaite pour l'activité de la pensée. L'homme, dans cette dimension, pourrait dominer et voir en propre ce qui lui appartient, ce qui est apparu avec sa propre insertion:

Cette brèche, [...] il se peut bien qu'elle soit le chemin frayé par la pensée, ce petit tracé de non-temps que l'activité de la pensée inscrit à l'intérieur de l'espace-temps des mortels et dans lequel le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il touche de la ruine du temps historique et biographique. Ce petit non-espace-temps au coeur même du temps [...] peut seulement être indiqué, mais ne peut être transmis ou hérité du passé. (24)¹⁴³

¹⁴³ Arendt ajoute que depuis les Romains, la brèche entre le passé et le futur était comblée par la tradition. Lorsque le fil de la tradition se rompit finalement, «la brèche devint une

*

L'entrée de Char dans la Résistance comme sa sortie sont motivées par la même capacité de refus. Si par son entrée dans la Résistance, le révolté dit non et déborde dans la collectivité, la fin de la guerre sonne la résorption de l'individu en lui-même, sa sortie du collectif, une sorte de réappropriation de lui-même, une (seconde) mise à mesure.

Singulier universel

Entre 1939 et 1949, l'histoire se répète. À mi-parcours, en 1945, se renouvelle la rupture située aux alentours de 1934 au chapitre précédent: Char, avec la remise de ses «devoirs infernaux», quitte le groupe et retourne momentanément dans son Vaucluse pour prendre la mesure des choses, reconquérir son identité et reprendre son action personnelle. Comme il l'avait fait par le biais de sa déclaration à Péret, il fait aussi la critique de ses années collectives. Pour sauvegarder ce qu'avec Breton, sans doute, il chérit au-dessus de tout: son devoir d'opposition, le «refus de signer le dernier feuillet¹⁴⁴», Char fait

réalité tangible et un problème pour tous; ce qui veut dire qu'elle devint un fait qui relevait du politique»(25). La pensée, dès lors, qui s'exerce dans des conditions modernes doit constamment réapprendre à penser l'événement à nouveau, commencer à tout coup. De la même manière, cette pensée-là est l'imposition de la pensée d'un homme (subjectif) aux événements et par là, une prise de position politique de l'homme dans le cours de l'histoire. L'histoire serait alors la succession des révisions politiques imposées par des hommes qui pensent.

¹⁴⁴ R. Char, «La lettre hors commerce», OC, p. 661.

défection, déserte une cause largement récupérée, où la littérature est jaugée à l'aune de l'action de son auteur. Contre ce que Sartre appelle la «nationalisation de la littérature», Char donne ses oeuvres mais se retire, fait coïncider le don avec la perte. Devant l'accord généralisé, contre le vaste assentiment et la «diane» de l'humanisme à reconstruire, Char déserte. Il reprend, pour les retourner, chacun des termes de cet humanisme rousseauiste qui rêve l'homme bon. Sceptique, son humanisme à lui ne clame pas moins sa foi dans l'Homme. C'est par son scepticisme qu'il sera humaniste.

Ce que Char qualifie d'«optimisme taré» qu'il a dû maintenir pendant l'action n'est plus nécessaire: tous étaient alors ligüés contre un ennemi commun. Il retrouve son devoir d'opposition contre l'optimisme, «entraîné égoïste, congé des idiots et des tyrans¹⁴⁵».

Le «refus de signer» qu'il partage avec Breton rappelle cette phrase où Char dit que sa singularité «fait tache mais retient l'amalgame». Faire tache veut bel et bien dire rompre l'harmonie ou, mieux: rompre avec l'harmonie, l'éclabousser, y faire une tache et souiller sa pureté, lui rappeler la tache et la tâche originelles: le devoir d'opposition. Faire tache et retenir l'amalgame n'est jamais qu'exercer son droit de refus, son devoir d'opposition et désserter pour préserver l'inimitié.

¹⁴⁵ R. Char, «Éléments», OC, p. 138.

Comme Nietzsche, Char a peut-être compris la valeur de l'inimitié qui «consiste à comprendre profondément l'intérêt qu'il y a à avoir des ennemis¹⁴⁶»: «Il faut être riche en opposition, écrit Nietzsche dans Le crépuscule des idoles, ce n'est qu'à ce prix-là que l'on est fécond¹⁴⁷». Mouvement d'arrachement au repos de l'âme dans les lieux communs de la doxa humaniste et conformiste, le congé de Char est toujours aussi tension vers la lucidité¹⁴⁸.

Par ce départ, Char reconduit la poésie à la marge de la poésie officielle qui s'édifie tout entière dans une critique du surréalisme. Accusée d'avoir été «poésie de laboratoire», la poésie surréaliste est largement et ouvertement décriée.

Certes, ironise Maurice Nadeau, on comprend la lassitude causée à la longue par le surréalisme. Il demandait au poète d'être un héros, de marcher en avant de son époque, d'«inspirer» ses contemporains, de «transformer le monde», de «changer la vie», que sais-je encore ? N'est-il pas plus facile de s'épancher, de chanter, de marcher dans le troupeau, de tomber dans les bras de Dieu ?¹⁴⁹

¹⁴⁶ F. Nietzsche, Le Crépuscule des idoles, traduction de H. Albert, Paris, Mercure de France, 1914, p. 138. Pour Éric Marty, l'oeuvre de Char la plus profondément enracinée en Nietzsche serait moins Le Marteau sans maître – malgré la quasi citation du titre – que les Feuillets, tout entiers concentrés sur une morale de l'Agir empruntée à Nietzsche. Cf Marty, «Char: le marteau parle», Le Magazine littéraire, n°298(avril 1992), p. 77-79.

¹⁴⁷ F. Nietzsche, Le Crépuscule des idoles, p. 139.

¹⁴⁸ Voir Michel Viegnes, «Combat pour les valeurs: humanisme et révolte chez René Char», French Literature Series, n°22(1995), «Perception of values», Freeman G. Henry (ed.), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 49-56.

¹⁴⁹ M. Nadeau, «Réflexions sur une nouvelle génération poétique», Confluences, nouvelle série, 4(mai 1945), p. 425.

Char s'arrache aux bras de Dieu ou de ceux qui veulent ramener l'écrivain dans le giron de la morale. La haine privilégiée dont jouit la littérature depuis toujours, écrit Manganelli, n'est-elle pas un indice de son immoralité ?¹⁵⁰

Il n'est de littérature sans désertion, désobéissance, indifférence, refus de l'âme. Désertion de quoi? De toute solidaire obéissance, de tout assentiment à sa propre bonne conscience ou à celle d'autrui, à tout sociable commandement.¹⁵¹

Comme en 1934, Char déserte. Passant de Paris au Vaucluse, il consomme la rupture et le départ qui pourrait, selon François Ricard, être le geste par lequel il se constitue – de nouveau – comme écrivain:

Lorsque l'appartenance d'un écrivain le situe dès le départ au centre du monde [...], la rupture qui le constitue comme écrivain l'entraîne vers les marges, vers un ailleurs ou un autre du monde; né dans un lieu rempli de langage et d'oeuvres, il cherchera son espace de création du côté de l'interdit, du caché, du refoulé, du vaincu ou de l'oublié; parti d'un univers plein, il va vers le vide, ou du moins vers le léger, où des possibilités inédites s'offrent à lui.¹⁵²

Puis, l'écrivain exilé se révolte contre son exil: toute son oeuvre tendra à s'exiler de son exil et, ainsi, il se trouvera dans la situation paradoxale où, «née de la séparation et de la distance à l'égard du monde, et ne pouvant subsister sans réaffirmer constamment cette solitude originelle, [l']écriture est en même temps un retour vers le

¹⁵⁰ G. Manganelli, «La littérature comme mensonge», dans La littérature comme mensonge, traduit de l'italien par Ph. di Méo, Paris, Gallimard, «L'Arpenteur», 1991, p. 239-248.

¹⁵¹ G. Manganelli, «La littérature comme mensonge», p. 242.

¹⁵² «Un biographe et son personnage», entretien de Lakis Proguidis avec François Ricard, dans L'Atelier du roman, Paris, Les Belles-Lettres, 10 (printemps 1997), p. 127.

monde, un appel à la communication, un déni de la solitude¹⁵³».

Si l'on veut, disons que Char quitte le plein de l'accord lénifiant pour aller vers le vide du pays natal, de la marge et du murmure où la parole naît du silence et y retourne. Parti de la lourdeur d'une doxa humaniste et bien-pensante, il prend congé pour retrouver la légèreté du vent qui se lève.

Scansion du congé

Le départ et la désertion deviendront le motif même de l'intermittence poétique, de la discontinuité du moi. Mieux: désertier devient la condition pour apparaître.

Ce grand mouvement de rupture connaît trois temps qui forment ce que l'on pourrait appeler une geste de la déliaison. Nous nous arrêterons successivement à l'ouverture des Feuillets d'Hypnos [1946], à l'avertissement (et au texte liminaire) de Premières alluvions[1946] et, enfin, au texte de 1947: «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud !».

Cette grande geste de la prodigalité et du détachement ressemble au mouvement qui ouvre la Saison en enfer. S'adressant à Satan, le poète écrit: «Vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou

¹⁵³ F. Ricard, «Un biographe et son personnage», p. 129.

instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné¹⁵⁴».

Les Feuillets d'Hypnos s'ouvrent par ce même geste de rupture, de «dé Liaison»: le carnet que Char tenait nous est livré par «feuillets», ce sont les pages déchirées d'un carnet de damné: «Ce carnet pourrait n'avoir appartenu à personne tant le sens de la vie d'un homme est sous-jacent à ses pérégrinations, et difficilement séparable d'un mimétisme parfois hallucinant¹⁵⁵». Ce geste est aussi celui de la prodigalité disséminée en parcelles, en «ruines douées d'avenir¹⁵⁶».

Pour le «prière d'insérer» des Feuillets, Char écrit que «le fait d'avoir été engagé dans une action [...] ne lui concède pas nécessairement une personnalité caractérisée ni ne l'autorise à se dire le porte-parole de sensibilités différentes de la sienne¹⁵⁷». «Reliée à l'action, l'oeuvre est déliée de la littérature¹⁵⁸».

¹⁵⁴ A. Rimbaud, Une Saison en enfer, OC, p. 93.

¹⁵⁵ R. Char, texte de présentation de Feuillets d'Hypnos, OC, p. 173.

¹⁵⁶ R. Char, texte de présentation de Feuillets d'Hypnos, OC, p. 173; Char choisit pourtant de livrer ces pages à un éditeur plutôt qu'au «feu d'herbes sèches [qui] eût tout aussi bien été leur éditeur». Char pensait-il à Rimbaud brûlant les exemplaires de La Saison en enfer ? Le geste, bien que démenti dès avant la Première Guerre mondiale, frappait l'imagination et Char aurait vraisemblablement fait la même chose avec Les Cloches sur le coeur.

¹⁵⁷ Ce texte est reproduit dans Atelier, p. 446.

¹⁵⁸ [Mathieu:2:217].

Ayant perdu, pendant l'action, «jusqu'à la poussière de son nom¹⁵⁹», le poète rend au collectif ce qui lui appartient pour que s'amorce le processus d'intériorisation, d'accueil et de mise à mesure. Le geste rappelle l'entreprise de Moulin premier et le travail des années qui ont immédiatement précédé la guerre, passées à mettre à mesure individuelle les idéaux d'un groupe dans lequel le poète avait consenti à perdre les contours de son identité.

Se défaire de ces écrits, c'est aussi retourner à l'angoisse et au doute qu'avait bannis l'action. Les années où la certitude avait montré sa nécessité sont closes: «Le paradis s'évanouit. L'homme n'assouvit pas sa faim. Si un souhait restait à formuler ce serait que le poète, dans sa marche en avant, gardât intacte son appréhension¹⁶⁰». L'en-avant rimbaldien est adopté par le poète qui ne veut pas «prolonge[r] un climat exceptionnel»: «Nous sommes partisans, après l'incendie, d'effacer les traces, de murer le labyrinthe et de relever le civisme¹⁶¹».

La scansion du congé rythmera désormais l'oeuvre. Pour Gilles Marcotte, le mot de congé – et sa réalité – pourrait être mis au centre de l'oeuvre de Char «comme un phare

¹⁵⁹ R. Char, «Argument» au Poème pulvérisé, OC, p.247.

¹⁶⁰ «Prière d'insérer» pour les Feuillets d'Hypnos, Atelier, p. 446.

¹⁶¹ «Billets à Francis Curel»; IV(1948), OC, p. 637.

tournant¹⁶²». En même temps que la rupture, il faut reconnaître, dans ce mot, le départ nécessaire qui préserve la grâce de l'instant (65). «Congé à double face», écrit Marcotte, point de fusion d'une arrivée et d'un départ (65), le congé s'adresse autant à soi qu'aux autres: «Aimer, créer, c'est quitter. Répéter, à chaque instant, l'acte de sa propre mort»(66). Écrire ou vivre, pour René Char, ne se fait jamais que «sur un pied de guerre», – «sur son départ», comme l'écrit Marcotte(66).

Le congé qu'il prend, Char aussi bien le donne(66). La disparition, le congé est véritablement le geste par lequel le don peut être transmis. Le «donneur de liberté» doit disparaître pour maintenir la liberté toujours nouvelle, toujours disponible et toujours offerte:

Dans la chambre devenue légère et qui peu à peu développait les grands espaces du voyage, le donneur de liberté s'appêtait à disparaître, à se confondre avec d'autres naissances, une nouvelle fois.¹⁶³

Le pèlerinage d'un homme invité à se poursuivre dans la conscience des autres est héritage légué sans testament, un appel au sens et à l'achèvement fait à la génération qui suit. Ce geste de détachement est aussi un effort de désappropriation, la cession d'une action personnelle à la collectivité, l'appel au relais de la pensée et à la

¹⁶² G. Marcotte, «Le congé de René Char», Liberté, n°58(juillet-août 1968), p. 65. Nous renverrons désormais à ce texte par l'indication de la page entre parenthèses.

¹⁶³ «L'épi de cristal égrène dans les herbes sa moisson transparente», OC, p. 141.

continuation de l'action par la collectivité [Mathieu:2:219]. C'est aussi, et surtout, un geste qui met le poète hors de portée de la récupération: pages «affectées par les événements», elles ne revendiquent pas «le sursis de l'armure¹⁶⁴».

Le geste sera répété la même année, à quelques mois de distance à peine. Premières alluvions, au mois de juin 1946, sera précédé d'un «Avertissement» qui répète et précise la rupture. Le premier mouvement du reniement de Char est la livraison, en tant que «fane», de ses premiers poèmes:

Dernièrement, je rendis visite à une amie[...]. Elle me tendit des feuillets où s'essayait mon écriture, une écriture qui se voulait grondante et n'était qu'anxieuse. C'était ancien. Je livre ces fanes à l'imprimeur. Les poètes n'en seront pas étonnés. Quant aux critiques, ils ont élargi leur profession. Ma tentative est un congé avantageux. (8)

«J'aime donner et j'aime perdre»(7), écrit Char dans l'avertissement, daté de janvier 1946. Ce don, certes, coïncide avec la perte.

Si l'on admet, avec Harold Bloom, que l'anxiété est liée à la peur de l'influence, l'on n'aurait sans doute aucun mal à lire dans ce geste un aveu du poète maîtrisant enfin son art et se sentant suffisamment autonome pour avouer une influence dans le même geste où il la qualifie de fane. L'aveu fait coïncider la reconnaissance d'une filiation et la rupture du cordon.

¹⁶⁴ «Partage formel», § xxxi, OC, p. 163: «Certains réclament pour [la poésie] le sursis de l'armure; leur blessure a le spleen d'une éternité de tenailles».

Dans le même geste, Char avoue sa filiation et permet «la mesure de l'écart». Il sera dès lors permis au poète de «se situer», d'apparaître là où Rimbaud disparaît: nommer — à tout le moins, l'allusion et les résonances sont ici si fortes que l'on peut parler de formulation — n'est jamais qu'objectiver, faire objet ce qui jusqu'alors restait peut-être à l'intérieur de soi, indissocié, imprécis et diffus.

En recevant son congé, Rimbaud devient du même coup cette source mobile, «génie» qui répond à l'appel de qui sait «le héler et le voir, et le renvoyer¹⁶⁵».

Le legs de Rimbaud ne pouvait être recueilli que moyennant ce congé, cette perte. L'héritage est sans testament.

Le texte liminaire de Premières alluvions suit immédiatement l'avertissement. Donné en italique, il se détache de l'ensemble par sa situation en tête du recueil, dont il est séparé par un verso blanc. Sans date, ce texte sera repris en exergue à Newton cassa la mise en scène¹⁶⁶, suivi de la date: 1926.

¹⁶⁵ A. Rimbaud, «Génie», OC, p. 155.

¹⁶⁶ Cette suite de poèmes fait partie des Chants de la balandrane, Paris, Gallimard, 1977, OC, p. 544; auparavant, le texte aura été repris dans le choix de textes faisant suite à l'étude de Pierre Berger (René Char, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui»; 22, 1951, p. 79). Puis, il sera intégré à l'anthologie Commune présence (Paris, Gallimard, 1964, p. 195), premier poème d'une suite intitulée «Les frères de mémoire», il figure sans date et sans statut particulier, comme si, après avoir été texte liminaire et avant de devenir exergue, le poème avait dû être intégré «en tant que poème» à la «suite» dont il fait partie. Nous renverrons à l'édition de 1946 du recueil par l'indication de la page entre parenthèses.

Je me voulais événement. Je m'imaginai partition. J'étais gauche. La tête de mort qui, contre mon gré, remplaçait la pomme que je portais fréquemment à ma bouche, n'était aperçue que de moi. Je me mettais à l'écart pour mordre correctement la chose. Comme on ne déambule pas, comme on ne peut prétendre à l'amour avec un tel fruit aux dents, je me décidais, quand j'avais faim, à lui donner le nom de pomme. Je ne fus plus inquieté. Ce n'est que plus tard que l'objet de mon embarras m'apparut sous les traits ruisselants et tout aussi ambigus de poème. (9)

Les termes de ce texte redoublent ceux de l'avertissement. L'écriture se voulait grondante comme le jeune poète se voulait événement. Il désire faire un éclat de voix, mais sa volonté est inquiète, «anxieuse». C'est passé: «fane» et gaucherie sont données et perdues: partagées. *Partition* est partage et division, don et séparation: congé avantageux.

Se vouloir événement pour un jeune poète, c'est encore se vouloir surgissant, nouveau sur fond de monotonie, c'est se vouloir, à la suite d'une lignée poétique dont la trajectoire est dessinée par des prédécesseurs et des antécédents – prévisible, donc, – nouveau, venant à la fin et comme révisant la tradition, la gauchissant, lui imprimant une déviation nouvelle, une direction personnelle. Un événement littéraire fait coïncider la fin d'une lignée et le commencement d'une autre: l'événement littéraire est «rupture inaugurale».

Comme si la première phrase du texte parvenait à se résorber dans la formule de Rimbaud: «Je est un autre», la suite livre la source sur laquelle le texte de Char calque son mouvement:

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a pas de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.¹⁶⁷

Le poète de Premières alluvions voulait être ce bond sur la scène, imaginait cette partition symphonique qui s'élèverait au moindre coup d'archet. Sa gaucherie n'était pas volontaire: «il n'y a pas de sa faute». Entre la volonté et le rêve de soi, entre le Je et l'autre, il n'y a pas de relation de cause à effet (*faute*). L'un à l'autre, sans doute, semblent gauches.

Le texte est, aux yeux de Jean-Luc Steinmetz, l'un des textes les plus surprenants de René Char¹⁶⁸: «Il s'agit d'une faim, d'une faim à satisfaire comme chez Rimbaud. Et d'une pomme que l'on mange, comme un fruit défendu»(45). Le désir se mêle à la mort, l'attraction à la répulsion dans cet objet variant, celui d'Ève et celui d'Hamlet, lieu alternatif d'une pulsion indécidable, d'un battement composite entre ces deux questions(45-46). Avant de faire la preuve de l'attraction pour Newton, la pomme disait déjà, dans la Genèse, l'attraction pour le mal ou la connaissance: elle fait de l'attraction des corps le mal lui-même (47). Le poème est donc ce fruit de l'arbre défendu, gravitation terrestre de corps attirés par la connaissance et l'amour —

¹⁶⁷ A. Rimbaud, lettre à P. Demeny, 15 mai 1871, OC, p. 250.

¹⁶⁸ J.-L. Steinmetz, «La perte à l'oeuvre», dans Sud(1984), p. 37-52; nous renverrons à ce texte par la page entre parenthèses.

qui est, peut-être, la mort: «Homme de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit suspendu dans le verger, - ô journées enfantes ! Le corps un trésor à prodiguer», demandait Rimbaud¹⁶⁹.

Ce que permet cependant de mesurer la proximité des textes de Premières alluvions et de la veine poétique contemporaine des années d'après-guerre, c'est la modification de l'influence rimbaldienne: son intériorisation. Aux emprunts littéraires presque dénués de réinvestissement personnel (*la chambre bleuissait drôle*¹⁷⁰) a succédé une réflexion sur la poésie, son rôle et ses enjeux qui prend naissance dans le texte de Rimbaud et s'alimente à même l'expérience poétique de Char¹⁷¹. Ce faisant, Char se trouve à ramener Rimbaud dans le temps; il proclame tout ensemble son actualité et ce que l'oeuvre de Rimbaud

¹⁶⁹ A. Rimbaud, «Jeunesse. ii. Sonnet», OC, p. 147.

¹⁷⁰ «Le veilleur naïf», p. 17; ce poème provient des Cloches sur le coeur où il s'intitulait «Intérieur». Il n'est pas dit, cependant, que Char se soit parfaitement dégagé de l'impression que lui auront laissée certains textes de Rimbaud. La première écriture du poème «Envoûtement à la Renardière» (OC, p. 131) présente des emprunts tout aussi littéraires, nous semble-t-il: «Vous qui m'avez connu [lorsque mon pas ? bleu du cresson de la nuit,]», trouve-t-on en annexe de l'ouvrage de Mathieu [2:234] (nous soulignons). Cf Rimbaud, «Le dormeur du val», OC, p. 32: «Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue, / Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu».

¹⁷¹ Pour Mechtild Cranston, «Char did not come to grips with Rimbaud until his own poetry had matured. The early years, I see the influence as largely cerebral and, therefore, superficial» (Orion Resurgent, p. 241). Selon nous, la «superficialité» des emprunts n'exclut cependant pas l'importance de la source. On l'a vu, ces emprunts, même peu retravaillés, informent et nourrissent la réflexion poétique de Char.

recelait d'avenir. Il s'agit d'un travail d'interprétation proprement littéraire: lire Rimbaud aujourd'hui (en 1946), c'est le lire de telle sorte qu'il vive, que son oeuvre dise quelque chose de l'époque et de ses questions, de l'oeuvre à faire. Ce perpétuel travail de maintien de la vie de l'oeuvre et de sa lisibilité, la lecture perpétuelle de l'oeuvre et son anamorphose incessante au fil de la marche du poète dans l'Histoire, relèvent de la méditation et de la médiation. Par Char, l'oeuvre de Rimbaud vit, ne cesse pas de vivre et de dire quelque chose qui provient toujours incessamment de plus loin, de l'antérieur. Le travail inlassable de lecture de l'oeuvre amène le poète à une sorte de réélection en même temps qu'à un reniement perpétuels. De la sorte, ce qu'il livre comme fane était, dans les premières années du jeune poète, cela qui rendait Rimbaud actuel, qui rendait la poésie possible, recevable, utilisable: s'opposer à la société a amené le jeune René Char à faire route avec les surréalistes.

Aux préoccupations esthétiques de la littérature, la littérature de la vie oppose des préoccupations éthiques dont l'esthétique est partie prenante. Simplement, l'esthétique seule, depuis un milieu littéraire, s'oppose au monde. L'esthétique désormais ancrée dans la vie propose au monde. Ce second congé laisse donc présager le texte de 1947¹⁷²: «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud !».

¹⁷² Signalons, au passage, que ce texte a été brièvement analysé par M. Cranston dans Orion Resurgent, p. 246-247; nous

Le titre du premier texte de Char sur Rimbaud pourrait bien être une réponse à la question que posait Claudel dans «Consécration» :

Rimbaud, pourquoi t'en vas-tu, et pourquoi est-ce toi une fois de plus comme sur les images,

L'enfant qui quitte la maison vers la ligne des sapins et vers l'orage ?¹⁷³

Entré à l'Académie française le 12 mars 1947, Paul Claudel y avait aussi fait entrer Rimbaud avec lui¹⁷⁴, ce qui a peut-être irrité le surréaliste en Char. Une chose est claire, c'est que la lecture du poème de Claudel laisse dans l'oeuvre de Char des traces formelles exactement contemporaines et strictement limitées dans le temps. James

reviendrons sur cette analyse – sur l'analyse de P. Brunel dans «La voix de Rimbaud» – au prochain chapitre.

¹⁷³ P. Claudel, «Consécration» dans La Messe là-bas [1919]; repris dans les Oeuvres complètes de Paul Claudel, Paris, Gallimard, t.2, 1952, p. 36.

¹⁷⁴ Paul Claudel succédait à Louis Gillet; François Mauriac, qui le recevait, établissait un parallèle: «Lorsque Valéry prit séance à l'Académie française, Stéphane Mallarmé se tenait invisiblement à sa droite. Aujourd'hui, comment n'évoquerais-je pas Arthur Rimbaud», demandait-il. Voir P. Petitfils, Rimbaud au fil des ans, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud et Centre culturel Arthur Rimbaud, 1984, p. 67. Le 28 mars 1947, dans les pages de Combat, Paul Claudel accordait un entretien à Dominique Arban («Monsieur Paul Claudel répond à des questions inattendues») où il se déclare excédé par l'usage que l'on fait de Rimbaud. Char n'a pu manquer de lire cet entretien puisque, dans la même livraison, un article de Maurice Saillet (signé Justin Saget) rendait compte de la parution de l'Album zutique de Rimbaud. Saillet, ami d'Adrienne Monnier, sera à l'origine de la parution de plusieurs poèmes de Char dans le numéro de juillet 1948 du Mercure de France (Cf. Atelier, p. 552). Char n'aurait-il pas eu le texte de François Mauriac sous les yeux, que le numéro de juillet 1947 de La Grive, revue d'études rimbaudiennes, donnait dans sa rubrique «Actualité de Rimbaud» un compte rendu de l'entrée de Claudel à l'Académie et commentait le discours de Mauriac (P. Petitfils, «Rimbaud à l'Académie française», p. 15-19).

Lawler¹⁷⁵ a remarqué, en effet, que les diverses réécritures du poème «La Sorgue¹⁷⁶» montrent qu'elles tendent vers le couplet liturgique en vers non syllabiques, forme qui ne sera plus jamais vue dans l'oeuvre de Char. Comme dans le poème de Claudel, chaque nouvelle phrase est écrite sans rupture, formant alors une série de «périodes» au lieu des groupes syllabiques réguliers de la première version. Ce qui frappe, c'est l'exact contemporanéité de ces réécritures avec le texte de 1947. D'après Lawler, le premier manuscrit serait de 1946; le second, celui qui montre les premières modifications formelles, est daté du 25 septembre 1947; pré-publié dans La Licorne à l'automne 1948, il est intégré à la section «Fontaine narrative» de Fureur et mystère en 1948. Qui plus est, l'emprunt ne peut guère abuser personne: cette forme serait spécifique à Claudel.

Pour se frayer un chemin bien à lui dans l'interprétation rimbaldienne, Char travaille le noeud préfaciel par excellence: le départ. Or celui de Rimbaud met en cause la poésie. Pourtant, écrit Blanchot, «la poésie n'existe que par ce qui la menace. Elle a besoin de pouvoir succomber pour survivre. Elle ne renaît que détruite¹⁷⁷». Char semble abonder en ce sens :

¹⁷⁵ J. Lawler, «Fealty to the River», dans WLT, 51:3(1977), p. 376-379.

¹⁷⁶ R. Char, «La Sorgue», OC, p. 274; ce poème fait face au texte «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud !».

¹⁷⁷ M. Blanchot, «Après Rimbaud», dans Faux pas, Paris, Gallimard, 1943, p. 166.

Les efforts des meilleurs tendent toujours vers l'échappée, cette valorisation de leur propre moi qui ne peut s'opérer que dans une espèce de solitude. (Pour la comparaison curieuse avec les absents?) Ainsi à l'écart, de génération en génération se forme un mouvement d'ascendance qui par réversibilité agit bénéfiquement sur le commun contre lequel il était en révolte, en s'éloignant.¹⁷⁸

Pour beaucoup, le Rimbaud de Char emprunte au Rimbaud de Bataille, en une sorte de relais préfaciel. Avec Bataille, il pourrait dire – et paradoxalement:

Même des esprits simples sentirent obscurément que Rimbaud recula le possible de la poésie en l'abandonnant, en faisant le sacrifice achevé, sans équivoque, sans réserve. Qu'il n'aboutît qu'à une absurdité lassante (son existence africaine), est ce qui fut d'importance secondaire à leurs yeux (ce en quoi ils n'eurent pas tort, un sacrifice se paie, c'est tout). Mais ces esprits ne pouvaient suivre Rimbaud: ils ne pouvaient que l'admirer, Rimbaud, par sa fuite ayant, en même temps que reculé le possible pour lui-même, supprimé ce possible pour les autres.¹⁷⁹

Le congé de Rimbaud est cela même qui permet la poésie après lui, cela, encore, qui permet à celui qui prend sa suite d'hériter de son testament. L'idée de sacrifice que promeut Bataille recoupe, dans le temps, l'idée défendue à cette époque par Blanchot et reprise par Char qui rappelle¹⁸⁰ et constate avec lui que «l'autorité s'expie¹⁸¹».

Le motif reviendra fréquemment qui associe à tout privilège comme à tout boulet un prix à payer: «Nous avons

¹⁷⁸ R. Char, «Fragments inédits dans la résonance de À une sérénité crispée», OC, p. 1240-1241

¹⁷⁹ G. Bataille, L'expérience intérieure, p. 171.

¹⁸⁰ Bataille, dans L'expérience intérieure, évoque lui aussi une conversation où Blanchot lui rappelait que l'autorité s'expie(67).

¹⁸¹ R. Char, «Antonio Porchia, Voix, introduction et traduction de R. Caillois», Empédocle, n°6(décembre 1949), p. 80.

jeté [à la poésie] quelques bons cailloux, explique Char à Jacques Charprier, et cela, elle nous le fera payer, sois-en certain ! Nous allons devenir très bêtes...jusqu'à sa prochaine apparition¹⁸²».

*

Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! Tes dix-huit ans réfractaires à l'amitié, à la malveillance, à la sottise des poètes de Paris ainsi qu'au ronronnement d'abeille stérile de ta famille ardennaise un peu folle, tu as bien fait de les éparpiller aux vents du large, de les jeter sous le couteau de leur précoce guillotine. Tu as eu raison d'abandonner le boulevard des paresseux, les estaminets des pisse-lyres, pour l'enfer des bêtes, pour le commerce des rusés et le bonjour des simples.

Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme ! On ne peut pas, au sortir de l'enfance, indéfiniment étrangler son prochain. Si les volcans changent peu de place, leur lave parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies.

Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! Nous sommes quelques-uns à croire sans preuve le bonheur possible avec toi.¹⁸³

¹⁸² R. Char, «Une matinée avec René Char», Combat, 16 février 1950, p. 4. L'idée revient notamment dans le «Bandeau de Fureur et Mystère» (OC, p. 653), dans la présentation des Feuilllets (OC, p. 173), dans le texte «Services littéraires spéciaux» (Empédocle, n°9 (mars-avril 1950, p. 55) et dans l'entretien de Char avec Jean Duché (Le Figaro littéraire, 30 octobre 1948, p. 5). Dans ce dernier entretien, Char moque les poètes de la résistance qui, précisément, «n'en reviennent pas d'avoir récolté tant d'honneur pour si peu de risques». Char écrit, de même, dans un lettre qu'il adresse à sa femme le 3 avril 1946: «Je m'éloigne maintenant, même contre mon gré, de ce qui fut et sera un instant de ma vie. La terre recouvre peu à peu cette mine dont les galeries se comblent et se bouchent, puisque presque tout ce qui pouvait en être extrait l'a été. «Hypnos» est cela. J'aurai payé cher le contenu de ce livre» (Atelier, p. 447).

¹⁸³ OC, p. 275.

Le texte ne s'est stabilisé que progressivement. Le sens pourrait bien être demeuré le même, l'intention qui sous-tend le poème serait intacte, mais le texte a connu deux formes antérieures qui en permutaient les termes.

Dans la livraison des Cahiers d'Art¹⁸⁴ où il paraît d'abord (selon nous¹⁸⁵), le texte présente une variante importante. On peut y lire:

*Si les volcans changent de place, leur lave parcourt
peu le grand vide du monde et lui apporte des vertus
qui chantent dans ses plaies.*¹⁸⁶

Dans cette version du texte, les volcans se déplacent (*changent*), la lave «parcourt peu» le monde mais lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Char donne dans la livraison de 1947 des Cahiers d'Art un «groupe» de poèmes: «Le Thor», «Le Météore du 13 août», «Un chant d'oiseau surprend la branche le matin» et «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud !» (p. 147); le poème paraît accompagné d'une photographie de Rimbaud au Harar (p. 146).

¹⁸⁵ Pour peu que la parution des Cahiers d'Art soit «régulière», il est possible de penser que sa sortie coïncide à peu près avec Noël. Dans une lettre à André Breton, Char écrit, le 19 décembre 1946: «Je suis fâcheusement contrarié par divers imprévus qui m'obligent à stationner à Paris[...]. Zervos encore gravement malade qui me demande de surveiller la sortie des "Cahiers d'Art" (le 24 décembre en librairie)» (Fonds Breton, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, BRT.C 1756 1.2/2). Compte tenu des délais pour l'impression, «le manuscrit» du numéro doit sans doute être prêt pour l'envoi à l'imprimeur aux environs du début décembre de chaque année. Dans la bibliographie de la Pléiade, le numéro des Cahiers d'Art auquel Char a veillé vient au dernier rang des publications pour l'année 1946; la parution de la même revue, l'année suivante, vient, elle aussi, au dernier rang de l'énumération des publications de l'année.

¹⁸⁶ Le texte présente aussi un changement de ponctuation: «étrangler son prochain ...»; et donne «nous sommes quelques-uns à croire le bonheur possible avec toi». Les points de suspension deviendront un point final et la version définitive se lira: «croire sans preuve le bonheur».

Dans la section «Variantes» de l'édition de la Pléiade, Char a donné un autre état du texte, état daté, celui-là:

...Si les volcans changent peu de place la lave de leurs artères n'en parcourt pas moins le monde, dans les poches duquel elle creuse des plaies qui ne se refermeront jamais.¹⁸⁸

Cet état du texte est daté du «dimanche 14 décembre 1947, 5 heures du soir».

La version définitive du texte, celle qui sera donnée en 1948 dans l'édition de Fureur et mystère, stabilise le texte ainsi – pour le passage qui nous intéresse:

Si les volcans changent peu de place, leur lave parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies.

S'il est difficile de connaître la date exacte des états du texte et de reconstituer leur «séquence», il demeure que l'hésitation concerne d'abord la mobilité du volcan et de la lave: lequel des deux se déplace ? Une seconde question répond implicitement à la première: ou bien la lave parcourt peu le monde mais elle lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies, ou alors elle parcourt le monde mais y creuse des plaies qui ne se refermeront pas. La réserve que marque l'hésitation entre les deux versions, réserve quant au bénéfice de la lave, ne permet pas

¹⁸⁷ Vraisemblablement, pour Char, la parfaite inversion des termes d'un énoncé ou leur négation n'est pas exceptionnelle. L'on trouve, en annexe de l'ouvrage de Mathieu, une version pareillement travaillée de la fin du poème «Fenaison» (OC, p. 139), précédemment cité: «Il [ne] passera [pas] demain débout sous le vent» [2:236].

¹⁸⁸ OC, p. 1205-1206; le passage ne donne que cette phrase.

d'interpréter dans un sens entièrement positif la version finale du texte: si la lave en vient bel et bien à parcourir le monde – mais ce monde est vide –, et si elle apporte des «vertus qui chantent» dans ses plaies, il faudra observer une réserve dans l'interprétation: il n'est pas sûr que chanter dans une plaie ait le sens de «guérison» ni que la lave se répande généreusement sur le monde.

Chanter ou exalter les plaies veut peut-être dire que l'homme est receleur d'une déchirure (entre son corps et son âme), et les «vertus qui chantent» proviennent peut-être de virtú, quelque chose de viril et de courageux qui permet de chanter le morcellement et le déchirement de l'homme. Chanter dans des plaies n'est jamais opter non plus pour l'une ou l'autre des lèvres de la plaie mais bien, en son centre, à l'endroit précis où la chair se déchire, chanter: l'oeuvre de René Char n'est pas, écrit Philippe Castellin, «une poésie qui chante les vertus de telle ou telle valeur – ou drapeau – mais une poésie qui [va] jusqu'au noeud de leurs racines¹⁸⁹». La plaie a sans doute les abords déchiquetés comme ceux «foudroyés de la serre noire où se déchiquette Rimbaud¹⁹⁰»; Rimbaud, comme Charles Cros, se

¹⁸⁹ Ph. Castellin, René Char, traces, Paris, les éditeurs Évidant, 1989, p. 156.

¹⁹⁰ R. Char, lettre à Henri Parisot (19 juillet 1943) à propos de Charles Cros; cette lettre, qui présente un état différent du texte donné dans les OC (p. 725), a paru dans Ch. Cros, Poèmes et proses, textes choisis et présentés par H. Parisot précédés d'une étude par Maurice Saillet, Paris, Gallimard, 1944, p. 339.

blesse sans doute à la vérité qui a toujours, selon Melville que cite Char, «les bords déchiquetés».

Le volcan et la lave pourraient bien avoir pour correspondants le poète et le poème. Char, dans un poème à Antonin Artaud qui vient de mourir, écrit: «Il suffit. Rentre au volcan¹⁹¹», réassurant par là l'image du poète travaillant à la forge d'Héphaïstos. Si le volcan se déplace comme le poète - et l'on pense ici au départ de Rimbaud -, son poème demeure, lui, dans un même espace (parcourt peu): cette interprétation vient renforcer le titre. Inversement, si le poète (volcan) est stable, son poème, lui, voyage, se déplace dans l'espace; par son départ, Rimbaud n'aurait fait alors qu'aller dans, vers son poème, le suivre.

Croire sans preuve le bonheur possible avec toi: croire sous-entend la foi et la dérélition (sans preuve), une foi qui s'accommode d'un manque de preuve mais qui, par là, parce que, comme l'écrit Braque, «les preuves fatiguent la vérité¹⁹²», est foi en la vérité. Char n'écrit pas qu'il croit au bonheur possible avec Rimbaud mais plutôt qu'avec

¹⁹¹ Le texte de Char, intitulé «Antonin Artaud» a d'abord paru dans K, n°1-2 (juin 1948), p. 12-13; il est repris en 1950 dans la section «Un adieu, un salut» des Matinaux (p. 67-68) avant d'être intégré, en 1955, à Recherche de la base et du sommet. (OC, p. 712).

¹⁹² G. Braque, Le jour et la nuit, Cahiers (1917-1952), Paris, Gallimard, 1952, p. 34; des fragments de ces cahiers ont connu des pré-publications dès 1945 («Pensées sur l'art» extraites des cahiers de Braque, Confluences, nouvelle série, n°4 (mai 1945), p. 339-341; «Pensées de Georges Braque» extraites de ses cahiers, à paraître dans La Table Ronde en mai, Le Figaro littéraire, 12 mai 1951, p. 9).

Rimbaud, d'accord avec lui, il croit le bonheur possible et cela, sans preuve.

Le bonheur «sans preuve» n'est certes pas un bonheur prouvé par la science ou par le christianisme tel que le décrit Rimbaud: «depuis cette déclaration de la science, le christianisme, l'homme se joue, se prouve les évidences, se gonfle du plaisir de répéter ces preuves, et ne vit que comme cela !¹⁹³»

Char donne son assentiment à une foi au bonheur qu'il partage avec Rimbaud. L'optimisme apparent du mot bonheur et son lien avec la foi sont démentis par l'idée de «fatalité» (sa dent douce à la mort¹⁹⁴) et son acception qui, à cause du manque de preuve, situe ce bonheur en-dehors du dogme catholique.

La question se pose cependant de connaître le sens de ce départ. Si partir, c'est quitter quelque chose ou quelqu'un, la destination pourrait offrir un contre-poids, mettre en balance deux choses. Brunel remarque que Char

¹⁹³ A. Rimbaud, «L'impossible», Une Saison en enfer, OC, p. 113.

¹⁹⁴ A. Rimbaud, Une Saison en enfer, OC, p. 111: «Le Bonheur ! Sa dent, douce à la mort». Cette phrase de Rimbaud laisse son écho chez René Char qui, dans «Carte du 8 novembre», écrit: «La foi ! Son baiser s'est détourné...»(OC, p. 146). Henri Thomas, dans le compte rendu qu'il fait de Seuls demeurent, relève la parenté du «mouvement qui soulève les mots» de ces deux phrases: «L'originalité, ici, n'est pas en cause; pour vivre aussi entièrement que le fait René Char dans le climat spirituel orageux, il faut bien davantage que le goût de telle ou telle forme; il faut une nécessité intérieure, une fatalité»(Action, 18 mai 1945; nous citons ce texte d'après Atelier, p. 407).

salue le départ de Rimbaud mais qu'il s'agit d'un départ sans destination.

Char, certes, ne dit pas, comme s'y attendrait Pierre Brunel: tu as bien fait de partir pour le Harar. C'est donc que la destination, précisément, n'importe pas autant que ce pour quoi Rimbaud a troqué ce qu'il abandonnait. Et qu'a-t-il trouvé? Que cherchait-il, selon Char ? Rimbaud part, laissant derrière lui la malveillance, l'amitié et la sottise pour l'enfer, le commerce et le bonjour de gens qui, a priori, n'ont pour eux qu'une sorte d'infériorité: les bêtes, les rusés et les simples. Peut-on établir un rapport dans ce rythme ternaire qui met en balance: la malveillance, l'amitié et la sottise, d'une part, et, d'autre part, l'enfer, le commerce et le bonjour ? Une première lecture ne fait pas apparaître clairement le «profit» qu'il y avait à troquer la première série contre la seconde. Mieux, on songe d'abord à se dire que Rimbaud n'a guère amélioré son sort. Simplement, les bêtes, les rusés et les simples sont, dans l'univers poétique de Char, des qualités essentiellement positives. Ces gens n'ont de cesse d'annoncer et de prévoir l'arrivée des Matinaux, des transparents et des vagabonds.

Étrangler son prochain est le contraire de la vie, c'est le propre de l'enfance, et sortir de cette enfance veut aussi dire opter pour aider son prochain à ne pas s'étrangler. Il s'en faut de beaucoup, cependant, que le prochain ne soit que l'autre ou le voisin. Le prochain,

c'est surtout la génération future, l'héritier, le successeur: «Chacun maintenant doit savoir pourquoi il ne tirerait pas au hasard dans la foule», écrit René Char en avril 1950¹⁹⁵.

Le bonheur n'est pas optimisme ou harmonie. Au contraire, il est tout ensemble élan et boulet de la lucidité, réponse à l'optimisme. Dans la même lettre, Char précise: «Ils ne sont plus qu'un petit nombre ceux qui se sentent pareillement à l'étroit dans l'optimisme étourdi des poétiques et dans les arpents de désespoir quotidien». Au déchirement, à l'écartèlement entre le désespoir quotidien et l'optimisme des poétiques, Char propose quelque chose entre les deux: «Avec toute la témérité et la crainte de nous tromper dont nous sommes capables, de maintenir la liberté familière de la vérité».

Dans son Mythe de Sisyphe, Camus s'interroge sur les conséquences à tirer du sentiment de l'absurde: entre le cri et l'absence de réponse, dirait Camus, loge l'absurde. La poésie de Char s'appliquera à tirer ces conséquences, à écrire dans la ligne de ce constat, et à porter jusqu'à leur

¹⁹⁵ «Lettre de René Char», Combat, 20 avril 1950, p. 4. Par cette lettre, Char prend parti dans ce qui s'appelait alors «Le scandale de Notre-Dame»: un jeune homme, portant la robe de bure et la tonsure, était entré à Notre-Dame, le jour de Pâques et, le Credo terminé, avait lancé le nietzschéen «Dieu est mort». Char fait référence à la phrase du Second manifeste du surréalisme où Breton écrit que «l'acte révolutionnaire le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule» (A. Breton, OC, t. 1, p. 782).

dénouement ces conséquences. Il optera pour l'espoir désespéré. L'élan absurde du corps et de l'âme s'appuie sur la condition humaine dénuée de sens, un élan «corps et âme», irrépressible: absurde. Tenter de faire se rejoindre «le requin et la mouette», le corps et l'âme, n'est jamais espérer qu'une fourche soutienne le poème: «cette fourche de vapeur qui tient dans l'air un corps d'une envergure prométhéenne [...] c'est le poème»[PF: LIII: 168]. Cette fourche qui soutient le poème pourrait bien aussi soutenir la phrase même de Char qui tente de faire se rejoindre deux locutions rimbaldiennes: «l'élan de nos facultés¹⁹⁶» et «posséder la vérité dans une âme et un corps¹⁹⁷».

Il faut, selon nous, se méfier du vocabulaire humaniste qui parsème le texte et qui prend ses racines dans la tradition chrétienne (corps et âme, prochain, vertus, plaies, croire, preuve, bonheur). Nous l'avons vu, il n'est pas dit que la lecture la plus évidente ou la plus apparente de ce texte livre son véritable sens. Peut-être est-il difficile de trouver le sens de ce texte mais il semble possible, à tout le moins, d'en cerner l'espace. Et cet espace nous semble situé à l'écart, dans la contradiction de la tradition humaniste et chrétienne. L'humanisme que l'on a cru pouvoir fonder sur la foi de l'oeuvre d'un René Char relève peut-être d'un voeu de lecture. Certes, il y a de

¹⁹⁶ A. Rimbaud, «Génie», OC, p. 154.

¹⁹⁷ A. Rimbaud, Une Saison en enfer, OC, p. 117: ce sont les tout derniers mots de la Saison.

l'humanisme chez Char, mais n'est-il pas profondément critique ? Si le vocabulaire emprunte à la tradition chrétienne, n'est-ce pas pour la corriger ? Pour reprendre les valeurs chrétiennes, Char vient les réancrer dans un humanisme sceptique, dans une charité où l'humanisme et le chrétien se retrouvent peut-être dos à dos¹⁹⁸.

*

Chez le René Char de ces années-là comme chez Rimbaud, la poésie monte «lentement, dans un immense amour,/ De la prison terrestre à la beauté du jour¹⁹⁹»:

*Beauté, ma toute-droite, par des routes si ladres,
À l'étape des lampes et du courage clos,
Que je me glace et que tu sois ma femme de décembre.
La vie future, c'est ton visage quand tu dors.²⁰⁰*

*

Chercherait-on à cristalliser la profonde leçon poétique que comporte l'expérience de la guerre – outre les leçons humaines, qui s'y mêlent infailliblement –, il semble possible de la trouver dans la laconique description que fait André Ravaute du cabinet de travail du poète, aux alentours de 1945. Quand il a fait sa rencontre, Char avait aménagé son cabinet de travail dans une pièce d'angle du rez-de-chaussée des Névens, la propriété familiale à l'Isle-

¹⁹⁸ Cf G. Marcotte, «René Char: Pauvreté et privilège», Écrire la pauvreté, P. Popovic et M. Biron (dir.), Toronto, édition de GREF, «Dont actes n°17», 1996, p. 273-282; Cf. aussi P. Veyne, René Char, p. 158.

¹⁹⁹ A. Rimbaud, «Soleil et Chair», OC, p. 8.

²⁰⁰ R. Char, «Chaume des vosges», OC, p. 239.

sur-Sorgue. Au mur, nous dit Ravaute, une reproduction du Prisonnier de Georges de la Tour, et sur la cheminée, la photographie d'Arthur Rimbaud à seize ans. Un colt, une boîte bleue et un dossier contenant Feuillets d'Hypnos complètent à peu près l'univers extérieur du poète d'alors²⁰¹.

²⁰¹ Le texte de Ravaute, «Commencer par un poème», figure dans la section «témoignages» du Cahier de l'Herne consacré à Char, p. 325-327 (D. Fourcade (dir.), Paris, L'Herne, 1971; repris aux éditions Le livre de poche, collection «biblio-essais»; nous citons d'après cette édition).

Au détour de la marche, Robinson arrive à une échappée depuis laquelle la beauté lui dit «Arrête-toi». Le temps s'est écoulé, et les oscillations de l'ombre, bien qu'elle vibre toujours intensément et qu'elle paraisse toujours ne faire qu'un avec Robinson, les oscillations, imperceptiblement, au point extrême de leur mouvement, laissent s'allonger, derrière Robinson, une ombre étrange.

Sur le petit sentier à l'écart sur son île déserte, Robinson a le sentiment qu'il ne marche plus seul. Il a l'impression de suivre désormais quelqu'un. La solitude n'est plus, pour lui, le sentiment d'être seul mais un sentiment d'absence. Devant lui - ce qui veut simplement dire ailleurs sur l'île - avant lui, quelqu'un a emprunté le sentier sans savoir où il menait. Aveuglément, Robinson fait confiance à ce chemin, à ses lacets et à ses lacis. «Nous sommes quelques-uns à croire sans preuve», songe-t-il.

L'ombre répète, dans un murmure qu'assourdit l'époque d'où il provient: «je suis un de ceux qui l'ont cru sur parole, un de ceux qui ont eu confiance en lui».

Robinson croit reconnaître l'écho, mais il a oublié d'où lui parvient cette voix aussitôt reprise par l'oscillation de l'ombre.

Levant les yeux, le paysage lui apparaît étrangement le même, mais recomposé, doublé, pour ainsi dire, d'une sorte de tremblement.

Situé sur la brèche où la rive de l'ombre - d'où il provient- et la rive des choses - où il va - se joindraient, n'était son insertion qui les empêche de former un continuum, et d'où il peut mesurer la distance parcourue depuis le petit matin, Robinson jette sur le paysage un regard intrigué.

Tirées de l'ombre par un travail d'écart et de contradiction, les éléments de la poétique qu'il s'apprête à faire passer sur la rive, toujours incessamment mouvante, du futur et des choses lui appartiennent en propre et font, certes, sa fierté.

Mais pourquoi ce murmure qui se rit de lui, qui répète, dans son dos, chacun de ces éléments, jouant sur les termes et y introduisant comme une délicate fêlure?

«La poésie se tire de la somme exaltée de leur moire». «Leur ombre se projette directement sur notre imagination et vire son iridescence», reprend, derrière lui, la voix.

*En poésie c'est seulement à partir de la communication et de la libre disposition des choses entre elles à travers nous que nous nous trouvons engagés et définis, à même d'obtenir notre forme originale et nos propriétés probatoires.*²⁰²

se répète Robinson, comme pour conjurer la voix qui, le narguant, murmure:

Le poète trouve son expression [...] en se mettant dans un état de silence et en faisant passer sur lui la nature, les espèces sensibles «qui accrochent et tirent». Le monde et lui-même se découvrent l'un par l'autre.

*

Si Robinson pouvait se retourner avant que l'oscillation ne reprenne l'ombre qui s'allonge derrière lui, il verrait une chose curieuse, sans doute: l'ombre de Claudel. Au premier coup d'oeil, Robinson ne reconnaîtrait pas la découpe de l'ombre car il ne connaît pas Claudel. À cause de la voix, il fixerait l'ombre en clignant des paupières pour préciser ce qu'il voit, qui doit bien être Rimbaud. Au bout d'un moment, il pourrait regarder l'ombre sans ce malaise du premier coup d'oeil.

La voix qu'il entend, et l'ombre, sont pour lui celles de Rimbaud. La préface de Claudel, qui précédait, dans l'édition de Vers et proses qu'il possédait – celle de 1924 –, le texte de Rimbaud, se sera «textualisée», elle se sera si bien fondue à l'oeuvre de Rimbaud que le nom de l'auteur s'est effacé au fil du temps²⁰³. La lecture de

²⁰² PF:XXI:160.

²⁰³ Les passages donnés précédemment en écho sont tirés respectivement des pages 17, 9 et 10 du texte de Claudel («Rimbaud») que nous citons dans l'édition de 1929 de Vers et proses (Mercure de France).

l'oeuvre ayant «vérifié» ce que la préface promettait, Robinson n'a plus retenu que les éléments du texte rimbaldien auxquels il pouvait, par l'impression laissée en lui du texte de Claudel, accorder du sens et de l'intérêt. L'érosion du nom de Claudel commençait avec la lecture du texte de Rimbaud. Quand, au contact des surréalistes, Claudel est devenu la cible par excellence de la colère des surréalistes contre la récupération catholique, ce Claudel-là, Robinson ne le connaissait sans doute pas. Peut-être, à bien y penser, figurait-il en préface à son édition de Rimbaud, mais il ne l'avait pas lu. Il avait perdu la conscience de l'avoir lu tant les éléments de poétique rimbaldienne que décrivait le texte de Claudel avaient trouvé, par la lecture de l'oeuvre, leur vérification. Claudel ? Un ambassadeur dévot qui a écrit que Rimbaud était un mystique à l'état sauvage !

Pour Robinson qui, depuis le matin, tente d'extirper de l'ombre les choses dont il a besoin pour bâtir son oeuvre, pour s'instituer seul et unique légataire en droite ligne de Rimbaud, ce qu'il trouve n'appartient qu'à Rimbaud. L'écho, pour nous qui voyons et entendons la voix qui murmure dans le dos de Robinson, ne le nargue pas, elle ne fait que répéter inlassablement, depuis 1912, les mêmes mots que couvre le murmure assourdissant des voix qui ont relayé celle de Claudel.

«Pour qu'un héritage soit réellement grand, il faut que la main du défunt ne se voie pas²⁰⁴».

²⁰⁴ R. Char, FH: § 166, OC, p. 215.

Chapitre 4

En contrebas

Ubiquité posthume

C'est le plus grand triomphe de l'homme (et de quelques autres espèces) sur les choses, que d'avoir su transporter jusqu'au lendemain les effets et les fruits du labeur de la veille. L'humanité ne s'est lentement élevée que sur le tas de ce qui dure. Prévission, provisions, peu à peu nous ont détachés de la rigueur de nos nécessités animales, et du mot-à-mot de nos besoins. Nous avons pu regarder autour de nous et au loin de notre personne si enracinée à la matière environnante. La nature d'ailleurs nous le suggérait: nous portons en nous-mêmes de quoi résister quelque peu à la chute.

Paul Valéry, Histoires brisées¹

¹ P. Valéry, «Histoires brisées», Oeuvres, t. 2, p. 412.

Robinson vagabonde au petit bonheur sur son île. Marchant dans les buissons et les feuillages, il sent que, sur son visage, gagne une fraîcheur qui le baigne d'une sorte de paix. Son ombre, à la faveur de l'après-midi, s'allonge timidement au bout de ses pieds. Robinson s'arrête et se tourne vers la pente qu'il vient de dévaler. L'ombre fraîche déserte son visage et il doit fermer les yeux tant le soleil darde ses rayons.

Est-ce d'avoir bien marché ou serait-ce le soleil qui lui donne ce léger vertige, comme l'étourdissement d'une chute?

Robinson se situe maintenant dans le contre-coup, le contre-point de la plénitude, en contrebas de la colline d'où, parfaitement déployé et plénier, il pouvait embrasser d'un seul regard l'horizon de tous les côtés. Il a perdu de vue le jour du naufrage qui lui semble un temps historique

et le seul passé qu'il peut apercevoir est celui de sa plénitude. Robinson se redresse pour combattre le frisson qui le parcourt; il plisse les yeux comme un aigle au moment de plonger pour saisir sa proie. Gonflant la poitrine, il pense un moment à la puissance: être les deux extrémités en même temps, remplir tout l'entre-deux². Puis il se ravise et songe qu'il n'est après tout qu'un «roseau pensant»:

- Ce n'est point de l'espace que je dois chercher ma dignité, mais c'est du règlement de ma pensée. Je n'aurai pas davantage possédant des terres: par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends.³

Soit, pense-t-il. Je tenterai de dominer l'espace – qui est le temps – par la pensée. Subordonné au temps et à l'espace, Robinson, tout homme qu'il est, ne peut qu'il ne s'éloigne de la plénitude. Il se met donc à se penser, c'est-à-dire à penser tout ensemble sa relance et sa postérité. Comme s'il était mort au milieu de sa vie, Robinson tente de ramener en ce centre – pour les penser – les années qui sont derrière lui et celles qui sont devant, en un désir d'ubiquité posthume.

² Cf. Pascal, «Pensées»; § 323[425], OC, p. 1169: «On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois, et remplissant tout l'entre-deux».

³ Pascal, «Pensées» § 265[165], OC, p. 1157.

Abrégés posthumes et portraits en rafale

Les grands hommes, consacrés tout vivants, finissent par considérer leur mort, dans le passé, comme un événement qui fut au milieu de leur vie.

Paul Valéry, Mélange⁴

La période qui s'ouvre – elle couvre les années 1951-1960 environ – constitue, par la densité, le nombre et l'importance des textes de Char sur Rimbaud, le noeud et le pivot de notre étude. Char devient préfacier de Rimbaud, il rend ce qu'il a reçu et le transmet à la génération qui lit Rimbaud aux environs de 1956. Nous avons laissé derrière nous un texte explicitement consacré à Rimbaud, paru en 1947. Nous avons, devant nous, quatre textes qui convoquent directement Rimbaud.

⁴ P. Valéry, «Instant», Mélange, Oeuvres, t.1, p. 387.

Au printemps de 1951, René Char et Jacques Dupin présentent un portrait présumé de Rimbaud⁵ qui s'inscrit, nous le verrons, dans une véritable suite où sont traqués tous les visages de Rimbaud.

Pour Char, cependant, il ne s'agit là que d'un point de départ. Il donne, en juin de la même année, un texte intitulé d'abord «Sous un portrait d'Arthur Rimbaud», qui deviendra «En 1871⁶». En 1955, quand le texte est recueilli dans la première édition de Recherche de la base et du sommet, il figure sous la section «La corde sensible».

Pour Rimbaud, qui aurait eu cent ans en octobre 1954⁷, ce sera l'occasion de nombreux hommages civils (dévoilement de plaques et de bustes) et littéraires (numéros de revues ou de journaux, pèlerinages divers). La commémoration donne lieu à d'innombrables commentaires. Char répond alors à l'enquête du Figaro littéraire du 16 octobre 1954: «Le poème

⁵ «Un portrait inconnu de Rimbaud ?», présenté par René Char et Jacques Dupin, Le Figaro littéraire, 28 avril 1951, p. 3.

⁶ Le texte paraît d'abord dans Soleil, à Alger (N°6, juin 1951, p. 8-9). Il sera repris, avec des modifications, dans la première édition de Recherche de la base et du sommet, en 1955 («En 1871», p. 104-105). La première version du texte est donnée dans Atelier, p. 644-645; il y est précisé, de surcroît, que le portrait dont il s'agissait cette fois n'était pas celui qui avait été peu avant présenté dans les pages du Figaro littéraire. Nous ignorons de quel portrait il s'agissait puisque le texte, dans Soleil, était donné seul. Ce texte se trouve dans les QC, p. 726-727.

⁷ Pour les diverses célébrations auxquelles cette date a donné lieu — outre celles qui nous occuperont —, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages de Petitfils et de Étiemble précédemment cités, qui dressent une chronologie détaillée des festivités.

de Rimbaud que vous préférez?⁸» Sollicité par l'actualité, il donne deux réponses: l'une hic et nunc et qui participe d'une critique de la société et de la politique, l'autre, plus essentielle, de l'ordre de la poésie.

En janvier 1957 paraît l'édition des Oeuvres de Rimbaud préparée par Char pour le «Club français du livre⁹».

Auparavant, le texte qui sert de préface à cette édition a paru en prépublication dans la livraison d'automne des Cahiers G.L.M., sous le titre «Rimbaud¹⁰». Tiré à part, le texte devient aussi une plaquette intitulée Pour nous, Rimbaud¹¹. Dans la foulée, paraissent simultanément quelques éditions «club» des oeuvres de Rimbaud et une édition «petit classique»¹². Mieux dégagée que les textes consacrés

⁸ Données en page 5 de la livraison, les réponses de P. Claudel, F. Carco, M. Arland, A. Salacrou et V. Muselli figurent avec celle de Char, accompagnées de la reproduction des passages retenus par les répondants et d'une photographie montrant Rimbaud et Ilg pendant une chasse à l'éléphant. En première page, un article de J.-P. Vaillant évoque, après examen du sceau avec lequel Rimbaud signait ses lettres, une conversion à la religion musulmane («"Abdoh Rinb", Rimbaud serviteur de Dieu»).

⁹ A. Rimbaud, Oeuvres, texte établi et présenté par René Char, Paris, Le Club français du livre, volume 15, 1957, 338 pages.

¹⁰ «Rimbaud», Cahiers GLM, automne 1956, p. 5-15.

¹¹ G.L.M., juin 1956, 20 pages, tiré à 75 exemplaires; ce texte sera repris dans la seconde édition de Recherche de la base et du sommet en 1965; il figure dans les OC, p. 727-734.

¹² En avril 1957, Antoine Adam écrit l'introduction d'une édition des Oeuvres de Rimbaud (notice et établissement du texte par P. Hartmann) pour le Club du meilleur livre (collection «Astrée»); Étienne donne, quant à lui, dans le premier trimestre de la même année, des Pages choisies de Rimbaud (notice bibliographique, introduction, notes explicatives, jugement, questionnaire et sujets de devoirs), aux éditions Larousse (collection «Classiques»); un an plus tard, en janvier 1958, paraissent les Poésies de Rimbaud au Livre club du libraire, avec une introduction d'Alain Bosquet («Arthur Rimbaud, prophète

jusqu'ici par Char à l'homme aux semelles de vent, cette préface est aussi mieux cernée: elle rassemble tous les éléments qui font de Rimbaud une figure essentielle.

Consacré aux années sur lesquelles s'échelonnent ces quatre textes de Char sur Rimbaud, c'est-à-dire de 1951 à 1960 environ, notre chapitre s'ouvre et se ferme aussi sur la parution d'un «René Char» dans la collection «Poètes d'aujourd'hui», aux éditions Seghers. En moins de dix ans, René Char est élu et réélu «poète d'aujourd'hui»: le premier essai paraît en 1951 (Pierre Berger)¹³; le second en 1961 (P. Guerre)¹⁴.

Cette dizaine d'années que nous nous apprêtons à considérer est caractérisée d'abord par une sorte d'abondance et en même temps par un presque-retrait du large lectorat: les publications sont nombreuses, mais les éditions discrètes et les tirages confidentiels.

Pour un lecteur extérieur, n'ayant pas accès aux petites éditions, Char, entre 1951 et 1961, n'aura publié,

et voyou»). Toutes ces éditions «club» précédaient de peu la parution de l'édition de S. Bernard aux éditions Garnier, en 1960 («Classiques Garnier»). Une nouvelle vague d'éditions, en format poche, celles-là, déferlera lors du centenaire de La Saison en enfer, c'est-à-dire aux environs de 1973.

¹³ René Char. Un essai par Pierre Berger, oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés, textes inédits, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui»:22, 1951, 207 pages.

¹⁴ René Char, présentation par P. Guerre, choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui»:22, 1961, 205 pages. Les dix années écoulées rendaient «indispensable» un livre «tout à fait nouveau», écrit l'éditeur en page de garde.

somme toute, que À une sérénité crispée (Gallimard, 1951), Lettera amorosa (Gallimard, 1953, «Espoir») et Recherche de la base et du sommet (Gallimard, 1955, «Espoir») avant que ne paraisse, en 1962, l'édition collective de tous les textes (suites, poèmes) parus ailleurs : La Parole en archipel (Gallimard).

Plutôt que le détail de ce que l'on a coutume d'appeler les «petits formats» ou les courts recueils, il semble plus utile de préciser que tous paraissent chez G.L.M., chez Louis Broder ou aux éditions de Pierre-André Benoit. Il est possible de distinguer, de façon un peu rapide, les textes que Char destine aux deux types de maisons. À GLM et Louis Broder, il donne ce qui formera les diverses «suites» de poèmes ou d'aphorismes qui vont constituer les recueils: en l'occurrence, La Parole en archipel, en 1962, comprend Lettera amorosa, La paroi et la prairie¹⁵, Poèmes des deux années¹⁶, La Bibliothèque est en feu¹⁷, Au-dessus du vent, Quitter. À PAB, Char ne donne, le plus souvent, qu'un seul poème à la fois – qui sera repris peu de temps après – poème qui s'enrichit d'enluminures.

¹⁵ Donnés en pré-originale dans des revues, les poèmes qui forment cette suite paraissent en 1952 chez GLM.

¹⁶ Ce titre chapeautant deux groupes de poèmes, l'ensemble paraît en 1955 chez GLM; auparavant, les deux groupes de poèmes ont paru séparément: Le Rempart de brindilles, chez Louis Broder, en 1953; et «L'amie qui ne restait pas», en pré-originale, dans la NNRF d'avril 1954.

¹⁷ La Bibliothèque est en feu a d'abord paru en 1956 chez Louis Broder; ces textes sont repris, avec d'autres, dans une édition collective qui paraît en 1957, chez GLM.

De façon générale, la mouvance des titres et des poèmes qu'ils chapeautent rend assez complexe l'énumération des publications en pré-originale ou en petit recueil. Aussi les ensembles sont-ils mobiles comme les titres, et à compter de maintenant, il sera difficile de faire le point sur les publications de Char, sinon en présentant le recueil collectif des années que nous examinerons.

Ce qui frappe davantage, c'est, tout à coup, l'apparition dans la «production» de Char d'anthologies et de morceaux choisis. Jusqu'à maintenant, le phénomène de concrétion s'était limité à l'amalgame des recueils, au fondu des séquences poétiques. Ce qui est nouveau, c'est la forme du «choix» de poèmes: de l'anthologie. Ainsi, En trente-trois morceaux en 1956¹⁸, Poèmes et prose choisis en 1957¹⁹, Sur la poésie en 1958²⁰ et Anthologie en 1960²¹ ponctuent la fin des années cinquante. Coïncidant avec le grand texte sur Rimbaud [1956] qui servira de préface à l'édition des oeuvres de Rimbaud en 1957 au Club français du livre, cette nouvelle veine pourrait bien être liée au portrait de soi, au choix d'une certaine facette de soi

¹⁸ Chez GLM.

¹⁹ Chez Gallimard; l'ouvrage sera recensé par la critique tout comme s'il s'était agi d'un «nouveau» Char.

²⁰ Chez GLM; il s'agit d'un choix d'aphorismes «sur la poésie» recueillis et choisis dans l'oeuvre de Char et par Char. Le recueil sera «refondu» deux fois: en 1967 (nouvelle édition augmentée) et en 1974 (édition augmentée).

²¹ Chez GLM; cette anthologie est à tirage limité; de la même façon que Sur la poésie, cette anthologie sera redonnée en 1969 (Poèmes, GLM, coll. «Voix de la terre»; édition augmentée).

délibérément assemblée. Amorcée par une rafale de «portraits» de Rimbaud sous lesquels Char écrit, cette veine est enhardie par le texte de 1956 et connaîtra une sorte de «dérivation» dans ce phénomène anthologique qui, réitéré selon une périodicité régulière, connaîtra son aboutissement dans le volume de la Pléiade de ses oeuvres auquel Char travaille jusqu'en 1983²².

En 1957, Char aura cinquante ans. Il se pourrait que cette année marque pour lui un sommet, c'est-à-dire la consécration en même temps que la peur de l'oubli. En effet, cette même année où paraît son édition de Rimbaud, Gallimard accepte le projet d'une anthologie de Poèmes et prose choisis²³ de René Char. L'année précédente ont paru les Trente-trois morceaux et, dans les limbes de l'histoire littéraire, Char aura supplié Jean Paulhan de faire disparaître le projet d'un numéro hommage de la Nouvelle Revue française prévu pour 1958, préférant «la chute» au «piédestal illuminé», le lierre au laurier: «Cher ami, écrivait Char, ne veuillez pas, je vous en prie sérieusement, cet "hommage" que vous me faites entrevoir

²² Cf. J. Roudaut, «L'auto-anthologie», Le Magazine littéraire, n° 340 (février 1996), p. 56.

²³ Poèmes et prose choisis, Paris, Gallimard, [octobre] 1957. Jean Roudaut voit, de la part de l'éditeur, une reconnaissance du succès public ou intellectuel de Char (Cf. J. Roudaut, «L'auto-anthologie», p. 56).

dans un numéro de la *N.R.F.* pour 1958. Comme on m'aperçoit mal !²⁴»

L'anthologie, selon Jean Roudaut, est une «biographie sensible», mais «elle défait la personne de ses particularités pour n'en faire qu'une voix dans le concert humain»(56). Elle ne serait pas tant l'expression d'un orgueil que celle d'«une voix posthume»: l'anthologie, «c'est le livre dont l'auteur, par anticipation, déjà s'absente»(56). L'anthologie est au livre ce que sont les variantes au poème: une sorte de portrait en incessante anamorphose, dirait Montaigne, l'achèvement périodique d'une oeuvre inachevée. Forme abrégée de soi, pourrions-nous dire, l'auto-anthologie porte sur l'oeuvre déjà faite le regard de l'historien. Ce regard provient de la postérité, il consacre la mort de l'auteur en même temps qu'il affirme la vie de l'oeuvre. Char se dédouble; en contrebas de la plénitude, il dessine le portrait de lui-même qu'il désire laisser, portrait dont il fera la «mise à jour» périodique et minutieuse. Cependant, Char a soin de garder le chantier ouvert: c'est par la figure rimbaldienne qu'il relance l'oeuvre à faire, c'est par le travail herméneutique et

²⁴ Cette lettre de Char à Jean Paulhan (5 novembre 1957) a d'abord été citée par Serge Velay dans le numéro du 15 mars 1988 de La Quinzaine littéraire. Ironiquement, ce numéro rendait hommage à Char, disparu en février. Le texte est repris dans S. Velay, René Char. Qui êtes-vous ?, Lyon, La Manufacture, 1996, p. 139 («Une figure matinale»). Cf. aussi Atelier, p. 751.

heuristique qui sous-tend le grand texte préfaciel de 1956 que Char maintient ouverte l'oeuvre devant lui.

Il s'agit d'une statuaire bi-focale et posthume. Loin d'être autonomes, selon nous, les deux formes de portrait paraissent au contraire tenter un ajustement du point de vue, tendre à faire converger les deux portraits, dans une profondeur de champ où la bi-focalité parviendrait à ne plus faire qu'une seule image en trois dimensions et située comme en dehors de l'espace et du temps. Il s'agit, au moyen de l'oeuvre elle-même – et nous verrons que ce sont bel et bien les acquis de l'oeuvre et ce qu'elle recèle de futur qui seront utilisés pour tracer le portrait de Rimbaud –, de se provoquer soi-même, de se rêver idéal de face comme de dos. Pour Char, ce dédoublement dans le regard posthume est peut-être le meilleur moyen d'être au présent et de s'élancer dans «le temps pur», de faire coïncider le passé et le devenir dans la figure rimbaldienne. Comme Char doit cependant ménager la temporalité et sa propre mobilité, cette image sera, comme l'hypothèse d'un savant, provisoire et multiple, tout ensemble intégration des données accumulées et possibilité de loger les résultats futurs.

La seule façon d'épouser les deux extrémités de son oeuvre comme celle de Rimbaud est bien, pour paraphraser Pascal, de tenter de remplir l'entre-deux, d'embrasser tout l'espace à parcourir, toute la trajectoire d'une destinée. Mais la subordination à l'espace – et donc au temps – est aussi menace d'engloutissement à laquelle va parer la

pensée: celle d'une dynamique qui fait émerger l'idée de temps pur et de présent perpétuel. L'abolition de l'axe temporel est bien pensée et domination du temps.

Char, dans son texte sur Rimbaud, redonne à celui-ci ce qu'il a élaboré à partir de lui, mais augmenté du temps qui s'est écoulé et de l'écart auquel il a veillé.

Char n'est pas le premier à préfacer Rimbaud, loin s'en faut. Dans cette préface, se jouent la filiation et le don, il s'agit de transmuier l'antériorité et l'autorité en priorité et en propriété: donner à lire Rimbaud, c'est lui donner le jour, le créer, le renouveler et, de la sorte, devenir antérieur à lui. Pour les visées de ce texte, Char doit «objectiver» son Rimbaud, le dégager tout ensemble des couches de lectures qui ont été faites et qui se sont amalgamées au texte, pour le redonner à lire comme neuf. Nous verrons qu'en dépit des contraintes, il assure à la figure de Rimbaud une résolution, une sortie du biographique et une fécondité poétique qui le place devant lui comme un phare.

Il s'agit du texte le plus métaphorique, c'est-à-dire, selon nous, le plus heuristique, de Char à l'endroit de Rimbaud: c'est dans ce texte que Char met au point le «modèle» herméneutique qui préservera le pouvoir de l'oeuvre tout en fixant les motifs nodaux de son influence et de son ascendance. Nous le verrons aussi, les motifs qui sont accumulés dans le texte de 1956 avaient émergé plus tôt dans l'oeuvre de Char, soit dans l'oeuvre poétique proprement

dite, soit dans les textes consacrés à d'autres poètes ou à des peintres: dans les autres textes préfaciels. Cela nous donnera l'occasion de préciser le rôle de Rimbaud dans ces «pages d'ascendants» qui fourmillent dans l'oeuvre de Char. C'est pour ainsi dire toute l'oeuvre qui est ramenée et comme projetée dans une nouvelle lumière par l'emploi que fait Char lui-même de ses oeuvres précédentes.

Tirant profit de la parution «repoussée» des textes parus entre 1950 et 1960 dans le volume intitulé La parole en archipel en 1962, nous nous concentrerons, dans ce chapitre, sur les quatre textes que Char consacre à Rimbaud, textes que nous aborderons successivement, reportant l'analyse des textes poétiques de Char au chapitre suivant. Premièrement, nous restituerons brièvement la présentation du portrait inconnu de Rimbaud (1951) dans la série qu'il assure et passerons ensuite au texte donné moins d'un mois plus tard: «Sous un portrait d'Arthur Rimbaud»(1951). Après avoir examiné, ensuite, la réponse de Char à l'enquête du centenaire (1954), nous nous arrêterons enfin, et plus longuement, à la préface de 1956.

Les dessous d'un portrait de Rimbaud

Quand, le 28 avril 1951, René Char et Jacques Dupin²⁵ présentent aux lecteurs du Figaro littéraire le portrait de

²⁵ Auparavant, René Char a préfacé le recueil de J. Dupin paru en 1950 chez G.L.M.: Cendrier du voyage. Cette préface, intitulée «Avant-propos», est reprise dans OC, p. 1319.

Rimbaud peint par Alfred-Jean Garnier aux alentours de 1872, ils «donnent suite», pourrait-on dire, à une série de portraits de Rimbaud successivement présentés dans les pages du Figaro littéraire. Le 5 avril 1947, Maurice Monda présentait un Rimbaud alité à Bruxelles en juillet 1873²⁶. Des trois tableaux présentés dans ces années-là, seul celui de Jef Rosman sera reconnu, les autres demeurant «présumés». Le 28 avril 1951, Char et Dupin racontent au terme de quelles investigations le conservateur du musée de Vivenel à Compiègne a retracé la provenance du tableau de Garnier, et comment, en possession du tableau, ils ont cherché l'identité de l'auteur du portrait dont ils retracent assez rapidement les oeuvres et la manière.

De manière à situer ce Rimbaud croqué sur le vif, boulevard d'Enfer²⁷, en 1872²⁸, Char et Dupin quittent le

²⁶ Dans le Mercure de France du 1^{er} novembre 1947, Henri Matarasso raconte les circonstances de l'acquisition de ce portrait. Plus tard, Daniel-A. de Graaf y reviendra, dans la même revue (livraison d'août 1956).

²⁷ Il est difficile de dire avec précision quel texte accompagne le livret intitulé Arthur Rimbaud Boulevard d'Enfer (cf PAB, Bibliographie des oeuvres de René Char de 1928 à 1963, Ribautestables-Tavernes, Le Demi-jour, 1964, p. 75), répertorié sous la rubrique «Livres et tracts en collaboration» (ch. V). Imprimé le 4 mai 1951 et tiré à 500 exemplaires, le document aurait 4 pages accompagnées d'un feuillet hors-texte où est reproduit le portrait peint par Garnier. Il semble assez probable qu'il s'agisse d'une sorte de «tiré à part» du texte donné le 28 avril.

²⁸ Le portrait aurait été peint en 1873 (il porte cette date), mais une indication au dos du tableau précise qu'il s'agit d'un portrait fait à Paris en 1872, face à la porte du cimetière Montparnasse. On peut penser que la date (1872) correspond à l'esquisse du portrait. D'après les crédits photographiques du Rimbaud par lui-même d'Yves Bonnefoy, le portrait aurait appartenu à Jacques Dupin (Cf. Y. Bonnefoy, Rimbaud par lui-

lecteur en disant: «Tel paraît être cet Arthur Rimbaud» et renvoient, en note infrapaginale, à une citation de Rimbaud extraite d'une lettre à Ernest Delahaye, datée de juin 1872: «...Là, je bois de l'eau toute la nuit. Je ne vois pas le matin, je ne dors pas, j'étouffe. Et voilà.». À vrai dire, il s'agit de la seule lettre de Rimbaud que nous possédions pour cette année-là: et il s'agit de la lettre datée: «Parmerde, Junphe 72²⁹». Sur ces dates et sur l'authenticité du portrait s'ouvrira une suite d'échanges entre spécialistes³⁰.

Le 12 juin 1952, enfin, l'on présentera, toujours dans les pages du Figaro littéraire, un portrait présumé de Rimbaud par Forain, peint en 1874.

En juin 1951, Char donne, — et cette fois, seul — un texte intitulé «Sous un portrait d'Arthur Rimbaud». Il est remarquable que Char donne ce titre à un texte dont on ne sait s'il fut jamais accompagné d'une iconographie. Nous

même, Paris, Éditions du Seuil, «Écrivains de toujours»; 154, 1961, p. 189).

²⁹ A. Rimbaud, lettre à E. Delahaye (juin 1872), OC, p. 265-266; le passage cité par Char et Dupin est à la page 266. Nous citons l'extrait en reproduisant la ponctuation utilisée par Char et Dupin, qui ne coïncide pas avec celle des OC.

³⁰ Dans les pages du Figaro littéraire, notamment, interviendront Pierre Petitfils («Bravo et merci pour Rimbaud !», 5 mai 1951, p. 3), D.-A. de Graaf («Sur un portrait inconnu de Rimbaud», 19 mai 1951, p. 8), M. Steichen («Ce Rimbaud-là n'est pas Rimbaud!», 9 juin 1951, p. 9) et J. Le parc («Ce Rimbaud-là n'est pas Rimbaud», 23 juin 1951, p. 7). Invoquant qui l'itinéraire du poète, qui l'architecture de Paris, qui les commentaires de Verlaine sur l'allure de Rimbaud à cette époque ou l'endroit précis où logeait Rimbaud, on débat de l'authenticité du portrait.

serions portée à croire qu'une fois de plus, c'est que «cela importe peu», que cette figure rimbaldienne, à la lettre, ne vaut que pour ce qu'il y a dessous ou «sous» elle, que pour ce qu'elle couvre ou recouvre. (D'ailleurs, la présentation du tableau de Garnier, deux mois plus tôt, n'était aucunement descriptive. L'image parlait d'elle-même, accusait ou non une ressemblance.) Les traits que Char décrit ne sont ni plastiques ni physiques – et ils sont à peine poétiques. Ce texte se borne à décrire la situation historique au sein de laquelle «jaillit» Rimbaud et, en creux, postule sa singularité sans y insister.

En voulant préserver son autonomie et son indépendance de pensée – son libre arbitre – à l'égard des surréalistes, Char est peut-être revenu, – du moins le pensait-il – à son Rimbaud, à celui qu'il avait vraisemblablement lu avant de se lier aux surréalistes. Ce faisant, il revenait à son édition de 1924 préfacée par Claudel.

Construit en trois temps et un épilogue, le texte de Char passe en revue le climat socio-historique d'abord, le climat esthétique-littéraire ensuite, pour enfin aborder l'histoire à l'échelle biographique: celle de Rimbaud.

Arthur Rimbaud jaillit en 1871 d'un monde en agonie, qui ignore son agonie et se mystifie, car il s'obstine à parer son crépuscule des teintes de l'aube de l'âge d'or. Le progrès matériel déjà agit comme brouillard et comme auxiliaire du monstrueux bélier[...].

Dès les premières lignes, la mystique de la science, propre à la civilisation bientôt finissante du XIXe siècle,

est, pour ainsi dire, opposée en creux – mais directement – à la «mystique à l'état sauvage³¹» de Claudel. Du texte de Claudel à celui de Char, il y a passage à l'abstraction: Rimbaud, pour Claudel, était l'incarnation de la mystique (mais sacrée), il était un mystique à l'état sauvage. Dans le texte de Char, la mystique est liée à l'état extrême de civilisation, elle est la fiction (sorte de valeur profane portée au statut sacré) qui anime l'édifice social, mythe sur lequel repose son ordre.

La coïncidence n'est pas fortuite³² bien qu'elle semble, à l'abord, un peu restreinte. Pourtant, il suffit d'y regarder d'un peu près pour apercevoir que ce texte est véritablement écrit dans le tissu, sur la trame de la préface claudélienne:

Char:

Arthur Rimbaud jaillit en 1871 d'un monde en agonie, qui ignore son agonie et se mystifie, car il s'obstine à parer son crépuscule des teintes de l'aube de l'âge d'or. Le progrès matériel déjà agit comme brouillard et comme auxiliaire du monstrueux bélier[...].

Claudel:

Arthur Rimbaud apparaît en 1870, à l'un des moments les plus tristes de notre histoire, en pleine déroute, en pleine guerre civile, en pleine déconfiture matérielle et morale, en pleine stupeur positiviste. Il se lève tout à coup, –

³¹ Nous faisons référence, bien sûr, à l'expression célèbre de la préface de Claudel: «Arthur Rimbaud fut un mystique à l'état sauvage».

³² Plus fortuite quant à elle, la présence d'un texte de Char sur Jeanne d'Arc a peut-être son origine dans le cinq centième anniversaire du procès de réhabilitation de celle que Claudel comparait à Rimbaud (Cf. «Jeanne qu'on brûla verte»[1956], OC, p. 666).

Le paragraphe, chez Claudel, vient après quatre autres alors que Char ouvre son texte sur ces lignes. On note au passage la différence de date: 1870 chez Claudel, 1871 chez Char. Cependant, il semble que Char ait réintroduit la date claudélienne sous forme d'une mention de la Commune: nous revoilà en 1870. Que Rimbaud jaillisse chez Char n'est que l'effet d'un amalgame de la phrase de Claudel, reprise textuellement, à laquelle se greffe le dernier passage de notre citation: Il se lève tout à coup. Dès lors, Rimbaud jaillira (jaillissement d'ailleurs redoublé par le soudain du second paragraphe et par la comparaison de son passage à celui d'une balle). Il n'est pas impossible, non plus, que Rimbaud jaillisse comme «une source perdue qui ressort d'un sol saturé³³»: il jaillirait alors hors de la mystique et non pas comme son incarnation.

Il ne s'agit pas, pour nous, de dire que Char copie, imite ou reprend le texte de Claudel. Au contraire, toutes ces entreprises supposeraient de la part de Char une conscience de ce qu'il fait, un aspect volontaire que nous ne désirons pas lui prêter. Plutôt, nous croyons que le propos de Claudel s'est imprégné en lui avec tant de force qu'il s'agit véritablement, dans l'esprit de Char, de sa version de Rimbaud, de son avènement. Certes, les événements mentionnés dans ce passage sont d'ordre historique et, par là, incontestables. Il reste que Char aurait pu contredire

³³ Il s'agit de la toute première phrase du texte de Claudel.

Claudiel ou avoir, sur ces mêmes événements, un avis contraire, mais il n'en est rien. Cela dit, l'apparente objectivité des faits historiques couplée à un présupposé d'ordre subjectif qui imprime un tour négatif à l'appréciation n'est pas suffisante, nous semble-t-il, pour justifier une si grande proximité.

L'*incipit* est à lui seul assez troublant. Mais passons à la suite de la phrase et tentons de voir comment se déplacent et se «coagulent», comme dirait Claudel, les divers éléments du texte de ce dernier.

Le motif récurrent du déclin, chez Claudel (*un des moments les plus tristes, déroute, déconfiture*) est repris par Char dans l'idée d'agonie et de crépuscule.

L'histoire dont il est question chez Claudel (moment de *notre histoire*) est légèrement déplacée et élargie chez Char où elle devient non pas notre histoire, celle de la France, mais celle du monde et de la civilisation occidentale.

La déroute et la stupeur évoquées par Claudel sont reprises par l'idée de «mystification» et de «brouillard» développées par Char, mystification qui n'est pas sans rejoindre, pour la déplacer, l'idée de «déconfiture morale» du texte de Claudel.

La «stupeur positiviste» et la «déconfiture matérielle» deviennent simplement ce que Char désigne par «le progrès matériel» et qu'il élève au statut de mystique.

La déroute de l'histoire et la guerre civile mèneront, dans le texte de Char, à l'évocation du bélier monstrueux,

machine de guerre qui détruira la civilisation. À la fin du XIXe siècle, écrit Char, le progrès matériel, c'est-à-dire tout ensemble technique et scientifique, agit comme mystification, comme une religion trompeuse qui substitue le mirage d'une aube au crépuscule d'une civilisation.

Ce bélier rappelle le Minotaure, sans doute. Un bélier est cela, une machine de guerre des Anciens servant à abattre les murs d'un édifice ou d'une civilisation. Mais, au contraire du Minotaure, ses cornes sont recourbées et ses attaques ne sont jamais que celles d'un mouton enragé. L'idée du bélier conjoint à la fois une allusion à l'instinct grégaire qui emporte sur son passage tout le troupeau des hommes vers les progrès scientifiques et matériels, et l'image du troupeau passif et crédule ayant foi en cette nouvelle mystique de la science. Le bélier mécanique n'est, somme toute, que la version moderne de l'agneau mystique.

Les modifications, même mineures, que connaît le texte «Sous un portrait d'Arthur Rimbaud» montrent l'envahissement d'un doute ou d'une incertitude en même temps qu'elles tendent à recentrer l'aventure rimbaldienne autour de ses enjeux qui ne partageront plus, à la fin, qu'un rapport de contemporanéité avec les événements historiques.

Ces modifications ou, disons, ces corrections concernent trois passages — si l'on fait abstraction des changements de ponctuation qui n'ont pas, ici, d'incidence sur le sens du texte.

Le premier passage est situé au second tiers du second paragraphe. Le texte paru dans Soleil donne la phrase suivante, qui sera modifiée pour l'édition de 1955 de Recherche de la base et du sommet (nous donnons le texte original avec les corrections):

...soudain, les cris de la terre, la couleur du ciel [-> ,la ligne des pas,] sont modifiés, cependant que les nations paradoxalement [se gonflent -> ballonnent] et que les océans sont sillonnés par les hommes-requins que Sade a prédits et que Lautréamont est en train de décrire.

La seconde modification aura à voir avec la chronologie de la vie de Rimbaud: entre la pré-originale et la publication du texte en recueil, Char aura allongé la vie littéraire de Rimbaud d'un an³⁴:

Il VOIT, relate et disparaît, après [trois -> quatre] ans d'existence, au bras d'une Pythie qui n'est autre que le Minotaure.

La forme capitalisée du verbe (VOIT) disparaîtra dès 1955. L'importance que prend à ce moment le verbe n'est sans doute pas sans rapport avec la troisième des modifications que subira le texte. La pré-publication, la version de 1955 et celle de 1965 - ce sera la prochaine occasion pour Char de reprendre ce texte, lors de la seconde édition de Recherche de la base et du sommet - présentent des versions différentes du passage suivant (nous indiquons successivement les trois états):

L'enfant de Charleville se dirige à pied vers Paris.
[Mieux qu'une révolution -> Mieux que la Commune, et

³⁴ Char, implicitement, se rend à la thèse de Bouillane de Lacoste.

avec d'analogues représailles → Contemporain de la Commune, et avec d'analogues représailles], il trouve de part en part comme une balle l'horizon de la poésie et de la sensibilité.

La capitalisation du verbe (VOIT) correspond à la version où Char écrit: «Mieux qu'une révolution». Cette révolution, dans le cadre général du texte, faisait tache puisque les deux éléments de ce paragraphe tendaient vers une révolution poétique alors que le début du texte est profondément ancré dans le terrain de l'histoire et du progrès scientifique. La substitution de «Commune» à «révolution» parvient à lier les révolutions poétique et politique.

Le second état du texte, celui de 1955, présente donc une suprématie: Rimbaud fait mieux que la Commune, tout en ayant à coeur de semblables revendications (*analogues représailles*). Il y a là comparaison implicite de deux types d'action: l'une, sociale et politique, qui engage l'histoire d'un pays, et l'autre, poétique et, par secondarité, sociale, engageant l'histoire de la poésie dans son rapport avec la condition faite à l'homme. Char, dans cet état du texte, déplace l'arrière-plan révolutionnaire surréaliste (habituellement situé dans la révolution russe) et même, il semble faire bouger aussi son propre arrière-plan révolutionnaire, situé, nous l'avons vu, à l'époque de la Révolution française, pour venir le loger dans un double conflit, à la charnière d'une double guerre: celle de 1870

contre l'Allemagne de Bismark, et celle de la Commune de Paris (en 1870, aussi).

L'analogie entre les deux époques, celle où Char écrit (et qu'il a récemment vécue, la Seconde Guerre mondiale) et celle où Rimbaud écrit (l'époque de la Commune et des événements de 1870), fait signe vers une identification des deux poètes, et sert peut-être le propos de Char développé dans le premier paragraphe, c'est-à-dire la critique du progrès scientifique et matériel de la fin du XIXe siècle et, de manière plus générale, de la technique. Une critique, aussi, des nationalismes (ballonnement, gonflement paradoxal des nations). Char oppose les moyens poétiques aux moyens politiques et conclut à la plus grande efficacité des premiers contre les seconds. Est-ce là l'effet d'une sorte de trop-plein de politique (les années cinquante sont celles de la guerre froide et des guerres coloniales en Indochine et bientôt en Algérie)?

L'édition de 1965 corrige cette version des choses et semble rétablir le texte dans la cohérence de la réflexion de Char sur les rapports entre poésie et action: Rimbaud sera désormais «contemporain de la Commune». L'action poétique et l'action politique sont alors mises en parallèle comme Breton désirait tant les maintenir, elles partagent des revendications communes.

La voyance n'est plus alors saillie au-dessus de l'action politique, capitalisation arrogante, mais bien

plutôt aplanissement, mise en parallèle du poète qui désire changer les choses, mais selon son ordre.

Celui que Char désigne comme «l'enfant de Charleville», au milieu de l'agonie d'un monde à son crépuscule, au moment où le romantisme s'est assoupi, où Baudelaire et Nerval sont morts mais Hölderlin ignoré, Rimbaud jaillit avec fracas: «Soudain, les cris de la terre, la couleur du ciel, la ligne des pas, sont modifiés», écrit Char. Ce cataclysme est engendré, comme par inadvertance, par un enfant qui se dirige à pied vers Paris. Ayant la fragilité de l'âge tendre et peu de moyens (il voyage à pied), il n'a ni l'audace ni la volonté de conquête; il se dirige simplement vers Paris. Ce n'est que là, dirions-nous, dans le texte de Char et dans la vie de Rimbaud, qu'advient le véritable déchirement, l'événement, le jaillissement: l'enfant troue l'horizon de part en part comme une balle.

Ce qui caractérise Rimbaud est, bien sûr, le coup d'éclat qu'il représente, la force de modification de son jaillissement d'autant plus stupéfiant qu'il est celui d'un enfant à pied. Plus forte encore est l'impression de rapidité de son passage. La cadence de la phrase de Char (*Il voit, relate et disparaît*) reproduit la brièveté de la vie littéraire de Rimbaud (et en ce sens, les «trois» ans d'existence pouvaient rappeler les trois termes de la phrase).

À vrai dire, Char condense toute la poésie de Rimbaud dans cette phrase où, précisément, il cherche à ne rien

dire, sinon attester de l'existence de Rimbaud. Toute la trajectoire (*de part en part*, il va de l'une à l'autre extrémité de l'horizon de la poésie et de la sensibilité) et tout l'effet (il y fait un trou comme un balle) y sont. Char donne aussi une interprétation voilée du congé ou du départ (ou du silence): il ne fera, après tout, que «varier de lieu mental», abdiquer (dieu déchu) l'usage de la parole (son pouvoir, son sceptre), troquer la tornade de son génie (sa trajectoire en boucle, en ascension) contre le trimard (l'errance, le vagabondage, le sentier, la route, l'allée). En somme, tout s'est passé dans la tête de Rimbaud, qui n'a fait, après tout, que changer de paysage, changer le mal de place, aller ailleurs, dans sa tête.

La Pythie au bras de laquelle Rimbaud disparaît est en réalité le Minotaure. Ce Minotaure ne pourrait-il pas être, simplement, le même «monstrueux bélier» du premier paragraphe ? Char écrit, dans ce premier paragraphe, que le progrès matériel agit comme auxiliaire de ce monstrueux bélier: Rimbaud aurait troqué la voyance et la poésie oraculaire pour donner le bras au monstrueux bélier, c'est-à-dire au progrès matériel, à la science et à la technique.

La liste du second paragraphe, dans son contenu, appartient à ce que nous pourrions appeler le «collège épars» de Char. Cette liste n'est pas sans précédent. Elle ne sera pas sans suite: elle constitue même, chez Char, un «type» de texte qui rappelle la lettre du Voyant où Rimbaud

passé en revue l'apport des poètes depuis la Grèce antique. Ponctuellement, Char procède à l'établissement d'une liste d'«ascendants» avec lesquels il est en «conversation souveraine». Comme s'il s'agissait d'une volonté de se ressaisir après des moments de turbulence, nous pourrions dégager, même à l'état embryonnaire, trois vagues de ces listes – à l'exclusion des textes explicitement consacrés à l'une ou l'autre de ces figures. La première n'est que réponse à une question: il s'agit de l'enquête menée par Char lui-même sur «La poésie indispensable», en 1938³⁵. La deuxième vague, située autour de l'après-guerre, correspond à cinq textes: le «bandeau de Fureur et mystère», en 1948, donne une liste énumérative de poètes parvenus «génialement à l'incandescence et à l'inaltéré³⁶»; en 1949, Char, dans son compte rendu de l'édition des oeuvres complètes d'Alfred de Vigny dans la «Bibliothèque de la Pléiade», compare le mérite de Vigny à ceux de Baudelaire, Nerval, Rimbaud et Mallarmé³⁷. «En 1871» se situe donc, chronologiquement, après ces derniers textes – quoique la liste qu'il contient ne soit qu'une manière de mise en situation historico-littéraire à partir des figures du «collège» de Char –, mais

³⁵ Cf. le texte de l'enquête et la réponse de Char dans OC, p. 740-741.

³⁶ «Bandeau de Fureur et mystère»[1948], OC, p. 653; rappelons que la première version de ce texte était la réponse de Char à une enquête de la revue Esprit sur «La France désorientée».

³⁷ Joseph Puissantseigneur[R. Char], compte rendu critique de A. de Vigny, Oeuvres complètes, Empédocle, n°1(avril 1949), p. 86-87.

avant la réponse à l'enquête sur Hugo³⁸ et avant, surtout, «La conversation souveraine³⁹».

Le dernier noyau de ces listes se situe, en apparence, aux environs de 1964, c'est-à-dire au moment de la parution de Commune présence – anthologie thématique –, et le seul texte auquel il correspond s'appelle précisément «Page d'ascendants pour l'an 1964»⁴⁰.

Pourtant, ce serait faire une inférence trompeuse que de croire à ces trois vagues. En dépit des faits, c'est-à-dire en dépit des apparences, de l'oeuvre telle que Char désirait qu'elle soit lue, il n'y pas trois vagues mais bien, selon nous, une seule. Car le texte intitulé «Page d'ascendants pour l'an 1964» serait véritablement de 1957, époque où son titre était tronqué de la date. Imprimé par PAB, la première édition en aurait été détruite⁴¹. Il est

³⁸ Le texte intitulé «Hugo»[1952] (OC, p. 722-723) a d'abord constitué la réponse de Char à une enquête du Figaro littéraire (23 février 1952). Précisons qu'il s'agit d'une liste au sens faible du mot: ce texte est partiellement énumératif et pourrait assez facilement être «rangé» en tant que texte «consacré» à Hugo.

³⁹ «La conversation souveraine» est daté de 1953 (OC, p. 723-724); il est intégré à Recherche de la base et du sommet en 1955; pour la seconde édition de cet ouvrage, le texte aura été augmenté, mais il sera maintenu dans le recueil. Il s'agit d'une «liste» au vrai sens du terme, qui n'aura de véritable répondant que «Page d'ascendants pour l'an 1964».

⁴⁰ «Page d'ascendants pour l'an 1964», OC, p. 711-712.

⁴¹ Les précisions – partielles – sur les divers états de ce texte sont données par Antoine Coron dans Miró et PAB (1953-1985), Alès, Musée-bibliothèque PAB, 1990, p. 22. Il s'agit du catalogue d'une exposition des livres imprimés par PAB tenue à Alès du 30 mars au 24 juin 1990. Coron précise que les différents tirages de ce texte sont loin de constituer des «tirés à part» d'un même texte. Imprimé par PAB en 1957, comme

donc possible de croire que cette époque, c'est-à-dire la seconde des vagues que nous dégagions, correspond en fait à un besoin pour Char de se situer, de trouver où apparaître. Ce texte, s'il est de 1957, ferait immédiatement suite au texte sur Rimbaud de 1956, lequel se trouverait donc encadré par «La conversation souveraine» [1953], d'une part, et par cette «Page d'ascendants» [1957], d'autre part; mais, en même temps, ce dernier texte est pour ainsi dire «refusé», déplacé, repoussé jusqu'en 1964, où il sera enfin assumé. Quant aux autres listes, dont nous soulignons l'état larvaire, elles pourraient constituer les esquisses successives d'un essai de généalogie dont la forme «anthologique» serait la forme dérivée et aboutie.

«Sous un portrait d'Arthur Rimbaud» présente l'intérêt de reprendre, pour les ancrer explicitement chez Rimbaud, des images qui, jusque-là, travaillaient implicitement des motifs rimbaldiens. Car ce qui est le paradoxe de ces textes sur Rimbaud est bien leur circularité: travaillés à partir de Rimbaud, les motifs sont restitués à sa figure après avoir transité par l'élaboration d'une poétique personnelle qui se veut dans le prolongement du legs rimbaldien. Le

nous le disions, cette première version aurait été détruite; donné ensuite en ouverture au recueil collectif intitulé Un jour entier[1960] (#14 de l'exposition), le texte de Char est suivi de ceux des J. Dupin, H. Mathieu, PAB, M. Laffont. En 1965, il est recueilli dans la seconde édition de Recherche de la base et du sommet, sous le titre qu'on lui connaît (et ayant fait l'objet d'un «petit format» chez PAB l'année précédente, sous le titre: L'An 1964).

Rimbaud que présente et que présentera Char offrira tout ensemble la figure claire d'un Rimbaud personnel, mais aussi l'ombre d'un travail poétique ancré dans l'oeuvre même de Char.

La phrase *«il trouve de part en part comme une balle l'horizon de la poésie et de la sensibilité»* n'a de cesse de faire résonner les figures de «belle inconnue-limite», de «poète criblé» et de «beauté fuyante à l'horizon» que Char a développées à compter de ses années surréalistes. La balle, de même, avait été mêlée au motif: «le coup part au poignet», lisait-on. Ces mêmes motifs, continûment travaillés, étaient réapparus dans «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud !», en 1947: *«Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme !»* (275)

De même, les rapports du poète avec la Pythie sont apparus dès notre premier chapitre, où nous analysions le poème «L'illusion imitée» du Tombeau des secrets : «Revenir là où je n'ai jamais été / En rapporter ce que j'ai déjà vu/ Aux prises avec l'ignorance⁴²».

Ainsi, le trou que fait Rimbaud dans l'horizon de la poésie le fait éclater. À peine un an plus tard, Char décrira l'éclatement de Hugo, détruit par l'apparition de Baudelaire: «Mais sitôt mort de cette mort violente que lui

⁴² «L'illusion imitée», Le Tombeau des secrets, p. 18.

inflige Baudelaire – il est littéralement mis en pièces par l'obus baudelairien –, ses contrées belles se libèrent⁴³».

Char écrit que Rimbaud n'a fait que «*varier de lieu mental en abdiquant l'usage de la parole, en échangeant la tornade de son génie contre le trimard du dieu déchu*». Si l'on admet qu'il ne convient pas d'anticiper sur le texte de 1956 – qui développe l'idée de variation de lieu mental –, l'on s'en tiendra, pour l'interprétation, à ce que nous avons déjà vu, notamment, dans le texte de 1947. Le départ de Rimbaud, dans l'interprétation de Char, représente ici une abdication et un échange (la substitution, le troc de la première contre la seconde série que nous analysions dans le texte de 1947), le passage du génie au dieu déchu, le passage d'une ascension tournante à la route errante. Pourtant, réitéré de façon oblique, Rimbaud a eu raison de partir, il ne lui a, à terme, rien manqué.

Pour l'heure, disons que l'idée rattachée à la variation de lieu mental pourrait bien venir «normaliser» les états successifs du texte de 1947 qui hésitaient sur la mobilité et les bienfaits de la lave et du volcan. Les volcans (les poètes), à bien y réfléchir, ne changent pas physiquement de place. Ils ne font que varier de lieu mental. Mais leur lave (les poèmes), elle, parcourt le monde. Le motif s'est peut-être précisé lors de l'élaboration du texte de 1948 sur Héraclite: «Au-delà de sa leçon, écrit

⁴³ «Hugo», OC, p. 722.

Char, demeure la beauté sans date, à la façon du soleil qui mûrit sur le rempart mais porte le fruit de son rayon ailleurs⁴⁴».

L'ellipse du sens littéraire de l'aventure rimbaldienne sera corrigée par la réponse de Char à l'enquête du centenaire de la naissance de Rimbaud où il donne une double réponse qui effectue le passage vers le texte préfaciel de 1956.

Rimbaud centenaire

Comment afficher une préférence ?

Ce splendide, cet intolérable visage d'unité entière que constitue l'oeuvre de Rimbaud ne le permet pas. Ou si illusoirement... Certes, il paraîtrait de circonstance de nommer aujourd'hui le poème : «Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang...»

Et après ? Si la poésie reste finalement «seule» au fond de la coupe, c'est au prix d'ombres plus ou moins abjectes qui ont fait cortège au poète pendant sa vendange.

La parole de Rimbaud qui m'enserme peut-être le plus étroitement est celle de l'année 1873. Son expérience – sa vraie vie plutôt s'achevait. Tout ce qu'il avait conquis et qu'il allait perdre s'étalait miraculeusement devant ses yeux. Sa citadelle idéale, qu'il se préparait à abandonner, s'allumait pour longtemps, sans lui, pour nous.

Voilà la réponse de Char à la question: «Quel est le poème de Rimbaud que vous préférez ?⁴⁵» La page reproduit les réponses obtenues de plusieurs écrivains, de même que les poèmes qu'ils préfèrent dans l'oeuvre de Rimbaud. Alors que la plupart des répondants optent pour tel ou tel poème

⁴⁴ «Héraclite d'Éphèse», OC, p. 721.

⁴⁵ Le Figaro littéraire, 16 octobre 1954, p. 5; cette réponse est reprise en note dans OC, p. 1392.

des Illuminations ou des Premiers poèmes⁴⁶, Char commence par refuser de faire un choix pour finalement retenir deux textes, l'un, «de circonstance», l'autre, pour son pouvoir enserrant. La rédaction – ou Char lui-même – reproduit la première page de la Saison en enfer : *Jadis, si je me souviens bien.*

Le refus de Char – isolé sur une ligne, et comme catégorique – est motivé par l'idée de privilégier l'un ou l'autre des poèmes, l'une ou l'autre des manières de Rimbaud. L'idée de choisir semble faire écho, chez Char, à celle de morceler ou de trancher dans une oeuvre qui lui semble tout entière splendide et d'unité entière, comme il l'a écrit. La seule dissociation à laquelle il consent recoupe les hésitations du texte de 1951 («En 1871»). Le passage de «Mieux que la Commune» à «Contemporain de la Commune» trouve ici une sorte de «matérialisation» dans le choix dédoublé que fait Char. Le premier poème retenu est lié à l'ordre politique.

S'il hésite à morceler l'oeuvre, Char sépare d'emblée celle-ci du biographique. Il situe partant, et paradoxalement, la vraie vie de Rimbaud, celle qui lui vaut une postérité, du côté de la poésie par opposition à la biographie du poète, entachée par les divers scandales qui

⁴⁶ Seul Claudel interprète la question à la lettre et s'avoue bien embarrassé de répondre puisque ce ne sont pas les poèmes de Rimbaud, écrit-il, qui ont eu sur lui une influence, mais ses oeuvres en prose. L'on comprend cependant cette hésitation quand il explique: «Techniquement ce sont elles qui m'ont fourni le "canon" prosodique dont j'avais besoin».

ont fait cortège à sa vendange. La solitude, celle que procure la «pureté», Rimbaud l'aura conquis dans son domaine propre, celui de la poésie qui demeure «seule», mais pure. Il laissait derrière lui ceux qui, durant sa vie, avaient projeté l'ombre du biographique sur la lumière poétique. Ce qui est laissé dans l'ombre, ce sont les interprétations biographiques des poèmes qui entachent la pureté poétique, ce sont ces scandales qui tirent la poésie du côté de l'ombre biographique.

Ce qui enserme Char, c'est de savoir que Rimbaud est «sur son départ», qu'il s'apprête à prendre congé en ayant sous les yeux l'étendue des territoires qu'il a explorés et qui deviendront, du coup, l'héritage qu'il laissera à la postérité. Ce qui émeut Char, c'est donc de lire en sachant ce que Rimbaud ignore: qu'il désertera, qu'il partira, abandonnant sa citadelle qui s'allumera sans lui, mais «pour nous».

Ubiquité rimbaldienne

Le texte de 1956 qui servira de préface à l'édition des Oeuvres de Rimbaud au Club français du livre en 1957 est l'un des plus développés que Char ait jamais écrits sur Rimbaud.

Composé de sept «blocs» séparés les uns des autres par un astérisque, le texte s'ouvre sur «l'abord du génie» des poètes de l'espèce dont Rimbaud est un cas particulier;

c'est un préambule⁴⁷. Après avoir dégagé les «abords» de l'oeuvre en refusant toutes les dénominations ayant eu cours jusque-là à propos de Rimbaud pour n'en retenir qu'une seule — essentielle à ses yeux et qui les subsume: Rimbaud le Poète, Char entame une seconde section où il évoque la destinée rimbaldienne: après Rimbaud vu de face suit Rimbaud vu de dos: «Lorsque Rimbaud fut parti, eut tourné un dos maçonné aux activités littéraires», poursuit Char, qui empoigne le «problème» que Rimbaud laisse derrière lui, pour aussitôt le résoudre: son destin est «d'un seul trait de scie». Ce n'est que plus tard que la division de son destin posera une énigme. Pour l'instant, Rimbaud s'évade et oublie jusqu'à l'existence de son oeuvre léguée dans un désintéressement qui n'a d'égal que son indifférence parfaite, rappelle Char.

Le Rimbaud dont Char a traité jusque-là, dans les deux premiers blocs de son texte, est le Rimbaud restitué à son temps. Rimbaud, c'est-à-dire d'abord l'oeuvre telle qu'elle peut être lue, dégagée des commentaires, et ensuite un destin qui, dans l'immédiat, dans la temporalité rimbaldienne, ne pose pas encore le problème qu'il posera plus tard. Ce Rimbaud-là est, pour le moment, encore vivant; il a simplement oublié son oeuvre.

⁴⁷ Le texte est donné dans OC, p. 727-734; nos renvois à ce texte seront désormais indiqués par la page entre parenthèses.

Dans le troisième bloc du texte, Char rejette la possibilité même du commentaire, entendu comme «seule explication» du poème, comme fixation du sens et comme arrêt de la vie du texte. À cela, Char préfère la ruine successive de tous les commentaires et leur maintien «dans nos tissus»: pour Char, les commentaires – comme les dénominations ou les préfaces – s'accumulent en couches géologiques sans se détruire; plus ils sont nombreux, plus ils attestent de la vie et de la longévité de l'oeuvre, de sa richesse incessamment actualisable, de son «présent perpétuel».

Après avoir dit qu'aller à Rimbaud en poète est folie, Char avoue qu'il n'est possible de l'aborder que dans «la seule perspective de la poésie», qu'il décrira ensuite non pas dans ses caractéristiques ou dans ses accidents mais bien dans son essence et dans son être, en tant que phénomène. C'est donc à une description phénoménologique de la poésie, de son avènement comme hiérophanie, qu'il procède brièvement. Ce faisant, il procède aussi à une explication ou à une interprétation des mouvements successifs de l'oeuvre, de ses «déplacements» successifs jusqu'au déplacement final.

Dans le quatrième bloc, Char aborde l'aspect le plus rare et le plus insolite de la poésie de Rimbaud dans le contexte général de la poésie française et dans le contexte particulier de la fin du XIXe siècle: la nature, chez Rimbaud, a une part prépondérante alors que, comme

l'expliquera Char, la nature avait été progressivement asservie depuis le Moyen-Âge.

À l'idée de genre (et donc de forme), Char substitue, en cinquième lieu, l'idée de demeure de l'être. La poésie est à mettre en rapport non avec la littérature mais avec la civilisation et ses cycles; elle assume le rôle de transition entre les divers états de civilisation.

Enfin, Char aborde la valeur de l'instrument poétique inventé par Rimbaud (entendre, de son projet poétique) comme réplique à un état de civilisation. Ce sont deux passages intimement liés, nous semble-t-il, que ces cinquième et sixième paragraphes. Critiquant la perversion d'une espérance de retour – et par la bande s'attaquant à Nietzsche et à Empédocle –, Char prône, avec Rimbaud, qu'«Il faut être absolument moderne».

Avant de quitter le lecteur, Char examine la postérité de Rimbaud, c'est-à-dire sa fortune et son avènement: Char se demande quand se situe l'âge d'or de Rimbaud et conclut que cet âge d'or est, chez Rimbaud, toujours au présent. Comme le Génie que décrivait Rimbaud, il faut simplement savoir le héler et lui donner son congé. Il termine en évoquant rapidement le terme de sa marche où le poète sera recueilli par sa mère et sa famille.

On l'aura remarqué, ce texte se présente, dans son mouvement, comme une sorte de déblayage préliminaire: Char commence par faire place nette à la «possibilité» même de sa propre parole.

Dans son ensemble, ce texte reprend ce qui a été élaboré jusque-là. Mieux, il réactive des éléments qui jusqu'alors étaient liés à la présence rimbaldienne de façon latente. L'intertextualité est, le plus souvent, ici, autotextualité.

Aussitôt après avoir rejeté la critique traditionnelle des héritiers de Sainte-Beuve⁴⁸, Char répète et rappelle, dans un mêlement de l'origine de la voix: «Étrange sort ! Je est un autre. L'action de la justice est éteinte là où brûle, où se tient la poésie, où s'est réchauffé quelques soirs le poète⁴⁹»(728). Complétant le titre de son propre recueil de 1931 (L'Action de la justice est éteinte), il le réactive et, du coup, c'est tout le recueil qui prend une coloration rimbaldienne. Le développement autour de la figure du forgeron qui revendique la mise à mort d'une justice de droit divin revient ici s'ancrer dans le procès intenté à la poésie par des critiques qui appliquent les

⁴⁸ Char écrit: «Récemment, on a voulu nous démontrer que Nerval n'avait pas toujours été pur, que Vigny fut affreux dans une circonstance niaise de sa vieillesse. Avant eux, Villon, Racine...»(728). Cette attaque de Char contre les incursions «biographiques» n'est pas la première. Déjà, en 1950, il se livrait à une pareille charge, notamment en s'élevant contre une collection d'ouvrages s'attachant à découvrir de quoi avaient vécu les écrivains («Services littéraires spéciaux», Empédocle, n°9(mars-avril 1950).

⁴⁹ Il y a donc une grande «porosité», un mouvement de diffusion des images au fur et à mesure qu'elles ont passé par le creuset Rimbaud. La Bibliothèque est en feu paraît chez Louis Broder en même temps que Char termine son texte sur Rimbaud, en mai 1956. On y trouve: «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»(OC, p. 377).

lois sociales, celles du «Bien» commun, à la personne du poète. En s'élevant contre la critique biographique – illustrée par de récents ouvrages sur Nerval, Vigny, Villon et Racine –, Char situe la poésie dans un univers sans règles ni justice autres que celles de l'oeuvre elle-même. Après Proust, il trace une ligne entre l'homme et l'oeuvre: «Ceux qui aiment la poésie savent que ce n'est pas vrai, en dépit des apparences et des preuves étalées. Les dévots et les athées, les procureurs et les avocats n'auront jamais accès professionnellement auprès d'elle» (728). Invoquant l'incapacité «professionnelle» des uns et des autres, des moralisateurs sacrés ou laïques, de la doctrine séculaire ou sociale, Char fait écho à Renéville qui, en 1929, écrivait que quand justice serait faite à propos de l'oeuvre de Rimbaud, quand serait établie la «dictature de l'esprit» – expression qu'il empruntait à Breton –, «magistrat, bigote, ambassadeur, nous construirons un asile avec vos livres, et nous vous y clôturerons⁵⁰». S'il reprend l'invective, Char a soin toutefois de parer à la récupération: c'est deux par deux qu'il range les professionnels, c'est de part et d'autre du dogme que loge l'incapacité à entendre la poésie. Et il semble bien que la cause défendue soit morale puisque, plus haut, Char évoquait «le mal temporel»: «Des tribunaux

⁵⁰ A. Rolland de Renéville, Rimbaud le voyant[1929], préface et postface de D. Habrekorn, Paris, Thot, 1985, p. 31; Renéville faisait, à cette époque, respectivement référence à Marcel Coulon, Isabelle Rimbaud et Paul Claudel.

de l'Inquisition à l'époque moderne, on ne voit pas que le mal temporel soit venu finalement à bout de Thérèse d'Avila pas plus que de Boris Pasternak»(727). Les procès intentés aux auteurs, l'inquisition du temporel dans le domaine de l'essentiel, pourrait-on dire, laissent les oeuvres intactes, intouchées: «Le bien décisif et à jamais inconnu de la poésie, croyons-nous, est son invulnérabilité»(727). Char ne pourrait-il pas, aussi et surtout, travailler une phrase de Rimbaud lui-même où le poète de la Saison avoue être aveugle à la lumière de la morale, de la connaissance et de l'autorité?

Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci; je n'ai jamais été chrétien; je suis de la race qui chantait dans le supplice; je ne comprends pas les lois; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute, vous vous trompez...⁵¹

L'homme et le poète, d'ailleurs, nous le savons, sont successifs l'un à l'autre. Char reprend ici ce qu'il développait au sortir des années de guerre: «[La poésie] est si accomplie, si forte que le poète, homme du quotidien, est le bénéficiaire après coup de cette qualité dont il a été le porteur irresponsable»(727). Le poète redevenu homme du quotidien marche dans l'allée, comme le valet de Rimbaud.

La voie est dégagée et pavée pour aborder l'oeuvre de Rimbaud qui a seule autorité de nous faire consentir à elle: «Nous obéissons librement au pouvoir des poèmes et nous les

⁵¹ A. Rimbaud, Une Saison, OC, p. 97.

aimons par force. Cette dualité nous procure anxiété, orgueil et joie»(728).

Pareille table rase a lieu à propos du destin de Rimbaud et de son départ. Char instaure une nuance temporelle. L'«évaporation» de Rimbaud surprit à peine, écrit-il, «elle ne posa une véritable énigme que plus tard, une fois connues sa mort et les divisions de son destin, pourtant d'un seul trait de scie»(728). Restitué à l'époque où il a eu lieu, le départ de Rimbaud équivaut à une disparition qui laisse toujours dans l'espoir ou dans l'ignorance de la suite. La question de la destinée Rimbaud ne se pose qu'une fois l'épisode fermé, qu'une fois connu le point de chute de cette trajectoire dessinée par les deux morceaux de la vie de Rimbaud.

Si cette vie semble à Char «d'un seul trait de scie» - expression qui rappelle, par la violence, le coupant, le boulet de canon ou la balle qui troue l'horizon de part en part -, c'est que pour lui, la seconde partie se situe dans la suite de la première, dans la mesure où il y a eu transformation. Les préfaces à Rimbaud ont toutes achoppé sur ce départ. En fait, le départ de Rimbaud en était même la pierre angulaire et la clef de voûte, toutes reposaient sur cet événement qui retenait les divers éléments de l'interprétation. Or, depuis 1949, l'on sait, du moins l'on admet, que les Illuminations ont pu être écrites après La Saison en enfer. Il y a tout de même départ, mais ce départ n'est plus «expliqué» par le texte de La Saison qui, avec

ses retournements et ses soubresauts, donnait prise aux plus audacieuses interprétations. Mais que faire d'un départ en douce ? D'une «évaporation», comme le dit Char ? Il n'est plus possible, comme on l'a fait jusque-là, de lire dans La Saison l'aveu d'un échec du projet poétique (et prophétique) de Rimbaud (Renéville), l'aveu qu'il est impossible d'échapper à Dieu (Fondane) par l'écriture et l'imagination. Rimbaud est parti sans mettre de véritable terme à l'écriture. Tant que l'on n'a pas su ce qu'il avait fait, et tant que l'on n'a pas été certain qu'il n'avait pas continué d'écrire, ce départ ne voulait somme toute pas dire qu'il avait abandonné l'écriture, qu'il n'écrivait plus. Char constate l'évaporation et nie la rupture: il est apparu autre chose, simplement.

Nous osons croire qu'il n'y eut pas de rupture, ni lutte violente, l'ultime crise traversée, mais interruption de rapport, arrêt d'aliment entre le feu général et la bouche du cratère, puis desquamations des sites aimantés et ornés de la poésie, mutisme et mutation du Verbe, final de l'énergie visionnaire, enfin apparition sur les pentes de la réalité objective d'autre chose qu'il serait, certes, vain et dangereux de vouloir fixer ici. (728)

Rimbaud s'est évaporé comme toutes les choses de prix. L'image du volcan, latente depuis le début des années 1930 et apparue déjà dans «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud !» en 1947, revient ici pour expliquer le silence: il s'agit d'un arrêt d'aliment. Cette idée d'interruption — dans «En 1871», rappelons-le, il s'agissait d'une abdication de pouvoir et d'un échange —, qui semble neuve, apparaît

pourtant dans la réponse que fait Julien Gracq à une enquête sur le centenaire de Rimbaud:

J'ai toujours pour ma part pris Rimbaud pour quelqu'un qui s'était borné à transmettre — comme en sont pour moi la preuve une bonne moitié des Illuminations où le courant cesse de passer aussi brutalement que dans une lampe qu'on débranche.⁵²

Remis dans le contexte d'un imaginaire volcanique, l'image se traduit en termes d'interruption d'aliment. Le mutisme — qui est bien l'abdication de la parole — et la mutation pourraient bien tous deux dériver de la préface de Claudel, qui écrivait: «Qu'il est touchant d'assister à cette espèce de mue du génie⁵³». Pourtant Char ne fait qu'appliquer à Rimbaud une formule qui était d'abord destinée à expliquer son propre départ du surréalisme. Rimbaud «tourne le dos» aux activités littéraires mais ne dit pas adieu: comme pour Char, en 1934, il y a transformation et déplacement, mutation: «Je puis dire en quelques lignes, si tu le désires, mon affection durable pour ce grand moment de ma vie qui ne connut jamais d'adieu, seulement les mutations conformes à notre nature et au temps», écrivait Char à André Breton en 1947⁵⁴.

⁵² J. Gracq, «Un centenaire intimidant», Arts, n°486 (20-26 octobre 1954); recueilli dans Préférences, Paris, José Corti, 1961, p. 174.

⁵³ P. Claudel, «Rimbaud»[1912], p. 7-8.

⁵⁴ «Lettre hors commerce»[1947], OC, p. 661

Plus loin, Char explique cette transformation et, par là, éclaire la phrase du texte de 1951 où il disait que Rimbaud n'avait fait que varier de lieu mental.

Rimbaud a peur de ce qu'il découvre; les pièces qui se jouent dans son théâtre l'effrayent et l'éblouissent. Il craint que l'inouï ne soit réel, et, par conséquent, que les périls que sa vision lui fait courir soient, eux aussi, réels, lourdement ligüés en vue de sa perte. Le poète ruse, s'efforce de déplacer la réalité agressive dans un espace imaginaire, sous les traits d'un Orient légendaire, biblique, où s'affaiblirait, s'amoindrirait son fabuleux instinct de mort. Las ! la ruse est vaine, l'épouvante est justifiée, le péril est bien réel. La Rencontre qu'il poursuit et qu'il appréhende, voici qu'elle surgit comme une double corne, pénétrant de ses deux points «dans son âme et dans son corps». (730)

Le théâtre dont parle Char ne peut être que le «théâtre mental» qu'il évoquait en 1949: «Dans le volume d'une tête, qu'on appellerait pour la circonstance théâtre, peut se jouer le drame de L'homme qui marchait dans un rayon de soleil⁵⁵». Ce théâtre est aussi celui de qui «s'épointe dans la prémonition» et qui, dans l'argument à Seuls demeurent, «déboise son silence intérieur et le répartit en théâtres⁵⁶». L'image diffuse et l'époque offrent une reprise de l'image dans le texte que Char consacre à Victor Brauner⁵⁷.

⁵⁵ OC, p. 1099[1949].

⁵⁶ «L'Avant-Monde»[1938], OC, p. 129.

⁵⁷ Daté de 1952, le texte «Victor Brauner» est intégré à la première édition de Recherche de la base et du sommet(p. 139); il est donné dans OC, p. 683; il s'agit du texte de préface au catalogue d'une exposition Brauner tenue à Paris en octobre 1952.

Le «théâtre mental» est peut-être la traduction par Char de ce que Rimbaud appelle cerveau⁵⁸. Car l'interprétation que propose Char de ce qu'il appelle le «déplacement» de la réalité n'est qu'une glose d'«Alchimie du verbe» et, à un moindre degré, de la «Lettre du voyant» où Rimbaud évoque «l'affolement» possible du poète qui travaille à se faire voyant⁵⁹. Or ce qu'il avait prédit dans cette lettre s'avéra; du moins, c'est là ce que donne à penser l'interprétation de Char qui, décidément, croit Rimbaud sur parole dans le récit qu'il fait de ses expériences poétiques. Les formes dérivées de la peur (*peur, effrayent, craint, épouvante, appréhende*) et le motif de l'inouï dans le texte de Char répondent exactement aux termes de «menace» et de «terreur» évoqués par Rimbaud pour expliquer l'extrémité qu'il avait atteinte dans son étude. Que Rimbaud déclare que «sa santé fut menacée» et qu'il était «mûr pour le trépas» rejoint les expressions «instinct de mort» et «ligués en vue de sa perte» du texte de Char. Les périls dont parle Char sont «dangers» chez Rimbaud: «par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons. Je dus voyager pour distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau⁶⁰». La ruse, la tentative de

⁵⁸ Cf. Rimbaud, p. 111: «Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau».

⁵⁹ A. Rimbaud, Lettre à P. Demeny, 15 mai 1871, OC, p. 251.

⁶⁰ A. Rimbaud, Une Saison, OC, p. 111.

«déplacer» la réalité agressive dont parle Char est peut-être «l'habitude de l'hallucination simple», puis l'«opéra fabuleux» que devient Rimbaud à mesure que son étude se déroule.

Pourtant, Char évoque une Rencontre qui surgit, qui aurait bel et bien eu lieu. De quoi s'agit-il ? La double corne de la Rencontre, qui pénètre de ses deux pointes «dans son âme et dans son corps», rappelle la «fourche» qui tenait le poème et l'élan absurde du corps et de l'âme dont il était question dans «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud!». La double corne pénètre l'une dans l'âme et l'autre dans le corps; sans doute, la Rencontre est un «angle fusant⁶¹», c'est-à-dire qui fuse comme un feu d'artifice ou comme un chandelle, les deux à la fois.

Quoi qu'il en soit, la citation n'est pas exacte, ce qui étonne si l'on pense que Char met la dernière main à l'établissement du texte des Oeuvres de Rimbaud qu'il préface. Même si l'on admet que cette citation a pu être adaptée à la phrase dans laquelle elle s'insère, elle est inexacte: Rimbaud écrit, à la fin de la Saison: «il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps⁶²». En citant, Char «corrige» Rimbaud. De la même façon, quand, plus loin, il cite le «Il faut être absolument moderne», il corrige la ponctuation et substitue deux points au point

⁶¹ R. Char, «Biens égaux», OC, p. 251.

⁶² A. Rimbaud, Une Saison, OC, p. 117.

final qui sépare les deux phrases citées. Il écrit: «Il faut être absolument moderne: Tenir le pas gagné⁶³». Mieux, Char n'hésite pas à citer des «paroles attribuées» à Rimbaud et trahit par là que ce qui l'intéresse n'est pas la lettre mais l'esprit du texte de Rimbaud.

Ce que dit Char des dénominations vaut aussi pour le commentaire des poèmes: Rimbaud les contient toutes, comme son poème est suffisamment riche pour «porter» toutes les interprétations, en même temps qu'il les rend insuffisantes. Les dénominations qui ont eu cours – les préfaces à Rimbaud – «ne nous intéressent pas, exactes ou non, conformes ou non»(727). Rimbaud le Poète les contient toutes.

Quant aux commentaires ou aux interprétations des poèmes, ils ne peuvent qu'ils ne réduisent le poème à «une signification et un projet», quelque profonds, singuliers, brillants ou vraisemblables qu'ils soient, alors que le poème, écrit Char, est «un phénomène qui n'a d'autre raison que d'être»(729). Seule est acceptable la multiplicité des interprétations, ruinées mais maintenues, que permet la richesse d'un poème. Dans le cas de Rimbaud, tout commentaire ne peut qu'être une perte d'intensité du poème: «Son poème, s'il fascine et provoque le commentaire, le brise aussitôt; quel qu'il soit. Et comme son unité il l'a obtenue à travers la divergence des choses et des êtres dont

⁶³ A. Rimbaud, «Adieu», Une Saison, OC, p. 116-117.

il est formé, il absorbera sur un plan dérisoire les reflets appauvris de ses propres contradictions⁶⁴»(729).

Char trouve dans les paroles «attribuées» à Rimbaud une justification de ses propres revendications: «J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens», répète-t-il après Rimbaud⁶⁵.

C'est le fonctionnement même du poème de Rimbaud, son mouvement et sa trajectoire (son parcours) qui ruinent le commentaire comme les préfaces.

Qu'est-ce qui scintille, parle plus qu'il ne chuchote, se transmet silencieusement, puis file derrière la nuit, ne laissant que le vide de l'amour, la promesse de l'immunité? Cette scintillation très personnelle, cette trépidation, cette hypnose, ces battements innombrables sont autant de versions, celles-là plausibles, d'un événement unique: le présent perpétuel, en forme de roue comme le soleil, et comme le visage humain avant que la terre et le ciel en le tirant à eux ne l'allongeassent cruellement.(729)

Attardons-nous à la première comparaison établie par Char, où le présent perpétuel est comparé à la roue, et laissons là, pour y revenir, le visage humain dont il nous parle. Le poème de Rimbaud file comme une étoile – ou comme le météore évoqué par Mallarmé⁶⁶. Il scintille et s'enfuit, ne

⁶⁴ On remarque, au passage, que Char glose ici l'une de ses propres définitions du phénomène poétique; de même coup, cette glose se double d'une glose inconsciente du texte de Claudel.

⁶⁵ L'édition de 1946 comporte, en effet, une section de «paroles rapportées» par des témoins et des amis. Une fois de plus, Char se fie moins à la lettre, à l'exactitude qu'à ce qui est pour lui l'esprit du texte rimbaldien, nous semble-t-il. Char complète: «Parole qui, prononcée ou non, est vraie, qui se remonte indéfiniment»(729).

⁶⁶ S. Mallarmé, «Éclat, lui, d'un météore», OC, p. 513.

laissant qu'une trace brillante. Ce qui est d'abord une trajectoire devient ensuite une pulsation, la trépidation ou les battements d'un coeur unique: le présent perpétuel. Le passage de l'espace (trajectoire) au temps (pulsation) ne peut se faire que moyennant une certaine rapidité, une crispation – sur laquelle Char reviendra en reconnaissant que c'est là la découverte rimbaldienne:

Chez Rimbaud, la diction précède d'un adieu la contradiction. Sa découverte, sa date incendiaire⁶⁷, c'est la rapidité. L'empressement de sa parole, son étendue épousent et couvrent une surface que le verbe jusqu'à lui n'avait jamais atteinte ni occupée.(733)

Le poème de Rimbaud cependant revient toujours au port. Le poème part du coeur pour atteindre le présent, «cette cible au centre toujours affamé de projectiles, ce port naturel de tous les départs»(733). À vrai dire, le poème «fuse», s'élève dans une ascension, puis revient au port, au coeur, au présent.

La trajectoire du poème, ainsi décrite, avait été fixée dans le texte de 1948 sur Héraclite d'Éphèse: «Héraclite est ce génie fier, stable et anxieux qui traverse les temps mobiles qu'il a formulés, affermis et aussitôt oubliés pour courir en avant d'eux, tandis qu'au passage il respire dans l'un ou l'autre d'entre nous⁶⁸».

⁶⁷ Dans la préface qu'il donnait au recueil de René Cazelles (De terre et d'envolée) en 1953, Char écrivait: «Au terme de l'incendie allumé par Rimbaud...»(OC, p. 1321).

⁶⁸ «Héraclite d'Éphèse»[1948], OC, p. 721.

Comme le poème et comme Héraclite, Rimbaud, pour revenir toujours au port, n'en est pas moins en avant, devant nous. C'est que le présent est mobile, et que le sien se situe dans le non encore advenu: «si je savais ce qu'est Rimbaud pour moi, je saurais ce qu'est la poésie devant moi, et je n'aurais plus à l'écrire...»(732)

D'une certaine façon, le poète ou le génie nous précède toujours, il est toujours comme un phare – une citadelle – qui indique le chemin. Le poème, lui, le territoire une fois conquis puis abandonné, oublié, est un legs qui se peut recueillir à tout moment, dans ce présent perpétuel de la relecture, de la réactualisation, dans le présent mobile du lecteur ou du poète successeur. La fuite en avant se fait moyennant l'oubli, l'adieu, la désertion. Mort à ce qu'il a acquis, le génie voyage légèrement et peut ainsi renaître incessamment comme le phénix. Le génie sème sur son passage des étoiles qui filent et scintillent, qui tombent, «éclats de météore» légués sans testament. L'oubli et le congé sont les conditions nécessaires à l'apparition du legs. C'est dans la mesure où Rimbaud s'évade, dans la mesure où il met fin à son oeuvre qu'elle peut s'achever, qu'elle forme un objet séparé de lui et que son héritage peut être recueilli.

En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'oeuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps. Mais tout ce qu'on obtient par rupture, détachement et négation, on ne l'obtient que pour autrui. La prison se referme aussitôt sur l'évadé. Le donneur de liberté n'est libre que dans les autres. Le poète ne jouit que de la liberté des autres. (733)

Char reprend ici les motifs du phénix qui meurt et renaît successivement, et de la désertion nécessaire, du départ. Pour avoir évoqué plus tôt dans son oeuvre le prisonnier et pour avoir souligné que cette image provenait bien du passage de la Saison où le poète avoue qu'«encore tout enfant, [il] admirai[t] le forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne⁶⁹», nous voyons maintenant que l'image est ici «rendue» à sa source, reversée dans le texte de Rimbaud, augmenté désormais du travail d'écart de Char. Le congé nécessaire à l'apparition compte double: Rimbaud s'évadant lègue ce qu'il a conquis à Char; Char, prenant incessamment congé, tient à laisser un héritage, rend possible l'héritage: il se prend pour Rimbaud.

Char écrit que dans Génie, Rimbaud «s'est décrit comme dans nul autre poème»(733) et conclut qu'il faut le «renvoyer» pour être dans la situation où il sera possible de «le héler» et de «le voir». Rimbaud, Nietzsche et Lautréamont ont exigé de nous que nous les renvoyions. Comment notre satisfaction — comme la leur — pourrait-elle être comblée par eux? Char pose que pour s'élever à la hauteur du génie rimbaldien, il faut, insatisfait de soi, se défaire de soi. L'insatisfaction commande l'abandon de nos chimères successives, de nos «fictions» sur notre passage et notre en-avant.

⁶⁹ A. Rimbaud, Une Saison, OC, p. 96.

Il n'est pas étonnant dès lors que Rimbaud ait «oublié» son oeuvre, qu'il s'en soit désintéressé, comme le rappelle Char(729). Cet oubli est la condition même du legs. Rimbaud a perdu le souvenir; la mémoire des autres donnera sens à son oeuvre. Cet oubli est générosité envers le prochain.

«Aller à Rimbaud en poète est folie puisqu'il personnifie à nos yeux ce que l'or était pour lui: l'intrados poétique» (729), écrit Char. L'apparition de cet «intrados» n'est que la transformation de l'image de la clef de voûte qui retient l'amalgame, déjà présente, mais à l'état latent, dans la réponse de 1938 à l'enquête sur «La poésie indispensable»: «J'ai tiré produit d'Héraclite, l'homme magnétiquement le mieux établi, du Lautréamont des poésies, de Rimbaud aux avant-bras de cervelle. Ces trois-là commandent au personnel de la voûte», écrivait alors Char⁷⁰.

Ce texte est, dans sa succession, organisé selon une argumentation défensive, pourrions-nous dire. Char commence par une suite de «préventions» pour enfin atteindre le seul angle sous lequel il est possible d'aborder Rimbaud: Avant

⁷⁰ OC, p. 741; l'image reviendra au moment de la guerre quand Char écrit à Gilbert Lely, en janvier 1943, qu'il ne peut quitter le village de Céreste: «Je n'ai pas pu quitter encore Céreste, je remplis ici le rôle de clef de voûte et suis de ce fait rivé à ce vieux village qui menace ruine» (Atelier, p. 345). Il n'est peut-être pas indifférent de remarquer la présence ponctuelle, dans les textes de cette époque, d'une métaphore architecturale. Char parle, notamment, de «bâtitteur compliqué» («Louis Fernandez» [1950], OC, p. 685) d'«Eupalinos anxieux» et d'un «optimisme architectonique» («N. Ghika» [1958], OC, p. 688) et d'«architecte de la lumière» à l'endroit de Klee, en 1946 («Secrets d'hirondelles», OC, p. 690).

d'approcher Arthur Rimbaud(727)... Aller à Rimbaud en poète est une folie(729)...Il faut considérer Rimbaud dans la seule perspective de la poésie(730).

«Est-ce si scandaleux?» demande Char, qui poursuit: «Son oeuvre et sa vie ainsi se découvrent d'une cohérence sans égale, ni par, ni malgré leur originalité»(730). La négation de ce qui a constitué jusque-là, dans les multiples couches préfacielles, «l'échec» de Rimbaud, l'importance de «sauver» Rimbaud, de lui garder l'éclat et le rayonnement nécessaires à son influence sur lui conduisent Char à retravailler l'échelle des données du «problème» Rimbaud jusqu'à trouver une unité qui sauve la destinée rimbaldienne de la division et de la faillite.

Or c'est justement en abordant Rimbaud «dans la seule perspective de la poésie» que Char parvient à trouver «l'unité rédemptrice» de cette destinée, celle qui atténuera l'angoisse tout en la normalisant. Ce que Char s'apprête à déplier, c'est-à-dire le fonctionnement de la poésie comme «phénomène», n'est pas nouveau pour un lecteur assidu de l'évolution poétique de René Char. Ce fonctionnement prend sa source à l'image de «l'éclair» apparue dans l'oeuvre dans les années qui ont immédiatement suivi la guerre. Il pourrait s'agir d'une dérivation du fragment «J'aime qui m'éblouit et accentue l'obscur à l'intérieur de moi⁷¹».

⁷¹ R. Char, «Rougeur des matinaux»:vii, OC, p. 330..

Cette dérivation est cependant aussi développement, c'est-à-dire tout ensemble augmentation et suite, précision et amplification.

Il y aura d'abord personnification – ou mythification – de l'éclair et de l'obscurité, représentés par les dieux qui gouvernent, peut-être, la poésie. Le déroulement de la «révélation poétique» est présidé par les dieux, c'est-à-dire, idéalement, sans que l'homme puisse exercer de quelque façon sa volonté ou son ambition.

En faisant dériver son image, Char dédouble les plans sur lesquels elle opère: évoquant d'abord ensemble les moments de la vie et de l'oeuvre de Rimbaud, il viendra ensuite les réancrer là où ils trouvent leur point de rencontre: la révélation poétique.

Chaque mouvement de son oeuvre et chaque moment de sa vie participent à une entreprise que l'on dirait conduite à la perfection par Apollon et par Pluton: la révélation poétique, révélation la moins voilée qui, en tant que loi nous échappe, mais qui, sous le nom de phénomène noble, nous hante presque familièrement. (730)

Reconduisant ce qu'il a établi dès l'ouverture de son texte, Char réaffirme que la poésie est liée à la connaissance et à l'être, qu'elle est une expérience tout à la fois cognitive et ontologique que le poète, autrement «homme du quotidien», ne connaît qu'au moment du poème:

Nous sommes avertis: hors de la poésie, entre notre pied et la pierre qu'il presse, entre notre regard et le champ parcouru, le monde est nul. La vraie vie, le colosse irrécusable, ne se forme que dans les flancs de la poésie. (730)

Les caprices de l'éclair appartiennent à la volonté des dieux et, par conséquent, échappent au désir du poète. Quelquefois, vécue pour la première fois, l'expérience divise le temps qui suit en une alternance de nostalgie et de désir.

Cependant l'homme n'a pas la souveraineté (ou n'a plus, ou n'a pas encore) de disposer à discrétion de cette vraie vie, de s'y fertiliser, sauf en de brefs éclairs qui ressemblent à des orgasmes. Et dans les ténèbres qui leur succèdent, grâce à la connaissance que ces éclairs ont apportée, le Temps, entre le vide horrible qu'il sécrète et un espoir-pressentiment qui ne relève que de nous, et n'est que le prochain état d'extrême poésie et de voyance qui s'annonce, le Temps se partagera, s'écoulera, mais à notre profit, moitié verger, moitié désert. (730)

La rédemption de la destinée Rimbaud tient tout entière dans ce «cependant» qui module le passage. C'est parce que le poète ne dispose pas à discrétion de la poésie que les divisions de la vie de Rimbaud s'expliquent: il y a eu «arrêt d'aliment», «interruption de rapport». Rimbaud ne cesse pas d'écrire, il passe simplement le reste de sa vie dans une attente qui se prolonge, dans un espoir-pressentiment sans fin, un vide horrible qui ne connaît pas de terme. Il n'y a pas d'après chez Rimbaud, il n'y a qu'une suite attendue en vain. Le désert a grugé le verger.

Sans bien en avoir pris conscience, nous sommes passés, dans le texte de Char, à une autre échelle. Par son développement, Char reporte la «division du destin» de Rimbaud à l'échelle des intermittences de la «poésie» — de la poésie comme révélation. L'aventure rimbaldienne est «sauve», le constat d'échec levé et le péril écarté.

La préface à Rimbaud de René Char travaille, comme toutes les préfaces qui l'ont précédée, la division dans le destin du poète. Cependant, comme s'il y avait «crise», comme si ces préfaces ne parvenaient plus à relancer le travail poétique, comme si elles ne parvenaient plus à intégrer l'oeuvre à venir, voilà que Char procède à l'élaboration d'une nouvelle «donne» du problème, à un nouveau «paradigme» qui, sans rendre caduques les préfaces précédentes, a le mérite d'en permettre de nouvelles.

Le texte de Char, sous son apparente organisation en argumentation «préventive», comme nous le notions, n'est qu'éclats de miroirs, réverbérations des images les unes dans les autres, mais réduites ou au contraire grossies. Vue d'un morceau du texte, telle ou telle autre partie s'y laisse entrevoir, parfois rendue infime par la perspective, parfois ne pouvant loger dans ce morceau qu'un fragment de son immense corps magnifié. Parler ici d'«échos» nous obligerait à ajouter au paysage de nombreux rochers qui s'élèveraient pour répercuter à l'infini la voix. Or il s'agit bien pour Char, dans ce texte, de faire le point sur sur sa propre «figure» poétique en même temps que sur celle de Rimbaud.

Dans ce long texte, quelques éclats semblent s'arrimer étrangement aux autres morceaux du miroir. L'échelle est-elle trop vaste, l'image provient-elle de trop loin ?

Une chose est certaine, c'est que ces fragments parviendront à s'organiser en une sorte de «suite avec

saut», pourrions-nous dire, et qu'il sera possible de dégager des quatrième, cinquième et sixième blocs que nous présentions une même idée reprise à différentes échelles.

Il s'agit du développement où Char évoque l'insolite et la rareté que représente la place prépondérante occupée par la nature dans la poésie de Rimbaud (730-731). Char parle ici depuis ce qui semble le point de vue de l'histoire littéraire: «Fait rare dans la poésie française et insolite en cette seconde moitié du XIX^e siècle...»

Précisant le type de nature dont il s'agit, il la distingue de la Beauté baudelairienne, statique et artificielle. La nature chez Rimbaud est active, «associée au courant du poème où elle intervient avec fréquence comme matière, fond lumineux, force créatrice, support de démarches inspirées ou pessimistes, grâce» (731). Très tôt, dans l'argumentation, naît le sentiment d'une renaissance apportée par Rimbaud: «De nouveau, elle agit. Voilà ce qui succède à Baudelaire. De nouveau, nous la palpons, nous respirons ses étrangetés minuscules»(731). La répétition de l'adverbe, la brièveté des phrases, le «tranchant» affirmatif du constat marquent ce passage d'une sorte de soulignement.

La suite de ce développement reprend l'histoire au Moyen-Âge pour perdre la littérature de vue et ne s'intéresser qu'au sort fait à la nature, ce qui donne lieu à une critique de la technique (*l'ambition de l'outil*) et de la science(*l'homme et l'outil*).

Au Moyen-Âge la nature était pugnace, intraitable, sans brèche, d'une grandeur indisputée. L'homme était rare, et rare était l'outil, du moins son ambition. Les armes la dédaignaient ou l'ignoraient. À la fin du XIX^e siècle, après des fortunes diverses, la nature, encerclée par les entreprises des hommes de plus en plus nombreux, percée, dégarnie, retournée, morcelée, dénudée, flagellée, accouardie, la nature et ses chères forêts sont réduites à un honteux servage, éprouvent une diminution terrible de leurs biens.(731)

La montée d'une sorte de rage se note par la progression-énumération des sévices imposés à la nature par l'homme qui, peu à peu, s'incarne et s'anime: c'est vers elle, à la fin, devenue cette femme qu'on devine, sorcière⁷² gracile qui enchante la forêt, que volera le poète, «éternel mais lucide Don Quichotte».

Don Quichotte prendra donc le parti de cette «reine persécutée», de cette «Mère des secrets» dont il «sent s'éveiller le passé perdu». Mais Don Quichotte est lucide, il «sait la vanité des renaissances». La Fée qu'il sauvera n'est peut-être qu'un voile, qu'une moire qui glisse entre les arbres de sa forêt, un mirage ou un rêve, ce mirage et ce rêve ne sont ni au passé, ni en Orient.

Faisons un bond – sautons un paragraphe et passons au suivant: Char pose d'abord que

⁷² Ce passage du texte de Char emprunte beaucoup, sinon à la lettre, du moins à l'esprit de l'ouvrage de Michelet, La Sorcière [1862]. Char, comme Michelet, établit la corrélation entre le passage du paganisme grec au christianisme et l'empire progressif de la science, liée au christianisme. Il n'est pas impossible que ce que Char semble emprunter ici à Michelet, il le doive, à vrai dire, à Rimbaud lui-même, dont on sait qu'il a été «lecteur de Michelet» (Cf. G. Marcotte, «Autobiographie de la Révolution», dans La Prose de Rimbaud, Montréal, Éditions du Boréal, 1989, p. 59-117).

L'instrument poétique inventé par Rimbaud est peut-être la seule réplique de l'Occident bondé, content de soi, barbare puis sans force, ayant perdu jusqu'à l'instinct de conservation et le désir de beauté, aux traditions et aux pratiques sacrées de l'Orient et des religions antiques ainsi qu'aux magies des peuples primitifs. (732)

Mais la solution n'est pas dans une nostalgique ambition d'égaliser «les Égyptiens, les Crétois, les Dogons [ni] les Magdaléniens»; il ne s'agit pas de rentrer en possession de pouvoirs perdus mais bien plutôt, comme Don Quichotte, de partir pour de nouvelles embuscades et de nouvelles aventures, de nouvelles explorations: de faire naître les mirages qui contrediront l'expérience, de faire «advenir» ces pouvoirs qui seront, du coup, de nouveau opérants:

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. (732)

L'instrument poétique de Rimbaud n'est pas un outil mais un pavillon qui flotte sur une banquise, devant nous, et nous échappe. Ce pavillon, comme la lumière qui provient de la citadelle abandonnée par Rimbaud, est un phare intermittent qui guide les esquifs contre les écueils et vers une civilisation à naître.

Retournons maintenant en arrière, vers cette civilisation «non encore advenue» dont parle Char et dont Rimbaud serait le prophète.

Car si, entre Rimbaud et Baudelaire, passe une frontière qui délimite un renouveau (*De nouveau...De*

nouveau), c'est qu'entre eux passe aussi la frontière d'une civilisation.

Rimbaud vient après Baudelaire. Et Baudelaire est, certes, «le génie le plus humain de toute la civilisation chrétienne», mais cette civilisation connaît, en même temps et avec lui, son exténuation:

Son chant incarne [la civilisation chrétienne] dans sa conscience, dans sa gloire, dans son remords, dans sa malédiction, à l'instant de sa décollation, de sa détestation, de son apocalypse. (731-732)

Rimbaud, dès lors – nul ne s'en étonnera – est le premier poète de la civilisation suivante, «civilisation non encore apparue» (732). Char revient alors sur l'idée d'expiation qui sous-tendait le poème de 1947, «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud!» et livre sa source:

Pour paraphraser Maurice Blanchot, voici une expérience de la totalité, fondée dans le futur, expiée dans le présent, qui n'a d'autre autorité que la sienne. (732)

Les civilisations s'engendrent et inversent le cours des choses, selon la citation de Hölderlin que donne Char pour expliquer l'importance et le rôle du chant dans l'avènement des civilisations.

"Les poètes, écrit Hölderlin, se révèlent pour la plupart au début ou à la fin d'une ère. C'est par des chants que les peuplent quittent le ciel de leur enfance pour entrer dans la vie active, dans le règne de la civilisation. C'est par des chants qu'ils retournent à la vie primitive. L'art est la transition de la nature à la civilisation, et de la civilisation à la nature". (732)⁷³

⁷³ Char cite Hölderlin dans une traduction de Denis Naville, comme il l'indique lui-même par un appel de note. André Breton écrivait, de même, qu'il fallait «sacrer, en cette conjoncture, le rôle de l'intellectuel et de l'artiste qui, d'une

Ce qui semble véritablement «passer» entre Baudelaire et Rimbaud, c'est la mort de Dieu ou – par extension – Nietzsche. Car enfin, rappelons-nous, le poème de Rimbaud bat comme la pulsation du présent perpétuel, «en forme de roue comme le soleil, et comme le visage humain, avant que la terre et le ciel en le tirant à eux ne l'allongeassent cruellement»(729). Rimbaud annonce la venue d'une civilisation sans Dieu, où le meilleur monde est perpétuellement au présent, un monde à visage rond.

Car la civilisation chrétienne advient après Socrate; dans le sillage de Platon, elle sépare le ciel de la terre, fait du premier un privilège dont la seconde est l'expiation. La civilisation qui adviendra par le chant de Rimbaud aura la rondeur du présent.

Ce n'est pas sans laisser croire non plus que le langage que lègue Rimbaud est aussi un langage «sans Dieu», le langage tel qu'aux temps d'Héraclite et des présocratiques il ne s'effaçait pas devant la promesse de son référent. Le langage, le Logos avait la plénitude – la rondeur – des mots et des choses pris ensemble: le signifié et le signifiant n'avaient pas encore été scindés par Socrate.

civilisation finissante à une civilisation future plus démunie à sa naissance que toute autre, doit, jusqu'à la limite de ses forces, assurer la transmission des pouvoirs sensibles («Seconde arche», Fontaine, 1947, p. 703. Le texte est repris dans La clé des champs, Paris, Le livre de poche, 1991, «Biblio/essais»; 4135, p. 132).

La civilisation qu'inaugure Rimbaud a toute l'allure d'une transition vers ce qu'Hölderlin appelle la nature ou la vie primitive. Loin d'être retour, retrait, mouvement de recul ou de «rentrée», cette civilisation s'édifiera dans l'élan vers la liberté qu'offre la mort de Dieu, vers la rondeur du monde et du soleil, vers le présent et le perpétuel.

Rimbaud jaillit bien, en 1871, d'un monde en agonie, qui ignore son agonie et se mystifie, car il s'obstine à parer son crépuscule des teintes de l'aube de l'âge d'or.⁷⁴

De ce texte, que nous venons de décortiquer en tentant de faire se répondre les différents morceaux du miroir et en essayant de trouver «l'échelle de conversion des motifs», il ne reste plus – ou presque – qu'une seule petite phrase isolée, une sorte d'artefact, un morceau de miroir qui aurait, des deux côtés, une fine couche de tain. Car, bizarrement, il est bien malaisé d'établir un lien – même en concevant de devoir faire un bond pour y parvenir – avec ce qui précède ou suit immédiatement cette phrase, qui se situe juste après le passage où Char constate que «Le poète ne jouit que de la liberté des autres»(733) et juste avant qu'il ne déclare que Rimbaud, dans *Génie*, «s'est décrit comme dans nul autre poème»(733).

Voici le lambeau:

À l'intérieur d'un poème de Rimbaud, chaque strophe, chaque verset, chaque phrase vit d'une vie poétique autonome. (733)

⁷⁴ Nous citons ici le texte «En 1871»[1951], OC, p. 726.

Char n'était jusqu'ici jamais entré «dans» le poème, à l'intérieur. Il avait fait du poème son unité d'analyse. Que penser de cette phrase, sinon que Char est un lecteur attentif de sa critique, qu'il dit de Rimbaud ce que l'on dit exactement de sa propre poésie. Non seulement Char redonne à Rimbaud ce qu'il doit à Rimbaud et qu'il n'a acquis qu'en travaillant à partir du texte de Rimbaud, mais il lui donne encore cela qu'on lui attribue à lui-même, c'est-à-dire ce lyrisme contenu dont a parlé Georges Mounin dans Avez-vous lu Char ? et qu'a évoqué Gaëtan Picon dans les deux articles donnés en 1946 et 1947 à la revue Fontaine⁷⁵.

*

«Si je savais ce qu'est Rimbaud pour moi, je saurais ce qu'est la poésie devant moi, et je n'aurais plus à l'écrire...». Et je n'aurais plus à écrire. Voilà peut-être le véritable enjeu de ce texte de Char.

⁷⁵ L'article (qui s'étend sur deux livraisons de la revue Fontaine) est repris dans G. Picon, L'usage de la lecture, t.1, Paris, Mercure de France, 1961, p. 121-130. Picon écrit: «le poème n'est pas dans la succession des phrases, il est tout entier dans chacune d'elles [...]. Char a été [...] jusqu'à l'identification de la poésie au mot, à la formule unique» (p. 124-125).

Cet heureux Robinson se sentait l'héritier d'une lignée de Robinsons actifs et misérables plutôt que l'ouvrier unique et l'agent opiniâtre d'une si pleine prospérité. Il avait grand'peine à se concevoir l'auteur de cet ensemble qui le contentait, mais qui le dominait. — Qu'y a-t-il en vérité de plus étranger à un créateur que le total (la plénitude) de son ouvrage ? Il n'en a jamais connu que les desseins partiels, et les morceaux, et les degrés, et l'impression de ce qu'il a fait est tout autre que celle d'une chose entière et accomplie, et il ne connaît de sa perfection que les approches, les essais.

Paul Valéry, Histoires brisées.⁷⁶

Robinson cherche à réunifier le temps et à faire de tous ces Robinsons actifs et misérables qu'il a été successivement une figure unifiante et totalisante. Des desseins partiels, des réponses «locales», des écarts encores rattachés à leur point de butée, Robinson tente une unification. Par la pensée, il essaie de dominer l'espace — qui n'est jamais que le temps dans sa trajectoire — et d'épouser les deux extrémités de son être. Pour préserver son droit d'errance, il tente de récupérer tous les essais de lui-même, son portrait anamorphosé au fil du temps et de

⁷⁶ Paul Valéry, «Histoires brisées», Oeuvres, t.2, p. 411.

sa trajectoire jusque-là, ce qui constituera une sorte de «solitude portative», c'est-à-dire l'édifice de soi, sans fil temporel ni spatial, un monument de sa propre perfection qu'il lui sera loisible de hâler et de voir à travers son vagabondage, et de renvoyer. L'entreprise le rend anxieux.

Chapitre 5

Point du jour

L'ombre sur la rive

*Un monument dont toutes les ombres par lui et
par ses parties projetées seraient belles,
formaient des dessins changeants. Une sorte
d'édifice projetait une silhouette.*

Paul Valéry, Histoires brisées¹

¹ P. Valéry, «Histoires brisées», Oeuvres, t. 2, p. 447.

Sur son île, Robinson ralentit le pas. Au loin, l'extrémité de l'île lui apparaît en plein soleil, dans la lumière qui, au fil du jour, s'est réchauffée pour gagner cette couleur riche qui dore toutes choses qu'elle enveloppe de ses rayons et – on le dirait – qu'elle caresse. Le soleil n'est plus suspendu que de quelques degrés au-dessus de sa ligne d'engloutissement et paraît flotter à la surface de l'eau. Une sorte de frisson parcourt de part en part Robinson qui regrette de ne pas avoir pris de lainage.

Devant lui, son ombre semble porter jusqu'à la mer. Selon l'angle sous lequel la lumière butte contre son corps, l'ombre de Robinson dessine une figure contrefaite qui, étonnamment, ne peut qu'être la sienne. Se déplaçant, prenant la pose devant sa silhouette, Robinson meut ses membres, courbe son corps, allonge les bras jusqu'à ce que, du bout de ses pieds, parte l'ombre d'un édifice dont

l'harmonie pourrait laisser croire qu'il a été conçu pour cette heure privilégiée. Par la lumière du jour qui décline et qui semble franchir l'opacité de sa forme, chaque partie de son corps devient gracieuse et presque légère, comme si, par le mouvement, l'équilibre était enfin accordé à sa propre stature.

Il s'imagine de l'extérieur afin d'admirer – récompense que seule permettrait la fin du jour – le jeu des ombres et des lumières sur lui, comme s'il était la face éclairée et lumineuse de cet édifice harmonieux, comme s'il était – et Robinson se moque de la facilité de l'oxymore – la lumière de cette ombre projetée.

Reprenant la marche, il prend conscience de la fatigue de son corps dont chaque courbature lui rappelle l'ajointement de ses membres, le fonctionnement de ses articulations, les possibilités infinies de son mouvement et de son déplacement dans l'espace – et dans le temps, ajoute Robinson.

Étrange, songe-t-il, que ce corps qui bouge et semble gauche dans chacun de ses mouvements projette l'ombre de cet édifice si harmonieux, dont toutes les parties semblent s'appeler et se répondre. Le temps qui s'immisce ici dans les articulations et les gruge, poursuit intérieurement Robinson, devient là pérennité par l'édifice au bout de ses pieds qui semble voué à ne pas s'effacer tant la saturation du noir de l'ombre paraît touffue.

De sa poche il sort un crayon à la mine usée et un carnet aux pages écornées sur lequel il commence à tracer l'esquisse de la silhouette.

Du fait qu'il s'est déplacé, Robinson dessinera de mémoire cette silhouette qu'il a vue, comme en rêve. Le jour tombera lentement sur Robinson penché sur son carnet.

*Ce qui revient à définir un point de vue
duquel une quantité de temps apparaisse comme
simultané et admette un arrangement, c'est-à-
dire des échanges entre ses moments.*

Paul Valéry, Histoires brisées²

C'est d'un seul tenant que nous nous apprêtons à considérer les années qui suivent, c'est-à-dire les années qui s'écoulent entre la parution du grand texte sur Rimbaud en 1956 et la mort de Char. Car s'il serait présomptueux de considérer que l'oeuvre, entre ces années, n'évolue ni ne se métamorphose, il semble que, selon l'angle de notre étude (la présence et le fonctionnement de la figure rimbaldienne), la plénitude et l'objectivité déployées dans le texte de 1956 autorisent à penser que Char portera désormais une attention distraite aux diverses préfaces à Rimbaud qui s'inscriront après la sienne.

La méditation, «l'efficacité» de la figure rimbaldienne et de son sens, pour se perpétuer bien au-delà de l'époque 1950-1960, n'empruntera plus à l'hommage ou à la

² P. Valéry, «Histoires brisées», Oeuvres, t. 2, p. 413-414.

célébration, c'est-à-dire que la destinée et l'oeuvre de Rimbaud n'auront plus besoin, désormais, de l'occasion (officielle et liturgique) pour surgir et commander une réflexion.

Après la préface de 1956, Char éprouve le besoin de réouvrir la question Rimbaud, de lui redonner tout ensemble ampleur et mouvement. C'est désormais dans l'alternance des questions et des réponses que Rimbaud surviendra, questions sans réponses et réponses interrogatives qu'échangent René Char et Martin Heidegger entre 1955 – date de leur rencontre – et 1976, année de la disparition du philosophe³. Ce sont ces échanges qui nous retiendront dans les pages qui viennent.

Entre 1962 et 1988, la parution des oeuvres de Char semble subordonnée à une visée architecturale. Est-ce ainsi que Char lui-même cherche à entrevoir le «monument» que formera son oeuvre ? C'est ainsi, en tous cas, que l'on abordera le poète, c'est-à-dire que les entrevues et les entretiens qu'il accorde cherchent à définir le rapport entre les diverses parties de l'oeuvre et tentent de

³ Char dit avoir entendu parler de Heidegger par Greta Knutson, la femme de Tzara, aux environs de 1932, c'est-à-dire sans doute dans le contre-coup ou le retentissement de Être et Temps (Cf. J. Pénard, Rencontres avec René Char, Paris, José Corti, 1991, p. 125 [8 août 1976]; à propos des rapports de Char avec Heidegger et de diverses considérations qui leur sont relatives, cf. Rencontres, p. 39 [25 août 1972], p. 53 [8 août 1973], p. 124-127 [8 août 1976]; p. 137 [27 août 1976]; p. 141-142 [1er janvier 1977]; p. 209 [6 avril 1980]; p. 214 [30 juillet 1980]; p. 252 [7 mars 1982]).

«cerner» la figure de l'homme. Ces questions sur l'organisation de son oeuvre et de sa vie permettent cependant d'apercevoir que Char, s'il conçoit son oeuvre comme un accompagnement, résiste à la tentation de se définir et rejette son passé.

Avec les recueils qui paraissent entre 1962 et 1988, nous serons ainsi appelée à considérer aussi toute l'oeuvre. Certes, c'est assez tardivement que Char préparera l'édition de ses oeuvres complètes, mais dès les années 1960, il semble que la visée architecturale de l'oeuvre soit au centre des préoccupations de la critique comme de celles du poète lui-même. C'est donc par le survol de cette architecture qui intéresse tant alors que nous ouvrirons ce chapitre, après quoi nous tenterons de suivre le parcours de la figure rimbaldienne à travers les échanges du poète avec Martin Heidegger.

En 1969, Raymond Jean, dans la présentation des pages consacrées à Char par le journal Le Monde, écrit que le poète, qui a maintenant soixante ans, «nous apparaît désormais dans sa dimension définitive: celle d'un homme de haute stature qui a su traverser son temps, en vivre profondément les contradictions et les luttes⁴».

⁴ R. Jean, «René Char en sa juste présence», Le Monde, supplément livres, 11 janvier 1969, p. iv-v. Ces pages sont consacrées à Char à l'occasion de la parution de Dans la pluie giboyeuse (Gallimard, [octobre] 1968).

Cette «dimension définitive⁵» du poète, cette «haute stature» de l'homme n'est peut-être qu'une omniprésence: cette année-là, Ralentir travaux est réédité (Corti, 1969), Fureur et mystère puis les Matinaux suivi de La Parole en archipel sont présentés en collection de poche⁶, Le Soleil des eaux a été joué l'hiver précédent sur une scène parisienne⁷, la connaissance critique de l'oeuvre se développe et nombreuses sont les revues qui ont consacré ou

⁵ Pour Alain Bosquet, à la formation de cet édifice correspond le début de son effritement: dans la livraison du 17 mars 1962 du journal Le Monde, Bosquet rend compte de La Parole en archipel: «Il faut avoir le courage de dire à René Char que depuis dix ans il fait fausse route, que ses poèmes se présentent comme de petites miettes insignifiantes et que dans son dernier recueil La Parole en archipel, il n'est rien que n'importe quel poète de rang modeste n'ait pu écrire ou penser en quelques heures, distraitemment sans se donner de mal» («Parole en archipel ou l'émiettement d'un poète»; le texte est partiellement donné dans Atelier, p. 785). René Char répliquera de façon confidentielle en faisant tirer un petit ouvrage (Farces américaines) où sont reproduites différentes dédicaces qu'Alain Bosquet a inscrites dans les livres qu'il a fait parvenir à Char depuis 1946 (Cf. Atelier, p. 785).

⁶ La Parole en archipel a paru en 1962 (Gallimard) en même temps qu'une réédition de Fureur et mystère (Gallimard) qui sera, dès 1967, en collection de poche («Poésie», Gallimard, 1967). En 1969, c'est Les Matinaux suivi de La Parole en archipel qui passe dans la collection «Poésie» chez Gallimard (nouvelle édition en 1974), peu avant Recherche de la base et du sommet («Poésie», Gallimard, 1971; cette édition, de nouveau, très largement différente de l'édition de 1965, sera par nous désignée par son rang: il s'agit de la troisième mouture du recueil).

⁷ Représentations par la compagnie Jacques Guimet, Studio des Champs-Élysées, saison 1967-1968; cf. «Au terme de la représentation du Soleil des eaux», entretien avec René Char par Georges Léon, L'Humanité, 9 avril 1968, p. 8.

s'apprêtent à consacrer un de leurs numéros à l'oeuvre de Char⁸.

Si Char mérite, en 1966, le Prix des Critiques pour l'ensemble de son oeuvre, c'est de bien peu qu'il aura manqué l'Académie, le prix Nobel et le Collège de France⁹.

Mais Char aura le privilège d'«entrer de son vivant» dans la célèbre «Bibliothèque de la Pléiade» dont il va préparer l'édition en trois ans, anxieux de n'avoir pas le temps d'y mettre la dernière main et pressé de «voir» cette édition. C'est donc selon son plan, ses volontés et son «esthétique» qu'il va élaborer l'édition de ses oeuvres¹⁰.

⁸ Raymond Jean fait explicitement référence au numéro spécial de la revue Liberté consacré à Char (n°58 (juillet-août 1968)). En 1963, la revue L'Arc donnait son numéro René Char (J. Dupin et B. Pingaud, dir., Librairie Duportchelle, n°22 (été 1963)); en 1971, les éditions de l'Herne consacreront leur quinzième cahier à Char (Dominique Fourcade, dir., mars 1971) et en 1977, la revue américaine World Literature Today donnera un numéro René Char (51-3 (été 1977)) avant qu'un colloque ne se tienne à Tours en 1984 (Sud, 1984). Coïncidant avec la disparition du poète, le numéro spécial de la revue Europe (n°705-706 (janvier-février 1988)) n'a cependant pas été conçu comme un hommage posthume et c'est bien à un poète «vivant» que ce numéro est consacré.

⁹ Le 30 juillet 1979, Jean Pénard note qu'à Paris on tente de reconnaître officiellement la notoriété de Char et de consacrer la place qu'il occupe: «Il n'est pas de jour qu'on ne me parle, à son sujet, de décoration, d'élection à l'Académie, de Prix Nobel» (p. 199). Le 1er décembre 1982, Pénard note que Char a failli obtenir le Prix Nobel, mais que Char avec derrière lui Michaux ont tous deux été supplantés par Gabriel Garcia Marquez. Pénard racontera plus tard qu'au début des années quatre-vingt, Michel Foucault a proposé le nom de Char pour une chaire de poésie au Collège de France; à Char, qui avait soixante-quatorze ans, aurait alors été préféré Yves Bonnefoy. Char a cependant confié à Pénard que, quinze ou vingt ans plus tôt (aux alentours de 1960-1965), il avait déjà décliné une pareille proposition, venue, cette fois, de Georges Blin (21 juillet 1984, p. 285-286).

¹⁰ Le projet de Gallimard apparaît à la date du 15 août 1980 dans les Rencontres de Jean Pénard (p. 215). Le 31 mars 1983, Char met

À compter de 1962, et jusqu'en 1988, Char donnera Le Nu perdu¹¹, Aromates chasseurs¹², Chants de la balandrane¹³, Fenêtres dormantes et porte sur le toit¹⁴. En 1985, après la parution des Oeuvres complètes dans la collection de la «Bibliothèque de la Pléiade», paraîtront Les Voisinages de Van Gogh¹⁵ et, en 1988, après la disparition de Char, Éloge d'une soupçonnée¹⁶.

En août 1987, Char confiera à Jean Pénard: «J'ai quatre-vingts ans depuis juin. Mais j'ai déjà eu quatre-vingts ans en 1968, puis en 1978¹⁷».

entre les mains de ce dernier «les feuillets corrigés et réunis de son édition pour la Pléiade»(p. 268) et le 18 juillet de la même année, il parle de la Pléiade comme d'une «chose faite». À propos de la Pléiade de Char et du travail de préparation, cf. p. 216-217; 222; 226-227; 232; 236; 248; 249 et 259-260.

¹¹ Le Nu perdu (1964-1971), Gallimard, [septembre] 1971, 137 pages; le recueil sera repris en 1978; en 1982, il paraît sous le titre Le Nu perdu et autres poèmes. À chaque reprise, il s'agit d'une «nouvelle édition». Le recueil comprend Retour amont[GLM, 1965], Dans la pluie giboyeuse [Gallimard, 1968], Le Chien de coeur[GLM, 1969], L'effroi la joie [Au vent d'Arles, 1969] et Contre une maison sèche [paru comme «inédit» dans le Cahier de l'Herne René Char, 1971].

¹² Aromates chasseurs, Gallimard, [décembre] 1975, 46 pages.

¹³ Chants de la balandrane(1975-1977), Gallimard, [octobre] 1977, 86 pages.

¹⁴ Fenêtres dormantes et porte sur le toit (1973-1979), Gallimard, [septembre] 1979, 94 pages.

¹⁵ Les Voisinages de Van Gogh, Gallimard, [mai] 1985, 42 pages.

¹⁶ Éloge d'une soupçonnée, Gallimard, [30 juin] 1988, 24 pages.

¹⁷ Pénard, Rencontres, [20 août 1978] p. 312. À deux reprises, en mai 1968 et en août 1978, la santé de Char s'est altérée sérieusement.

Architecture de l'édifice: suites sans fin

Avant de considérer l'architecture de l'oeuvre telle que Char la décrit dans ses entretiens, il importe de prendre la mesure des modifications qu'apportent les années qui s'ouvrent à la démarche anthologique dont nous avons vu qu'elle avait pris naissance au tournant des années 1950.

Au souci anthologique s'ajoute maintenant celui de garder l'oeuvre ouverte. Aussi les anthologies qui paraissent ces années-là comportent-elles, comme les numéros de revues consacrés à Char, des inédits¹⁸.

Quand paraît Fenêtres dormantes et porte sur le toit, en 1979, la liste des oeuvres du même auteur comporte le titre d'un ouvrage «en préparation». La promesse d'un «récit» intitulé Sous ma casquette amarante¹⁹, inscrite à la suite de la liste rétrospective des ouvrages déjà parus, conjure l'achevé d'imprimer de la page précédente.

¹⁸ J. Roudaut souligne cette curieuse entorse à la nature rétrospective de l'anthologie en précisant qu'en 1960, l'Anthologie se termine par des poèmes qui ne seront repris qu'en 1968 dans le recueil Dans la pluie giboyeuse. De même, en 1964, Commune présence inclut des poèmes qui se retrouveront l'année suivante dans Retour amont. Le Cahier de l'Herne, en 1971, comprend, en guise d'inédit, «Contre une maison sèche» qui sera publié la même année (Au vent d'Arles, 1971) (Cf. J. Roudaut, «L'auto-anthologie», p. 56).

¹⁹ Ce «récit» ne verra pas le jour et le titre sera donné à l'ensemble des entretiens du poète avec France Huser qui seront reversés dans l'oeuvre (OC, p. 851-870). Le 26 juillet 1979, Char, qui possédait de nombreuses casquettes, confie à J. Pénard: «J'en ai caché une, car elle portera le titre de mon prochain recueil Sous ma casquette amarante» (J. Pénard, Rencontres, p. 197).

D'ailleurs, la parution des Voisinages de Van Gogh et d'Éloge d'une soupçonnée viendra démentir l'intitulé du volume des Oeuvres complètes de Char dans la «Bibliothèque de la Pléiade»²⁰. La présence du poète sera celle qui déborde toujours, dont la suite est toujours à venir, dont l'exégèse totalisante est incessamment démentie²¹.

De sa propre Pléiade, Char désirait qu'elle soit, de la même façon, l'avenir de son oeuvre: «Je vais y mettre tout ce qui, dans ce que j'ai créé, me paraît digne d'avenir, y compris quelques oeuvres peu connues écrites dans ma jeunesse, et une ou deux dizaines de poèmes demeurés en moi bien vivants, mais auxquels je n'ai pas su trouver de toit²²».

²⁰ Char, une fois paru le volume de ses oeuvres complètes, était certes heureux mais, confie-t-il à J. Pénard, «j'ai aussi le sentiment que cette édition me finit, alors que je pourrais peut-être ajouter quelques tuiles à mon toit. Il faudrait quatre ou cinq ans. Qui m'assure que je les aurai ?» (J. Pénard, Rencontres, p. 272 [18 juillet 1983]).

²¹ Cette idée de «débordement» du poète est commune à D. Bergez («Lectures de René Char», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 93) et à V. Metzger («Lecteur rêveur», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 40). À propos de la publication des Oeuvres complètes de Char et de leur effet sur la lecture, cf. É. Marty, «René Char: du texte à l'oeuvre», Critique, XLI-457-458 (1985), p. 719-730.

²² J. Pénard, Rencontres, [15 août 1980] p. 215: Char groupera ces textes dans trois ensembles mouvants: À faulx contente, Le bâton de rosier et Loin de nos cendres. Bien qu'un ensemble de poèmes ait paru dans la livraison de février 1982 de la NRF sous le titre «Loin de nos cendres», le groupement est encore instable et sera largement modifié pour la parution des Oeuvres complètes. Ces trois groupes de poèmes reprennent plusieurs textes des Cloches sur le coeur dont Premières alluvions, en 1946, avait déjà donné quelques poèmes. Une table du parcours de ces poèmes est donnée en appendice (OC, p. 1393 et sqq) mais on ne saurait s'y fier aveuglément.

C'est donc tout ensemble l'oeuvre construite et ces matériaux non encore posés sur l'édifice que Char voudrait s'empresse de faire tenir ensemble. Au contraire de Saint-John Perse, Char rejette cependant l'idée que son livre comprenne les discours et les hommages, les divers témoignages ou encore la correspondance qui, d'après lui, ne sont pas sans intérêt mais relèvent, dit-il, de l'«échafaudage». Quant à lui, il s'en tiendra à sa «poésie proprement dite» et réservera sa correspondance pour un éventuel second volume²³. En août 1982, les travaux de la Pléiade progressent mais Char garde l'oeil sur sa ligne directrice: il confirme qu'il ne gardera de variantes, somme toute, «que celles qui sont vraiment significatives, et auxquelles il aurait bien aimé donner le nom quelque peu "heideggerien" de Chemins du poème. Tout le reste (corrections, retouches, repentirs) est à jeter à la poubelle²⁴».

L'annonce de recueils en préparation et l'esthétique même de ses Oeuvres complètes, Char les doit peut-être à la figure et à la destinée rimbaldienne. Car si d'aventure on pouvait se glisser dans l'ombre de l'oeuvre qui s'élabore alors, sans doute, comme Jean Pénard, pourrait-on y lire les

²³ J. Pénard, Rencontres, [18 avril 1981] p. 226-227.

²⁴ J. Pénard, Rencontres, [6 août 1982] p. 259-260; les variantes que comportait la première version de l'édition de la Pléiade étaient donc à considérer, d'une certaine façon, comme des «inédits».

traces d'une angoisse tout entière placée sous le signe de Rimbaud, angoisse, venue avec le temps, de perdre la voix:

"Si je cessais, comme ça, demain matin, d'être poète ! C'est peut-être ce qui est arrivé tout à coup à Rimbaud. J'ai plus peur de ça que de mourir. Il y a des hommes qui ont du génie à vingt ans, puis qui le perdent, puis qui le retrouvent à cinquante, et à qui de nouveau la grâce et le don échappent", confie Char à Jean Pénard, le 1^{er} janvier 1977.²⁵

En avril 1984, c'est peut-être en «anthologiste» qu'il parle des brouillons de Rimbaud. Sa voix semble alors mûrie par les réflexions qui ont dû lui venir quand il s'est agi de faire le «choix» des variantes et des notes qu'il concéderait à son édition de la Pléiade:

D'après ce qu'on peut savoir de la gestation d'Une Saison en enfer, aurait dit Char, les premiers textes étaient tout à fait communs, comme écrits au fil de la plume. Puis il a choisi, il a coupé, il a confronté dans l'opposition et la similitude, et partout il a transformé des mots plats en mots inaltérables, pour mettre entre nos mains cet inépuisable prodige. Il faut quelquefois un seul mot, je dis bien un seul, pour faire de quelques lignes un poème sur lequel la mort n'a plus de prise.²⁶

Mouvement de l'édifice : double valence

L'édifice de l'oeuvre construit, il importe de ménager des échanges entre ses parties de telle sorte que le temps qui s'est écoulé apparaisse dans une sorte de pérennité ou de simultanéité que seuls permettent les appels et les réponses entre ses divers moments.

²⁵ J. Pénard, Rencontres, p. 141.

²⁶ J. Pénard, Rencontres, [13 avril 1984] p. 282-283.

Les Feuillets d'Hypnos, écrit Raymond Jean, ont été le «journal de bord» de cette aventure humaine où ont été reconnus tout ensemble un son nouveau et une fonction nouvelle à la poésie. C'est d'ailleurs à partir de ce point central de l'oeuvre que le critique peut écrire, au terme du parcours poétique de Char qu'il vient de retracer:

Lorsqu'on prend la mesure du chemin parcouru [...] on a le sentiment d'une étonnante permanence. [...] Peut-être pourra-t-on enregistrer aujourd'hui une sorte de halte, un sens de l'étape.²⁷

Aussi Raymond Jean demandera-t-il au poète quel "moment" de sa poésie représente le recueil Dans la pluie giboyeuse (1969) par rapport à Retour amont (1965):

Les rapports, même les plus assurés, sont, répond Char, comme à dessein, immédiatement des rapports perdus, sitôt qu'on tente de les établir et de les souligner. Il n'y a pas de pause, si vous voulez, entre Retour amont et Dans la pluie giboyeuse. C'est à peu de massifs et de conjonctures près la même géographie et le même battement artériel.²⁸

Ces rapports aussitôt perdus qu'établis intéressaient déjà Pierre Berger en 1952. Le critique demandait alors à Char si le temps n'était pas venu de «donner de nouveaux Feuillets d'Hypnos» ?

Le contenu des livres varie suivant les époques, répondait alors Char. [...] De 1941 à 1944, j'ai écrit Feuillets d'Hypnos comme une ménagère consigne ses comptes sur un calepin. De 1948 à 1952, j'ai donné à une sérénité crispée. [...] Les Feuillets d'Hypnos

²⁷ R. Jean, «Ni éternel, ni temporel. Un inflexible trajet poétique», Le Monde, 11 janvier 1969, p. iv.

²⁸ «Le poète parle: "Ne nous montrons pas diseurs d'apocalypse"», propos recueillis par R. Jean, Le Monde, 11 janvier 1969, p. v.

correspondaient à leur temps, À une sérénité crispée correspond au nôtre.²⁹

L'idée de «journal» pour accompagner le temps ou une autre oeuvre reviendra dans un entretien accordé à Édith Mora, qui remarquait que, parallèlement à Retour amont, le poète composait L'âge cassant, paru quelques mois avant le premier. Char confirme les vues de son interlocutrice: «L'âge cassant est en quelque sorte le "journal" de ce retour selon une ligne ouest-est³⁰».

La référence que fait Char à son oeuvre comme à un «journal» n'est pas nouvelle. À propos de Feuillets d'Hypnos, il écrivait à Gilbert Lely, le 17 juillet 1945: «C'est ce journal que je vais publier (une sorte de Marc-Aurèle!) [...]. C'est en tout cas nouveau dans mon oeuvre (rien du genre papier résistant, cocardier, récital et tout)³¹». Ce qui s'était écrit «pour lui-même³²», au fil des

²⁹ P. Berger, «Conversation avec René Char», La Gazette des lettres, 15 juin 1952, p. 11.

³⁰ «Dernière étape d'un voyage. René Char commente son Retour amont», propos recueillis par É. Mora, Le Monde, 28 mai 1966, p. 11.

³¹ Cette lettre est citée par Ch. Dupouy, René Char, Paris, Belfond, «Dossiers Belfond», 1987, p. 244.

³² Char, en évoquant Marc-Aurèle, faisait sans doute référence aux Pensées pour moi-même, où l'empereur formule et nuance incessamment, à la lumière de l'expérience, une éthique stoïcienne reposant sur la connaissance de soi-même et des hommes. Il semble que la référence à Marc-Aurèle recèle quelque vérité sur les rapports qu'entretient Char tout à la fois avec soi-même et avec les autres, tant elle est constante. Évoquant ses amitiés avec Éluard, Camus, Bataille et Braque, Char constate cependant qu'«au fond, mes vrais amis au sol, ce sont des gens qui ne connaissent pas ma poésie — tels Louis Curel, Jean Pancrace Nougier, qui ont été des sortes de Marc-Aurèle pour moi» (Cf. «Poésie-sur-Sorgue», chez René Char avec É. Mora,

jours, sera donné à la publication et changera de destinataire. «Journal» ou «carnet», ce texte ne sera livré qu'en pages détachées; il passera du relié au délié. Yves Sinturel souligne l'importance de cette transformation: «À l'ordre chronologique Char a substitué une numérotation qui transforme la durée en une suite d'instantanés arrachés au temps. [...] D'un journal de la résistance [il fait] une sorte de mémorial éclaté³³».

L'ambivalence, cependant, ou la double valence de ce journal n'a de cesse d'apparaître quand, en 1946, le destinataire de la lettre dit lui-même, à propos des mêmes feuillets, qu'ils sont «le "journal" de la plupart des poèmes de Seuls demeurent³⁴».

Pour Paul Veyne, ce serait même toute l'oeuvre qui pourrait se lire dans l'alternance du poème et du mémorial³⁵.

Les Nouvelles littéraires, 16 septembre 1965, p. 9). Sur le lien entre Char et Marc-Aurèle, voir M. Sacotte, «Une sorte de Marc-Aurèle», dans Autour de René Char (D. Alexandre, dir., Paris, PENS, 1991, p. 71-81).

³³ Y. Sinturel, «Char le bref», dans Formes littéraires brèves, Wrocław et Paris, Éditions de l'Université de Wrocław et Nizet, 1991, p. 91. Dans «Du texte à l'oeuvre», Éric Marty remarque aussi que l'oeuvre tient du journal paradoxalement soustrait à l'ordre du calendrier auquel aurait été substitué le calendrier intime et particulièrement désordonné de la conscience du poète. Les fragments, arrachés à la mémoire (passé) et au souci (avenir), sont en quelque sorte liés ou déliés par «asyndète amnésique», écrit Marty (p. 721 et 725).

³⁴ G. Lely, «René Char», conférence prononcée le 3 juillet 1946 à Paris; le texte est repris dans le Cahier de l'Herne René Char, p. 171-185; la citation est extraite de la page 179.

³⁵ P. Veyne, René Char en ses poèmes, p. 127: «Les autres proses de Abondance viendra, écrit Veyne, sont le roman de [l'aventure

Si le poète accompagne son temps par le journal qu'il en tient, c'est qu'il a choisi de faire route avec le temps et l'histoire. L'homme n'est pas intéressé par le chemin parcouru. Pour le Cahier de l'Herne, en 1971, Char demande qu'on arrête sa «chronologie» en 1946³⁶. Dès 1959, à Pierre de Boisdeffre qui lui demande comment il voit la formation de son oeuvre, il répond:

Mon passé est trop entamé, effrité, hors de vue, pour que je sois tout à fait sûr de l'exactitude et de l'intérêt de ce que je pourrais rapporter. Chacun, au cours de ses saisons, donne ce qu'il peut. À vos questions, chemin faisant, depuis trente années, mes ouvrages se sont efforcés de répondre.³⁷

De même, quand Édith Mora lui demande, en 1965, de lui raconter un peu de sa vie, Char refuse en déniaut la ligne

surréaliste]; [...] mon lecteur a intérêt à sauter les trois pages qui suivent [...]. Qu'il ne me lise que si les romans d'éducation l'intéressent»(p. 127); «Selon une pratique qui ne se démentira pas dans les oeuvres postérieures, un certain nombre de pièces du Marteau sans maître et de Dehors la nuit est gouvernée sont l'équivalent d'un journal littéraire, de la Correspondance de Flaubert ou du Journal de Virginia Woolf; ou plutôt ils le seraient, si les nécessités de la poésie ne s'y mêlaient à l'autobiographie»(p. 137). Plus loin, Veyne, qui pratique cette lecture biographique, précisera qu'il s'agit d'une «sorte de journal d'un séducteur».

³⁶ Cf. L'Herne(René Char), p. 16.

³⁷ P. de Boisdeffre, «Poésie vivante: René Char», Les Nouvelles littéraires, 12 février 1959, p. 7. René Char confiera de même, à Jean Pénard, que les réponses et les explications qu'il donne aux questions de Paul Veyne, qui rédige alors son ouvrage sur lui, sont aléatoires; elles relèvent, à la lettre, de l'inspiration du moment: «il n'est pas assez sûr de lui, disait Char à Pénard, pour ne pas se référer constamment aux réponses que je lui donne et qui, entre nous, selon mon humeur, sont un jour ceci et un jour cela»(J. Pénard, Rencontres, [23 février 1985] p. 300). Sur le projet de l'ouvrage de Veyne et sa progression, cf. notamment p. 275 [22 octobre 1983], p. 284-285 [13 avril 1984], p. 293-294 [20 décembre 1984], p. 300 [23 février 1985] et p. 304 [12 juillet 1985].

droite: «Ma vie ? Laquelle ? J'ai vécu vingt vies, dont deux ou trois avec le couteau entre les dents !» Son interlocutrice lui demandant de choisir l'une d'elles pour la lui raconter, Char répond: «Impossible: tout est passé, enfer, purgatoire et grâce, dans ma poésie³⁸».

Il consent cependant à faire une relecture de son aventure surréaliste et de sa venue à la poésie. Quand Édith Mora lui demande s'il a été tout de suite surréaliste, il précise:

J'ai commencé à écrire Arsenal³⁹, vers dix-huit ans, sans rien connaître du surréalisme; j'avais seulement lu quelques pages de Reverdy et deux ou trois poèmes d'Éluard. [...] Les surréalistes ont été un moment mes bons compagnons de révolte.

Puis il enchaîne et corrige son interlocutrice:

S'il faut parler d'influence, je dirai: Rimbaud; et, tout jeune, Tacite, dont j'avais pris cette phrase pour devise: «Le refus même des honneurs tenant lieu de crime». ⁴⁰

³⁸ «Poésie-sur-Sorgue», Chez René Char avec Édith Mora, Les Nouvelles littéraires, 16 septembre 1965, p. 9.

³⁹ Char n'évoquera plus jamais son premier recueil (Les Cloches sur le coeur); il fait toujours commencer son aventure avec la rédaction de Arsenal (Cf. aussi R. Jean, «Ni éternel ni temporel», Le Monde, 11 janvier 1969, p. iv et G. Léon, «Au terme des représentations du Soleil des eaux», L'Humanité, 9 avril 1968, p. 8).

⁴⁰ «Poésie-sur-Sorgue», Les Nouvelles littéraires, 16 septembre 1965, p. 9. Raymond Jean, retraçant le parcours du poète en 1969, rapportera, lui aussi, que Char «aime à dire qu'il n'a été qu'un "locataire" du surréalisme, qu'il n'y a trouvé qu'une maison de passage, un espace à traverser» («Ni éternel, ni temporel. Un inflexible trajet poétique», Le Monde, 11 janvier 1969, p. iv). Dans la lettre adressée à Henri Peyre en 1963, Char avait déjà évoqué son aventure surréaliste: «Le mariage d'un esprit de vingt ans avec un violent fantôme, décevant comme nous sommes, nous-mêmes, décevants, ne peut être que le fait d'une révolte naturelle qui se transporte sur un miroir collectif, ou plutôt sur un feu compagnon qu'un rapide divorce des parties bientôt éteindra. [...] Le surréalisme a accompli

Rimbaud, on le voit, est avoué, préféré même à l'influence surréaliste. Mais en même temps, Rimbaud sera refoulé dans les marges du manuscrit. La «Description d'un carnet gris⁴¹» permet en effet de constater qu'au fil des écritures, Rimbaud sera effacé d'un passage du texte «Faire du chemin avec...⁴²». Rimbaud, d'abord intégré au cortège des «dieux hagards» (avec Baudelaire, Melville et Van Gogh), disparaît. Il constitue peut-être la figure absente du cortège qui intégrera, dans la version définitive, en plus des premiers, Mandelstam, «l'Incliné». La disparition de Rimbaud pourrait se situer entre 1975, date où l'exemplaire de Sur la poésie (1936-1974) sur lequel écrit Char – et qui constitue le «carnet gris» dont il est question –, est relié par Leroux, et septembre 1979, date de publication de Fenêtres dormantes et porte sur le toit.

Si Rimbaud est effacé du collègue épars, c'est pour être isolé, privilegié, dirions-nous, reversé dans la «mise commune» des échanges entre René Char et Martin Heidegger qui nous retiendront maintenant, – après que nous aurons examiné l'activité interprétative autour de Rimbaud.

son voyage; l'Histoire lui a aménagé des gares et des aéroports, en attendant d'en trier dans une bibliothèque routinière les beautés et les poussières» («Le mariage d'un esprit de vingt ans» [1963], OC, p. 662-663). Cette lettre, avec celle qu'il adressait à Benjamin Péret en 1935 et la «lettre hors commerce» à André Breton en 1947, vient jalonner la réévaluation constante que fait Char de son passage au sein du surréalisme.

⁴¹ Cf. OC, p. 1253.

⁴² Fenêtres dormantes et porte sur le toit [1973-1979], OC, p. 580.

Rimbaud: l'épuisement du commentaire

Entre 1960 et la fin des années 1980, les interprétations de la figure de Rimbaud paraissent avoir atteint l'épuisement en même temps que le déploiement le plus complet. Comme le dit Jean Paulhan dès 1965, «le commentaire à Rimbaud est devenu de nos jours un genre littéraire, comme la satire ou l'essai⁴³».

Une dernière polémique ralliera encore la troupe des rimbaldiens. Elle éclate à la fin de l'année 1961. Robert Faurisson donne à ce moment son A-t-on lu Rimbaud ? dans le numéro spécial de la revue Bizarre. La thèse qu'il soutient a pour objet le sonnet des «Voyelles», dont il pose que la coloration serait érotique. L'idée que Rimbaud ait élaboré ce «blason d'une femme in coïtu» et la thèse du pansexualisme rappellent sur les rangs les André Breton, Antoine Adam, Étiemble, Robert Kanters et Pascal Pia⁴⁴.

⁴³ J. Paulhan, «Rimbaud d'un seul trait»; l'édition originale de ce texte accompagnait le disque «Rimbaud», 1965, Cercle de poésie, 130 exemplaires; il est repris dans J. Paulhan, Oeuvres complètes, t. 4, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 67. Paulhan précise: «Il semble de nos jours qu'aucun jeune poète, fût-il chinois, sénégalais ou mexicain, ne puisse être valable s'il n'a résolu le problème Rimbaud, s'il ne montre, je ne dis pas seulement par ses réflexions mais par ses oeuvres, qu'il a compris de quoi il s'agissait»(p. 67).

⁴⁴ Le dossier de cette «affaire» a été repris dans La Bibliothèque volante, n°4(juillet 1971), Paris, éditions J.-J. Pauvert: «Robert Faurisson: A-t-on lu Rimbaud ? suivi de l'affaire Rimbaud», 62 pages. Le dossier reprend non seulement le texte de Faurisson, mais encore tous les articles qu'il a suscités.

Dans les mêmes années, Pascal Pia publie l'Album zutique⁴⁵ et Jean Voellmy, la correspondance de Rimbaud avec le conseiller et futur premier ministre du roi Ménélik⁴⁶, tandis que Suzanne Briet met au jour 28 lettres de Madame Rimbaud dans une étude biographique de la mère du poète⁴⁷. En 1967, Gallimard publiera un Album de la Pléiade⁴⁸.

La liturgie différée d'un siècle qui accompagne le parcours de Rimbaud a encore en réserve un centenaire: celui de la publication d'Une saison en enfer en 1973, qui sera l'occasion d'une nouvelle mouture de l'édition de la Pléiade⁴⁹ et, simultanément - ou presque -, de la parution de l'oeuvre de Rimbaud dans diverses collections de poche⁵⁰.

⁴⁵ En 2 volumes, au Cercle du livre précieux (1961).

⁴⁶ Correspondance Rimbaud-Ilg, lettres inédites publiées par J. Voellmy, Paris, Gallimard, [mai] 1965, 225 pages.

⁴⁷ S. Briet, Madame Rimbaud, essai de biographie suivi de la correspondance de Vitalie Rimbaud-Cuif dont treize lettres inédites, préface de L. Forestier, Paris, Minard, «L'avant-siècle»; n°5, 133 pages. Les 28 lettres de la mère de Rimbaud s'échelonnent du 4 mai 1870 au 9 juillet 1907 et treize d'entre elles sont alors inédites.

⁴⁸ Album Rimbaud, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», n°6, mars 1967, iconographie réunie et commentée par H. Matarasso et P. Petitfils, 438 ill., 360 pages; cet album n'a jamais été sur le marché.

⁴⁹ A. Rimbaud, Oeuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 30 mars 1972, 1149 pages; s'ajoutent alors le journal de Vitalie et de nombreuses lettres.

⁵⁰ Ces diverses éditions, qui existaient déjà, sont presque toutes renouvelées à l'occasion du centenaire de la parution de la Saison. Cf. notamment, l'édition de D. Leuwers (A. Rimbaud, Poésies. Derniers vers. Une saison en enfer, Illuminations, édition établie par D. Leuwers, Paris, Le livre de poche, 1972).

L'édition des Oeuvres de Rimbaud préparée par Char sera remplacée, en 1965, par une nouvelle édition présentée, celle-là, par Georges Ribemont-Dessaignes, au Club français du livre⁵¹. À l'inverse, et ironiquement, le texte de Char, écrit en 1956, servira de préface à l'une des plus prestigieuses de ces éditions de poche⁵². Ironiquement, parce que Char, ce faisant, devient à son tour préfacier de Rimbaud et prend la même place que Claudel. Mais comme les éditions du Mercure de France donnent leur version de poche en 1960, Char devient, à la vérité, le concurrent direct de Claudel⁵³.

Après avoir donné son Rimbaud par lui-même⁵⁴, Yves Bonnefoy retrace, en 1968, les péripéties de la figure rimbaldienne dans la critique depuis l'époque contemporaine du poète jusqu'à Fondane qui a signé, selon Bonnefoy, le

⁵¹ A. Rimbaud, Oeuvres, présentées par G. Ribemont-Dessaignes, Paris, Club français du livre, 1965. En même temps, les Oeuvres complètes de Rimbaud dans la «Bibliothèque de la Pléiade» connaissent une seconde édition qui comprend 90 pages supplémentaires.

⁵² A. Rimbaud, Poésies. Une saison en enfer. Illuminations, préface de R. Char, édition de L. Forestier, Paris, Gallimard, «Poésie», 1973.

⁵³ A. Rimbaud, Les Illuminations, Une Saison en enfer, autres poèmes, préface de P. Claudel, édition établie par Pascal Pia, Paris, Le livre de poche, 1960, 253 pages.

⁵⁴ Y. Bonnefoy, Rimbaud par lui-même, Paris, Éditions du Seuil, «Écrivains de toujours»; 154, 1961, 189 pages. Dans cet ouvrage, Bonnefoy sépare d'emblée, comme l'avait fait Char en 1956, Rimbaud du cortège de ses préfaces: «Pour comprendre Rimbaud, lisons Rimbaud, désirons séparer la voix de tant d'autres voix qui se sont mêlées à elle»(p. 5); privilégiant le poète — comme Char, encore —, Bonnefoy se refuse à raconter les années d'errance et l'agonie de Rimbaud. De même passe-t-il sous silence la conversion finale du poète.

dernier des portraits métaphysiques: «les jeux sont faits, comme si quelques hypothèses, logiquement concevables, avaient été employées, usées – et réserve faite d'un Rimbaud communard [...], réserve faite aussi de quelques "délires" en retard, la place est libre, par lassitude, pour les travaux qui se vouent à la précision du détail⁵⁵». Le poète qui, somme toute, n'aura jamais été lui-même a, certes, eu une influence considérable, mais jamais une étude de ce qu'il fut n'en accompagna le devenir, écrit encore Bonnefoy. Si la place est libre pour les études de détail, il vaudrait encore mieux le silence. Comme Breton qui demandait «l'occultation profonde» de Rimbaud, Bonnefoy appelle à l'abandon de Rimbaud: «À moins, et ce serait certes de bon augure, qu'un certain silence, qui pour l'instant entoure son oeuvre, ne signifie qu'on le sente irrécupérable. Je souhaite cet abandon de Rimbaud. Ce serait la preuve qu'il commence à être entendu⁵⁶».

Partagées entre les poètes et les professeurs, l'oeuvre et la destinée rimbaldiennes ne pourront plus dès lors que susciter la répétition ou la querelle. La querelle d'ailleurs concerne moins l'interprétation qu'elle n'est le lieu d'une bataille territoriale: des poètes et des professeurs, qui détient le fief Rimbaud ?

⁵⁵ Y. Bonnefoy, «Rimbaud devant la critique», dans Rimbaud, Paris, Hachette, «Génies et réalités»; 34, 1968, p. 287.

⁵⁶ Y. Bonnefoy, «Rimbaud devant la critique», p. 287.

Cette polémique a peut-être connu son premier acte au moment de la publication des Oeuvres de Rimbaud au Club Français du livre en 1957.

Poètes et professeurs

Char, en préfaçant Rimbaud, rejoignait le cortège des «autorités» rimbaldiennes défendu, d'une part, par les professeurs et, de l'autre, par les poètes. Il a désormais droit de cité et droit de réplique.

Alerté par un passage de la préface de Char qui moque le labeur d'un «vaillant professeur» en réduisant à néant son apport à la connaissance de Rimbaud⁵⁷, Étienne rétorque et fait feu sur tous les fronts: les attaques sont tantôt personnelles, tantôt professionnelles, elles tentent d'atteindre et l'homme et l'oeuvre. Le sarcasme le dispute à la véhémence, l'insulte à l'injure, tant et si bien qu'à la fin, il est difficile de voir clair dans cette affaire et, surtout, de voir en quoi elle concerne Rimbaud.

Malgré les apparences — ou plutôt, ferions-nous mieux de dire, à l'évidence — , la querelle qui éclate en 1958

⁵⁷ R. Char, «Arthur Rimbaud»: «Qu'il se trouve un vaillant professeur pour assez comiquement se repentir, à quarante ans, d'avoir avec trop de véhémence admiré, dans la vingtième année de son âge, l'auteur des Illuminations, et nous restituer son bonheur ancien mêlé à son regret présent, sous l'aspect rosâtre de deux épais volumes définitifs d'archives, ce labeur de ramassage n'ajoute pas deux gouttes de pluie à l'ondée, deux pelures d'orange de plus au rayon de soleil qui gouverne nos lectures»(OC, p. 728). Char fait assez clairement référence ici à la thèse d'Étienne, récemment soutenue à l'époque, sur Le Mythe de Rimbaud.

entre Étienne et René Char ne peut pas ne pas receler un enjeu plus important tant ce qui la motive semble ténue, c'est-à-dire: une virgule.

La polémique naît d'abord dans la revue Évidences, où Étienne livre un premier article dans lequel il fustige – ou pulvérise – l'édition de Rimbaud donnée par Char⁵⁸. Étienne s'en prend à ce dernier pour avoir choisi, écrit-il, la «leçon la plus paresseuse» des manuscrits, alors que Char se «targue» précisément de retenir «la leçon la plus conforme à l'originalité de Rimbaud ainsi qu'aux desseins de la poésie».

Voici l'affaire: il s'agit de deux vers de «Comédie de la soif», que Char aurait «mal» ponctués:

Descendons en nos celliers;
Après, le cidre et le lait.

Selon Étienne, cela relève d'une faute de goût, puisqu'une telle ponctuation, «hachant la phrase, en ruine d'un seul coup et le sens et le rythme»:

Rimbaud, nous le savons, avait écrit tout autre chose [...] c'est-à-dire: allons chercher du cidre et du lait à la cave. [...] parce que ces deux vers, c'est tout ce que vous voudrez, un chansonnette par exemple, tout, sauf de la poésie. Vous aurez beau vous tarabuster les méninges, ou l'ignorance, et ponctuer, en dépit du bon sens ou des manuscrits, pour obtenir un effet d'étrangeté, Rimbaud ne dit que ce qu'il dit (avec le sens familier d'après dans «il me court après»).

⁵⁸ Étienne, «Savoir et Goût», Évidences, n°69 (janvier-février 1958), p. 31-36; seule la dernière page de cet article concerne le Rimbaud de Char.

Voilà bien les enjeux de cette polémique: il s'agit d'un différend sur la conception de ce que Char appelle «l'originalité de Rimbaud et les desseins de la poésie». Pour Étiemble, agrégé de grammaire et pourfendeur du mythe rimbaldien, il suffit de posséder quelques rudiments de sociologie littéraire – ou d'avoir parcouru son ouvrage – pour savoir que Rimbaud, s'il ne parlait pas le patois ardennais, utilisait des «ardennismes⁵⁹»: «quiconque en 1957 réincarne Rimbaud devrait au moins savoir que celui-ci disait aller après (pour aller chercher) quelque chose».

Pour Étiemble, un poète qui se mêle de faire une édition de Rimbaud ne peut qu'il ne prétende le «réincarner». Ce poète ne sera jamais, à ses yeux et du point de vue des «professeurs», qu'un «vaticiant erratique». Devant les réponses de Char, Étiemble ne voit que simple confirmation de sa thèse:

je sais à quelle espèce je m'en prends: genus irritabile vatum. Publiez-la telle quelle, cette lettre de M. Char: elle confirme si rigoureusement mon "demi-dieu, demi-totem et demi-tabou"! Je vois si bien ce qui le blesse ! C'est Dieu que j'aurais dû dire, Dieu et non demi-dieu. Va pour Dieu !

rétorquera Étiemble au directeur de Preuves qui lui propose de retirer les passages les plus injurieux de la lettre que Char fait parvenir à la revue en réponse au premier article d'Étiemble.

⁵⁹ Étiemble s'appuie sur un article par lui recensé dans sa thèse: cf. Ch. Bruneau, «Le patois de Rimbaud», La Grive, avril 1947, p. 1-6 (Le Mythe de Rimbaud, t.2, n°1420).

Selon Char, la ponctuation que privilégie Étiemble et la signification qu'il prête aux deux vers de «Comédie de la soif» relèvent d'un «sens ancillaire»: «En poésie, cette opération dont usent avec abondance les poètes mineurs et que les grands refusent, a nom "facilité de poursuite"».

Car pour Char, et quoi qu'en ait pensé Étiemble, il ne s'agissait pourtant, et précisément, que d'être fidèle à la leçon des deux manuscrits qu'il a consultés et de s'incliner devant les éditions critiques disponibles⁶⁰: «Je ne me crois pas à l'abri de fautes, d'erreurs, dans un travail difficile qui ne s'est jamais proposé comme une nouvelle édition critique des textes de Rimbaud. Je n'ai pas prêté serment de virgule», concède-t-il d'emblée.

Char ne cherche pas à opposer, comme deux massifs, les poètes aux professeurs, mais plutôt à critiquer certains professeurs: «M. Étiemble devrait s'éclairer à la lumière de sa profession. Je cherche en vain en lui les qualités

⁶⁰ Char s'en est remis, devant les deux manuscrits du poème qui divergeaient sur cette ponctuation (manuscrit Barthou, daté de mai 1872, Fac-simile Messein, *Les Manuscrits des Maîtres*, 1919 et la pré-originale parue dans *La Vogue*, n°7 (juin 1886)), aux éditions critiques alors disponibles: celle de H. Bouillane de Lacoste (*Poésies*, Mercure de France, 1947), celle de A. Rolland de Renéville et J. Mouquet (*Oeuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1946) et celle, enfin, de F. Ruchon (*Oeuvres complètes*, Skira, «Les Trésors de la Littérature française», 1943). Or toutes avaient choisi la ponctuation que Char retiendra. Sur le dénouement de cette affaire, c'est-à-dire sur le verdict du jury qui aura délibéré quelque trente-cinq ans, voir l'article de R. Duhart et A. Guyaux, «Char, Étiemble et l'établissement du texte de "Comédie de la soif"», *Arthur Rimbaud*, (A. Guyaux, dir.), Paris, L'Herne, n°64, 1993, p. 334-338. Un nouveau manuscrit du poème donnerait raison à Char contre Étiemble dans cette affaire.

solides, si manifestes chez la plupart de ses collègues. Je n'aurai pas le mauvais goût de continuer».

Char répliquera dans les pages de la même revue. Son texte paraît dès la livraison suivante, accompagné de la réponse d'Étiemble⁶¹. Puis, le premier ensemble de cet échange (des extraits du premier article d'Étiemble et la réponse de Char) paraîtra dans les Cahiers du Sud, avec, portée au dossier, la défense d'une jeune critique mise en cause par Étiemble⁶². Presque au même moment paraît Le Dernier Couac !, opuscule édité par les soins de Char lui-même qui en annonce la parution à Jean Ballard pour la quinzaine qui suit la sortie du dossier dans les Cahiers du Sud⁶³.

Le titre, emprunté à Rimbaud⁶⁴, laisse assez entendre que Char désire, par l'impression de cet opuscule, mettre le point final à cette affaire et rabattre son caquet au professeur de la Sorbonne. S'il se donne la peine de

⁶¹ R. Char, lettre au directeur de la revue Évidences (17 février 1958), Évidences, n°70 (mars 1958). La réponse d'Étiemble suit la lettre de Char et prend la même forme: celle d'une lettre au directeur de la revue.

⁶² C'est cet ensemble que reproduit la Correspondance de René Char et Jean Ballard (p. 63-69). Le dossier a paru dans le numéro 345 des Cahiers du Sud (1958).

⁶³ Le Dernier Couac ! paraît en mai 1958, chez GLM; sans pagination, l'opuscule comporte 20 pages. C'est d'après ce texte que nous citons en mettant les propos de chacun entre guillemets.

⁶⁴ Cette expression — le dernier couac ! — se trouve dans l'ouverture de Une Saison en enfer, OC, p. 93: «Or, tout dernièrement m'étant trouvé sur le point de faire le dernier couac ! j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit».

rassembler les textes et, incidemment, de les commenter⁶⁵, c'est que pour lui, dans cette affaire, se joue une partie plus importante: «il est question de quelque chose qui dépasse la portée de M. Étiemble: le travail du poète, et les rapports de celui-ci avec les professeurs», écrit-il à Jean Ballard le 20 février 1958⁶⁶. Au-delà du personnage que Char épingle, la visée de l'opuscule réside en une critique de ce que Char appelle «le style Doriot», l'esprit «hérité des nazis» qui se déchaîne dans la presse, écrit-il, et qui, pour peu que cela puisse se faire sans que personne ne le sache, mettrait quelques auteurs à l'index⁶⁷. Comme Étiemble, visant Char, emporte dans la tourmente plusieurs

⁶⁵ Le «pamphlet» est encadré, d'une part, par une épigraphe – qui n'est jamais, dans ce cas-ci, qu'une épigramme – extraite de Diderot (Satire I, sur les Caractères): «Le choix des mots employés par le poète indique l'emprunt métaphorique d'une manoeuvre que le poète avait sous les yeux, et dont son goût exquis a sauvé la bassesse», et, d'autre part, par un épilogue sur la «laideur». Ce passage est le seul qui sera «sauvé» de cette affaire pour être reversé dans l'oeuvre et intégré à Recherche de la base et du sommet dès 1965 (OC, p. 669-670). La mise en forme du document insère aussi des sous-titres (7) qui ponctuent la lecture et restituent l'affaire à son déroulement chronologique et argumentatif tout en indiquant assez le regard de Char qui ne se prive ni d'ajouter des notes, qui n'ont pas paru dans l'un ou l'autre de ses articles, ni d'ajouter des passages retirés de ses lettres aux diverses revues (4. Petite parenthèse, 5. Pour en terminer avec Étiemble).

⁶⁶ Dans Correspondance, p. 48; par cette lettre, Char demande au directeur des Cahiers du Sud de faire paraître côte à côte l'article d'Étiemble et sa réponse. Dans l'échange de lettres qui fait suite à la demande de Char du 20 février, les missives se suivent à un rythme rapide et ne sont pas datées, sinon par l'indication de la ville et du jour. Les lettres qui suivent laissent connaître les échanges entre Char et Ballard, d'une part, et entre Ballard et les membres de son comité de rédaction, d'autre part (p. 49-62).

⁶⁷ Lettre de Char (L'Isle, jeudi), Correspondance, p. 54-55.

autres polémiques, le difficile est de serrer le sujet immédiat d'aussi près que possible. Le seul regret de Char dans cette affaire est peut-être de ne pouvoir élargir le débat et le porter à la hauteur qu'il aimerait lui faire atteindre: «à chaque jour suffit sa tâche. Je m'expliquerai un jour sans doute très clairement, un plan d'attaque très étendu: une espèce de "Traité du style 1958..." mais ce moment n'est pas venu encore», écrit-il à Ballard⁶⁸. Afin de contenir Étiemble dont la tête «"casaille" de mille histoires et trucs hétéroclites. Un vrai chalut !⁶⁹», Char s'en tiendra, pour le dossier des Cahiers du Sud, au strict débat. Mais la parution du Dernier Couac !, s'il ne semble pas qu'elle réalise le «plan d'attaque très étendu», n'est pas moins alignée sur cette visée. À tout le moins, Char a l'impression de hausser le débat: «Je m'explique à part et au-delà de Rimbaud. J'ouvre les fenêtres sans tapage mais résolument⁷⁰».

Rimbaud comme question

Un autre échange, harmonieux celui-ci, a lieu entre «poète et philosophe». Sans espérer ni même prétendre

⁶⁸ Lettre de Char (Paris, mercredi), Correspondance, p. 56.

⁶⁹ Lettre de Char (L'Isle, jeudi), Correspondance, p. 54.

⁷⁰ Lettre de Char (Mardi), Correspondance, p. 60-61. Il s'agit de la lettre où il annonce la parution prochaine du Dernier Couac ! (*vous recevrez dans une quinzaine de jours un opuscule qui s'imprime ces jours-ci qui est une mise au point définitive de cette affaire misérable*).

recréer les affinités philosophiques entre Char et Heidegger, et en nous concentrant presque exclusivement sur les textes qu'ont échangés le poète et le philosophe, nous tenterons de dégager le sens de Rimbaud pour l'un et pour l'autre. C'est ainsi dire «l'enjeu» Rimbaud dans ces échanges.

En dépit du fait que les rapports de l'un et de l'autre avec la pensée aient été admirablement traités, et de manière difficile mais rigoureuse⁷¹, il semble possible de creuser cette même relation précisément autour de la figure rimbalienne qui, entre eux, semble être le point cardinal de leurs échanges et constituer une question sans réponse. Après avoir retracé brièvement l'histoire – connue⁷² – de

⁷¹ Cf. en particulier, P. Née, «Le dialogue Char/Heidegger», Magazine littéraire, n°340 (février 1996), p. 44-48; F. de Towarnicki: «Heidegger au pays de Char. À la lisière des lavandes avec Jean Beaufret», Magazine littéraire, n°340 (février 1996), p. 49-54; R. Schürmann, «Situating René Char: Hölderlin, Heidegger and the "There Is" », Boundary 2: Martin Heidegger and Literature, IV-2 (Winter 1976), p. 513-534; R. Schürmann, «Il y a dans le poème...», Cahiers internationaux de symbolisme, n°24-25 (1973), p. 99-118; F. Dastur, «Rencontre de René Char et de Martin Heidegger», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 102-111; J.-Pol Madou, «La poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant. (Char, Heidegger, Hölderlin, Rimbaud)», dans Sud (1984), p. 297-313; R. Lamboley, «Le matinal, son voilement et son dire chez René Char et Martin Heidegger», dans Sud (1984), p. 313-330; F. W. Mayer, «René Char et Hölderlin», L'Herne, n°15 (mars 1971), p. 128-139; J. Beaufret, «L'entretien sous le marronnier» (L'Arc, n°22 (été 1963), p. 1-7; OC, p. 1169-1175); J. Beaufret, «Héraclite et Parménide», L'Herne, n°15 (mars 1971) p. 239-256.

⁷² Jean Beaufret a fait le récit de cette rencontre dans le numéro de la revue L'Arc consacré à Char (été 1963, p. 1-7); le texte, intitulé «L'entretien sous le marronnier», est repris dans OC, p. 1169-1175. L'épisode fait cependant l'objet, dans ce texte, d'un (re)travail interprétatif où Beaufret amalgame, aux paroles échangées ce soir-là entre le poète et le philosophe,

leur rencontre, et jalonné les échanges qui se poursuivent entre René Char et Martin Heidegger de 1955 à 1976, nous examinerons le découpage que Char effectue dans cette série pour enfin nous attacher, pour les replacer, sans les forcer et selon l'axe rimbaldien, aux divers textes – publiés – qu'ils ont échangés.

Faisant suite à leur première rencontre, en 1955, le fragment du poème maintenant connu sous le titre «Dans la marche» et qui a d'abord paru, en 1959, dans un ouvrage en hommage aux soixante-dix ans du philosophe⁷³ apparaît comme le premier texte que Char destine explicitement à Heidegger.

des extraits de l'oeuvre de Char. Beaufret reprendra l'anecdote à plus d'une reprise, sous sa «forme simple», et c'est à cette version des faits que nous allons nous référer.

⁷³ Le texte de Char paraît sous le titre «Poème en dédicace» dans Martin Heidegger zum 70, Geburtstag, Neske, Pfullingen, 1959; il s'agit du dernier paragraphe du poème «Dans la marche» (le poème est intégré à La Parole en archipel en 1962; OC, p. 411). Toutefois, le manuscrit comporte des variantes de ponctuation et le poème est aussi suivi de la mention: «À Martin Heidegger, pour le 26 septembre 1959» (pour la reproduction du manuscrit, cf. P. Née, «Le dialogue Char/Heidegger», Magazine littéraire, n°340 (février 1996), p. 46). Jean Beaufret, dans un entretien avec Frédéric de Towarnicki, cite vraisemblablement ce poème d'après l'édition de l'ouvrage en hommage aux soixante-dix ans de Heidegger et, cette fois, le poème, aujourd'hui en prose, est disposé en vers (cette disposition reproduit cependant exactement celle du manuscrit) et ne comporte pas de majuscule à «mais». Nous le reproduisons tel qu'il est donné dans F. de Towarnicki, À la rencontre de Heidegger. Souvenirs d'un messager de la Forêt-Noire, Paris, Gallimard, «Arcades», 1993, p. 269.

*Pour l'aurore, la disgrâce
C'est le jour qui va venir;
Pour le crépuscule c'est la
nuit qui engloutit. Il se
trouva jadis des gens d'aurore.
À cette heure de tombée, peut-être
nous voici. – mais pourquoi
huppés comme des alouettes ?*

À M. Heidegger, pour le 26 septembre 1959

Ensuite, et comme formant un ensemble, la conférence «Temps et Être» de Heidegger et le protocole du séminaire autour de cette conférence⁷⁴ pourraient constituer, du côté de Heidegger, le premier pas vers ce que sera entre eux ce que nous pourrions appeler «la mise commune»: Rimbaud. Car ces deux textes – et le fait est rare chez Heidegger qui réfléchit habituellement à partir de poètes de langue allemande – convoquent notamment Rimbaud⁷⁵.

Puis, en 1963, Heidegger envoie un poème dédié à René Char, pour le numéro en hommage à Georges Braque, récemment disparu, de la revue Derrière le miroir⁷⁶. Et l'année suivante, à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire du

⁷⁴ La conférence «Temps et Être» a été prononcée le 31 janvier 1962 à l'Université de Fribourg; cette conférence constitue, dans le plan de l'ouvrage de 1927, Être et Temps, la troisième section de la première partie de l'étude annoncée, c'est-à-dire le point où précisément s'interrompt l'ouvrage. Le texte de la conférence est donné dans M. Heidegger, Questions III et IV, Paris, Gallimard, «Tel»:172, p. 189-227; le «Protocole d'un séminaire sur la conférence "Temps et Être"» (Questions III et IV, p. 228-268) a été élaboré par A. Guzzoni et revu par Heidegger pour le séminaire tenu à Todnauberg du 11 au 13 septembre 1962.

⁷⁵ Heidegger interroge plus précisément la construction de phrase impersonnelle chez Rimbaud («Il y a»); il tente, à partir des formes correspondantes en allemand, de comprendre s'il n'y a pas, dans cette forme, une manière de présentation ou d'aléthéia (à ce sujet, voir les deux articles – excellents – de R. Schürmann, qui s'attachent à montrer comment, par leur structure respective, les langues allemande, française et anglaise préconçoivent le rapport à l'être et parviennent difficilement à coïncider).

⁷⁶ Le texte de Heidegger, daté du 16 septembre 1963, figure en français et en allemand (traduit par Jean Beaufret) sans titre (autre que l'appel «Pour René Char en mémoire du grand ami Georges Braque») dans Derrière le miroir, Fondation Maeght, n°144-146(mai 1964), p. 14-15. Dans le même numéro, Char donne «Avec Braque, peut-être, on s'était dit...»(OC, p. 680-681).

philosophe, Char lit à la radio un texte intitulé «Impressions anciennes⁷⁷».

Puis en 1966, se tient, dans la région natale de René Char, le premier des «séminaires du Thor⁷⁸», au cours duquel il aurait aussi été question de Rimbaud⁷⁹. Ce séminaire a pour conséquence directe deux textes de Char: le premier, simplement intitulé «À M. H.», a été écrit «pour le départ du Thor de Martin Heidegger, le 11 septembre 1966⁸⁰». Le second s'intitule «Réponses interrogatives à une question de

⁷⁷ Cette précision est donnée par F. de Towarnicki dans la présentation du texte de Jean Beaufret: «Heidegger au pays de Char. À la lisière des lavandes avec Jean Beaufret», Magazine littéraire, n°340 (février 1996), p. 51. Le texte «Impressions anciennes» [1950, 1952, 1964] (OC, p. 742-744) est intégré à la seconde édition de Recherche de la base et du sommet en 1965.

⁷⁸ Aucun protocole n'a été rédigé pour ces rencontres qui ont eu lieu à l'invitation de Char. Elles réunissaient, autour de Heidegger, F. Vézin, F. Fédier, J. Beaufret, G. Agamben et G. Bompiani. Le compte rendu qui en est fait par Jean Beaufret est donné dans Questions III et IV, p. 357-371. Les sept entretiens ont porté, cette année-là, sur Parménide (les deux premiers entretiens) et sur Héraclite (les cinq entretiens suivants). L'événement se renouvellera en 1968 et en 1969; l'ensemble des comptes rendus se trouve dans M. Heidegger, Questions III et IV, p. 355-458.

⁷⁹ Selon le témoignage de François Fédier en 1973 pour l'émission Documents portant sur René Char, c'est au cours de ce séminaire de 1966 que Heidegger aurait posé la «question» à laquelle s'efforcera de répondre René Char par le texte intitulé «Réponse interrogative à une question de Martin Heidegger». (Document audio d'une durée de 60 minutes, réseau FM de Radio-Canada, réalisateur: F. Ouellette, texte et musique: R. Marteau, avec D. Fourcade, F. Fédier, G. Marcotte et J. Brault, lecture par René Char. Cette émission a été enregistrée en deux temps: autour du 14 mai 1973 pour la lecture de Char et les témoignages de D. Fourcade et de F. Fédier et en décembre de la même année pour les interventions de G. Marcotte et de J. Brault; sans être en mesure de préciser la date de diffusion, nous croyons savoir qu'elle se situe dans le premier trimestre de l'année 1974).

⁸⁰ «À M. H.» est intégré à Le Nu perdu (OC, p. 452); cf. aussi la note rédigée par Char («variantes», OC, p. 1228).

Martin Heidegger» et paraît en pré-originale dans la livraison de décembre de La Nouvelle Revue française⁸¹.

De façon latérale, paraît en 1967, dans les marges de l'amitié qui unit le philosophe et le poète, un texte de Char dans un recueil en hommage à Jean Beaufret, ami et traducteur de Heidegger: «La barque à la proue altérée⁸²».

En 1971, Heidegger envoie un poème pour le Cahier de l'Herne René Char⁸³ et en 1972, il fait parvenir à Char un poème intitulé Sprache(Parole) qui paraîtra, grâce aux bons soins de Char, dans la première livraison de Argile à l'hiver 1973⁸⁴.

Puis, entre septembre 1973 et mars 1974, Roger Munier mène une enquête sur l'actualité de Rimbaud, enquête à

⁸¹ Le texte, qui figure maintenant dans Recherche de la base et du sommet, auquel il a été intégré pour la troisième édition du recueil (Gallimard, «Poésie», 1971; OC, p. 734-736), paraît au sein d'un triptyque intitulé «En compagnie» et qui comprend, outre ce texte à Heidegger, «Note à propos d'une deuxième lecture de "la perversion essentielle" in Le 14 juillet 1959 [1964] (OC, p. 744-745) et «Le souhait et le constat» (OC, p. 745-746), alors intitulé «Trois notables» (NRF, décembre 1966, p. 961-966).

⁸² Daté de 1967, ce texte paraît dans L'endurance de la pensée, hommage à Jean Beaufret, Paris, Plon, «Faits et thèmes», 1968, p. 11 (OC, p. 719). À la mort de Beaufret, en août 1982, Char lui dédiera «Le Thor» qui a paru en pré-originale, avec d'autres poèmes, sous le titre général «Loin de nos cendres», dans La Nouvelle Revue française de février 1982. Reversé dans l'édition des Oeuvres complètes l'année suivante, le poème perd son titre et sera intégré plutôt à l'ensemble intitulé «Le bâton de rosier» (OC, p. 806) (Cf. aussi Atelier, p. 983).

⁸³ «Pensivement», Cahier de l'Herne René Char, Paris, l'Herne, 1971; repris aux éditions Le livre de poche, «Biblio-Essais», 1988, p. 269-287; nous citerons ce texte dans cette dernière édition.

⁸⁴ Cf. P. Née, «Le Dialogue Char/Heidegger», p. 46. Dans le même numéro paraît «Aromates chasseurs» de Char.

laquelle répondent Char et Heidegger, ce dernier faisant le commentaire du texte que Char a écrit en guise de préface aux Oeuvres de Rimbaud en 1956⁸⁵.

Quand meurt Martin Heidegger, le 26 mai 1976, Char écrit un poème qui paraîtra dans la version définitive de Recherche de la base et du sommet, associé à sa réponse à l'enquête Rimbaud de 1973, sous le titre «Aisé à porter⁸⁶». Ce qui frappe, en dehors de l'association même de ces deux textes dont on pourrait dire qu'ils célèbrent l'endroit et l'envers de la vie, c'est la place qu'ils occupent dans cet ouvrage. Car c'est devant les textes qu'il a consacrés à Rimbaud que Char choisit d'insérer cet ensemble. Ainsi,

⁸⁵ Aujourd'hui, Rimbaud, enquête de Roger Munier, Paris, Minard, «Archives des lettres modernes» n°160; «Archives A. Rimbaud» n°2, 1976(2), (VIII), n°160; le texte de Char ouvre le recueil des réponses (p. 11) et celui de Heidegger suit immédiatement, donné en allemand et en français (p. 12-17; traduction de Roger Munier). Sur ce texte et les indications de traduction données par Heidegger à Munier, cf. «Lettres à Roger Munier» (1966-1976) (trad. R. Munier) dans le Cahier de l'Herne Martin Heidegger (Michel Haar, dir.), Paris, l'Herne, 1983, p. 109-111. D'après l'utilisation qu'en fait J.-Pol Madou («La poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant. (Char, Heidegger, Hölderlin, Rimbaud)», dans Sud (1984), p. 297-313), ces lettres auraient paru pour la première fois dans la première livraison de la revue Discordance, n°1(1978).

⁸⁶ Le texte «Aisé à porter» (OC, p. 725-726) est constitué de la note datée du 26 mai 1976 (I) et de la réponse que faisait Char à l'enquête de Munier en 1973, mais augmentée et complétée (II). Le texte se trouve intégré à Recherche de la base et du sommet, mais comme la dernière édition dite «augmentée» de ce titre est datée de 1971, à l'occasion de l'édition de poche de cet ouvrage, il est difficile de savoir si ce texte est intégré au recueil à l'occasion d'une réédition du format de poche ou s'il faut attendre l'édition de la Pléiade des oeuvres de Char (1983) pour que ce texte prenne la place qu'il occupe maintenant. Nous savons cependant que le poème «Aisé à porter» a été imprimé aux éditions PAB à l'été 1979, orné d'une oeuvre (gouache et gravure) de Jean Hugo.

c'est toute la série des textes sur Rimbaud qui est réélue au tournant des années 1970, mise dans la lumière de cette association de la figure du philosophe (Heidegger) avec celle du poète (Rimbaud). Aux deux textes de Char sur Rimbaud («En 1871»[1951] et «Arthur Rimbaud»[1956]), fait suite immédiatement le texte intitulé «Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger». Ces textes, pris ensemble, sont «découpés» dans la série, pourrait-on dire, ils constituent un «choix» parmi les textes échangés au fil des ans par René Char et Martin Heidegger.

C'est ainsi qu'après ce découpage, «Impressions anciennes», «La barque à la proue altérée», «Note à propos d'une deuxième lecture de "la perversion essentielle"» et «Le souhait et le constat» deviennent comme les «chutes» de ce découpage, tissu excédentaire d'enjeux et de questions qu'ils n'abordaient sans doute pas de façon essentielle. De même, «À M. H.» et le fragment de «Dans la marche» prennent place, leur place, l'un dans le recueil Le nu perdu[1971] (À M.H.) et l'autre, dans La parole en archipel[1962] (*Dans la marche*), comme s'ils étaient laissés à l'endroit précis du temps qu'ils soulignent, en 1959 et en 1966. Ces textes, pour ainsi dire «semés» dans l'oeuvre, marquent le parcours de la figure du philosophe dans le temps, dont l'oeuvre témoigne.

Sans nous priver de recourir à ces textes s'ils permettent d'éclairer notre propos, nous restreindrons notre

étude à cet «encadré» de l'oeuvre, à la découpe et à l'agencement des textes choisis par Char. Car il semble bien s'agir de la formation a posteriori d'un «enchâssement» des textes consacrés à Rimbaud par deux textes, situés de part et d'autre de cet ensemble somme toute «ancien», par deux autres textes où Rimbaud est associé cette fois à la figure du philosophe.

Par cet enchâssement, Char reconduit les textes écrits quelque vingt ans auparavant et les réassume, c'est-à-dire qu'il dit implicitement, et de nouveau, leur validité et leur actualité, ce qui est aussi dire leur perpétuité. Rimbaud disparaît-il dans les faits des textes que Char écrit alors que, sur le fond, la figure rimbaldienne continue d'être convoyée, liée et relancée pendant toutes ces années. Mieux, que la figure du poète se prête aux associations, qu'elle trouve à passer à travers les liens tissés par Char sans se déformer, sans pâlir, sans perdre de son efficacité, sans même que la présence – forte – du philosophe lui porte ombrage, témoigne tout ensemble de la force et de la vigueur de la figure rimbaldienne qui, pourrait-on dire, va jusqu'à se subordonner celle du philosophe.

Rimbaud est, du coup, isolé des autres poètes. Car s'il avait le privilège du vocatif unique (des textes à lui seul destinés, dont il constituait la «seule» occasion), il faut bien voir que Rimbaud ne devait pas moins se plier aux listes et à l'intégration au sein de ce que nous avons

appelé le «collège épars» de Char. Et cela, même après le grand texte préfaciel de 1956: il se retrouve, mêlé, jaugé à l'aune du poétique dans la série des ascendants de Char dès l'année suivante, notions-nous au chapitre précédent, dans ce qui porte maintenant le titre: «Page d'ascendants pour l'an 1964»[1957].

Il est vrai que nous ne pouvons faire cette affirmation que devant l'oeuvre telle que construite par Char lui-même dans cette dernière anthologie que représente sans doute l'édition de ses Oeuvres dans la «Bibliothèque de la Pléiade»⁸⁷. Cependant, le coup d'oeil diachronique que nous tenterons pourrait bien nous permettre non tant d'infirmer les vues que nous formions plus haut que de les étoffer.

Qu'en est-il, donc, du parcours de la figure rimbaldienne à compter du texte préfaciel qui fermait le chapitre précédent ? Il est possible d'apercevoir que l'amalgame créé par le texte «Aisé à porter» se prépare, et qu'il s'agit en fait du couronnement tardif d'un règne «expié» dans le présent de l'oeuvre.

⁸⁷ Dans les coulisses de cette édition, dans sa matrice que sont les notes et les variantes, Char étoffe la présence heideggerienne en ajoutant la lettre de 1973 sur la mort de Marcelle Mathieu (Cf. OC, p. 1370-1371). D'une certaine façon, les notes et les variantes restituent l'oeuvre à son intimité; en éclairant certains aspects du poème, elles lui rendent ses attaches intimes, lui rendent ce que Char savait sur un poème et que le lecteur ignorait au moment de sa parution isolée. À cet égard, il est peut-être possible de penser que les notes et les variantes constituent en quelque sorte le «journal» de l'oeuvre.

Le texte de 1951 («En 1871») est d'abord repris dans la première édition de Recherche de la base et du sommet en 1955. Le texte de 1956 est repris, quant à lui, dans le second René Char de la série des «Poètes d'aujourd'hui» en 1961 – de même qu'une partie du pamphlet Le Dernier couac !, d'ailleurs⁸⁸.

Les deux textes sont placés ensemble pour la première fois dans la seconde édition de Recherche de la base et du sommet en 1965 et seront repris dans la troisième édition du même recueil remanié et augmenté pour sa parution dans une collection de poche en 1971, mais cette fois, accompagnés de «Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger» qui aura paru en pré-originale, nous l'avons dit, dans la Nouvelle revue française de décembre 1966.

En 1971, donc, les deux textes consacrés à Rimbaud forment, avec le texte de 1966, un triptyque où la figure du philosophe agit déjà comme «interlocuteur».

La mort de Heidegger survient en 1976, peu de temps après la parution de l'enquête de Munier. Dès 1983, «Aisé à porter» associe la mort du philosophe à la vie du poète et figure au fronton du triptyque que forment désormais les deux textes de Char consacrés à Rimbaud et ses «réponses interrogatives» à Heidegger.

⁸⁸ René Char, présentation par P. Guerre, choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés, Paris, éditions Seghers, «Poètes d'aujourd'hui»;22, 1961, p. 184-191 et p. 193.

Curieusement, dans ce texte, le philosophe et le poète sont tenus séparés l'un de l'autre par la numérotation des fragments mais ils sont, en même temps, réunis a priori comme le revers et l'avvers d'une seule médaille: la vie même. À la mort de Heidegger (*Martin Heidegger est mort ce matin*) serait associée la vie de Rimbaud (*Il faut vivre Arthur Rimbaud*).

À cette opposition, trop belle, nous semble-t-il, trop tranchée surtout, il est possible d'apporter des nuances et à terme, croyons-nous, la mort et la vie ne seront plus que deux moments d'un seul tenant que réunit un même chemin de traverse.

Sous un marronnier

En 1955, Heidegger fait, à sa demande, la rencontre de Char⁸⁹. L'«entretien sous le marronnier» de Ménilmontant a été raconté par Jean Beaufret mais la «fraîcheur» des échanges se perd, dans ce récit, par l'interprétation et l'exégèse que fait Beaufret. Pour être juste, sans doute, ce

⁸⁹ La notice biographique de Martin Heidegger précise qu'invité pour la première fois en France à Cerisy-la-Salle en Normandie pour l'automne 1955, Heidegger aurait écrit à la responsable des Entretiens de Cerisy qu'il souhaitait rencontrer René Char et Georges Braque. On peut fixer la rencontre de Heidegger et de René Char aux alentours de la mi-août 1955 puisqu'il arrive à Cerisy à la fin du mois d'août après un bref passage à Paris. Heidegger reviendra en France en 1956, 1957 et 1958, invité par la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix-en-Provence (Cf. E. de Rubercy et D. Le Bihan, Douze questions posées à Jean Beaufret à propos de Martin Heidegger, Paris, Aubier Montaigne, «Philosophie de l'esprit», 1983, p. 86-87).

récit nous fait perdre de vue que, ce soir-là, vraisemblablement, le philosophe et le poète n'ont guère échangé plus d'une phrase qui se détache à tout jamais sur le fond d'écoute qui régnait au milieu des paroles incessamment traduites vers l'une et l'autre langues⁹⁰. N'ont-ils réellement échangé qu'une seule phrase, encore le terme «échange» est-il trop enthousiaste: Char se serait adressé à Beaufret pour répondre, indirectement, à Heidegger et Heidegger aurait déclaré, plus tard, sur le point de rentrer, que «Char avait touché juste». L'épisode est raconté très tardivement par Beaufret qui, peut-être, ne gardait en tête que l'essentiel de cette soirée.

Char aurait dit tout à coup: «Le poème n'a pas de mémoire; ce qu'on me demande, c'est d'aller de l'avant». Heidegger, plus tard, sur le seuil de la porte, se serait retourné vers Beaufret pour lui confier: «Elle touchait juste, la parole de Char. C'est toute la différence entre poésie et pensée, car mon chemin à moi c'est au contraire et sans cesse le "Schritt zurück", le pas qui rétrocède»⁹¹.

⁹⁰ Heidegger, en effet, comprenait le français sans le parler et Char ne parlait ni ne comprenait l'allemand. C'est donc à travers les traductions de Jean Beaufret qu'ils ont échangé leur seule phrase de la soirée. Heidegger se plaindra toujours de ce décalage dans la communication avec Char: «Il m'est toujours douloureux que la correspondance et l'échange verbal, avec René Char notamment, ne puissent se faire que par le détour de la traduction, car l'immédiateté du rapport, de cette manière est perdue», écrivait-il à Roger Munier, le 22 février 1974 (Cahier de l'Herne Heidegger, p. 114).

⁹¹ L'événement est raconté dans les mêmes termes à deux endroits: d'abord dans J. Beaufret, Entretiens avec F. de Towarnicki, Paris, PUF, «Épimétée», 1984, p. 36-37, puis dans F. de

Posons là ce qu'il sera peut-être possible de nouer plus tard: Heidegger décrit sa démarche, celle de la pensée, comme une rétrocession, un retour, ce qui est peut-être, après tout, le trait le plus caractéristique de toute sa pensée et qui en marque le mouvement même, c'est-à-dire une démarche vers la racine des choses et vers leur étymologie⁹².

Cet échange de vues sur la démarche philosophique et sur la démarche poétique qui surnage dans la mémoire de Jean Beaufret demeure peut-être l'essentiel, c'est-à-dire ce qui, pour lui, permet de retrouver le véritable point de convergence entre les deux hommes. Car la rencontre est tardive et l'oeuvre de l'un et de l'autre, constituée déjà au moment où ils se rencontrent. C'est donc dire que parler

Towarnicki, À la rencontre de Heidegger. Souvenirs d'un messager de la Forêt-Noire, Paris, Gallimard, «Arcades», 1993, p. 268-269.

⁹² G. Steiner parle même d'une «démarche étymologique» propre à la pensée heideggerienne, laquelle démarche a pour but de désorienter le lecteur afin de le mieux mener à la profondeur: «cette mise à nu des racines de mots allemands et grecs [...] devient beaucoup plus qu'un instrument. Elle devient le mouvement cardinal de la philosophie heideggerienne»(p. 21). La redécouverte et la restitution du sens originel des mots et de leur «rayonnement actif» permettra à Heidegger de refaire à rebours le cheminement de la philosophie occidentale qui prend naissance chez les Grecs (Présocratiques). La syntaxe et l'étymologie deviennent le champ même de la cognition, et c'est ainsi, chez Heidegger, le langage lui-même qui constitue donc le foyer de son investigation de la pensée de l'être (Cf. G. Steiner, Martin Heidegger[1978], traduit de l'anglais par D. de Caprona, Paris, Flammarion, «Champs», 1981, p. 19-22 sqq.).

d'influence, à ce point précis de leur rencontre, serait créer une manière d'anachronisme⁹³.

Ce qui a mené Char à ce point précis de son oeuvre et de sa vie – rappelons qu'il est, en 1955, à pied d'oeuvre dans la préparation de l'édition de Rimbaud au Club français du livre et sans doute sur le point d'écrire son grand texte préfaciel de 1956 – c'est la méditation du pouvoir poétique, celui du pouvoir d'action de la poésie et de leurs rapports mutuels. Amorcée au contact des surréalistes et ancrée dans le texte même de Rimbaud, la réflexion de Char est relancée, nous l'avons vu, par les multiples engagements et congés qui jalonnent son itinéraire. Cette question sera de nouveau reconduite par le questionnement philosophique de Heidegger.

Il s'en faut de beaucoup que la rencontre avec Heidegger fasse dévier la réflexion de Char vers les questions ou même vers l'approche philosophiques qu'il cherchera plutôt à distinguer de la pensée et de la démarche poétiques. C'est en parallèle que se poursuivront leurs démarches respectives, les questions et les réponses étant incessamment, par l'un et par l'autre, ramenées sur le terrain propre de chacun, c'est-à-dire la philosophie et la poésie.

⁹³ P. Née fait, avec à-propos, cette mise en garde: «Ce dont il nous faut prendre la mesure (étant donnée cette coïncidence biographique tardive entre les deux hommes), c'est de la convergence profonde de leurs pensées, qui seule a pu fonder un rapprochement ultérieur dans l'existence (et non l'inverse)» («Le dialogue Char/Heidegger», Magazine littéraire, n° 340 (février 1996), p. 44).

Sans quitter la poésie, Char cherchera à éclairer son rapport avec l'être et à distinguer, nous l'avons dit, les démarches philosophique et poétique l'une de l'autre. Après les rapports entre la poésie et l'action, c'est le fond sur lequel ces rapports prennent place qui retiendra la réflexion de René Char. Sans cesser de parler depuis la poésie, il interroge les fondements philosophiques de sa démarche et les fondements ontologiques de la poésie.

Avant de nous attacher plus longuement aux textes que Char retient de ses échanges avec Heidegger, nous aimerions parcourir, même rapidement, deux des textes qui jalonnent les années 1959-1976 afin d'en faire ressortir les images qui éclaireront notre analyse subséquente.

En 1959, Char adresse un poème à Martin Heidegger à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire.

Pour l'aurore, la disgrâce
C'est le jour qui va venir;
Pour le crépuscule c'est la
nuit qui engloutit. Il se
trouva jadis des gens d'aurore.
À cette heure de tombée, peut-être
nous voici. — mais pourquoi
huppés comme des alouettes ?⁹⁴

Les notes de l'édition de la Pléiade, relatives à ce poème et rédigées par Char, précisent que Heidegger était en mesure de comprendre la signification de l'alouette huppée. Certaines alouettes de montagne sont considérées comme les oiseaux favorisant l'éclosion du soleil et la justesse du

⁹⁴ «Dans la marche», OC, p. 411.

poème⁹⁵. L'aurore et le crépuscule sont ces heures où le jour comme la nuit menacent de «tomber» (À cette heure de tombée), ils sont tous deux ce moment poignant où le jour ou la nuit s'apprêtent, comme Rimbaud en 1873, à «abandonner la citadelle». Points de renversement du jour dans la nuit et inversement, ces moments sont ceux où coexistent l'ombre et la clarté. Le poète arrive comme l'alouette et n'apporte que cette toute petite pointe de lumière qui précède la disgrâce éblouissante du jour.

Dans le texte qu'il destine à Char en mémoire «du grand ami Georges Braque» en 1963, Heidegger examine «poétiquement» la possibilité d'interpréter un art. Il se range dès la première ligne à une aporie pure et simple mais qui n'est pas sans espoir de résolution pour peu que l'on consente à l'oeuvre:

La seule interprétation fidèle de son art, c'est l'artiste lui-même qui nous en fait don par l'accomplissement de son oeuvre dans le presque rien du tout simple.

Elle advient comme la mutation du divers dans l'univers du Même, où c'est le vrai qui apparaît.

La mutation du divers en univers est cette liberté laissée à l'absence, en grâce de quoi l'universel devient présent.

L'absence déclôt la présence.

La mort est porteuse d'approche.⁹⁶

C'est dans son accomplissement même que l'oeuvre est interprétation. Elle s'accomplit comme un avènement, une

⁹⁵ Cf. cette note, OC, p. 1377.

⁹⁶ Derrière le miroir, n°144-146 (mai 1964), p. 14 et 15.

mutation brusque, et comme un don où le divers est transmué en univers.

La vérité, qui est aussi la Beauté, est donc cela: l'advenue au présent de l'universel, c'est-à-dire de la mutation en univers du divers. Sans cependant disparaître, le divers est recueilli par un fond qui l'unit et le relie. Ce qui est, par définition, absent du divers (l'unification, le fond sur lequel apercevoir l'unité du divers) apparaît et advient comme la grâce qui porte le divers à l'universel. Car il faut voir aussi que l'univers et l'universel ne sont pas tant unifiés que reconnus, à la vérité, comme divers. C'est, en quelque sorte, comme si l'hétérogénéité formait le tissu de l'univers.

Questions sans réponse

En 1966, Char, fort du prix des Critiques, prend position, de façon oblique, dans la polémique qui oppose principalement Jean-Pierre Faye et François Fédier autour de l'engagement politique de Heidegger au moment du Rectorat(1933) – débat qui se déroule en bonne partie dans la revue Critique⁹⁷. De manière oblique, Char entérine et reconduit son amitié avec Heidegger, qu'il place, du coup, au-dessus de la mêlée et qu'il situe selon l'axe de la

⁹⁷ Pour un relevé détaillé des échanges entre J.-P. Faye et F. Fédier, voir la section relative à l'engagement politique de Heidegger dans la bibliographie de l'ouvrage de G. Steiner, Martin Heidegger[1978], traduit de l'anglais par D. de Caprona, Paris, Flammarion, «Champs», 1981, p. 213-214.

pensée, au coeur de la question de l'être. Mieux, ces variations sur la phrase de Rimbaud sont un contre-point ironique au débat qui a cours: elles reprennent la question débattue ailleurs de l'engagement pour la réancrer dans la pensée. Ce texte réactualise, ce faisant, le débat surréaliste des années 1930.

Le texte est constitué de quatorze variations sur la phrase de Rimbaud: «La poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant». Précédées par un paragraphe liminaire et suivies de trois paragraphes que séparent des astérisques, ces variations représentent le corps du texte.

Par sa forme même, «Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger» n'est pas sans antécédents dans l'oeuvre⁹⁸.

À propos de textes parents («Sur le franc-bord⁹⁹» et «Le dos tourné, la balandrane...¹⁰⁰»), Georges Mounin parle de «gloses philologiques¹⁰¹». Tout attaché aux acceptions lexicales d'un mot et à ses ressources phoniques et sémiques, Char forge des étymologies, travaille le mot

⁹⁸ Sur cette question, cf. R. Lancaster, «"Solitaire et multiple": l'éclatement du mot chez René Char», The French Review, vol. 65, n°1 (october 1991), p. 64-74; J.-M. Adam, «Char et Littré: le poème et la langue», Critique, XLX-563 (avril 1994), p. 278-293; et Ch. Dupouy, René Char, p. 156-157.

⁹⁹ «Sur le franc-bord», OC, p. 346-347; il s'agit d'une glose qui fait suite à Lettera amorosa.

¹⁰⁰ «Le dos tourné, la balandrane...», OC, p. 571-572.

¹⁰¹ G. Mounin, «René Char et le langage», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 87; Mounin ajoute que le texte adressé à Heidegger «suggèr[e] que le poète n'est pas vraiment chez lui dans l'analyse didactique»(p. 87).

jusqu'à lui retirer sa spécificité. Ces trois textes ont en commun un seul et même effet, que décrit ainsi Rosemary Lancaster: «plus un mot est défini, plus il perd son caractère spécifique¹⁰²».

L'article de dictionnaire et le poème ont peut-être en commun de vouloir dire le général à partir du particulier. Simplement, le mot du poème intègre et comprend simultanément toutes les acceptions que fait le dictionnaire dériver dans la successivité.

Le texte adressé à Heidegger en 1966 – ne s'agirait-il même que de son seul titre – apporte une nouvelle dimension au travail de Char: la mise en commun des résultats. Char, destinant ce texte à Heidegger, répond, certes, à une question, mais il semble que l'échange demeurerait à courte vue si la réponse ne consentait pas à se soumettre à l'approbation, ou à tout le moins à la compréhension du destinataire.

Aussi pouvons-nous dire que Char place désormais Rimbaud dans la mise commune qu'il partage avec Heidegger. Il réfléchit à partir du texte de Rimbaud et tente de répondre en forme de variation, mais il subsiste, à la fin de ce texte, comme un appel vers la compréhension et vers la lisibilité. Entendons bien qu'il ne s'agit pas de répondre à la question mais de la creuser. L'appel implicite, à la fin

¹⁰² R. Lancaster, «"Solitaire et multiple"», p. 66.

du texte, est une relance: «Cela vous donne-t-il à interroger plus avant ?»

«La réponse interrogative, écrit Char, est la réponse à l'être. Mais la réponse au questionnaire n'est qu'une fascine de la pensée¹⁰³», écrira-t-il plus tard. C'est donc sans doute que cette réponse que fait Char à Heidegger concerne l'être comme question ou comme interrogation.

Par le texte de 1966, Char ouvre la question plus qu'il ne cherche à la cerner, comme il l'avait fait jusqu'alors¹⁰⁴. L'opposition posée d'entrée de jeu entre les «divers sens étroits» et le «sens en mouvement» oppose la diversité à l'unité, la surface à la profondeur. On pourrait dire que le sens immédiat, par les «divers sens étroits» que lui donne Char, démontre que ce rapport entre la poésie et l'action est applicable, à tout le moins métaphoriquement, à tous les domaines (philosophique, politique, scientifique, militaire, populaire) et qu'à mesure qu'elle gagne la profondeur, cette question étend du même coup sa superficie. Les divers sens étroits sont «séparés» les uns des autres: c'est le même sens ou la même question posée à différents domaines alors

¹⁰³ «La frontière en pointillé», OC, p. 516. Ce texte fait partie de Aromates chasseurs, paru en pré-originale dans la toute première livraison de la revue Argile (hiver 1973) et repris dans le recueil éponyme en 1975 (Gallimard, décembre).

¹⁰⁴ Cf. J.-P. Madou, «La poésie ne rythmera plus l'action», p. 307. Selon Madou, il ne s'agit ni pour l'un ni pour l'autre de reconstruire ou de restituer ce que Rimbaud a vraiment voulu dire mais de «mesurer la portée historiale d'un énoncé qui, détaché de son contexte, scintille désormais dans l'archipel des apophtegmes de la modernité philosophique».

que le sens en mouvement serait plutôt, lui, unifiant, rassembleur: le fond sur lequel le rapport dialectique prend place.

L'ouverture que nous évoquions est tout à la fois démultiplication des domaines d'application de la phrase de Rimbaud et démultiplication des rapports entre la poésie et l'action. La première démultiplication, celle des domaines d'application, relève de la comparaison ou de la métaphore: en effet, dans chacune des variations, la poésie et l'action sont considérées dans un domaine d'application particulier qui fournit, du coup, les répondants respectifs de l'action et de la poésie.

À partir du verbe rythmer, qui suppose soit une scansion accompagnatrice, soit une alternance action-récit où la poésie est de toutes façons dans un rapport de secondarité et de dépendance avec l'action, Char travaille ce rapport en élaborant d'abord une inversion pure et simple, puis un rapport étroit de dépendance où la poésie s'ouvrira à une sorte de concession envers l'action, pour enfin admettre que l'action et la poésie sont non seulement dans un rapport de mutualité mais que l'une et l'autre, à terme, s'échangent, tantôt cause, tantôt conséquence. Il s'agit de la seconde démultiplication que nous évoquions.

La hiérarchie peu à peu se modifie jusqu'à s'inverser: *vases obstinément communicants*, l'action et la poésie sont la *réfraction* l'une de l'autre et sont liées comme la flèche à la courbe qu'elle décrit, courbe qui relance incessamment

la flèche poésie en «un double et unique mouvement de rejonction». La poésie en avant de l'action devient bientôt «l'oeuvre» et la conséquence de l'action, tout ensemble «le fruit et l'annonciation jamais savourés, en avant de son propre paradis».

Ainsi, la poésie et l'action ne sont plus dans le rapport de coïncidence ou de secondarité que laissait entendre la phrase de Rimbaud: si la poésie ne rythme plus l'action, écrit Char, c'est qu'elle ne la sert plus.

C'est que dans leur course, la flèche et sa courbe, dans leur mouvement de rejonction, «accompliss[ent] une révolution, ils font, au terme de celle-ci, coïncider la fin et le commencement. Ainsi de suite selon le cercle», écrit Char dans ce même texte de 1966. C'est donc sur le double sens du mot révolution que s'appuie cette idée de poète passeur de civilisation: une fois accomplie la révolution sociale tant attendue par les surréalistes, voilà que l'action rejoint brièvement la poésie, voilà que la fin coïncide avec le commencement et que la poésie se nourrit cette fois de la lancée de l'action dont elle se sépare par un mouvement d'écart. La poésie de nouveau repart à la poursuite de sa marge, de son en-avant, suivie de l'arc de sa courbe.

D'ailleurs, la révolution et la Commune entre lesquelles Char avait balancé au moment de la rédaction du texte de 1951 («Sous un portrait d'Arthur Rimbaud») trouvent ici leur résolution:

Dans l'optique de Rimbaud et de la Commune, la poésie ne servira¹⁰⁵ la bourgeoisie, ne la rythmera plus. Elle sera en avant, la bourgeoisie ici supposée action de conquête. La poésie sera alors sa propre maîtresse, étant maîtresse de sa révolution; le signal du départ donné, l'action en vue de se transformant sans cesse en action voyant.

La poésie est maîtresse de la révolution, elle rend visible l'action révolutionnaire, elle transforme l'action comme «conquête» (*en vue de*) en action révolutionnaire, c'est-à-dire, dans ce contexte, visionnaire (*action voyant*).

Char écrit:

Le jeune Rimbaud était un poète révolutionnaire contemporain de la Commune de Paris.

Par cette seule phrase, deux précisions de première importance sont établies: d'abord, Char semble faire une distinction dans ce qui jusqu'alors était une destinée «d'un seul trait de scie»: le poète contemporain de la Commune était le jeune Rimbaud. Faisant cette distinction, Char délimite un domaine d'exclusion: jeune, Rimbaud était un poète révolutionnaire. Ce qui veut dire, en creux, qu'il ne le sera plus après ou, du moins, plus dans le sens donné ici à la «révolution». Car ce terme de «révolutionnaire», venant à la suite des quatorze variations sur l'action et la poésie, peut signifier aussi bien la révolution politique que poétique.

Comme si Char parvenait à amalgamer les divers états de son texte «En 1871», il conjoint d'abord la révolution et la

¹⁰⁵ Dans la pré-originale (NRF), ce terme est souligné; nous donnons le texte accentué tel qu'on pouvait le lire dans la livraison de décembre 1966.

Commune (*Mieux qu'une révolution* → *Mieux que la Commune* → *Contemporain de la Commune*, lisait-on dans les premières versions de «En 1871») et il conjoint ensuite la poésie et l'action par le terme «révolutionnaire» qui, ainsi placé dans la phrase, ne permet pas de dire si le qualificatif est appliqué au «poète» dans le sens poétique ou politique. C'est peut-être finalement que l'aspect révolutionnaire de la poésie est tout ensemble poétique et politique, que l'un est l'autre.

Charles Dobzynski propose de corriger légèrement la formule de Rimbaud pour lui faire témoigner de la cohérence obtenue et maintenue, chez René Char, entre la parole et l'action: «La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera au-dedans¹⁰⁶».

Colloque à trois

Le poète, le philosophe et l'homme de science

Quand paraît le texte maintenant intitulé «Le souhait et le constat¹⁰⁷», il semble que l'amitié avec Heidegger ait fourni à Char la matière d'un distinguo qui permettra la suite de l'échange et préservera l'autonomie de chacun.

¹⁰⁶ Ch. Dobzynski, «Une éthique de l'action», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 54. P. Bigongiari va dans le même sens en parlant, chez René Char, d'un cataclysme, au sens étymologique de «explosion tournée vers l'intérieur de la parole» («Retour amont», traduit de l'italien par J.-Baptiste Para, Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 60-61).

¹⁰⁷ OC, p. 745-746; ce texte a paru avec deux autres textes («En compagnie»), rappelons-le, dans la livraison de décembre 1966 de la Nouvelle Revue française sous le titre «Trois notables» (p. 965-966). Il est alors daté d'octobre 1966.

La question posée en fin de texte: «Lequel de ces trois aménagera l'espace conquis et les terrasses dévastées», n'a de cesse de rappeler le passage de la préface de 1956 où Char constatait que «tout ce qu'on obtient par rupture, détachement et négation, on ne l'obtient que pour autrui»(733). Cette question paraît concerner la relève et la mémoire, comme le fera Heidegger lui-même dans sa réponse à l'enquête Rimbaud de Munier: «Rimbaud lui-même nous dit de quelle façon un poète reste "vivant": quand les poètes à venir commencent par l'horizon où lui-même est arrivé¹⁰⁸».

C'est ainsi que seront examinés tour à tour, et à l'aune de «l'obtention du pays», le philosophe, le poète et le physicien.

Le philosophe, écrit Char, «obtient le pays de sa pensée à partir d'une oeuvre ou d'un concept déjà existant»(745), alors que le poète «fonde sa parole à partir de quelque embrun, d'un refus vivifiant ou d'un état omnidirectionnel aussitôt digité»(746). Le philosophe interroge ce qui est déjà là alors que le poète, dans cet état de disponibilité sans vecteur qui est le sien, cristallisera un moment poétique qui se situe, à chaque moment, dans le présent qui, tout à coup, crée dans le divers le vecteur d'un univers(*digité*), recueille le divers en univers: «Il soustrait [sa parole] à l'errance

¹⁰⁸ M. Heidegger, réponse à Aujourd'hui Rimbaud..., p. 12.

provinciale et l'élève au tableau universel»(746). Comme le philosophe, cependant, le poète fait voir, sans le desceller, le sceau secret, cela que voilent les embruns, il donne forme à partir d'eux: «Le philosophe sera le premier à établir l'indivisibilité [d'un dieu non dignitaire]» qui se trouve dans les tissus de l'homme(745). Comme le poète, le philosophe préserve le sceau, il «ne divulguera pas le secret suivant et ne touchera pas à l'ultime viatique» (745). En ce sens, la connaissance et le savoir du poète et du philosophe vont à rebours de la connaissance scientifique: «Le physicien devra prendre scrupule qu'il est le bras droit d'un souverain très temporaire, obtus et probablement criminel»(746). Le philosophe «défendra l'accès»(745) au secret comme le poète ira «d'omission en omission et de soupçon en douleur»(745).

Au jour le jour, le poète crée la matière, l'oeuvre ou le concept à partir duquel le philosophe pense et obtient le pays de sa pensée. Le philosophe se penche sur le passé et la mémoire en faisant «le pas qui rétrocède» alors que le poète, les yeux rivés sur cette «lueur sous laquelle nous nous agitions¹⁰⁹», se place à l'avant de la barque, fend les flots afin de «l'observer nue et la proue face au temps¹¹⁰».

L'état omnidirectionnel *digité*, le refus vivifiant du poète répondent exactement au dernier paragraphe du texte

¹⁰⁹ «Note sur le maquis»[1945], OC, p. 645.

¹¹⁰ «Note sur le maquis»[1945], OC, p. 645.

«Réponses interrogatives à une question de Martin

Heidegger»:

À la lumière des actions politiques récentes – et prévisibles par la poésie –, et de ce qui en a découlé pour l'erre de la pensée, toute action qui se justifie doit être une contre-action dont le contenu révolutionnaire attend son propre dégagement, une action proposable de refus et de résistance, inspirée par une poésie en avant et souvent en dispute avec elle. (736)

Rappelons-le, Rimbaud était bien déjà ce poète dont «la diction préc[édait] d'un adieu la contra-diction» (733).

Dire, pour le poète, n'est jamais que contredire, aménager sa parole en repoussoir et la lancer devant comme une flèche dans l'espoir que la courbe qu'elle décrira la rattrape et la relance. Le poète a marqué son passage d'une «date incendiaire». Aussi la suite du paragraphe fait-elle implicitement référence à Rimbaud:

Après l'extinction des feux et le rejet des outils inefficaces, si le mot fin apparaissait sur la porte d'aurore d'un destin retrouvé, la parole tenue ne serait plus crime et les barques repeintes ne seraient pas des épaves immergées au débarcadère du Temps. (736)

Le syntagme «*Après l'extinction des feux*» reprend donc la question de la vie, de la suite et de la mémoire que pose «Trois notables». La suite du texte évoque la fin, l'aurore et la parole tenue; il y est peut-être question du respect d'une filiation, de la fidélité à une promesse faite à Rimbaud, dont Char écrit qu'elle transformerait les barques (*repeintes*) en leur évitant d'échouer dans le temps. Par la fidélité au legs, ces barques traverseront le temps et ne seront pas des épaves, c'est-à-dire cela: une barque échouée

dans l'un ou l'autre des ports (débarcadère) du Temps. À la question de la mémoire s'adjoint celle de la pérennité et du perpétuel.

Déjà, au plus fort de la guerre, Char notait que «La France a[vait] des réactions d'épave dérangée dans sa sieste» et formulait l'espoir que «les caréniers et les charpentiers qui s'affairent dans le camp allié ne soient pas de nouveaux naufrageurs !¹¹¹» La barque reviendra aussi dans le titre du texte que Char dédie à Jean Beaufret l'année suivante, en 1967: «La barque à la proue altérée¹¹²».

Quand paraît Aromates chasseurs, en 1975, l'image de la barque, associée à son passage dans le temps, est reprise, cette fois associée de manière explicite à Rimbaud:

Nuls dieux à l'extérieur de nous, car ils sont le fruit
de la seule de nos pensées qui ne conquiert pas la
mort, la mort qui, lorsque le Temps nous embarque à son
bord, chuchote, une encablure en avant.

Ô délices, ô sabotage !
Roule le roc, éclate l'arbre,
Conspué soit l'innocent.
«Voici le Temps des assassins !»
C'était beaucoup et c'était peu.
Voilà le Temps du suitement !
Voilà le Temps des instructeurs !
Et de la truie au col de cygne !
Voilà le Temps des délateurs !

Refuse les stances de la mémoire.
Remonte au servage de ta faim,

¹¹¹ Feuillets d'Hypnos, § 24, OC, p. 181.

¹¹² OC, p. 719. Les occurrences de la barque sont fréquentes, cf. notamment OC, p. 519, 429, 495 et 620.

Indocile et dans le froid.¹¹³

Le poème réalise la fusion des deux paragraphes qui comparaient le philosophe et le poète dans «Trois notables»(1966). Presque dix ans plus tard, Char revient sur les dieux dans le tissu de l'homme dévoilés par le philosophe, et dont on peut croire qu'ils sont «le fruit jamais savouré et son annonciation» de ce qu'obtient la poésie. La poésie devient peut-être celle qui conquiert la mort tant la situation de celle-ci rappelle le mouvement poétique: *la mort qui [...] chuchote, une encablure en avant* (520). Tout ensemble liée à «dieux et mort», la poésie se révolte cette fois contre la mort.

Cette révolte, qui fait écho à la phrase de Rimbaud¹¹⁴, ne modifie ni n'effectue les impératifs d'une attitude poétique. Il faut l'observer nue et la proue face au Temps:

Refuse les stances de la mémoire
Remonte au servage de ta faim,
Indocile et dans le froid.

Elle dramatise et dépasse Rimbaud: « "Voici le temps des assassins !" / C'était beaucoup et c'était peu», écrit Char. Aux naufrageurs qu'il craignait en 1944, font place les suintements, les instructeurs et les délateurs. Au temps des assassins dont Rimbaud soulignait l'imminence par le «Voici», répond le «Voilà» de Char, qu'il place pour ainsi dire en regard des assassins de Rimbaud pour montrer qu'il

¹¹³ «Dieux et mort», OC, p. 520.

¹¹⁴ A. Rimbaud, «L'éclair», Saison, OC: «Non ! Non ! à présent je me révolte contre la mort !»(p. 114)

avait bien vu (*beaucoup*) mais que c'est, aujourd'hui, pire encore (*bien peu*).

Au parallèle entre l'époque de la Commune et l'époque contemporaine de Char fait place une aggravation: notre époque est celle de la stupeur qui attendait au seuil de l'oeuvre de Rimbaud et qu'il avait annoncée: «Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ?¹¹⁵»

L'équipée de la barque vers le port se fait par une traversée de soi: «Devoir se traverser pour arriver au port ! Durée: la brûlure du chant d'un coq¹¹⁶». La durée de la traversée n'est peut-être que la brûlure qu'était à Rimbaud la morsure du bonheur: «Le Bonheur ! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, — *ad matutinum*, au *Christus venit*, — dans les plus sombres villes¹¹⁷». Comme Char, Rimbaud avait peut-être le sentiment que l'automne et la richesse de la lumière annonçaient l'appareillage de la barque mais laissait aussi entrevoir que le périple ne serait pas dénué de tourmente: «L'automne. Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue¹¹⁸».

Le poète «fonde sa parole à partir de quelques embruns» qui sont peut-être les brumes immobiles, et s'il la soustrait à l'errance et l'élève au tableau universel, ce

¹¹⁵ A. Rimbaud, «Vies. I», OC, p. 128.

¹¹⁶ R. Char, OC, p. 563.

¹¹⁷ A. Rimbaud, Saison, OC, p. 111.

¹¹⁸ A. Rimbaud, «Adieu», Saison, OC, p. 116.

tableau n'est peut-être jamais que le port de la misère, cité énorme au ciel taché de feu et de boue.

«Après l'extinction des feux et le rejet des outils inefficaces», disait en conclusion le texte de 1966 «Réponses interrogatives à Martin Heidegger». L'incendie, on l'a vu, a peut-être été allumé par Rimbaud¹¹⁹ et l'outil, alors posé là, reviendra dans la constitution du texte «Aisé à porter».

Aisé à porter

À l'été de 1979, Char fait imprimer, chez PAB, Aisé à porter en même temps que le poème Une barque, dont l'achèvement d'imprimerie porte explicitement la date anniversaire de la mort de Heidegger: le 26 mai¹²⁰. Peut-être l'image de la barque recèle-t-elle un lien avec l'embarcation de Charon tant la première phrase dit l'inquiétude du «séjour des morts»: «Une barque au bas d'une maison – un franc-bord l'en sépare – attend le passager connu d'elle seule. Où enfin s'acheminent-ils ensemble ?¹²¹»

Martin Heidegger est mort ce matin. Le soleil qui l'a couché lui a laissé ses outils et n'a retenu que

¹¹⁹ Voir aussi l'avant-propos au recueil de René Cazelles, De terre et d'envolée, GLM, 1953: «Au terme de l'incendie allumé par Rimbaud», écrivait déjà Char (OC, p. 1321).

¹²⁰ Le poème est daté: Les Busclats, 4 octobre 1977 (OC, p. 1237).

¹²¹ Le poème sera repris dans Fenêtres dormantes et porte sur le toit (Gallimard, 1979), OC, p. 620.

l'ouvrage. Ce seuil est constant. La nuit qui s'est ouverte aime de préférence.¹²²

À Jean Pénard, Char confie, quelques mois plus tard, que le texte devait se comprendre ainsi: «La mort a pris l'outil, mais a laissé l'ouvrage¹²³». Le seuil constant serait celui qui sépare la vie de la mort, l'ouvrage de l'outil. Le même seuil se trouve dans le texte sur Rimbaud et constituerait peut-être le fil qui les relie, n'était qu'ils sont l'un de l'autre l'avert et l'envers de la vie.

Il faut vivre Arthur Rimbaud, l'hiver, par l'entremise d'une branche verte dont la sève écume et bout dans la cheminée au milieu de l'indifférence des souches qui s'incinèrent; la bouilloire, de son bec, dessinant la soif. Le désert ergoteur, par la porte ouverte, pointe son index avant d'être une fois encore arrêté par l'immutabilité trompeuse du garde-feu qui rend l'écriture si précise, mais vaine jusqu'au point noir. C'est toujours le jeune pâtre Euphorbos, qui découvre nu, sur le rocher, l'enfant Oedipe abandonné aux aigles; et, ignorant l'oracle, l'emporte, tout rêveur contre lui jusqu'à Corinthe.

Par la porte ouverte, le désert tente d'entrer en pointant son index vers le verger (*une branche verte dont la sève écume et bout*) qui brûle au milieu de la cheminée sans cependant s'incinérer. À la sécheresse du désert répondent la sève de la branche et la bouilloire qui, de son bec, nargue le désert qui attend au seuil. Tant que la porte est pour ainsi dire fermée par le garde-feu de la vie, le désert ne peut que suspendre son index et la menace du silence sur le verger. Rimbaud est vivant tant que quelqu'un

¹²² «Aisé à porter», I, OC, p. 725.

¹²³ J. Pénard, Rencontres, [8 août 1976], p. 125.

immuablement garde le seuil, tant que, posté en vigie auprès du feu où il s'alimente, le poète veille et entretient le feu. Le désert ne gagnera sur le verger ni pour Heidegger ni pour Rimbaud, parce que le poète se tient sur le seuil, assure sa constance et sert de garde-feu. Garder le feu, c'est l'empêcher de dévaster, de consumer et d'embraser le monde, mais c'est aussi l'entretenir, le nourrir, soutenir sa flamme par le souffle et la méditation.

Toujours, le désert menace de gruger le verger mais chaque fois est reconduite la victoire de la poésie sur le silence, de la vie sur la mort, espoir aveugle et fatal, accomplissement d'un oracle tragique, certes, mais qui fait rêver jusqu'à Corinthe.

Dans la mansuétude du point du jour, Robinson dessine toujours, penché sur son carnet.

Troublé tout à coup, il lève les yeux vers ce qui n'est plus qu'un point de lumière dans la pénombre. À ce moment précis, il ne savait plus bien si le jour était sur le point de tomber ou si, au contraire, il se levait, si la nuit, enfin, fuyait ou gagnait de toutes parts. Il croit apercevoir la lueur d'une barque qui glisse doucement sur la mer étale.

Conclusion

Idole au crépuscule

*Il est une peur qui suit l'homme de lettres
comme son ombre: celle de ne pas exister.*

G. Pontiggia, Le Jardin des Hespérides¹

¹ G. Pontiggia, «L'homme de lettres et l'inexistence», dans Le Jardin des Hespérides, traduit de l'italien par F. Bouchard, Paris, José Corti, «en lisant en écrivant», 1996, p. 275.

Peut-être Julien Gracq avait-il raison quand il écrivait que l'on ne connaît jamais une oeuvre tant que l'on ne connaît pas «les fantômes de livres successifs que l'imagination de l'auteur projetait à chaque moment en avant de sa plume, et qui changeaient, avec le gauchissement inévitable que le travail d'écrire imprime à chaque chapitre²».

Ainsi le parcours de la figure de Rimbaud dans l'oeuvre de René Char pourrait-il se révéler tout entier dans la lumière de cette dernière anthologie que Char avait projetée et qui restera, à jamais, ce fantôme qui aura halé l'oeuvre.

Aux alentours de 1975, en effet, Char a commencé de préparer ce qui aurait pu être la dernière version du projet

² J. Gracq, Lettrines, Paris, Librairie José Corti, 1967, p. 27.

anthologique qui jalonne son oeuvre³. L'ouvrage, d'abord vague, en viendra peu à peu à comporter trois tomes, le premier étant consacré aux extraits de correspondances et de journaux intimes, dont la lettre que Rimbaud écrivait à sa soeur Isabelle le 23 juin 1891; la deuxième partie devait consister en une anthologie proprement dite et la troisième aurait été constituée par une postface de Char dont le sens aurait été: «Je ne puis venir qu'après vous; c'était à vous de parler les premiers⁴». Le destin de l'ouvrage changera de route, écrit Pénard, et seule la partie médiane verra le jour, sous le titre La planche de vivre, en 1981⁵.

Le titre de l'ouvrage apparaît en 1967 dans un poème pré-publié dans la revue Liberté et reversé dans Fenêtres dormantes et porte sur le toit en 1979, sous le titre «Légèreté de la terre⁶»: «Le repos, la planche de vivre?»

³ J. Pénard note, le 1er janvier 1977, que Char prépare depuis deux ans cette anthologie qui, à cette époque, devait s'intituler Poèmes pour les temps obscurs (Rencontres, p. 138-140).

⁴ La description de cet «état» du projet s'inscrit à la date du 8 avril 1979 dans les Rencontres de J. Pénard (p. 189).

⁵ Pénard note, le 25 décembre 1980, que le destin de l'ouvrage bifurque et change de titre (Rencontres, p. 216). C'est le 31 mai 1981 que Pénard peut signaler la sortie de l'ouvrage (p. 231). L'anthologie comporte les traductions de poètes provençaux, italiens, espagnols, anglais, russes et allemands, allant de Raimbaut de Vaqueiras à Marina Tsétaeva, dont le texte original est donné dans la section intitulée «Texte primitif». (La planche de vivre[1981], traductions de René Char et Tina Jolas, édition bilingue, Paris, Gallimard, «Poésie»; 248, 1995, 160 pages).

⁶ Le poème, daté du 29 décembre 1967, a paru en ouverture du numéro spécial de Liberté intitulé: «Poème, parole, sacré», sous le titre «Mot pour Pierre» (n°87-88(1973), p. 5). Sa reprise, dans Fenêtres dormantes, coïncide avec la «bifurcation» du projet de l'anthologie (OC, p. 602).

Nous tombons. Je vous écris en cours de chute. C'est ainsi que j'éprouve l'état d'être du monde⁷». Ou l'état d'être au monde.

Si le parcours de la métaphore Rimbaud dans l'oeuvre de Char n'épouse pas la «chute» évoquée dans ce poème, il est cependant possible de dire que son point d'aboutissement pourrait sceller son retournement: pour avoir été l'espace où il projetait incessamment l'oeuvre à faire, la métaphore Rimbaud devient, avec les années, la métaphore de la vie elle-même.

Ce projet anthologique aurait marqué, dans cette trajectoire, son point de rejonction. Placé dans la situation du donataire, Char, à ses débuts, avait en quelque sorte été «préfacé» par Rimbaud. En 1956, il devenait donateur et préfaçait Rimbaud. Aux alentours de 1980, Char, par cette postface qu'il projetait, concédait à Rimbaud la place qui lui revenait dans la chronologie et dans la géologie de son oeuvre. Venant à la «suite» de Rimbaud, Char aurait marqué la filiation à laquelle il avait travaillé toute sa vie, ayant cédé à Rimbaud l'antériorité et la priorité qui lui revenaient, sachant qu'enfin, il avait «fait son île», que sa place et que sa voix, désormais, venaient à la suite et répondaient à la sienne.

*

⁷ R. Char, «Légèreté de la terre», OC, p. 602.

Entre 1927 et 1929, ce que l'on pourrait appeler, aujourd'hui, la «stratégie institutionnelle» du jeune poète n'était peut-être après tout que «légitime défense», dans la mesure où l'on s'accorde, avec Harold Bloom, pour voir les rapports des poètes entre eux et à travers le temps comme une sorte de résolution du complexe d'Oedipe. Stratégie institutionnelle, oedipe poétique, ces moyens de défense étaient d'autant plus limités et timides que le poète était jeune, d'autant plus impératifs et vitaux que le poète n'existait qu'à peine. Rimbaud catalysait l'audace du jeune René Char se présentant, en 1929, aux surréalistes qui régnaient sur la capitale.

Après avoir catalysé l'audace du jeune poète, voilà que Rimbaud, entre 1929 et 1939, la canalisera. Au contact des surréalistes, Char adopte le Rimbaud collectif; il épouse les visées du groupe auquel il s'est lié et qui lui fournissent un but et un objectif à propos desquels il réfléchit tant et si bien qu'aux alentours de 1934, il se dissocie du groupe avec lequel il est en dissension sur quelques points de doctrine concernant Rimbaud.

Au désir d'être «le premier venu» qui rappelle tout à la fois le désir d'exister et le ton un peu goguenard des débuts du jeune Char qui a commencé par se moquer des «surréalistes et autres assermentés de la dernière heure», fait bientôt place un travail d'écart et d'appropriation à l'ombre de la figure géante de Sade. Le fruit de sa réflexion menée dans les coulisses surréalistes passe en

pleine lumière à la déclaration de guerre en 1939, guerre pendant laquelle Char s'engage et met l'action devant la poésie.

Si jusqu'à l'immédiat après-guerre — c'est-à-dire avant le premier texte de Char consacré à Rimbaud en 1947 («Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud !») — la figure rimbaldienne était travaillée principalement à partir de la phrase de Rimbaud sur les rapports qu'entretiennent poésie et action et ce, la plupart du temps, dans un travail de l'écart et de la marge qui prendra, avec l'immédiateté des périls, un caractère d'urgence obligeant Char à trancher, le recours à Rimbaud subira une première transformation au sortir de la guerre: à l'exégèse du texte, qui servait à orienter et à déterminer le caractère révolutionnaire de la poésie et son pouvoir d'action, à l'exégèse du texte, donc, fait place celle de la «figure» rimbaldienne.

Sous le portrait de Rimbaud, la figure rimbaldienne, les traits de Rimbaud sont d'abord et avant tout poétiques. Il ne s'agit pas de contraindre mais de permettre la poésie, non de définir, mais de situer la poésie et de décrire un phénomène dans son apparition et dans sa temporalité. Pour Char, la vie de Rimbaud, les deux moments de sa destinée sont les deux moments d'un seul poème. Son interprétation est tout entière subordonnée à la temporalité de l'aventure rimbaldienne. Comme les préfaciers avant lui, Char tente bien de s'expliquer l'engendrement des deux moments de la destinée rimbaldienne, mais ce qui le distingue de façon

très claire et très personnelle, c'est qu'il résout le problème Rimbaud en changeant l'échelle et en gardant les données du problème. À l'impasse interprétative, Char propose un nouveau paradigme qui permet la relance de la poésie et l'action de l'oeuvre de Rimbaud: elle redevient, avec lui, opérante, et ne met plus désormais en cause le pouvoir poétique ou même l'entreprise poétique. Elle est définie comme un phénomène intermittent, un phare tournant. Interprétation romantique peut-être, qui réassujettit le poète aux caprices d'une Muse fuyante, la préface de Char ne permet pas, en tout cas, de coup de force du poète, de volonté de puissance. Le poète n'est pas ce grand conquérant qui assujettit le monde; il est celui qui, par moments, en de brefs éclairs, en de brefs orgasmes, se lie au monde, s'abolit en lui pour aussitôt se retrouver dans l'allée de la vigne.

La trajectoire de la figure rimbaldienne connaît ainsi une sorte d'élévation progressive, peu à peu elle gagne en abstraction. Non tant qu'elle devienne un concept poétique, mais bien au contraire, cette figure, tout en gagnant une plus grande mobilité opératoire et une plus vaste échelle temporelle, devient une sorte de quintessence poétique.

Aussi, plus elle gagne cet espace où il lui est permis tout ensemble de guider et d'orienter l'oeuvre de Char, plus la figure rimbaldienne gagne l'oeuvre elle-même. De la

superficie du texte de Char où elle se tenait jusqu'alors, la présence rimbaldienne gagne son tissu et sa profondeur.

Une fois formulée, l'importance de Rimbaud pour René Char n'est pas pour autant flétrie. Certes, la figure semble a priori refoulée dans les marges de l'avant-texte, dans sa genèse et l'on a vu que les réécritures vont ajouter des couches de textes sur cette figure qui se trouve, du coup, à disparaître dans l'ombre, à y retourner après avoir brièvement connu les feux de la rampe des aveux.

Mais ce que l'on aperçoit moins bien dans cette disparition, c'est la réapparition de la figure rimbaldienne, réélue dans le dialogue avec Heidegger. S'il semble recouvert par la «maculature», Rimbaud ressurgit, élevé au dialogue, sorti des listes et des énumérations où il devait se plier à la jauge de l'histoire, extrait du commensurable pour gagner l'incommensurable.

La figure rimbaldienne est démultipliée, étendue en superficie, «dé-finie», ouverte à l'infini. Ce faisant, c'est bien un mouvement ou une démarche proprement poétique qui permet au poète de défaire les épaisseurs simultanées d'une figure, d'une phrase ou d'un mot dans la successivité pour bientôt reprendre la diversité et l'éparpillement – et à terme, la temporalité – et les rendre à leur simultanété, à leur épaisseur et à leur fécondité: le mot, la phrase, l'expression comme la figure rimbaldienne, après avoir été déployée, dépliée, est rendue à son feuilleté simultané.

Le figure rimbaldienne semble vidée de toute spécificité pour conquérir sa mobilité opératoire. Certes, lui sont retirés tous les caractères particuliers qui empêcheraient Char d'y entrer, de s'y faufiler dans un rêve de soi, de s'y introduire, dans un délire de l'autre. Ce que Char dit de Rimbaud est cependant lourd de toutes les strates qui ont coloré la figure, lui ont donné à tel moment précis de son oeuvre un relief particulier. Cette figure, pour être vide du mythe traditionnel de Rimbaud, est cependant investie du mythe personnel de Char, qui n'est autre, à la lettre, qu'un mythe de soi, dans le futur et dans le perpétuel. Si Rimbaud est vide, c'est qu'il est plein de Char. Plus belle est la figure de Rimbaud vidée de ce qui empêche la projection et le rêve. Ce n'est pourtant pas dire vide de tout, mais vide des encoignures, pourrions-nous dire. La figure de Rimbaud est comme une esplanade, un promontoire d'où s'apercevoir.

Peu à peu, la figure rimbaldienne va s'incarner, gagner le poète lui-même. Limitée à l'oeuvre poétique, la préface de 1956 laissait la biographie de côté: s'il devait servir de guide, Rimbaud serait un guide poétique stricto sensu. En 1973 (1976), être Arthur Rimbaud, c'est le vivre, et vivre n'est jamais qu'appréhender la mort et la perte d'aliment, vivre, c'est consentir au passage du temps. Vivre Rimbaud, c'est aussi et surtout poser la question de la vie elle-même. De l'oeuvre poétique de Rimbaud, Char passe à sa correspondance dont il retient cette lettre où Rimbaud

écrivait à Isabelle, sa soeur: «Notre vie est une misère, une misère sans fin ! Pourquoi donc existons-nous⁸?» La métaphore Rimbaud devient alors métaphore de la vie elle-même.

Dire Rimbaud, comme dire «une fleur», c'est voir apparaître «l'absente» de tout bouquet, comme Rimbaud est absent de toute image ou de tout mythe du poète pour la simple raison qu'il les contient tous. Dire Rimbaud n'est jamais alors que dire «le poète», l'absent, l'idéal de toute histoire poétique en même temps que de dire «Char», en tant qu'il se rêve, se désire et se mire.

En ce sens, Rimbaud est bel et bien pour Char ce que Léonard est à Valéry, c'est-à-dire une idole:

Poe et Mallarmé existent pour Valéry; Léonard, visiblement, n'est qu'un prétexte, un nom et rien de plus, une figure entièrement construite, un monstre qui possède tous les pouvoirs qu'on n'a pas et qu'on voudrait avoir. Il répond à ce besoin de se voir accompli, réalisé en quelqu'un qu'on imagine, et qui représente le résumé idéal de toutes les illusions qu'on s'est faites sur soi: héros qui a vaincu vos propres impossibilités, qui vous a délivré de vos limites, en les franchissant à votre place...⁹

Comme l'écrivait Dominique Fourcade à propos de Baudelaire et de Delacroix, nous pourrions peut-être écrire, au terme de ce travail, qu'«il n'est pas besoin de [Char] aujourd'hui pour approcher [Rimbaud] ([Rimbaud] se suffirait sans [Char], Hölderlin sans Heidegger), mais toute approche

⁸ A. Rimbaud, Lettre du 23 juin 1891, OC, p. 672.

⁹ É. Cioran, Valéry face à ses idoles, Paris, l'Herne, 1970, p. 24.

du poète passe par sa vision de [Rimbaud], laquelle ajoute des hectares à l'indispensable univers qui a nom [Char]¹⁰».

Toute approche de Char passe par sa vision de Rimbaud, laquelle ajoute l'espace dans lequel il a projeté, désiré et rêvé son oeuvre, qui en a constitué, à chaque moment, tout ensemble le chantier et l'intrados: la métaphore.

¹⁰ D. Fourcade, réponse à l'enquête Rimbaud de Roger Munier, Aujourd'hui Rimbaud..., p. 69. Dans le texte de Fourcade, nous remplaçons le nom de Baudelaire par celui de Char et celui de Delacroix par celui de Rimbaud.

Épilogue

Bouche ouverte, tête nue, et la nuque baignant dans le frais cresson bleu, Robinson dort. Les pieds dans les glaïeuls il rêve.

Une porte claqua, — et sur la place du hameau l'enfant tourne ses bras, compris des girouettes et des coqs de clochers de partout, sous l'éclatante giboulée, dans le silence du village qui est tout à sa sieste. L'insouciance et la douleur avaient scellé le coq de fer sur le toit des maisons et se supportaient ensemble. Mais quelle roue dans le coeur de l'enfant aux aguets tournait plus fort, tournait plus vite que celle du moulin de son incendie blanc, se demande Robinson, qui se souvient, tout à coup: — J'avais dix ans. La Sorgue m'enchâssait.

J'ai fait mon île, se dit Robinson satisfait, quoique exténué. C'est la mémoire qui m'a fourni mon île, constate-

t-il, une mémoire déformable, pliable à mon besoin du moment, certes, mais tout de même, j'ai fait mon île.

Faut-il malgré se réjouir ? se demande Robinson en se retournant. Un peu perplexe, il se rendort.

Bibliographie

I. Corpus

A. *Oeuvres de Char*

- a. Éditions de référence
- b. Outils bibliographiques
- c. Premiers recueils
- d. Textes sur Rimbaud
- e. Textes critiques
- f. Réponses à des enquêtes et interventions
- g. Entretiens et correspondances

B. *Oeuvres de Rimbaud*

- a. Éditions de référence
- b. Autres éditions consultées

C. *Char et Rimbaud*

II. Corpus critique

- A. Articles ou parties de volumes
- B. Ouvrages
- C. Document sonore

III. Arrière-plan théorique

IV. Autres ouvrages cités

I. Corpus

A. Oeuvres de Char

a. Éditions de référence

Char, René, Oeuvres complètes, nouvelle édition augmentée, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1995, 1515 pages.

Char, René, Dans l'atelier du poète, édition établie par Marie-Claude Char, Paris, Gallimard, «Quarto», 1996, 1064 pages.

b. Outils bibliographiques

Nous donnons, avec le corpus, les instruments qui ont servi à rétablir le texte des recueils.

Benoît, Pierre-André, Bibliographie des oeuvres de René Char de 1928 à 1963, Ribaute-les-Tavernes, Le Demi-Jour, 1964, 99 pages.

René Char, manuscrits enluminés par des peintres du XXe siècle, Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque Nationale de France (Galerie Mansart, du 16 janvier au 30 mars 1980), commissaire à l'exposition: Antoine Coron, préface de Georges le Rider et «notes additives» par Antoine Coron, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980, 150 pages.

Le fruit donné : les éphémérides de PAB, commissaire à l'exposition: Antoine Coron, préface et notes par Antoine Coron, Paris: Bibliothèque Nationale et Alès: Musée-Bibliothèque Pierre-André Benoît, 1989.

Miró au musée PAB (1953-1985), commissaire à l'exposition : Antoine Coron, préface et notes par Antoine Coron, Alès, Musée-Bibliothèque PAB, 1990.

Picasso et PAB (1956-1967): Livres en jeu, commissaire à l'exposition: Antoine Coron, préface et notes par Antoine Coron, 1991.

Exposition René Char, catalogue établi par Nicole S. Mangin avec la collaboration d'Ariane Faguet, Saint-Paul,

Fondation Maeght, 1971, 1 volume illustré (sans pagination).

Char, Marie-Claude, René Char. Faire du chemin avec..., catalogue de l'exposition du Palais des Papes à Avignon, été 1990; textes de Marie-Claude Char, Jean Louis Scheafer, Maurice Blanchot, Yves Battistini et Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1992, 326 pages.

c. Premiers recueils

Char, René-Émile, Les Cloches sur le coeur, avec des dessins de Louis Serrière-Renoux, Paris, éd. Le Rouge et le Noir, 1928, 69 pages, épreuves du recueil corrigées de la main de Char sous la cote Rés p. Ye-2763 [Microfilm m-8378], Bibliothèque Nationale de France.

Char, René-Émile, Les Cloches sur le coeur, avec des dessins de Louis Serrière-Renoux, Paris, éd. Le Rouge et le Noir, 1928, 69 pages.

Arsenal, avec un frontispice de Francesco Domingo, Nîmes, éd. Méridiens, 1929, [28] pages. Un exemplaire sous la cote Res. m-Ye-515 à la Réserve de la Bibliothèque Nationale de France.

Arsenal, Nîmes, De la main à la main, 5 février 1930, avec un frontispice de Francesco Domingo, 40 pages.

Le Tombeau des secrets, Nîmes, s.n. éd., (5 avril) 1930, 21 pages.

Breton, André, Éluard, Paul et R. Char, Ralentir Travaux, Nîmes/Paris, Larguier/Éditions surréalistes, à la librairie José Corti, 20 avril 1930, non paginé (48 pages).

Artine, Paris, Éditions surréalistes, à la librairie José Corti, le 25 novembre 1930 (février 1931), 39 pages.

L'action de la justice est éteinte, Paris, Éditions surréalistes, à la librairie José Corti, 30 juillet 1931, 33 pages.

Le Marteau sans maître, Paris, Éditions surréalistes, à la librairie José Corti, le 20 juillet 1934, 142 pages.

Premières alluvions, Paris, éditions de la revue Fontaine, [juin] 1946, collection «L'âge d'or»(27), 35 pages.

Art bref suivi de Premières alluvions, Paris, GLM, [février] 1950, 50 pages.

Le Dernier Couac !, documents, Paris, G.L.M., mai 1958, [16] pages.

d. Textes sur Rimbaud

- Char, René, «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud», poème de Char paraît accompagné d'une photographie de Rimbaud au Harar, Cahiers d'Art, 1947, p. 146-147.
- «Un portrait inconnu de Rimbaud ?», présenté par René Char et Jacques Dupin, Le Figaro littéraire, 28 avril 1951, p. 3.
- «Sous un portrait d'Arthur Rimbaud, Soleil, à Alger (n°6, juin 1951, p. 8-9.
- «Rimbaud», Cahiers GLM, automne 1956, p. 5-15.
- Pour nous, Rimbaud, Paris, G.L.M., juin 1956, 20 pages.
- Arthur Rimbaud Boulevard d'Enfer, 4 mai 1951, 4 pages accompagnées d'un feuillet hors-texte.
- «Le poème de Rimbaud que vous préférez», Le Figaro littéraire, 16 octobre 1954, p. 5.

e. Textes critiques

- Char, René, compte rendu de A. de Richaud, Comparses, Le Rouge et le Noir, n°4 (octobre-novembre 1927), p. 595.
- Char, René, compte rendu de M. Courtois-Suffit, La tête, ma prison, Le Rouge et le Noir, n°6 (mai-juin 1928), p. 934.
- Char, René, compte rendu de A. Tréguière (A. Cayatte) Mesures pour rien, dans Le Rouge et le Noir, n°8 (mars 1929), p.1187-1188.
- Char, René, «André Cayatte», dans Méridiens, premier cahier (avril 1929), p. 14-15.
- Char, René, «Position», Méridiens, troisième cahier, décembre 1929.
- Char, R., Éluard, P., Hamoir, I. et L. Scutenaire, «Au bar des deux frères», Les Deux soeurs, n°2 (mai 1946), réédition Jean-Michel Place, 1985, p. 11-12.
- Puissantseigneur, Joseph [R. Char], compte rendu critique de Alfred de Vigny, Oeuvres complètes (Bibliothèque de la Pléiade) et B.H. Liddellhart, Les généraux allemands parlent, Empédocle, n°1 (avril 1949), p. 86-87.
- Char, René, «Antonio Porchia, Voix, introduction et traduction de R. Caillois», Empédocle, n°6 (décembre 1949), p. 80.
- Char, René, «Services littéraires spéciaux», Empédocle, n°9 (mars-avril 1950), p. 55-56.

f. Réponses à des enquêtes et interventions

- «L'affaire Kravchenko», Combat, 25 février 1949, p. 1.
- «Si l'armée rouge occupe la France?», Carrefour, 9 novembre 1948, p. 3.
- «La France désorientée», Esprit, juillet 1948,
- «De quoi avez-vous peur ?», Le Figaro littéraire, 19 février 1949, p. 3.
- «Le savoir-vivre», Le Miroir infidèle, Bruxelles, septembre 1947.
- «Athènes fera-t-elle un geste de clémence?», Combat, 23 août 1949, p. 3.
- «Tuez-nous», Les Lettres françaises, 8 mars 1946.
- «Le scandale de Notre-Dame», Combat, 20 avril 1950, p. 4.
- «Seuls les simples soldats trahissent»(Char, Camus),
Combat, 14 mars 1949.
- «Faut-il brûler Kafka?», Action, 5 juillet 1946, p. 12-13.
- «Avec des si et des souvenirs», Écran français, 16 octobre 1946, p. 8-9.
- «À la recherche des classiques de l'écran», menée par Michèle Barat, Combat, 4 mai 1950, p. 2.

g. Entretiens et correspondance

- Berger, Pierre, «Conversation avec René Char», La Gazette des lettres, 15 juin 1952, p. 8-14.
- Boisdeffre, Pierre de, «Poésie vivante: René Char», Les Nouvelles littéraires, 12 février 1959, p. 7.
- Charprier, Jacques, «Une matinée avec René Char», entretien, Combat, 16 février 1950, p. 4.
- Duché, Jean, «Visite à René Char», Le Figaro littéraire, 30 octobre 1948, p. 5.
- Jean, Raymond, «René Char en sa juste présence», Le Monde, supplément livres, 11 janvier 1969, p. iv-v.
- Jean, Raymond, «Ni éternel, ni temporel. Un inflexible trajet poétique», Le Monde, 11 janvier 1969, p. iv.
- Jean, Raymond, «Le poète parle: "Ne nous montrons pas diseurs d'apocalypse"», propos recueillis par R. Jean, Le Monde, 11 janvier 1969, p. v.

- Léon, Georges, «Au terme de la représentation du Soleil des eaux», entretien avec René Char, L'Humanité, 9 avril 1968, p. 8.
- Mora, Édith, «Dernière étape d'un voyage. René Char commente son Retour amont», propos recueillis par É. Mora, Le Monde, 28 mai 1966, p. 11.
- Mora, Édith, «Poésie-sur-Sorgue», chez René Char avec É. Mora, Les Nouvelles littéraires, 16 septembre 1965, p. 9.
- Char, René, Ballard, Jean, Correspondance (1935-1970), textes établis et préfacés par Jeanine Baude, Marseille, Rougerie, 1993, 120 pages.
- Lettres de René Char à André Breton, Fonds Breton, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.
- Lettres de René Char à Tristan Tzara, Fonds Tzara, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.
- Pénard, Jean, Rencontres avec René Char, Paris, José Corti, 1991, «en lisant en écrivant», 315 pages.

B. Oeuvres de Rimbaud

a. Éditions de référence

- Rimbaud, Arthur, Oeuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, 1258 pages.
- Rimbaud, Arthur, Oeuvres. Vers et proses, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions mises en ordre et annotées par Paternine Berrichon, poèmes retrouvés, préface de Claudel, Paris, Mercure de France, 1916 [1929], 398 pages.
- Rimbaud, Arthur, Oeuvres, texte établi et présenté par René Char, Paris, Le Club français du livre, volume 15, 1957, 338 pages.

b. Autres éditions consultées

- Rimbaud, Arthur, Stupra. Sonnets, Paris, s.n, 1871[1923].
- Rimbaud, Arthur, Un coeur sous une soutane. Intimités d'un séminariste, Paris, Ronald Davis, 1924.
- Rimbaud, Arthur, Oeuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par André Rolland de Renéville

- et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1946, 825 pages.
- Rimbaud, Arthur, Oeuvres, introduction par Antoine Adam, notice et établissement du texte par P. Hartmann, pour le Club du meilleur livre (collection «Astrée»), avril 1957.
- Rimbaud, Arthur, Pages choisies, notice bibliographique, introduction, notes explicatives, jugement, questionnaire et sujets de devoirs par Étienne, éditions Larousse, collection «Classiques», 1957.
- Bosquet, Alain, «Arthur Rimbaud, prophète et voyou», préface à A. Rimbaud, Poésies, Livre club du libraire, [janvier] 1958.
- Rimbaud, Arthur, Oeuvres, présentées par G. Ribemont-Dessaignes, Paris, Club français du livre, 1965.
- Rimbaud, Arthur, Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations, préface de René Char, édition de L. Forestier, Paris, Gallimard, «Poésie», 1973, 301 pages.
- Rimbaud, Arthur, Oeuvres, nouvelle édition revue en 1991, Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes, bibliographie et notes par Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Bordas, «Classiques Garnier», 1991, 576 pages.

C. Char et Rimbaud

- Brunel, Pierre, «La voix de Rimbaud chez les poètes français entre 1945 et 1960: l'exemple de René Char», dans Poésie 1945-1960: Les mots, la voix, Actes d'un colloque du «Centre de recherches sur la poésie française» de la Sorbonne, organisé par M.-C. Bancquart, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 51-60; texte partiellement repris dans Arthur Rimbaud, A. Guyaux(dir.), Paris, L'Herne(64), 1993, p. 327-333.
- Cranston, Mechtild, «"L'Homme du matin et...celui des ténèbres". Char and Rimbaud: parallels and contrasts», Kentucky Romance Quarterly, XXI(1974), p. 195-214
- Cranston, Mechtild, «To the Editor», réponse à V. A. Lacharité: «The role of Rimbaud in Char's Poetry», PMLA, 89-5(october 1974), p. 1117-1118
- Cranston, Mechtild, «Out of the Labyrinth: Char and Rimbaud», dans Orion Resurgent René Char: Poet of Presence, Washington, «Studia humanitatis», 1979, p. 239-263.

- Lacharité, Virginia A., «Rimbaud and Char: Two Paths to "La Maison"», South Atlantic Bulletin, XXXVI-1(janvier 1971), p. 40
- Lacharité, Virginia A., «The Role of Rimbaud in Char's Poetry», PMLA, 89-1(1974), p. 57-63.
- Lacharité, Virginia A., réplique à M. Cranston: «The role of Rimbaud in Char'Poetry», PMLA, 89-5(october 1974), p. 1118-1120.
- Madou, Jean-Pol, «*La poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant.* (Char, Heidegger, Hölderlin, Rimbaud)», Sud, actes du colloque international de l'Université de Tours, sous la direction de Daniel Leuwers, 1984, p. 297-313.
- Marchetti, Adriano, «René Char lecteur d'Arthur Rimbaud», dans Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre, textes réunis par Ch. Van Rogger Andreucci, Pau, Publications de l'Université de Pau, «Centre de recherches sur la poésie contemporaine», 1993, p. 143-146.
- Plouvier, Paule, «Écriture de la forme, écriture de l'énergie», communication présentée au Colloque «Valéry, les poètes, la poésie» (6-7 mai 1983), Bulletin des études valéryennes, n°35(1984), p. 15-22.
- Plouvier, Paule, «Féminité de la poésie? (Rimbaud, Char)», Dires, n°2 (janvier 1984): «Figures du Féminin», H. Rey-Flaud et P. Plouvier (éd.), Montpellier, Centre freudien, p. 85-95.
- Voellmy, Jean, «René Char et la lettre du Voyant», Berenice, Roma, II-2(Marzo 1981), p. 182-189
- Voellmy, Jean, «Vivre Arthur Rimbaud, selon René Char», dans Figuring Things. Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century, Ch. D. Minahen (ed.), Lexington(KY), French Forum Publishers, «French Forum Monographs»; 84, 1994, p. 191-200.

III. Corpus critique

A. Articles ou parties de volumes

«Arthur Rimbaud est mort il y a cinquante ans», enquête à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort du poète, Poésie 41, août-septembre 1941; les réponses sont reproduites dans les deux livraisons suivantes: Poésie 41, n°6 (octobre-novembre 1941) et Poésie 42, n°7 (décembre 1941-janvier 1942).

Adam, Jean-Michel, «Char et Littre: le poème et la langue», Critique, XLX-563 (avril 1994), p. 278-293.

Aragon, «préface pour une édition anglaise de Une saison en enfer» dans L'Impossible, Belgrade, printemps 1930, p. 84-88; Europe, n°746-747 (juin-juillet 1991), p. 33-39.

Aragon, Louis, préface à P. Éluard, Poèmes politiques, Paris, Gallimard, 1948, p. 7-12.

Arendt, Hannah, «La brèche entre le passé et le futur», préface à La Crise de la Culture. Huit exercices de pensée politique, traduit de l'anglais sous la direction de P. Lévy, Paris, Gallimard, «Folio/Essais»; 113, 1972, p. 11-27.

Bataille, Georges, «Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain» [1950], Le Cahier de l'Herne, (D. Fourcade, dir.), Paris, l'Herne, 1971; repris aux éditions du livre de poche, «Biblio-Essais», p. 43-58.

Bataille, Georges, «L'oeuvre théâtrale de René Char», Critique, V-40 (1949), p. 769-771.

Beaufret, Jean, «L'entretien sous le marronnier», L'Arc (été 1963), p. 1-7.

Bergez, Daniel, «Lectures de René Char», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 93-101.

Bigongiari, Piero, «Retour amont», traduit de l'italien par J.-B. Para, Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 58-65.

Blanchot, Maurice, «René Char», La part du feu, Paris, Gallimard, 1949, p. 103-114.

Blanchot, Maurice, «La littérature et le droit à la mort», dans La part du feu, Paris, Gallimard, 1949, p. 291-331.

Blanchot, Maurice, «La parole "sacrée" de Hölderlin», La part du feu, p. 115-132.

Blanchot, Maurice, «Après Rimbaud», dans Faux pas, Paris, Gallimard, 1943, p. 163-169.

- Blanchot, Maurice, «René Char et la pensée du neutre», L'entretien infini, Paris, Gallimard, 1969, p. 439-446.
- Blanchot, Maurice, «Parole de fragment», dans L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969, p. 451-458.
- Bonnefoy, Yves, «Rimbaud devant la critique», dans Rimbaud, Paris, Hachette, «Génies et réalités»; 34, 1968, p. 269-287.
- Bosquet, Alain, «Parole en archipel ou l'émiettement d'un poète», Le Monde, 17 mars 1962.
- Bouchet, André du, «Fureur et mystère», dans Les Temps modernes, n°42 (avril 1949), p. 745-748.
- Bougault, Laurence, «Espace et résistance dans les Feuilletts d'Hypnos de René Char», Revue Romane, (Copenhague), XXX-2 (1995), p. 233-256.
- Branco, Aleksic, «Aragon, préfacier de Rimbaud», Europe, n°746-747 (juin-juillet 1991), p. 27-32.
- Brault, Jacques, «La Cinquième saison», dans Chemin faisant, essais, nouvelle édition avec un post-scriptum inédit, Montréal, Boréal, «Papiers collés», 1994, p. 109-111.
- Brault, Jacques, «Miron le magnifique», Chemin faisant, essais, nouvelle édition avec un post-scriptum inédit, Montréal, Boréal, «Papiers collés», 1994, p. 21-55.
- Brault, Jacques, «L'envers du mépris», Chemin faisant, essais, nouvelle édition avec un post-scriptum inédit, Montréal, Boréal, «Papiers collés», 1994, p. 101-107.
- Breton, André, «L'instinct sexuel et l'instinct de mort», dans Oeuvres complètes, t. 1, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 1025-1027.
- Breton, André, chapitre V, L'amour fou [1937], dans Oeuvres complètes, t. 2, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 736-763.
- Breton, André «Lettre à A. Rolland de Renévillle», dans Oeuvres complètes, t. 2, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 326-331.
- Breton, André, «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non» [1942], dans Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, «Folio/essais»; 5, 1985, p. 147-162.

- Breton, André, Second manifeste du surréalisme[1930], dans Oeuvres complètes, t. 1, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 775-833.
- Breton, André, Manifeste du surréalisme[1924], dans Oeuvres complètes, t. 1, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 309-346.
- Breton, André, «Position politique de l'art d'aujourd'hui» dans Oeuvres complètes, t. 2, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 416-440.
- Breton, André, «À suivre. Petite contribution au dossier de certains intellectuels à tendance révolutionnaire», dans Oeuvres complètes, t. 1, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 951-991.
- Breton, André, «Qu'est-ce que le surréalisme?», dans Oeuvres complètes, t. 2, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 539-540.
- Breton, André et Eluard, Paul, L'immaculée conception, Paris, Éditions surréalistes, 1930; A. Breton, Oeuvres complètes, t. 2, édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 1629-1652.
- Breton, André, «Seconde Arche »[1947], La clé des champs [1953], Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, Le livre de poche, «Biblio/essais;4135», 1979, p. 129-133.
- Broome, Peter, «Divine imperfection: The "vice" of Char», dans Figuring Things. Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century, (Ch. D. Minahan, ed.), Lexington: French Forum publishers, «French Forum Monographs»; 84, 1994, p. 65-81.
- Burgos, Jean, «L'imaginaire désimagé de René Char», Sud, actes du colloque international de l'Université de Tours, sous la direction de Daniel Leuwers, 1984, p. 13-25.
- Claudé, Paul, «Consécration» dans La Messe là-bas [1919]; repris dans les Oeuvres complètes de Paul Claudé, Paris, Gallimard, t.2, 1952, p. 35-41.

- Claudé, Paul, «Monsieur Paul Claudé répond à des questions inattendues», entretien à Dominique Arban, Combat, 28 mars 1947.
- Claudé, «Rimbaud» préface à Rimbaud, Arthur, Oeuvres. Vers et proses, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions mises en ordre et annotées par Patérne Berrichon, poèmes retrouvés, Paris, Mercure de France, 1916 [1929], p. 3-17.
- Collot, Michel, «Le sujet lyrique hors de soi», dans Figures du sujet lyrique (D. Rabaté, dir.), Paris, PUF, «Perspectives littéraires», 1996, p. 113-125.
- Coulon, Marcel, «Les "vraies" lettres de Rimbaud Arabo-Éthiopien», Le Mercure de France, 19 mars 1929, p. 629-640.
- Cranston, Mechtild, «Early Mentors. Breton, Éluard, and Char: Ralentir travaux. Elctive Affinities ?», dans Orion Resurgent, 1979, p. 35-63.
- Dastur, Françoise, «Rencontre de René Char et de Martin Heidegger», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 102-111.
- Desnos, Robert, «Troisième manifeste du surréalisme», Le Courrier littéraire, 1er mars 1930; repris dans Nouvelles Hébrides et autres textes. 1922-1930, édition établie, présentée et annotée par M.-C. Dumas, Paris, Gallimard, 1978, p. 471-476.
- Dobzynski, Charles, «Une éthique de l'action», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 53-57.
- Duhart, Rémy et Guyaux, André, «Char, Étienne et l'établissement du texte de "Comédie de la soif"», dans Arthur Rimbaud, (A. Guyaux, dir.), Paris, L'Herne, n°64, 1993, p. 334-338.
- Dupeyron, Georges, «Notes critiques: compte rendu des Cloches sur le coeur de René-Émile Char (éd. Le Rouge et le Noir)», Le Rouge et le Noir, n°7 (novembre 1928), p. 1076.
- Dupin, Jacques, «Dehors la nuit est gouvernée», L'Arc, (été 1963), J. Dupin et B. Pingaud (dir.), Paris, Librairie Duponchelle, 1963, p. 64-68.
- Dupouy, Christine, «Les Transparents, du mythe au poème», RHLF, 1991(1), p. 9-18.
- Fénéon, Félix, «Les Illuminations», dans Le Symboliste, 7 au 14 octobre 1886, p. 2-4.
- Fortier, Anne-Marie, «Dévotions ou deux Rimbaud», Littératures, n°14(1996), p. 7-28.

- Gascoyne, David, «Entre le manque et l'excès», traduit de l'anglais par Nelly Stéphane, Europe, n°705-706 (janvier- février 1988), p. 7-11.
- Gracq, Julien, «Un centenaire intimidant», Arts, n°486(20-26 octobre 1954); recueilli dans Préférences, Paris, José Corti, 1961, p. 174.
- Graaf, D.-A. de, «Sur un portrait inconnu de Rimbaud», Figaro littéraire, 19 mai 1951, p. 8.
- Guerre, Pierre, «Fureur et mystère», Cahiers du Sud, n°292(1948), p. 550-551.
- Heidegger, Martin, «Lettre à Jean Beaufret», traduite de l'allemand par J. Rovan, Fontaine, 63(novembre 1947), p. 786-804.
- Heidegger, Martin, conférence «Temps et Être»[1962], traduction de F. Fédier, Questions III et IV, Paris, Gallimard, «Tel»:172, p.189-227.
- Heidegger, Martin, le «Protocole d'un séminaire sur la conférence "Temps et Être", traduction de J. Lauxerois et Cl. Roëls, Questions III et IV, Paris, Gallimard, «Tel»; 172, p. 228-268.
- Heidegger, Martin, «Pour René Char en mémoire du grand ami Georges Braque», traduit par Jean Beaufret, Derrière le miroir, Fondation Maeght, n°144-146 (mai 1964), p. 14-15.
- Heidegger, Martin, «Séminaires du Thor» [1966; 1968; 1969], J. Beaufret, rédacteur, Questions III et IV, Paris, Gallimard, «Tel»:172, p. 357-371.
- Heidegger, Martin, «Pensivement», Cahier de l'Herne René Char, Paris, l'Herne, 1971; éditions Le livre de poche, «Biblio-Essais», 1988, p. 269-287.
- Heidegger, Martin, «Lettres à Roger Munier» (1966- 1976) (trad. R. Munier) dans le Cahier de l'Herne Martin Heidegger, (Michel Haar, dir.), Paris, l'Herne, 1983, p. 106-115.
- Lambole, Raymond, «Le matinal, son voilement et son dire chez René Char et Martin Heidegger», Sud, actes du colloque international de l'Université de Tours, sous la direction de Daniel Leuwers, 1984, p. 313-330.
- Lancaster, Rosemary «"Solitaire et multiple": l'éclatement du mot chez René Char», The French Review, vol. 65, n°1(october 1991), p. 64-74.
- Lawler, James, «Fealty to the River», dans WLT, 51:3(1977), p. 376-379.
- Lely, Gilbert, «René Char», conférence prononcée le 3 juillet 1946 à Paris; le texte est repris dans le Cahier de l'Herne René Char, p. 171-185.

- Le parc, J., «Ce Rimbaud-là n'est pas Rimbaud», Figaro littéraire, 23 juin 1951, p. 7.
- Marcotte, Gilles, «René Char: Pauvreté et privilège», Écrire la pauvreté, P. Popovic et M. Biron (dir.), Toronto, édition de GREF, «Dont actes»; 17, 1996, p. 273-282.
- Marcotte, Gilles, «Le congé de René Char», Liberté, n°58 (juillet-août 1968), p. 63-72.
- Marcotte, Gilles, «Autobiographie de la Révolution», dans La Prose de Rimbaud, Montréal, Éditions du Boréal, 1989, p. 59-117.
- Marty, Éric, «René Char: Du texte à l'oeuvre», Critique, XLI- 457-458 (1985), p. 719-730.
- Marty, Éric, «Char: le marteau parle», Le Magazine littéraire, n°298 (avril 1992), p. 77-79.
- Mathieu, Jean-Claude, «Noces d'herbes, salves de vent», RHLF, 1991(1), p. 19-31.
- Metzger, Vincent, «Lecteur rêveur», Europe, n°705-706 (janvier- février 1988), p. 37-42.
- Monnerot, Jules, «Violence au langage», Volontés, 12 septembre 1945; d'après Atelier, p. 412.
- Mora, Édith, «Le théâtre solaire de René Char», Liberté, n°58 (juillet-août 1968), p. 122-146.
- Mounin, Georges, «René Char et le langage», Europe, n°705-706 (janvier-février 1988), p. 83-92.
- Mounin, Georges, «René Char et la critique des vivants. 1934-1954», Liberté, n°58 (juillet-août 1968), p. 73-80.
- Nadeau, Maurice, «Réflexions sur une nouvelle génération poétique», Confluences, nouvelle série, 4 (mai 1945), p. 423-426.
- Née, Patrick, «Le dialogue Char/Heidegger», Magazine littéraire, n°340 (février 1996), p. 44-48.
- Paulhan, Jean, «Rimbaud d'un seul trait», Oeuvres complètes, t.4, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 65-74.
- Petitfils, Pierre, «Actualité de Rimbaud»: «Rimbaud à l'Académie française», compte rendu de l'entrée de Claudel à l'Académie et commentaire du discours de Mauriac, La Grive, juillet 1947, p. 15-19 .
- Petitfils, Pierre, «Bravo et merci pour Rimbaud !», Figaro littéraire, 5 mai 1951, p. 3.
- Picon, Gaëtan, «René Char et l'avenir de la poésie», Fontaine, 1946-1947; L'usage de la lecture, t.1, Paris, Mercure de France, 1960, p. 121-130.

- Ravaute, André, «Commencer par un poème», Cahier de l'Herne consacré à Char, D. Fourcade (dir.), Paris, L'Herne, 1971; repris aux éditions Le livre de poche, collection «Biblio/essais», p. 325-327.
- Ravier, Xavier, «René Char et la provençalité», Littératures (Toulouse), n°35(automne 1996), p. 217-234.
- Reboul, Yves, «Les problèmes rimbaldiens traditionnels et le témoignage d'Isabelle Rimbaud», dans Arthur Rimbaud 1. La revue des lettres modernes, n°323-326(1972), p. 95-105 et Arthur Rimbaud 3. La revue des lettres modernes, n°445-449(1976), p. 83-102.
- Rolland de Renéville, André, «Dernier état de la poésie surréaliste», NRF, 1^{er} février 1932, p. 284-293.
- Roudaut, Jean «L'auto-anthologie», Magazine littéraire, n° 340(février 1996), p. 55-58.
- Rougemont, Denis de, «Les événements et les hommes», dans Esprit, 1^{er} juin 1935, p. 430-433.
- Rousseaux, Andre, «Poètes», Le Figaro littéraire, 5 mai 1951, p. 2.
- Sacotte, Mireille, «Une sorte de Marc-Aurèle», dans Autour de René Char, (D. Alexandre, dir.), Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 1991, p. 71- 81.
- Schürmann, Reiner, «Situating René Char: Hölderlin, Heidegger and the "There Is" », Boundary 2: Martin Heidegger and Literature, IV-2(winter 1976), p. 513-534.
- Schürmann, Reiner, «Il y a dans le poème...», Cahiers internationaux de symbolisme, n°24-25(1973), p. 99-118.
- Sinturel, Yves, «Char le bref», dans Formes littéraires brèves, Wroclaw et Paris, Éditions de l'Université de Wroclaw et Nizet, 1991, p. 89-108.
- Steichen, M., «Ce Rimbaud-là n'est pas Rimbaud !», Figaro littéraire, 9 juin 1951, p. 9.
- Steinmetz, Jean-Luc, «La perte à l'oeuvre», Sud, actes du colloque international de l'Université de Tours, sous la direction de Daniel Leuwers, 1984, p. 37-52.
- Steinmetz, Jean-Luc, «Souveraineté de la poésie: René Char et Georges Bataille», La Licorne, 1987(13), p. 101-116.
- Towarnicki, Frédéric de, «Heidegger au pays de Char. À la lisière des lavandes avec Jean Beaufret», Magazine littéraire, n°340 (février 1996), p. 49- 54.

- Vadeboncoeur, Pierre, «Le cas Hugo», dans Essais inactuels, Montréal, éditions du Boréal, «Papiers collés», 1987, p. 83-90.
- Verlaine, Paul, «préface aux Illuminations, en 1886 (éditions La Vogue), Oeuvres en prose complètes, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 631-632.
- Viegnès, Michel, «Combat pour les valeurs: humanisme et révolte chez René Char», French Literature Series, N°22(1995), «Perception of values», Freeman G. Henry (ed.), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 49-56.
- Yvert-Méléra, Marguerite, «Nouveaux documents autour de Rimbaud», Le Mercure de France, 1er avril 1930, p. 44-76.

B. Ouvrages

- Aujourd'hui, Rimbaud, enquête de Roger Munier, Paris, Minard, «Archives des lettres modernes» n°160; «Archives A. Rimbaud», n°2, 1976(2), (VIII), n°160, 128 pages.
- Bataille, Georges, L'expérience intérieure [1943], Paris, Gallimard, «Tel»; 23, 192 pages.
- Beaufret, Jean, Entretiens avec F. de Towarnicki, Paris, PUF, «Épimétée», 1984, 113 pages.
- Berger, Pierre, René Char, oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés, textes inédits, Paris, Éditions Seghers, «Poètes d'aujourd'hui»:22, 1951, 207 pages.
- Bonnefoy, Yves, Rimbaud par lui-même, Paris, Éditions du Seuil, «Écrivains de toujours»; 154, 1961, 189 pages.
- Bouillane de Lacoste, Henry de, Rimbaud et le problème des Illuminations, Paris, Mercure de France, 1949, 269 pages.
- Breton, André, Flagrant délit: Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du truquage, Paris, Thésée, 1949; repris dans La clé des champs[1953], Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979, «Biblio/essais»: 4135, p. 163- 215.
- Briet, Suzanne, Madame Rimbaud, essai de biographie suivi de la correspondance de Vitalie Rimbaud-Cuif dont treize lettres inédites, préface de L. Forestier, Paris, Minard, «L'avant-siècle»; n°5, 133 pages.
- Camus, Albert, L'Homme révolté, Paris, Gallimard, «Folio/Essais»; 15, 1951, 384 pages.

- Castellin, Philippe, René Char, traces, Paris, les éditeurs Évidant, 1989, 347 pages.
- Dupouy, Christine, René Char, Paris, Belfond, «Dossiers Belfond», 1987, 345 pages.
- Etiemble, René, Le mythe de Rimbaud. Genèse du mythe (1869-1949), Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1968, 544 pages.
- Faurisson, Robert, A-t-on lu Rimbaud ?, La Bibliothèque volante, n°4 (juillet 1971), Paris, Éditions J.-J. Pauvert, 62 pages.
- Fondane, Benjamin, Rimbaud le voyou ou l'expérience poétique, Paris, Denoël et Steele, 1933; Éditions Complexe, 1990, «Le Regard littéraire», 297 pages.
- Fortier, Anne-Marie, Lectures de Rimbaud vers 1930, Université McGill, 1992, 205 pages.
- Guerre, Pierre, René Char, présentation, choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés, Paris, Éditions Seghers, «Poètes d'aujourd'hui»;22, 1961, 205 pages.
- Longwell, Ann, France, Man and Language in French Résistance Poetry, thèse de doctorat dactylographiée, University of St Andrews, Northern Ireland, 1989, 395 pages.
- Marty, Éric, René Char, Paris, Éditions du Seuil, «Les contemporains», 1990, 287 pages.
- Mathieu, Jean-Claude, La poésie de René Char ou le sel de la splendeur, t. 1: Traversée du surréalisme, t.2: Poésie et résistance, Paris, José Corti, 1988, 365 pages chacun.
- Morissette, Bruce, The Great Rimbaud Forgery[1956], et traduit en 1959: La Bataille Rimbaud. L'affaire de la Chasse spirituelle, Paris, Nizet, 1959.
- Mounin, Georges, Avez-vous lu Char ?[1947]; La communication poétique précédé de Avez-vous lu Char ?, Paris, Gallimard, «Les Essais», 1969, 296 pages.
- Paz, Octavio, Un au-delà érotique: Le Marquis de Sade, traduit de l'espagnol par J.-C. Masson, Paris, Gallimard, «Arcades», 1994, 102 pages.
- Petitfils, Pierre, Rimbaud au fil des ans, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud et Centre culturel Arthur Rimbaud, 1984, 124 pages.
- Rivière, Jacques, Rimbaud. Dossier 1905-1925, présenté et annoté par R. Lefèvre, Paris, Gallimard, 1977, 225 pages.

- Rolland de Renéville, André, Rimbaud le voyant[1929], préface et postface de D. Habrekorn, Paris, Thot, 1985, 205 pages.
- Rubercy, Éryck de et Dominique Le Bihan, Douze questions posées à Jean Beaufret à propos de Martin Heidegger, Paris, Aubier Montaigne, «Philosophie de l'esprit», 1983, 91 pages.
- Starkie, Enid, Arthur Rimbaud in Abyssinia, Oxford, Clarendon Press, 1937; Rimbaud en Abyssinie, traduction française, Paris, Payot, 1938, 214 pages.
- Steiner, Georges, Martin Heidegger[1978], traduit de l'anglais par D. de Caprona, Paris, Flammarion, «Champs», 1981, 216 pages.
- Towarnicki, Frédéric de, À la rencontre de Heidegger. Souvenirs d'un messager de la Forêt-Noire, Paris, Gallimard, «Arcades», 1993, 326 pages.
- Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969), t.1 (1922-1939), précédés d'un texte d'André Breton, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain vague, 1980, 541 pages.
- Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1969, tome 2, 1940-1969, suivis d'un texte de Jean Schuster et de compléments au tome 1(1922-1939), présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le terrain vague, 1982.
- Tzara, Tristan, Grains et issues, Paris, Denoël et Steele, (20 février) 1935, 319 pages; édition d'Henri Béhar, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, 309 pages.
- Velay, Serge, René Char. Qui êtes-vous ?, Lyon, La Manufacture, 1996, 163 pages.
- Veyne, Paul, René Char en ses poèmes, Paris, Gallimard, «Les Essais», 1990, 537 pages

C. Document sonore

René Char, durée 60 minutes; émission diffusée dans le cadre de la série Documents à la radio fm de Radio-Canada en 1974; réalisateur: Fernand Ouellette, texte, narration et recherche musicale: Robert Marteau, enregistrement: mai et décembre 1973; diffusion: premier trimestre 1974. Avec Dominique Fourcade, François Fédier, Gilles Marcotte et Jacques Brault. René Char lit quelques-uns de ses poèmes.

III. Arrière-plan théorique

- Bloom, Harold, The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, London, Oxford et New York, Oxford University Press, 1973, 157 pages.
- Compagnon, Antoine, La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Éditions du Seuil, «Poétique», 1979, 414 pages.
- Eigeldinger, Marc, «Introduction : L'intertextualité», dans Mythologie et intertextualité, Genève, éditions Slatkine, 1987, p. 9-20.
- Genette, Gérard, Seuils, Paris, Éditions du Seuil, «Poétique», 1987, 388 pages.
- Idt, Geneviève, «Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes», Littérature, n°27 (octobre 1977), p. 65-74.
- Jenny, Laurent, «Fictions du moi et figurations du moi», dans Figures du sujet lyrique, (D. Rabaté, dir.), Paris, PUF, «Perspectives littéraires», 1996, p. 99-111.
- Jenny, Laurent, «La stratégie de la forme», Poétique, 27(1976), p. 257-281.
- Kristeva, Julia, Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse, Paris, Éditions du Seuil, «Points»; 96, 1969, 318 pages.
- Mannoni, Octave, «Le besoin d'interpréter», dans Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 202-217.
- Mourra, Jean-Marc, «L'imagologie littéraire», RLC, n°3(1992), p. 271-287.
- Ricoeur, Paul, La métaphore vive, Paris, Éditions du Seuil, «L'ordre philosophique», 1975, 413 pages.
- Ricoeur, Paul, Soi-même comme un autre, Paris, Le Seuil, «L'ordre philosophique», 1990; l'ouvrage est repris Paris, Le Seuil, 1996, «Points; essais»; n°330, 428 pages.
- Ricoeur, Paul, «L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social», dans Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, t.2, Paris, Éditions du Seuil, «Esprit», 1986, p. 379-392.
- Paz, Octavio, Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, «Les Essais»; 193, 1974, 217 pages.
- Schlanger, Judith, Les métaphores de l'organisme, Paris, Vrin, «Bibliothèque de l'histoire de la philosophie», 1971, 269 pages.

- Schlanger, Judith, «La pensée inventive», dans I. Stengers et J. Schlanger, Les concepts scientifiques: Invention et pouvoir, Paris, Gallimard, «Folio/Essais»; 161, 1991, p. 67-100.
- Schlanger, Judith, L'invention intellectuelle, Paris, Fayard, 1983, 277 pages.
- Schlanger, Judith, «L'invention de la pensée», Études françaises 26-3(1990), p. 9-22.
- Stierle, Karlheinz, «Identité du discours et transgression du sujet lyrique», Poétique, n°32 (novembre 1977), p. 422-441.

IV. Autres ouvrages cités

- Borges, Jorge Luis, «Les ruines circulaires», dans Fictions, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, nouvelle édition augmentée(1983), Paris, Gallimard, «Folio», 1957 et 1965, p. 53-59.
- Braque, Georges, Le jour et la nuit, Cahiers (1917- 1952), Paris, Gallimard, 1952, 57 pages.
- Cioran, Émile, Valéry face à ses idoles, Paris, l'Herne, 1970, 45 pages.
- Corti, José, Souvenirs désordonnés(...-1965), Paris, Librairie José Corti, 1983, 234 pages.
- Corti, José, Provisoirement définitif, Paris, Librairie José Corti, 1992, 135 pages.
- Eluard, Paul, Lettres à Gala. 1924-1948, édition établie et annotée par P. Dreyfus, préface de J.-C. Carrière, Paris, Gallimard, 1984, 519 pages.
- Gabin, Jean-Louis, Gilbert Lely. Biographie, Paris, Librairie Séguier, 1991, 321 pages.
- Gracq, Julien, Lettrines, Paris, Librairie José Corti, 1967, 218 pages.
- Kundera, Milan, La lenteur, Paris, Gallimard, 1995, 154 pages.
- Kundera, Milan, L'immortalité, traduit de tchèque par E. Bloch, postface de F. Ricard, Paris, Gallimard, «Folio»; 2447, 1990, 536 pages.
- Nietzsche, Friedrich, Le Crépuscule des idoles, traduction de H. Albert, Paris, Mercure de France, 1914, 151 pages.
- Manganelli, Giorgio, «La littérature comme mensonge», dans La littérature comme mensonge, traduit de

- l'italien par Ph. di Méo, Paris, Gallimard,
«L'Arpenteur», 1991, p. 239-248.
- Pascal, Blaise, Oeuvres complètes, texte établi, présenté et
annoté par J. Chevalier, Paris, Gallimard,
«Bibliothèque de la Pléiade», 1954, 1529 pages.
- Pontiggia, Giuseppe, Le jardin des Hespérides, traduit de
l'italien par F. Bouchard, Paris, Librairie José
Corti, 1996, 286 pages.
- Proguidis, Lakis, «Un biographe et son personnage»,
entretien avec François Ricard, dans L'Atelier du
roman, Paris, Les Belles-Lettres, 10 (printemps
1997), p. 119-134.
- Ricard, François, «Mortalité d'Agnès» [1993], postface à M.
Kundera, L'immortalité, traduit de tchèque par E.
Bloch, Paris, Gallimard, «Folio»; 2447, 1990, p. 507-
536.
- Rilke, Rainer Maria, Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,
traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris,
Éditions du Seuil, «Points», 1966, 223 pages.
- Saillet, Maurice, Les inventeurs de Maldoror, préface de J.-
J. Lefrère, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, 155
pages.
- Synge, J. M., Théâtre, traduit, présenté et annoté par
Françoise Morvan, Paris, Actes Sud, «Babel»; 199, 1996,
325 pages
- Valéry, Paul, Oeuvres, 2 tomes, édition établie et annotée
par J. Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la
Pléiade», 1957, 1829 et 1670 pages.