

ÉTUDES LITTÉRAIRES

RENÉ CHAR : LE POÈME ET L'ACTION



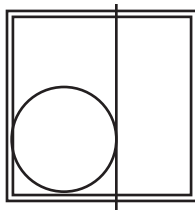
UNIVERSITÉ LAVAL

Automne 2016 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

RENÉ CHAR : LE POÈME ET L'ACTION



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2018 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 3^e trimestre 2018

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-74-4

PDF 978-2-920949-75-1

EPUB 978-2-920949-76-8

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Mélanie Bérubé

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

RENÉ CHAR : LE POÈME ET L'ACTION

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
LAURE MICHEL ET ANNE TOMICHE

PRÉSENTATION	7
--------------	---

Études

BERTRAND MARCHAL L'action et le verbe dans <i>Feuillets d'Hypnos</i>	17
OLIVIER BELIN La « voix d'encre » de René Char. Poésie et silence dans <i>Fureur et mystère</i>	35
LAURE MICHEL Obscurité de René Char	51
ANNE GOURIO Le poème en prose, forme de la « contre-terreur »	65
JEAN-MICHEL MAULPOIX « Toi nuage passe devant ». L'écriture résistante de René Char	77
ÉRIC MARTY Hypnos avec Sade	93

Analyse

YASMINA SÉVIGNY-CÔTÉ Narrativité et réécriture de l'Histoire dans le roman <i>La Case du commandeur</i> d'Édouard Glissant	103
--	-----

Entretien

XU JUN

L'aventure poétique : un dialogue avec J.M.G. Le Clézio
sur la création littéraire

117

SIMON LEVESQUE

L'écriture sismographique de J.M.G. Le Clézio (1963-1975) :
vers une politique leclézienne de la littérature

133

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation

LAURE MICHEL ET ANNE TOMICHE

La Seconde Guerre mondiale et le nazisme ont cristallisé la question de la responsabilité de l'écrivain et de son engagement dans l'action. La position exprimée par Sartre dans l'immédiat après-guerre est bien connue : dans la « Présentation » du premier numéro des *Temps modernes* qui paraît en octobre 1945, il dénonce « l'héritage d'irresponsabilité » qui caractérise les écrivains depuis un siècle et qui repose sur un mythe puisque, jusque dans sa lointaine retraite, tout écrivain est « marqué », « compromis », « dans le coup »¹. Les formulations de 1945, reprises et développées à partir de 1947 dans *Qu'est-ce que la littérature*, conduiront à réaffirmer la dimension fondamentalement éthique de l'écriture, le rôle social de la littérature et à définir pour cette littérature engagée un périmètre qui exclut la poésie, au motif que la langue poétique n'est pas utilitaire, que seule la prose l'est, et que c'est en *utilisant* les mots que l'écrivain prosateur s'engage. Par là Sartre évacue d'un revers de main la poésie de la Résistance, jugeant dans « Situation de l'écrivain en 1947 » qu'elle n'a « pas produit grand chose de bon »². À cette date, le sort de celle-ci dans l'histoire littéraire est scellé : après deux ans de vifs débats sur la valeur de cette « jeune poésie », dans *Les Lettres françaises* en particulier, débats avivés par la parution en 1945 du pamphlet de Benjamin Péret *Le Déshonneur des poètes*, les revues de la Résistance cessent de paraître et la position de Sartre l'emporte dans le champ littéraire.

René Char, une fois passé le front commun de la Libération et son implication dans les revues issues de la Résistance entre 1944 et 1946, condamne lui aussi sans ambages cette production de la guerre, traitant de « comique » « la parade des poètes de la Résistance »³, mais c'est de Georges Bataille dont il est le plus proche, lorsque ce dernier soutient contre Sartre, dans une réponse à une enquête lancée par Char précisément, « l'incompatibilité de la littérature et de l'engagement »⁴ : la littérature ne peut qu'être incompatible avec le mouvement général de la société,

1 Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, n° 1 (octobre 1945), p. 1-21.

2 Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 257.

3 Jean Duché, « Visite à René Char », *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1948, p. 5.

4 Georges Bataille, « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain », *Botteghe oscure*, Rome, 1950, repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. XII, p. 23.

où règne « l'activité utile⁵ ». Char défend une position semblable, par exemple dans le « Bandeau de *Fureur et mystère* » : « réfractaire aux projets calculés⁶ », le poète refuse de soumettre le poème à la logique de l'utile et s'oppose au principe de la subordination des moyens aux fins revendiqué par les idéologies politiques de son temps.

Char semble par là se situer dans une parfaite continuité avec les choix qu'il opère pendant la guerre. Le poète, on le sait, devenu chef de maquis, renonce à toute publication. Une telle attitude entérine une incompatibilité entre l'action par la poésie et l'action du combattant. Bien plus, elle fait de l'écriture poétique un geste « dérisoirement insuffisant⁷ » lorsqu'il s'agit de combattre les ténèbres hitlériennes. Dans un passage célèbre d'un texte de 1941, Char écrit à son ami Francis Curot que les poèmes auxquels il travaille resteront inédits aussi longtemps que la situation d'oppression durera ; il ajoute que cette attitude lui est « dictée par l'assez incroyable et détestable exhibitionnisme dont font preuve depuis le mois de juin 1940 trop d'intellectuels⁸ [...] ». Char, au fond, maintient la position avant-gardiste qui a été la sienne du temps du surréalisme : l'action du poème est distincte de celle du poète, seul un rapport d'homologie noue l'une à l'autre. Pour le Char d'après-guerre, toutefois, qui a connu la lutte contre le nazisme, qui a de lourds griefs envers les communistes, nul horizon révolutionnaire ne viendra abolir la distance entre le poème et l'action. Et, bien que l'action ne puisse jamais, à ses yeux, se contenter d'être poétique, comme il le reprochera à Breton dans des « retrouvailles en trompe l'œil⁹ », Char finira par faire le choix d'une vigilance en retrait.

Pourtant, à l'examen de *Fureur et mystère*, les rapports du poème et de l'action ne semblent pas pouvoir être limités à l'incompatibilité de ces deux plans. Non seulement l'argument même du refus de publication pendant la guerre mérite d'être reconsidéré, mais une étude attentive du recueil fait apparaître au moins trois niveaux d'échanges. Les poèmes sont d'abord une réflexion sur l'action elle-même, sur l'homme d'action, sur les possibilités de l'action. Ils sont ensuite une réflexion sur les places respectives du poème et de l'action, sur la légitimité de l'un et de l'autre, sur les apports du poème à l'action. Ils sont enfin une réflexion sur les possibilités d'action du poème lui-même, sur son impuissance, sur ses modalités.

Ce dossier se propose ainsi d'examiner à nouveaux frais la question de l'incompatibilité entre le poème et l'action ainsi que la formulation qu'en a donnée Char lui-même, dans la mesure où celle-ci a conditionné durablement la réception de son œuvre.

5 *Id.*

6 René Char, « Bandeau de *Fureur et mystère* » [1948], *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 653.

7 René Char, « Billets à Francis Curot. I », *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 632.

8 *Id.*

9 Olivier Belin, *René Char et le surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 489.

Bertrand Marchal ouvre le dossier par une interrogation sur la relation qui structure, dans *Seuls demeurent* et *Feuillets d'Hypnos*, le rapport entre « l'action » et « le verbe » : la contradiction est non dialectique entre « l'homme d'action » et « l'homme de verbe », ces « *vieux ennemis* » qui se transforment en « *loyaux adversaires* », selon un modèle qui n'est pas celui de la synthèse hégélienne mais celui de la tension héraclitéenne. Olivier Belin, ensuite, aborde la question de l'action poétique en s'attachant au silence dans *Fureur et mystère*, envisagé par Char comme état-limite ou idée régulatrice de sa poésie et fonctionnant comme modalité de résistance, de refus et de « contre-dire ». Laure Michel, quant à elle, part de ce qui apparaît comme un lieu commun de la poésie de Char : son obscurité. Cette obscurité de Char est à la fois une thématique et une dimension intrinsèque de la poétique charienne, dont elle conditionne la réception, mettant en jeu une certaine conception de la communication poétique. Silence et obscurité sont ainsi deux formes d'une résistance de l'écriture elle-même, sur laquelle Jean-Michel Maulpoix insiste également, lorsqu'il met en avant l'indépendance de la poésie. C'est dans la langue que la poésie est action et c'est parce qu'elle est dégagée qu'elle peut devenir une écriture active : elle interpelle, elle rend compte, elle témoigne. Pour cela, il a fallu en passer par un réexamen des formes et de leur pluralité, comme c'est le cas, de manière exemplaire, pour le poème en prose. Anne Gourio montre combien le poème en prose pendant la guerre accueille le retour du lyrisme, mais pour l'atténuer, par une simplicité délibérée, mettant le « je » à distance de l'autorité énonciative. La voix ne peut plus être une voix pleine ; le doute est nécessaire. Éric Marty souligne lui aussi, à partir de l'analyse de la figure de Sade dans le fragment 210 de *Feuillets d'Hypnos*, la hantise de l'impuissance des mots et, simultanément, la recherche d'une forme qui déconstruise l'univocité du sujet politique, celui des idéologues et des dogmatiques de la Résistance comme de la Révolution.

Références

- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. XII.
- BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- DUCHÉ, Jean, « Visite à René Char », *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1948, p. 5.
- SARTRE, Jean-Paul, « Présentation », *Les Temps modernes*, n° 1 (octobre 1945), p. 1-21.
- , *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

Bibliographie complémentaire

Ouvrages collectifs

- ALEXANDRE, Didier (dir.), *Autour de René Char*, Fureur et mystère, Les Matinaux, Actes de la journée René Char (10 mars 1990), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1991.
- ALEXANDRE, Didier, Michel COLLOT, Michel MURAT et Patrick NÉE (dir.), *René Char en son siècle*, Actes du colloque organisé à la BnF (13-15 juin 2007), Paris, Classiques Garnier, 2009.
- BLACHÈRE, Jean-Claude, Paule PLOUVIER et Renée VENTRESQUE (dir.), *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, Actes du colloque de l'Université Paul Valéry-Montpellier III (22-23 mars 1996), Paris, L'Harmattan, 1997.
- FOURCADE, Dominique (dir.), *René Char*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche / Biblio essais), 1988 [1971].
- LECLAIR, Danièle et Patrick NÉE (dir.), *Dictionnaire René Char*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- (dir.), *René Char. Le « pays » dans la poésie de Char de 1946 à 1970*, Paris, Lettres modernes Minard, 2005.
- MINAHEN, Charles D. (dir.), *Figuring Things – Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers (French Forum Monograph Series), 1994.
- PLOUVIER, Paule (dir.), *René Char, 10 ans après*, Actes du colloque de l'Université Paul Valéry-Montpellier III (21 mars 1998), Paris, L'Harmattan, 2000.

Monographies

- BELLEC, Dominique et Jean-Baptiste DUCHENNE, *René Char, le poète et le maquis*, Paris, Le Passager clandestin, 2007.
- GRELSAMER, Laurent, *L'Éclair au front. La vie de René Char*, Paris, Fayard, 2004.
- JARRETY, Michel, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- LECLAIR, Danièle, *René Char. Là où brûle la poésie*, Paris, Aden (Le Cercle des poètes disparus), 2007.
- MARTY, Éric, *L'Engagement extatique – sur René Char*, suivi de *Commentaire du fragment 178 des Feuilles d'Hypnos*, Houilles, Manucius (Le Marteau sans maître), 2008.
- , *René Char*, Paris, Édition du Seuil (Points poésie), 2007 [1991].
- MATHIEU, Jean-Claude, *La Poésie de René Char II. Poésie et Résistance*, Paris, José Corti, 1985.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Fureur et mystère de René Char*, Paris, Gallimard (Foliothèque), 1996.
- MICHEL, Laure, *René Char. Le poème et l'histoire 1930-1950*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 2007.
- MORIN, Eugénie, *René Char : éthique et utopie*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- MOUNIN, Georges, *Avez-vous lu Char ?*, Marseille, Agone, 2017 [1947].
- NÉE, Patrick, *René Char. Une Poétique du retour*, Paris, Hermann, 2007.

- ROUX, Georges-Louis, *La Nuit d'Alexandre. René Char l'ami et le résistant*, Paris, Grasset, 2003.
- VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.
- VILLE, Isabelle, *René Char : une poétique de résistance. Être et faire dans* Feuillet d'Hypnos, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- VOELLMY, Jean, *René Char ou le mystère partagé*, Seyssel, Champ Vallon, 1989.

Articles

- ALEXANDRE, Didier, « Asymétries du colt et de la lyre », dans Jean-Claude BLACHÈRE, Paule PLOUVIER et Renée VENTRESQUE (dir.), *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, Actes du colloque de l'Université Montpellier III (22-23 mars 1996), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 185-207.
- BATAILLE, Georges, « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain », *Botteghe oscure*, n° 6 (1950), p. 172-187 ; repris dans *Ceuvres complètes*, « Articles II. 1950-1961 », Paris, Gallimard, 1988, vol. XII, p. 16-28.
- , « L'œuvre théâtrale de René Char », *Critique*, n° 40 (septembre 1949), p. 771-773 ; repris dans *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, vol. XI, p. 529-531.
- BLANCHOT, Maurice, « René Char », *Critique*, n° 5 (octobre 1946), p. 387-399 ; repris dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 103-114.
- CAMUS, Albert, préface à l'édition allemande des poèmes de René Char, *Dichtungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959 ; repris dans *Essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, p. 1163-1166.
- DU BOUCHET, André, « Fureur et mystère de René Char », *Les Temps modernes*, n° 42 (avril 1949), p. 745-748.
- DUPOUY, Christine, « Poésie et politique chez René Char », dans Jean-Claude BLACHÈRE, Paule PLOUVIER et Renée VENTRESQUE (dir.), *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, Actes du colloque de l'Université Montpellier III (22-23 mars 1996), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 139-154.
- KELLY, Van, « Passages beyond the Resistance : René Char's *Seuls demeurent* and Its Harmonics in Semprun and Foucault », *SubStance : A Review of Theory and Literary Criticism*, vol. 32, n° 3 (2003), p. 109-132.
- MAC VICARD, Allan, « René Char's Fragmented *Feuillet d'Hypnos* : Holding Memories of the Resistance in Reserve », *French Forum*, vol. 36, n° 2-3 (2011), p. 119-134.
- MARCHAL, Bertrand, « Le tableau pulvérisé : le prisonnier, la lampe, l'ange. René Char et Georges de La Tour », *L'Information littéraire*, n° 5 (1989), p. 14-19.
- , « Les yeux ouverts, les yeux fermés : René Char dans les ténèbres hitlériennes », dans Charles D. MINAHEN (dir.), *Figuring Things – Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers (French Forum Monograph Series), 1994, p. 53-64.
- MARTY, Éric, « René Char : Sade et Saint-Just », *The French Review*, vol. 62, n° 6 (1989), p. 1017-1031.
- MATHIEU, Jean-Claude, « L'innommable de l'histoire : l'hypnose et l'inondation, métaphores du nazisme chez Char », *Métaphores*, n° 8 (1983), p. 137-145.
- , « Noces d'herbe, salves de vent », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1 (janvier-février 1991), p. 19-31.

- MICHEL, Laure, « Politique du poème chez René Char », dans Henri BÉHAR et Pierre TAMINIAUX (dir.), *Poésie et politique au XX^e siècle*, Actes du colloque de Cerisy (12-19 juillet 2010), Paris, Hermann, 2011, p. 51-68.
- , « René Char après-guerre : “un poète de la Résistance” ? », dans Marik FROIDEFOND et Delphine RUMEAU (dir.), *Formes de l'action poétique*, Paris, Hermann (Cahier textuel), 2016, p. 231-248.
- NÉE, Patrick, « René Char dans l'arène idéologique de son temps : les utopies sanglantes du XX^e siècle », dans Jean-Claude BLACHÈRE, Paule PLOUVIER et Renée VENTRESQUE (dir.), *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, Actes du colloque de l'Université Montpellier III (22-23 mars 1996), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 155-184.
- NOLAND, Carrie, « The Performance of Solitude : Baudelaire, Rimbaud, and the Resistance Poetry of René Char », *The French Review*, vol. 70, n° 4 (1997), p. 562-574.
- ROUX, Georges-Louis, « René Char hôte de Céreste », *Cahiers de l'Herne*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche / Biblio essais), 1988 [1971], p. 291-312.
- SACCOTTE, Mireille, « Une sorte de Marc-Aurèle », dans Didier ALEXANDRE (dir.), *Autour de René Char*, Fureur et mystère, Les Matinaux, Actes de la journée René Char (10 mars 1990), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1991, p. 71-82.

ÉTUDES



L'action et le verbe dans *Feuillets d'Hypnos*

BERTRAND MARCHAL

Poète combattant, René Char a renoncé à toute publication pendant la durée de la guerre pour se vouer à l'action directe des maquis de la Résistance et devenir le capitaine Alexandre de l'Armée Secrète, responsable départemental de la Section Atterrissage Parachutage des Basses-Alpes. Mais ce refus de publication ne signifie pas pour autant le renoncement à l'écriture, comme en témoignent les œuvres qui paraîtront après la Libération, *Seuls demeurent* en 1945 et *Feuillets d'Hypnos* en 1946, repris dans *Fureur et Mystère* en 1948. C'est dans ces œuvres, dont la plus grande part a été écrite dans les années noires, celles des « ténèbres hitlériennes¹ », qu'on s'interrogera, non pas de façon abstraite mais au plus près du texte, sur les rapports entre la poésie et l'action tels que les thématise, directement ou plus souvent de façon cryptée, l'écriture toujours à la fois poétique et méta-poétique de Char².

On partira pour cela de la note 6 des *Feuillets d'Hypnos* :

L'effort du poète vise à transformer *vieux ennemis* en *loyaux adversaires*, tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet, surtout là où s'élance, s'enlace, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes.

1 René Char, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, 1946, p. 76. C'est à cette édition que renverront nos citations des *Feuillets d'Hypnos*, suivies entre parenthèses du numéro de la note.

2 Ces remarques, comme tout travail sur la poésie de Char des années de guerre, doivent beaucoup au livre de Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char*, Paris, José Corti, 1984 et 1985, 2 t. On les complètera par deux articles : Bertrand Marchal, « Le tableau pulvérisé : le prisonnier, la lampe, l'ange. René Char et Georges de La Tour », *L'Information littéraire*, n° 5 (1989), p. 14-19, et « Les yeux ouverts, les yeux fermés : René Char dans les ténèbres hitlériennes », dans Charles D. Minahan (dir.), *Figuring Things – Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers (French Forum Monograph Series), 1994, p. 53-64. Sur le contexte historique et sur la résistance dans les Basses-Alpes, voir Jean Garcin, *De l'Armistice à la Libération dans les Alpes de Haute-Provence 17 juin 1940-20 août 1944, Chronique. Essai sur l'histoire de la Résistance avec un prologue 1935-1940 et un épilogue 1944-1945*, Digne, Imprimerie B. Vial, 1983.

Que sont donc ces vieux ennemis qu'il s'agit de transformer en loyaux adversaires ? Le lecteur de *Fureur et mystère* sait que *Les Loyaux Adversaires* sert de titre à la section qui suit les *Feuillets d'Hypnos*, mais il n'est pas sûr qu'à la lecture de cette section il se fasse une idée beaucoup plus claire de l'identité de ces loyaux adversaires, qui ont toute une histoire dans l'œuvre de Char.

Pour renouer cette histoire, il faut faire le détour par un paratexte, la correspondance de Char avec Gilbert Lély. Le 25 avril 1941, alors qu'il envisage encore de publier *Seuls demeurent*, le recueil qui précède les *Feuillets d'Hypnos*, Char écrit à Lély :

Je vais tout de même essayer de faire paraître mon recueil de poèmes dont le titre définitif est *Seuls demeurent*. J'ai craint que *Loyaux adversaires* fasse fausement actualité. D'ailleurs le petit morceau-préface demeure avec son titre « Loyaux adversaires » et directement au-dessus : 1938³.

Loyaux adversaires devait donc être le titre originel de *Seuls demeurent*, puis, à défaut, demeurer au moins dans le recueil comme le titre de son « Argument ». Or, on le sait, Char renonça finalement à publier *Seuls demeurent* pendant la durée de la guerre, et lorsque le recueil parut en 1945, si l'on se reporte à l'« Argument » qui l'ouvre, on trouve bien la date de 1938, mais le titre est tout simplement « Argument » :

ARGUMENT

1938

*L'homme fuit l'asphyxie.
L'homme dont l'appétit hors de l'imagination se calfeutre sans finir de
s'approvisionner, se délivrera par les mains, rivières soudainement grossies.
L'homme qui s'époinçonne dans la prémonition, qui déboise son silence intérieur et
le répartit en théâtres, ce second c'est le faiseur de pain.
Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance du Verbe.
Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir de toute
lumière.
Nous tenons l'anneau où sont enchaînés côte à côte, d'une part le rossignol
diabolique, d'autre part la clé angélique.
Sur les arêtes de notre amertume, l'aurore de la conscience s'avance et dépose
son limon.
Aoûtement. Une dimension franchit le fruit de l'autre. Dimensions adversaires.
Déporté de l'attelage et des noces, je bats le fer des fermoirs invisibles⁴.*

Mais si le titre a disparu, cet argument n'en développe pas moins, de façon plus cryptée, la logique des vieux ennemis et des loyaux adversaires.

Au point de départ de cet « Argument », un conflit essentiel qui dépasse de loin la situation historique, celui de l'homme et de l'asphyxie qui nomme toutes

3 Cité par Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char*, t. II, *op. cit.*, p. 111.

4 René Char, *Seuls demeurent*, Paris, Gallimard, 1945, p. 9.

les formes de « l'anti-vie », tout ce qui empêche le souffle vital en même temps que le souffle poétique.

Mais après cette position initiale à valeur universelle, la figure de l'homme connaît, par le recours à deux relatives déterminatives, une dichotomie, qui oppose deux humanités (non pas successives mais concurrentes). La première humanité, qui convoque l'image d'une rivière en crue, est celle dont l'excès d'appétit ou de désir, faute de trouver une dérivation dans l'imagination, se délivre par les mains : c'est celle de l'homme d'action, voire de l'action criminelle⁵. Sur le manuscrit, Char avait d'abord écrit : « Aux uns l'action, la prison et la mort⁶ », avant de supprimer le terme trop explicite d'action.

Cette image de la crue est, comme l'a montré Jean-Claude Mathieu, séminale dans l'écriture de Char au temps du nazisme : elle suggère, à défaut de nommer « l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés⁷ », la réalité de l'entreprise nazie, cette anti-vie qui apparaît comme une submersion absolue, un nouveau déluge.

La définition de l'homme d'action comme celui dont le désir accumulé se délivre par les mains faute d'imagination suggère donc en creux, implicitement, une définition de l'homme du Verbe comme celui qui sublime son désir par l'imagination, mais cette définition implicite se double d'une définition explicite qui recourt à d'autres métaphores : « *L'homme qui s'épointe dans la prémonition, qui déboise son silence intérieur et le répartit en théâtres, ce second c'est le faiseur de pain.* »

Si l'homme du Verbe est celui qui déboise son silence intérieur, le Verbe, dans la logique de cette métaphore, est la clairière aménagée dans la forêt du silence intérieur. Et l'on notera que pour définir le poète, Char recourt à des figures allégoriques qui appartiennent toujours à l'univers agro-pastoral d'une France encore paysanne et artisanale, celles du bûcheron (« qui déboise son silence intérieur »), du boulanger (« le faiseur de pain »), du berger (« la transhumance du Verbe ») ou encore, plus loin, du forgeron ou du maréchal-ferrant⁸ (« Je bats le fer de fermoirs invisibles »).

L'homme d'action et l'homme du verbe, tels sont donc les vieux ennemis, dont les destins sont évidemment divergents, mais entre lesquels Char ne marque aucune hiérarchie, qu'elle soit de l'ordre de l'efficacité ou de la morale, comme le montre la fin, supprimée dans la version imprimée, du troisième paragraphe dans le manuscrit original :

Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance du Verbe. Leur mérite actif est égal⁹.

5 Derrière cette évocation de l'action criminelle transparaît en filigrane la figure de Lacenaire, le poète assassin cher aux surréalistes, auquel Char a consacré un poème, « La main de Lacenaire », dans *L'Action de la justice est éteinte* (Paris, Éditions Surréalistes, 1931).

6 René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 1200.

7 René Char, « Billets à Francis Currel. I », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 632.

8 Figure évidemment héritée du *Marteau sans maître* (Paris, Éditions Surréalistes, 1934).

9 René Char, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1200.

Qu'est-ce qui définit alors ces vieux ennemis et qui les voue à des destins contraires ? C'est l'économie d'une *création*, d'un ordre divin traditionnel fondé sur l'opposition du Bien et du Mal. C'est cette étroitesse de vue, ce manichéisme moral, qui ne pense la réalité qu'à l'aide de deux fausses clés complémentaires, « le rossignol¹⁰ diabolique » et « la clé angélique », et donc cette opposition entre l'homme d'action et l'homme du verbe, que la situation historique impose de dépasser, ou de déborder, de façon à opposer au débordement mortifère de la terreur nazie un débordement vital, par-delà le bien et le mal¹¹.

L'image de l'arête, qui émerge seule du déluge nazi comme le mont Ararat biblique¹², marque à la fois cette volonté de dépassement par le haut et désigne la ligne où se rejoignent les deux versants opposés, les « dimensions adversaires ». Quant à l'autre image, celle de l'aoûtement (terme d'horticulture qui désigne à la fois l'accélération de la maturation des fruits par forte chaleur et la lignification des jeunes bois avant l'hiver), elle dit aussi la croissance accélérée et l'endurcissement de l'humanité nouvelle qu'exigent les circonstances historiques.

Cette conjonction sous le signe du dépassement (« une dimension franchit le fruit de l'autre ») fait que de la dualité de l'homme d'action et de l'homme du verbe résulte un « nous » qui devient *in fine* un « je » ; mais elle ne signifie pas l'annulation des différences ni la fusion des contraires ; elle maintient les contradictions selon un modèle qui n'est pas celui de la synthèse hégélienne, mais celui de la tension héraclitéenne.

L'ouverture de *Seuls demeurent* est en tout cas une fermeture : « Je bats le fer de fermails invisibles. » Le poète déporté des noces de la poésie devient le forgeron d'un artisanat moins furieux que mystérieux, qui enferme à tout le moins les fausses clés d'une création condamnée.

10 Char joue ici sur le sens argotique du mot *rossignol*, instrument qui sert à crocheter les serrures.

11 Cet « Argument » justifie aussi, plus indirectement, le titre de *Seuls demeurent*. La formule « *Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir de toute lumière* » est en effet reprise presque littéralement dans un texte d'hommage à Picasso écrit en 1939 mais qui ne sera publié qu'en 1966, « Mille planches de salut » : « *[D]éborder l'économie de la création, agrandir la sensibilité des gestes de l'homme*, le pousser à plus d'exigence, de connaissance et d'invention. [...] Mais... la terreur nous cerne et une antvie artistique, le nazisme, peu à peu s'empare de tous les leviers de l'activité et du loisir ; il se prépare à gouverner en absolu équarisseur. L'œuvre de Picasso, consciemment ou involontairement prévoyante, a su dresser pour l'esprit, bien avant qu'existât cette terreur, une contre-terreur dont nous devons nous saisir [...]. Face au pouvoir totalitaire, Picasso est le maître-charpentier de mille planches de salut. [...] » ; je souligne. Voilà donc une nouvelle figure allégorique du poète ou du peintre qui, face à un absolu équarisseur, se fait le charpentier de mille planches de salut. Et quand il s'apprêtera à publier *Seuls demeurent*, Char écrira à Gilbert Lély, le 15 mars 1944 : « À la réflexion et sous réserve d'un meilleur titre non trouvé encore je garde *Seuls demeurent*, titre-conjonction qui traduit je crois l'ascension de cette goutte d'homme et de chose parmi le chaos et la nausée, cette goutte rescapée chargée comme l'arche légendaire. » En somme, ces mille planches de salut sont l'arche d'un nouveau Noé dans le déluge nazi.

12 La référence au déluge biblique est bien en filigrane dans cet « Argument » (voir la note qui précède).

Cette contradiction non dialectique de l'action et du verbe structure donc *Seuls demeurent*, comme en témoignent ces quelques extraits :

CHANT DU REFUS

Début du partisan

Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père¹³. [...]

PLISSEMENT

[...] Vers ta frontière, ô vie humiliée, je marche maintenant au pas des certitudes, averti que la vérité ne précède pas obligatoirement l'action. Folle sœur de *ma phrase*, *ma maîtresse scellée*, je te sauve d'un hôtel de décombres. Le sabre bubonique tombe des mains du Monstre *au terme de l'exode du temps de s'exprimer*¹⁴.

HOMMAGE ET FAMINE

[...] Le grillon chanta. Comment savait-il, solitaire, que la terre n'allait pas mourir, *que nous, les enfants sans clarté, allions bientôt parler*¹⁵ ?

LA LIBERTÉ

Elle est venue par cette ligne blanche [...].

Prenaient fin la renonciation à visage de lâche, la sainteté du mensonge, l'alcool du bourreau.

*Son verbe ne fut pas un aveugle bélier mais la toile où s'inscrivit mon souffle*¹⁶. [...]

Si « Chant du refus », qui marque le début du partisan et de l'action clandestine, marque en même temps le retrait du poète (le chant du refus est en somme le refus du chant), « Plissement » et « Hommage et famine » tendent à restituer la perspective d'un retour du Verbe et du chant, qui se réalisera avec l'ultime poème, « La Liberté ».

Deux remarques à propos de ces extraits : le retrait du verbe fait du poète un *enfant*, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire celui qui ne parle pas encore (*in-fans*) ; la définition de ce temps de retrait du verbe comme « l'exode du temps de s'exprimer » justifie la formule de « la transhumance du Verbe ». Parler d'exode du temps de s'exprimer, ce n'est pas simplement dire que ce « temps d'algèbre damnée » (20) est une traversée du désert de la parole ; c'est convoquer plus directement la connotation biblique du mot : l'Exode est bien une transhumance, de la terre d'Égypte à la Terre promise, et la figure charienne du poète-berger, qui rappelle (pour s'y opposer) le bon pasteur de l'Évangile, suggère aussi en filigrane la figure d'un autre poète-berger, Moïse.

13 René Char, *Seuls demeurent*, op. cit., p. 48.

14 *Ibid.*, p. 50 ; je souligne.

15 *Ibid.*, p. 51 ; je souligne.

16 *Ibid.*, p. 52 ; je souligne.

Il est temps, après ce préambule nécessaire sur les loyaux adversaires, d'en revenir aux *Feuillets d'Hypnos*, en passant, là encore, par une lettre à Gilbert Lély, du 17 juillet 1945, dans laquelle Char apprend à son ami comment un carnet de notes de la guerre est devenu le recueil central de *Fureur et mystère* :

Je me suis mis violemment au travail. Cela s'appelle *Carnet d'Hypnos* (Hypnos est un nom d'homme) 1943-1944. J'ai été assez heureux pour retrouver récemment le journal que je tenais à Céreste, enfoui à mon départ pour Alger dans un trou de mur. C'est ce journal que je vais publier (une sorte de Marc-Aurèle !). Je mets de l'ordre dedans, j'abrège ou je développe suivant les cas. Ci-inclus l'avertissement [...]. À la fin du mois j'aurai terminé [...]. C'est en tout cas nouveau dans mon œuvre (rien du papier résistant, cocardier, récital et tout)¹⁷.

Comme le montre clairement cette lettre, les *Feuillets d'Hypnos* ne sont pas le carnet de guerre de René Char : si ce carnet est le point de départ, il a subi une double transformation, par le détachement des feuillets qui permet la recomposition des notes d'une part, par le travail de réélaboration qui supprime, ajoute et corrige d'autre part. Et si Char est devenu au maquis le capitaine Alexandre, le capitaine Alexandre du Carnet est devenu Hypnos, figure, par antiphrase ou par alchimie, d'un contre-sommeil et d'une contre-hypnose¹⁸, figure du *veilleur* nocturne, mot qui dit la vigilance de la conscience, mais qui doit se lire aussi comme le masculin de la veilleuse, cette petite lampe qu'on tient allumée pendant la nuit, comme dans *Madeleine à la veilleuse* de Georges de La Tour, le tableau éponyme du poème de *La Fontaine narrative*. C'est cette métamorphose née de la confrontation d'Hypnos et de l'hiver que dit l'épigraphe :

*Hypnos saisit l'hiver et le vêtit de granit.
L'hiver se fit sommeil et Hypnos devint feu.
La suite appartient aux hommes*

Suspension du verbe

Comme dans *Seuls demeurent*, on peut lire dans les *Feuillets d'Hypnos* un chant du refus qui est un refus du chant, chant du refus qui peut s'entendre par exemple dans la note 114 :

Je n'écirai pas de poème d'acquiescement.

ou dans la note 151 qui rappelle, comme « L'Absent » de *L'Avant-monde*, la contradiction du poète à la fois présent et absent :

Réponds « absent » toi-même, sinon tu risques de ne pas être compris.

17 Cité par Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char*, t. II, *op. cit.*, p. 211. La parenthèse finale vise évidemment Aragon.

18 Cette contre-hypnose se manifeste tout particulièrement dans la longue note 128.

L'avertissement qui précède les deux cent trente-sept notes des *Feuillet d'Hypnos* sonne en tout cas comme une dénégation de la littérature, et met en avant une justification essentiellement éthique de ces notes :

Ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime ou au roman. Un feu d'herbes sèches eût tout aussi bien été leur éditeur. La vue du sang supplicié en a fait une fois perdre le fil, a réduit à néant leur importance. [...] Ces notes marquent la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs, discret sur ses vertus, désirant réserver l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils, et décidé à payer le prix pour cela.

Beaucoup de notes thématisent ainsi l'impossibilité du verbe ou la nécessité du silence :

La source est roc et la langue est tranchée. (57)

Conduire le réel jusqu'à l'action, comme une fleur glissée à la bouche acide des petits enfants. Connaissance ineffable du diamant désespéré (la vie). (3)

La source est dans l'œuvre du poète de l'Isle-sur-Sorgue une figure du jaillissement poétique, comme la Sorgue qui jaillit du rocher à Fontaine de Vaucluse, source et Sorgue ayant le même étymon latin, *surgere*, jaillir. La transformation de la source en roc a donc à la fois la dimension négative d'un tarissement de la source poétique, et la dimension positive d'une force de résistance comme le « rocher de braves gens » de Forcalquier « est la citadelle de l'amitié » (17). C'est donc en deçà de la parole que le poète résistant, redevenu petit enfant ou nouveau primitif dans ce nouvel âge des cavernes¹⁹, se voue à l'action, non pas la fleur au fusil, mais la fleur à la bouche, cette floraison qui ferme la bouche étant le signe d'une connaissance, qui ne peut pas passer par les mots, de la vie.

À cette suspension du verbe s'ajoute la suspension corollaire de ce qui est inséparable, comme le suggérerait l'« Argument » de *Seuls demeurent*, de la poésie, l'imagination :

Remettre à plus tard la part imaginaire qui, elle aussi, est susceptible d'action. (18)

« Les souris de l'enclume. » Cette image m'aurait paru charmante autrefois. Elle suggère un essaim d'étincelles décimé en son éclair ; (L'enclume est froide, le fer pas rouge, l'imagination dévastée.) (52)

C'est plus particulièrement l'image *gratuite*, ou simplement charmante, celle des temps surréalistes et peut-être, comme le suggère la parenthèse, du *Marteau sans maître*, qui est récusée désormais par celui qui connaît *le prix* du sang.

19 Voir la laconique note 124 : « LA FRANCE-DES CAVERNES », formule à la fois négative (régression historique) et positive (retour à une primitivité nécessaire : « Agir en primitif et prévoir en stratège » [72]).

Une éthique de l'action

L'action, qu'elle soit racontée ou théorisée, apparaît donc au premier plan dans les *Feuillets d'Hypnos*, avec sa syntaxe jussive, qui définit une véritable éthique.

Cette éthique de l'action se réfère au stoïcisme (« une sorte de Marc Aurèle ! » disait la lettre à Gilbert Lély plus haut citée, et il y a évidemment dans les *Feuillets d'Hypnos* quelque chose des *Pensées pour soi-même* de l'empereur philosophe), mais elle s'y réfère pour s'en distinguer (comme le suggère déjà la virtualité ironique du point d'exclamation dans la référence à Marc Aurèle) :

Être stoïque, c'est se figer avec les beaux yeux de Narcisse. Nous avons recensé toute la douleur qu'éventuellement le bourreau pouvait prélever sur chaque pouce de notre corps ; puis le cœur serré, nous sommes allés et avons fait face. (4)

Si l'interprétation de cette note (et en particulier du verbe se figer) peut prêter à discussion (éloge ou critique du stoïcisme), il semble bien que Char désigne ici la tentation narcissique du stoïcisme (que manifeste un titre comme *Pensées pour soi-même*). Il y a bien, chez le poète, une forme aussi de retour sur soi, comme l'indique la première partie de la deuxième phrase, mais ce retour sur soi ne relève pas de l'auto-complaisance ; il se donne comme le nécessaire inventaire physique des capacités et des risques qui n'a de sens que de préparer, dans un deuxième temps, le détournement de soi qui permet de faire face.

À partir de là, l'éthique charienne de l'action, ce stoïcisme qui se confond avec la vertu de résistance, peut se résumer en trois impératifs :

1– Nécessité de limiter l'action.

Cette nécessité première se formule dans la note inaugurale des *Feuillets d'Hypnos* :

Autant que se peut, enseigne à devenir efficace, pour le but à atteindre mais pas au delà. Au delà est fumée. Où il y a fumée il y a changement. (1)

Encore faut-il bien voir que cette nécessité de la limite est immédiatement corrigée par la note 2, pour que la dimension positive de la limite ne serve pas d'alibi à sa dimension négative :

Ne t'attarde pas à l'ornière des résultats. (2)

Cette positivité de la limite est illustrée par la destinée d'Arthur le Fol :

Arthur le Fol, après les tâtonnements du début, participe maintenant, de toute sa forte nature décidée, à nos jeux de hasard. *Sa fringale d'action doit se satisfaire de la tâche précise que je lui assigne. Il obéit et se limite*, par crainte d'être tancé ! Sans cela, Dieu sait dans quel guépier final sa bravoure le ferait glisser ! Fidèle Arthur, comme un soldat de l'ancien temps²⁰ ! (9)

2– Nécessité de simplifier, c'est-à-dire de réduire à l'essentiel.

[L]es convaincre qu'à partir d'un certain point l'importance des idées reçues est extrêmement relative et qu'en fin de compte « l'affaire » est une affaire de vie et de mort et non de nuances à faire prévaloir [...]. (38)

Je m'explique mieux aujourd'hui ce besoin de simplifier, de faire entrer tout dans un, à l'instant de décider si telle chose doit avoir lieu ou non. L'homme s'éloigne à regret de son labyrinthe. Les mythes millénaires le pressent de ne pas partir. (153)

Le poète, susceptible d'exagération, évalue correctement dans le supplice. (154)

Il y a sans doute quelque chose comme un aveu personnel dans l'affirmation que l'homme s'éloigne à regret de son labyrinthe, figure de la complexité intellectuelle et surtout psychique, pour le poète qui s'identifiait volontiers au Minotaure.

Mais cette nécessité de simplifier peut se manifester d'une autre façon, par une parenthèse à valeur d'épanorthose :

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

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

Simplifier, c'est en somme un travail d'élagage mental, d'élagage des branches mortes de l'esprit, pour celui qui ne se dit pas pour rien frère de l'élagueur dans la note 11, l'élagueur lui-même n'étant que la variante allégorique de celui qui déboise son silence intérieur.

Ainsi prend tout son sens, quand on la rapproche de la note 49, la note 117 :

[...] Il sera toujours temps d'apprendre à Claude qu'on ne taille pas dans sa vie sans se couper. (117)

Rien n'est moins simple en somme, ni plus douloureux, que cet élagage de soi.

3– Nécessité (pour l'homme) de se transformer.

Cette nécessité se fonde sur la conviction que, même dans une modernité post-cartésienne qui a multiplié, de Darwin à Marx en passant par Freud, les déterminismes biologiques, psychologiques ou sociaux, l'homme n'est pas réductible à la somme de ses déterminismes, et que subsiste en lui un espace, si réduit soit-il, qui lui permet de changer sa destinée. Cet espace irréductible, c'est la liberté :

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

La terreur nazie est alors ce moment propice aux choix décisifs :

[...] L'heure est propice aux métamorphoses. Mettez-la à profit ou allez-vous-en. (76)

Une métaphore agricole dit aussi la responsabilité du chef, du poète-paysan, dans cette transformation de l'homme, qui est précisément une transplantation :

L'arracher à sa terre d'origine. Le replanter dans le sol présumé harmonieux de l'avenir [...]. (51)

Archiduc, comme Arthur le Fol, représente l'exemple privilégié de cette transformation ou de cette métamorphose qui est proprement une alchimie de l'homme, une alchimie dont l'homme est à la fois l'acteur et l'objet :

Archiduc me confie qu'il a découvert sa vérité quand il a épousé la Résistance. Jusque-là il était un acteur de sa vie frondeur et soupçonneux. [...] Aujourd'hui *il aime* [...]. J'apprécie beaucoup cet alchimiste. (30)

Mais cette transformation peut relever aussi d'une alchimie à rebours. Juste avant que soit évoquée, dans la note 9, la transformation d'Arthur le Fol en fidèle Arthur, la note 8 constate l'alchimie inverse, l'effondrement du plus grand nombre :

Des êtres raisonnables perdent jusqu'à la notion de la durée probable de leur vie et leur équilibre quotidien lorsque l'instinct de conservation s'effondre en eux sous les exigences de l'instinct de propriété. [...] (8)

Il reste que les *Feuillets d'Hypnos* ne sauraient se résumer à cette éthique de l'action occupant toute la place laissée vacante par la suspension du verbe, mais définissent une nouvelle alliance entre l'action et le verbe.

Une « poétique »

S'il est vrai que « l'effort du poète vise à transformer *vieux ennemis* en *loyaux adversaires* » (6), on ne saurait s'en tenir à cette vision trop simple d'une suspension du verbe poétique dans un temps tout entier voué à l'action résistante.

Même dans les énoncés les plus évidemment gnomiques ou injonctifs, qui définissent l'éthique de l'action, et qui peuvent apparaître, du point de vue du sens, comme des énoncés fermés, une image, même discrète, produit un effet d'ouverture, notamment lorsqu'elle fait apparaître en filigrane une des identités allégoriques du poète. On a vu l'exemple de la note 49 où « Coupons la branche » renvoie au poète élagueur. Il en va de même de la note 53, strictement narrative, qui se termine par cette mise en garde à soi-même : « Prends garde à l'anecdote, c'est une gare où le chef de gare déteste l'aiguilleur » (on imagine que le poète n'est pas du côté du chef de gare, c'est-à-dire de l'arrêt et de la voie de garage, mais de l'aiguilleur, ou du mouvement), et de la note 32 : « Un homme sans défauts est une montagne sans crevasses. Il ne m'intéresse pas. / (Règle de sourcier et d'inquiet.) », où le poète s'identifie au sourcier, celui qui cherche à retrouver la source (poétique) souterraine. Mais on retrouvera aussi le boulanger, le faiseur de pain de l'« Argument » de *Seuls demeurent*, qui devient ainsi l'homme d'une nouvelle eucharistie, ou d'une nouvelle

communion : « Guérir le pain. Attabler le vin²¹ » (184), et bien entendu le berger : « Il n'est plus question que le berger soit guide. Ainsi en décide le politique, ce nouveau fermier général » (216). Cette protestation du poétique contre la mainmise du politique oppose le berger (nomade) au fermier (sédentaire), le guide au général et ce berger guide (le poète chef de maquis) au fermier général, ce collecteur d'impôt de l'Ancien Régime. Est ainsi visée, par l'homme de la résistance intérieure, la résistance extérieure incarnée par les généraux d'Alger.

Mieux, les notes qui évoquent l'action peuvent acquérir une dimension méta-poétique, comme en témoignent les notes 97 et 98 :

L'avion déboule. Les pilotes invisibles se délestent de leur jardin nocturne puis pressent un feu bref sous l'aisselle de l'appareil pour avertir que c'est fini. Il ne reste plus qu'à rassembler le trésor éparpillé. De même le poète... (97)

La ligne de vol du poème. Elle devrait être *sensible* à chacun. (98)

Inversement, une note méta-poétique peut devenir, par la métaphore, une forme d'action, comme dans la note 194 qui retrouve la métaphore du Verbe-bélier de « La Liberté » :

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

Dans ces conditions, il n'y a pas d'un côté une éthique de l'action et de l'autre une poétique, mais, pour emprunter ce mot de Jean-Claude Pinson²², une « poéthique ».

Cette « poéthique » se définit par la nécessité du laconisme :

J'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps. S'étaler conduirait à l'obsession. L'adoration des bergers n'est plus utile à la planète. (31)

Tu ne peux pas te relire mais tu peux signer. (96)

Lyre pour des monts internés. (182)

(Cette lyre pour des monts internés fait aussi surgir la figure du poète comme un nouvel Orphée pour un nouvel enfer.)

Le laconisme n'est pas seulement imposé par les circonstances de la clandestinité ; il n'est pas circonstanciel, mais *essentiel* : tel est bien en effet le mot qui définit la « poéthique » des *Feuillet d'Hypnos*. La poésie, ce sont les mots

21 Cf. dans « Chant du refus » de *Seuls demeurent* cette autre image du poète-boulangier, pétrisseur d'âme : « Celui qui panifiait la souffrance n'est pas visible dans sa léthargie rougeoyante » (p. 48).

22 Jean-Claude Pinson, *Poéthique : une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

essentiels, « la parole du plus haut silence » qu'incarne l'ange (intérieur) de la note 16 ou celui du tableau de Georges de La Tour évoqué dans la note 178 :

[...] Les mots qui tombent de cette terrestre silhouette d'ange rouge sont des mots essentiels, des mots qui portent immédiatement secours. [...]

Cette notion d'essentiel n'est pas seulement ce qui qualifie les mots dans la note 16, elle devient un substantif dans la note suivante : « [...] Nous nous sommes épousés une fois pour toutes devant l'essentiel », où l'essentiel prend la place de ce devant quoi l'on s'épouse, traditionnellement : Dieu.

C'est à partir de cette notion d'essentiel que la parole poétique n'est pas seulement la compagne forcée de l'action.

L'en avant de la parole

Le poète qui fait de l'hiver 1943-1944 sa *Saison en enfer* a fait sienne l'une des plus célèbres formules de celui qui a pensé aussi, dans la lettre dite du voyant, le rapport de la poésie et de l'action : « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant²³. »

Considérons par exemple la note 19 :

Le poète ne peut pas longtemps demeurer dans la stratosphère du Verbe. Il doit se lover dans de nouvelles larmes et pousser plus avant dans son ordre. (19)

Si la stratosphère s'oppose évidemment à l'atmosphère dans laquelle nous vivons, cette stratosphère du Verbe n'est pas nécessairement négative : il y a de brefs moments, d'extase poétique, où le poète a le sentiment d'accéder à la stratosphère du Verbe²⁴ (voir par exemple la note 203). Il ne s'agit donc pas de la refuser *a priori*, mais de ne pas s'y attarder, sous peine de se couper du réel. Il y a donc une descente nécessaire, du Verbe stratosphérique au Verbe atmosphérique, et cette descente prend la forme d'une incarnation (le Verbe se fait chair) ou d'une renaissance, dans la douleur, comme le suggère le verbe *se lover* qui évoque la position fœtale à partir de laquelle une nouvelle croissance est possible, non pas celle de l'homme d'action, mais du poète « dans son ordre ». Ce thème d'une régression prénatale qui prélude à une renaissance est essentiel dans l'œuvre de celui pour qui son prénom est tout un programme : René.

La Résistance, dans un pays qui fait office de nouveau pays natal, est l'expérience de cette réincarnation de la poésie, ou de sa renaturalisation, dont les résistants fournissent le modèle, par l'image juste, « le mot de la situation » :

Un officier, venu d'Afrique du Nord, s'étonne que mes « bougres de maquisards », comme il les appelle, s'expriment dans une langue dont le sens lui échappe, son oreille étant rebelle « au parler des images ». Je lui fais remarquer que l'argot n'est

23 Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009, p. 347.

24 Sur la mystique (poétique) de Char, voir le livre de Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.

que pittoresque alors que la langue qui est ici en usage est due à l'émerveillement communiqué par les êtres et les choses dans l'intimité desquels nous vivons continuellement²⁵. (61)

« Le voilà ! » Il est deux heures du matin. L'avion a vu nos signaux et réduit son altitude. La brise ne gênera pas la descente en parachute du visiteur que nous attendons. La lune est d'étain vif et de sauge. « L'école des poètes du tympan », chuchote Léon qui a toujours le mot de la situation. (148)

Ce matin, comme j'examinais un tout petit serpent qui se glissait entre deux pierres : « L'orvet du deuil », s'est écrié Félix. La disparition de Lefèvre, tué la semaine passée, affleure superstitieusement en image. (94)

Voilà la poésie naturelle, et véridique, que parlent ces poètes qui n'ont pas été dénaturés par toutes les formes d'artificialisme.

La renaturalisation de la poésie affecte aussi les noms propres, eux-mêmes remotivés : les pseudonymes du maquis (Archiduc, Arthur le Fol, Carlate, Esclabesang, l'ami des blés, sans parler d'Hypnos) sont en réalité des aléthonymes : ils cachent moins l'identité des êtres qu'ils n'en révèlent la vérité profonde²⁶.

Cette renaturalisation de la poésie est inséparable d'une renaturalisation de la Vérité, tant il est vrai, comme le rappelle le fragment XVII de *Partage formel*, que « poésie et vérité, comme nous savons, [sont] synonymes ».

Encore faut-il s'entendre sur ce mot de vérité : les vérités qui dominent l'époque sont les vérités abstraites ou formelles, produites par les idéologies, qui sont des vérités assourdissantes et mortifères :

Le génie de l'homme, qui pense avoir découvert les vérités formelles, accommode les vérités qui tuent en vérités qui *autorisent* à tuer. Parade des grands inspirés à rebours sur le front de l'univers cuirassé et pantelant ! Cependant que les névroses collectives s'accusent dans l'œil des mythes et des symboles, l'homme psychique met la vie au supplice sans qu'il paraisse lui en coûter le moindre remords. La fleur *tracée*, la fleur hideuse, tourne ses pétales noirs dans la chair folle du soleil. (18)

Symbole de cette vérité dénaturée, la croix gammée du nazisme, fausse fleur ou fleur dénaturée qui dénature le soleil (on sait que la croix gammée est un symbole solaire).

Face à cette vérité dénaturée, la vérité selon Char ne peut être que naturelle. En témoigne cette apostrophe de la note 204 :

Ô vérité, infante mécanique, reste terre et murmure au milieu des astres impersonnels ! (204)

25 L'argot ici visé est celui de l'officier qui parle des « bougres de maquisards ».

26 Archiduc dit la noblesse du personnage, Arthur évoque le roi Arthur de la légende médiévale, Carlate est « un infra-rouge gras », Esclabesang est celui dont les cibles sont éclaboussées de sang, l'ami des blés est celui qui a fait du silo à blé d'Oraison une cache d'armes, mais qui est aussi un « faiseur de pain » en puissance.

Si le poète désigne la vérité comme une infante, c'est d'abord parce qu'*infante* est le féminin d'*enfant* : elle est celle qui, contre les vérités formelles tonitruantes, est en deçà de la parole. Mais l'infante est aussi celle qui, en Espagne, est appelée à devenir une reine toute-puissante, sauf qu'ici, le royaume dans lequel la vérité, cette « infante mécanique », est appelée à devenir reine est celui de la machine, ou de la technique, ce royaume de la dénaturation de l'homme. Par cette apostrophe, le poète implore ainsi la vérité de rester « terre et murmure », c'est-à-dire de rester une vérité humble (au sens étymologique du mot, à ras de terre) et qui parle à voix basse, de résister en somme à son destin programmé de trôner un jour au milieu des vérités impersonnelles et abstraites, aussi éloignées des hommes que les astres célestes. Ajoutons que ces astres impersonnels, comme le signale Jean-Claude Mathieu²⁷, sont aussi une allusion aux généraux (étoilés) d'Alger.

C'est chez Claude Bernard, le fondateur de la médecine expérimentale, que Char trouvera la caution de cette vérité dans un texte publié en 1946, « La liberté passe en trombe » :

Des mots échangés tout bas au lendemain de 1940 s'enfouissaient dans la terre patiente et devenaient progressivement des hommes debout... Miracle de la conscience, de cette sensation de l'évidence qui, selon Claude Bernard, a nom vérité²⁸.

Telle est la vérité, celle qui parle à voix basse, et qui se donne sous le double signe de la sensation (contre l'abstraction) et de l'évidence, qu'invoquent les *Feuillets d'Hypnos* :

[...] Qu'ils apprennent à chanter bas et à ne pas siffler d'air obsédant, à dire *telle qu'elle s'offre* la vérité²⁹. (87)

[...] Surtout ne pas entièrement leur supprimer ces sentiers pénibles, à l'effort desquels succède *l'évidence de la vérité* à travers pleurs et fruits³⁰. (135)

Il faut dire que Char sollicite un peu le propos de Claude Bernard, qui distingue deux ordres de vérités, les vérités subjectives et les vérités objectives. Ce ne sont bien entendu, pour celui qui se recommande de la science et des vérités objectives validées par l'expérimentation, que les vérités subjectives qui apportent « le sentiment d'une évidence absolue et nécessaire³¹ ».

La renaturalisation de la poésie s'accompagne aussi, bien évidemment, d'une renaturalisation de l'imagination, qui restitue à la réalité immédiate de l'action sa part d'inconnu, de mystère, sa puissance d'en avant :

27 Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char*, t. II, *op. cit.*, p. 270.

28 René Char, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 650.

29 Je souligne.

30 Je souligne.

31 Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1865, p. 51.

Imagination, mon enfant. (101)

Ensoleiller l'imagination de ceux qui bégayaient au lieu de parler, qui rougissent à l'instant d'affirmer. Ce sont de fermes partisans. (60)

Dans ton corps conscient, *la réalité est en avance de quelques minutes d'imagination*. Ce temps jamais rattrapé est un gouffre étranger aux actes de ce monde³². [...] (218)

L'imagination rouvre une espérance (« Résistance n'est qu'espérance » [168]), rapatriée dans l'horizon terrestre, ou s'ouvre à ce que Char nomme la chance, qui est une forme de providence sans Dieu :

La perte de la vérité, l'oppression de cette ignominie dirigée qui s'intitule *bien* (le mal, non dépravé, inspiré, fantasque est utile) a ouvert une plaie au flanc de l'homme que seul l'espoir du grand lointain informulé (le vivant inespéré) atténue. Si l'absurde est maître ici-bas, je choisis l'absurde, l'antistatique, celui qui me rapproche le plus des chances pathétiques. [...] (174)

C'est là la fécondité paradoxale de la nuit, qui retourne, comme la contre-terreur retourne la terreur, les ténèbres hitlériennes :

La couleur noire renferme l'*impossible* vivant. Son champ mental est le siège de tous les inattendus, de tous les paroxysmes. Son prestige escorte les poètes et prépare les hommes d'action. (229)

C'est ce mystère fondamental qu'incarne l'ange de la note 16, ou la Femme, « cette terrestre silhouette d'ange rouge » du *Prisonnier* de Georges de La Tour qui est à la fois la poésie, la vérité, la liberté :

L'intelligence avec l'ange, notre primordial souci.
(Ange, ce qui, à l'intérieur de l'homme, tient à l'écart du compromis religieux, la parole du plus haut silence, la signification qui ne s'évalue pas. Accordeur de poumons qui dore les grappes vitaminées de l'impossible. Connaît le sang, ignore le céleste. Ange : la bougie qui se penche au nord du cœur.)³³ (16)

[...] Le Verbe de la femme donne naissance à l'inespéré mieux que n'importe quelle aurore. (178)

Et c'est au nom de ce mystère par lequel la poésie est l'en avant de l'action, ou l'espérance qui la fonde, qu'il faut relire la laconique note 67 :

Armand, le météo, définit sa fonction : le service énigmatique. (67)

32 Je souligne.

33 Voir mon article cité à la note 2 : « Le tableau pulvérisé : le prisonnier, la lampe, l'ange. René Char et Georges de La Tour ».

Char aurait pu ajouter, comme dans la note 97, « De même le poète ». Mais il n'est pas besoin de cette explicitation pour faire une lecture méta-poétique de cette note, et y voir la plus juste définition de la poésie des *Feuillets d'Hypnos*, qui est sans doute au service de l'homme, mais un service énigmatique, non pas tant par son obscurité (réelle) que parce qu'il confronte son lecteur à un mystère plus essentiel, celui de notre condition.

Références

- BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1865.
- CHAR, René, *Feuillet d'Hypnos*, Paris, Gallimard, 1946.
- , *L'Action de la justice est éteinte*, Paris, Éditions Surréalistes, 1931.
- , *Le Marteau sans maître*, Paris, Éditions Surréalistes, 1934.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- , *Seuls demeurent*, Paris, Gallimard, 1945.
- GARCIN, Jean, *De l'Armistice à la Libération dans les Alpes de Haute-Provence 17 juin 1940-20 août 1944, Chronique. Essai sur l'histoire de la Résistance avec un prologue 1935-1940 et un épilogue 1944-1945*, Digne, Imprimerie B. Vial, 1983.
- MARCHAL, Bertrand, « Les yeux ouverts, les yeux fermés : René Char dans les ténèbres hitlériennes », dans Charles D. MINAHEN (dir.), *Figuring Things – Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers (French Forum Monograph Series), 1994, p. 53-64.
- , « Le tableau pulvérisé : le prisonnier, la lampe, l'ange. René Char et Georges de La Tour », *L'Information littéraire*, n° 5 (1989), p. 14-19.
- MATHIEU, Jean-Claude, *La Poésie de René Char*, Paris, José Corti, 1984 et 1985, 2 t.
- PINSON, Jean-Claude, *Poéthique : une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009.
- VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.



La « voix d'encre » de René Char. Poésie et silence dans *Fureur et mystère*

OLIVIER BELIN

Faire chanter le silence

Si *Fureur et mystère* représente un tournant dans la poésie de René Char, c'est, entre autres raisons, parce que les textes du recueil s'ouvrent pour la première fois, de manière assumée et revendiquée, à une forme de chant – un chant qui tend, littéralement, à *contre-dire* les périls de l'Histoire en célébrant un homme libéré de l'oppression du bien et du mal, et en exaltant les fragments de beauté et de vérité épars dans un réel creusé par l'imagination. Cette assomption et cette reconnaissance du chant, un poème comme « Jeunesse » en témoigne exemplairement, en l'associant à la pratique de l'éloge : « Éloge, nous nous sommes acceptés. [...] Le chant finit l'exil. La brise des agneaux ramène la vie neuve¹. » Chanter contre le désenchantement du monde, chanter pour reconstruire une « Arcadie » (tel était le titre initial du poème), telle semble désormais être la tâche que s'assigne le poète.

Le chant qui s'élève dans *Fureur et mystère*, pourtant, ne finit pas par des chansons. À cet égard, rien de plus opposé à l'écriture de Char que la poésie de la Résistance telle que la pratique alors Aragon, d'une part en reprenant à son compte les premiers mots de l'*Énéide* comme titre de sa préface aux *Yeux d'Elsa* (« *Arma virumque cano*² »), d'autre part en tentant, par le biais de ce qu'il nomme le « *bel canto* » dans ses chroniques de la Libération³, de revivifier la tradition métrique française grâce à la résonance de la voix et à la magie du *carmen*. Les textes de *Fureur et mystère*, eux, ne formulent leur chant que sur un fond de silence,

-
- 1 René Char, « Jeunesse », *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard (Poésie), 1998, p. 25. Édition désormais abrégée en *FM*.
 - 2 Louis Aragon, « *Arma virumque cano* », *Les Yeux d'Elsa*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, t. I, p. 743-758.
 - 3 Louis Aragon, *Chroniques du bel canto*, Genève, Éditions Albert Skira, 1947. La fin de la chronique de « Juin 1946 » (p. 104) mentionne favorablement Char, Aragon citant un extrait de « Louis Curel de la Sorgue » (*FM*, p. 41).

d'étouffement et d'asphyxie qui caractérise en réalité la parole poétique telle que la conçoit Char depuis *Arsenal*, premier recueil assumé par l'auteur et publié en 1929, où le poème intitulé « Possible » commence ainsi :

Dès qu'il en eut la certitude
À coup de serrements de gorge
Il facilita la parole [...]⁴.

Toujours dans *Arsenal*, le début d'« Un levain barbare » confirme que pour s'exprimer, la voix poétique doit paradoxalement être mise sous l'éteignoir et subir l'épreuve du silence : Char évoque ainsi « La bouche en chant » pour mieux la mettre « Dans un carcan »⁵. *Fureur et mystère* retrouvera l'écho de ce motif à travers « Post-scriptum », qui présente ainsi le sujet lyrique : « Écartez-vous de moi qui patiente sans bouche⁶. »

Il est sans doute possible de voir dans cette parole entravée l'un des paradoxes constitutifs d'une certaine poésie moderne, dont le silence, selon le propos de Michel Collot, formerait l'un des horizons fondateurs et indépassables : « Le référent ultime du poème ne se laisse pas dire : son horizon ultime, c'est le *silence*⁷. » Mais la singularité de Char, de ce point de vue, consiste à faire du silence, plutôt que l'origine, l'état-limite ou l'idée régulatrice de la poésie – une violence initiale assénée à la voix, et à laquelle cette voix se doit de rester fidèle si elle veut précisément conserver son énergie première et ne pas se perdre dans les sables d'un discours partisan, d'une rhétorique convenue ou d'une chansonnette acrobatique. Le silence, autrement dit, est une blessure infligée à la parole pour l'obliger à renaître, une constriction imposée à la voix comme un ressort paradoxal, un « loyal adversaire » grâce auquel l'action poétique éprouve ses forces et trouve ses formes.

L'« Argument⁸ » qui ouvre *Seuls demeurent* rappelle le lien consubstantiel entre le silence et la parole poétique, en particulier lorsque Char, retrouvant un imaginaire artisanal présent dès sa période surréaliste, évoque le poète sous la figure du boulanger ou du défricheur : « *L'homme qui s'épointe dans la prémonition, qui déboise son silence intérieur et le répartit en théâtres, ce second c'est le faiseur de pain.* » Mettre en scène le silence, lui donner voix ou lui faire rendre gorge, tel semble être le travail premier de la poésie. La dialectique de ce silence initial et initiatique, *Fureur et mystère* va cependant l'enrichir de toute la dimension politique qui arrime le recueil aux circonstances de son écriture. Dès lors, l'épreuve du silence n'est pas seulement une nécessité poétique : elle devient aussi une contingence historique,

4 René Char, *Le Marteau sans maître, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 8.

5 *Ibid.*, p. 10.

6 *FM*, p. 62.

7 Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2005 [1989], p. 184.

8 *FM*, p. 19.

née de l'appréhension, de l'expérience et du souvenir d'une guerre dont la violence remet en question la valeur de la poésie, et contraint le chant à se délivrer sur le mode de la retenue, de la sourdine ou du murmure.

Dans cette perspective, « Chant du refus⁹ » marque un tournant symbolique : le « partisan » prend alors la relève du poète, cet être « qui panifiait la souffrance » comme dans l'« Argument », mais désormais devenu invisible « dans sa léthargie rougeoyante » et « retourné pour de longues années dans le néant du père ». Le poème signale une nouvelle règle de vie, prolongée par l'aphorisme LI de *Partage formel* : « Au centre de cet ouragan, le poète complètera par le refus de soi le sens de son message¹⁰. » Ainsi l'action poétique exige d'une part l'occultation du poète, et de l'autre la mise en suspens de son verbe, comme si le chant du refus devait conduire à un refus du chant. C'est que le silence est un acte à part entière : acte de mise à l'épreuve de la parole, acte de retrait face aux sollicitations (« Ne l'appellez pas, vous tous qui l'aimez », écrit Char à propos du poète dans « Chant du refus »), acte de résistance non seulement contre les discours qui répandent l'hypnose néfaste et mortifère du nazisme (métaphore fondamentale étudiée par Jean-Claude Mathieu¹¹), mais aussi contre une forme de bruit ou de bavardage qui, selon Char, remplit les revues de l'époque, fussent-elles opposées au régime de Vichy. Sur ce point, la correspondance de l'époque est sans appel. Le 7 juin 1942 par exemple, Char écrit à René Bertelé pour décliner sa participation à un *Panorama de la jeune poésie française* en préparation chez Robert Laffont, affirmant que « la seule préoccupation sérieuse d'un poète *en ce moment* doit être celle du silence (non du désœuvrement)¹² ». La poursuite de l'écriture est ainsi déconnectée du geste de publication – qui reviendrait à cautionner un état de fait inacceptable en entérinant le retour à la normalité littéraire. Une telle position était déjà exprimée dans le premier des « Billets à Francis Currel », daté du 18 décembre 1941 :

... Je ne désire pas publier dans une revue les poèmes que je t'envoie. [...] 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'intellectuels parmi ceux dont le nom jadis était précédé ou suivi d'un prestige bienfaisant, d'une assurance de solidité quand viendrait l'épreuve qu'il n'était pas difficile de prévoir¹³...

9 FM, p. 48.

10 FM, p. 79.

11 Voir Jean-Claude Mathieu, « L'innommable de l'histoire : l'hypnose et l'inondation, métaphores du nazisme chez Char », *Théorie et pratique de la métaphore – Métaphores*, n° 8 (1983), p. 137-145 ; *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur. II. Poésie et résistance*, Paris, José Corti, 1985, p. 96-98.

12 Cité par Laure Michel, *René Char. Le poème et l'histoire 1930-1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 132.

13 René Char, « Billets à Francis Currel. I », *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes*, op. cit., p. 632.

Le mutisme éditorial

Si *Seuls demeurent* et *Feuillets d'Hypnos* sont des œuvres de silence, c'est donc aussi parce qu'elles sont le fruit d'un mutisme éditorial qui a suspendu toute activité de publication entre 1939 et 1944¹⁴. Pour autant, ce mutisme doit être relativisé. D'abord parce que Char n'a pas cessé d'écrire ; ensuite parce que la perspective d'une publication n'a jamais été abandonnée, seulement reportée au retour d'un climat assaini et de la liberté d'expression ; enfin parce que cette absence éditoriale, loin d'avoir été acquise d'emblée, s'est construite au fil d'hésitations, de tentations, voire de tentatives de publication finalement repoussées. Le 18 février 1940 en effet, Char envoie à Gaston Gallimard un « mince recueil de poèmes » alors intitulé *Les Loyaux Adversaires*, formule dont Char précise ainsi l'emploi à l'éditeur : « Le titre *Les loyaux adversaires* est bien antérieur à la déclaration de guerre. Il n'est pas inutile de le préciser¹⁵ ! » Après avoir essuyé le refus du comité de lecture de la *N.R.F.* (G. Gallimard en informe Char le 27 avril 1940), le poète substitue au titre initial, effectivement assez inopportun, celui de *Seuls demeurent*, et s'inquiète auprès de son ami Gilbert Lely, dans une lettre du 29 avril 1941, des démarches nécessaires à une publication sous le régime vichyste :

Je vais tout de même essayer de faire paraître mon recueil de poèmes dont le titre définitif est : SEULS DEMEURENT. J'ai craint que « Loyaux adversaires » fasse faussement actualité. [...] Reste le ? de la C. Sais-tu comment il faut s'y prendre ? Où envoie-t-on le manuscrit ou des épreuves ? À Vichy ? Je n'ai aucune idée¹⁶ !!!

Quelques mois plus tard, sans doute peu désireux d'en passer par la censure, Char renonce à toute tentative d'édition, comme il l'annonce le 7 juillet 1941 à Victor Brauner :

Je n'ai pas eu le goût encore de mettre en chantier mon livre de poèmes ! Le temps n'est pas propice à l'alchimie élémentaire : avec de l'écriture faire de l'imprimerie... Peu importe, d'ailleurs. L'essentiel dérisoire est que la semence soit conservée¹⁷...

-
- 14 Dans le champ des revues par exemple, Char ne livre rien de mai 1939 (où les *Cabiers d'art* reproduisent le fac-similé du manuscrit de « 1939. Par la bouche de l'engoulevent ») à la fin 1944, date à laquelle *Fontaine* de Max-Pol Fouchet et *L'Éternelle revue* de Paul Éluard font paraître en pré-originale des extraits de *Seuls demeurent*. Pour ces publications, voir René Char, « 1939 », *Cabiers d'art*, vol. XIV, n° 1-4 (1939), p. 3 ; René Char, « L'Avant-monde », *Fontaine*, t. VII, n° 6, p. 32-37. Cet ensemble daté 1942-1944 contient « 1939 (Par la bouche de l'engoulevent) », « Ne s'entend pas », « Vivre avec de tels hommes », « L'éclairage du pénitencier », « Le bouge de l'historien », « Le poète... » (futur « Chant du refus »), « Carte du 8 novembre », « Plissement », « Hommage et famine », « Louis Curel de la Sorgue », « La Liberté ». Voir enfin René Char, « Envoûtement à la Renardière », « Calendrier », « Anniversaire », *L'Éternelle revue*, n° 1 (1944), p. 11-12.
- 15 Cité dans Antoine Coron (dir.), *René Char*, Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France (4 mai-29 juillet 2007), Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2007, p. 61, n° 71.
- 16 René Char à Gilbert Lely, 29 avril 1941. Cité par Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, op. cit., p. 111.
- 17 Cité dans Victor Brauner, *Écrits et correspondances 1938-1948*, édition établie par Camille Morando et Sylvie Patry, Paris, Centre Pompidou / INHA (Archives de la Bibliothèque Kandinsky), 2005, p. 165.

Le 29 juillet, une lettre à Lely confirme l'abandon du projet : « Mon livre de poèmes est toujours dans le tiroir sous forme de manuscrit usagé¹⁸... » Les difficultés éditoriales subies se transforment ainsi en mutisme choisi, Char mettant son isolement à profit pour mûrir son œuvre, comme il le suggère à Brauner le 19 juillet 1942 : « Je continue de travailler en vue de résultats lointains : poèmes, critiques de la poésie etc... [...] Le verbe est proche du temps de son application¹⁹. » À l'été 1943, *Seuls demeurent* semble terminé. Le 8 juin, Char annonce à Brauner : « J'ai achevé le livre de poèmes qui s'allonge sur les années 1938-1942. L'ouragan fasse que tu le connaisses bientôt, pour mon plus grand plaisir²⁰. » La parution du livre est même à nouveau envisagée. Une lettre du 19 juillet 1943 à Maurice Blanchard expose les circonstances de cette tentative mais surtout les doutes qu'elle fait alors naître chez Char :

Cher Blanchard, j'ai terminé *Seuls demeurent*, l'ensemble de mes poèmes des années 38-43. Georgette les emporte dans sa valise, ils doivent être présentés à Gallimard par Parisot. Mais le résultat est douteux, car je possède dans cette maison de solides inimitiés²¹...

La défiance de Char est d'autant plus forte qu'il ne tient guère à associer son nom à celui de la *N.R.F.*, comme il le suggère le 5 août 1943 à Blanchard : « [S]i la *N.R.F.* par extraordinaire m'édite mon livre, ce ne sera pas avec la peau de l'auteur dans le marché [...]. À la moindre réserve, je claque la porte, soyez tranquille²². » De fait, même si le comité de lecture finira par retenir *Seuls demeurent* (Raymond Queneau en avise Char le 16 novembre 1943), le poète est déterminé à ne pas livrer son recueil tant que durera la guerre ; le 14 septembre, conscient d'avoir atteint un nouveau palier avec ces poèmes de l'ombre, Char confirme à Brauner son refus de publier :

J'attends la fin de l'orgie pour publier *Seuls demeurent*. Mon travail de ces 3 dernières années venu dans un climat paludéen ne sera peut-être pas aussi médiocre que l'absence d'échos ne le faisait craindre²³.

Le silence éditorial trouve cependant une autre raison, beaucoup plus pressante : celle de l'intensification de la lutte armée à partir de l'été 1943. Tout entier à son action dans le maquis, le capitaine Alexandre n'écrit plus de poèmes, mais consigne à la hâte dans son carnet des notes qui formeront la matière des *Feuillets d'Hypnos* : « J'écris brièvement. Je ne puis guère *m'absenter* longtemps »,

18 Cité par Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, op. cit., p. 111.

19 Cité dans Victor Brauner, op. cit., p. 167.

20 *Ibid.*, p. 168.

21 Cité dans Antoine Coron (dir.), op. cit., p. 64, n° 84. C'est Georgette Char, la femme du poète, qui est évoquée ici.

22 *Id.*

23 Cité dans Victor Brauner, op. cit., p. 171.

avertit ainsi le fragment 31²⁴. Les valeurs jusqu'ici associées à l'écriture semblent alors se renverser : il ne s'agit plus de réduire la voix au silence pour que naisse la poésie, mais de maintenir la voix de la poésie au moment où une histoire mortifère risque de la réduire au silence. De même que l'hypnose nazie appelle en réponse la figure d'Hypnos, ce frère jumeau de Thanatos mais dans lequel la vie demeure en sommeil, il s'agit d'opposer à l'« alcool silencieux des démons²⁵ », évoqué par la note 70, le silence lucide de cette « voix d'encre » à laquelle fait allusion le fragment 194 : « Je me fais violence pour conserver, malgré mon humeur, ma voix d'encre. Aussi, est-ce d'une plume à bec de bœuf, sans cesse éteinte, sans cesse rallumée, que j'écris ceci, que j'oublie cela²⁶. »

Avec cette note, toute une dialectique de la fureur et du mystère se projette sur le plan de l'écriture : fureur de la plume qui, avec une violence mentionnée d'emblée et prolongée par les métaphores du bœuf et de l'incendie, s'acharne à donner corps, même par intermittences, au mystère d'une voix muette, obscure, mais riche d'un fluide vital – la voix de la poésie. C'est bien cette voix qu'identifiait déjà, à la fin de 1941, le premier des « Billets à Francis Currel », tout en avertissant de ses limites face aux nécessités de l'action politique et militaire : « Certes, il faut écrire des poèmes, tracer avec de l'encre silencieuse la fureur et les sanglots de notre humeur mortelle, mais tout ne doit pas se borner là. Ce serait dérisoirement insuffisant²⁷. » La note 194 des *Feuillets d'Hypnos* semble apporter un correctif à ce jugement : si fragile et dérisoire qu'elle soit, la « voix d'encre » doit être maintenue, ne serait-ce que pour préserver un lien avec le réel et répondre à la nécessité « de contrôler l'évidence, de la faire créature ». À cet égard, la coalescence de l'encre, de la voix et du silence pourrait trouver un répondant dans cette concrétion à la fois spirituelle et charnelle, vivante et minérale, dont rêve la note 58 : « Parole, orage, glace et sang finiront par former un givre commun²⁸. »

Le motif de la « voix d'encre » cristallise ainsi une série de tensions qui questionnent la légitimité de la poésie face à la nécessité de l'action : tension entre le refus de la publication et la poursuite de l'écriture ; tension entre le poète et le partisan, le second devant éclipser le premier sans pour autant l'abolir ; tension entre un chant qui doit s'infliger le silence pour éviter de dégénérer en « incorporation mélodieuse » ou en « sorcellerie du sablier »²⁹, et un silence qui doit se hisser vers le chant s'il ne veut pas tourner à la fascination morbide pour le néant. Comme l'écrit Patrick Quillier à propos de l'expérience de l'écoute métaphysique chez Char, « ce qui compte c'est que le silence se brise³⁰ ». Quoi qu'il en soit, cette tension qui creuse

24 FM, p. 94.

25 FM, p. 104.

26 FM, p. 137.

27 René Char, « Billets à Francis Currel. I », *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes*, op. cit., p. 632.

28 FM, p. 101.

29 « J'habite une douleur », FM, p. 178.

30 Patrick Quillier, « Du silence au verbe. L'écoute métaphysique selon Char et selon Heidegger », dans Danièle Leclair et Patrick Née (dir.), *René Char 2. Poètes et philosophes — de la fraternité selon Char*, Caen, Lettres Modernes Minard (La Revue des lettres modernes), 2007, p. 215.

la poésie de *Fureur et mystère* correspond aussi au battement qui la fait vivre, et que valorise cet extrait du « Bulletin des Baux » : « La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence³¹. » En ce sens, le poème est polarisé par un silence auquel pourtant il ne consent pas, comme en témoigne la fin de l'« Argument » du *Poème pulvérisé* :

Né de l'appel du devenir et de l'angoisse de la rétention, le poème, s'élevant de son puits de boue et d'étoiles, témoignera presque silencieusement, qu'il n'était rien en lui qui n'existât vraiment ailleurs, dans ce rebelle et solitaire monde des contradictions³².

À la fois appelée et retenue, la voix d'encre ne parle jamais qu'en se situant à l'asymptote³³ du silence. « Presque silencieusement » : c'est cet espace suggéré par l'adverbe *presque* – espace à la fois minime et irréductible, conjuguant l'écart et la proximité – que je tenterai à présent de parcourir en montrant les valeurs du silence dans l'écriture de *Fureur et mystère*.

« Presque silencieusement »

On l'aura compris : pour le Char de *Fureur et mystère*, le silence est moins un état qu'une action, et plus exactement une force qui met en action la parole poétique dans la mesure même où elle confronte celle-ci à ses propres limites. Ce sont les différentes directions empruntées par cette force paradoxale qu'il s'agit ici de mettre en évidence, tout en ayant conscience que l'analyse forcera ici à présenter linéairement des traits d'écriture qui, à l'échelle du recueil, se répondent sans cesse, sans que l'un ait le dernier mot sur l'autre.

Combattre le silence par le mutisme

Il existe dans *Fureur et mystère* un silence négatif, inquiétant, mortifère : non pas celui d'une poésie qui contraint sa voix pour la placer au ras du réel, mais celui d'une Histoire qui impose brutalement sa violence, sa douleur et son absurdité, ne laissant alors place qu'à une sidération hébétée. Pour les victimes de cette histoire criminelle, il ne reste littéralement plus rien à dire : tel est le cas de la mère évoquée au début d'« Éléments³⁴ », qui incarne tout le poids de la défaite dans son « épuisement obscur », et qui ne peut adresser à son enfant qu'un discours frappé d'apathie, d'aphasie, de « léthargie » : « Les mots qu'elle lui confiait parcouraient lentement sa tête avant de trouer la léthargie de sa bouche. » Il est vrai, rappellera Char dans « J'habite une douleur », que « La souffrance connaît peu de mots³⁵ ». Dans cette perspective, l'Occupation et le basculement dans la clandestinité correspondent pour Char à un temps où l'on « Ne s'entend pas » (pour reprendre le titre d'un autre

31 *FM*, p. 188.

32 *FM*, p. 169.

33 En quoi je rejoins la position de Patrick Quillier, pour qui Char « pose plutôt le silence comme une asymptote » (P. Quillier, *art. cit.*, p. 202).

34 *FM*, p. 34.

35 *FM*, p. 178.

poème de *L'Avant-monde*), à ce « temps de la lutte si noire et de l'immobilité si noire » où le silence qui s'installe sur l'humanité est lugubrement prolongé par « le cri froid de l'anémone »³⁶.

Cette chape de plomb que l'Histoire installe sur la vie humaine, les *Feuillets d'Hypnos* en portent évidemment le poids, ne serait-ce que par la discontinuité des énoncés et la fragmentation typographique, qui installent le silence au cœur de la succession des notes. Je renvoie sur ce point aux analyses de Laure Michel, qui a montré combien « une forme d'indicible hante l'espace intervallaire des feuillets », illustrant par là même l'impossibilité de dire l'horreur tout autant que « l'impossibilité de mettre en ordre, d'unifier et de narrer les événements à l'échelle du recueil »³⁷. Le sujet des *Feuillets d'Hypnos* fait ainsi l'expérience d'une forme d'aphasie historique qui, au-delà des blancs typographiques, est perceptible dans certaines notations, à l'exemple du fragment 57 qui suggère violemment une mutilation de la parole : « La source est roc et la langue est tranchée »³⁸. De même, la note 93 constate : « La symphonie qui nous portait s'est tue »³⁹. Mais refusant toute forme d'enlèvement, Char ajoute aussitôt : « Il faut croire à l'alternance. Tant de mystères n'ont pas été pénétrés ni détruits. » Ainsi se justifie le choix du combat plutôt que de la résignation, le choix de reprendre à l'ennemi les qualités que celui-ci a corrompues : au silence assourdissant du désastre historique s'opposera le mutisme d'une parole du refus et de l'incommunicable, de même que l'hypnose hitlérienne sera contrée par la figure d'Hypnos, et la violence sadique des nazis démasquée et désavouée par le retour à l'énergie libératrice de Sade.

C'est pourquoi le silence léthal infligé au monde par la guerre doit être rejeté, en particulier par l'écoute attentive des sons qui, si tenus qu'ils soient, signalent une forme de résistance à l'étouffoir nazi : tel est l'un des enjeux de la « contre-terreur » décrite dans la note 141, et qui se caractérise entre autres par « le fugace bruissement des feuilles comme un essaim de fusées engourdis »⁴⁰. Le murmure de la nature en éveil, voilà la première réponse au vide sonore et hypnotique asséné par la guerre. Nulle surprise, dès lors, à ce que les maquisards appartiennent, selon le mot de Léon rapporté dans la note 148, à l'« école des poètes du tympan »⁴¹, même si, en l'occurrence, il s'agit de guetter l'arrivée d'un avion allié et l'atterrissage du parachutiste que la section de Char est chargée de récupérer.

Mais la contre-terreur consiste aussi et surtout à sortir de la torpeur de l'Histoire en lui opposant un véritable contre-silence : non pas le chant factice et assourdissant de ces « coqs du néant »⁴² que sont les résistants de façade, mais un mutisme délibéré, riche de toute la force du refus. Cette « faction du muet », pour reprendre le titre

36 FM, p. 42.

37 Voir Laure Michel, « Décrire et nommer : les silences », *René Char. Le poème et l'histoire 1930-1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 123-131 (les citations sont extraites des pages 124 et 131).

38 FM, p. 101.

39 FM, p. 110.

40 FM, p. 123.

41 FM, p. 125.

42 *Feuillets d'Hypnos*, 65, dans FM, p. 65.

d'un poème que Char publiera en 1965 dans *Retour amont*, est incarnée dans les *Feuillets d'Hypnos* par une figure que l'on attendrait sans doute plutôt du côté de la Terreur que de la « contre-terreur » : celle de Saint-Just, dont la présence a été étudiée aux côtés de Sade par Éric Marty⁴³. Ce que je retiendrai ici, c'est que la dimension révolutionnaire et subversive de Saint-Just est ressaisie par la note 185 à travers un silence délibéré, celui que le jeune représentant du peuple à la Convention oppose à ses collègues lors du 9 Thermidor, alors qu'ils ont interrompu son discours et se préparent à le mettre en accusation :

Quelquefois mon refuge est le mutisme de Saint-Just à la séance de la Convention du 9 Thermidor. Je comprends, oh combien, la *procédure* de ce silence, les volets de cristal à jamais tirés sur la *communication*⁴⁴.

Mutisme tragique, certes, dans la mesure où il est celui d'un futur condamné à mort ; mais mutisme qui permet à Saint-Just une double réappropriation symbolique de son épreuve : sur le plan juridique, il retourne contre les accusateurs eux-mêmes la procédure d'accusation ; sur le plan pragmatique, il rend le discours adverse inopérant en isolant le sujet dans une incommunicabilité inviolable. Le motif du mutisme reviendra de manière plus discrète, mais toujours positive, au détour d'une notation de « Suzerain », texte du « Poème pulvérisé » dont le début est consacré à « l'Ami » que fut Jean-Pancrace Nouguié, dit l'Armurier, une des figures tutélaires de l'adolescence du poète : « Nos confidences ne construisaient pas d'église ; le mutisme reconduisait tous nos pouvoirs⁴⁵. »

Révéler le silence du monde

Que le mutisme soit un pouvoir, qu'il soit un signe de pouvoir, voilà qui conduit certains textes de *Fureur et mystère* à chercher dans le silence heureux de la nature et des êtres qui sont en communion avec elle une forme de respiration et de réparation à opposer à l'asphyxie et aux blessures de l'Histoire. L'ouverture au silence apparaît alors comme une forme de recueillement devant un sacré qui défie la nomination, mais justifie la parole murmurante et hésitante qui tente de l'approcher. Une telle attitude convoque une part de religiosité qui transparaît dans le motif de l'ange, invoqué par la note 16 des *Feuillets d'Hypnos*, qui prend cependant ses précautions afin d'éviter toute confusion avec le christianisme et toute nostalgie d'un arrière-monde ou d'une transcendance : « Ange, ce qui, à l'intérieur de l'homme, tient à l'écart du compromis religieux, la parole du plus haut silence, la signification qui ne s'évalue pas⁴⁶. » En ce sens, le silence serait la parole absolue

43 Éric Marty, « René Char : Sade et Saint-Just », *The French Review*, vol. 62, n° 6 (1989), p. 1017-1031, et voir, dans le présent numéro d'*Études littéraires*, son article intitulé « Hypnos avec Sade ».

44 *FM*, p. 135.

45 *FM*, p. 193. Un manuscrit de « Suzerain », primitivement intitulé « Sade, notre souffre-douleur », est reproduit dans Antoine Coron (dir.), *op. cit.*, p. 104, n° 143.

46 *FM*, p. 89.

– celle qui, parce qu'elle coule directement dans le « sang » et dans le « cœur », n'a pas besoin de s'énoncer ou de se rendre sonore pour se faire entendre.

Pourtant cette sacralisation du silence reste rare. *Fureur et mystère*, plus souvent, tente de reconnaître à travers le silence la marque d'élection de certains êtres ou de certains moments merveilleusement et passagèrement privilégiés. La figure de la « renarde », qui apparaît au fragment 222 des *Feuillets d'Hypnos* et dans laquelle on peut reconnaître Marcelle Sidoine-Pons, incarne ainsi la métamorphose d'une « femme changée en renard » (selon le titre du roman de David Garnett rappelé par Danièle Leclair⁴⁷), créature surnaturelle qui éveille un amour et un espoir toujours placés sous le signe d'un silence réparateur : « [L]es marches du crépuscule révèlent ton murmure », écrit Char, avant d'associer la renarde à « l'âme de la montagne aux flancs profonds, aux roches tues derrière des lèvres d'argile »⁴⁸. Déclinant le bestiaire charien, le fragment 152 des *Feuillets d'Hypnos* accueille un silence naturel et originel, riche de tous les commencements possibles, qui sert de repoussoir à l'aphonie d'un monde en guerre et gouverne une syntaxe nominale mimant le réapprentissage de la parole : « Le silence du matin. L'appréhension des couleurs. La *chance* de l'épervier⁴⁹. » À ce silence auroral, édénique dans la mesure où il précéderait la Chute, on peut symétriquement apparier un autre silence crépusculaire, celui de la jeune femme croisée dans « Congé au vent », et qui s'éloigne « le dos tourné au soleil couchant », portant sur ses lèvres muettes « la chimère de l'humidité de la Nuit » : « Il serait sacrilège de lui adresser la parole »⁵⁰, avertit le locuteur du texte, comme si se taire était le seul moyen de préserver l'atmosphère de recueillement et de mystère qui entoure l'apparition de cette femme-fée, héritière rurale et provençale de la passante baudelairienne et de la magicienne surréaliste.

Ce halo de silence qui entoure une présence féminine fugitive, l'expérience érotique va l'approfondir en une forme d'extase profane rendant toute parole superflue. Le grand poème amoureux qu'est « Le Visage nuptial⁵¹ » met ainsi en scène une voix à la recherche d'une innocence première et d'une harmonie avec le monde : « La parole, lasse de défoncer, buvait au débarcadère angélique. » Or c'est dans le silence de la communion charnelle la plus intime que cette soif trouve à s'apaiser, comme si le discours s'annulait dans le murmure du plaisir :

O vouîte d'effusion sur la couronne de son ventre,
Murmure de dot noire !
O mouvement tari de sa diction !

47 Voir Danièle Leclair, *René Char. Là où brûle la poésie*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2007, p. 104-106. *La Femme changée en renard*, du romancier anglais David Garnett (1922, traduit en français en 1924), reçoit l'éloge de Breton dans *L'Amour fou*, et fait partie des lectures de Char.

48 *FM*, p. 146.

49 *FM*, p. 126.

50 *FM*, p. 20.

51 *FM*, p. 58-60.

Prolongeant le cycle du « Visage nuptial », lié à la figure de Greta Knutson, « Evadné » rappelle l'entente solaire des deux amants au cœur de l'été provençal, « Sur le muet silex de midi écartelé⁵² ». Cette configuration symbolique, associant l'été, le silence et les amants, revient sous une forme légèrement différente dans « Fastes », où l'éloignement de l'aimée dans le passé est indiqué par la distance discrètement creusée entre le couple et son décor : « L'été chantait sur son roc préféré quand tu m'es apparue, l'été chantait à l'écart de nous qui étions silence, sympathie, liberté triste [...] »⁵³. À l'inverse, la fin de « Biens égaux » projette dans l'avenir une union amoureuse scellée par l'alliance de la chaleur et du silence : « La chaleur reviendra avec le silence comme je te soulèverai, Inanimée⁵⁴. »

Qu'il entoure la femme aimée, la passante croisée, l'animal aperçu ou rêvé, le silence fonctionne au fond comme le signe d'une révélation dont l'évidence poignante dépasse toute réduction à un discours. Cela ne signifie pas pour autant que le silence révélateur interdise la parole, la condamne ou la frappe d'impuissance : loin de se complaire dans une rhétorique de l'ineffable, *Fureur et mystère* fait du silence la condition même d'une parole authentique.

Le silence comme seuil de la parole

L'ineffable, précisément, est à la fois salué et refusé dans « Les premiers instants », texte qui évoque la naissance de la parole sous les traits d'« une bête ineffable dont nous devenions la parole et la substance⁵⁵ ». Si dire est impossible, il n'en faut pas moins tenter de dire cet impossible : c'est en ce sens que silence peut s'instituer comme le seuil de la parole et du chant, comme leur avant ou leur après, leur imminence ou leur résonance, comme ce moment-limite où la voix s'éteint pour laisser naître le poème.

C'est pourquoi les propositions de *Partage formel*, si elles ne se réfèrent pas directement au silence, le présupposent à plusieurs reprises en le comprenant comme une attente de la parole. L'aphorisme X affirme par exemple : « Il convient que la poésie soit inséparable du prévisible, mais non encore formulé⁵⁶. » Tout se passe comme si le silence constituait à la fois une réserve de parole et un refus de la forme, ou plus exactement du figement dans une forme, ce qui conduit Char à écrire dans la proposition XLIV : « Le poète tourmente à l'aide d'injaugeables secrets la forme et la voix de ses fontaines⁵⁷. » Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'exercice de la poésie soit reconduit à l'éveil d'une parole muette et à la naissance d'un chant intérieur, comme le fait le fragment XXII en apostrophant les « Compagnons pathétiques qui murmurez à peine » : « Un mystère nouveau chante dans vos os⁵⁸. »

52 *FM*, p. 61.

53 *FM*, p. 209.

54 *FM*, p. 174.

55 *FM*, p. 213.

56 *FM*, p. 68.

57 *FM*, p. 77.

58 *FM*, p. 71.

Intégrer le silence à la parole, c'est ainsi ménager à la poésie la possibilité de son à-venir, comme le suggèrent ces vers tirés des « Trois sœurs, II » :

C'est l'heure de se taire
De devenir la tour
Que l'avenir convoite⁵⁹.

La figure de l'enfant (faut-il rappeler l'étymologie latine du terme, qui fait de l'*infans* un être encore privé de parole ?) incarne de manière privilégiée ce moment où la voix se détache du silence pour déchiffrer un *liber mundi* encore ouvert à tous les possibles. C'est ainsi que « Le Devoir » ne reprend le lexique scolaire que pour mieux montrer un élève en train de désapprendre les livres et de dialoguer avec les éléments : « Le buste incliné vers la chaleur, ses jeunes mains scellées à l'envolée de feuilles sèches du bien-être, l'enfant épelait la rêverie du ciel glacé⁶⁰. » À coup sûr, cet enfant solitaire est le frère de ceux que convoque collectivement le texte suivant, « 1939. Par la bouche de l'engoulevent » : « [E]nfants qui faisiez chanter le sel à votre oreille, comment se résoudre à ne plus s'éblouir de votre amitié⁶¹ ? » Cette jeunesse prise sous le feu de l'histoire, mais prête à lui répondre en sortant de son silence, se retrouve à la fin d'« Hommage et famine », où la parole inchoative tend vers un chant qu'elle ne maîtrise pas encore : « Le grillon chanta. Comment savait-il, solitaire, que la terre n'allait pas mourir, que nous, les enfants sans clarté, allions bientôt parler⁶² ? » Et sans doute est-ce cette qualité d'enfance, cette primitivité d'une parole émergeant à peine du silence, que le capitaine Alexandre cherche à cultiver chez ses maquisards, si l'on en croit du moins la note 60 des *Feuillets d'Hypnos* : « Ensoleiller l'imagination de ceux qui bégayaient au lieu de parler, qui rougissent à l'instant d'affirmer. Ce sont de fermes partisans⁶³. »

Le silence comme expérience de l'intensité

Le silence ne donne pas seulement à penser le passage vers la parole, le moment poignant où une parole se retient à l'instant même de se délivrer ; il peut également renvoyer, sur un versant beaucoup plus frénétique si ce n'est dramatique, à un cri qui, submergé par un excès d'intensité, ne parvient pas à sortir du sujet – à s'exprimer, au sens étymologique du terme. L'oxymore du cri silencieux, qui traverse par exemple « Anniversaire », vient alors rendre compte stylistiquement de ce paroxysme de « fureur blanche » : « Ta bouche crie l'extinction des couteaux respirés »⁶⁴. Une atmosphère comparable, quoique plus apaisée, se retrouve dans « Le Thor », qui évoque la « turbulente immensité » de l'air et la « tentation de crier »⁶⁵ qui accompagne l'ivresse du vol des oiseaux. Silence et cri concordent ainsi dans

59 FM, p. 171.

60 FM, p. 43.

61 FM, p. 44.

62 FM, p. 51.

63 FM, p. 101.

64 FM, p. 29.

65 FM, p. 159.

une même tentation, une même tentative, une même tension vers l'inexprimable – ou bien, à l'époque du maquis, vers cet « impossible » dont le deuxième « Billet à Francis Curel » discerne la possibilité : « À cette échelle, notre globe ne serait plus, ce soir, que la boule d'un cri immense dans la gorge de l'infini écartelé⁶⁶. » Cette gorge nouée par l'innommable, qui hésite entre le hurlement et le mutisme, c'est peut-être la voix même des *Feuillets d'Hypnos*, déchirée par les blancs et les interjections. Rappelons à cet égard que l'édition originale du livre, publié en 1946 dans la collection « Espoir » dirigée par Albert Camus chez Gallimard, portait ce bandeau significatif : « Je ne sais comment me taire ; je ne sais comment crier ! »

Le motif du cri retenu cristallise ainsi l'expérience d'une intensité que la parole creuse sans pouvoir la cerner. Que le silence soit du côté de l'intensité, un aphorisme des *Matinaux* le dira du reste expressément en 1950, tout en rappelant son rôle moteur pour le langage poétique : « L'intensité est silencieuse. Son image ne l'est pas. (J'aime qui m'éblouit puis accentue l'obscur à l'intérieur de moi⁶⁷.) » L'apparition du lexique de la vue et de la lumière confirme ici qu'à ce moment limite où l'expression semble s'effacer devant l'expressivité, le silence ne relève plus de l'ordre de l'audition, de l'écoute ou de l'oreille, mais du domaine de la vision, du regard et des yeux. C'est ce dont témoigne exemplairement le feuillet 104 : « Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri⁶⁸. » La tâche d'Hypnos, dans ces conditions, consiste à rassembler « tout ce qui a le visage de la colère et n'élève pas la voix⁶⁹ ». Les pouvoirs de l'œil prennent ici le relais de ceux de la bouche et, comme l'écrit Jean-Claude Mathieu dans son étude conjointe de la voix et du regard chez Char, « l'expression de l'autre dans le visage, la densité du silence et la charge de langage qu'il porte au jour introduisent une visibilité neuve, inépuisable, qui ne coupe plus le souffle⁷⁰ ».

Dans son intensité la plus poignante, le silence serait en somme le halo d'une évidence lumineuse, analogue à « cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous, qui tient éveillés le courage et le silence », et qu'évoquent à la fois le cinquième des *Feuillets d'Hypnos* et le poème « Plissement »⁷¹. C'est sans doute pour cette raison que la parole de « La Liberté », à en croire le dernier poème de *L'Avant-monde*, n'est pas un chant sonore mais un souffle vital qui se déploie dans l'espace blanc du tableau ou de la page : « Son verbe ne fut pas un aveugle béliet mais la toile où s'inscrivit mon souffle⁷². » C'est dire combien le silence veille au cœur du visible comme une lumière dans les ténèbres, à l'exemple du *Prisonnier* de Georges de

66 *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 633.

67 « Rougeur des Matinaux », VII, *Les Matinaux, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 330.

68 *FM*, p. 112.

69 *FM*, p. 110.

70 Jean-Claude Mathieu, « Char, la voix et le regard », dans Charles D. Minahan (dir.), *Figuring Things – Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1994, p. 137.

71 *Cf. FM*, respectivement p. 87 et p. 50. L'extrait cité provient des *Feuillets d'Hypnos*.

72 *FM*, p. 52.

La Tour, cette toile sans parole mais riche du « Verbe de la femme », qui « donne naissance à l'inespéré mieux que n'importe quelle aurore⁷³ ».

« Résistance n'est qu'espérance », écrit Char dans la note 68 des *Feuillets d'Hypnos*. Et silence, à son tour, n'est que résistance : résistance du chant à la pente épique et mélodique incarnée à la même époque par Aragon ; résistance de la parole face aux séductions perverses de ce que le poète nommera en 1979 « les utopies sanglantes du XX^e siècle » ; résistance à la torpeur et à la pétrification dans lesquelles le nazisme semble avoir plongé les hommes en les rendant sourds à eux-mêmes. La vertu du silence est triple : poétique, politique, pragmatique. Et pour arriver à ce résultat, il a fallu penser le silence non comme le contraire de la parole, mais comme sa condition ; non pas comme privation de la voix, mais comme promesse de voix ; non pas comme l'absence de langage mais comme l'inconnu de tout langage⁷⁴.

Dire que la « voix d'encre » est solidaire d'une résistance, c'est enfin rappeler qu'elle trouve son prolongement dans une action guerrière qui, à l'attaque héroïque ou au sacrifice désespéré, préfère les mérites de l'inaction, du camouflage, de la clandestinité, de la passivité. Ce n'est pas pour rien que Char affirme avoir « épousé le ralenti du lierre à l'assaut de la pierre de l'éternité⁷⁵ », ou que lui et ses compagnons de l'ombre sont surnommés « les catimini » par Martin de Reillane⁷⁶ : en effet les missions de la Section Atterrissage Parachutage des Basses-Alpes ne consistaient pas à affronter directement l'adversaire mais à récupérer des hommes ou des armes, à les cacher, à les transporter et à effacer au plus vite les traces de l'opération. L'art du mutisme poétique trouverait ainsi son répondant tactique dans un art de la guerre silencieuse, de la dissimulation, de l'évitement et de la patience ; un art de la guerre qui serait fondé non pas sur l'équilibre de l'affrontement, mais sur l'asymétrie des forces en présence, et qui ferait écho non pas aux modèles occidentaux (la phalange grecque, ou la guerre totale selon Clausewitz⁷⁷), mais aux préceptes d'un Sun Tzu ou des arts martiaux orientaux⁷⁸. Alexandre, dans cette perspective, a-t-il bien choisi son nom de guerre ?

73 *Feuillets d'Hypnos*, 178, dans *FM*, p. 133.

74 Je rejoins en ce sens Gérard Dessons lorsqu'il affirme que « le silence est encore du langage » (G. Dessons, *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius [Le Marteau sans maître], 2015, p. 17).

75 « Afin qu'il n'y soit rien changé », *FM*, p. 32.

76 *Feuillets d'Hypnos*, 47, *FM*, p. 98.

77 On peut songer ici aux travaux de l'historien anglais John Keegan sur la violence guerrière et ses déclinaisons culturelles. Voir John Keegan, *Histoire de la guerre. Du Néolithique à la guerre du Golfe [A History of Warfare]*, traduction de Régina Langer, Paris, Dagorno (Territoire de l'histoire), 1996 [1994] ; rééd. Paris, Perrin, 2014.

78 Sur le lien à tisser entre la poésie contemporaine de langue française et les pensées martiales d'Extrême-Orient, voir Matthieu Dubois, *Voie de la plume, voie du sabre. Le corps-à-corps poétique chez Bauchau, Dotremont et Bonnefoy*, Bruxelles, Peter Lang (Comparatisme et société), 2015.

Références

- ARAGON, Louis, *Chroniques du bel canto*, Genève, Éditions Albert Skira, 1947.
- , *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, t. I.
- BRAUNER, Victor, *Écrits et correspondances 1938-1948*, édition établie par Camille Morando et Sylvie Patry, Paris, Centre Pompidou / INHA (Archives de la Bibliothèque Kandinsky), 2005.
- CHAR, René, « 1939 », *Cahiers d'art*, vol. XIV, n° 1-4 (1939), p. 3.
- , « Envoûtement à la Renardière », « Calendrier », « Anniversaire », *L'Éternelle revue*, n° 1 (1944), p. 11-12.
- , *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard (Poésie), 1998.
- , « L'Avant-monde », *Fontaine*, t. VII, n° 6, p. 32-37.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2005 [1989].
- CORON, Antoine (dir.), *René Char*, Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France (4 mai–29 juillet 2007), Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2007.
- DESSONS, Gérard, *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius (Le Marteau sans maître), 2015.
- DUBOIS, Matthieu, *Voie de la plume, voie du sabre. Le corps-à-corps poétique chez Bauchau, Dotremont et Bonnefoy*, Bruxelles, Peter Lang (Comparatisme et société), 2015.
- KEEGAN, John, *Histoire de la guerre. Du Néolithique à la guerre du Golfe [A History of Warfare]*, traduction de Régina Langer, Paris, Dagorno (Territoire de l'histoire), 1996 [1994] ; rééd. Paris, Perrin, 2014.
- LECLAIR, Danièle, *René Char. Là où brûle la poésie*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2007.
- MARTY, Éric, « René Char : Sade et Saint-Just », *The French Review*, vol. 62, n° 6 (1989), p. 1017-1031.
- MATHIEU, Jean-Claude, « Char, la voix et le regard », dans Charles D. MINAHEN (dir.), *Figuring Things – Char, Ponge and Poetry in the Twentieth Century*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1994, p. 129-139.
- , *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur. II. Poésie et résistance*, Paris, José Corti, 1985.
- , « L'innommable de l'histoire : l'hypnose et l'inondation, métaphores du nazisme chez Char », *Théorie et pratique de la métaphore – Métaphores*, n° 8 (1983), p. 137-145.
- MICHEL, Laure, *René Char. Le poème et l'histoire 1930-1950*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- QUILLIER, Patrick, « Du silence au verbe. L'écoute métaphysique selon Char et selon Heidegger », dans Danièle LECLAIR et Patrick NÉE (dir.), *René Char 2. Poètes et philosophes — de la fraternité selon Char*, Caen, Lettres Modernes Minard (La Revue des lettres modernes), 2007.



Obscurité de René Char

LAURE MICHEL

L'obscurité de René Char est un lieu commun de la critique littéraire. Char l'Obscur, comme on parle d'Héraclite l'Obscur, est campé, de manière parfois polémique, parfois admirative, en poète à la parole rare et sibylline, regardant ses lecteurs du haut de ses aphorismes énigmatiques¹.

Char lui-même se défendait absolument de ce reproche, affirmant qu'il n'écrivait que pour être lu. Dans un entretien célèbre avec Jean Duché dans *Le Figaro littéraire*, il pose en lecteur idéal son « braconnier » :

Quand j'ai quelque chose, je le lui lis, et on me fait bien rire quand on dit que je suis hermétique, parce que lui il comprend tout de suite, instantanément, et il me dit : « Ça c'est vrai », ou bien « Il faudrait changer ce mot, et celui-là »².

On peut voir dans ce récit une coquetterie d'auteur mais on peut, aussi bien, tenter de prendre au sérieux cette défense, comme le fait très tôt, et de manière remarquable, un critique tel que Georges Mounin. Comment concilier, dès lors, notre légitime impression d'obscurité, que Georges Mounin lui-même reconnaît d'emblée, et l'idée que la poésie de Char se comprend instantanément ? Il ne s'agit pas par là de nier les difficultés de lecture. Ce serait d'autant moins pertinent que l'obscurité est, pour partie, une dimension délibérée de la création poétique chez Char. Poser la question de l'obscurité suppose plutôt une réflexion sur ce que nous attendons en termes de communication poétique, un examen des présupposés de notre lecture lorsque celle-ci repose sur une exigence de clarté.

Le terme d'obscurité est ici préférable à ceux d'illisibilité ou de difficulté, parce que ces derniers ne se placent que du point de vue des lecteurs ; ils ne permettent pas de prendre en compte les valeurs de l'obscurité dans la poétique d'une œuvre. Quant à celui d'hermétisme, il peut être réservé à une acception circonscrite, celle d'une doctrine ou philosophie spécifique, qui n'a pas l'étendue que recouvre le terme d'obscurité. L'obscurité a l'avantage d'être une notion suffisamment ouverte pour désigner à la fois des enjeux de poétique et la réception des lecteurs.

La réception de Char fournira un point de départ, puisque la question de l'obscurité y est récurrente, puis il s'agira de prendre le point de vue de sa poétique

1 Pour un débat sur l'image du poète et la valeur de celle-ci, voir Christian Prigent, « Apothéose de René Char », *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 64-76.

2 Jean Duché, « Visite à René Char », *Le Figaro littéraire*, n°132 (30 octobre 1948), p. 5.

en identifiant les formes de l'obscurité et le type de contrat de lecture qu'elles remettent en question. Nous essaierons pour finir d'esquisser quelques pistes sur les manières de lire qui peuvent alors être envisagées.

Réception de Char

Le thème de l'obscurité de Char apparaît au lendemain de la guerre, avec la publication de *Seuls demeurent*, de *Feuillets d'Hypnos* et de *Fureur et mystère*, au moment où la réception de Char sort des cercles étroits auxquels elle était confinée. La question ne se pose pas pour ses premiers recueils, à propos desquels Char, avec une provocation typique de ses années surréalistes, assume la rupture de communication avec ses lecteurs : « Qu'on le veuille ou non, *Arsenal* a été tiré sous les presses de A. Larguier à Nîmes le 2 août 1929 à 26 exemplaires [...]. Il est réconfortant de penser que les imbéciles n'en sauront rien³. » *Le Marteau sans maître*, en 1934, connaît un peu plus d'échos mais chez des critiques qui, remplaçant l'ouvrage dans un horizon d'attente surréaliste, ne font pas de sa lisibilité un enjeu de leur jugement. Un certain nombre de principes surréalistes font d'emblée partie du contrat de lecture, comme celui de la « logique absurde », selon la formule de René Bertelé dans *Les Cahiers du Sud* en janvier 1935⁴. La question de l'obscurité ne se pose du côté des lecteurs de Char qu'avec la réception de celui-ci par un large public, au lendemain de la guerre, dans un contexte qui, en outre, avec le succès de la poésie de la Résistance, a modifié les attentes des lecteurs en direction d'une plus grande « évidence » (Éluard)⁵.

À la parution des recueils de la guerre, entre 1945 et 1948, la plupart des critiques dans la presse ou en revue soulignent la particularité de Char dans le champ poétique, sur la question, précisément, de la langue et de la communication. Char est dissocié des auteurs de la Résistance placés, parfois négativement, du côté de la rhétorique et de la facilité. Par contraste, les critiques mettent en avant la difficulté à lire Char, qu'ils imputent à la densité formelle des poèmes, à leur tour elliptique. En général ils défendent la nécessité de cette obscurité. Gaëtan Picon, dans *Fontaine*, en 1947, est exemplaire de cette réception :

La densité ici ne répond pas plus à la préoccupation propre à l'hermétisme (préserver un secret) qu'à la préoccupation de l'intellectualisme : contraindre le lecteur à une opération de l'esprit. Pour Char la beauté n'est pas liée au mystère, ni à l'effort de l'intelligence. Tout au contraire ce poète ne parle que pour être entendu [...]⁶.

3 Justification du tirage de 1929, citée par Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char. I. Traversée du surréalisme*, Paris, José Corti, 1988 [1984], p. 76.

4 Cité par Jean-Claude Mathieu, *ibid.*, p. 271.

5 Pour Char lui-même, la question de la lisibilité de ses textes s'est déjà posée, au moment de *Placard pour un chemin des écoliers* sous l'influence d'Éluard, précisément, et de ses poèmes sur la Guerre d'Espagne.

6 Gaëtan Picon, « René Char et l'avenir de la poésie », *Fontaine*, XI, n° 63 (novembre 1947), p. 827-828.

Gaëtan Picon ajoute cet argument : si la poésie de Char est dense, c'est parce qu'elle porte « le langage à un état d'énergie *maxima*⁷ », cherchant par là moins à être comprise qu'à être vécue, à agir, à émouvoir. Comme d'autres critiques à la même époque, par exemple André Rousseaux dans *France-Illustration* en 1946, Jean Tortel dans *Les Cahiers du Sud* en 1947⁸, Gaëtan Picon reconnaît la difficulté de Char et tente de la caractériser formellement, par l'ellipse, par la densité, en la dissociant d'autres formes d'obscurité (hermétisme traditionnel ou intellectualisme⁹). Mais surtout Picon dédouane le poète de toute volonté délibérée de rupture avec son lectorat. Par rapport à la période surréaliste de Char, c'est sur ce point que la réception a changé. S'il y a obscurité, cela ne peut être que pour des raisons intrinsèques à sa poétique, uniquement parce que ce qui est à dire est « *intransmissible autrement*¹⁰ », selon les termes dont se servira Mounin. Une telle justification de l'obscurité montre bien que celle-ci peut toujours être suspectée de mauvaise volonté de la part de l'auteur, notamment dans une période, l'après-guerre où, comme aujourd'hui peut-être, elle est devenue plus difficilement recevable qu'elle ne l'était quand dominait dans le champ littéraire la valeur de l'expérimentation avant-gardiste.

Une poétique de l'obscurité

Considérons d'abord, à l'instar de Gaëtan Picon ou de Georges Mounin, l'obscurité comme une dimension constitutive de la poétique de Char.

Dans *Fureur et mystère*, l'obscurité se situe dans l'héritage de la période surréaliste et en rupture avec celle-ci. Olivier Belin a bien montré comment *Le Visage nuptial*, qui est du point de vue de la chronologie d'écriture antérieur aux autres sections de *Fureur et mystère*, constitue un congé donné au surréalisme¹¹. Par là, il faut entendre aussi un congé donné à un certain type d'obscurité, celle de la « nuit gouvernée » du recueil précédent, celle d'une violence historique et personnelle, à laquelle le poème répond par la recherche d'une violence verbale équivalente. Congé donné, donc, à l'époque de la poésie agressive, celle des « distractions meurtrières et des outils cruels » placés sous le signe de Sade, constante dans l'écriture de Char depuis *Arsenal* (1929) jusqu'au recueil de 1938, *Dehors la nuit est gouvernée*. Cette violence-là implique notamment le brouillage du sens, l'abstraction défigurative,

7 *Id.*

8 Sur la réception de Char dans l'immédiat après-guerre, voir Nathalie Froloff, « Char et les revues littéraires : étude de réception de 1945 à 1949 », dans Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Murat et Patrick Née (dir.), *René Char en son siècle*, Actes du colloque organisé à la BnF (13-15 juin 2007), Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 341-355 ; et Laure Michel, « René Char après-guerre : "Un poète de la Résistance" ? », dans Marik Froidefond et Delphine Rumeau (dir.), *Formes de l'action poétique*, Paris, Hermann (Les Cahiers textuels), 2016, p. 231-248.

9 L'hérétisme mentionné par G. Picon préserve le secret d'une connaissance, alchimique par exemple, ou le secret du nom de la dame aimée ; « l'intellectualisme » évoque la difficulté délibérée par exigence envers le lecteur, dans la tradition de Valéry qui lui-même s'appuie sur Mallarmé. Voir sur ce point Georges Mounin, *Avez-vous lu Char ?*, Marseille, Agone, 2017 [1947], p. 32-33.

10 *Ibid.*, p. 36.

11 Olivier Belin, *René Char et le surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 423-428.

l'agression du lecteur et la rupture de la communication poétique. S'éloignant de cette poétique, la parole dans *Le Visage nuptial* s'ouvre à une commune présence fondée sur la respiration et le redressement que permet l'échange amoureux : « La Femme respire, l'Homme se tient debout. » C'est que « la parole, lasse de défoncer, buvait au débarcadère angélique »¹².

Du surréalisme, Char garde en revanche, comme l'a bien montré là encore Olivier Belin, une tendance « ésotérique », qui se lit aussi bien dans un penchant à « réserver la traduction » (Rimbaud) que dans l'importance donnée au « mystère », selon un terme que Char maintient dans toute son œuvre. Il y a, d'une part, une volonté de cryptage dans la plus pure tradition surréaliste, cryptage intime de l'échange amoureux qui ne donne accès au sens qu'à la sphère restreinte des amis et des proches, ainsi que le pratique par exemple Paul Éluard dans *Capitale de la douleur*. De ce point de vue, Char est bien un poète hermétique, dans l'acception de Mounin ci-dessus, en dépit des dénégations de ce dernier. Il y a, d'autre part, une valeur donnée au mystère, mystère par exemple de la rencontre, dans la tradition du merveilleux surréaliste, où s'inscrit un poème tel que « Congé au vent » au début de *L'Avant-monde* ou encore le texte « Madeleine qui veillait », repris dans la première section de *Recherche de la base et du sommet*. L'apaisement de l'énonciation, sensible dans *Le Visage nuptial* et les poèmes amoureux de *Seuls demeurent*, implique donc certes un abandon de la posture de congé donné au lecteur, mais il n'entraîne pas nécessairement une plus grande facilité de lecture. Les images du *Visage nuptial* gardent en effet toute la densité elliptique caractéristique de la période antérieure.

Mystère de la rencontre, le mystère chez Char est aussi « le mystère de vivre » (« Envoûtement à la Renardière ») et même, au-delà encore, le mystère de la création. La poésie de Char est une poésie cosmique : elle s'interroge sur la nature et sur la création. Au sein de *Fureur et mystère*, *Le Poème pulvérisé* est particulièrement représentatif de cet empan du regard, même si l'on en trouve des exemples dans *Feuillets d'Hypnos* (feuillets 80, 111, 112). Des poèmes comme « Seuil », comme « Pulvérisé », certains aphorismes de « À la santé du serpent », sont une interrogation de la création sur fond de pensée gnostique. « Seuil » et « Pulvérisé » ont en effet des allures de récits cosmogoniques, saisissant l'expérience de la guerre du point de vue d'un bouleversement radical, celui d'un déluge témoignant de « l'abandon du divin », selon la formule de « Seuil » : s'y entend l'idée gnostique de la Création comme catastrophe liée à l'exil de Dieu¹³. C'est dans ce contexte qu'on doit comprendre l'usage du langage alchimique comme questionnement du chaos, ainsi que le montre Éric Marty. Pour l'alchimiste, en effet, « le livre de la nature est un livre illisible » ; c'est pourquoi « son déchiffrement est lui-même occulte¹⁴ », volontairement crypté

12 René Char, *Le Visage nuptial, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 153.

13 Voir sur ce point Éric Marty, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1990, en particulier le chapitre « La Création comme désastre », p. 216-224.

14 *Ibid.*, p. 130.

en symboles hermétiques : « La clé demeure vif-argent¹⁵ » écrit Char de manière significativement énigmatique à la fin de son commentaire du poème « Les Trois Sœurs » dans *L'Arrière-histoire du Poème pulvérisé*.

L'alchimie chez Char est en outre plus classiquement un modèle de la création poétique, en particulier dans *Le Poème pulvérisé*, où les allusions à « l'illumination » de la connaissance alchimique sont nombreuses. Le poème y est pensé sur le modèle de l'alambic dans lequel la dissolution et la putréfaction de la matière, la « pulvérisation » du titre du recueil, préparent la transmutation de la destruction en « neuve innocence » (« Le Requin et la mouette »). Le poème se fait alors miroir de ce qui peut exister ailleurs dans le monde, alambic faisant voir son microcosme comme reflet du macrocosme, mais en un sens particulier. Chez Char, en effet, ce très ancien usage de la métaphore alchimique en poésie, faisant du poème un analogon du monde fondé sur la recherche des correspondances, est détourné de son usage traditionnel, dans la mesure où il s'agit moins de connaître que de poser des valeurs qui permettent de penser le mouvement en avant, de dessiner les contours d'une nouvelle « ère » après le désastre¹⁶.

Mystère du monde et de la création, le mystère est aussi mystère de la vie qu'interrogent surtout les *Feuillets d'Hypnos*, par exemple dans l'image de la Passante du feuillet 12¹⁷, ou encore dans celle de l'ange du feuillet 16, et dans de nombreux autres feuillets (80, 186, 190, 214, par exemple). S'il y a obscurité du poème, c'est donc pour des raisons qui tiennent à l'obscurité des choses. C'est du moins en ces termes que Mounin défend l'hermétisme de Char :

L'obscurité est rançon de la fidélité poétique. [...] L'hermétisme véritable est celui de la nature des choses. L'univers et nous-mêmes sommes déjà trop énigmatiques pour qu'on aille en rajouter¹⁸.

Mais pourquoi, se demandera-t-on peut-être, devrait-on répondre à l'obscurité des choses par un poème obscur ? Pourquoi ne pas engager plutôt une entreprise d'élucidation de l'obscur, par les outils de l'analyse par exemple, de la psychanalyse pour l'obscur de la psyché, de la métaphysique ou de la science pour l'obscur de notre condition dans l'univers ? C'est qu'il s'agit de faire voir l'obscur sans le détruire, de construire, selon la formule de Christian Doumet, « un système de signes susceptible de rendre intelligible et partageable » une « évidence obscure »¹⁹. Cette « évidence obscure », selon un bel oxymore, suppose de dire autrement, de dire en poème, par exemple. Face à cette « évidence obscure », le poème à la fois vise le

15 *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, reproduite dans René Char, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1292. Le vif-argent dans le langage de l'alchimie est le mercure, le principe de non-fixité.

16 Je me permets de renvoyer sur ce point au chapitre sur *Le Poème pulvérisé* dans mon livre *René Char. Le Poème et l'histoire. 1930-1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 281-290.

17 « Ce qui m'a mis au monde et qui m'en chassera n'intervient qu'aux heures où je suis trop faible pour lui résister. Vieille personne quand je suis né. Jeune inconnue quand je mourrai. / La seule et même Passante » (feuillet 12).

18 Georges Mounin, *Avez-vous lu Char ?*, op. cit., p. 34.

19 Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 130.

sens et le remet en question. Il refuse de traduire tout en ne cessant d'interroger. Dans *Seuls demeurent*, le poème « Le Devoir » peut être lu comme une mise en scène de cette interrogation du monde et des êtres, qui ne se laisse pas résoudre dans une signification ultime, mais maintient ouverte l'évidence obscure. Ce poème ressemble à une petite fable et l'on voit bien que l'emprunt à la forme du conte enfantin permet de jouer avec la question de la signification :

L'enfant que, la nuit venue, l'hiver descendait avec précaution de la charrette de la lune, une fois à l'intérieur de la maison balsamique, plongeait d'un seul trait ses yeux dans le foyer de fonte rouge. [...] l'enfant épelait la rêverie du ciel glacé : – Bouche, ma confidente, que vois-tu ? / – Cigale, je vois un pauvre champignon au cœur de pierre [...] ²⁰.

L'échange s'achève par une question (« Suis-je le présent de l'amour ? ») qui ne reçoit pas de réponse directe du miroir confident mais suscite un court récit de dimension mytho-cosmique (« Dans la constellation des Pléiades, au vent d'un fleuve adolescent, l'impatient Minotaure s'éveillait. »). Apparaît là un fonctionnement typique de la signification chez Char, par relance et saturation de la dimension symbolique (dans la fable, l'énigme, le mythe), sans jamais toutefois que le sens puisse se résoudre dans la clé d'une interprétation.

Enfin, s'il est nécessaire de ne pas réduire l'obscurité du monde, des êtres et des choses, mais de la donner à voir dans un système de signes qui la maintienne tout en la partageant, c'est parce que chez Char l'obscurité est indispensable à la lutte contre les ténèbres du mal dans l'Histoire. L'obscurité n'a pas seulement un sens au regard du « mystère de vivre », ou de notre condition dans l'univers, l'obscurité a également un sens au regard de l'action. Il faut bien distinguer toutefois, dans le contexte de la guerre, deux sortes d'obscurité. Il y a d'abord les ténèbres nazies, ce que Char appelle « l'innommable situation » (« Billets à Francis Curel. I²¹ »), face à laquelle il s'agit bien d'opérer un travail d'élucidation, ne serait-ce que par l'effort de nomination : « [N]e pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire » (épigraphe de « Pauvreté et privilège²² »). Cette obscurité-là doit être « dépouillée de ses inquiètes apparences, des sortilèges et des légendes » ; elle impose l'élargissement « jusqu'à la lumière » (« Note sur le maquis²³ »). D'un autre côté, face à l'obscur de l'époque historique – obscure parce que se caractérisant par la faillite du sens (« je ne comprends pas et si je comprends, ce que je touche est terrifiant²⁴ ») –, il y a une obscurité salutaire, à la fois bienfaisante et salvatrice. L'obscurité de la nuit du maquis, de la nuit d'Hypnos, est l'image de ce qui protège les maquisards engagés dans le combat. C'est une obscurité qu'il faut préserver, sur laquelle il ne faut pas faire de lumière trop vive, mais garder dans le clair-obscur, à l'instar du tableau de Georges de La Tour (feuillet 178). Cette obscurité, qui est « réserve de

20 *Seuls demeurent*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 143.

21 *Recherche de la base et du sommet*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 632.

22 *Ibid.*, p. 631.

23 *Ibid.*, p. 645.

24 « Billets à Francis Curel. II », *ibid.*, p. 633.

significations²⁵ », joue par là le rôle d'une contre-terreur. La bougie du tableau qui éclaire la condition des réfractaires est en effet l'exact opposé de « la fleur *tracée* » du soleil, du feuillet 37, qui éblouit et s'aggrave dans l'œil des mythes nazis, symbole de la lumière aveuglante des mythes totalitaires. Cette nuit protectrice, de nombreuses fois invoquée dans *Feuillets d'Hypnos* (par exemple dans les feuillets 109, 112, 141, 224), est une obscurité indispensable à l'action. Seule elle maintient ouverts les possibles en avant de soi ou, selon les termes de Char, « l'impossible vivant », autrement dit ce qui se soustrait absolument à la détermination des circonstances présentes, ce qui seul permet qu'une situation innommable soit renversée. Tel est le sens de la couleur noire du feuillet 229, laquelle fait référence, aussi bien, au noir des alchimistes : « La couleur noire renferme l'impossible vivant. Son champ mental est le siège de tous les inattendus, de tous les paroxysmes. » C'est également ce que Char appelle « l'inconnu devant soi²⁶ » ou encore l'inespéré.

Le contrat de lecture : poésie et communication

Si l'on peut comprendre, du point de vue de la poétique de Char, la nécessité de l'obscurité, il reste que nous ne nous accordons pas nécessairement sur ce qui fait l'obscurité d'un poème ni sur le degré d'obscurité de ce que nous lisons. Char – on l'a vu dans l'anecdote de son lecteur braconnier – s'amuse de ces différences de réception, qui sont des écarts d'acceptabilité de l'obscurité, des écarts dans les horizons d'attente et les contrats de lecture implicites. C'est en fonction d'une certaine conception de la communication poétique que l'obscurité d'un poème est identifiée comme telle et, parfois, considérée comme un obstacle à faire disparaître par le travail de commentaire.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler la spécificité de la communication poétique, liée à la manière qu'a toute œuvre poétique, même la plus apparemment lisible, de traiter la langue. Qu'ils soient poètes ou linguistes, nombreux sont les auteurs à souligner cette spécificité du rapport au langage de la poésie, qui ne peut qu'entrer en contradiction avec les attentes habituelles de la communication.

Du côté des linguistes, le sémanticien François Rastier, par exemple, dénonce la domination du modèle communicationnel (Jakobson) dans les théories de l'interprétation littéraire, et l'inefficacité de leur idéologie de la clarté, qu'il qualifie d'irénique, dans l'interprétation des textes poétiques²⁷. Citons également les travaux de Michaël Riffaterre montrant bien que toute lecture de la poésie moderne en termes de référentialité aboutit au non-sens²⁸. Cela ne signifie pas que le référent soit totalement exclu de la poésie moderne : dans *Feuillets d'Hypnos* il affleure sans cesse mais, d'une part, *Feuillets d'Hypnos* a un statut à part en raison de sa proximité avec

25 Éric Marty, *op. cit.*, p. 139.

26 « Comment vivre sans inconnu devant soi ? », « Argument » du *Poème pulvérisé*.

27 Voir François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, en particulier dans le chapitre IV la section « Les stratégies interprétatives », p. 112-132.

28 Voir l'article de Michaël Riffaterre « L'illusion référentielle » dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil (Essais), 1982, p. 94.

le genre du journal ou du carnet et, d'autre part, une lecture strictement référentielle de ce recueil échoue, malgré tout, pour une majorité des énoncés.

Ces idéologies de la clarté font un contresens majeur sur ce que la poésie fait à la langue, sur ce qu'elle fait à la communication. La poésie est recreation permanente du commun de la langue, comme le souligne Georges Mounin, selon qui elle travaille précisément à repousser « la frontière de ce qui peut être dit et communiqué, c'est-à-dire partagé, c'est-à-dire socialisé²⁹ ». À ce titre elle contient une part d'inouï, qui échappe nécessairement au réseau des significations établies. Autrement dit, il y a bien dans une certaine mesure une « fatalité de l'incompréhensible³⁰ » (Christian Prigent), qu'il nous faut donc accepter.

C'est aussi ce que dit à sa manière le poète Jacques Roubaud dans *Poésie, etcetera : ménage*. Le dernier chapitre de l'ouvrage s'intitule : « La poésie est difficile³¹ ». Pour Roubaud, la difficulté tient à deux raisons, dont la première est la nature du sens en poésie, alors qu'on « est habitué (scolairement et idéologiquement habitué) à chercher autre chose, une des formes habituelles du sens » :

La poésie ne dit pas « quelque chose ». Dire « quelque chose » suppose pouvoir dire ce que l'on dit, dire quel est ce « quelque chose » que l'on dit. [...] La poésie n'est pas paraphrasable. La poésie dit ce qu'elle dit en le disant. [...] La poésie ne dit pas « quelque chose » mais kekchose. Désignons par kekchose ce que la poésie dit et qui ne peut se dire³².

C'est ce que Roubaud appelle un « sens formel ». La seconde raison de la difficulté de la poésie est affaire de mémoire. C'est la mémoire de toutes nos lectures, et au sein de nos lectures, la mémoire d'un héritage plus long encore de lectures antérieures, qui rend la poésie compréhensible. Christian Doumet, dans l'ouvrage déjà cité, comprend ainsi le propos de Roubaud :

Toutes ces lectures ont pris, dans la mémoire, un statut d'expérience, la consistance d'un acquis. Si bien que chaque lecteur qu'il le veuille ou non, est un acquis de poésie. Plus cet acquis est vaste, plus il permet de reconnaissance. Ce qui peut se dire également sous une forme d'autant plus indiscutable qu'absolument tautologique : *plus on comprend de poésie, plus on comprend de poésie*³³.

On peut dire cela de Char également : plus on comprend de Char, plus on comprend de Char. Même ce qui est resté obscur sera « susceptible de prendre part à cette mémoire active du poétique, d'entrer en nous dans l'acquis de poésie³⁴ ». D'où l'affirmation de Roubaud qui impute la difficulté de la poésie à la « non-familiarité », à la « perte de familiarité avec la poésie, avec toute poésie³⁵ ». Ce qu'on appelle obscurité

29 Georges Mounin, *Avez-vous lu Char ?*, op. cit., p. 21.

30 Christian Prigent, *Christian Prigent, quatre temps. Rencontre avec Bénédicte Gorillot*, Paris, Argol, 2009, p. 247-250.

31 Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Éditions Stock, 1995, p. 262-275.

32 *Ibid.*, p. 75-78.

33 Christian Doumet, op. cit., p. 127.

34 *Ibid.*, p. 128.

35 Jacques Roubaud, op. cit., p. 266.

d'un texte poétique est donc corrélé à nos attentes en termes de communication littéraire, à nos habitudes de lecture, à notre mémoire poétique.

Chez Char, ces attentes et leur décalage éventuel sont mis en scène dans le feuillet 61, qui montre un officier d'Afrique du Nord, c'est-à-dire un cadre de la Résistance, venu rendre visite aux compagnons de maquis. Lorsque l'officier s'étonne du « parler des images » qu'il ne comprend pas chez les maquisards, demandant implicitement que lui soit donné le sens littéral de ces figures auxquelles il n'est pas habitué, le poète lui oppose le constat d'une « langue en usage » dans le maquis, fondée sur une relation de nécessité entre un lieu, une communauté et une forme de vie, entre un espace sensible, des formes de relations interpersonnelles et un mode d'agir. En identifiant un « parler des images » chez les « bougres de maquisards », l'officier se trompe de contexte : il identifie des images par rapport à l'usage de la langue dont il a l'habitude. Or le sens et la valeur de la langue en usage chez les maquisards ne sont pas déterminés par leur écart au regard d'un usage social dominant. C'est un rapport à un autre contexte (à un lieu, à une action, à une communauté), qui justifie cet usage et c'est ce contexte-là qui demande d'être pris en considération.

On pourrait transposer cette exigence à la lecture des métaphores dans le poème. La recherche de métaphores ou plus largement de figures de sens (métaphores, symbole, allégorie) est un réflexe de lecture normal face à un passage difficile, c'est-à-dire inhabituel au regard de la communication linguistique qui est la nôtre. Toutefois, on remarque que, très souvent, cette lecture tropologique des poèmes de Char échoue, faute d'identification soit du comparé soit du motif de la comparaison. Il va de soi, bien évidemment, que les comparaisons et les métaphores clairement identifiables sont nombreuses chez Char, qu'elles sont parfois même triviales (feuillet 17 : « Ce rocher de braves gens est la citadelle de l'amitié »), et que ne font pas difficulté les métaphores, énigmatiques au premier abord, mais qui se résolvent sur le mode de la pointe ou de la maxime : « La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil » (feuillet 169). Que dire en revanche d'un feuillet tel que le feuillet 211 : « Les justiciers s'estompent. Voici les cupides tournant le dos aux bruyères aérées » ? Que faire des « bruyères aérées » ? Est-ce une locution référentielle, est-ce une locution métaphorique ? De même dans le feuillet 44 : « Amis, la neige attend la neige pour un travail simple et pur, à la limite de l'air et de la terre. » Que faire de la neige ? Si on y voit une figure, c'est par rapport au code d'un échange linguistique ordinaire, dont on présuppose alors qu'il se prolonge dans le poème. Or l'ensemble des règles tacites et spontanées qui définissent le code et fondent une communauté linguistique et une cohérence, par rapport à laquelle la rupture d'isotopie propre à la métaphore est identifiable³⁶, ne se prolongent pas nécessairement telles quelles dans le poème. C'est du moins ce que dit le feuillet 61. Il faut alors admettre soit l'absence de code stable dans le poème (ce qui serait plutôt le cas de la poétique surréaliste, même si Michaël Riffaterre a tenté de nuancer l'idée

36 Je m'appuie pour cette description du fonctionnement de la métaphore sur Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

d'un arbitraire de l'image chez les surréalistes), soit rechercher l'instauration par l'œuvre de sa propre cohérence. Il s'agit alors de suivre les fils sémantiques d'une œuvre en étudiant ses isotopies, de manière à dégager le sens que tel mot y prend de façon spécifique, comme Henri Meschonnic l'a théorisé dans la notion de « mot poétique³⁷ ». Ces mots sont nombreux chez Char : l'amande, le torrent, la source, la fontaine, le velours, le givre, la neige, etc. Il n'y a pas de traduction pour ces mots : puisqu'ils ne sont pas à proprement parler des métaphores, nous ne pouvons pas en donner le comparé. Mais nous pouvons déterminer leur valeur dans les recueils, en dégageant l'ensemble des connotations que le système de l'œuvre leur confère – sans qu'il soit exclu de leur donner aussi, en même temps, ponctuellement, des valeurs imputables à d'autres usages et d'autres systèmes symboliques³⁸.

L'obscurité de Char, comme de toute œuvre poétique d'ailleurs, mais d'une manière peut-être plus marquée chez Char que chez d'autres, est liée en partie à cette tension entre l'usage des mots sur lequel s'accorde la communauté linguistique de ses contemporains et l'usage que tend à instaurer l'œuvre, entre ce qui est du côté d'une communauté de discours et ce qui est du côté d'un discours singulier³⁹.

Le problème de la métaphore est le plus visible mais il n'est pas le seul. Participent à l'obscurité de Char d'autres éléments formels qui contreviennent à nos attentes en termes de communication. Les critiques d'après-guerre en ont relevé certains, comme la densité et l'ellipse. Les longs poèmes en prose sont particulièrement représentatifs de la densité sémantique qui caractérise le style de Char, en particulier par la syntaxe complexe de ses phrases (« Éléments », « Fenaison », « L'Absent », « Louis Curel de la Sorgue », notamment). La brièveté des feuillets ne produit pas nécessairement une syntaxe plus simple, au contraire. La densité peut y être aussi forte, comme dans le feuillet 16 déjà cité. L'ellipse, quant à elle, se trouve dans l'enchaînement même des feuillets mais aussi dans une certaine

37 Voir Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 60-61 : « Le mot poétique est un mot qui appartient à un système fermé d'oppositions et de relations, et y prend une valeur qu'il n'a nulle part ainsi, qui ne peut se comprendre que là : chez tel écrivain, dans telle œuvre et par quoi l'œuvre, l'écrivain se définit. Tout mot peut être poétique. [...] Ainsi *noir* ou *grand* ou *puisque* chez Hugo, *blanc* ou *abeille* chez Apollinaire [...] ou la conjonction *mais*. [...] Cette étude des champs lexicaux (et prosodiques, rythmiques, métaphoriques) de certains mots dans l'œuvre rejoint la recherche des principes d'identification du monde chez un écrivain. »

38 Éric Marty montre bien par exemple que l'amande est un symbole repris à la tradition kabbalistique et au Zohar. Voir Éric Marty, « René Char et la question de l'image », *Pardès*, n° 39, vol. 2 (2005), p. 64.

39 Voir Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 35 : « Le figural ne cesse d'apparaître et de disparaître malgré l'effort solidaire des grammairiens pour définir des normes et des rhétoriciens pour objectiver des types d'écart. Chacun sent pourtant que les grammairiens et les rhétoriciens sont aussi impossibles que nécessaires. Impossibles parce que les limites qu'elles tracent (à la norme, à l'écart – c'est-à-dire à l'événement) peuvent à tout moment être déplacées par l'événement même, c'est-à-dire par une situation de parole réelle où des interlocuteurs engageront une représentation de la langue autre que celle qui leur est assignée. Nécessaire parce qu'il faut au moins provisoirement s'entendre sur la forme de la langue si l'on veut parler, et faire de la parole le cadre de déplacements et de réévaluations de cette forme. »

manière de procéder par rupture d'isotopie et juxtaposition paratactique. Citons un seul exemple parmi d'autres, nombreux : « Solitaire et multiple. Veille et sommeil comme une épée dans son fourreau. Estomac aux aliments séparés. Altitude de cierge » (feuillet 74). Enfin, dernier point important de cet inventaire des formes de l'obscurité, le procédé de la déréférentialisation, tout à fait typique de la poésie moderne mais particulièrement vrai pour Char. L'étude des manuscrits montre la tendance de ce dernier, dans les réécritures successives de ses poèmes, à supprimer toute indication circonstancielle. Ce procédé, d'un côté, mime la référentialité, en particulier par un certain usage du déictique ou de l'article défini, mais supprime, d'un autre côté, toute coordonnée spatio-temporelle référentielle.

Lire Char

On comprend dès lors que certains lecteurs et non des moindres, tel Georges Mounin, aient pu avouer s'être senti « en face d'une langue étrangère ou presque⁴⁰ » la première fois qu'ils lurent un poème de Char. Cette expérience d'étrangeté et d'incompréhension correspond sans doute à celle que nous avons tous faite la première fois que nous l'avons lu.

En utilisant l'image d'une langue étrangère, à apprendre, Georges Mounin ne suggère pas qu'elle puisse être traduite ; apprendre cette langue signifie sans doute plutôt devenir le familier de l'œuvre. Lui-même se livre d'ailleurs, pour démontrer l'impossibilité de traduire et l'irréductibilité du sens en poésie, à une sorte de glose parodique du poème « Le Lorient », dont on voit bien qu'elle échoue nécessairement à dire tout ce que dit le poème⁴¹. Mounin en conclut à l'idée que le poème contient quelque chose d'« intransmissible autrement ». Mais cela ne veut pas dire que le critique renonce à commenter. Ses nombreux articles montrent au contraire un effort inlassable de commentaire, indispensable à ses yeux, précisément parce qu'il était professeur, et parce qu'il s'était trouvé, dit-il, « hanté par le problème de la communication (c'est-à-dire de la transmission) d'une expérience [qu'il savait] fragile⁴² », celle de la lecture de poésie. Le geste de Mounin est de nous inviter à accepter de ne pas tout comprendre, ou du moins à ne pas tout comprendre tout de suite ; il y a une lenteur nécessaire. Bien des choses lui échappent encore, dit-il, et il ajoute qu'il y a chez Char « plus d'un texte intransmissible, ou qui le restera longtemps⁴³ ». Le critique invite en outre à multiplier les modes d'intelligibilité

40 Georges Mounin, *op. cit.*, p. 29.

41 *Ibid.*, p. 35.

42 *Ibid.*, p. 10-11.

43 *Ibid.*, p. 30. Le geste de Mounin est tout à fait différent de celui que fait Paul Veyne qui, lui aussi, part de l'image d'une langue étrangère pour caractériser Char. Veyne se rend auprès de Char à partir de 1983 avec la volonté de « traduire » Char « à l'usage du lecteur français » (voir Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard [Tel], 1990, p. 27 et p. 164). La méthode de Veyne tend à ramener l'ambiguïté ou l'incertitude sémantique à un sens unique, dont il demande confirmation à Char. Par là, il annule ce qui, comme le rappelait Mounin, fait qu'un poème est un poème et non pas le récit d'une anecdote ou la description d'une humeur. Sur la lecture de Veyne et sur ses relations avec Char, voir Patrick Née, « Dix années de critique sur Char », *Revue des sciences humaines*, n° 233 (1994), p. 115-153.

en faisant à l'émotion toute sa place, chez le critique aussi bien : « [S]urgie des mots du poète, l'image devient immédiatement aussi vraie qu'un de nos souvenirs personnels : tel tableau de *Partage formel* s'allie indissolublement par exemple aux émotions complexes que nous gardons par-delà l'enfance⁴⁴. »

Char de son côté défend cette forme de réception de ces poèmes quand il dit que pour lui : « [U]n poème ce n'est pas beau ou curieux, ou original, ou tout ce que vous voudrez. [...] Il ne faut pas que ce soit apprécié, admiré, savouré ; il faut quand vous le lisez que ça descende en vous⁴⁵. » En posant le poème comme un objet du monde, ici comme une nourriture que s'incorpore le lecteur pour vivre, Char définit une relation au poème qui passe outre la question de son intelligibilité et engage une autre manière de comprendre, ainsi que le faisait Gaëtan Picon, cité pour commencer :

Si cette poésie est une poésie de la connaissance, elle ne l'est pas de la connaissance intellectuelle : c'est moins pour être compris que pour être vécu que parle René Char – pour émouvoir, pour agir : la poésie, à ses yeux, est action, « connaissance productive du réel »⁴⁶.

Cette forme de compréhension, il faut lui faire toute sa place, parce qu'elle correspond aussi à une expérience de lecteur⁴⁷.

Il ne s'agit pas par là de dire que l'obscurité est un faux problème qui serait résolu par d'autres approches du poème. Au contraire, l'obscurité est bien une dimension intrinsèque de la poétique charienne. Elle invite, d'une part, à accepter d'entrer dans une œuvre en rompant avec les formes habituelles de la communication linguistique, tout en faisant le pari, comme le disait Mounin, que cela en vaut la peine. Elle conduit, d'autre part, à imaginer d'autres modes de réception, qui articulent la lecture et la vie. Faute de cette habitude du regard, faute de cette mémoire et de cet exercice, dirait Jacques Roubaud, l'obscurité fera polémique ; elle entraînera tantôt la fascination, tantôt le découragement de ses lecteurs qui se retourneront alors contre l'objet de leurs attentes et en concluront soit à une condescendance altière soit à un recroquevillement de la poésie française moderne sur elle-même, sur sa forme et contre ses lecteurs – ce qui, à n'en pas douter, ne peut être que la réaction d'un amour déçu.

44 Georges Mounin, *op. cit.*, p. 41.

45 *Id.*

46 Gaëtan Picon, *art. cit.*, p. 828.

47 La réflexion sur ces pratiques de lecture qui jouent à plusieurs niveaux, s'est particulièrement développée ces dernières années. Voir les travaux de Christian Doumet, dans l'ouvrage cité, *Faut-il comprendre la poésie ?*, de Laurent Jenny, Marielle Macé, Hélène Merlin-Kajman, notamment.

Références

- BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- DOUMET, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004.
- DUCHÉ, Jean, « Visite à René Char », *Le Figaro littéraire*, n°132 (30 octobre 1948), p. 5.
- FROLOFF, Nathalie, « Char et les revues littéraires : étude de réception de 1945 à 1949 », dans Didier ALEXANDRE, Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU, Michel MURAT et Patrick NÉE (dir.), *René Char en son siècle*, Actes du colloque organisé à la BnF (13-15 juin 2007), Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 341-355.
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- MARTY, Éric, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1990.
- , « René Char et la question de l'image », *Pardès*, n° 39, vol. 2 (2005), p. 59-70.
- MATHIEU, Jean-Claude, *La Poésie de René Char. I. Traversée du surréalisme*, Paris, José Corti, 1988 [1984].
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie I*, Paris, Gallimard, 1970.
- MICHEL, Laure, « René Char après-guerre : “Un poète de la Résistance” ? », dans Marik FROIDEFOND et Delphine RUMEAU (dir.) *Formes de l'action poétique*, Paris, Hermann (Les Cahiers textuels), 2016, p. 231-248.
- , *René Char. Le Poème et l'histoire. 1930-1950*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- MOUNIN, Georges, *Avez-vous lu Char ?*, Marseille, Agone, 2017 [1947].
- NÉE, Patrick, « Dix années de critique sur Char », *Revue des sciences humaines*, n° 233 (1994), p. 115-153.
- PICON, Gaëtan, « René Char et l'avenir de la poésie », *Fontaine*, XI, n° 63 (novembre 1947), p. 826-834.
- PRIGENT, Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991.
- , *Christian Prigent, quatre temps. Rencontre avec Bénédicte Gorillot*, Paris, Argol, 2009.
- RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- RIFFATERRE, Michaël, « L'illusion référentielle » dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil (Essais), 1982, p. 91-118.
- ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Éditions Stock, 1995.
- VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard (Tel), 1990.



Le poème en prose, forme de la « contre-terreur »

ANNE GOURIO

A border les « formes de l'action poétique » dans *Fureur et mystère* à partir d'une étude du poème en prose est un projet à la fois attendu et délicat. Attendu par la compréhension du terme de « forme » à partir de son acception rhétorique (il s'agirait de déterminer les influences respectives du vers, de l'aphorisme et du poème en prose sur un éventuel agir poétique), attendu aussi par la place majeure qu'occupe le poème en prose dans le recueil publié en 1948. Mais l'entreprise est délicate, tant il est difficile d'aborder le poème en prose à partir de la notion de « forme » : objet indéfinissable, incertain, hybride, que la théorie confrontée à l'affaiblissement du critère métrique peine à circonscrire, le poème en prose fait entrer en concurrence des définitions contradictoires (s'agit-il d'une prose enluminée ? donc investie par les procédés ornementaux du genre poétique ? ou est-ce le poème qui, à l'inverse, se prosaïse – donc est gagné par le registre de la prose ?). L'objet, en outre, est né plusieurs fois entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XX^e siècle (dans la prose poétique du XVIII^e siècle ; avec *Le Spleen de Paris* ; chez les symbolistes qui le redéfinissent sur le double modèle musical et pictural ; chez Max Jacob en 1917) : le poème en prose soumet bel et bien l'histoire des formes à l'épreuve. Toutefois l'essor du poème en prose au XX^e siècle peut aussi être rapporté à une évolution décisive, qui éclaire d'un jour stimulant cet objet incertain : il serait lié à la crise des structures analogiques marquant l'entrée dans l'ère moderne. Quand le vers aurait longtemps offert l'image réduite de l'harmonie universelle, sur le modèle du sonnet renaissant ensuite remanié et refondu jusqu'à la période symboliste, le poème en prose renverrait quant à lui à ce que Valéry, commentant *Les Illuminations* de Rimbaud, qualifie d'« incohérence harmonique ». On sait que Suzanne Bernard, dès 1959, posait autour des notions de dualité et d'alliance des contraires les termes décisifs d'une étude du poème en prose¹. L'oxymorique *poème en prose* ne pouvait, sans doute, que séduire le poète de « l'exaltante alliance des contraires² » (69) : entre « l'incohérence harmonique » (où le chaos fait naître une forme d'harmonie) et « l'exaltante alliance des contraires »

1 Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

2 René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard (Poésie), 1967, p. 69. Les numéros entre parenthèses renvoient désormais à la pagination de cette édition.

(où les contraires semblent chercher la voie d'un équilibre), la différence serait de degré, non de nature.

Situer l'œuvre de René Char dans l'histoire des formes amène un second niveau de difficulté. Si l'on ne conteste plus le rôle majeur de l'auteur de *Fureur et mystère* dans la requalification du poème en prose dans la poésie de l'après-guerre, il est pourtant très délicat, comme le démontre Michel Murat³, de corrélérer la répartition des formes dans ses recueils à une *histoire* générale de celles-ci. La logique des formes n'est pas, autrement dit, à chercher dans une évolution historique, mais bien dans la relation des recueils de Char entre eux, dans l'architecture globale de ceux-ci et dans leur rapport à la circonstance historique. C'est une logique interne à l'œuvre qu'il nous faut approcher – même si l'on ne peut exclure, il est vrai, le rôle qu'y joue souterrainement le modèle rimbaldien. Or un constat s'impose sur ce point : le poème en prose émerge dans la période surréaliste de Char, mais ne prend toute sa mesure qu'à partir de *Seuls demeurent* ; le sens de ce tournant demande à être éclairé. Il est ici tentant d'associer le poème en prose surréaliste (la séquence « Abondance viendra » du *Marteau sans maître*) aux mouvements violents d'une matière profonde, tellurique, épousée dans l'ensemble de ses forces – matière qui constituerait la figuration d'un en-deçà de la psyché. Depuis ce sous-sol magmatique et onirique, le poème en prose prendrait ensuite son essor à la toute fin des années 1930 en se déployant dans un espace autre, celui-ci congédiant dans le même temps les postulats de l'écriture surréaliste⁴. Le poème en prose de *Fureur et mystère* signerait l'abandon de la tentation surréaliste, les repères se déplaçant alors nettement. L'avènement massif du poème en prose ne s'éclairerait désormais que par le contexte historique de la marche à la guerre puis de l'action résistante, qui donne pleinement sens au titre de la première section de *Fureur et mystère*, *Seuls demeurent*. L'hypothèse a été démontrée en des pages décisives par Jean-Claude Mathieu⁵ : le développement du poème en prose se montre indissociable du verbe « demeurer », et des valeurs dont il est porteur dans les années de tourmente. Il s'agit, pour le poète confronté à la marche inexorable de l'oppression nazie, de mobiliser toute la force d'endurance et de résistance d'une forme massive, continue, compacte (ce que le 93^e feuillet d'Hypnos nomme « le combat de la persévérance » [110]), l'impératif éthique se doublant d'une exigence quasi physique, celle qui impose de reprendre pied dans ce monde sensible que le surréalisme avait congédié, et de s'y établir avec constance. Ainsi l'injonction finale du « Bouge de l'historien » (« *Dure*, afin de pouvoir mieux aimer un jour ce que tes mains d'autrefois n'avaient fait qu'effleurer sous l'olivier trop jeune » [47]), prend-elle une valeur emblématique et programmatique.

3 Michel Murat, « Char dans l'histoire des formes », dans Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Murat et Patrick Née (dir.), *René Char en son siècle*, Actes du colloque organisé à la BnF (13-15 juin 2007), Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 133-144.

4 Nous renvoyons sur ce point à l'ouvrage d'Olivier Belin, *René Char et le surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

5 Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur. II. Poésie et résistance*, Paris, José Corti, 1985, p. 114-141.

La lecture proposée ici, qui prend bien sûr en compte les travaux de Jean-Claude Mathieu et Laure Michel⁶ consacrés à la question, procède quant à elle d'un constat portant sur l'architecture globale du recueil. La version définitive de *Fureur et mystère* présente une construction globalement symétrique, souvent commentée : les trois parties de *Seuls demeurent* appellent, par-delà les *Feuillets d'Hypnos*, centre du recueil, mais aussi trouée *bors* du texte, les trois sections finales (*Les Loyaux Adversaires*, *Le Poème pulvérisé*, *La Fontaine narrative*). Or *L'Avant-monde*, partie initiale de *Seuls demeurent*, est très largement dominée par le poème en prose ; lui répondent à la fin du recueil *La Fontaine narrative*, presque intégralement composée de poèmes en prose, et en amont deux sections lui accordant une place large (*Le Poème pulvérisé*) ou moins large mais centrale (*Les Loyaux Adversaires*). Le jeu des positions et des symétries invite alors le regard vers le centre du recueil, et conduit à comparer centre et extrémités : sur le plan formel il serait tentant d'opposer les deux forces dont se saisit le poète, celle du tranchant du fragment au cœur du recueil et celle de la compacité résistante du poème en prose. Notons toutefois que le fragment est lui-même d'une grande diversité et que, s'il s'offre le plus souvent comme la forme brève de l'écriture en proie à l'urgence, il peut s'étendre en micro-récit ou encore approcher, voire mimer la forme du poème en prose, et en cela faire résonner les deux extrémités du recueil. Le champ de la recherche doit alors se resserrer. Or sensiblement au milieu des *Feuillets d'Hypnos*, le feuillet 141, dit de la « contre-terreur », aimante irrésistiblement le regard. Ce feuillet dessine, on le sait, l'espace sensible de la Résistance, un espace qui ouvre au cœur de la terreur un foyer nourricier venant annuler les forces de destruction à l'œuvre dans l'Histoire vécue. Et cet espace, c'est un vallon : « La contre-terreur c'est ce vallon que peu à peu le brouillard comble [...] ». Comment ne pas être aussitôt tenté par une analogie, qui consisterait à rapporter l'architecture globale du recueil à ce vallon, vallon dont les versants seraient constitués par les sections de poèmes en prose ouvrant et fermant le recueil ? Il s'agira donc, ici, d'extraire rapidement de l'aphorisme quelques lignes interprétatives et de proposer à partir d'elles une traversée des poèmes en prose de *Fureur et mystère*.

De ce feuillet, trois orientations peuvent être retenues, l'une formelle, la deuxième thématique, la troisième figurale. Le feuillet 141 est constitué de deux phrases fortement déséquilibrées, la première étendant le large pouvoir de la « contre-terreur », la seconde, ramassée, étant consacrée à la menace de l'oppresseur, qui s'en trouve dès lors relativisée (« Qu'importent alors l'heure et le lieu où le diable nous a fixé rendez-vous ! » [123]). La première est en outre bâtie sur un principe accumulatif par la reprise d'un présentatif, qui impose un rythme lent retournant le temps de l'urgence imposé par la terreur :

La contre-terreur, c'est ce vallon que peu à peu le brouillard comble, c'est le fugace bruissement des feuilles comme un essaim de fusées engourdies, c'est cette pesanteur bien répartie, c'est cette circulation ouatée d'animaux et d'insectes tirant mille traits sur l'écorce tendre de la nuit, c'est cette graine de luzerne sur la fossette d'un visage caressé [...].

6 Laure Michel, René Char. *Le poème et l'histoire 1930-1950*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Nous avons là, dans l'ampleur, la lenteur et la scansion, quelques orientations formelles que nous retrouverons dans la suite de l'étude. Sur le plan thématique, tout le feuillet oppose la résistance d'un ici-bas, d'un espace naturel, vivace, présent, à la chimère menaçante de la figure diabolique. On note du reste le changement d'échelle brusque qui, du vallon, resserre le champ visuel vers les feuilles, les insectes et la graine de luzerne, amenant en cela une miniaturisation du paysage dévoilant les ressources cachées de l'infime. Ressources foisonnantes dont témoigne l'abondance des pluriels, ressources tournées vers une vie à venir et constituant le vallon de la contre-terreur en espace inchoatif – vallon maternel, accueillant, devenu berceau. Un double mouvement réunit alors les lignes thématiques de ce texte : celui d'une descente dans les profondeurs de ce vallon, et celui d'une circulation fusante animant cet espace naturel. Le vallon du feuillet 141 accueille enfin une poésie immanente, incarnée : « [C]'est cet incendie de la lune qui ne sera jamais un incendie » – la proposition introduit ici un *distinguo* entre l'image poétique et la dénotation. Contre la mise en péril de la poésie, l'espace en tant que tel s'avèrerait donc créateur, lui qui ne peut être dit *que* par le détour de la métaphore. Le vallon de la contre-terreur impose en cela un type de déchiffrement, de lecture du sensible, qui sera très précisément celui que le poème en prose déploiera, on le verra, à une autre échelle.

De ces trois orientations rapidement dégagées on montrera qu'elles inscrivent le poème en prose dans un double jeu de différences : celui qui le distingue nettement du texte en vers (par une endurance et une profondeur perceptibles dans le rapport au naturel, au passé et au récit) ; celui qui le tient par ailleurs à distance de l'écriture aphoristique (par une forme d'allègement tenant au statut du sujet, au rapport à la référence et à l'éthique).

La « lyre des pierres »

Les relations entre vers et prose ne se conjuguent pas selon les mêmes déclinaisons au fil de l'œuvre de René Char : les poèmes en vers font en effet apparaître une nette évolution, le vers déchiqueté, heurté, disloqué, rompant avec tout principe d'harmonie des recueils surréalistes (*Les Cloches sur le cœur* faisant exception sur ce point), s'effaçant peu à peu au profit de formes accordant une place de plus en plus large au chant, voire à la chanson, et renouant en cela avec les origines mêmes du lyrisme (*Les Matinaux* marquant en 1950 une étape importante). *Fureur et mystère* est le recueil qui semble assurer, sur ce point, une transition féconde : si Char se réconcilie ici avec la tentation lyrique, il prend aussi le soin de tenir celle-ci à distance. Significativement, il semble que le lyrisme y investisse *autant* les poèmes en prose que les quelques textes en vers – et peut-être même *davantage*. D'où l'hypothèse de cette étude : la prose est cela qui va tout à la fois accueillir et tempérer l'élan lyrique ; le poème en prose introduirait un lyrisme en mineur, un « hymne à voix basse » (177), un lyrisme gagnant en densité et retrempé, comme on va le voir, dans la matière élémentaire (c'est la « lyre des pierres » du « Thor » [159] ou la « fugue paysanne des herbes » de « Pénombre » [160]). Deux questions se posent donc inévitablement à la lecture de ces textes : comment se maintiennent les marques notoires du lyrisme ici accueilli ? Quels sont les moyens par lesquels le lyrisme se repositionne et s'affranchit de son héritage ?

Le poème en prose de *Fureur et mystère* peut difficilement être situé dans le sillage du modèle baudelairien jouant sur la dissonance et assumant une certaine forme de prosaïsme, tant s'y affiche une volonté nette de « poétiser » la prose. Ces poèmes en prose présentent en effet de très nombreux procédés destinés à assurer leur cohésion, procédés que Char emprunte significativement à la tradition lyrique. On note ainsi les effets de bouclage fréquents (inspirés du genre de la chanson, et qui reparaîtront précisément dans les poèmes versifiés des *Matinaux*) – avec ou sans variation (« Le Thor » [159]), « Pénombre » [160], « Allégeance » [210]) ; on relève par ailleurs le déploiement de larges périodes bâties sur des reprises anaphoriques introduisant un effet de scansion – et ce par la répétition du présentatif (notons que « Hymne à voix basse » [177] suit très exactement la structure phrastique du feuillet 141⁷), ou par la reprise d'un grand vocatif (« Envoûtement à la Renardièrre » [24], « Louis Curel de la Sorgue » [41]) ; signalons aussi les nombreux éléments alimentant une musicalité interne – les vers blancs s'immisçant parfois jusqu'à envahir l'espace entier du poème (« Allégeance » [219] n'étant constitué que d'alexandrins) – et bien sûr le recours fréquent à l'invocation lyrique.

Mais tout concourt aussi à étouffer et minorer l'idéalisme sous-jacent à cet héritage. Symptomatiques, sur ce point, s'avèrent être les choix énonciatifs d'« Hommage et famine » (51) : au premier paragraphe déployant l'élan d'un hymne encomiastique d'inspiration courtoise (« Femme qui vous accordez avec la bouche du poète, ce torrent au limon serein... ») fait suite un second ensemble introduisant par la parenthèse une réponse murmurée, qui atténue aussitôt les effets de la louange en la teintant de nuit et de doute (« Il faisait nuit. Nous nous étions serrés sous le grand chêne de larmes... »). Plus significative est la conjonction de certains choix thématiques et d'une expérience spécifique de la temporalité. Du sous-sol surréaliste, le poème s'élève en effet vers un sol, une terre, ses végétaux, ses champs, son bestiaire, sol où il s'agit de s'établir pour reconquérir tout à la fois un espace sensible et le pouvoir de détermination d'un sujet – un espace qui prend toute sa valeur de s'opposer à l'anti-nature ou à la perversion du naturel de l'idéologie nazie (songeons à l'évocation de la croix gammée à travers l'image de « la fleur tracée, la fleur hideuse », qui « tourne ses pétales noirs dans la chair folle du soleil », ou aux nombreuses références à la lèpre, la peste et la monstruosité émaillant le recueil). Ce mouvement s'accompagne alors d'un « assainissement des antagonismes⁸ » et d'une recherche nouvelle de simplicité et de dépouillement : c'est bien là la nouvelle mission de cette « poésie qui va nue sur ses pieds de roseau, sur ses pieds de cailloux » (74). « Calendrier » (26), on le sait, met ainsi nettement à distance la « plage qui chaque hiver s'encombrait de régressives légendes » – et à travers elle la tentation d'un merveilleux aux racines archaïques – pour redessiner les contours du rapport au passé : la profondeur temporelle renverra désormais à un passé personnel, sur lequel prendre appui. Cette tendance est nette dans la période couverte par *Seuls*

7 « L'Hellade, c'est le rivage déployé d'une mer géniale [...] ; c'est plus loin, une mappemonde d'étranges montagnes [...] ; c'est une réponse à tout [...] » (177).

8 « Moulin premier », XXXVI, *Le Marteau sans maître*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 71.

demeurent (*L'Avant-monde* désignant dès son titre cette antériorité du monde sensible subsistant en dépit des assauts de la terreur), mais elle l'est plus encore dans les dernières sections – selon des modalités certes distinctes. Sur ce point, il est intéressant de rappeler quelques formules évocatrices des « Billets à Francis Curel », qui assurent précisément cette continuité entre les périodes d'écriture du recueil. Quand en 1941, on lit sous la main du poète ces consignes :

Regarde, en attendant, tourner les dernières roues sur la Sorgue. Mesure la longueur chantante de leur mousse. Calcule la résistance délabrée de leurs planches. Confie-toi à voix basse aux eaux-sauvages que nous aimons⁹.

Consignes ramenant l'existence à quelques gestes simples destinés à baliser l'espace du sensible, accompagnés d'une confiance « à voix basse », le quatrième billet, qui marque toute la désillusion de Char à l'égard de l'action collective en 1948, mobilise là aussi un ensemble de choix significatifs : celui de pénétrer dans la profondeur de l'ombre et d'y renouer le lien avec une mémoire personnelle (« Ascien j'ai recherché l'ombre et rétabli la mémoire, celle qui m'était antérieure ») ; celui de réinvestir le temps long et le sens de la durée, en relation avec les gestes artisanaux du quotidien (« Je redécouvrais peu à peu la durée, j'améliorais imperceptiblement mes saisons, je dominais mon juste fiel, je redevenais journalier¹⁰ »). Or les textes en prose des deux extrémités du recueil se rejoignent très exactement autour de ces impératifs : quand « Congé au vent » (20) surplombe de son espace naturel l'ensemble de *L'Avant-monde* et met en cela potentiellement à distance la plongée dans les ténèbres de la guerre offerte par les poèmes du « partisan » (Georges Mounin¹¹) à la fin de la section, quand les gestes patients de l'artisanat, renouant avec le quotidien (le forgeron, le vannier, le fontainier), poursuivent dans les premiers textes cette même orientation naturaliste, l'autre extrémité du recueil entrelace étroitement les motifs végétaux et la relation à l'antériorité. Ce sont les « végétaux du jardin désordonné de mon père, attentif aux sèves » dans « Biens égaux » (173), les « vergers dont la robuste vieillesse donnait des fruits » dans « Suzerain » (192) et bien sûr l'herbe associée au « Jadis » de « Jacquemard et Julia » (186). La section *Les Loyaux Adversaires* s'associe elle aussi à cet ensemble de façon tout à fait significative : alors que la section ne fait pas place explicitement à la guerre, alors qu'elle refuse tout ancrage dans une temporalité historique, elle maintient en son cœur quatre textes en prose, où revient là aussi la profondeur végétale, cette fois corrélée à une langue des éléments (ou à une langue *inscrite* dans les éléments) : ce sont, dans « Le Thor » (159) « le sentier aux herbes engourdies » et la « lyre des pierres » ; dans « Pénombre », le choix de la nuit protectrice associée à la « fugue paysanne de l'herbe » (160) ; dans « *Cur secessisti ?* » (161) (dont Paul Veyne rappelle qu'il s'agit d'une inscription latine¹²), l'abri du « cachot de pierre » d'Aulan et la profondeur de l'inscription matérielle.

9 « Billets à Francis Curel », *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes, ibid.*, p. 632.

10 « Billets à Francis Curel. IV », *ibid.*, p. 638.

11 Georges Mounin, *Avez-vous lu Char ?*, Marseille, Agone, 2017 [1947], p. 137.

12 René Char, *La Sorgue et autres poèmes*, textes établis par Marie-Claude Char et Paul Veyne, Paris, Classiques Hachette, 1997, p. 60.

Ces textes constituent donc eux aussi ce refuge de l'endurance, de la persévérance et de la simplicité.

S'il s'agit donc d'établir par le poème en prose un lien avec le passé face à un présent menacé, lien que le *continuum* de la prose encourage, le rapport à ce passé n'est pourtant jamais, on l'a esquissé, le signe d'un attachement régressif. Le poème en prose va alors rendre sensible et palpable cette profondeur temporelle en assurant sa traversée. Le « Jadis » emblématique de « Jacquemard et Julia » se réduit moins, en effet, à un temps mythique qu'il ne porte en lui une puissance de surgissement ouverte sur l'avenir (ce dont témoigne le final du texte). C'est bien là le sens déterminant que revêt, dans le poème en prose de *Fureur et mystère*, comme l'a démontré Michel Collot¹³, l'usage atypique de l'imparfait. La valeur aspectuelle de celui-ci permet la circulation entre présent et passé ; non corrélé au passé simple, l'imparfait reçoit en outre une nuance inchoative, qu'emblématise la fameuse résurgence de Fontaine de Vaucluse, ouverte sur un futur prometteur (« Adoptés par l'ouvert, poncés jusqu'à l'invisible, nous étions une victoire qui ne prendrait jamais fin » [213]). Le passé du poème en prose est donc bien cela qui déborde dans le présent, qui remonte depuis les profondeurs, source, fontaine ou « eaux de verte foudre » (30), vers un ici et un présent requalifiés.

À cette profondeur (terrienne et temporelle) corrélée à la puissance d'un jaillissement du passé, s'ajoute enfin – ainsi que l'a montré Jean-Claude Mathieu –, un « recentrement figuratif sur un homme ou un lieu » poursuivant la même logique : entendant reprendre pied dans un monde sensible menacé, le poème en prose donne forme à des figures, en des portraits assurant cet ancrage et introduisant des fragments narratifs. Ce sont, par exemple, la figure tellurique de Louis Curel de la Sorgue, celle du forgeron de « Fréquence » (23), l'allusion à demi-masquée à la figure de l'Armurier, l'ami de l'enfance, dans « Suzerain » (192). Or ces quelques séquences narratives rompent sur certains points révélateurs avec les règles du genre, de sorte que le récit du poème en prose s'interdit d'embrasser la temporalité d'une narration continue (celle d'un hypothétique grand récit national, que rejette radicalement Char). Nombreux sont les textes en prose court-circuitant d'abord cette continuité par un sens de la fragmentation nettement affiché : lignes de pointillés (« Vivre avec de tels hommes » [45]), blancs de la page, ruptures temporelles et incohérence logique (« Plissement » [50]) ou syntaxe sérielle font signe en direction d'un récit troué. Fragmenté, le récit peut aussi être ressaisi par un sens de l'incantation (« Jacquemard et Julia » [186]), moyen de déloger le récit du passé pour le mettre littéralement en présence et, comme on le verra, mobiliser toute la force d'un agir. Le récit peut par ailleurs être replongé dans la nuit : déréférencé, il gomme à dessein les éléments susceptibles de rapporter le texte à un contexte identifiable (notons que les figures se succédant dans « Suzerain » [192], de l'Armurier à Sade, restent à dessein des silhouettes) : il s'agit en cela d'offrir au lecteur les conditions d'une ressaisie du texte – ce qui ménage la possibilité d'un agir du poème. Enfin, si le récit court souterrainement dans les poèmes en prose de *Fureur et mystère*, il doit être pensé à

13 Michel Collot, « La présence de l'imparfait », *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 257-272.

une échelle excédant la clôture de chaque texte. De fait, un récit latent se dissimule dans le recueil, et en livre le sens à travers le dialogue implicite de ses motifs. C'est assurément dans l'image séminale de la « lampe dont l'auréole de clarté serait de parfum » (20), de « Congé au vent », que le récit puise son origine. Le bouquet de mimosas, comparé ici à une lampe odorante, entrelace significativement l'isotopie végétale et le paradigme de la lumière. Et c'est précisément à cette lumière, celle des végétaux, que, tournant le dos « au soleil couchant » comme la petite cueilleuse de mimosas, nous allons nous enfoncer peu à peu dans les ténèbres d'Hypnos – une double ligne thématique s'entrelace alors étroitement, le végétal, la lampe, et rétablit la continuité d'un récit contre les ruptures imposées par la temporalité historique. À la lampe de mimosas de « Congé au vent », fait directement suite la « lanterne » de « Violences » (21), lui répondent ensuite la « lampe d'anémone » de « Fenaison » (38) (en une conjonction similaire) et la « lampe inconnue de nous », dans « Plissement », « inaccessible à nous, à la pointe du monde », qui « tenait éveillés le courage et le silence » (50 et 87). Il s'agit bien de dessiner ici la ligne d'une contre-utopie, par une lueur tempérant l'éclat trompeur du soleil et porteuse d'un espoir continu. C'est pourquoi le motif reparaitra au cœur des *Feuillets d'Hypnos*, la lampe de mimosas appelant la chandelle du *Prisonnier* de Georges de La Tour (feuillet 178 des *Feuillets d'Hypnos*) et la veilleuse de Madeleine, dans *La Fontaine narrative* :

Mais ils oublieront en partant de noyer la veilleuse et un peu d'huile se répandra par le poignard de la flamme sur l'impossible solution. (215)

L'image de l'huile répandue pourrait bien suggérer le tracé secret de cette flamme à travers le recueil, et la possibilité de suivre un itinéraire caché, dont le sens demeure crypté (d'où « l'impossible solution »). Ainsi une nouvelle disposition de lecture se met-elle peu à peu en place à travers ces massifs de poèmes en prose : refusant la transparence d'un sens unilatéral – celui que tend à imposer l'Histoire –, ils invitent à plonger dans les ténèbres en s'armant d'un autre pouvoir de discernement et de déchiffrement – celui que livre une lueur dans la nuit. C'est bien là l'indice qu'il faut traverser les traces, accepter de se déposséder des certitudes, pour pouvoir accéder à cette lisibilité autre.

Le poème en prose, ainsi, opère une replongée de l'héritage lyrique dans la profondeur et la gravité d'un passé, autant que d'une terre : l'élan lyrique y est donc tout à la fois accueilli et mis à distance ; il repense par ailleurs le récit à l'échelle du recueil entier – autant de moyens indirects d'envisager une résistance souterraine, une « contre-terreur ». Ce faisant, il ménage aussi la possibilité d'un agir du poème, et en cela se positionne, autant qu'à l'égard du vers comme on l'a vu, dans sa relation à l'aphorisme.

L'action « sans fardeau »

Quelle forme d'action le poème en prose contribue-t-il à forger ? Les poèmes en prose de *Fureur et mystère* sont le plus souvent, ainsi que l'a montré Jean-Claude Mathieu, bâtis en deux parties, autour d'un point de renversement qui rend sensible l'action d'un sujet déterminé à infléchir le cours des choses. Passage de l'imparfait au présent, de la modalité assertive à la modalité optative ou injonctive, de formes

impersonnelles à une énonciation plus personnelle, il s'agit toujours de dépasser un premier état vers un second, et ainsi d'introduire un procès pensé comme métamorphose. Ce mouvement de transformation dote le poème d'un pouvoir performatif et d'une force illocutoire, qui éclatent dans quelques finales célébrant la reconquête victorieuse du présent par la parole (songeons au « j'affirme que tu vis » de « Biens égaux » [173] ou à l'apostrophe lancée à la Grèce résistante : « Ô Grèce [...] t'imaginer, c'est te rétablir » dans « Hymne à voix basse » [177]). Dans un recueil où la forme de l'aphorisme est si massivement présente par ailleurs, un ensemble de questions se pose inévitablement : assiste-t-on à la contamination du poème en prose par la forme potentiellement prescriptive de l'aphorisme ? Ou le poème en prose ne propose-t-il pas, au contraire, un type d'agir tout autre, qui s'en tient sciemment à distance ?

La réponse doit d'abord se chercher dans les choix énonciatifs dominant ces poèmes en prose. Alors que l'injonction de l'aphorisme est régie par un sujet dont tout laisse penser qu'il est référentiel, le poème en prose introduit quant à lui un brouillage délibéré de sa source énonciative, les effets de fiction venant entamer toute hypothèse de référentialité. On pourrait décliner ici tous les moyens par lesquels l'origine du discours est de fait à dessein obscurcie. La polyphonie est parfois choisie, elle que signale par exemple la présence de guillemets ; les deux voix de la « Chanson du velours à côtes » sont sur ce point emblématiques (« Le jour disait [...] La nuit disait » [201]) ; « Jeunesse » introduit quant à lui une voix féminine ouvrant une série de subordonnées hypothétiques : « Si j'avais été muette comme la marche de pierre [...], si j'avais été enfant comme l'arbre blanc » (25) – la démultiplication des identités rêvées redoublant l'obscurité de la source énonciative. Il s'agit, très manifestement, de tempérer l'assurance et la maîtrise du sujet lyrique à l'égard de son discours. C'est pourquoi, du reste, le poème amoureux joue souvent avec le modèle courtois de la dépossession, remotivant le schème de la *fin'amor* et opérant ainsi un décentrement de la première personne. Ainsi en est-il dans la mise en suspens venant clore « Envoûtement à la Renardière » (« Mais ai-je qualité pour vous survivre, moi qui dans ce Chant de Vous, me considère comme le plus éloigné de mes sosies ? »), cette mise en suspens faisant résonner l'affirmation de la première partie : « Je demeurais là, entièrement inconnu de moi-même, dans votre moulin à soleil » (24). Ainsi en est-il aussi du serment d'« allégeance » sur lequel le recueil vient se clore, la signature du sujet lyrique ne se devinant plus que dans le lointain : « [Q]ui au juste l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas ? » (219)

Cet affaiblissement de la posture énonciative trouve son parfait prolongement dans le rapport du poème à la circonstance historique. Si la circonstance est tout à la fois supposée et gommée, alors le mode d'action du poème en prose ne peut plus, de toute évidence, s'inspirer de celui que postule la forme aphoristique en prise avec la référence. Le rapport aux dates des poèmes en prose est sur ce point particulièrement éloquent : *Seuls demeurent* (1938-1944) traverse littéralement les années de guerre, annulant potentiellement le battement des événements historiques. Par ailleurs la date peut être posée, et suspendue par l'image poétique qui en opère la ressaisie : c'est l'oiseau qui se fait le porte-parole du discours événementiel, du loriot (« Le Loriot, 3 septembre 1939 ») à l'engoulevent (« 1939 : Par la bouche de

l'engoulement »). Le rapport aux patronymes introduit un effet de distance analogue à l'égard du discours aphoristique : la présence de Roger Bernard est littéralement sublimée dans « Affres détonation silence » (185), qui conduit à une renaissance du jeune poète dans le texte, dont la lecture gagne un pouvoir performatif¹⁴. Enfin, la mise à distance de la circonstance passe par la polysémie des textes (en particulier dans les poèmes partisans), et l'ambiguïté maintenue de leur supposé message : quelle valeur prend la sécession de « *Cur secessisti ?* » (161) (l'image de la Résistance ? ou la honte d'être resté un jour en retrait ?), quelle connotation reçoit le titre de « Vivre avec de *tels* hommes » (45) – l'exemplarité ? ou la désillusion amère ? Tout le pouvoir suggestif de ce titre se prolonge du reste dans la ligne de pointillés qui troue littéralement la lisibilité du texte. Très manifestement, le texte se rapprochant de la circonstance prend donc le soin d'occulter toute transparence et de s'affranchir du genre « cocardier » dont se défie Char.

Le poème en prose ne propose alors un rapport à l'action poétique que sur le mode très étrange d'une forme d'allègement et d'apesanteur, entrant en complémentarité avec la gravité dont nous avons parlé pour commencer : allègement à l'égard des normes métriques bien entendu (le poème en prose est la forme de la poésie en liberté) ; allègement à l'égard de la circonstance et mise à distance du poids de l'Histoire ; enfin redéfinition du rapport à l'impératif éthique, comme on va le voir. La ligne thématique est d'ailleurs constante au fil des poèmes en prose : il s'agit bel et bien de se délester du poids des choses et de s'offrir à « l'or du vent » (28), il s'agit de devenir Ariel quand tout vous impose d'être Caliban. « Éléments » est sur ce point emblématique : s'il inscrit dans l'épigraphie la mémoire de Roger Bonon, tué en mai 1940 en mer du Nord, le poème dresse le portrait de celle qui lui survit, et la soulève littéralement de terre (« Au ras du sol la nuit entraînait *légère* dans leur chair qui titubait » [34]) ; lui répondent en écho le vœu de « Médaille » (« Identique sagesse, toi qui composes l'avenir *sans croire au poids qui décourage* » [30]), l'injonction de « J'habite une douleur » (« Préfère te coucher *sans fardeau*, ton lit te sera léger »), la chambre des amants « devenue *légère* » de « L'Épi de cristal » (40) et la déclaration lancée à Marthe (« Je veux être pour vous la liberté et *le vent de la vie* [...] » [191]). On pourrait donc lire ici, inscrite dans l'ensemble des poèmes en prose, une volonté manifeste de se délester de toute morale prescriptive au profit d'une souveraineté d'inspiration nietzschéenne¹⁵. Or le poème en prose offrirait la forme adéquate à cette morale du soulèvement, de l'autonomie, du dépassement. Ne se gouvernant plus qu'à partir de ses propres règles, il se donne littéralement naissance, à l'image du fontainier de « Jeunesse » (« Vous vous donnez naissance, otages des oiseaux, fontainier » [25]), ou du sujet de « Pénombre » (160) qui, refusant toute doctrine, cherche dans les éléments naturels la mesure de son agir :

Je me gouvernais sans doctrine, avec une véhémence sereine. J'étais l'égal de choses dont le secret tenait sous le rayon d'une aile.

14 Voir sur ce point les analyses de Laure Michel, *op. cit.*, p. 302-306.

15 La position restant toutefois moins affirmative que chez Nietzsche, ainsi que l'avance Laure Michel (*op. cit.*, p. 369).

On mesure dès lors la portée du discours rapporté dans « Le Requin et la Mouette » (« Quand je dis : *j'ai levé la loi, j'ai franchi la morale, j'ai maillé le cœur* [...] » [190]) : il s'agit pour le sujet de l'énonciation de rappeler cette éthique du soulèvement, tout en s'en désolidarisant en partie (c'est la valeur du discours rapporté), pour mieux lui opposer les ressources propres au poème en prose. L'adresse finale à « l'arc-en-ciel de ce rivage polisseur » rétablit en effet le jeu des images, celles-ci étant seules autorisées à rappeler la loi de l'innocence du devenir (« Faites que toute fin supposée soit une neuve innocence, un fiévreux en-avant pour ceux qui trébuchent dans la matinale lourdeur »). Ainsi, dans la mesure où le poème en prose reste un poème, avec les ressources qui sont les siennes, il soutient pleinement, mais *implicitement*, cette morale du soulèvement ; l'énoncé d'une sentence serait quant à lui tenu à distance.

Si le poème en prose s'allège ainsi de tout discours prescriptif, c'est enfin et surtout parce qu'il s'interdit toute résolution des antagonismes. Voué au maintien d'une ambiguïté du sens, il cultive ce « mystère » que « Congé au vent » avait dès l'ouverture du recueil suspendu aux lèvres de la petite cueilleuse de mimosas, prêtresse d'un culte obscur et en cela réserve de sens donnant congé au vent de la menace : « Peut-être aurez-vous la chance de distinguer sur ses lèvres la chimère de l'humidité de la nuit ? » (20) Ainsi prennent sens les poèmes en prose en deux volets opposés, faisant s'entrechoquer le « jour » et la « nuit » dans la « Chanson du velours à côtes » (201), le souvenir d'un passé perdu et le miracle d'une rencontre dans « Biens égaux » (173) (dont le titre maintient cet équilibre), ou encore la légèreté et le « poids de la nuit » dans « J'habite une douleur », qui se clôt sur un emblématique « Il n'y a pas de siège pur » (178). L'octosyllabe final de ce poème rejette la résolution de la dialectique initiée par ses deux paragraphes, mais aussi, on l'aura compris, le maintien de lignes étanches entre vers et prose. Telle est finalement la leçon du poème en prose charien, qui clame son indépendance souveraine dans l'hybridité de ses formes, le dernier poème de *L'Avant-monde*, « La Liberté » (52), étant écrit en versets, le tout dernier du recueil, « Allégeance » (219), disposant en paragraphes ses alexandrins réguliers.

« L'incohérence harmonique ». L'expression valéryenne ne pouvait pas mieux s'appliquer au poème en prose de *Fureur et mystère* : vallon creusant la réalité de profondeur et se délestant dans le même temps de toute pesanteur ; forme accueillant l'expression lyrique mais refusant la norme du vers ; espace d'une parole poétique qui se rêve comme sœur de l'action mais se défie de toute espèce d'autorité. Cette tension héraclitéenne se prolonge finalement jusque dans la construction du recueil. Si le poème en prose marque, historiquement, l'entrée dans la modernité par le refus de l'ordre rhétorique, avec René Char il se présente paradoxalement comme la forme qui, dans le chaos de la guerre, rétablit précisément un équilibre et un ordonnancement, à l'échelle du recueil. Cet ordonnancement mène irrésistiblement vers le vallon de la contre-terreur, qui dessine, en définitive, le mode d'action tout à fait spécifique du poème en prose, celui d'une action littéralement « en creux », opposée à la terreur hérissée des « monts enragés » (124).

Références

- BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- CHAR, René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard (Poésie), 1967.
- , *La Sorgue et autres poèmes*, textes établis par Marie-Claude Char et Paul Veyne, Paris, Classiques Hachette, 1997.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- COLLOT, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.
- MATHIEU, Jean-Claude, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur. II. Poésie et résistance*, Paris, José Corti, 1985.
- MICHEL, Laure, *René Char. Le poème et l'histoire 1930-1950*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- MOUNIN, Georges, *Avez-vous lu Char ?*, Marseille, Agone, 2017 [1947].
- MURAT, Michel, « Char dans l'histoire des formes », dans Didier ALEXANDRE, Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU, Michel MURAT et Patrick NÉE (dir.), *René Char en son siècle*, Actes du colloque organisé à la BnF (13-15 juin 2007), Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 133-144.



« Toi nuage passe devant ». L'écriture résistante de René Char

JEAN-MICHEL MAULPOIX

Ainsi que Mallarmé le rappelle dans « L'Action restreinte », écrire est un acte qui « toujours s'applique à du papier¹ ». Encore arrive-t-il que ce papier, où la langue même s'active pour se faire poème, accompagne et soutienne une action réelle qui a lieu au dehors de lui... Il ne la remplace pas, il n'en tient pas lieu, mais la fortifie par son action propre. C'est, me semble-t-il, ce qui se passe dans *Fureur et mystère* de René Char, dont l'œuvre poétique est gouvernée tout entière par l'idée que la poésie est une action qui a lieu dans la langue, qui porte sur la langue, et qui est moins orientée vers un accomplissement esthétique que vers la détermination d'une conduite, voire d'une présence au monde. La poésie ne vient pas répondre *artistiquement* à l'oubli et à la fragilité de l'humain ; elle établit des points de langue résistante : aphorismes, fragments, poèmes...

Rares sont les livres où écriture et action sont aussi organiquement proches que dans *Fureur et mystère*. C'est-à-dire que la question n'est pas ici d'évaluer l'intensité de l'implication d'un écrivain dans une cause extérieure plus ou moins durable, non plus que son efficacité, mais d'observer de l'intérieur, dans la poésie même, la persistance d'un esprit de résistance qui lui est congénital et qui s'avère constitutif de son identité.

Observons d'emblée ceci : le mot « résistance » est présent, dès le premier poème, « La Torche du prodigue », du premier livre de René Char, *Arsenal*, bien avant la guerre, en 1927 :

Brûlé l'enclos en quarantaine
Toi nuage passe devant

Nuage de résistance
Nuage des cavernes
Entraîneur d'hypnose²

1 Stéphane Mallarmé, *Quant au livre, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 215.

2 René Char, *Arsenal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 7. Désormais abrégé en *O.C.*

« Hypnos », « caverne », « résistance », ce n'est pas un seul mais trois des mots-clefs de *Fureur et mystère* qui sont déjà présents dans ce texte de jeunesse... Ces nuages, autant dire ces formes changeantes de l'éphémère, qui entraînent, et auxquelles on se souvient que « l'étranger » baudelairien du *Spleen de Paris* attachait ses pas, ce sont chez René Char des « nuage[s] de résistance » : ils sont le produit d'une fumée, celle qui s'échappe du feu de l'enclos que brûle le poème... Ils viennent offrir à qui se met en chemin l'appui paradoxal d'une fumée porteuse (« Cette fumée qui nous portait³... » écrit Char dans *Les Loyaux Adversaires*), puisque l'énergie qui entraîne et qui soutient est ici directement issue d'une consommation. Et pour aller droit à une première proposition qui me semble essentielle, je dirai que le mot « résistance » est le mot en quelque manière inaugural de l'œuvre poétique de Char. En ajoutant aussitôt que cette œuvre invite à substituer la notion de *résistance* à celle d'*engagement*, qui vient évidemment à l'esprit, mais qu'il faut écarter pour clarifier la réflexion.

Tel que Char le définit, le poète est celui qui regarde au-delà, et ne s'attarde pas « à l'ornière des résultats⁴ ». Il va plus avant dans le jeu du langage que l'intellectuel qui inscrit sa voix et sa pensée dans le débat public... La poésie, René Char l'a bien compris, est par définition un acte de *dégagement* ; sa force tient à son indépendance. Et, si engagée soit-elle dans l'urgence d'un nécessaire combat présent, elle vise moins un ennemi immédiatement localisé qu'elle ne tire des « salve[s] d'avenir⁵ ».

Il y a dans l'exercice du poème une double logique de proximité et d'éloignement : d'un côté, c'est un art de la parole qui se noue au réel, et d'un autre côté il suppose une nécessaire distance qui conditionne son existence comme élaboration d'un acte de langue, un acte *dans* la langue...

Char affirme avec trop d'insistance la liberté d'action et l'irréductibilité de la poésie pour pouvoir être assimilé à un écrivain engagé. Rappelons qu'il a notamment pris ses distances avec les formes de l'engagement surréaliste et de la poésie militante. Citons par exemple ce qu'il écrit dans *Recherche de la base et du sommet* : « Quand quelques esprits sectaires proclament leur infaillibilité, subjuguent le grand nombre et l'attellent à leur destin pour le mener à la perfection, la Pythie est condamnée à disparaître. Ainsi commencent les grands malheurs⁶. » Dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, il formulera plus tard ce conseil : « N'incitez pas les mots à faire une politique de masse⁷. »

René Char fut donc un résistant poète ou un poète résistant, opposé à toute forme de compromission de la parole et par ailleurs engagé effectivement sur le terrain, les armes à la main, dans le maquis du Vaucluse. C'est là, « uni au courage de quelques êtres⁸ », « réprouvés » ou « aventuriers précoces⁹ », qu'il se voit placé à

3 René Char, *Fureur et mystère*, O.C., p. 241.

4 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 2, O.C., p. 177.

5 *Partage formel*, *Fureur et mystère*, O.C., p. 167.

6 *Recherche de la base et du sommet*, O.C., p. 638.

7 « Faire du chemin avec... », *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, O.C., p. 579.

8 « Faction du muet », *Le Nu perdu*, O.C., p. 429.

9 « Note sur le maquis », *Recherche de la base et du sommet*, O.C., p. 644.

partir de 1942 à la tête d'une cohorte mal aguerrie de compagnons sans uniforme ni statut : ceux qu'on appelle « les réfractaires ». Et c'est dans son refuge de Céreste qu'il tient à partir de 1943 un journal qu'il appelle « Carnet d'Hypnos », qu'il définit lui-même comme « la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs¹⁰ ».

Engagé dans le combat réel, « un verrou aux mâchoires¹¹ », écrivant peu, René Char choisit de ne rien publier sous l'Occupation. Pas un livre entre *Le Visage nuptial*, paru en décembre 1938 et *Seuls demeurent* édité chez Gallimard en février 1945. S'il fait acte de résistance, c'est en se tenant résolument à l'écart, ainsi qu'il le précise notamment dans le « Billet à Francis Currel » de 1941. Ainsi la notion de résistance peut-elle être entendue de deux manières. Elle se réfère tout d'abord à l'engagement effectif de Char qui combat, les armes à la main, et diffère en cela d'autres poètes comme Éluard ou Aragon, qui se sont engagés par la plume. Elle conduit ensuite à examiner le parti pris d'une écriture que l'on peut dire formellement résistante, caractérisée par une certaine difficulté, obscurité, dureté, minéralité, qui la distingue de celle de ces autres poètes ayant eux aussi résisté à l'oppression nazie mais en faisant le choix de la simplicité au nom de l'efficacité du verbe. Pour René Char, passer « de l'horizon d'un homme à l'horizon de tous¹² » (pour reprendre une formule d'Éluard) ne va pas de pair avec un changement de langage ou de forme. L'on n'assiste pas à l'intervention soudaine dans son œuvre d'un lyrisme héroïque ou politique, non plus qu'à un recours à la tonalité épique, ou à quelque inscription résolue dans une mémoire nationale, ainsi que ce fut le cas, à cette même époque, sous la plume d'Aragon dans *Le Crève-cœur* ou *La Diane française*.

Char résistant ne se transforme pas, il se radicalise. Écourtés et fragmentaires (le résistant ne peut s'absenter longtemps), les textes de Char se font aussi plus directs et plus clairs (*Feuillets d'Hypnos* est moins obscur que *Seuls demeurent*). Loin de faire appel à des formes qui seraient, par tradition, historiquement liées à l'action, comme l'épopée, ou à l'engagement comme la satire ou le pamphlet, Char affirme à l'inverse, la constitution de sa poétique propre, au service d'une poésie offensive et solide. N'en va-t-il pas de même pour l'action résistante qui, sur le terrain comme dans le maquis, doit savoir inventer et poser son ordre propre : n'étant soutenue ni par les structures ni par les usages d'une armée constituée, elle est dans l'obligation de trouver en elle-même les lois qui règlent sa conduite...

Il semble ainsi que l'épreuve de la guerre et le retrait qui l'a accompagnée aient conduit Char à mûrir sa poétique. Contraint de réfléchir sur le sens de son travail, il a dû prêter voix à une conscience critique nouvelle mûrie par l'action même. Il est devenu poète de la poésie, comme en témoignent les multiples définitions-réflexions qui constellent son livre.

En ce sens, *Feuillets d'Hypnos* peut être aussi bien lu comme le carnet de notes d'un combattant que comme un art poétique. L'action à accomplir, telle qu'elle se formule, concerne à la fois l'effort du combattant et l'effort du poète, la définition

10 *Fureur et mystère*, O.C., p. 173.

11 *Ibid.*, p. 241.

12 Paul Éluard, *Poèmes politiques*, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1984, p. 199.

de son travail propre. Elle s'articule directement à sa poétique. Plus largement, ces notes forment le *devoir* de la poésie, son orientation, et son sens. La poésie est conduite à énoncer les conditions de son existence, voire de son maintien. Elle dit ce qu'elle doit faire et pourquoi ; elle justifie sa forme.

C'est l'action du poétique, autant qu'une poétique de l'action qui, en définitive, est en jeu. En même temps qu'elle engage une conscience suraigüe du réel et prend donc avec lucidité la mesure de la fatalité qui s'y attache, *l'action poétique* ressaisit des liens et formule envers et contre tout un espoir. La *poétique de l'action* cristallise quant à elle en formules décisives les faits et gestes du résistant ; elle refuse le « poème d'acquiescement¹³ » et dicte une poétique de la révolte et de la fureur.

Le poème ne saurait être un espace de consolation ou de réparation, non plus que le lieu d'un *charme* ou de quelque divertissement. Char se hérisse contre une poésie « pourrie d'épileurs de chenilles, de rétameurs d'échos, de laitiers caressants, de minaudiers fourbus, de visages qui trafiquent du sacré, d'acteurs de fétides métaphores, etc.¹⁴ », car il sait la gravité autant que l'urgence de l'expérience poétique. Et cette gravité, cette nécessité sont notamment reconnaissables sous sa plume à un certain ton : « âge cassant » et « sérénité crispée », pour reprendre deux de ses titres de recueils.

Sans doute est-ce le moment de rappeler que le mot « poésie » désigne un *faire particulier* dans lequel le sujet met à l'épreuve la résistance même de la langue : il la tourne et la retourne, pour en éprouver la capacité aussi bien que les limites. Comme l'écrit le philosophe Jean-Luc Nancy dans un ouvrage précisément intitulé *Résistance de la poésie*, la poésie « fait le difficile¹⁵ » : elle souligne ce qui est difficile, à dire, à faire ; mais elle choisit aussi bien ses objets avec une attention extrême, sourcilieuse et jalouse. Comme si, dans l'espace qui est le sien, rien n'allait de soi. De la valeur et du sens sont en jeu dans le poème dont le « faire » spécifique porte sur le sens. Le sens ne s'y résume pas à une simple transmission de pensée, sur un mode discursif. « Plus qu'un accès au sens, c'est un accès de sens¹⁶ », écrit encore Jean-Luc Nancy : du sens en effet vient et s'impose brusquement, très singulièrement, dans le poème.

Ce sont ces *accès de sens* – comme on parle d'accès de fièvre – que nous livrent les fulgurations aphoristiques de l'écriture charienne. Si le motif de l'inspiration continue parmi d'autres de fructifier sous la plume du poète, c'est qu'il rend compte de ce surgissement.

L'action étant une réalité concrète dans l'engagement de René Char les armes à la main, elle est directement présente comme motif dans *Fureur et mystère* et se voit attachée à l'idée d'une mission et à un état de « fureur » fait d'insoumission. Action, mission, insoumission sont trois termes, trois motifs solidaires et récurrents qui me paraissent pouvoir caractériser l'écriture résistante.

13 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 114, O.C., p. 202.

14 *Moulin premier*, O.C., p. 74.

15 Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake and Co, 1997, p. 10.

16 *Ibid.*, p. 11.

Action, tout d'abord. Le mot revient à plusieurs reprises, comme substantif ou comme verbe et il donne lieu par exemple à cette définition souvent citée du fragment 72 des *Feuillets d'Hypnos* : « Agir en primitif et prévoir en stratégie¹⁷. » C'est dire que l'action suppose un élan spontané, d'une espèce quasiment animale, instinctif, proche aussi bien de celui du chasseur, une connivence avec la nature et une capacité de réaction immédiate. Mais elle s'accompagne d'une « prévision », une analyse lucide des données, une conception d'ordre intellectuel fondée sur l'intelligence des lois de l'affrontement. Il y a donc conjugaison d'un savoir et d'un élan, d'une réflexion et d'un instinct. On retrouve cette double nécessité par exemple dans le fragment 108 des *Feuillets d'Hypnos* : « Pouvoirs passionnés et règles d'action¹⁸. »

Le terme *mission* ensuite donne à entendre une tâche temporaire, voire un *mandat* du poète, qui serait de l'ordre de l'injonction, du devoir faire, de l'orientation obligée... Il énonce l'idée d'un impératif face à une situation qui est aussi bien historique (la guerre, la défaite, l'occupation du pays par l'ennemi) qu'ontologique : l'être a perdu ses anciennes croyances, ne connaît plus ses dieux et traverse un temps de désolation où font défaut les raisons d'être. Quelque chose doit être recherché, de l'ordre de la base et du sommet, raisons d'être et raisons d'écrire. On perçoit nettement dans *Fureur et mystère* l'insistance de cette recherche.

Le troisième terme, *insoumission*, résonne comme un synonyme de résistance : refus de se soumettre (en l'occurrence à l'occupant), état de réfractaire, refus d'obtempérer, d'obéir à l'ennemi, de lui rendre les armes... C'est également le refus de tout asservissement de l'écriture à quelque éducation politique et civique des contemporains. Le poète se hérisse contre toute forme de complaisance : « Je n'écirai pas de poème d'acquiescement¹⁹ » (*Feuillets d'Hypnos*, 114). « Mon poème est mon vœu en révolte²⁰ » écrira-t-il dans une dédicace manuscrite d'un exemplaire du *Poème pulvérisé*.

On assiste à un renforcement de la détermination du combattant dans l'écriture. Il récuse toute inflexion mélancolique et toute forme de génuflexion. Avec ses compagnons, il soutient physiquement l'épreuve de force avec l'ennemi. Des états désignent concrètement les modalités de son action en lui prêtant souvent une réalité à la fois corporelle et psychique. Ce sont, par exemple, la faim, l'angoisse, l'audace, la rage, la colère, la brutalité. Le motif de la solidité physique revient souvent fortifier l'idée de détermination.

Il y a par ailleurs, dans *Feuillets d'Hypnos*, de véritables scènes de guerre (arrestations, torture, embuscades, représailles...). Il y retentit des ordres, il s'y formule des soupçons, il s'y décline des noms réels et des noms de code, il s'y esquisse des portraits rapides, souvent en hommage aux compagnons disparus : c'est là comme une matière première, tantôt livrée telle quelle, tantôt plus élaborée, et qui conserve quelque chose de brut et de brutal. La violence s'y voit posée comme

17 *Feuillets d'Hypnos*, O.C., p. 192.

18 *Ibid.*, p. 201.

19 *Ibid.*, p. 202.

20 Cité dans les notes de l'édition des *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1367.

nécessaire, vitale, et se retrouve aussi bien au cœur de l'affrontement effectif avec l'ennemi que dans l'effort de la parole poétique pour accéder à du sens et pour maintenir envers et contre tout la perception même de la beauté.

Cette violence qui participe tout d'abord de la colère de l'insoumis correspond également à une vision du vivant comme énergie produite par des forces antagonistes. Et « fureur » est ici un mot qu'il convient d'entendre dans toute sa richesse de sens ancien, celle du vieux mot latin de *furor* tel qu'il fut repris par les poètes de la Renaissance, où trois domaines se croisent : la colère, la passion amoureuse et l'inspiration poétique. Char réunit ces trois dimensions, voire les identifie au point de les confondre. Force d'opposition, force d'attachement et force de création ou d'expression sont solidaires les unes des autres. C'est dans l'attachement (amoureux) au Pays, voire au paysage, que Char puise la force de sa colère et de son écriture. Une fureur, pourrait-on dire, en nourrit une autre.

La fureur amoureuse alimente en énergies, oriente et approvisionne. Mais elle est également ce qui consume, ce qui possède et dépossède, et donc ce qui conjugue étroitement les contraires pour produire de la vie. C'est à ce principe d'inflammation que se reconnaît la résistance charienne qui obéit à un devoir central : défendre et valoriser la vie contre les forces de négation qui menacent de la détruire. Char résiste de toutes ses forces à l'effet d'aspiration de l'absurde. Il s'agit pour lui, dans un contexte désastreux, « de rendre sa valeur, en toute hâte, au prodige qu'est la vie humaine dans sa relativité²¹ ».

Quelles sont pour cela les armes du poète ? Ce sont évidemment les mots. Confiant en sa langue, le poète la valorise : « Nous sommes dans l'inconcevable », écrit-il, « mais avec des repères éblouissants²² ». Il se confie à des mots « aimants, matériels, vengeurs, redevenus silex²³ », porteurs aussi bien de sens et de rêverie que d'une espèce d'obscur savoir : « Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux²⁴ », observe-t-il. Mais il reste exigeant et suprêmement attentif au langage : ni le jeu ni le relâchement, ni la séduction ni la complaisance à soi-même ne lui sont acceptables. Ce n'est qu'au maximum de sa tension que la poésie peut être une arme. Les poèmes, écrivait le poète russe Ossip Mandelstam dans son *Entretien sur Dante*, « sont des projectiles pour saisir l'avenir²⁵ ». Char, on le sait, définit le poète comme celui qui tire des « salve[s] d'avenir²⁶ ».

L'on peut noter la présence dans les textes de Char de tout un vocabulaire militaire pour désigner l'écriture même : l'obus rimbaldien, « affres, détonation, silence²⁷ », « mince fusil²⁸ », grenade, « plume à bec de bélier²⁹ »... La position même

21 « Billets à Francis Currel. IV », *O.C.*, p. 638.

22 « Billets à Francis Currel. I », *O.C.*, p. 633.

23 « Lombes », *Aromates chasseurs*, *O.C.*, p. 518.

24 « Ma feuille vineuse », *Chants de la Balandrane*, *O.C.*, p. 534.

25 Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dante*, traduction de Victor Martinez, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 45.

26 *Partage formel, Fureur et mystère*, *O.C.*, p. 167.

27 *Le Poème pulvérisé*, *O.C.*, p. 257.

28 « Le Martinet », *O.C.*, p. 276.

29 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 194, *O.C.*, p. 221-222.

de la langue est offensive. Char revient de façon récurrente sur la nécessité d'un mouvement d'écriture qui ne s'attarde pas mais qui se projette vers l'avant : « Être du bond, n'être pas du festin, son épilogue³⁰. » Il y a dans son écriture quelque chose qui est de l'ordre du lancer de projectiles, voire du tir à vue. Et la page comme le maquis devient un terrain d'action gouverné par le souci de l'efficacité : « [E]nseigne à devenir efficace³¹ » : détermination, précision de l'objectif, refus de la gratuité. Il y a là comme une conduite militaire de l'écriture.

Active, voire suractive, survalorisée autant que surdéfinie, dans *Fureur et mystère* la poésie se resserre sur elle-même en se posant comme un espace de langage essentiel, lieu d'une expérience radicale. Mais elle se manifeste aussi en *extension*, sous les formes les plus diverses : vers réguliers ou libres, versets, poèmes en prose, aphorismes, notes de journal, éléments de récit. Elle se fait tour à tour interpellation, définition, injonction, anecdote ou sentence.

Pourquoi une telle diversité de formes ? Cela indique que l'intention littéraire, le souci esthétique ne sont pas premiers, mais plutôt la liberté d'action. La poésie est un mode d'intervention qui fait appel aux formes les plus propices à la mobilisation du langage... René Char sollicite différents instruments, différentes armes en vue d'une action offensive du poème.

Son écriture se caractérise tout d'abord par sa tension. Le sens ne s'y dilue pas, mais semble se durcir. Il ne se réduit pas à un ensemble d'images aisément interprétées : il transforme ou à tout le moins dérange notre rapport au langage. Le poète nous installe au milieu des conflits, au cœur des contradictions et il insiste sur la nécessité d'endurer cette « insécurité », de se tenir au plus près des forces antagonistes. Il se montre opposé à tout processus de dilution lyrique des motifs, à toute forme d'acquiescement musical.

Fragmentation et brièveté sont le fait de celui qui dit « je ne peux m'*absenter* longtemps³² » et ne peut demeurer lové dans « la stratosphère du verbe³³ ». De ce point de vue, les *Feuillets d'Hypnos*, rédigés en 1943-1944, sont représentatifs d'une écriture d'accompagnement et de soutien intermittent du combat. Le style y est celui de la note rapide, du récit ou du portrait bref, du compte rendu sommaire, de la consigne. Dès le texte liminaire des *Feuillets d'Hypnos*, alors même que le lecteur s'apprête à lire des carnets sortis de la poche d'un partisan, la résistance déborde le cadre historique pour se porter jusqu'à un principe de révolte tout intérieur dans lequel s'affirme la fidélité de l'être à ses aspirations les plus profondes. Et dès le premier fragment, qui suit cette note liminaire, l'acte propre de la parole poétique est de délimiter le champ et la portée de l'action physique : « Autant que se peut enseigne à devenir efficace pour le but à atteindre, mais pas au-delà³⁴. » La parole poétique fixe les conditions de l'action réelle.

30 *Ibid.*, feuillet 197, O.C., p. 222.

31 *Ibid.*, feuillet 1, O.C., p. 175.

32 *Ibid.*, feuillet 31, O.C., p. 182.

33 *Ibid.*, feuillet 19, O.C., p. 180.

34 *Ibid.*, feuillet 1, O.C., p. 175.

C'est également une écriture active en ce qu'elle interpelle, enjoint, met en demeure. Le « tu » est sous la plume de Char un pronom prépondérant et sa fréquence met en évidence l'importance du *rapport*, à soi comme à autrui. Volontiers injonctive, l'écriture de Char multiplie les consignes, détermine des conduites, affirme des choix... Ce peuvent être parfois des éléments de poétique qui se trouvent formulés sur le mode impératif : « Chante ta soif irisée³⁵ », curieuse image qui donne à entendre l'idée d'une soif colorée des nuances de l'arc-en-ciel, une soif donc qui apaise et qui réconcilie. Ou bien : « Accumule, puis distribue. Sois la partie du miroir de l'univers la plus dense, la plus utile et la moins apparente³⁶. » C'est parfois comme une exhortation morale que le poète-combattant s'adresse à lui-même : « Tiens vis-à-vis des autres ce que tu t'es promis à toi seul. Là est ton combat³⁷. » Ou encore : « Épouse et n'épouse pas ta maison³⁸. » Ce sont autant d'adresses à soi-même dans lesquelles le poète formule avec la même encre, avec les mêmes images, sur le même ton, avec la même détermination, son devoir de poète et son devoir de combattant. Il écrit en quelque sorte ses propres commandements.

Mais cet emploi répété de la seconde personne du singulier marque aussi la recherche de ce que le poète roumain Paul Celan appelle « un tu à qui parler³⁹ ». Il s'agit en effet également de la sollicitation directe du lecteur en « interlocuteur providentiel⁴⁰ », pour reprendre une formule de Mandelstam. Un rapport de proximité et de partage s'établit dans la distance. La poésie donne lieu à l'établissement d'une fraternité. Elle représente en temps de détresse, le lieu où se maintient une parole humaine

Autant qu'injonction, l'écriture se fait lieu de *définition* et de détermination. Elle énonce des vérités, sous une forme métaphorique elle propose ses aphorismes à la rumination du lecteur : « l'acte est vierge, même répété⁴¹ », « le fruit est aveugle, c'est l'arbre qui voit⁴² », « les cendres du froid sont dans le feu qui chante le refus⁴³ ». L'accent est mis sur le trajet, le passage, ou l'idée, souvent reprise, d'une combustion dans l'action. Ainsi voit-on se multiplier des sentences ayant pour noyau le verbe être. Il s'agit de dire ce qui est et ce qui n'est pas. De trancher, de délimiter... De reborder en quelque sorte un rapport au monde et au sens.

Ce sont aussi bien des paroles péremptoires qui ne sont pas tant faites pour être discutées que pour être apprises. Souvent ces définitions métaphoriques sont obscures. Le poète parle par énigmes, comme naguère la pythie. Il se reconnaît à son absence de bavardage, si ce n'est à sa taciturnité. Le poème suppose vitesse, discontinuité, tension, condensation, voire salves d'explosions. Volontiers, il efface

35 *Ibid.*, feuillet 163, *O.C.*, p. 214.

36 *Ibid.*, feuillet 156, *O.C.*, p. 213.

37 *Ibid.*, feuillet 161, *O.C.*, p. 214.

38 *Ibid.*, feuillet 34, *O.C.*, p. 183.

39 Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, traduction de Jean Launay, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 74.

40 Ossip Mandelstam, *De la poésie*, Paris, Gallimard (Arcades), 1990, p. 64.

41 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 46, *O.C.*, p. 186.

42 *Ibid.*, feuillet 165, *O.C.*, p. 215.

43 *Ibid.*, feuillet 171, *O.C.*, p. 216.

le sujet et parle à l'infinitif : « Guérir le pain. Attablér le vin⁴⁴. » La poésie ne s'attarde pas. C'est une parole rapide, elliptique, écourtée, discontinue, affirmative et féconde qui ne prend pas le temps de jouir d'elle-même : « [L]a poésie est de toutes les eaux claires celle qui s'attarde le moins aux reflets de ses ponts⁴⁵. » Quand ce n'est pas le cours paisible de la Sorgue qui lui imprime son rythme, le poème qui se pulvérise tient de la gerbe d'étincelles ou de l'essaim d'abeilles.

L'écriture résistante inscrit ainsi son action dans une *temporalité* particulière qui est en premier lieu celle de l'histoire réelle : le livre littéralement la traverse de 1938 (année des accords de Munich) à 1947, de l'approche de la Deuxième Guerre mondiale aux années qui suivent la Libération. On entre dans le temps de la guerre dont les dates jalonnent les cinq grandes divisions du livre en suivant la chronologie, et s'introduisent au seuil de certains poèmes pour en rattacher l'écriture à des moments précis.

Mais il est une autre dimension temporelle : celle de l'action saisie dans son *immédiateté*. Ce que René Char appelle « le présent crénelé⁴⁶ » : aux aguets ou au combat. De ce vif de l'action, certaines notes se font directement l'écho. Elles saisissent le moment où la situation humaine existentielle est perçue le plus radicalement, si ce n'est tragiquement, dans un contexte extrême, de dénuement et de dénudement pourrait-on dire. Alors se télescopent la sensibilité individuelle et le temps historique, voire la pulsation de l'écriture et celle de l'histoire.

Encore l'écriture ne peut-elle suivre que de manière intermittente, sans en voler l'énergie ni en distraire l'attention, ce temps du « présent crénelé⁴⁷ ». Elle vient inscrire son action propre dans les répités que consent l'action réelle, en contrepoint de sa violence. Le temps mental qui est le sien est celui de la note rapide, du récit bref, du bilan, de la réflexion, ce que l'on pourrait définir comme « la contraction du temps historique dans le temps personnel » en reprenant une formule de Jouve à propos de Rimbaud⁴⁸.

Il faut encore ajouter une autre forme de temporalité dont le flux court continûment, le temps de l'immémorial, de la permanence, de ce qui échappe à l'histoire : la présence tenace, obstinée et tranquille de la nature : « Pourquoi me soucierais-je de l'histoire, écrit Char, je m'inquiète de ce qui s'accomplit sur cette terre, dans la paresse de ses nuits, sous son soleil que nous avons délaissé⁴⁹. » Il y a là l'idée d'une stabilité, voire d'un renouement avec l'originaire, à la faveur des contraintes de la guerre. En défendant leur terre, les hommes la retrouvent et en redécouvrent les rythmes et la respiration, l'oreille parfois collée au sol : ils sont plus intimement et plus attentivement que jamais liés à elle.

44 *Ibid.*, feuillet 184, O.C., p. 219.

45 « À la santé du serpent », *Le Poème pulvérisé*, O.C., p. 267.

46 *Feuilles d'Hypnos*, feuillet 23, O.C., p. 181.

47 *Id.*

48 Cité par Jean Starobinski, « Introduction à la poésie de l'événement », *La Poésie et la Guerre. Chroniques 1942-1944*, Genève, Éditions Zoé, 1999, p. 10.

49 Dédicace de *Recherche de la base et du sommet*, O.C., p. 631.

Attention, témoignage, avertissement constituent trois modalités essentielles de l'action poétique, engagée dans un processus de sauvegarde et de prise de conscience. Il s'agit de recomposer, morceau par morceau, un monde qui s'est défilé, voire de reconstituer une identité, un visage.

Le poème manifeste d'abord une forme particulière d'attention, toute opposée au vice principal de la vie commune qui est la distraction, la négligence ou l'à quoi bon. Pour Paul Celan, l'attention est « la prière naturelle de l'âme » et le poète garde « l'œil lucide, ouvert sur les choses »⁵⁰. Ce n'est pas un rêveur étourdi, même si son attention se porte sur des éléments souvent insignifiants et même si la rêverie constitue en elle-même un mode paradoxal d'attention.

Témoin, en second lieu, le poète est attentif à des faits et à des traces. « Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver⁵¹ » écrit Char dans *La Parole en archipel*. Mais il est aussi bien celui qui énonce des « vérités amères⁵² », pour reprendre une formule de Nietzsche à propos de Hölderlin. Nombre de fragments des *Feuillets d'Hypnos* formulent ainsi des propos acides au sujet de l'époque et de ses faiblesses.

Avertissant enfin, il prévient du péril. Notamment quand il évoque la menace de désagrégation qui surviendra dans le temps de l'après-guerre. Pour métaphoriser ces prévisions, Char use d'une image plus prosaïque que celle du devin ou du prophète, celle du météo : « Armand, le météo, définit sa fonction : le service énigmatique⁵³. » Le météo est celui qui prévoit et annonce le temps qu'il va faire. Il est proche en cela du poète, dans la série de brefs *bulletins* qu'il rédige, tel le « bulletin des Baux⁵⁴ », relatifs aux appréhensions de l'avenir. Il accomplit un « service énigmatique » : il est celui qui porte le questionnement.

Ce regard sur l'avenir fait pleinement partie de l'action du poète. Char ne manque pas une occasion de mettre en garde contre l'esprit de vengeance, la petitesse, la perte de conscience, l'oubli de la fraternité, les grands coups de clairons patriotiques : tout ce qui menacera les hommes une fois la paix revenue, et que surviendra avec elle le temps des règlements de compte et des honneurs hâtivement distribués. Il signale avec inquiétude les ennemis invisibles qui menacent et qui sont autrement pernicieux que des soldats, puisqu'ils déguisent leurs intentions et savent comment prospérer « à la faveur de notre légèreté et d'un oubli coupable⁵⁵ ».

La poésie ne protège de rien, et surtout pas collectivement. Elle n'élève qu'un rempart de brindilles. Son action reste localisée, comme reste localisée l'action militaire des maquisards. Char demeure étroitement solidaire du paysage de Provence, ce qui lui importe avant tout est l'implication directe d'une poignée d'hommes dans

50 Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, op. cit., p. 78.

51 René Char, « Les compagnons dans le jardin », « La bibliothèque est en feu... », *La Parole en archipel*, O.C., p. 382.

52 Nietzsche emploie ces termes au sujet d'*Hypérion*. Cité par Dorian Astor dans l'article « Hölderlin » du *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 918.

53 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 67, O.C., p. 191.

54 *Le Poème pulvérisé*, O.C., p. 258.

55 « Billets à Francis Currel. IV », *Recherche de la base et du sommet*, O.C., p. 637.

un espace restreint. C'est là que le poète a passé une série d'alliances, pour certaines invisibles. Sa principale alliée est la nature, la terre de Vaucluse, lieu protecteur du maquis, dont les combattants sont issus et qu'ils connaissent intimement car ils y travaillent. S'ils défendent leur terre, leur terre les défend.

En effet, l'action poétique est aussi bien celle de la nature même. Parfois, ses éléments se trouvent humanisés et directement engagés dans le combat comme s'ils y participaient effectivement : l'arbre tressaille, la fleur d'herbe rôde, les champs « bivouaquent », et l'on entend le « fugace bruissement des feuilles comme un essaim de fusées engourdies⁵⁶ ». Tout se passe comme si la nature complice des maquisards prenait elle aussi les armes contre l'occupant. Elle partage les blessures, elle souffre dans la guerre : il arrive qu'un champ puisse être dit « pareil à un chœur mitraillé⁵⁷ ».

Mais pour l'essentiel, l'espace naturel oppose sa lumière et sa vitalité à la mort. Il oppose à la terreur de la guerre sa « contre-terreur⁵⁸ ». Le fragment 141 des *Feuillets d'Hypnos* met en valeur la beauté, l'équilibre, la vitalité sourde de la nature : elle réunit, comme des antidotes à la désagrégation, un faisceau de qualités convergentes. L'action de la poésie est aussi de formuler cette contre-terreur.

Chez René Char, comme chez Lorca avec l'Andalousie, ou chez Darwich avec la Palestine, il y a la présence vigoureuse d'un pays et d'un paysage qui constitue aussi bien le territoire à défendre, le champ de bataille, le refuge, le soutien ou l'appui : c'est le territoire du poème, chanté par lui⁵⁹, défendu par lui, désiré par lui, parcouru par lui. Il fournit une grande part de l'imaginaire et de la richesse sensorielle de l'écriture poétique, et il est aussi bien le lieu de la valeur maintenue, le lieu du sens.

Ce goût profond du monde sensible, voire cette passion éprouvée pour le pays et le paysage, me paraît s'accorder à une phrase de Paul Celan à propos du poète russe Ossip Mandelstam : « Le poème reste, avec tous ces horizons, un phénomène sublunaire, terrestre, et qui est le propre de la créature. » Comment ne pas entendre, sous la plume de Char, cet engagement en faveur du *terrestre* (si conscient soit-il par ailleurs de la « maladie sidérale » dont souffre un être humain « sublunaire » assoiffé d'infini). Char est cet homme qui défend une terre, sa terre, en prenant solidement appui sur elle. Il éconduit sans ménagement la tentation du religieux et affirme un vigoureux paganisme.

À ce propos, on ne peut qu'être saisi par la richesse de la vie sensorielle dans l'œuvre de René Char qui est baignée par les odeurs, les bruits, les souffles de la Provence. L'action, à l'évidence, se trouve fortifiée, irriguée par cet afflux d'énergies venues par les sens. Et elle se voit liée directement à la vie sensorielle, par exemple dans le troisième fragment des *Feuillets d'Hypnos* : « Conduire le réel jusqu'à l'action comme une fleur glissée à la bouche des petits enfants. Connaissance

56 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 141, O.C., p. 209.

57 « Louis Curel de la Sorgue », *Seuls demeurent*, O.C., p. 142.

58 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 141, O.C., p. 209.

59 Voir « Chanson pour Yvonne », sous-titre de « La Sorgue », *La Fontaine narrative*, O.C., p. 274.

ineffable du diamant désespéré (la vie)⁶⁰. » Cette formulation énigmatique donne à voir ensemble une précarité et une vie sensorielle exacerbée par la finitude qui se risque toute comme avec effronterie. Il semble qu'il y ait là comme une apparence de désinvolture, en tout cas une forme de confiance. Et l'action s'avère un mode de connaissance muette : une fleur dans la bouche, elle fait l'économie du discours, au profit d'une manière absolue de répondre présent. Elle est une connaissance de la beauté tragique, de la valeur très pure et inestimable de l'existence dans sa finitude et sa vulnérabilité absolues.

À l'alliance passée avec le paysage, s'ajoute celle qui unit à ses habitants. La résistance est alimentée, soutenue, par des exemples, des modèles de taciturnité et d'obstination : les villageois, bergers, paysans, pêcheurs, vagabonds, forgerons, cueilleuse de mimosas ou braconniers qui vivent en intelligence étroite avec la nature et qui souvent portent des noms empruntés aux lieux mêmes dont on pourrait dire qu'ils sont à leur façon les princes, comme Louis Curel de la Sorgue.

Ces « transparents⁶¹ » eux-mêmes font de la résistance, non seulement en rejoignant pour certains d'entre eux l'armée des ombres, mais en ce que tous représentent et tentent de défendre un monde prodigue qui échappait à l'histoire, à présent menacé d'extinction, comme sont menacées d'extinction les noces avec la nature. Dans le trentième fragment des *Feuillets d'Hypnos*, Char écrit :

Archiduc me confie qu'il a découvert sa vérité quand il a épousé la Résistance. Jusque-là il était un acteur de sa vie frondeur et soupçonneux. L'insincérité l'empoisonnait. Une tristesse stérile peu à peu le recouvrait. Aujourd'hui il aime, il se dépense, il est engagé, il va nu, il provoque. J'apprécie beaucoup cet alchimiste⁶².

La question essentielle que pose l'œuvre de René Char pourrait dès lors se résumer ainsi : comment se tenir debout ? Comment fuir l'asphyxie ? Où et comment ne pas souffrir « rupture, dessèchement ni agonie⁶³ ». Ce faisant, il répond à la « demande » formulée nettement par Baudelaire dans « Fusées » : « [J]e demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie⁶⁴. » N'est-ce pas la fonction ultime de la poésie moderne : évaluer et éprouver la résistance de nos raisons d'être ?

Car il ne s'agit pas seulement ici d'un diagnostic désespéré sur le mode baudelairien (« le monde va finir⁶⁵ ») portant sur la déchéance de l'humanité, mais, à l'inverse, d'une mesure positive du vivant (« le poète, conservateur des infinis visages du vivant⁶⁶ »). Telle est l'action de conservation du poète : prendre soin des visages du vivant, « agrandir le sang des gestes⁶⁷ », reconstituer un horizon humain.

60 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 3, O.C., p. 175.

61 « Les Transparents », *Les Matinaux*, O.C., p. 295-310.

62 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 30, O.C., p. 182.

63 *Dans la pluie giboyeuse*, O.C., p. 443.

64 Charles Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 666.

65 *Ibid.*, p. 665.

66 *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 83, O.C., p. 195.

67 « Argument », *L'Avant-monde, Seuls demeurent, Fureur et mystère*, O.C., p. 129.

L'image de l'homme que dessine l'œuvre poétique de René Char est celle d'un être intérieurement divisé, qui cherche fiévreusement à se désaltérer. Cet être est aussi assoiffé que lucide. Loin de se détourner de la réalité, il en répète avec insistance les impasses, les risques, les rigueurs, les ruines : « Plus il comprend, plus il souffre. Plus il sait, plus il est déchiré. Mais sa lucidité est à la mesure de son chagrin et sa ténacité à celle de son désespoir⁶⁸. » C'est un être qui appelle et qui brûle comme le mistral d'avril. On peut le dire fidèle à ce qui lui fait défaut, tant le manque et l'excès se conjuguent en lui sans relâche. Une formule résume cela : « Je suis l'exclu et le comblé⁶⁹. » Capable de convertir une disette en abondance, « le poète transforme indifféremment la défaite en victoire, la victoire en défaite, empereur prénatal seulement soucieux du recueil de l'azur⁷⁰ ». Par là, c'est un « extravagant⁷¹ ».

Je retrouve au moment de conclure le souffle du « nuage de résistance » évoqué en commençant, ce nuage de fumée qui conduit et qui « passe devant » dans *Arsenal*, ce nuage qui provient de la consommation d'un enclos brûlé, c'est-à-dire de l'effort pour mettre fin à ce qui exclut, ce qui sépare, ce qui met « en quarantaine⁷² ». « Cette fumée qui nous portait⁷³ » écrira Char dans *Les Loyaux Adversaires* est à la fois principe de conjonction et de reconnaissance ; elle déborde, elle agrandit « le sang des gestes⁷⁴ », elle entraîne, elle symbolise l'action même de la poésie.

Dès 1929, dans une lettre à Paul Éluard, René Char définissait l'écriture comme « de la respiration de noyé⁷⁵ ». C'est dire que la poésie évolue dans l'irrespirable, qu'elle est une expérience et une épreuve de l'extrême. Mais c'est dire également qu'elle dispense un oxygène particulier. Qu'elle peut donc sauver une vie.

Qu'est-ce que la résistance ? Un refus de céder et de se soumettre, une forme de maintien et de solidité, l'affirmation de convictions plus durables que les forces qui les menacent. Il lui faut donc des appuis intérieurs et extérieurs. Chez René Char, la terre de Provence, ses paysages, sa lumière propre, ses pierres et ses eaux courantes, les « transparents⁷⁶ » et les « matinaux⁷⁷ » qui l'habitent, braconniers, pêcheurs, forgerons ou cueilleuse de mimosas, mais également la pensée des poètes et de philosophes « grands astreignants⁷⁸ » et « alliés substantiels⁷⁹ », ou les tableaux de peintres, telle cette « madeleine à la veilleuse⁸⁰ » peinte par

68 « Crible », *Le Nu perdu*, O.C., p. 465.

69 « L'éclairage du pénitencier », *Seuls demeurent, Fureur et mystère*, O.C., p. 145.

70 *Partage formel, Seuls demeurent, Fureur et mystère*, O.C., p. 155.

71 *Le Poème pulvérisé, Fureur et mystère*, O.C., p. 255.

72 *Arsenal*, O.C., p. 7.

73 *Les Loyaux Adversaires*, O.C., p. 241.

74 « Argument », *L'Avant-monde, Seuls demeurent, Fureur et mystère*, O.C., p. 129.

75 René Char, Lettre à Paul Éluard, décembre 1929 ou janvier 1930, collection particulière, citée par Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur. I. Traversée du surréalisme*, Paris, José Corti, 1984, p. 120.

76 « Les Transparents », *Les Matinaux*, O.C., p. 295-310.

77 *Les Matinaux*, O.C., p. 284-336.

78 « Grands astreignants ou la conversation souveraine », *Recherche de la base et du sommet*, O.C., p. 711-745.

79 « Alliés substantiels », *Recherche de la base et du sommet*, O.C., p. 673-707.

80 *La Fontaine narrative, Fureur et mystère*, O.C., p. 276.

Georges de La Tour dont une reproduction est épinglée sur le mur de chaux de sa chambre... C'est là tout le réconfort d'un entourage, et comme des appuis ou des contreforts supplémentaires.

Et résister, c'est encore être soutenu, pour René Char, par une idée de la vraie vie dont la poésie est le lieu. D'autres appelleraient cela idéal, mais c'est de *présence* qu'il s'agit. Souvenons-nous encore, au moment de conclure, de ce qu'il écrit de Rimbaud dont il est si proche : « Nous sommes avertis : hors de la poésie, entre notre pied et la terre 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 poésie⁸¹. » N'est-ce pas ce colosse imaginaire qui porte la force de résistance ? Elle n'est après tout que la conviction immédiate, physiquement éprouvée, que le monde n'est pas nul et que cette vie, la nôtre, doit y avoir un sens.

À travers la célébration du trajet Rimbaud, mainte fois réitérée, une idée dynamique et forte de la poésie se voit affirmée. Dans des pages écrites en 1956, Char désignera comme *invulnérable* la poésie : « [L]e bien décisif et à jamais inconnu de la poésie est son invulnérabilité⁸² » écrit-il encore à propos de Rimbaud. Il y a en effet dans le poème quelque chose d'irrécusable, peut-être parce qu'il est « un phénomène qui n'a d'autre raison que d'être⁸³ ».

81 *Recherche de la base et du sommet, O.C.*, p. 730.

82 *Ibid.*, p. 727.

83 *Ibid.*, p. 729.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.
- CELAN, Paul, *Le Méridien et autres proses*, traduction de Jean Launay, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1984.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003.
- MANDELSTAM, Ossip, *De la poésie*, Paris, Gallimard (Arcades), 1990.
- , *Entretien sur Dante*, traduction de Victor Martinez, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- MATHIEU, Jean-Claude, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur. I. Traversée du surréalisme*, Paris, José Corti, 1984.
- NANCY, Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake and Co, 1997.
- STAROBINSKI, Jean, *La Poésie et la Guerre. Chroniques 1942-1944*, Genève, Éditions Zoé, 1999.



Hypnos avec Sade

ÉRIC MARTY

Chez René Char, la question de l'action poétique s'inscrit dans une cartographie dont on peut aisément énumérer quelques paramètres fondamentaux : le post-surréalisme, la Seconde Guerre mondiale, la lecture de Heidegger, la reterritorialisation de l'écriture dans le Vaucluse, le fragment, etc. J'ai essayé, dans mes livres sur Char, et notamment dans celui intitulé *L'Engagement extatique*, de saisir son extrême singularité au sein de ce lieu commun qu'est l'acte poétique, et donc, pour reprendre la formule du fragment 10 de *Feuillets d'Hypnos*, d'améliorer ce lieu commun.

Par la référence sadienne, et malgré l'étroitesse de cette référence, il s'agit aujourd'hui encore de dépasser les réflexes de simplification que nous impose l'énorme poids de la détermination historique, avec cet autre risque, celui d'ajouter un lieu commun aux lieux communs, tant Sade peut être à son tour un poncif.

Toute l'œuvre de Char est traversée par Sade, y compris donc *Fureur et mystère*, depuis le vœu inscrit à la toute première page de « déborder l'économie de la création¹ » jusqu'au quasi dernier poème, « À une ferveur belliqueuse », où le monde, défini comme « pot d'os », n'apparaît plus que comme « un vœu de cruauté » (p. 217), en passant par la figure de « l'homme violet » – allégorie sadienne – qui apparaît dans l'autoportrait du poème « Suzerain » (p. 193).

Or, cette référence sadienne, qui est donc en effet un lieu commun propre à tout le XX^e siècle, change de statut, mieux encore s'inverse en pure exception par la place qu'elle occupe, en s'insérant dans un manuel de Résistance, *Feuillets d'Hypnos*, et s'avère profondément problématique, apte alors, peut-être à éclairer du dedans – ou à obscurcir (ce qui est à peu près la même chose) – la question qui nous est posée, celle de l'acte poétique.

Il s'agit très précisément du fragment 210 :

Ton audace, une verrue. Ton action, une image spécieuse, par faveur colorée.
(J'ai toujours présent en mémoire le propos niais de ce charbonnier de Saumanes qui affirmait que la Révolution française avait purgé la contrée d'un seigneur parfaitement criminel : un certain Sade. Un de ses exploits avait consisté à égorger les trois filles de son fermier. La culotte du Marquis était tendue avant que la première beauté n'eût expiré...)

1 René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard (Poésie), 1967, p. 19 ; désormais, les références à cette édition seront présentées entre parenthèses dans le texte.

L'idiot n'en put démordre, l'avarice montagnarde ne voulant évidemment rien céder.)

Tout pose en effet problème dans ce fragment, et d'abord donc son existence même, à savoir le seul fait d'inscrire le nom de Sade pendant cette période 1940-1945 où ce nom est devenu imprononçable, où il a brusquement cessé d'être prononcé, où il est exclu notamment de ce qu'on a appelé la poésie de la Résistance, et où il ne résonne que dans des œuvres en marge de la violence proprement historique de la guerre, comme par exemple dans *L'Expérience intérieure* (1943) de Bataille ou les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* qu'André Breton publie en 1942.

Avec René Char, Sade n'est ni sous le coup d'un motus collectif, ni porté par le flux de considérations inactuelles. Ce nom – celui de Sade – au contraire s'actualise et se contextualise scandaleusement par sa seule présence dans ce « carnet » (p. 85), tout entier déterminé par la confrontation au nazisme, par « la vue du sang supplicé », par la Terreur, dans un type d'engagement défini comme « la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs » (p. 85). Actualisation et contextualisation d'un nom que l'actualité et le contexte devraient exclure, et où l'obscène de « la culotte tendue du marquis » dissone comme une provocation. Nom présent en outre dans un recueil dédié à Albert Camus qui, un peu plus tard, dans *L'Homme révolté* (1951), stigmatisera « les louanges inconsidérées de [ses] contemporains » à l'égard de Sade, louanges qu'il définit avec condescendance comme relevant de « l'ingénuité² ».

Ce n'est pas seulement par sa présence que le nom de Sade est problématique, c'est la forme même de sa présence : cette longue parenthèse étrangement détachée par un alinéa de ce à quoi elle est censée être subordonnée, cette parataxe où l'anecdote sadienne se juxtapose sans lien apparent à une formule négative d'autodépréciation : « Ton audace, une verrue... » Anecdote, elle, positive mais dont la logique de compensation demeure énigmatique, et, semble-t-il, *promise à soi seul* (fragment 161). Parenthèse qu'on ne peut justifier par une simple et occasionnelle association d'idées, car elle n'évoque pas une brusque réminiscence surgie dans l'instant, mais au contraire une forme de mémoire au long cours, une sorte de mémorial ancien, un souvenir inaltérable, et toujours disponible, un Memento porteur de savoir et de vérité, une sorte d'amulette, un fétiche : « J'ai toujours présent en mémoire... »

Enfin, le souvenir protecteur et compensateur opère en première personne et dans une proposition verbale par opposition à l'énoncé qu'il commente et qui est, lui, à la deuxième personne et pris dans une phrase nominale : premier glissement formel dont cette parenthèse va être le théâtre.

Le deuxième glissement c'est l'opération par laquelle la dépréciation, l'agressivité, le jugement négatif du premier énoncé change d'objet : ils ne visent plus le locuteur comme précédemment mais un tiers, quelqu'un d'autre, un *anonyme* à qui sont associées la niaiserie, l'idiotie, l'avarice, et qui est défini par un simple nom

de métier, « charbonnier », qui le relie à une matière vile, « amorphe » pour reprendre un qualificatif utilisé ailleurs par Char³. Ce tiers, ce « charbonnier » est également associé à un nom de lieu, « Saumanes », étrangement affublé d'un « s » final, lieu sadien par excellence dont le château fut l'un des modèles du château de Silling des *120 journées de Sodome*, où Char a vécu dans les années 1930 et qui apparaît dans le titre du carnet qu'il a tenu alors, « Saumane sous le marquis », brouillon de nombreux poèmes des *Poèmes militants* (1932) et d'*Abondance viendra* (1933)⁴.

Il y a un troisième glissement, tout aussi important, qui se fait jour dans l'événement historique auquel l'actualisation de Sade est associée : la Révolution française. C'est elle « la Révolution française » qui « a purgé la contrée » de ce « seigneur parfaitement criminel ». Ce glissement-là a un effet de parallélisme avec le temps historique que vit Hypnos – la Résistance –, d'autant plus que la Résistance n'a cessé et ne cesse d'associer la séquence historique qui est la sienne avec celle de la Révolution comme cela apparaît par exemple chez Aragon dans cette *Diane française* avec laquelle Char, à peine la paix revenue, polémique⁵.

À ces trois glissements, s'ajoute une indétermination majeure : qui parle dans cette parenthèse ? Qui raconte ou témoigne, et au nom de quoi ?

La première phrase – « la Révolution française avait purgé la contrée d'un seigneur parfaitement criminel : un certain Sade » – rapportée au style indirect est une affirmation attribuée au « charbonnier de Saumanes » où s'exprime la *doxa* révolutionnaire ou résistancialiste, la *doxa* politique, que trahissent le stéréotype « un seigneur parfaitement criminel » et l'ignorance par cette formule vague : « [U]n certain Sade. » La seconde phrase est plus ambiguë : « Un de ses exploits avait consisté à égorger les trois filles de son fermier. » Plus ambiguë car, si c'est à l'évidence le charbonnier calomniateur qui parle, précisant son accusation, il est curieux que ce niais, cet idiot, soit assez subtil pour utiliser une antiphrase ironique : « Un de ses exploits. » Mais la dernière phrase du récit est, elle, réellement problématique : « La culotte du Marquis était tendue avant que la première beauté n'eût expiré... » L'inscription de ce que Maurice Blanchot a appelé « l'inconvenance majeure », à savoir l'érection du Marquis, soulignée dans son obscénité plus qu'elle n'est camouflée par la métonymie de la culotte, ne peut être mise au compte du « charbonnier de Saumanes » : d'ailleurs l'usage de l'antonomase du *Marquis*, avec une majuscule, contraste suffisamment avec le « un certain Sade » pour nous faire entendre le changement de locuteur. Celui qui parle désormais est à l'évidence dans une empathie sadienne à l'égard de Sade, et les points de suspension qui

3 Dans la première version de « Y a-t-il des incompatibilités ? », Char écrit : « Il y a dans tout homme deux gouttes d'Ariel, une goutte de Caliban, plus une parcelle d'un amorphe inconnu, mettons, pour simplifier, de charbon, susceptible de devenir diamant si Ariel persévère ou si Ariel démissionne, maladie des mouches », *Empédocle*, mai 1950. Voir René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 659 où la référence au charbon a disparu.

4 Voir Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char*, Paris, José Corti, 1984, t. I, p. 224 et suiv.

5 « Billets à Francis Curel », *Recherche de la base et du sommet*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 634. Voir Louis Aragon, *La Diane française*, et la notice de l'édition des *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, t. I, p. 1554.

suspendent le dénouement de l'anecdote ouvrent davantage à l'imagination d'un romanesque sadien (« la première beauté ») qu'à une éventuelle condamnation du seigneur prédateur.

Pourtant, ce locuteur demeure encore mystérieux et profondément ambigu, car la conclusion de la controverse entre Char et le charbonnier, elle, est encore d'une autre tonalité. Plutôt que de prolonger le climat de complicité amusée avec le Marquis, le locuteur dément l'anecdote, la dénonce comme fausse, et en certifie le caractère malveillant : « L'idiot n'en put démordre, l'avarice montagnarde ne voulant évidemment rien céder. » Ce n'est plus apparemment la Révolution française qui est évoquée mais « l'avarice montagnarde », à moins que par un jeu de mots, « l'avarice montagnarde » ne désigne aussi cette frange, appelée *la Montagne*, la plus obtuse, la plus dogmatique et la plus raide de la Révolution française, car l'altitude de Saumane rend difficile de comprendre autrement cette épithète de « montagnarde ». Quoi qu'il en soit, le démenti est radical. Le double discours, celui de l'accusation faite contre Sade comme celui de la connivence amusée autour de la « culotte tendue », s'efface au profit d'un innocentement factuel sans réplique même si, il est vrai, l'innocence du Marquis n'est pas explicitement affirmée. Le lecteur la déduit du discrédit auquel le charbonnier est associé.

Il nous faut donc maintenant interpréter le fragment dans sa totalité après avoir exposé les problèmes élémentaires qu'il pose au lecteur.

Ce qui fait lien entre la formule initiale et la parenthèse de l'anecdote sadienne, c'est évidemment, on l'a dit, le lien historique entre la Révolution française et la Résistance dont Sade est l'identique exclu : objet d'une identique exclusion, d'une même incompréhension et d'une même niaiserie. La Résistance comme la Révolution ont également purgé leur domaine de ce « seigneur parfaitement criminel ». Le fragment 210 de *Feuillets d'Hypnos* répare ces deux exclusions, en intégrant le nom de Sade dans l'espace du combat d'Hypnos et en contredisant la *doxa* montagnarde et révolutionnaire. Cette réintégration de Sade dans les deux espaces n'a rien d'anodin et peut résonner comme une provocation dans cette période où l'on combat le Mal et où il y a peut-être mieux à faire que sauver la mémoire d'un aristocrate libertin et dont toute l'œuvre est précisément l'apologie du mal.

Mais il y a autre chose. Cette réhabilitation, on le voit bien, n'a rien d'une petite provocation où ne s'entendrait qu'une sorte de méchant pied de nez d'un ancien surréaliste. René Char n'a pas ces préoccupations, et la complexité même du propos, la fragmentation paratactique, le jeu des énallages, c'est-à-dire la multiplication des identités d'énonciation, le flottement généralisé du sens, tout cela suppose une implication essentielle de Char dans ce double procès, celui fait à lui-même (« Ton audace, une verrue... ») et celui fait à Sade, implication dont il n'est pas facile de comprendre la cohérence.

La formule initiale, « Ton audace, une verrue. Ton action, une image spacieuse, par faveur colorée », peut être lue comme *autodépréciation* tant René Char utilise souvent ce procédé d'auto-interpellation à la deuxième personne, mais il ne peut pas être lu seulement comme un regard sur soi. L'anecdote sadienne nous amène par contagion à y voir le regard, le jugement, l'appréciation des autres. Les critiques faites à Char seraient alors du même genre que celles du charbonnier à l'égard

de Sade, et ce Montagnard serait alors du même genre que les « politiques », les idéologues, les dogmatiques de la Résistance. L'échec à convaincre le « charbonnier de Saumanes » refléterait l'impossibilité de réfuter les accusations présentes dans le premier énoncé. Les deux accusés – Char et Sade – sont renvoyés à une même impossibilité, celle de s'authentifier, d'authentifier l'audace et l'action. Pour Char de les délivrer de leur ambiguïté essentielle qui les ramène à la verrue, métaphore peut-être rimbaldivienne empruntée à la « Lettre du voyant » du 15 mai 1871⁶ ou à son équivalent, l'« image spécieuse, par faveur colorée », peut-être autre allusion rimbaldivienne, les *illuminations*, *coloured plates* / assiettes coloriées, et pour Sade de les délivrer de leur nature criminelle, fantasmatique, et aristocratique, féodale. Dans les deux cas, la disculpation aboutit au même échec, il n'y a rien à répondre à l'image de la verrue, à celle de l'image spécieuse ou à celle du crime.

Que dit cette impossibilité de se disculper ? Et de quel ordre est-elle ? Où se situe la difficulté ? On peut faire l'hypothèse qu'elle tient peut-être d'abord à René Char lui-même, hypothèse que soutiennent bien entendu les décalages dans l'énonciation elle-même qui font symptômes.

Ainsi pour Sade. Tout en niant la réalité factuelle du crime – Sade n'a jamais tué les trois filles d'un de ses fermiers, et sur ce point Char a raison – le locuteur, en rapportant l'accusation, n'a pu s'empêcher néanmoins d'y adhérer, d'inscrire ou d'insinuer, par le détail empathique de la culotte tendue du Marquis, ce qui peut passer pour un point de vérité dans le prétendu crime. La rectification finale a été précédée par une forme de connivence avec l'accusation. Comment après cela être convaincant ? Comment, après avoir joué avec ce qu'on a appelé « l'inconvenance majeure », convaincre le sujet politique par excellence (le charbonnier⁷) de l'innocence sadienne ? Il en est pour Char comme pour Sade. Char ne reprend-il pas à son compte la stigmatisation par le discours endoxal de la Résistance d'un Hypnos poète ? N'interiorise-t-il pas le reproche que lui adresse le sujet politique ? Ne l'endosse-t-il pas en se l'adressant à lui-même ?

Il nous faut donc encore avancer et démêler ce jeu entre vérité et mensonge, ce jeu entre la vérité de la culotte tendue du Marquis et le mensonge des trois crimes, de l'assassinat des trois filles de son fermier.

Si la parole de Char s'insère dans le discours calomniateur du charbonnier et semble le relayer, se confondre avec lui, elle ne dit pas la même chose, elle dit même le contraire. Elle nous conduit en fait à cette vérité que le désir sadien n'a pas besoin de crime pour s'afficher et pour être, pour se réaliser en tant que désir, et donc que l'érection sadienne se passe de l'acte criminel : « La culotte du Marquis était tendue *avant que* la première beauté n'eût expiré... » Alors que la parole du charbonnier énonce un fait accompli (« Un de ses exploits avait consisté à [...] »),

6 « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage » (Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2009, p. 344).

7 Le charbonnier est celui qui est exclu par le charbon de ce que Char appelle « la connaissance ineffable du diamant désespéré (la vie) » (fragment 3).

celle du locuteur d'une part se cantonne strictement à ce qui précède l'acte incriminé (les meurtres), c'est-à-dire donc au seul moment du désir (« avant que [...] »), et par le plus-que-parfait du subjonctif (« n'eût expiré ») renvoie l'acte criminel à un temps improbable, un irréel, et que suspendent en outre les points de suspension dans un éternel inaccompli, dans un lointain qui s'efface : acte incertain, seulement supposé, pour en rester à sa seule imagination dont témoigne la culotte tendue, seule réalité qu'en effet le locuteur recueille et porte comme point de vérité. On ne fera pas de sort au *ne* explétif « n'eût expiré », sinon peut-être pour y retrouver ce que Lacan définit comme une discordance, comme *acte discordantiel* où le locuteur rejette comme imaginaire ce qu'il avance, où quelque chose est bien nié au sein de l'affirmation, rejeté dans un non-lieu, et qui sonne alors comme un « non-lieu » au sens juridique.

Cette dissociation entre l'espace du désir et celui du crime, entre énonciation et énoncé, cette scission même dans l'énonciation dont on a vu les marques rhétoriques avec l'énallage, cette division subjective qui travaille tout le fragment 210, tout cela « l'avarice montagnarde » – entendons la logique univoque du sujet strictement politique – ne peut pas l'entendre.

Contre les impératifs de simplification, Char veut affirmer pleinement la complexité de la position du poète en période de guerre, en temps d'extrême détresse où l'action poétique ne cesse de subir le discrédit : « une verrue », « une image spécieuse, par faveur colorée »... Quelle est la fonction de Sade alors ? On voit que la provocation sexuelle, même si le nom de Sade l'impose peut-être comme telle, est loin d'être la seule question et le seul enjeu. Si Sade a une fonction allégorique, la sexualité présente dans l'épisode raconté n'est sans doute qu'une médiation – une médiation forte – en vue d'une question plus pressante aux yeux d'Hypnos et qui est celle de l'écriture.

Seule l'écriture justifie Sade nous dit René Char, seule l'écriture permet tout à la fois de dire le désir le plus extrême, le plus fantasque, et cela en toute innocence, puisque dans le même temps ce désir se soustrait au crime, et au jugement. Tel est le rôle de « la culotte du Marquis », emblème d'une écriture qui surmonte tous les discrédits, toutes les dépréciations, parce qu'elle reste éternellement tendue avant que n'eût expiré qui que ce soit... C'est alors qu'on peut relier le fragment 210 au fragment 174 et à cette autre parenthèse dérangeante en ces temps où règne l'idéologie du Bien, de « cette ignominie dirigée qui s'intitule *bien* » : « (le mal, non dépravé, inspiré, fantasque est utile) ».

Sade vient alors jouer ce rôle qu'on pourrait dire un peu trivialement « d'antidépresseur » et qui est l'écriture : maintenir, envers et contre tout, l'expérience sadienne face à l'avarice montagnarde – l'avarice politique – est sans aucun doute un Mémorial, un acte de mémoire précieusement et pieusement conservé par la Mémoire charienne (« J'ai toujours présent en mémoire ») comme un antidote parfait contre les assauts du doute, de l'angoisse, de l'échec, Sade sorte de contrepoison auquel on revient sans cesse.

Le drame de *Audace* et *Action*, c'est que ce sont des mots, des mots qui aspirent à se délivrer de ce que Char appelle « la stratosphère du Verbe », et qui, à peine prononcés, sont déjà corrompus, parasités par d'autres mots, impuissants à rester eux-mêmes, impuissants à s'authentifier donc.

La stratégie de Char à l'égard de cette fatalité est surprenante, mais bien dans la logique d'Hypnos. Loin de réfuter cette contradiction, Char, au contraire, l'assume, la prend sur lui, en devient même le porte-parole mélancolique et déçu. C'est, dirait-on, *la phase hypnotique*. Celle des premières phrases du fragment. Et puis, Hypnos devient feu. C'est la seconde phase, celle de la parataxe, de la parenthèse, de la dissociation. Pas question de synthèse dialectique mais d'une opération de Mémoire qui nous déplace dans le temps, dans l'espace, et dans l'interrogation. Telle est la méthode d'Hypnos : la parenthèse n'est pas un métadiscours, elle est rupture dans le discours, désobéissant à la hiérarchie logique de la syntaxe subordonnante, et se dévoile comme en quête d'une forme de langage qui aurait échappé à la fatalité de son impuissance.

Le petit récit sadien, dans l'entremêlement des voix qui le ressuscite, dans la rupture indissociable qu'il opère par le vrai et le faux, par le réel et l'imaginaire, par le politique et l'érotique, et au travers de cette seule rupture, sans se constituer en réponse à la négativité initiale du fragment, sans résoudre dialectiquement la contradiction inhérente aux mots, aux concepts (audace et action), a le mérite d'offrir un modèle de discours provisoirement sans clôture, qui aurait levé tous les pièges de la fausse conscience ou de la mauvaise conscience. Un modèle de discours qui cesse de légiférer, *qui déconstruit le sujet législateur*. Il n'est pas insignifiant que cette issue en forme de parenthèse soit portée par le nom de Sade.

Références

- ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, t. I.
- CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- CHAR, René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard (Poésie), 1967.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- MATHIEU, Jean-Claude, *La Poésie de René Char*, Paris, José Corti, 1984, t. I.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009.

ANALYSE



Narrativité et réécriture de l'Histoire dans le roman *La Case du commandeur* d'Édouard Glissant¹

YASMINA SÉVIGNY-CÔTÉ

Face au discours colonial, qui proposa une première version de l'histoire de l'esclavage et de la colonisation, plusieurs écrivains antillais et africains se donnent pour mission de restituer la mémoire des peuples dominés. La traite négrière a arraché les Africains à leur terre pour les réduire en esclavage dans les Antilles. Dès lors, la violence de la transplantation, la domination physique et culturelle et la perte d'identité s'imposent comme thèmes récurrents de la littérature antillaise, qui s'attache au passé tel qu'il a été vécu par le peuple.

L'œuvre de l'écrivain, poète et essayiste martiniquais Édouard Glissant est traversée par cette « démarche de ré-appropriation de l'histoire antillaise² ». La prégnance de cet enjeu a occupé nombre de critiques qui en relèvent la présence thématique³ ou qui, par une lecture croisée des essais et des romans, s'intéressent à la pensée théorique de Glissant sur l'Histoire⁴. Toutefois, peu d'études analysent la forme que prend le récit de fiction pour investir ce processus de « réappropriation » de l'Histoire, ce que le présent article se propose d'observer. Pour ce faire, le cas du roman *La Case du commandeur*⁵ permettra de relever comment la narrativité

1 Toute ma reconnaissance va au Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) pour son soutien et pour m'avoir donné les moyens de réaliser cette recherche.

2 Katell Colin [Thébaudeau], « Édouard Glissant et l'histoire antillaise », *Québec français*, n° 127 (automne 2002), p. 34-35. Cet article s'intéresse au discours théorique sur l'Histoire et aux deux premiers romans de Glissant.

3 Christiane Albert, « Temps, histoire et récit dans *La Case du commandeur* d'Édouard Glissant », dans Alain Favre (dir.), *Horizons d'Édouard Glissant*, Actes du colloque de Pau, Pau, J&D Éditions, 1992, p. 329-341.

4 Françoise Simasotchi-Bronès, « La trace à l'œuvre dans les premiers romans d'Édouard Glissant », *Littérature*, vol. 174, n° 2 (2014), p. 18-32 ; Katell Colin, *Le Roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

5 Édouard Glissant, *La Case du commandeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention CC suivie du numéro de la page.

singulière de l'œuvre parvient à traduire le constat d'un oubli du passé d'abord, celui d'une mémoire à recomposer ensuite, pour enfin permettre une réécriture, qui est réinterprétation de l'Histoire par l'auteur.

L'étude du traitement de l'Histoire par la fiction s'alimentera des travaux de Paul Ricœur, intéressé par la comparaison du récit de fiction et du récit historique. Si une investigation de premier ordre semble montrer des « prétentions référentielles opposées⁶ » – indirectes et subjectives chez le romancier, directes et objectives chez l'historien –, Ricœur soutient qu'une investigation de deuxième ordre révèle une « structure narrative commune⁷ ». La similitude se retrouve ainsi au niveau de la narrativité : nous observerons comment fiction et Histoire interagissent au sein de l'œuvre, par des analyses textuelles qui espèrent montrer que la configuration du récit est choisie, agencée pour dire l'Histoire.

À ce sujet, l'*incipit* du roman peut être lu comme programmatique. Dès les premières phrases, la narrativité singulière de l'œuvre, sa structure, ses thématiques et sa téléologie globale se donnent à lire sur le mode du présupposé⁸.

Pythagore Celat claironnait tout un bruit à propos de « nous », sans qu'un quelconque devine ce que cela voulait dire. Nous qui ne devons peut-être jamais jamais former, final de compte, ce corps unique par quoi nous commencerions d'entrer dans notre empan de terre ou dans la mer violette alentour [...] ou dans ces prolongements qui pour nous trament l'au-loin du monde ; qui avions de si folles manières de paraître disséminés ; qui roulions nos moi l'un contre l'autre sans jamais en venir à entabler dans cette ceinture d'îles [...]. (CC, 15)

Le roman débute en soulignant l'enjeu d'une narration à la première personne du pluriel : les guillemets et l'italique attirent l'attention sur les deux premières occurrences d'un *nous* dont l'identité et l'unité semblent problématiques. Ce *nous*, lié au territoire par les références géographiques – « empan de terre » entouré de mer, « ceinture d'îles » – renverrait au peuple insulaire des Antilles, qui devient le narrateur du roman. Toutefois, son incapacité à former « ce corps unique » pose problème et ses « folles manières de paraître disséminés » se manifestent au niveau de la structure de l'œuvre : le roman développe une narrativité singulière, qui rompt avec le schéma classique de l'action⁹ et lui préfère une esthétique « folle », plurielle, éclatée, fragmentée.

Dans les pages qui suivent, cette tension entre unité et division est liée à ce qui paraît être les thématiques centrales de l'œuvre : l'oubli, la mémoire et l'Histoire. La dissémination du peuple aurait pour cause une perte mémorielle : « Parce que

6 Paul Ricœur, « Pour une théorie du discours narratif », dans Dorian Tiffeneau (dir.), *La Narrativité*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 50.

7 *Ibid.* p. 55.

8 Le présupposé, entendu dans le sens de Ducrot comme acte de langage, n'est pas contenu dans la phrase, mais présupposé lors de son emploi. Voir Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980, p. 30.

9 Avec Propp, Bremond et Greimas, le schéma de l'action s'impose en analyse du récit. La narrativité est conçue en termes de programmation, où l'action participe à l'itinéraire d'un personnage en vue d'un objectif déterminé.

nous ne commençons jamais de chanter ni de sculpter, sur pierre ni bois, nos récits. Nous ne traçons jamais, dans ce pays que nous ne nommions pas l'Afrique, à même la poussière comme évaporée au tamis du village, ce réduit de notre naissance d'antan » (CC, 16). Les négations cernent un silence – celui d'une Histoire qui n'est pas dite – et la répétition de l'adverbe « jamais » indique un état de fait qui perdure. La narration souligne ainsi des actes qui ne sont pas posés, sous-entendant par opposition ce qui devrait être fait : « chanter », sculpter », « tracer », « nommer » « nos récit » et « notre naissance ». Elle explicite ainsi sa volonté d'écrire sa propre version de l'histoire du peuple antillais.

Significativement, dans *Temps et récit*, Ricoeur définit le récit comme « un acte de synthèse de l'hétérogène¹⁰ » : soit unir ou rassembler le divers par l'acte de raconter. Il dégage trois étapes de ce processus, qui correspondent à trois mimésis. La première renvoie à une *préfiguration* de l'expérience temporelle du sujet, qui appréhende le temps dans sa totalité, soit dans son hétérogénéité, comme « fond opaque ». La deuxième fait référence à la *configuration* de cette expérience temporelle à travers la « mise en intrigue », qui la synthétise en la racontant. Enfin, la troisième opère la *reconfiguration* de l'expérience racontée par le biais de la réception du lecteur. Ces trois termes seront repris dans l'analyse et permettront de considérer les spécificités de « l'acte de synthèse » tel qu'il s'accomplit dans le roman et tel qu'il témoigne du traitement singulier de « l'hétérogène » par l'auteur.

Narrativiser l'oubli

Avant d'aborder les thèmes de la mémoire et de l'Histoire, il semble nécessaire d'étudier l'oubli, qui génère l'incapacité du peuple à faire corps et rend nécessaire la réécriture de l'Histoire. Il s'agit pour l'auteur de signifier une absence, un manque, un vide à combler. Pour ce faire, le roman se développe sur le mode de la mosaïque. L'intrigue prend moins la forme d'un parcours unique qu'elle ne se fragmente pour traiter de multiples destinées. Elle se compose d'une pluralité de brèves intrigues ou contes qui mettent en scène de nombreux personnages, occupant différents lieux à divers moments de l'Histoire. Cet apparent éclatement est toutefois traversé par des répétitions : des syntagmes reviennent comme des proverbes, des personnages partagent un même destin et des histoires secondaires reproduisent un même schéma narratif. Ces récurrences suggèrent une cohérence d'ensemble, dans laquelle le thème de l'oubli apparaît comme un nœud signifiant du texte.

Dès les premières pages, l'oubli semble se cristalliser dans le mot « Odonno », qui est associé à la folie. Un homme, seul et anonyme, se distingue du narrateur collectif *nous* pour tout à coup crier qu'il revit la souffrance de la traversée vécue par ses ancêtres : « [I] saute sur un pied, il casse la tête en arrière, il crie : *Odonno ! Odonno !* Les voitures klaxonnent, les passants rient sans s'arrêter » (CC, 17). Les violences du passé s'imposent au corps et à l'être non pas sous la forme d'un « clair dessin du passé » mais par un cri irraisonné. Il semble moins question d'un retour conscient sur les dates, les lieux et les événements que d'une manifestation

incontrôlée d'un malaise, qui signifie un passé oublié. L'homme est pris pour fou, objet de moqueries et isolé de la collectivité qui refuse de s'associer à son mal-être.

La première partie du roman effectue une remontée de quatre siècles, par quatre chapitres qui s'attachent chacun à un ancêtre paternel de Marie Celat : son père Pythagore, son grand-père Ozonzo, son arrière-grand-père Augustus et son arrière-arrière-grand-père Anatolie. Le destin de chacun prend pour toile de fond un moment de l'histoire des Antilles, dans une chronologie à rebours qui remonte du contexte contemporain jusqu'à la société esclavagiste des années 1800. L'exclamation « Odonno » traverse cet apparent éclatement et signale l'oubli qui prend place d'une génération à l'autre sous la forme d'un même malaise. Par exemple, il semble être la cause de la séparation des parents de Marie Celat :

Ni Cinna Chimène ni Pythagore ne se demandèrent ce qui avait grandi entre eux comme un champ d'épines. La vie était ainsi. Ce n'était même pas à se poser des questions. L'auraient-ils fait qu'ils n'eussent pour autant jamais deviné que le champ d'épines recouvrait le souvenir impossible (...) d'une catastrophe dont le mot Odonno résumait l'écume frêle et révocable ; que leurs discours en apparence contradictoires signifiaient un identique malaise et qu'ils avaient peiné à vivre ensemble pour la raison qu'ils ressentaient la même brûlure, portaient le même trou dans la tête. (CC, 44)

La mémoire défaillante des personnages se manifeste dans leur « identique malaise », qu'ils formulent par des « discours en apparence contradictoires », soulignant leur difficulté à traduire ce vécu en mots. Dès lors, « Odonno » symboliserait une réminiscence inexplicable, cristalliserait ce qui isole les êtres : un passé qu'ils ont en partage, mais qui semble inaccessible, « jamais deviné », un « souvenir impossible ». En effet, « Odonno » apparaît comme une trace fragile, presque inexistante, « frêle et révocable », de cette « catastrophe », terme connoté qui fait de ce qui a été oublié un événement décisif, dramatique. L'oubli est alors lié à une souffrance physique – un « champ d'épines », une « brûlure », un « trou dans la tête » – qui manifeste le manque, le vide, ce qui empêche le couple de rester ensemble et, au niveau social, ce qui empêche la collectivité de faire corps.

Au terme de la remontée de quatre siècles qui constitue la première partie, le roman s'interrompt à la « Mitan du temps », où il commente sa propre entreprise : « Le cyclone du temps noué là dans son fond : où il s'est passé quelque chose que nous rejetons avec fureur loin de nos têtes, mais qui retombe dans nos poitrines, nous ravage de son cri » (CC, 137). Les termes « nœud » et « noué » reviennent dans le roman. Ils renvoient à un « croisement », un « point où plusieurs choses interfèrent », ce qui semble significatif dans la mesure où l'éclatement du roman trouve son sens dans les correspondances qui se nouent entre ses différentes parties. Dans ce passage, le temps est « noué » à un certain point, arrêté « dans son fond », soit dans sa partie la plus éloignée et inaccessible. Au fond, il y a ce « quelque chose », cet événement que la narration plurielle rejette « avec fureur » : possiblement cette origine souffrante que la collectivité nie et refuse rationnellement de confronter, mais qui revient involontairement et s'impose au corps par un « cri » : *Odonno !*

Cette seconde partie se compose de très brèves histoires. La narration passe de l'une à l'autre en commentant : « *Nous sautons de roches en roches dans ce temps !* » (CC, 138) Les roches symboliseraient des morceaux du passé et les sauts manifestent le mouvement de la narration qui passe rapidement de l'un à l'autre, « dans ce temps » qui semble presque mythique : celui des origines, des débuts de la traite. Sur le mode de l'étoilement, cette partie propose une représentation poétique du « temps d'avant » à travers des symboles forts : le suicide du peuple Caraïbe – les premiers habitants des îles –, les actes de guerre de Aa – l'un des premiers marrons qui résiste au système esclavagiste –, l'acte « insoutenable » d'une femme qui tue son nouveau-né pour lui épargner une vie d'esclave. Cette partie raconte à la fois la violence et la dépossession vécues, l'humiliation et la déshumanisation d'un peuple ainsi que ses actes de révolte. Elle condense apparemment ce qui a été oublié : un passé occulté parce que trop souffrant, mais également parce qu'il n'est pas raconté par l'histoire dite officielle.

En effet, à l'origine de l'oubli, il y aurait non seulement le déni et la souffrance du peuple, mais aussi l'histoire officielle des Antilles, telle qu'elle se donne à lire dans les manuels français étudiés par les jeunes martiniquais à l'école. Face aux livres de leur fille Marie Celat, Cinna Chimène et Pythagore sont fascinés et la prient de leur révéler ce qui y est écrit. Cinna s'efforce d'y trouver les arguments « pour mieux défendre et illustrer sa conviction que les Nègres étaient voués à la laideur » (CC, 33) : elle manifeste l'intériorisation d'un complexe d'infériorité du Noir colonisé qui s'auto-dénigre et se croit prédestiné à la disgrâce, ce que confirment les images des manuels. Pythagore, quant à lui, y cherche « une réponse », « la trace de ce pays jadis marqué d'immensité » (CC, 32) et projette sur les cartes de la Bretagne une Afrique rêvée. L'attitude du père souligne le décalage entre son questionnement et les explications proposées par les manuels d'Histoire. Le roman montre ainsi le rapport aliéné du peuple antillais à son identité et à son passé.

À l'opposé, l'auteur confère un regard critique à Marie Celat. À propos de ces mêmes manuels, en discours indirect libre, le personnage et la narration formulent de concert : « [L]es livres n'ont cessé de mentir pour le meilleur profit de ceux qui les produisirent » (CC, 34), énonçant une prise de position par rapport à l'éducation de l'histoire aux Antilles. Le « mensonge » et le « profit » sont condamnés, la prétention à l'objectivité du discours historique est démontée et les avantages économiques et la volonté de domination de ceux qui produisent les livres – les partisans de l'ordre colonial – sont révélés.

Dans ce sens, par l'écriture romanesque, Édouard Glissant proposerait un contre-discours à l'histoire officielle. Dans *La Case du commandeur*, la narrativité semble mobilisée pour signifier, par la reproduction du thème de l'oubli chez les personnages, une expérience temporelle qui tient moins d'une lecture claire et linéaire du passé que d'une perception de l'Histoire comme un « fond opaque ». L'éclatement du récit – qui multiplie les personnages, les anecdotes, les lieux et les époques – simulerait l'expérience temporelle telle qu'elle est vécue, mimerait la *préfiguration* du sujet qui appréhende le temps dans sa totalité et dans son hétérogénéité.

Traces de la mémoire

Face au constat de cette amnésie collective, la narration se met sur les traces de la mémoire. Le roman semble prendre la forme d'une enquête, qui piste l'envers silencieux de l'Histoire et tenterait de dévoiler un passé jusque-là voilé, ignoré, oublié. Dans ce sens, le terme « trace » revient dans l'ensemble de la poétique de Glissant¹¹ et situe ses œuvres au cœur d'une interaction entre le présent et le passé. En effet, la trace peut être comprise comme la « présence de l'absence », soit ce qu'il reste dans le présent de ce qui est révolu.

Pour approcher « la trace », le roman doit opérer sur le mode de la fouille, comprise comme une « excavation pratiquée dans la terre pour mettre à découvert ce qui y est enfoui¹² ». La narration s'investit du devoir de déterrer ce qui est caché, et ce, par les mots. Dans la troisième partie consacrée au personnage de Marie Celat, cette dernière, lorsque son ami Mathieu continue « en rond » son discours sur la situation actuelle du pays, « n'entendait que ce vent qui battait dans sa tête. Ce vent venu du plus loin, qui déracinait les mots et fouillait le grand silence. Elle voyait le fond d'une mer, le bleu sans mesure d'un océan où des files de corps attachés de boulets descendaient en dansant [...] » (CC, 195). Le vent arrache le personnage au présent et le plonge dans l'Histoire pour lui montrer la détresse des esclaves que l'on jetait par-dessus bord. Ce « vent venu du plus loin » peut se comprendre comme la métaphore d'un souffle de la mémoire en provenance du début de l'histoire des Antilles. Ici, l'écriture renvoie non seulement au vécu de Marie Celat, mais commente également son propre effort : les verbes d'action soulignent la volonté de l'auteur d'agir par l'écriture du roman. Le verbe « déraciner » évoque l'acte d'arracher, ici « les mots », tels qu'ils recouvrent et cachent : il s'agirait, par le roman, d'arracher les mots d'une histoire officielle qui masque et voile le passé tel qu'il a été vécu par ceux qui ont été transbordés. À ces « mots » s'oppose « le grand silence », métaphore d'un passé silencieux, occulté, qui reste à dire et que le vent, comme l'écriture, « fouille », creuse pour en révéler les traces.

Dans cette perspective, le roman *La Case du commandeur* s'écrit comme un « inventaire¹³ » des traces de la mémoire collective, un recueil d'indices et de témoignages du passé antillais, dans un foisonnement qui cumule les données. La narration, en quête d'indices, « cherch[e] la trace » (CC, 138) et imiterait ainsi le mouvement de l'enquête archéologique : elle parcourt le territoire de la Martinique, traverse les époques de l'Histoire, retrace les contes et les légendes du peuple antillais et interroge des générations de personnages. Dans ce sens, le recours au témoignage devient polyphonie : depuis les quatre siècles que parcourt le roman,

11 Françoise Simasotchi-Bronès s'intéresse à la « trace » comme opérateur réflexif et théorique chez Glissant. Voir « La trace à l'œuvre dans les premiers romans d'Édouard Glissant », *art. cit.* Notre analyse s'intéressera plutôt aux manifestations de la trace au niveau de la narrativité de l'œuvre.

12 « Fouille » dans *Le Petit Robert*, 2012, p. 1085.

13 Françoise Simasotchi-Bronès souligne le « travail d'inventaire et de recension caractéristique de l'œuvre glissantienne », dans « La trace à l'œuvre dans les premiers romans d'Édouard Glissant », *art. cit.*, p. 21.

plusieurs regards se posent sur le « temps d'avant », celui des origines, de la traversée et de l'esclavage. L'Histoire est racontée à partir d'une multiplicité de points de vue, comme le narrateur *nous* le suggère mais encore, plusieurs voix se partagent la narration, les personnages s'approprient la parole ou formulent leurs pensées de concert avec le narrateur, en discours indirect libre.

L'enquête s'observe également par la récurrence des questions, et notamment des adverbes interrogatifs « comment » et « pourquoi ». Le récit interroge l'Histoire, tente d'expliquer le présent à la lumière du passé, selon la logique de la cause-conséquence. Toutefois, la difficulté qu'il rencontre dans cet effort de reconstruction de l'Histoire est avouée par les nombreuses occurrences de verbes comme « hasarder », « supposer », « deviner » et « hésiter ». Les questions restent sans réponse et la narration doit fonctionner sur le mode de l'hypothèse, du conditionnel. À cet effet, elle dévoile son mode de fonctionnement sous la forme d'un métatexte¹⁴ : « C'était là une de nos manières de courir au bout de la mémoire [...] et nous devons imaginer le monde au loin, à partir de si peu d'éléments, et si menteurs, dont nous avons pu prendre connaissance » (CC, 152). L'écriture réaffirme sa volonté de « courir au bout de la mémoire ». Cependant, la répétition des « si » souligne l'abondance des obstacles rencontrés, soit le peu d'éléments et leur valeur douteuse. Dès lors, la narration reconnaît « devoir » suppléer aux manques d'informations fiables par un effort d'imagination. La fiction compose une Histoire à partir d'une fabulation avouée : elle confesse sa subjectivité et abandonne toute ambition à l'objectivité, toute prétention à la vérité.

La Case du commandeur propose ainsi une *configuration* singulière de l'Histoire. L'« acte de synthèse » qu'elle propose semble maintenir la diversité, l'opacité et l'hétérogénéité du passé antillais. Ce choix esthétique est explicité par un passage de l'œuvre. À la fin de la première partie, Anatolie Celat, ancêtre de Marie, raconte à chacune de ses conquêtes une partie d'un récit, que les femmes tentent ensuite de mettre en commun pour recomposer « cette histoire éternellement inachevée » (CC, 111). Par jeu, elles confient au propriétaire de la plantation, lorsqu'il s'impose à elles, leur partie de l'histoire, qu'il raconte lui-même à sa femme, qui « tint registres des pans incohérents du récit » (CC, 114), « cherchant l'ordre et la clé » (CC, 115). Ce passage s'offre comme une mise en abyme du roman, dans la mesure où il fait « saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre¹⁵ » : l'histoire d'Anatolie reproduit une forme éclatée qui résiste à l'effort de reconstitution par le public. Significativement, la femme du propriétaire, auparavant occupée à écrire l'histoire de la famille de son mari, est désormais obsédée par le récit d'Anatolie : « [A]insi ces histoires cassées avaient-elles chassé l'Histoire de son pupitre » (CC, 155). La substitution, qui voit les « histoires cassées » remplacer « l'Histoire », souligne le parti pris et la volonté de subversion du roman. *La Case du commandeur* oppose

14 Selon Jacques Dubois, le « métatexte » est une stratégie discursive par laquelle le roman commente son propre déroulement : le narrateur s'adresse au lecteur afin d'interpréter l'écriture en train de se faire et de préciser son « intentionnalité ». Voir Jacques Dubois, « Code, texte, métatexte », *Littérature*, n° 12 (1973), p. 4.

15 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 16.

à l'ordre d'une Histoire écrite et dite officielle le désordre d'une mémoire orale, transmise de bouche-à-oreilles, teintée d'imaginaire et disséminée entre les membres de la collectivité.

Réécrire l'Histoire par le moyen de la fiction

Il s'agira maintenant d'observer comment l'histoire du roman, parce qu'elle met en branle une narrativité singulière qui tient moins de l'ordre que du désordre, de la linéarité que de l'éclatement, permet à la fiction de donner une représentation spécifique de l'Histoire. D'abord, le terme « réécriture » suppose une écriture première, qui serait révisée, remaniée par un discours second. Précisément, *La Case du commandeur* intègre une première histoire des Antilles – écrite par les colonisateurs – dans les références aux manuels scolaires d'histoire et par certains passages qui prennent la forme de citation :

« Les habitants de ce pays furent transportés d'Afrique dans ce qu'on appelait le Nouveau Monde sur des bateaux négriers où ils mouraient en tas. On n'ose estimer à près de cinquante millions le nombre d'hommes, de femmes et d'enfants qui furent ainsi arrachés à la Matrice et coulèrent au fond de l'Océan ou furent échoués comme écume au long des côtes américaines. Le sud-ouest de l'actuelle Guinée pourrait avoir donné le principal de notre peuple. » Ce calme énoncé suppose que toutes choses depuis ce jour du transbord se sont émues du même puissant et paisible souffle où la mémoire de tous se serait renforcée [...]. Mais l'amas de nuit pèse et nous couvre. (CC, 18)

Isolé de la narration par les guillemets, ce « calme énoncé » reprend des propos dits objectifs sur la traite négrière. Les faits sont présentés de manière distanciée, considérés en termes de données vérifiables, soit par les chiffres et la localisation géographique. Toutefois, immédiatement après, la narration commente la facticité du passage cité, qui suppose une mémoire continue. Plus loin, la conjonction « mais » introduit une idée contraire, oppose à la clarté de l'énoncé factuel le poids d'ombre d'un « amas de nuit » qui « pèse » et « couvre » le narrateur, manifeste l'oubli, la discontinuité de la mémoire et les silences d'une Histoire dont certains épisodes ont été tus.

Ainsi, dans *La Case du commandeur*, il s'agit moins de donner une description factuelle de l'Histoire que de représenter la manière dont elle a été vécue et la portée générale et actuelle qui s'en dégage. À la prétention à l'objectivité du discours historique, le roman préfère la sensibilité subjective du récit de fiction. La narration s'abstient de « situer », « décrire », « dessiner », « nommer », « égrener », « désigner » les faits de l'histoire antillaise et se justifie ainsi : « ([C]omment le pourrions-nous, après tant de mers et d'effrois, tant de bleu nuit des fonds de mer où nous avons coulé, les boulets enfoncés dans nos ventres comme des soleils » (CC, 16-17). La narration traduit l'expérience traumatique de la calée des bateaux négriers par le travail poétique de la langue et les métaphores. La locution « tant de mers et d'effrois » peut renvoyer à la durée interminable et à l'horreur de la traversée, tandis que les deux occurrences de l'adverbe « tant » et l'utilisation du pluriel montrent une accumulation, soit la répétition de ce vécu non pas par cinquante millions mais par un nombre incalculable et terrifiant d'êtres humains. L'antithèse joue du contraste

entre le « bleu nuit des fonds de mer » et l'éclat céleste supposé par les « soleils », mobilise le choc des contraires pour signifier une expérience limite, indicible. En effet, la comparaison antithétique « les boulets enfoncés dans nos ventres comme des soleils » peut être comprise à la fois dans le sens de l'asservissement et de la déshumanisation – où le terme « boulet » renvoie à l'esclavage –, et dans le sens opposé d'un espoir possible, « des soleils » dans « nos ventres » comme élévation fantasmée d'une possible libération future.

Comme le souligne Paul Ricoeur dans son article « Mimésis, référence et refiguration dans *Temps et récit* », le travail de la métaphore et du langage poétique permet une « redescription de l'expérience de la réalité¹⁶ », où il s'agit de décrire, à nouveau, moins la réalité que l'expérience qu'en fait le sujet. Dans *La Case du commandeur*, la forme que prend cette « redescription » suggère une certaine conception de l'Histoire. En effet, les choix esthétiques – la narration éclatée, la diversité des personnages, des lieux et des époques, le travail poétique du langage – ne donnent pas une représentation fixe et unique de l'Histoire. La fiction multiplie plutôt les histoires et préserve le mouvement de la quête : aux verbes « situer », « nommer », « désigner » (CC, 16), qui traduiraient les faits d'une Histoire donnée une fois pour toute, l'écriture semble préférer les verbes « fouiller », « déraciner » (CC, 195), qui montrent une Histoire en train de se faire et de se refaire. Elle est mouvement, découvertes et (ré)interprétations jamais arrêtées des traces du passé, par un sujet historique lui-même en train de se faire. Ainsi, « par le moyen du récit, nous “réfléchissons sur” les événements en les re-racontant et en les récrivant¹⁷ ». L'acte de raconter à nouveau et de réécrire impliquerait une « réflexion sur », soit une réinterprétation actuelle des événements passés : l'Histoire est sans cesse à imaginer, à partir du présent, en vue du futur.

Dans ce sens, la narration au *nous* tend à faire d'un peuple entier le narrateur du roman. Ce choix semble révélateur dans la mesure où les narrations de première personne offrent le regard intérieur et subjectif d'une instance qui prend part à l'histoire racontée. Le *nous* a toutefois la spécificité d'introduire une voix potentiellement plurielle : il permet soit les relais de parole de différents « je » ou encore, d'un « je » qui prend la parole au nom d'une collectivité. À cet effet, suggérée dès l'*incipit*, la volonté du roman d'unir le peuple antillais trouve son écho dans les dernières lignes du roman : « Nous, qui avec tant d'impatience rassemblons ces moi disjoints ; dans les retournements turbulents où cahoter à grands bras, piochant aussi le temps qui tombe et monte sans répit ; acharnés à contenir la part inquiète de chaque corps dans cette obscurité difficile de nous » (CC, 239). Cet extrait suggère d'abord que le pronom *nous* rassemble des « moi disjoints » : le temps présent suppose un acte en train de se faire – possiblement l'acte d'écriture lui-même – et suggère que l'utilisation du pronom par la narration permettrait de mettre ensemble des « moi » conçus comme des individualités distinctes. Le pronom *nous* chercherait ainsi à « contenir » ou à condenser en lui-même « la part inquiète de chaque corps », soit

16 Paul Ricoeur, « Mimésis, référence et refiguration dans *Temps et récit* », *Études phénoménologiques*, n° 11 (1990), p. 30.

17 Paul Ricoeur, « Pour une théorie du discours narratif », *loc. cit.*, p. 52.

une part que chaque individu aurait en partage. L'unité ainsi créée tend à rassembler la diversité des « moi disjoints » sur la base d'une similitude, et ce, à l'intérieur d'un ensemble caractérisé par son « obscurité difficile » : le pronom se maintient divers, préserve sa part insaisissable et inintelligible, se refuse à la simplicité.

Ce passage condense l'effort du roman pour unifier le peuple antillais sans nier sa diversité, en lui donnant un « récit fondateur » qui rassemble les traces du passé sans en fixer l'interprétation. Dans ce sens, le pronom *nous* semble inclusif : la narration englobe son public, additionne au « je » qui écrit les « je » qui lisent, dans un acte de création qui serait conjoint, collectif. Ainsi, la *configuration* singulière de l'Histoire par le roman – qui préserve l'hétérogénéité du passé antillais – trouve sa complétude dans l'acte de lecture, qui opère la *reconfiguration* de l'expérience racontée. De cette réception « dépend [le] pouvoir du monde du texte de révéler et de transformer le monde du lecteur¹⁸ » : par le monde fictif qu'il engendre, le roman mobiliserait son « pouvoir » de « révéler » et de « transformer » la perception qu'a le lecteur de sa propre réalité. Chez Glissant, il pourrait s'agir de révéler une Histoire auparavant tue, d'en proposer le récit pluriel et sensible afin d'unir, sur la base d'un passé commun, le peuple actuel des Antilles, de lui permettre de s'enraciner dans le territoire et d'envisager un avenir et des projets collectifs.

Pour conclure, dans le roman *La Case du commandeur*, Édouard Glissant semble déployer une « archéologie de la mémoire ». La structure du récit et la narrativité singulière de l'œuvre sont agencées pour mimer l'oubli du peuple et, en contrepartie, pour figurer le mouvement de fouille d'une écriture sur les traces de la mémoire. L'œuvre propose ainsi une *configuration* singulière de l'Histoire, qui trouve sa cohérence interne dans l'articulation de sa forme – une narrativité éclatée, multiple – à son contenu – une mémoire plurielle, subjective, qui fonde l'identité mosaïque du peuple antillais. Dans ce sens, à la rencontre du récit de fiction et du récit historique, Paul Ricoeur constate que

nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit¹⁹.

Face à l'histoire officielle et aux horreurs du passé, *La Case du commandeur* se trouve investi d'un devoir de mémoire, répond à la nécessité de briser le silence par la réécriture de l'histoire antillaise.

18 Paul Ricoeur, « Mimèsis, référence et refiguration dans *Temps et récit* », *art. cit.*, p. 40.

19 Paul Ricoeur, « Entre temps et récit : concorde / discorde », dans *Recherches sur la philosophie et le langage*, Grenoble, Université des sciences sociales de Grenoble, 1982, p. 14.

Références

- ALBERT, Christiane, « Temps, histoire et récit dans *La Case du commandeur* d'Édouard Glissant », dans Alain FAVRE (dir.), *Horizons d'Édouard Glissant*, Actes du colloque de Pau, Pau, J&D Éditions, 1992, p. 329-341.
- COLIN [THÉBAUDEAU], Katell, « Édouard Glissant et l'histoire antillaise », *Québec français*, n° 127 (automne 2002), p. 33-38.
- COLIN, Katell, *Le Roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DUBOIS, Jacques, « Code, texte, métatexte », *Littérature*, n° 12 (1973), p. 3-11.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980.
- GLISSANT, Édouard, *La Case du commandeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- RICCEUR, Paul, « Entre temps et récit : concorde / discorde », dans *Recherches sur la philosophie et le langage*, Grenoble, Université des sciences sociales de Grenoble, 1982, p. 3-14.
- , « Mimésis, référence et refiguration dans *Temps et récit* », *Études phénoménologiques*, n° 11 (1990), p. 29-40.
- , « Pour une théorie du discours narratif », dans Dorian TIFFENEAU (dir.), *La Narrativité*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 49-68.
- , *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1983.
- SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise, « La trace à l'œuvre dans les premiers romans d'Édouard Glissant », *Littérature*, vol. 174, n° 2 (2014), p. 18-32.

ENTRETIEN



L'aventure poétique : un dialogue avec J.M.G. Le Clézio sur la création littéraire

XU JUN
Université de Zhejiang, Chine

Cet entretien avec Jean-Marie Gustave Le Clézio, prix Nobel de littérature 2008, a été réalisé lors de l'un de ses séjours à l'Université de Nanjing, Chine (2015-2016).

Xu Jun : Écrivain de rupture, vous donnez une impression paradoxale. Il semble que votre création ne procède jamais d'une inscription linéaire sur l'axe des formes et des genres. Elle s'inscrit dans les marges d'une esthétique romanesque mise en cause et reflète ainsi une tendance de la fin du XX^e siècle, où l'œuvre se caractérise par sa structure ouverte. On pense qu'il existe une rupture extérieure et une rupture intérieure dans votre écriture. La rupture extérieure s'exprime dans vos premières œuvres, qui rompent avec la forme traditionnelle du roman et avec le modèle occidental de civilisation ; puis la rupture intérieure indique une évolution de votre création au tournant des années 1980. S'il existe une certaine rupture sur le plan de la forme à travers votre création, il ne faut pas négliger une certaine permanence dans vos œuvres, qui concerne, d'après moi, la recherche d'une harmonie : l'harmonie entre la langue et la pensée, entre l'individu et la société, entre le soi et l'autre, entre la vie et la mort, entre la magie et le réel... Partagez-vous ce sentiment d'une rupture constitutive et d'un équilibre permanent de vos écrits ? Est-ce que la rupture est tellement évidente d'après vous-même ? Cette rupture, c'est une recherche très consciente chez un écrivain ou c'est plutôt un résultat naturel de son expérience personnelle ?

J.M.G. Le Clézio : S'il y a rupture, c'est plutôt dans le cours des événements (de ma vie) dont l'écriture est la partie visible, et la question serait de savoir si cette partie visible est la conséquence de la vie, c'est-à-dire accidentelle, ou si elle est l'origine, c'est-à-dire constitutive. Je crois beaucoup à la part secrète, je veux dire à un réseau de forces, de faits, d'idées, de mots, d'images, qui n'aboutit jamais à la pleine conscience. Je crois aussi à ce que Nietzsche appelait la force, et qui l'opposait à Freud, ou à Darwin, une force vitale qui travaille en deçà de la conscience, une rationalité irrationnelle en quelque sorte, en vue de l'équilibre – comme vous le notez vous-même. À un certain moment de mon existence, j'ai été confronté au

choix de changer ou de me taire. Ce choix était un fait vital. Dans le moment de choisir, ce sont des personnes les plus étrangères au monde des lettres – habitant la forêt, ignorant l'écriture, mais non pas ignorant de la beauté ou de l'intelligence – qui m'ont guidé. D'autres m'ont encouragé dans cette voie de continuer d'écrire, comme Jemia, et j'ai dû renoncer alors à tout ce que j'avais envisagé jusqu'alors – ainsi, un petit livre à plusieurs voix (les miennes, dans la frénésie de l'imaginaire) que j'avais appelé *Au pays d'Iwa*, que j'avais envoyé à Paris et qui relatait ce dédoublement d'identité. J'ai écrit, alors qu'il était déjà sous presse, que je n'en voulais plus, qu'il n'était plus mien, que je le reniais. Ce fut cela la rupture. Il m'a fallu des mois pour reprendre, et ce fut *Voyages de l'autre côté*. Que s'était-il passé ? Encore aujourd'hui je ne sais. Je ne crois pas que le passage vers autre chose était programmé ! Je ne crois pas que ce fut original. Peut-être, après tout, était-ce la « panne ». Henri Michaux dit quelque part qu'il a un jour claqué la porte aux mots.

Quelles seraient les causes de la « rupture » ? Si j'y réfléchis (près de quarante ans plus tard), il me semble qu'elles sont doubles. D'abord, les mots. À un point de ma vie d'écrivain, les mots m'ont manqué. Je veux dire qu'ils me franchissaient. J'avais parfois le sentiment d'une réverbération, que ces mots s'enchaînaient malgré moi, qu'ils composaient un tableau narcissique et vide de sens. La décision de les condamner, de les répudier, était difficile. « On » attendait – « ils » attendaient – beaucoup de moi. Ils me trahissaient (les mots) mais en les effaçant je « les » trahissais (les lecteurs). Pour prendre cette décision, il fallait passer par le vide. À un ami, alors que j'étais à Panama, j'ai écrit que tout ce qui m'importait alors c'était ceci :



Le vide des mots, c'était le plein de la vie, c'est-à-dire la forêt, les fleurs, et surtout ce peuple inspiré et généreux qui recevait un corps étranger, l'acceptait dans son incapacité à vivre normalement, c'est-à-dire à manier la pagaie, à pêcher les poissons à la main, à chasser, ou même à reconnaître les plantes utiles et les bois à brûler pour le feu. Mais qui donnait un autre sens au langage, parce que ce peuple démuné était riche en mythes et avait inventé une langue littéraire orale, que je ne pouvais comprendre qu'à peu près. J'aurais pu vivre cette expérience autrement, dans un temps en Chine, ou dans un monastère, ou encore en Bretagne auprès des paysans qui ressemblaient à mes ancêtres et dont le savoir et la profondeur me touchent beaucoup. Il se fait que ça a été là, sur les fleuves du Darien, et que je n'en suis pas tout à fait revenu (même si, aujourd'hui, ce peuple est menacé par le trafic de la drogue et qu'il souffre de la mondialisation). L'autre raison serait morale. Rimbaud a écrit, je crois, à sa sœur Isabelle : « Et puis c'était mal. » À ce moment-là, c'est ce que j'ai ressenti.

Xu Jun : En 1976, j'étais à Rennes II, Université de Haute Bretagne. À ce moment-là, la Chine était encore dans la Grande Révolution culturelle. En tant qu'étudiant ouvrier-soldat, j'étais tellement surpris et même troublé par votre écriture quand je lisais votre roman *Le Procès-verbal*, qui est diamétralement opposé à l'œuvre de Balzac que les jeunes chinois ont pu lire dans la période de la Révolution qui tue la

culture. À vrai dire, je n'ai même pas fini la lecture du roman qui me paraissait très bizarre. Avec ce livre, vous cherchez, me semble-t-il, à créer un « nouveau roman », dans le sens que vous essayez de briser des moules de l'écriture, de renouveler le langage, d'ériger une certaine originalité pour la littérature. L'éclatement formel de vos premières œuvres nous apparaît étonnant. Votre souci de la forme et des mots ne cesse de s'exprimer ; même dans la création qui est considérée comme plus traditionnelle, on pourrait aussi découvrir votre préoccupation sur la forme, la mise en page, la structure, la voix narrative... Est-ce que vous êtes toujours très conscient de renouveler la forme de la création ? Pourtant on ne pourrait jamais séparer la forme du fond. Comme vous écrivez dans *L'Extase matérielle* : « [F]orme et fond ne sont qu'une seule et même chose, et [il] est tout à fait impossible de les dissocier. Parler de telle ou telle façon, employer tel ou tel mot sont des modalités qui engagent tout l'être¹. » Dans ce cas, à la rupture de la forme correspondrait une rupture du fond chez vous ? Ou plutôt c'est le changement du fond qui vous fait tourner vers un changement de la forme ?

J.M.G. Le Clézio : Donc, vous me parlez de l'âge de la recherche formelle. Sans doute m'a-t-il paru nécessaire alors, simplement parce que la forme du roman en France restait très marquée par la composition classique et traditionnelle. Le « nouveau roman » qui florissait en France dans les années 1960 maintenait une barrière intransgressible entre les genres. Maniait aussi une langue extrêmement contrôlée et empreinte des interdits et des oukazes de la « Défense et illustration » (*La Défense et illustration de la langue française*). Mes référents étaient plutôt dans la littérature anglo-saxonne. Joyce (*Finnegans Wake*), Dos Passos, ou encore Kerouac, Ginzberg, et certainement les *Cantos* d'Ezra Pound, parce qu'ils montraient cette audace formelle, ce manque de respect pour l'académisme. J'ai pratiqué la mise en page, les ruptures de ton, les coqs à l'âne et les graphismes comme un jeu, qui influençait évidemment le fond, puisque, comme le dit Marshall McLuhan : « Le message est le message. »

Puis, quand vint la crise (voir plus haut), le jeu a cessé de m'intéresser. Sans doute ai-je désiré voir apparaître la complexité du sens dans la ligne simple, et rechercher la voie unique : d'une certaine façon je ne croyais plus au désordre, ni au chaos générateur. D'ailleurs les temps avaient changé en même temps que je m'étais absenté. La révolution annoncée avait fait long feu. Restait l'allégorie, et pour cela le roman, la nouvelle, le conte sont souverains. Aujourd'hui beaucoup des « découvertes » du « nouveau roman » (ou de la « nouvelle fable ») me semblent dérisoires et illisibles. Ce qui reste, c'est la conviction (que j'ai) que le roman (« psychologique ») n'a pas atteint les abîmes annoncés (ni les sommets promis) et que la magie, la transe, ou tout simplement la fantaisie continuaient de s'exprimer, dans un art du roman somme toute banal. Aussi, peut-être n'est-ce pas tout à fait un art, mais plutôt un artisanat ?

1 J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 51.

Xu Jun : La langue serait toujours un souci pour un écrivain. Ce souci est très permanent et violent chez vous. Dès votre première œuvre vous ne cessez jamais de réfléchir sur la langue et le langage. Au début, vous écrivez avec un langage « nouveau » très motivant, plein de violence peut-être, vous cherchez une libération du langage et des mots ; et puis l'explosion des mots s'apaise, on voit un langage plus doux et plus lent, avec une sorte d'envoûtement rythmique, on dirait un langage musical, qui rend les récits tellement oniriques. Vous cherchez toujours une langue originelle, simple et complète, qui serait en harmonie avec la vérité, qui pourrait dire l'essence de toutes les choses et « abolir les limites entre la pensée et le monde, entre le regard et l'objet contemplé² ». Votre désir de « faire se rejoindre le langage et le monde³ » nous rappelle ce que Roland Barthes nomme une « conscience cratyléenne », qui veut que le langage imite les idées et que les signes soient motivés⁴. Est-ce que vous croyez que la langue pourrait épuiser la réalité ? Quelle est la relation entre la langue, la pensée et la vision du monde, d'après vous ? Il semble qu'à part la langue, vous appréciez d'autres possibilités d'entrer directement en rapport avec le monde, « une espèce d'intelligence immédiate, venue des sens, liée aux obsessions et aux délires anciens⁵ ». Ainsi cherchez-vous une langue pleine de sons, de couleurs et d'odeurs ?

J.M.G. Le Clézio : L'une de mes émotions linguistiques eut lieu dans la forêt panaméenne. Je veux parler du langage des mythes, et lorsque je dis « mythes » je ne parle pas de quelque chose d'ancien, de mort, propriété de quelques ethnologues qui les dissèquent et les reconstruisent selon leur gré. Je parle d'un trésor vivant, immatériel, qui environne les gens de la forêt, inspire leur vie quotidienne, transcende leur langage. Chacun en est l'usager et le propriétaire, mais n'en jouit pas absolument, comme l'air ou l'eau que nous partageons mais ne gardons pas. C'est cette langue-là qui m'a bouleversé. Elle m'a donné le sentiment que l'écriture pouvait en approcher, mais dans son individualisme sans atteindre l'absolu. Ce ne sont pas les mots. Les mots s'usent. La passion, la violence, l'agression les vident de leur substance. Nous nous y habiterons, comme nous nous habiterons aux images. L'inflation est sans doute la maladie du siècle, dans le langage comme dans l'économie. Pour continuer d'écrire, il faut croire à cet autre langage (celui de la forêt, par exemple, mais ce peut être aussi celui d'un équilibre dans le monde urbain) dont l'écriture boit parfois le nectar, par miracle, ou par assiduité dans l'effort. Ainsi peut-on par instants, et ce sont ces instants qui justifient tout le reste, approcher de l'adéquation du langage au monde – appelons cela, de façon un peu moralisatrice, la vérité ?

Xu Jun : L'explosion des mots dans votre première création correspondrait dans une certaine mesure à l'explosion informatique dans la société moderne, où la langue et les mots se multiplient, débordent et éclatent. La langue n'est plus le foyer pour

2 Miriam Stendal Boulos, « Le roman comme poème », *Europe*, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 83.

3 Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 101.

4 Roland Barthe, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 125.

5 J.M.G. Le Clézio, *op. cit.*, p. 116.

l'homme dans la société moderne, elle le menace et l'opprime. Par rapport à ce chaos des mots, vous trouvez une autre langue chez les Amérindiens : le silence. Vous parlez souvent des pays où on ne parle pas. Comme vous dites dans votre essai : « Le but suprême du langage soit le non-langage, le silence⁶. » Qu'est-ce que le silence dans une œuvre ? Sûrement, ce n'est pas le vide. C'est une simplicité et une pureté des mots ? C'est le non-dit ? Ou c'est un rythme mélodieux ? Dans quel sens considérez-vous que le silence est une vraie langue dans votre création ? Ce que vous cherchez, c'est peut-être ce que font Henri Michaux et Salinger, qui pourraient dire tellement de choses avec peu de mots ?

J.M.G. Le Clézio : Je suis né avant l'ère de l'informatique, et à beaucoup d'égards, j'appartiens à une époque révolue (ce qui ne veut pas dire qu'elle sera sans retour), celle de l'encre et du papier. Cette époque aujourd'hui archaïque avait inventé, je crois, un mythe qui a disparu avec elle, celle du livre parfait, ce que Baudelaire appelait « impeccable », un livre qui atteint à la perfection formelle et à la pensée universelle. Je vois le point culminant de ce mythe dans les œuvres modernes, telles que la poésie de Stéphane Mallarmé, dans la quête spirituelle du *Grand Jeu* de Daumal et Gilbert-Leconte, et surtout dans les romans de l'Américain Dos Passos et l'Irlandais James Joyce (*Ulysse*, *Finnegans Wake*).

Ces œuvres recherchaient un langage total. Leurs auteurs croyaient à la révolution moderne qui inventerait une communication universelle, une langue parfaite par laquelle l'humanité serait en communion avec l'être, et serait proche de la transmission de pensée instinctive et absolue. Personne alors n'imaginait que cette communication existerait un jour, non pas par la mystique, ni par la nouveauté de l'humanisme, mais par la technique : l'informatique et l'internet (en français : la toile). Nous savons maintenant que ces recherches littéraires furent limitées : Mallarmé ne parvint jamais à écrire le « Livre » (ce fut le nom de son projet) : l'« Unanimisme » resta une école littéraire, et Joyce un romancier annonciateur du « nouveau roman » et de quelques autres écoles. En revanche, cette recherche d'un langage absolu donne naissance à une réaction, conjuguant l'héritage littéraire européen et la pensée orientale – particulièrement le bouddhisme chan de la Chine et l'école Zen de Suzuki au Japon, pour faire du silence l'idéal de la littérature. En France, Henri Michaux fut l'un des acteurs de cette recherche, infusant le silence dans le rythme des verbes, et créant un « entre-deux » propice à la création poétique. La peinture d'inspiration orientale – chinoise, japonaise, coréenne – le conduisit d'ailleurs à alterner la poésie et le signe, car il affirme : « Quand je dessine, je claque la porte aux mots. » Dans la peinture orientale, d'inspiration taoïste et bouddhique, le vide tient un rôle aussi essentiel que le plein, ainsi le ciel dans un paysage, ou l'espace entre les figures.

Je suis né à la littérature dans le moment de la rencontre de ces deux extrêmes : la profession du langage (écriture automatique, inventaire, catharsis, tourbillon du langage comme chez Joyce ou Ezra Pound) et le goût du vide. John Cage publia alors un livre capital, intitulé *Silence*, dans lequel il affirme la puissance du silence

dans la musique. Je sentis alors le besoin de rencontrer ce silence. Ce n'est pas la vie monastique qui me permit cette rencontre, mais les séjours chez un peuple naturel, vivant dans la forêt du Panama, les Emberas. L'alternance du langage magique et de la réserve langagière, je veux dire l'asservissement volontaire, dans la vie ordinaire, me parut admirable. Je me souviens d'avoir écrit à un ami romancier, à cette époque, lui disant : « Désormais voici ce que je voudrais exprimer » et suivait une page blanche.

Tout cela est passé. J'ai continué mon travail d'écrivain, qui consiste à remplir la page blanche. Mais il me reste du goût pour les sociétés silencieuses – peuples du désert, des forêts, et dans les villes, gens de méditation, terrains vagues, esplanades infinies, espaces de nature. Je cherche l'équilibre entre le bruit et le silence, entre la parole écrite et l'espace vide.

Xu Jun : Quand on parle de la langue, on pense surtout à la langue écrite. Pourtant, vous éprouvez une passion pour la langue orale, soit la parole et la voix. Dans votre écriture, les conteurs ne sont jamais rares, non plus les chansons. Il semble que la parole est plus attirante et plus poétique pour vous, peut-être que c'est grâce à la voix ou à la sonorité ? Quand les mots sont prononcés, ils produiraient une magie, qui nous amène tout d'un coup à l'autre côté des mots. On voit combien les noms prononcés poussent vos personnages à des rêveries. Quelle est la différence entre la langue écrite et la langue parlée pour vous et pour l'écriture ? Dans quel sens la langue orale vous nourrit-elle dans votre création ? Si la langue orale joue un rôle très important pour vous, c'est peut-être que la tradition orale ou la culture orale est vraiment une beauté et une sagesse pour vous ?

J.M.G. Le Clézio : Mon sentiment est qu'il n'y a pas d'un côté l'oralité, de l'autre l'écrit. Ces deux langages sont mêlés, s'interpénètrent et se modifient. Même si l'on pense aux « peuples sans écriture » (Lévi-Strauss les nomme étrangement « peuples sans histoire »), l'on voit qu'ils possèdent deux langues, l'une pour le quotidien, l'autre pour l'imaginaire. La différence est plus dans le rythme, les degrés, les marques de politesse, que dans le vocabulaire. Mais il n'y a, je crois, aucune langue indifférente. Aucune langue primitive. Aucune langue sommaire (ou alors, les « langages informatisés » mais sont-ce des langages ?). L'écriture n'est pas un dialogue. Elle utilise donc cette langue solitaire et modulée qui est le propre du conte, de l'incantation, parfois de l'anathème. En elle il y a une part de silence, puisqu'elle n'existe pas pour produire de la matérialité, mais qu'elle se nourrit des rêves, des mythes, et parfois d'elle-même : elle est la création qui apparaît non du chaos, mais du système imaginaire déjà existant. Elle semble sans origine, donc sans fin. En d'autres termes, elle est vivante.

Sans doute ce qui lui donne sa puissance est son ombre de silence, comme la vie prend son sens par la mort.

Xu Jun : Vous laissez bien souvent les langues différentes apparaître dans votre écriture française : l'anglais, le pidgin, le créole, l'italien, l'espagnol, même les langues imaginaires. On devrait dire qu'à chaque lieu correspond un langage propre. Par cela, vous cherchez à établir une relation intime entre la langue et le lieu. À travers

toutes ces langues, on trouve une polyphonie des voix. Vous le faites très consciemment pour nous faire entendre « les voix des autres » ? Comme vous aimez toujours habiter aux frontières géographique et culturelle, votre création se trouve aussi aux frontières des langues et des cultures. Réfléchissez-vous beaucoup sur le rapport interculturel durant votre création ?

J.M.G. Le Clézio : Il me semble aussi que notre univers actuel est imprégné du mot : polyphonie – des écrivains ont tenté de la dire, Pound, Dos Passos, Joyce, plus récemment Butor ou Nathalie Sarraute. Entendre toutes les voix du monde, un rêve (ou un cauchemar) moderne !

Je préfère revenir à mon illusion première, celle de trouver, dans chaque mot (que je lis ou que j'écris) la totalité des sens. Je crois qu'il ne peut exister, au moment de la création littéraire, qu'une seule langue, celle que l'écrivain s'approprie, en utilisant tous les apports qu'il (ou elle) a reçus dans sa formation. L'écho des autres langues y est non seulement possible, mais probable, et souhaitable, car une langue (c'est-à-dire une culture) est en mouvement permanent. Ce qui s'y construit, c'est la *relation*, ce flux presque imperceptible qui unit les éléments de l'histoire (je l'écris sans majuscule, pour dire l'itinéraire du quotidien, cette séquence de jours qui définit notre humanité – l'autre histoire, celle que l'historien Luis González y González appelle l'« Histoire de bronze » n'est pas du ressort de la littérature !). Bien entendu, nous vivons dans la couche superficielle de ce langage. Ce qui est en dessus, le substrat, nous alimente et nous instruit, dans la mesure où nous en sommes conscients. Cela, c'est l'ambiguïté de la modernité. Le moderne d'hier est le classique d'aujourd'hui, de même que les vivants sont les ancêtres de demain. Seule la connaissance des textes littéraires nous garantit de l'amnésie, et c'est pourquoi j'aime l'idée chinoise des « Grands Maîtres » qui nous situe dans une filiation, ou si l'on préfère, dans une continuité. Ici aussi, la transmission par la traduction est une part importante de la littérature. *Tout doit être traduit*, même l'intraductible (je pense à Joyce, à Proust, mais aussi à la poésie énigmatique de la Chine des Tang ou des Song). J'aime assez la proposition du poète antillais Édouard Glissant : « De toute parole autorisée je ferai mon langage » (je cite approximativement) parce que cela signifie qu'il ne saurait y avoir de hiérarchie culturelle, et que le langage écrit est une ouverture infinie. L'on voit ici à quel point on est loin d'une idée nationaliste de l'art littéraire, et surtout loin d'une réduction aux limites du savoir. Autrement dit, la « poétique » (le créé, l'inventé) précède toute connaissance, prélude à toute critique, et, au risque de choquer, pré-existe à toute structure. Mais sur ce point, nous risquons d'entrer dans une catégorie conceptuelle, et si je me sens une affinité avec l'existentialisme, et plus encore, avec l'énoncé orgueilleux et infractable du *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein, je me sens par ailleurs incapable d'en détailler la substance. J'écris, pour être dans l'action. Dans la conviction, donc, que cette action est inter-culturelle, pluri-linguistique, sans engagement politique (mais non pas sans idéal).

Xu Jun : Depuis toujours, vous brouillez les repères en mêlant divers genres littéraires à l'intérieur d'un même livre : le roman, le récit, le conte, le poème, même le théâtre. Est-ce que le genre vous dit quelque chose ? Ou peut-être que vous voudriez briser

les limites des genres pour créer un genre plus cohérent et complet ? Qu'est-ce que vous comptez atteindre avec un tel métissage ou une telle polyphonie ? Il semble que cette recherche est proche d'une déconstruction de l'art moderne. Ce mélange des genres est accompagné souvent par une multiplication des voix narratives. Dans ce sens, votre œuvre serait l'œuvre polyphonique proposée par Bakhtine. Cette écriture de métissage provient-elle peut-être d'un esprit de métissage ? Qu'est-ce que vous signifient ce dialogisme et cette polyphonie dans la littérature ?

J.M.G. Le Clézio : Bien sûr, j'ai rêvé à certains moments de réaliser l'union des genres. Cette ambition pour moi était liée à la découverte du cinéma, d'un langage hors du langage, dont l'image était le centre. Les « genres » ont occupé le devant de la scène à cette époque de contestation. La mise en question était double : d'une part, douter de la notion de genre, en tant que définition du projet littéraire : y avait-il un temps pour le roman, pouvait-il être différent de celui du récit (le modèle du récit dans *La Chute* de Camus, et dans la plupart des textes de Joyce et de Beckett) ou de celui de la « nouvelle » – plus récemment, j'ai utilisé comme une note ironique le terme de « novella », en référence à la langue nouvelle anglo-saxonne (différente, donc, de la « *short story* » ou « histoire courte ») ou de la mode de la « télé-novela » brésilienne ou mexicaine, dont la caractéristique, à l'inverse, serait l'interminable longueur du récit et l'enchevêtrement des intrigues.

D'autre part, imaginer la fin des genres, c'est-à-dire un livre dont il serait impossible de limiter les modes – un livre qui contredirait à la fois le roman, le poème, l'interjection, l'apostrophe, l'incantation, l'interrogation, la description, l'inventaire, la théorie, la citation, l'énumération, etc. Cela reviendrait à reconnaître, ici encore, la valeur du silence par rapport à l'énoncé. Une question, nous le voyons, proche de la pensée du Tao.

Cette époque n'est plus. Elle n'est pas caduque, mais elle a trouvé sa réponse dans les excès de la littérature expérimentale. Sans doute la place de l'écrivain dans la société (française, européenne, ou contemporaine, comme on voudra) a-t-elle changé considérablement, du fait de l'apparition des nouveaux modes de transmission, et de la raisonnable emprise des autres langages (binaire, par exemple). La question s'est déplacée – replacée – dans la perspective de la morale et de l'engagement. « Si Dieu n'existe pas, tout est donc permis ? » interroge Dostoïevski. Reprenant la même question : si tout est permis en littérature, c'est donc qu'il n'y a plus besoin du « genre ». Le roman est ouvert, comme on le voit, et le langage choisi par le romancier est celui de l'adéquation : brièvement, le meilleur mot pour dire. Ce peut être le « je », le « il », le « nous », ou même l'impersonnel – ce peut être le temps linéaire, une seule histoire, un seul thème – ou le temps synchrone, ou même l'absence de temps. Cette liberté reconnue donne, crois-je, à l'écrivain le goût d'écrire en dehors de toute limite, de tout impératif. Ce n'est plus d'être vrai, ni même vraisemblable, et la réalité (ce que désigne ce mot) n'impose plus sa loi. Vous parlez avec raison de « métissage » (le mot est parfois critiqué par la critique, qui prétend y voir un concept discriminant, créant des « catégories ». Pourtant, je le crois plus juste que celui de « créolisation », trop près de l'histoire coloniale). L'écriture « métisse » est à la rencontre de plusieurs langues, qui se fondent et se

confondent pour aboutir à une langue nouvelle. Bien que je sois personnellement hostile à toute idée de « progrès » dans l'art (je l'ai exprimé à chaque fois qu'il a été question d'une histoire linéaire de l'art), je conçois l'existence d'une évolution, d'un mouvement dans l'expression romanesque, travaillant de proche en proche dans le temps et l'espace, grâce au réseau de communication que donne la technique actuelle. J'écris ici, en ce lieu, avec ce langage, mais au même instant, cela s'écrit autre part au monde, en Syrie, au Liban, au Japon, en Inde, en Chine, et je ne peux faire semblant de l'ignorer. Cette multiplicité des choix (et des voies) est le grand défi et la magnifique plénitude de notre temps, et je suis convaincu que le roman (genre bâtard, mais genre ouvert) y prend une part importante. Aurons-nous toujours besoin de ce « genre » ? Impossible à dire. Mais souvenons-nous que d'autres genres ont failli dans l'histoire de la création littéraire : le monde arabe n'a jamais admis l'épopée, et en Chine la poésie prime toujours sur le récit, même si la contraignante « mondialisation » de la culture semble parfois donner la préférence au roman traditionnel anglo-saxon, héritage de Thackeray ou de Amis.

Xu Jun : D'après vous, « les arts qui réalisent une fusion entre deux ou trois éléments sont particulièrement accomplis⁷ ». Dans ce cas, votre écriture serait une écriture accomplie, puisqu'elle est une fusion des arts différents : le dessin, la musique et la danse s'insèrent avec des moyens différents dans les mots. Si l'écrivain est un bricoleur des mots, comme vous le dites, les mots de votre œuvre sont pleins de couleurs, de sons, d'odeurs et de gestes. Cherchez-vous depuis toujours à faire une œuvre complète ?

J.M.G. Le Clézio : Ici aussi, je sens l'évolution de l'écriture. En peu de temps elle est passée de son expression imagée – dessin, plans, symboles, graphiques – à son intériorisation physique : paroles, identité du narrateur, développement psychologique – ce qu'on appelle parfois en France le voyage « vertical » (non dans l'espace ou le temps, mais dans l'infini intérieur). Cela dit, il y a aussi de la complaisance dans ce voyage intérieur. Je me souviens d'un temps pas très lointain où un de mes amis écrivains prétendait, grâce à la psychanalyse, rejoindre l'instant de sa propre naissance.

J'ai parlé de « bricolage » parce que je pense que, contrairement au poète qui travaille pour l'accomplissement, une manière de perfection, le romancier (le diseur d'histoires) est toujours dans l'à-peu-près, l'imprécis, le tâtonnement, le repentir.

Sans doute est-ce là la raison du succès de ce « genre » imparfait à notre époque. La culture de « bronze » – (j'emprunte l'expression au grand historien mexicain Luis González y González, auteur du *El Oficio de historiar* (le Métier d'« historieur ») – a cédé la place à une culture de l'éphémère, de l'instant arrêté, du document, c'est-à-dire au malléable, à l'élastique, aux métamorphiques, à la pulsion, à l'imagé – donc, à la consommation et à l'oubli. Pour ma part, je suis né au seuil de deux mondes très différents. D'un côté, celui de mon enfance et de mon adolescence, où l'on lisait beaucoup, en bibliothèque, à la maison, et même dans la rue. De l'autre un

7 Jean-Louis Ezine, *Ailleurs*, Paris, Arléa, 2006, p. 15.

monde du virtuel, où l'on parcourt très vite des pans d'histoire, où l'on traduit en instantané ce qui était durable. Ces deux mondes sont, si l'on veut, *irréconciliables*, mais il faudra bien s'y faire. À l'orée du virtuel, j'ai pensé, moi aussi, au livre total, qui emmagasinerait et restituerait la totalité de la vie. Or, cette totalité existe aujourd'hui, par la toile, recueil incommensurable de savoirs, de légendes, de rumeurs et de mensonges. Puisque la littérature ne sera plus jamais de bronze, elle peut être de paille, de carton, de boulons perdus, glanés sur le chemin, de proverbes, de devinettes, de bribes de rêves égarés, de réminiscences sans nom.

J'aime bien aussi que le roman invente ce sixième sens qui est la synesthésie, le sentiment de vivre.

Xu Jun : Le dessin serait un art qui complète votre création. On sait que vous vouliez devenir dessinateur quand vous étiez enfant. Même si vous êtes devenu écrivain, votre passion pour le dessin ne vous a jamais quitté. On voit des dessins dans vos œuvres : les petits signes inscrits sur le corps des hommes bleus et du peuple meroen, les étoiles et les constellations dans *Le Chercheur d'or* et *Ourania*, le croquis de deux enfants dans *Terra Amata*, et surtout les beaux dessins dans *L'Inconnu sur la terre*... Vous continuez ainsi votre rêve d'être un dessinateur dans votre écriture ? De plus, tout ce qui touche au dessin vous impressionne, même plus que l'écriture. Vous jetez dans une certaine mesure le pont entre l'écriture et le dessin dans votre création. Pourquoi les dessins dans ces livres ? C'est pour chercher une nouvelle expression autre que les mots ? Quelle est la différence entre les mots et les dessins pour votre création ? Est-ce que la passion pour le dessin influence votre écriture ? Qu'est-ce que le dessin vous apporte dans votre création ?

En même temps, on découvre que sous votre plume le paysage urbain se réduit facilement aux lignes, aux angles et aux surfaces, et que vous êtes très sensible aux jeux entre les lumières et les ombres. Cette description nous fait penser à des peintures cubistes. Vous vous intéressez toujours aux bandes dessinées, dans *Hai* vous soulignez une « haine de peinture⁸ » occidentale. Qu'est-ce que vous en pensez en ce qui concerne la peinture moderne, par exemple la peinture cubiste ?

J.M.G. Le Clézio : Pour moi, écrire et dessiner ont été appris en même temps. Sans doute l'état de fait à la fin de la guerre et dans les années qui ont suivi la Libération m'ont donné ce goût pour ce double aspect d'un même geste : dessiner les mots, écrire les lignes, en passant de l'un à l'autre. Je me souviens bien de ces premiers essais : je suis assis sur un tabouret, sur le balcon de l'appartement de ma grand-mère (maternelle) au sixième étage d'un immeuble dominant le port. Devant moi, j'ai un paysage aujourd'hui disparu : la palmeraie d'un ancien parc, entourant un toit de tuiles rouges, avec au fond du plan l'eau de la Méditerranée, bleu vif, et barrant la ligne d'horizon, la longue jetée du port terminée par le phare en ruine (car bombardé par l'aviation américaine). À droite, surmontant les toits rouges des immeubles du port, un trait vertical qui indique le grand mât d'un voilier coulé lors

8 J.M.G. Le Clézio, *Hai*, Paris, Skira, 1971, p. 95.

du bombardement (il resta longtemps sous l'eau, jusqu'à ce qu'un amateur décide de le renflouer et de le restaurer, et longtemps j'ai cru que ce navire sauvé des eaux n'était autre que le *Zaka* de l'acteur américain Errol Flynn, que j'ai immortalisé, si l'on peut dire, dans ma « novella » *Hasard*).

Je m'attarde sur ce premier dessin réalisé à l'âge de cinq ou six ans sur une ardoise avec des craies de couleur (rares à cette époque, le bleu avait été fabriqué par ma grand-mère maternelle en trempant un bâton de craie dans de l'encre) – parce que ce dessin raconte une histoire. Il n'est pas seulement une illustration du réel, un paysage : il est une histoire de la guerre telle que je l'ai vécue, un témoignage de ce temps perdu, déjà empreint de nostalgie et de regrets, mais aussi porteur d'espoir. Le ciel bleu, le soleil, la mer, les toits rouges, les palmiers oisifs, et la grue, et même le phare effondré et le navire coulé sont des instants de bonheur, ils existent parce que je les écris, ils sont dans la dimension merveilleuse du conteur, dans le plus-que-présent. Ce dessin dit que plus rien ne sera comme avant, et que j'ai raison d'arrêter mon regard sur cet instant, de l'approprier, de le rendre invincible, inaliénable. Bien entendu, ce tableau ne dura pas. Ma grand-mère, pieuse orante d'un culte passionné pour ses deux petits-enfants, le garda longtemps sur un meuble de sa chambre, car par la fenêtre elle voyait le même paysage. Puis la craie s'effaça, la vue de ma grand-mère faiblit avec l'âge, et la promotion immobilière remplaça le parc des palmiers et la riche demeure par des barres d'immeubles dans le style prétentieux et ridicule des années 1960, et le tableau disparut, quelques années avant la disparition de ma grand-mère. J'en parle parce qu'il existe encore dans ma mémoire, et qu'il est (pour moi) comme la première manifestation de mon goût pour l'écriture. Écrire, dessiner, cela se superpose. J'ai gardé ce besoin, parfois, de dessiner avant d'écrire, ou de soutenir le mot avec les traits du dessin – plans, itinéraires, schémas, portraits hâtifs parfois, ou carnets de route comme ceux que j'ai inclus dans certains de mes textes.

J'aime ce que m'apporte cette pratique du dessin, ou parfois de la peinture. J'ai écrit que l'activité poétique par excellence est de s'asseoir devant une montagne et de la regarder, puis de la dessiner – j'ai découvert ensuite que c'était aussi une recette poétique de la littérature chinoise de la dynastie Tang – jusqu'à être cette montagne. C'est pourquoi j'aime la peinture orientale (Lian Kai par exemple) et que j'ai méfiance pour l'idée occidentale de l'art, trop liée à l'individu, et trop valorisée pour sa rente marchande. Pas assez de vide là-dedans, disait-on. Mais nous reparlerons plus tard de la recherche cubiste et de l'art de l'invisible, qui sont si importants pour l'esprit.

Xu Jun : La musicalité de vos œuvres est étonnante. On remarque de nombreuses répétitions dans votre œuvre : celle des mots, des phrases et des syntaxes, celle des images, des regards et des sensations. Cette répétition recherchée crée bien une impression de la musique. De plus, les sonorités produisent des effets particulièrement agréables dans votre écriture. On y voit ainsi « un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des

allitérations, des rimes⁹ ». Comme vous écrivez, « tout est rythme¹⁰ ». Est-ce que vous cherchez à réhabiliter le poème à l'intérieur du roman ou du récit ? Le rythme serait ainsi l'essence de toute poésie et de toute poétique ?

J.M.G. Le Clézio : J'ai eu le sentiment très tôt que la littérature, et particulièrement le roman, avait beaucoup de point en commun avec la composition musicale. Lorsque je parle de musique, je ne veux pas seulement dire la musique « classique » européenne, mais toutes les musiques du monde. Ce ne sont pas seulement les sonorités des mots, ou leur tonalité, ou leur écho aux rimes, mais plutôt le *rythme*, c'est-à-dire ce balancement qui est proche de la vie (le rythme du cœur, le rythme de la marche, les cycles de la vie, cycles du corps, cycles des saisons, cycles des années, ou ces mouvements cosmiques que nous ne percevons pas clairement mais qui nous influencent à chaque moment, comme le va-et-vient de la marée sous l'influence de la lune, la menstruation des femmes dans un cycle lunaire, et sans doute aussi l'influence du magnétisme, des éruptions solaires, de la dérive des plaques tectoniques, que les animaux marins détectent et que les humains ignorent). Tout cela est musique. L'écriture est un acte semi-conscient (ou semi-vigile serait mieux dire) qui s'exerce dans ce mouvement musical.

Grâce à ma mère, qui était passionnée de musique et grande pianiste (elle aurait pu jouer en concert, si son éducation de riche bourgeoise ne lui avait pas interdit de se donner publiquement à son art), j'ai reçu très tôt cette familiarité avec la phrase musicale. Je me souviens de mes émotions quand elle jouait pour moi *La Cathédrale engloutie* de Debussy, et *Les Nocturnes* de Chopin. À cet âge, j'ignorais tout de la musique et je n'étais pas encore intéressé par la littérature (seulement par les contes, les légendes, et certains poèmes de Hugo ou de Heredia), mais il me semblait que lorsque ma mère se mettait à son piano et frappait les premiers accords, c'était une histoire qu'elle me racontait, une longue histoire, à la fois simple et compliquée, avec des cris et des soupirs, des rêves et des vérités, des accents, des implorations, des secrets.

Plus tard, j'ai voulu accorder le don musical avec le contenu de la parole (écrite ou lue) et j'ai tenté, avec des camarades de classe, un essai de « polyphonie sympoétique » – c'était le nom un peu prétentieux que j'avais trouvé pour ce genre nouveau. Cela consistait à écrire un poème à plusieurs voix, chaque texte devait être lu simultanément, avec parfois le recours au principe du canon. Les moments pour lesquels le sens du poème devenait plus important (refrain, phrase obsessive, mot coloré) étaient indiqués par le signe – sil – sur la partition. Le résultat évidemment ne fut pas très probant. J'organisais un seul concert sympoétique dans le gymnase du lycée de Nice. Il y eut peu d'auditeurs, et aucun enthousiasme. Le texte devenait incompréhensible, et malgré les mots parfois choisis pour leur sonorité (comme, *viride*, *neige*, *sycomore*, etc.) je n'étais pas parvenu à rejoindre la cacophonie organisée et stridente de mon modèle, le deuxième mouvement de la 5^e symphonie de Beethoven. La littérature n'est pas la musique, c'est ce que je découvrais.

9 Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 8.

10 J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, op. cit., p. 130.

Pourtant, c'est la musique qui revient, lorsque je pense au roman. Je l'avais cherchée dans les sons, elle était dans le rythme, dans l'élan, dans la contraction. Je l'avais voulue dans l'accord des voix, le roman la créait dans la succession des voix, un temps récurrent, cyclique, une renaissance, la venue et le retour des thèmes, des motifs, la fluidité aussi. Et surtout, avec conscience et parfois inconsciemment, la montée du temps, l'accumulation de nuages, la lourdeur, la touffeur même, l'orage, et puis la pluie bienfaisante, la pluie joyeuse.

Xu Jun : On sait que vous êtes bien un cinéophile. Vous avez parlé très clairement de l'influence du cinéma sur vous. Ce qu'il vous apporte, « c'est moins une conception du roman ... qu'une conception du monde¹¹ ». Cette conception du monde ou cette vision du monde, est-ce qu'on peut la considérer comme le paradoxe entre la magie et le mensonge ? Ou plus précisément, est-ce une opposition entre le réel et le rêve, entre la réalité et le monde imaginaire ? Pourtant cette opposition n'appartient-elle pas à la littérature, qui pourrait aussi nous permettre de quitter le réel et d'entrer dans un monde de rêve ? Si le cinéma vous donne une nouvelle conception du monde, dans quelle mesure et dans quel sens l'avènement du cinéma et les spécificités de son langage influent sur votre technique scripturale ?

J.M.G. Le Clézio : Je suis né avec le cinéma. Je veux dire que, dans les années qui ont suivi la guerre, deux enfants très jeunes (mon frère et moi) n'avaient aucune distraction en dehors de la lecture. Nous avions, dans l'étroit appartement de ma grand-mère maternelle, improvisé une salle de cinéma... Puisque nous ne pouvions pas sortir pour aller au cinéma (trop loin, dangereux, trop coûteux) nous avons créé cette salle dans le couloir, avec en guise d'écran, un drap épinglé au mur, et un vieux projecteur Pathé-Baby manuel, et bien sûr, la collection de films Pathé que l'amie de ma grand-mère, ancienne monteuse dans les ateliers de Charles Pathé entre les deux guerres, avait reçus et qu'elle nous avait donnés. Les films duraient environ trois minutes, mais en les collant bout à bout, nous avons constitué plusieurs bobines qui duraient une heure. C'étaient, pour la plupart, des films comiques : Harold Lloyd, Rigadin, Beau Citron¹², etc. Il y avait aussi des documentaires, des dessins animés, et beaucoup de petits films d'actualité : courses de voitures, reportages sur les usines, sur les zoos, documentaires sur les vols en avion et les sauts en parachute, et même des films que l'amie de ma grand-mère avait « colorisés » au pinceau, image par image : l'éclosion d'un papillon, l'épanouissement des fleurs, etc.

Ces films m'ont familiarisé avec la grammaire du cinéma : plans rapprochés, fondu au noir, ralenti, traveling, plongée, plans de coupe, etc. C'était un jeu, mais je crois qu'il enseignait aussi quelque chose sur le regard, et sur la distance. La « découverte » des truquages, des « effets » et des rythmes (séquences, plans,

11 J.M.G. Le Clézio, « Film et roman : problèmes du récit », *Les Cahiers du cinéma*, n° 185 (1966), p. 98.

12 Harry « Snub » Pollard est un acteur australien né le 9 novembre 1889 à Melbourne, décédé le 19 janvier 1962 à Burbank (Californie). Entre 1916 et 1920, il tourne dans les studios d'Hal Roach avec Harold Lloyd. On le surnomme en France « Beau Citron ».

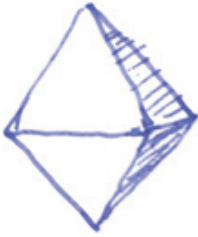
contrechamps) donnait un sens à l'écriture. Elle révélait aussi les truquages du récit, des dialogues, donnait un sens de l'absurde qui, je crois, m'a formé. C'était une bonne leçon de contrôle de soi-même, pour freiner tout élan excessif et toute logorrhée descriptive (hélas si communs dans la littérature romanesque du début du XX^e siècle).

Mais ce n'était pas seulement critique. La magie du cinéma (Boucher l'a parfaitement analysée) est un quant-à-soi qui naît dans l'obscurité de la salle, et qui fait du spectateur le seul être vivant. La création romanesque n'en est pas éloignée : elle aussi se fait dans le lien étroit qu'elle instaure avec le lecteur, comme un confident privilégié. Cette magie est de l'ordre de la persuasion laborieuse (tandis qu'en poésie, comme au théâtre, elle est de l'ordre de l'incantation collective). Le roman partage avec le cinéma cette intimité dans la communication, ce rapport privilégié, cette complicité continue. Ce sont les « personnes », les acteurs, les visages, les signes familiers, les « empreintes » qui constituent une trame, roman après roman, comme celle qui se construit dans l'œuvre cinématographique (un film de Bresson, de Doniol-Valcroze, de Truffaut, de Godard, comme un roman de Bernanos, de Malraux, de Malaparte, de Kafka, de Gide, de Sarraute).

J'ai eu la chance d'être contemporain de deux créateurs qui ont eu une influence considérable sur les deux modes de création que sont le roman et le cinéma. Cela est arrivé quelque temps après l'impasse, pour l'un, du roman « nouveau », fondé sur les « soupes moléculaires » de la psychanalyse et des novateurs que furent les surréalistes et les fidèles de Virginia Woolf ou de James Joyce – élément du « terrorisme » de la nouvelle critique et du structuralisme – ; l'autre, du cinéma réaliste et de son épigone (aujourd'hui sombré dans l'oubli, mais rappelons-nous à quel point il nourrit la critique cinématographique de l'époque) le « cinéma-vérité » avec Rouch, Ruspoli, Rogosin, Reichenbach... Ces deux contemporains, pour moi, furent le cinéaste Godard, et le romancier Jerome D. Salinger. Ils avaient pour *motto* la liberté créatrice : aucun diktat, aucune feuille de route, aucun manifeste : mais des références, des réminiscences, de la culture. Et une sorte de jubilation insurrectionnelle, provocatrice, qui créait la nouveauté, celle, justement, que la génération précédente n'avait pas pu réaliser. Je me souviens de ce motif, un peu journalistique, mais pas faux : caméra-stylo. On écrivait en bougeant, avec spontanéité, en s'amusant, en interrogeant tous les styles, tous les moyens, en se remettant en question, critique et autocritique (c'était aussi la période du premier maoïsme en Europe, et aux États-Unis, celle du « Koan » bouddhiste zen, chez Salinger. Pour moi, cela coïncidait avec le plus libre et le plus « cinétique » des auteurs, d'abord Michaux, ensuite Lautréamont, à propos de qui j'ai écrit mon mémoire de maîtrise et ma thèse de doctorat d'État. Ce sentiment de liberté, je le dus je crois surtout au cinéma de la « nouvelle vague » – le sentiment que le cinéma n'était plus compliqué, qu'il y avait dans cet art, comme dans le roman, une simplicité essentielle. Donc, une autre pratique du travail.

J'ai été abreuvé de films dans ce temps de ma première création. Tous les films, les bons et les mauvais, les classiques et les inventifs. Avec une préférence pour le cinéma américain, Walsh, Ford, Peckinpah, et les grands japonais, Mizoguchi, Kurosawa, Kendo, Ozu, surtout Ozu. C'était l'époque des salles d'« Art et essai »,

des « Ciné-clubs ». Je voyais deux, parfois trois films par jour. Avec un ami cinéphile, nous fondions une revue littéraire appelée « Pyramide », en l'honneur de Rouch et Ruspoli, mais aussi parce que la valeur des films que nous analysions était comprise dans une double pyramide, ainsi :



Étageant les chefs-d'œuvre au sommet,
la moyenne au centre,
et l'affligeante nullité au bas !

La revue ne fut jamais publiée, faute de distributeur. Mais cette époque reste pour moi celle durant laquelle l'écriture et le cinéma furent étroitement mêlés, l'époque des *Géants*, de *L'Inconnu sur la terre*, ou de *La Guerre*. Je sais tout ce que je dois au cinéma.

Références

- BARTHE, Roland, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- EZINE, Jean-Louis, *Ailleurs*, Paris, Arléa, 2006.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Film et roman : problèmes du récit », *Les Cahiers du cinéma*, n° 185 (1966), p. 84-106.
- , *Haï*, Paris, Skira, 1971.
- , *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.
- LHOSTE, Pierre, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.
- STENDAL BOULOS, Miriam, « Le roman comme poème », *Europe*, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 82-92.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.



L'écriture sismographique de J.M.G. Le Clézio (1963-1975) : vers une politique leclézienne de la littérature

SIMON LEVESQUE

Cet article propose d'interroger la dimension politique de l'œuvre de l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio à partir d'une problématique qui appelle un cadre théorique sémiotique. Plus précisément, nous souhaitons interroger la dimension indexicale (ou indicielle) de la langue dans les œuvres de la période 1963-1975 au regard d'un court texte qu'a fait paraître l'auteur dans *La Nouvelle Revue française* en octobre 1970. Ce texte, intitulé « Le sismographe¹ », demeure à ce jour peu connu et a fait l'objet de très peu de commentaires². Le Clézio y défend une vision éthique de l'écriture littéraire fondée sur une sémiotique réaliste postulant un rapport de continuité entre le monde et le langage. Nous souhaitons interroger le sens de cette posture à la lumière des expérimentations formelles que présentent les œuvres se rapportant à la période indiquée, qui court de la publication du *Procès-verbal* (1963) jusqu'à celle des *Voyages de l'autre côté* (1975). Il nous semble en effet que le texte de 1970 soit programmatique à l'égard des travaux de l'auteur et qu'il permette d'identifier une transversalité jusqu'ici peu étudiée. L'accent mis sur l'indexicalité traduit un enjeu qui est à la fois esthétique et politique, à savoir : une recherche de forme pour l'œuvre littéraire qui sache lui conférer un pouvoir pratique, sensible et moral, forme qui définit également les termes de l'engagement de l'écrivain. Cette recherche de forme est concurrente à une interrogation sur le pouvoir du signe et ses effets sur les plans ontologique, expérientiel et axiologique, effets par lesquels l'œuvre agit moralement (en interférence avec les mœurs

1 J.M.G. Le Clézio, « Le sismographe », *La Nouvelle Revue française*, n° 214 (1^{er} octobre 1970), p. 15-21.

2 Bien que plusieurs monographies indiquent « Le sismographe » en bibliographie ou en fasse mention en passant, à notre connaissance une seule d'entre elles s'appuie véritablement sur ce texte pour développer un commentaire substantiel : Marina Salles, « Visages de la science », *Le Clézio. Notre contemporain* [nouvelle édition en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 [DOI : 10.4000/books.pur.34773].

humaines) et qui constituent les fondements d'une politique littéraire singulière pour la production leclézienne circonscrite par cette étude.

La notion de politiques de la littérature a notamment été développée et défendue par Jean-François Hamel. Nous reprenons sa définition à notre compte :

Les politiques de la littérature sont des systèmes de représentations à travers lesquels les acteurs du champ littéraire négocient, selon différentes opérations symboliques et imaginaires, les rapports de distance et de proximité qui définissent la relation de la littérature à l'espace public et au monde social³.

Nous rassemblons ici des éléments permettant de décrire une politique leclézienne de la littérature en interrogeant notamment le discours de l'écrivain sur sa vision de l'engagement, ou plus exactement sur ce qu'il nomme l'« écriture-action⁴ ». Il ne s'agit pas pour nous de positionner l'auteur dans le champ littéraire, de retracer sa trajectoire ou de le situer dans un réseau d'alliances contemporaines (notre approche n'est pas sociologique). Nous nous limiterons à interroger la conception de Le Clézio en ce qui a trait à la capacité de la littérature d'agir moralement. En effet, l'engagement en question ici est d'abord un engagement de l'écrivain envers une sémiotique réaliste qui lui permet de postuler une continuité entre le langage et le monde (de même qu'entre l'œuvre et ses lecteurs) et en raison de laquelle la littérature acquiert une fonction qui la justifie socialement⁵. Pour parvenir à cette compréhension particulière, notre enquête a surtout porté sur des documents périphériques à l'œuvre romanesque de Le Clézio, car, comme l'écrit Hamel, « [s]ans être absentes des œuvres littéraires, où elles se traduisent en stratégies formelles et thématiques, les politiques de la littérature s'expriment principalement dans la prose d'idées non fictionnelle⁶ », soit « dans les documents nombreux qu'on regroupe sous les catégories du *péritexte* et de l'*épitéxte*, qui accueillent le commentaire des écrivains sur leur pratique, enregistrent leurs prises de position esthétiques et témoignent de leurs orientations idéologiques⁷ ». Au cours de cette enquête documentaire, il nous est rapidement apparu que la métaphore du sismographe méritait une attention particulière de notre part, car nous décelons en elle un véritable programme auctorial, tant esthétique que moral, qui informe notre projet de description d'une politique littéraire leclézienne.

3 Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (Figura), 2014, p. 9-30, spéc. p. 30.

4 J.M.G. Le Clézio, *Hai*, Genève, Albert Skira (Les Sentiers de la création), 1971, p. 40.

5 Comme l'écrit Hamel, les politiques de la littérature « s'organisent autour des notions fondamentales d'*auteur*, de *lecteur*, de *langage* et de *réalité*, dont l'articulation permet de définir la fonction sociale de la littérature » (Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? », *loc. cit.*, p. 15).

6 *Ibid.*, p. 15-16.

7 *Ibid.*, p. 16.

Un fondement réaliste

Paru en 1970 dans les pages de la *NRF*, « Le sismographe » est intéressant à plusieurs égards. D'abord parce qu'il nous renvoie directement à un autre texte, de Jacques Bersani celui-là, publié dans la revue *Critique* en 1967 : « Le Clézio sismographe⁸ ». On pourrait croire que Le Clézio a repris à son compte dans son texte de 1970 l'idée du sismographe avancée par Bersani trois ans plus tôt pour qualifier sa propre démarche d'écriture. Il faut toutefois reconnaître qu'en dépit de toute mention explicite et dans le texte de Bersani et dans le texte de Le Clézio, dans le cas de Le Clézio tout au moins, cette métaphore du sismographe est assurément informée d'une fréquentation assidue de l'œuvre d'Henri Michaux⁹. On sait que Le Clézio a préparé un mémoire universitaire sur « La solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux » en 1964, dont certains fragments ont été publiés au milieu des années 1960¹⁰. En juillet 1973 paraît dans le n° 168 de *La Quinzaine littéraire* « Un poème (Iniji) qui n'est pas comme les autres¹¹ ». Ce texte sera repris en 1978 dans *Vers les icebergs*¹², qui développe un long commentaire sur la poésie de Michaux, en particulier sur « Iniji¹³ », poème en vers d'une dizaine de pages que reproduit l'ouvrage. Plusieurs excellentes études critiques s'attardent à la relation entre Michaux et Le Clézio et présentent des éléments de comparaison fort éclairants¹⁴. Après eux, nous souhaitons interroger les raisons de cette filiation littéraire au prisme du projet scripturaire leclézien. En particulier, nous observerons quels statut et pouvoirs sont envisagés pour le signe linguistique dans *Vers les icebergs*.

L'appréciation que témoigne Le Clézio de la poésie de Michaux repose sur un idéal poétique partagé mû par la volonté de dégager la langue de sa fonction communicationnelle ordinaire. Ce dévoiement de la langue doit permettre d'accéder à un régime signifiant proprement poétique, voire mystique ou même extatique. La parole libérée doit ainsi permettre d'ouvrir une brèche sur un autre monde, mais de reconnaître également que ce monde *est le nôtre*. Seulement, notre usage utilitaire

8 Jacques Bersani, « Le Clézio sismographe », *Critique*, n° 238 (mars 1967), p. 311-321.

9 Sur Michaux et la métaphore du sismographe, voir : Michel Butor, *Le Sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux*, Paris, Éditions de la Différence (Les Essais), 1999.

10 « Sur Michaux, fragments », *Cahiers du Sud*, vol. 51, n° 380 (1964), p. 262-269 ; « Michaux vu par J.M.G. Le Clézio », *Le Monde des livres*, 1^{er} février 1967, p. V.

11 J.M.G. Le Clézio, « Un poème (Iniji) qui n'est pas comme les autres », *La Quinzaine littéraire*, n° 168 (16-31 juillet 1973), p. 5-7.

12 J.M.G. Le Clézio, *Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978 ; reproduit dans *Mydriase*, suivi de *Vers les icebergs*, Paris, Mercure de France, 2014.

13 Henri Michaux, *Vents et poussières*, 1962 ; reproduit dans *Moments : traversées du temps*, Paris, Gallimard, 1973.

14 Cf. Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995 ; Jean-Michel Maulpoix, « Le Clézio lecteur de Michaux », dans Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures* [édition en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 [DOI : 10.4000/books.pur.40299] ; Jean-Pol Madou, « Le voyage au bout de l'imaginaire : Le Clézio lecteur de Michaux », dans Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para (dir.), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, 5. *La tentation poétique*, Paris, Éditions Complicités, 2012, p. 39-53.

de la langue et le rapport déterritorialisé que nous entretenons avec elle nous en aurait éloigné. Ainsi Le Clézio écrit-il :

Bien sûr, on les croyait importants, ces mots du langage, ces mots courants. Dressés comme des meutes, utiles à chasser, chercher, aboyer, tuer. Mais il y a une autre langue, qu'on parlait avant sa naissance. Une langue très ancienne, qui ne servait à rien, qui n'était pas la langue du commerce des hommes avec les hommes. Pas une langue de séduction, pour suborner, ou pour asservir. C'était d'elle que venaient les mots, ces mots : fluide, vent, cruche, orpheline, rails, dormir, cœur, constellée, cygne, lasciate, buée, galbe, opale, viens... Ils existaient en même temps que la vie, pas détachés d'elle. Ils étaient une danse, une nage, un vol, ils étaient du mouvement¹⁵.

On sait la place qu'a tenue la théorie de l'arbitraire du signe linguistique de Saussure au milieu du XX^e siècle en France. Le système d'oppositions négatives saussurien a constitué pour l'essentiel l'unique point de ralliement des diverses entreprises intellectuelles se réclamant du structuralisme (dominant à partir des années 1960)¹⁶. Il faut bien observer cependant que la théorie de Saussure repose sur une métaphysique idéaliste (de type kantien)¹⁷. La sémiologie saussurienne ne s'intéresse qu'à la langue (confinée au régime symbolique), dégagée de tout rapport au monde tangible (le référent n'existe pas dans la théorie saussurienne). L'emphase que met Saussure sur le caractère « entièrement arbitraire¹⁸ » du signe linguistique n'en est qu'une preuve supplémentaire. La sémiologie saussurienne interdit d'imaginer quelque continuité que ce soit entre la langue et le monde, et encore moins une unité : « [L]'esprit ne fait toujours que jongler avec des fantômes qu'il a lui-même construit¹⁹. » Pour Le Clézio, au contraire, matière et langage, forme et substance sont une seule et même chose : « [L]a matière et l'esprit, le concret et l'abstrait se rejoignent, et se fondent, et se recouvrent dans la même infinie étendue du permutant²⁰. » Un passage de *L'Extase matérielle* explicite le fondement réaliste qui rend possible une telle conception unifiée : « Les idées sont toutes objectives. C'est le réel qui donne naissance à l'idée, et non pas l'idée qui exprime ce qu'il y a

15 J.M.G. Le Clézio, « Iniji », *Mydriase*, suivi de *Vers les icebergs*, op. cit., p. 109-110.

16 Cf. François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 2012, 2 vols.

17 On trouve dans le *Cours de linguistique* cette idée de manière très nette : « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle [mais les sensations appartiennent elles aussi au domaine des idées], et s'il nous arrive de l'appeler "matérielle", c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. » Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1995 [1916], p. 98.

18 *Ibid.*, p. 101.

19 John Deely, *Four Ages of Understanding. The First Postmodern Survey of Philosophy From Ancient Times to the Turn of the Twenty-First Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 667 ; nous traduisons.

20 J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1993 [1967], p. 100.

de concevable dans la réalité. [...] Le langage n'est pas une "expression", ni même un choix ; c'est un être en soi²¹. » Ici encore s'affirme l'influence de Michaux qui, en une formule lumineuse dans *L'Infini turbulent*, synthétise sa vision de la poésie comme *poiesis* : « L'extase, c'est coopérer à la divine création du monde²². » L'écriture sismographique de Le Clézio est une écriture extatique – elle est matière et esprit à la fois. Médiatrice, elle véhicule le monde ; agissante, elle coopère à sa formation.

Il faut bien voir que c'est contre l'arbitraire du signe linguistique que se positionne Le Clézio, qui voit dans la langue poétique une part de naturalité et une motivation lui conférant une aura magique²³. Ainsi les mots alignés dans la citation reproduite ci-avant (*fluide, vent, cruche, orpheline, rails, dormir, cœur, constellée, cygne, lasciate, buée, galbe, opale, viens...*) figurent-ils pour leur seule qualité sonore et pour ce qu'ils évoquent à l'auteur sur un plan distinct du régime de signification commun, en dehors du système d'oppositions normatives ; leur association est positive et leur signification, viscérale. Ils sont les composants d'un système langagier qui n'est pas voué à la communication ordinaire : « Langue insensée qui avance, magnifiquement autonome comme un corps de dauphin, filant sans effort le long de mon corps, le dépassant et se jouant de lui, vite à travers la masse qui ne peut pas la freiner²⁴. » Ils forment une langue qui ne s'adresse pas directement à l'intellect – « Iniji parle en paroles qui ne sont pas des paroles²⁵ » –, qui se maintient en-deçà du régime symbolique de la signification. Cette langue s'adresse d'abord aux sens, elle est sentie par le corps, s'installe en lui, le remue : « La langue qui ne veut pas *me parler* affole, elle fait tourbillonner l'aiguille, emballe le moteur, jette ses nappes d'étincelles. La fascination hypnotique vous tient par l'intérieur du corps [...]»²⁶. » Le travail de la langue poétique consiste précisément à éveiller les sens, à révéler les associations signifiantes au-delà du strict régime de l'arbitraire de la langue. Elle révèle la face *incarnée* des mots, leurs prolongements affectifs, leurs ramifications profondément ancrées dans les habitudes et les mœurs, dans l'*ethos*, les dispositions et les axiologies motivant les idéologies et les politiques : « [L]es mots ne sont pas seulement des mots. Ils ont de longues tenaces racines enfoncées dans la chair, enfoncées dans le sang, et les arracher fait mal. Mots appris, reconnus, habitudes, parasites, c'étaient eux qui distillaient le venin²⁷. » Pour Le Clézio, la poésie a une fonction qui n'est pas *communicative*, c'est-à-dire qu'elle n'a pas pour vocation

21 *Ibid.*, p. 51.

22 Henri Michaux, *L'Infini turbulent*, édition illustrée par l'auteur, revue et augmentée, Paris, Gallimard (Poésie), 1994 [1964], p. 79.

23 Certains ont perçu chez Le Clézio une tendance à concevoir une motivation naturelle (ou cratyléenne) des noms, qualifiant conséquemment de « scandaleusement anti-saussurienne » son écriture. Gerda Zeltner, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste », dans Michel Mansuy (dir.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971, p. 218 ; cité dans Miriam Stendal Boulos, « Le roman comme poème ? », *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 82-91, spéc. p. 83.

24 J.M.G. Le Clézio, « Iniji », *Mydriase*, suivi de *Vers les icebergs*, *op. cit.*, p. 110.

25 Henri Michaux, « Iniji », *Moments*, *op. cit.*, p. 82.

26 J.M.G. Le Clézio, « Iniji », *Mydriase*, suivi de *Vers les icebergs*, *op. cit.*, p. 111.

27 *Ibid.*, p. 112.

expresse de véhiculer un contenu symbolique (représentationnel) ; la poésie a une fonction d'abord indexicale (*sensu* Peirce²⁸) : elle agit directement dans le monde en vertu d'un rapport de continuité, voire d'interpénétration, entre les signes et les corps, par le biais de l'habitude dont les effets s'expriment le plus souvent de manière inconsciente²⁹.

Si la poésie ébranle les sens, c'est parce qu'elle tire profit de la part incarnée, c'est-à-dire matérielle et vivante, de la langue en actes, qui échappe à l'arbitraire pur. En reconnaissant à la langue cette dimension active, Le Clézio intime un devoir à l'écriture : bousculer les habitudes, défamiliariser en remontant à la racine du sens, en amont de la signification, pour faire accéder le lecteur à un ordre sémiotique au sein duquel celui-ci est forcé de reconnaître au langage sa part indexicale, c'est-à-dire son ancrage au monde matériel, qu'il désigne et qui l'informe. Pour Le Clézio, la langue n'est pas confinée à une couche symbolique dédoublant un monde physique d'autre part inaccessible, comme le suggèrent la tradition idéaliste et le canon sémiologique moderne, et comme l'a pensé dans leur sillage la critique structuraliste. Au contraire, les signes et le monde ne font qu'un et leur action dans le monde naturel peut être décrite par le concept de sémiose³⁰. Comme Iniji, « mi-corps sort³¹ », la langue agit.

À l'encontre de la *doxa* sémiologique, prépondérante en France au cours de la période 1950-1980, Le Clézio défend un réalisme qui appelle une sémiotique non binaire³². Cette posture réaliste, Jacques Bersani la reconnaissait déjà dans son article de 1967, « Le Clézio sismographe ». Pour expliciter sa critique, Bersani s'appuie sur un passage de *La Fièvre*³³ dans lequel un personnage décrit sa vision d'une écriture *sur le motif*, qu'il appelle « l'écriture à l'état brut » :

« Voici ce qu'il faut faire : il faut partir pour la campagne, comme un peintre du dimanche, avec une grande feuille de papier et un crayon à bille », regarder autour de soi et lorsqu'on a bien regardé « prendre la feuille de papier, et dessiner avec les mots ce qu'on a vu » (*F.*, p. 174). Voir avant d'écrire. Le monde n'est pas

28 « Un index [ou indice] est un signe qui réfère à l'Objet qu'il dénote en vertu de ce qu'il est réellement affecté par cet Objet » (Charles S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 [1893-1913]*, édition établie par le Peirce Edition Project, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. 291 ; nous traduisons). Sur l'indexicalité, voir : Thomas A. Sebeok, « Indexicality », *A Sign is Just a Sign*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 128-143.

29 Sur les rapports entre sens et habitude chez Peirce, voir : Donna E. West et Myrdene Anderson (dir.), *Consensus on Peirce's Concept of Habit. Before and Beyond Consciousness*, Suisse, Springer (Studies in applied philosophy, epistemology and rational ethics), 2016.

30 La sémiose est un concept issu de la sémiotique peircienne qui désigne l'action, ou l'entre-engendrement, des signes. La sémiose repose sur un axiome continuiste entre la matière et l'esprit, lequel se trouve au fondement de la doctrine philosophico-scientifique que Peirce appelle *synéchisme*. Voir : Charles S. Peirce, « Immortality in the Light of Synechism » [1893], *The Essential Peirce, op. cit.*, p. 1-3.

31 Henri Michaux, « Iniji », *Moments, op. cit.*, p. 81.

32 Le modèle binaire de Saussure (signifiant/signifié) ne permet pas de décrire la sémiose, c'est-à-dire le sens en action, ou l'action du signe.

33 J.M.G. Le Clézio, *La Fièvre*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1965.

au-delà des mots, mais en-deçà. On devine aisément le sens de cette littérature à rebours à laquelle se voue Le Clézio sous le nom d'écriture. Il s'agit bien d'un réalisme³⁴.

Cependant que l'on pourrait comprendre cette critique sur un plan strictement poétique, et par là entendre que Le Clézio pratique un réalisme esthétique, Bersani précise bien, pour approfondir la perspective ouverte, que

Le Clézio [est un] réaliste problématique au sens où l'entend Lukacs, s'il est bien persuadé que la réalité existe, [il] ne croit pas pour autant qu'elle « soit-là » comme une image immobile et complaisante, offerte à qui veut bien la peindre. [...] il a foi dans l'obscur travail de l'écriture, dans les vertus proprement morales du tâtonnement et de l'obstination³⁵.

L'obscurité relative des premiers écrits de Le Clézio, Bersani la célèbre, y voyant le développement du « thème unique de la recherche³⁶ ».

Cette recherche est celle d'une forme qui permet à la langue d'*agir* dans le monde en bouleversant les habitudes fixées et les significations instituées (qui s'observent dans les mœurs humaines). Ainsi que Le Clézio l'écrit en 1970, « [é]crire est l'action suprême, l'action ultime³⁷ ». Est *action* ce qui agit, ce qui a un impact dans le monde. Écrire est donc un *acte moral* (qui concerne les mœurs). La quête d'une écriture agissante est au cœur même de la prétention morale de la littérature que défend Le Clézio. Ainsi en va-t-il de cette idée : « Quelqu'un, un jour, a inventé l'écriture. Il ne l'a pas fait pour représenter le monde, ni pour comprendre. Il l'a fait pour agir³⁸. » L'écrivain agit par les mots, « mais son action ne correspond pas à une intention précise, elle est autre³⁹ ». Le sens de cette action mérite évidemment d'être interrogé.

Une écriture morale

Dans un entretien avec Claude Cavallero en 1993, Le Clézio avance des éléments de définition quant au rôle de l'écrivain et à la valeur de l'œuvre littéraire sur le plan politique et social, à leur pouvoir au sein de la cité et à leur influence potentielle sur le vivre-ensemble : « Le rôle de l'écrivain ne consiste pas, me semble-t-il, à proposer intentionnellement un sens moral applicable au monde qu'il décrit. Mais encore une fois, sa création elle-même, *en tant qu'acte*, se charge d'une

34 Jacques Bersani, « Le Clézio sismographe », *loc. cit.*, p. 312. Notons que Le Clézio a raconté avoir écrit *Le Procès-verbal* en partie à la plage : « En écrivant sur les plages, ce que je cherchais, au fond – et que j'ai réussi à trouver par la suite –, c'était ce contact avec le monde réel, avec le monde naturel » (J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs. Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 2006 [1995], p. 11).

35 Jacques Bersani, « Le Clézio sismographe », *loc. cit.*, p. 313.

36 *Id.*

37 J.M.G. Le Clézio, « Le sismographe », *loc. cit.*, p. 15.

38 *Ibid.*, p. 16.

39 J.M.G. Le Clézio à Claude Cavallero, « Les marges et l'origine. Entretien avec J.-M.G. Le Clézio » [1993], *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 29-38, spéc. p. 36.

certaine valeur morale⁴⁰. » L'œuvre de Le Clézio est morale parce qu'elle cherche à se nouer à la réalité sociale autrement que par l'effet miroitant que produit l'artifice mimétique. Le roman n'est pas pour lui un « observatoire des mœurs⁴¹ », mais un lieu pour l'exploration d'une forme langagière capable d'agir réellement (plutôt que réflexivement)⁴². C'est précisément ce refus de spécularité confinant l'écriture au régime de la pensée que Le Clézio admire chez Michaux : « La langue d'Iniji n'est pas un leurre⁴³. » S'émancipant de sa charge représentationnelle, refusant au régime symbolique toute autonomie ontologique, l'écriture brute revendiquée par Le Clézio cherche à s'instituer en continuité avec la nature tangible de manière à réaliser une connexion, une voie de passage entre les mots et les choses qui ne soit pas médiée par l'illusion référentielle, mais par une relation matérielle réelle, dont le résultat permettrait de « faire se rejoindre le langage et le monde⁴⁴ ».

C'est à la lumière de cette volonté de connexion naturelle entre le monde et les signes que s'éclaire la métaphore du sismographe. Le fondement réaliste de la posture leclézienne implique une conscience de l'écriture comme pratique médiatrice située. Ainsi Le Clézio suggère-t-il que « l'homme qui écrit n'écrit pas seulement avec les mots. Sa main bouge sur le papier, elle trace les petits sillons. Mais sa main n'est que le sismographe qui enregistre les tremblements venus de loin, et l'écriture n'est qu'un signal⁴⁵ ». Par cette métaphore, il apparaît clairement que le langage prolonge le monde plutôt qu'il ne le dédouble ; entre les mots et les choses, il y existe un rapport de continuité sur lequel repose le fonctionnement même du signe indexical. La métaphore du sismographe permet à Le Clézio d'illustrer cette idée avec une grande simplicité. En effet, le sismographe est l'instrument indexical par excellence. Sa mécanique sensible est directement commandée par les mouvements du sol, qu'elle amplifie et diagrammatise grâce à l'oscillation d'un crayon traçant nerveusement au long d'un papier déroulant. La relation de continuité unissant les soubresauts du monde vivant et le plan graphique de l'existence ne saurait être plus explicite. L'écriture prend ainsi la mesure physique du monde. La

40 *Ibid.*, p. 37.

41 Cf. Barbara Carnevali, « L'observatoire des mœurs. Les coutumes et les caractères entre littérature et morale », dans Jean-Charles Darmon et Philippe Desan (dir.), *Pensée morale et genres littéraires. De Montaigne à Genet*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 159-178.

42 Cette visée éthique s'accorde au pragmatisme de la sémiotique de Peirce, pour qui « la signification intellectuelle de toute pensée se trouve ultimement dans les effets qu'elle a sur nos actions ». *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, édition électronique (1994) établie par John Deely, reproduisant : vols 1-6, édition établie par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1931-1935 ; vols 7-8, édition établie par Arthur W. Burks, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958, § 7.361 ; nous traduisons.

43 J.M.G. Le Clézio, « Iniji », *Mydriase*, suivi de *Vers les icebergs*, op. cit., p. 111.

44 J.M.G. Le Clézio et Pierre Lhoste, *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 101 ; cité dans Miriam Stendal Boulos, « Le roman comme poème ? », loc. cit., p. 83.

45 J.M.G. Le Clézio, « Le sismographe », loc. cit., p. 18.

force affirmative de l'écriture leclézienne tient tout entière dans cette image qui en illustre le fonctionnement⁴⁶.

Rappelons le souhait exprimé par Le Clézio à Georges Lambrichs⁴⁷ dans sa lettre-introduction publiée en tête du *Procès-verbal* de produire, sans être certain d'y être parvenu, « un roman vraiment effectif : quelque chose [...] qui s'adresserait non pas au goût vériste du public – dans les grandes lignes de l'analyse psychologique et de l'illustration – mais à sa sentimentalité. Il me semble qu'il y a là d'énormes espaces vierges à prospector, d'immenses régions gelées s'étendant entre auteur et lecteur⁴⁸ ». S'adresser à la sentimentalité du lecteur, cela signifie : escamoter l'intellect, sortir de la pensée abstraite pour agir directement sur le plan affectif et physique. Le Clézio avait déjà une certaine conception de l'écriture-action en 1963 : « Il y a un moment entre celui qui récite et celui qui écoute, où la créance se précise et prend forme. Ce moment est peut-être celui du roman "actif" dont le facteur essentiel serait une sorte d'obligation⁴⁹. » L'obligation envisagée ici est évidemment de nature morale ; Le Clézio suggère une responsabilité pour le lecteur de s'engager dans une transformation personnelle imposée au contact de l'œuvre, en raison de l'expérience critique qu'elle implique⁵⁰.

Ainsi disons-nous que la recherche de forme coïncide chez Le Clézio avec sa volonté de produire une littérature morale. Cette idée se vérifie dans sa conception

46 « [U]n index qui force quelque chose à être un icône [comme le fait le sismographe produisant un sismogramme] produit une affirmation, et forme dès lors une proposition. Ceci suggère une vraie définition de la proposition [...] Une proposition est un signe qui [...] indique son objet » (Charles S. Peirce, *The Essential Peirce*, *op. cit.*, p. 307 ; nous traduisons).

47 Il fut le directeur de la collection « Le Chemin » chez Gallimard et l'éditeur des *Cabiers du Chemin*, qui sont deux lieux de la vie littéraire auxquels Le Clézio peut être rattaché pour la période considérée ici. Sur la contribution de Le Clézio aux *Cabiers du Chemin* (1967-1977) de Georges Lambrichs : chemins vers une anthropologie poétique avec des poèmes-relations », dans Claude Cavallero et Bruno Thibault (dir.), *Les Cabiers Le Clézio*, 2. *Contes, nouvelles et romances*, Paris, Éditions Complicités, p. 171-184 ; « "Les carnets du chemin" : un album du commencement continu de la voix et de la vie », dans Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures* [édition en ligne], *op. cit.* [DOI : 10.4000/books.pur.40281].

48 J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1963, p. 9.

49 *Id.*

50 Cette idée n'est pas sans rappeler le refus d'innocence sartrien : « [L'œuvre littéraire] se présente comme une tâche à remplir, elle se place d'emblée au niveau de l'impératif catégorique. Vous êtes parfaitement libres de laisser ce livre sur la table. Mais si vous l'ouvrez, vous en assumez la responsabilité » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 55). L'influence de Sartre est manifeste dans les œuvres du corpus leclézien 1963-1975. Il est opportun de rappeler cette autre idée exprimée par Sartre (*ibid.*, p. 290) : « Il est à souhaiter que la littérature entière devienne morale et problématique [...] Morale – non pas moralisatrice : qu'elle montre simplement que l'homme est aussi valeur et que les questions qu'il se pose sont toujours morales. » Le Clézio a clairement exprimé son admiration pour Sartre. Cf. J.M.G. Le Clézio, « Un Homme exemplaire » (sur Jean-Paul Sartre), *L'Arc*, n° 30 (1966), p. 5-9, repris dans Jacques Lecarme (dir.), *Les Critiques de notre temps et Sartre*, Paris, Garnier, 1973, p. 174-176 ; « Sartre par Le Clézio », *L'Express*, 24-30 octobre 1966, p. 35-36. Sur le rapport entre Sartre et Le Clézio, voir aussi : Marina Salles, « De quelques figures exemplaires », *Le Clézio. Notre contemporain*, *op. cit.*, § 2-20.

de l'art, qui, selon lui, doit « donner à regarder les mêmes choses ensemble⁵¹ ». Remarquons que dans cette affirmation tient pour l'essentiel une définition du signe indexical : l'art (le signe) désigne, pointe, oriente les regards, l'attention du public, vers un objet défini et réel. Rien ne peut être affirmé sans qu'un signe indexical ne désigne d'abord : « [L]'indication (l'action de pointer, l'ostension, la deixis) est un mode de signification aussi indispensable qu'irréductible⁵². » Pour Le Clézio, l'art remplit précisément cette fonction indicative ; en elle résiderait même sa seule raison d'être : « [F]aire asseoir les gens et leur montrer un morceau de la vie afin de les habituer à regarder le reste de la vie⁵³. »

La morale de son écriture serait donc celle-là : susciter la formation d'une habitude nouvelle, transformer le regard, permettre à chacun de porter une attention accrue au monde environnant par le biais de la lecture. Charles S. Peirce, discutant du synéchisme (qui pose la continuité entre la matière et l'esprit), écrit : « [L]a conscience s'estompe là où une habitude s'établit, et s'excite à nouveau lorsqu'une habitude se brise⁵⁴. » Autrement dit, c'est lorsque survient un changement d'habitude que la vie est la plus intense, car ce n'est qu'à ce moment qu'émerge la conscience⁵⁵. La dimension morale de l'écriture leclézienne se conçoit aisément dans ce cadre. En effet, si rompre l'habitude fixée est l'unique moyen de faire émerger la conscience, alors produire cet effet par l'écriture constitue un moyen pour le langage *d'être conscience* et de parvenir à la découverte de « [q]uelque chose de simple, de vrai, qui n'existe que dans le langage⁵⁶ ».

Si Le Clézio célèbre Michaux, c'est parce que ce dernier a su montrer que « le langage n'appartient à personne. Il est le règne de la liberté, de l'espace⁵⁷ ». La parole poétique de Michaux permet de conjointre l'être et le langage en une seule unité de conscience ; elle réalise l'intuition naturaliste leclézienne. Pour Le Clézio, « [il] n'y a rien dans l'univers qui ne soit pas naturel⁵⁸ » ; « [t]out est rythme⁵⁹ ». L'intelligence préexiste à la langue – « L'intelligence est infinie, elle est beaucoup plus longue que les volutes des mots⁶⁰ » – et le travail de l'écriture est de rejoindre cette antériorité. En un sens, on peut dire que la recherche de forme leclézienne trouve

51 J.M.G. Le Clézio à Pierre Lhoste en 1971. « L'homme et son expression », *J.M.G. Le Clézio, bier et aujourd'hui : entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine, Olivier Germain-Thomas*, 3 disques audio, Radio-France (Les Grandes Heures), distribution Harmonia Mundi France, 1999.

52 Rulon Wells, « Distinctively Human Semiotic », *Social Science Information*, vol. 6, n° 6 (1967), p. 103-24, spéc. p. 104 ; cité dans Thomas A. Sebeok, « Indexicality », *loc. cit.*, p. 129.

53 J.M.G. Le Clézio à Pierre Lhoste en 1971. « L'homme et son expression », *J.M.G. Le Clézio, bier et aujourd'hui*, *op. cit.*

54 Charles S. Peirce, *The Collected Papers*, *op. cit.*, § 6.613 ; nous traduisons.

55 Vincent Colapietro, « Habit, Awareness, and Autonomy », dans Donna E. West et Myrdene Anderson (dir.), *Consensus on Peirce's Concept of Habit*, *op. cit.*, p. 296-313, spéc. p. 298.

56 J.M.G. Le Clézio, *Dans la forêt des paradoxes* [en ligne], conférence Nobel, 7 décembre 2008, p. 10 [https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf].

57 J.M.G. Le Clézio, « Vers les icebergs », *Mydriase*, suivi de *Vers les icebergs*, *op. cit.*, p. 80.

58 J.M.G. Le Clézio, *Haï*, *op. cit.*, p. 41.

59 J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, *op. cit.*, p. 130.

60 J.M.G. Le Clézio, *Haï*, *op. cit.*, p. 41.

son aboutissement dans les *Voyages de l'autre côté*, qui constituent une tentative de parvenir, dans le langage, à un état de conscience liminaire. Se tenant à l'extrême seuil du langage, dans une sorte de stase à la limite de la signifiante, l'écriture leclézienne pointe vers les profondeurs originelles du monde, là où naissent les séismes : « Les ordres, les vrais ordres, ils naissaient à 4 000 mètres de profondeur, et ils lançaient leurs lents tourbillons⁶¹. » C'est à ces ordres naturels qu'obéit Le Clézio, incandescent : « L'homme qui écrit n'invente rien. Il est un passage et l'électricité qui allume un instant son filament de tungstène vient de très loin, va ailleurs⁶². » Ainsi s'éclaire cette réponse de Le Clézio offerte à Xu Jun sur son rapport à l'écriture :

Pour continuer d'écrire, il faut croire à cet autre langage (celui de la forêt, par exemple, mais ce peut être aussi celui d'un équilibre dans le monde urbain) dont l'écriture boit parfois le nectar, par miracle, ou par assiduité dans l'effort. Ainsi peut-on par instants, et ce sont ces instants qui justifient tout le reste, approcher de l'adéquation du langage au monde – appelons cela, de façon un peu moralisatrice, la vérité⁶³ ?

Reterritorialiser la langue, reconnecter le monde et le langage et se savoir médiateur dans cette affaire ; tel est le sens et la vertu politiques de l'écriture leclézienne.

Une politique singulière

Nous avons montré comment Le Clézio tirait profit de sa filiation à Michaux. Le panthéon leclézien ne s'arrête cependant pas au poète belge. Rimbaud, Artaud, Lautréamont, Malcolm de Chazal, Jean Grosjean et Max Jacob y figurent en bonne position également⁶⁴. Dans une préface aux *Chants de Maldoror* rédigée en 1967, Le Clézio laisse comprendre quelles affinités électives le rattachent à Isidore Ducasse : « Lautréamont : prophète de la poésie libérée, celui qui a montré que la littérature pouvait encore essayer d'exprimer l'homme dans sa totalité. Le symbole de la rébellion contre l'ordre établi, du cri contre le langage-prison⁶⁵. » La tutelle poétique du « prophète » Lautréamont est palpable dans l'écriture leclézienne, et ce, dès *Le Procès-verbal*. Mais elle ne s'affirme sans doute nulle part aussi puissamment que dans *Les Géants*, grand roman dystopique porté par un souffle prophétique et révolutionnaire dénonçant le pouvoir coercitif des signes et la part délétère de la sémiologie⁶⁶. La recherche de forme de Le Clézio ne s'effectue toutefois pas au service d'une pure destruction de l'ordre établi, bien au contraire. L'écriture est une proposition d'existence qui ne trouve sa pertinence que dans sa capacité à fonder la communauté :

61 J.M.G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1975, p. 11.

62 J.M.G. Le Clézio, « Le sismographe », *loc. cit.*, p. 16.

63 Voir, dans le présent numéro d'*Études littéraires*, l'entretien de Xu Jun avec J.M.G. Le Clézio (« L'aventure poétique : un dialogue avec J.-M.G. Le Clézio sur la création littéraire »).

64 Sur ces rapprochements, voir : Claude Cavallero, « La tentation poétique de J.-M. G. Le Clézio », dans Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para (dir.), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, 5. *La tentation poétique*, *op. cit.*, p. 9-21.

65 J.M.G. Le Clézio, « Préface » [1967], dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie par Hubert Juin, Paris, Gallimard (Poésie), 1973, p. 9.

66 J.M.G. Le Clézio, *Les Géants*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1973.

L'écriture est un système, un système parmi tant d'autres, où l'indépendance n'a pas de sens. Celui qui écrit doit, d'une manière ou d'une autre, par un mot, une expression, une idée, se rattacher, se soumettre et s'admettre. Sa révolte ne peut pas être autre chose qu'une nouvelle manière d'adhérer. C'est-à-dire non seulement d'adhérer au réel, de s'accepter comme homme vivant dans le monde vivant, mais aussi de se vouloir dans la société, de participer à la pensée, aux rythmes et aux rites collectifs⁶⁷.

Ultimement, la politique leclézienne de la littérature se résume par une double analogie formée (ou confirmée) au contact de diverses sociétés et cultures autochtones d'Amérique (à partir de 1967 au Mexique, et de manière intensive entre 1970 et 1974 au Panama⁶⁸). Pour Le Clézio, l'écrivain est comparable au sorcier et son écriture s'assimile à un chant rituel. Il détient le secret d'une langue qui oscille « entre le chant, l'incantation chamanique, le récit, la poésie⁶⁹ », « une sorte d'envoûtement rythmique, [...] d'unisson communicatif que l'on peut qualifier de magique⁷⁰ ». Cette forme hybride, à la limite du lisible, réalise l'idéal politique de l'écriture-action, à savoir : produire une littérature qui est aussi *médecine*⁷¹. Le Clézio à Pierre Lhoste en 1971 :

Pour moi il n'y a aucun doute, le sorcier et l'écrivain font un peu le même travail. Le sorcier fait un travail qui consiste à soigner ou à prévoir l'avenir ou à conjurer des démons ou à invoquer des démons, et ceci uniquement pour répondre aux besoins de la communauté. Eh bien, l'écrivain, et même finalement tout artiste quel qu'il soit, opère de la même manière, il dispose lui aussi de tatouages rituels, il dispose de mots rituels, il dispose d'images rituelles et il va les proposer et ce passage va se faire ou ne pas se faire. S'il ne se fait pas, c'est que le sorcier n'est pas admis par la communauté. S'il se fait, c'est que le sorcier-écrivain est admis par la communauté⁷².

67 J.M.G. Le Clézio, « Préface », dans Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 8.

68 Nous n'avons pas l'espace pour discuter de cet aspect biographique et de son importance capitale dans l'étude de l'œuvre de l'écrivain. Nous renvoyons à deux articles critiques sur la question : Bruno Thibault, « Comme sur le seuil d'un monde nouveau » : J.-M.G. Le Clézio et l'écriture du chamanisme », *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 116-128 ; Brigitte Lane, *Le Clézio et le sacré. Des essais amérindiens au quotidien*, dans Arlette Bouloumié (dir.), *Libres variations sur le sacré dans la littérature du XX^e siècle. Cahier XXXV* [nouvelle édition en ligne], Angers, Presses universitaires de Rennes, 2013 [DOI : 10.4000/books.pur.14045].

69 J.M.G. Le Clézio, « Plus qu'un choix esthétique », *La Quinzaine littéraire*, n° 436 (16-31 mars 1985), p. 5-6 ; cité dans Claude Cavallero, « L'étoile J.-M.G. Le Clézio », *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 3-7, spéc. p. 5.

70 J.M.G. Le Clézio à Claude Cavallero, « Les marges et l'origine », *loc. cit.*, p. 31.

71 « Un jour, on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la *médecine* » (J.M.G. Le Clézio, *Haï, op. cit.*, p. 8). Voir aussi : Thierry Léger, « L'écriture médecine », *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 104-115.

72 J.M.G. Le Clézio à Pierre Lhoste en 1971. « Qu'est-ce qu'un écrivain ? », *J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui, op. cit.*

Que peut l'écrivain pour guérir sa communauté ? Écrire, c'est-à-dire danser contre le nouveau déluge, suggère Le Clézio à la dernière ligne de *La Fête chantée*⁷³.

Comment, en fin de compte, décrire la politique de la littérature promue par Le Clézio ? Rappelons d'abord quelle était notre visée. Il n'était pas question d'étudier les contenus de représentation à caractère politique dans l'œuvre de l'écrivain, mais d'interroger le discours de ce dernier sur la valeur politique (morale) de la littérature. L'approche adoptée pour mener cette enquête définit les politiques de la littérature comme des « systèmes de représentation [qui] prescrivent des manières de lire et d'interpréter à travers lesquelles se produit et se reproduit la signification politique de textes⁷⁴ ». Dans un premier temps, nous avons montré que, chez Le Clézio, la signification politique de son écriture reposait sur des enjeux fondamentalement sémiotiques, qui déterminent dans sa dimension communicationnelle le pouvoir d'action de la littérature. Le projet d'écriture-action préconisé par Le Clézio est rendu possible en raison d'une assise réaliste qui conjoint le monde et les signes en une même unité naturelle et dynamique. Dans un deuxième temps, nous avons montré que la métaphore du sismographe employée par l'écrivain pour théoriser sa propre pratique mettait en lumière l'importance de la dimension indexicale de son écriture. Cette indexicalité suppose la conscience d'une production médiatrice située. L'écriture sismographique tire d'abord sa matière et sa forme du monde physique par le biais du corps-auteur, qui amplifie les mouvements du monde dont il a l'expérience ; elle vise ensuite à agir causalement dans le monde physique par le biais du corps-lecteur en inscrivant son mouvement en son sein (par l'expérience de la lecture). Ainsi proposons-nous de concevoir la politique leclézienne de la littérature comme volonté de produire du commun (une communauté de sens) par la mise en connexion des corps territorialisés dans le monde et dans l'espace social, au cœur de « l'infiniment moyen » du langage où se déploient les rites et les mythes. La recherche de forme chez Le Clézio est donc irréductiblement liée à une visée et une action politiques, car « avant toute spécification formelle, c'est l'aventure d'être vivant qu'on veut exprimer⁷⁵ ». L'écriture leclézienne cherche à combler l'espace qui est entre les hommes, non pour y reproduire de la division, mais pour y agir comme une force cohésive fondée sur, et suscitant, la conscience du bien commun du monde. « Certes, écrit Le Clézio, la vie en communauté réclame [des] échanges [...], mais ce n'est pas suffisant. Il faut avoir, par-dessus tout, la conscience. Et dans une certaine mesure, être conscient de soi, c'est sentir⁷⁶. » Sismographe, capteur sensible du monde au crayon nerveux, Le Clézio traduit cette conscience des sens au moyen de l'écriture.

73 J.M.G. Le Clézio, *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris, Gallimard (Le Promeneur), 1997, p. 240.

74 Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? », *loc. cit.*, p. 18.

75 J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, *op. cit.*, p. 107.

76 *Ibid.*, p. 101-103.

Références

- BERSANI, Jacques, « Le Clézio sismographe », *Critique*, n° 238 (mars 1967), p. 311-321.
- BUTOR, Michel, *Le Sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux*, Paris, Éditions de la Différence (Les Essais), 1999.
- CARNEVALI, Barbara, « L'observatoire des mœurs. Les coutumes et les caractères entre littérature et morale », dans Jean-Charles DARMON et Philippe DESAN (dir.), *Pensée morale et genres littéraires. De Montaigne à Genet*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 159-178.
- CAVALLERO, Claude, « Les marges et l'origine. Entretien avec J.-M.G. Le Clézio » [1993], *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 29-38.
- , « L'étoile J.-M.G. Le Clézio », *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 3-7.
- , « La tentation poétique de J.-M. G. Le Clézio », dans Claude CAVALLERO et Jean-Baptiste PARA (dir.), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, 5. La tentation poétique*, Paris, Éditions Complicités, 2012, p. 9-21.
- COLAPIETRO, Vincent, « Habit, Awareness, and Autonomy », dans Donna E. WEST et Myrdene ANDERSON (dir.), *Consensus on Peirce's Concept of Habit*, Suisse, Springer (Studies in applied philosophy, epistemology and rational ethics), 2016, vol. 31, p. 296-313.
- DEELY, John, *Four Ages of Understanding. The First Postmodern Survey of Philosophy From Ancient Times to the Turn of the Twenty-First Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 2012, 2 vols.
- HAMEL, Jean-François, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans Laurence CÔTÉ-FOURNIER, Élyse GUAY et Jean-François HAMEL (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (Figura), 2014, p. 9-30.
- LANE, Brigitte, *Le Clézio et le sacré. Des essais amérindiens au quotidien*, dans Arlette BOULOUMIÉ (dir.), *Libres variations sur le sacré dans la littérature du XX^e siècle. Cahier XXXV* [nouvelle édition en ligne], Angers, Presses universitaires de Rennes, 2013 [DOI : 10.4000/books.pur.14045].
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Ailleurs. Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 2006 [1995].
- , *Dans la forêt des paradoxes* [en ligne], conférence Nobel, 7 décembre 2008 [https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf].
- , *Haï*, Genève, Albert Skira (Les Sentiers de la création), 1971.
- , *J.M.G. Le Clézio, hier et aujourd'hui : entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine, Olivier Germain-Thomas*, 3 disques audio, Radio-France (Les Grandes Heures), distribution Harmonia Mundi France, 1999.
- , *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris, Gallimard (Le Promeneur), 1997.
- , *La Fièvre*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1965.

- , *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1963.
- , *Les Géants*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1973.
- , « Le sismographe », *La Nouvelle Revue française*, n° 214 (1^{er} octobre 1970), p. 15-21.
- , *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1993 [1967].
- , « Michaux vu par J.M.G. Le Clézio », *Le Monde des livres*, 1^{er} février 1967, p. V.
- , *Mydriase*, suivi de *Vers les icebergs*, Paris, Mercure de France, 2014 [1973, 1978].
- , « Préface » [1967], dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie par Hubert Juin, Paris, Gallimard (Poésie), 1973, p. 7-14.
- , « Sartre par Le Clézio », *L'Express*, 24-30 octobre 1966, p. 35-36.
- , « Sur Michaux, fragments », *Cahiers du Sud*, vol. 51, n° 380 (1964), p. 262-269.
- , « Un Homme exemplaire » (sur Jean-Paul Sartre) [1966], dans Jacques LECARME (dir.), *Les Critiques de notre temps et Sartre*, Paris, Garnier, 1973, p. 174-176.
- , « Un poème (Iniji) qui n'est pas comme les autres », *La Quinzaine littéraire*, n° 168 (16-31 juillet 1973), p. 5-7.
- , *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1975.
- LÉGER, Thierry, « L'écriture médecine », *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 104-115.
- MADOU, Jean-Pol, « Le voyage au bout de l'imaginaire : Le Clézio lecteur de Michaux », dans Claude CAVALLERO et Jean-Baptiste PARA (dir.), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, 5. La tentation poétique*, Paris, Éditions Complicités, 2012, p. 39-53.
- MARTIN, Serge, « “Les carnets du chemin” : un album du commencement continu de la voix et de la vie », dans Thierry LÉGER, Isabelle ROUSSEL-GILLET et Marina SALLES (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures* [édition en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 [DOI : 10.4000/books.pur.40281].
- , « Le Clézio dans *Les Cahiers du Chemin* (1967-1977) de Georges Lambrichs : chemins vers une anthropologie poétique avec des poèmes-relations », dans Claude CAVALLERO et Bruno THIBAUT (dir.), *Les Cahiers Le Clézio, 2. Contes, nouvelles et romances*, Paris, Éditions Complicités, p. 171-184.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Le Clézio lecteur de Michaux », dans Thierry LÉGER, Isabelle ROUSSEL-GILLET et Marina SALLES (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures* [édition en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 [DOI : 10.4000/books.pur.40299].
- MICHAUX, Henri, *L'Infini turbulent*, édition illustrée par l'auteur, revue et augmentée, Paris, Gallimard (Poésie), 1994 [1964].
- , *Moments : traversées du temps*, Paris, Gallimard, 1973.
- PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, édition électronique (1994) établie par John Deely, reproduisant : vols 1-6, édition établie par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1931-1935 ; vol. 7-8, édition établie par Arthur W. Burks, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958.
- , *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*, édition établie par le Peirce Edition Project, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- RIDON, Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.
- SALLES, Marina, *Le Clézio. Notre contemporain* [nouvelle édition en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 [DOI : 10.4000/books.pur.34773].

- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1995 [1916].
- SEBEOK, Thomas A., « Indexicality », *A Sign is Just a Sign*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 128-143.
- STENDAL Boulos, Miriam, « Le roman comme poème ? », *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 82-91.
- THIBAUT, Bruno, « “Comme sur le seuil d'un monde nouveau” : J.-M.G. Le Clézio et l'écriture du chamanisme », *Europe*, vol. 87, n° 957-958 (janvier-février 2009), p. 116-128.
- WEST, Donna E. et Myrdene ANDERSON (dir.), *Consensus on Peirce's Concept of Habit. Before and Beyond Consciousness*, Suisse, Springer (Studies in applied philosophy, epistemology and rational ethics), 2016.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Olivier Belin

Université de Cergy-Pontoise

Olivier Belin est maître de conférences en littérature française à l'Université de Cergy-Pontoise et membre du laboratoire « Lexiques, Textes, Discours, Dictionnaires » (LT2D). Spécialiste de René Char (*René Char et le surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2011), il travaille sur la littérature francophone moderne et contemporaine (avec différents articles sur Henry Bauchau, Yves Bonnefoy, Jean Cocteau, Louis-René des Forêts, Lorand Gaspar, Valéry Larbaud, Gherasim Luca, Victor Segalen), tout en ouvrant ses recherches à l'écriture poétique en amateur (*Le Coin des poètes*, Paris, Pippa, 2014). Il s'intéresse aussi à la question de l'archive et de la patrimonialisation littéraires, en participant à la coordination du volume *Bibliothèques d'écrivains : lecture et création, histoire et transmission* (Turin, Rosenberg et Sellier, 2018) et de l'ouvrage *Les Éphémères et l'événement* (Paris, Éditions Maison des Sciences de l'Homme, 2018). En collaboration avec des historiens du livre, des historiens de l'art et des conservateurs, il participe à l'animation du programme de recherche *PatrimEph – La patrimonialisation des éphémères*, soutenu par la Fondation des Sciences du Patrimoine. Il fait également partie du comité scientifique de Fabula, site consacré à la recherche en littérature.

Anne Gourio

Université de Caen

Anne Gourio est maître de conférences en poésie française du XX^e siècle à l'Université de Caen. Ses travaux portent sur le statut de l'élémentaire et plus particulièrement de l'élément minéral dans les diverses poétiques du XX^e siècle (*Chants de pierres*, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2005, et de nombreux articles). Elle travaille par ailleurs sur les relations entre langage et sensible (*La Poésie, au « défaut des langues »*, Presses universitaires de Caen, 2012). Elle a co-organisé en 2015, avec Danièle Leclair, le premier colloque consacré aux archives de Lorand Gaspar déposées à l'IMEC : « J'ai rêvé d'une genèse. Lorand Gaspar, le poème et l'archive » (*Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Classiques Garnier, 2017).

Simon Levesque

Université du Québec à Montréal

Simon Levesque termine actuellement son doctorat à l'Université du Québec à Montréal. Il est récipiendaire d'une bourse d'études supérieures du Canada Vanier (2013-2016). Sa thèse développe un regard anthropologique et politique sur la période 1970-1974 de la production de l'écrivain J.M.G. Le Clézio. Depuis 2013, il est directeur de publication de la revue d'exploration sémiotique *Cygne noir*. Parmi ses publications : « Two Versions of Ecosophy : Arne Næss, Félix Guattari, and Their Connection with Semiotics » (2016) paru dans la revue *Signs Systems Studies* ; et « Feral, Emancipated : J.G. Ballard's Time-Suffused Nature » à paraître dans la revue *Green Letters*.

Bertrand Marchal

Sorbonne Université

Bertrand Marchal est professeur de littérature française du XIX^e siècle à Sorbonne Université. Il a principalement travaillé sur Mallarmé dont il a édité les *Œuvres complètes* en deux volumes dans la Bibliothèque de la Pléiade. Il a fréquenté René Char dans les quinze dernières années de sa vie.

Éric Marty

Université Paris-Diderot

Éric Marty est écrivain et universitaire. Il est professeur de littérature contemporaine à l'Université Paris-Diderot. Il a notamment publié *René Char* (Éditions du Seuil, 2006) et *L'Engagement extatique. Sur René Char* (Manucius, 2008). Son dernier livre paru est *L'Invasion du désert* (Manucius, 2017). Site Internet : www.eric-marty.fr

Jean-Michel Maulpoix

Professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

L'œuvre de Jean-Michel Maulpoix, né en 1952 à Montbéliard, se partage pour l'essentiel entre des textes poétiques en prose, et des essais critiques. Ses proses, parmi lesquelles *Une histoire de bleu*, *L'Écrivain imaginaire*, et *Pas sur la neige*, ont été pour la plupart publiées au Mercure de France. Ses études critiques portent sur Henri Michaux, Jacques Réda, Rainer Maria Rilke, Paul Celan et René Char, et plus généralement sur l'écriture lyrique (*La Poésie comme l'amour*, *Du lyrisme*, *Le Poète perplexe*, ...). L'ensemble de sa pratique d'écrivain se réclame volontiers d'un « lyrisme critique ». Jean-Michel Maulpoix dirige par ailleurs la revue électronique de littérature, *Le Nouveau Recueil*.

Laure Michel

Sorbonne Université

Laure Michel est maître de conférences à Sorbonne Université, membre du Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (CELLF 19-21). Elle est spécialiste de poésie française des XX^e et XXI^e siècles. Elle a publié un ouvrage sur René Char, *René Char. Le poème et l'histoire. 1930-1950* (Honoré Champion, 2007), et codirigé plusieurs collectifs, dont *Les Poésies de langue française et l'histoire au XX^e siècle* (Presses universitaires de Rennes, 2014). Ses travaux actuels portent sur les questions de l'événement, de la valeur et sur la situation de la poésie contemporaine.

Anne Tomiche

Sorbonne Université

Anne Tomiche est professeure de littérature comparée à la Faculté des lettres de Sorbonne Université. Ses domaines de recherche concernent les avant-gardes, modernités et modernismes occidentaux. Ses derniers ouvrages publiés sont « *L'Intraduisible dont je suis fait* ». *Artaud et les avant-gardes occidentales* (2012) et *Naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922* (2015). Elle s'intéresse, en particulier, aux questionnements genrés et à la relecture des avant-gardes ouverte par les études de genre. Dans cette perspective, elle a codirigé, entre autres, *Genre et avant-gardes* (2012) et *Genre et signature* (2018).

Yasmina Sévigny-Côté

Université Laval

Yasmina Sévigny-Côté est doctorante en littérature à l'Université Laval. Spécialisée dans le champ des littératures africaines et antillaises, elle aborde les textes avec une approche pragmatique et sociolinguistique. Dans le cadre de ses recherches doctorales, elle s'intéresse plus particulièrement à la complexité de l'écriture et des représentations sociales dans les romans de l'auteur congolais V.Y. Mudimbe et de l'auteur martiniquais Édouard Glissant.



Résumés / Abstracts

■ Olivier Belin

LA « VOIX D'ENCRE » DE RENÉ CHAR. POÉSIE ET SILENCE DANS *FUREUR ET MYSTÈRE*
THE “VOICE IN INK” OF RENÉ CHAR. POETRY AND SILENCE IN *FUREUR ET MYSTÈRE* (FUROR
AND MYSTERY)

Résumé

Cet article montre comment les poèmes de *Fureur et mystère* (1948), à rebours d'une certaine poésie de la Résistance, cherchent paradoxalement à conjoindre le chant et le silence. Tel est l'enjeu de cette « voix d'encre » que René Char évoque dans les *Feuillets d'Hypnos*, et qui implique à la fois une éthique conduisant au mutisme éditorial, et une poétique transformant le silence en condition même de la parole.

Abstract

This article shows how, against a certain poetry of the Resistance, the poems of Fureur et mystère (Furor and Mystery), published in 1948, paradoxically seek to combine song and silence. Such is the challenge of this “voice in ink” that René Char evokes in the Feuillets d'Hypnos (Leaves of Hypnos), and which implies both an ethics leading to editorial mutism, and a poetics transforming silence into the very condition of speech.

■ Anne Gourio

LE POÈME EN PROSE, FORME DE LA « CONTRE-TERREUR »
THE PROSE POEM, FORM OF THE “COUNTER-TERROR”

Résumé

Cet article s'attache à la forme prégnante du poème en prose dans *Fureur et mystère* de René Char. À partir d'une étude de la construction du recueil et en prenant en compte la position centrale du feuillet d'Hypnos n° 141 – dit de la « contre-terreur » –, il analyse le rôle que revêt cette forme dans sa relation à l'agir poétique. Il déploie pour cela un double système d'opposition : entre le texte lyrique en vers et le poème en prose (forme d'un lyrisme en mineur, retrempé dans la matière élémentaire et pensé comme vecteur de l'endurance et de la persévérance) ; entre l'aphorisme (dont la valeur est potentiellement prescriptive) et le poème en prose (forme d'une action « sans fardeau », à l'énonciation incertaine et au sens délibérément ambigu).

Abstract

This paper focuses on the vivid form of the prose poem in René Char's Fureur et mystère (Furor and Mystery). Based on a study of the construction of the collection of poems and taking into account the central position of the leaf of Hypnos no. 141 – known as the

“counter-terror” – the article analyses the role that this form plays in its relationship to the poetic act. To this end, a double system of opposition is laid out : between the lyrical text in verse and the prose poem (form of a lyricism in minor, soaked in elementary matter and thought of as a vector of endurance and perseverance) ; between aphorism (whose value is potentially prescriptive) and the prose poem (form of an action “without burden,” with an uncertain enunciation and a deliberately ambiguous meaning).

■ Simon Levesque

L'ÉCRITURE SISMOGRAPHIQUE DE J.M.G. LE CLÉZIO (1963-1975) : VERS UNE POLITIQUE LECLÉZIENNE DE LA LITTÉRATURE

THE SEISMOGRAPHIC WRITING OF J.M.G. LE CLÉZIO (1963-1975) : TOWARDS A LECLÉZIAN LITERATURE POLICY

Résumé

La poétique leclézienne est ici interrogée dans sa dimension politique et morale. Au cours de la période 1963-1975, Le Clézio est préoccupé par la recherche d'une forme scripturaire capable de connecter sensiblement les signes et le monde, qu'il appelle « écriture-action ». La métaphore du sismographe développée par l'écrivain dénote la dimension indexicale prédominante de son écriture qui, consciemment médiatrice, se reconnaît comme moyen et forme de vie. Ancrée dans une sémiotique réaliste, celle-ci vise à reterritorialiser la langue pour susciter chez le lecteur une conscience d'ordre politique et moral (qui concerne le vivre-ensemble et les mœurs) : la reconnaissance du bien commun du monde.

Abstract

Leclézian poetics is questioned here in its political and moral dimension. During the 1963-1975 period, Le Clézio was preoccupied by the search for a scriptural form capable of significantly connecting signs with the world, which he called “action writing”. The seismograph metaphor developed by the writer denotes the predominant indexical dimension of his writing which, consciously mediating, recognizes itself as a means and form of life. Rooted in a realistic semiotics, it aims to reterritorialize language in order to arouse in the reader a political and moral awareness (which concerns living together and morals) : the recognition of the common good of the world.

■ Bertrand Marchal

L'ACTION ET LE VERBE DANS *FEUILLETS D'HYPNOS*

ACTION AND LANGUAGE IN *FEUILLETS D'HYPNOS* (LEAVES OF HYPNOS)

Résumé

À partir de la généalogie et de l'explicitation de la formule de la note 6 « transformer *vieux ennemis* en *loyaux adversaires* », cet article se propose de mettre en évidence la tension, plutôt que la dialectique, entre l'action et le verbe qui structure les *Feuillets d'Hypnos* – comme elle structurait déjà le recueil précédent, *Seuls demeurent* – et qui définit ce qu'on peut appeler la « poéthique » de René Char.

Abstract

Based on the genealogy and the clarification of the turn of phrase in note 6 “transforming old enemies into loyal adversaries”, this article proposes to highlight the tension, rather than the dialectic, between the action and the language that structures the Feuillet d’Hypnos (Leaves of Hypnos) – as it already structured the previous collection of poems, Seuls demeurent – and that defines what can be called René Char’s “poethics.”

■ **Éric Marty**

HYPNOS AVEC SADE

HYPNOS WITH SADE

Résumé

Notre propos est de comprendre l’exception que constitue, dans « la poésie de la Résistance », la référence au marquis de Sade faite par René Char au fragment 210 de *Feuillet d’Hypnos*. Si ce nom a pu être un lieu commun pour l’avant-garde littéraire des années 1930, il est en effet banni pendant l’Occupation. Sade est déjà devenu synonyme de la cruauté nazie. Le fragment où ce nom apparaît est particulièrement complexe par le jeu des références historiques (la Révolution), spatiales (Saumanes), par l’entrecroisement des voix, par le dispositif rhétorique choisi (l’usage de la parenthèse). Notre analyse a pour objet, en éclaircissant certaines obscurités, de comprendre comment Char parvient à ne pas céder sur cette fidélité sadienne en produisant un locuteur délivré de toute fausse conscience, de toute mauvaise conscience, un locuteur qui refuse l’imposture de la bonne conscience et de l’idéologie résistancialiste.

Abstract

Our purpose is to understand the exception, in “the poetry of the Resistance,” constituted by René Char’s reference to the Marquis de Sade in fragment 210 of Feuillet d’Hypnos (Leaves of Hypnos). If this name was once banal for the literary avant-garde of the 1930s, it is actually banned during the Occupation. Sade has already become synonymous with Nazi cruelty. The fragment where this name appears is particularly complex by the play of historical (the Revolution) and spatial (Saumanes) references, by the intertwining of voices, and by the rhetorical device chosen (the use of parenthesis). Our analysis aims, by clarifying certain obscurities, to understand how Char manages not to give in on this Sadian fidelity by producing a speaker freed from any false consciousness, from any guilty conscience, a speaker who refuses the imposture of the good conscience and of the ideology of resistanzialism.

■ **Jean-Michel Maulpoix**

« TOI NUAGE PASSE DEVANT », L’ÉCRITURE RÉSISTANTE DE RENÉ CHAR

“TOI NUAGE PASSE DEVANT”. THE RESISTANCE WRITING OF RENÉ CHAR

Résumé

Cette étude part d’une observation simple : écriture et action sont organiquement proches dans *Fureur et mystère*. Dès lors, il s’agit moins d’évaluer l’intensité de l’implication d’un écrivain dans une cause extérieure plus ou moins durable que d’observer

de l'intérieur, dans la poésie même, la persistance d'un « esprit de résistance » qui lui est congénital et qui s'avère constitutif de son identité. Quelle poétique un tel esprit engage-t-il ? Quelles difficultés singulières ? Quelles formes ? C'est aux modalités mêmes de l'écriture de Char que de telles questions conduisent à s'intéresser.

Abstract

This study begins with a simple observation : writing and action are organically close in Fureur et mystère (Furor and Mystery). Therefore, it is less a question of assessing the intensity of a writer's involvement in a more or less lasting external cause than of observing from within, in poetry itself, the persistence of a "spirit of resistance" that is congenital to them and that is constitutive of their identity. What poetics does such a spirit engage ? What singular difficulties ? What forms ? It is in the very modalities of Char's writing that such questions lead to interest.

■ **Laure Michel**

OBSCURITÉ DE RENÉ CHAR
THE OBSCURITY OF RENÉ CHAR

Résumé

L'obscurité de René Char, lieu commun de la critique, repousse ou fascine le lecteur. Cette réception, aiguë au lendemain de la guerre où elle s'inscrit dans le contexte d'une poésie issue de la Résistance, est active jusqu'à aujourd'hui. Si l'on tente de lui trouver des raisons, on observera que l'obscurité est une part constitutive de la poétique charienne, qu'elle a ses formes propres et ses enjeux historiques. La prendre au sérieux, au-delà des polémiques, engage alors de reconsidérer nos attentes de lecteurs en termes de communication poétique. Peut-être faut-il accepter de nouer autrement la lecture et la vie.

Abstract

The obscurity of René Char, common place of criticism, repels or fascinates the reader. This reception, acute in the aftermath of the war, where it takes place in the context of a poetry resulting from the Resistance, is active until today. If we try to find reasons for it, we will observe that obscurity is a constitutive part of Charian poetics, that it has its own forms and historical stakes. Taking it seriously, beyond the polemics, therefore commits us to reconsider our readers' expectations in terms of poetic communication. Perhaps it is necessary to accept to establish differently the connection between reading and life.

■ **Yasmina Sévigny-Côté**

NARRATIVITÉ ET RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE DANS LE ROMAN *LA CASE DU COMMANDEUR*
D'ÉDOUARD GLISSANT
NARRATIVITY AND REWRITING HISTORY IN ÉDOUARD GLISSANT'S NOVEL *LA CASE DU COMMANDEUR* (THE OVERSEER'S CABIN)

Résumé

Cet article se propose d'observer comment, dans le roman *La Case du commandeur* d'Édouard Glissant, la narrativité singulière de l'œuvre parvient à une réécriture de l'histoire des Antilles. Par des analyses textuelles, il s'agit d'étudier les spécificités

discursives qui permettent au récit de mimer l'oubli du peuple antillais et, en contrepartie, de se positionner en quête des traces de la mémoire. Nous espérons ainsi montrer comment l'œuvre propose une *configuration* singulière de l'Histoire, une réinterprétation du passé où l'éclatement du récit traduirait une mémoire plurielle et représenterait l'identité mosaïque de la collectivité antillaise.

Abstract

This article examines how, in Édouard Glissant's novel La Case du commandeur (The Overseer's Cabin), the work's unique narrative leads to a rewriting of Caribbean history. Through textual analyses, we study the discursive specificities that allow the narrative to mimic the oblivion of the Antillean people and, paradoxically, to position itself in search of the traces of memory. We hope to show how the novel proposes a remarkable configuration of History, a reinterpretation of the past where the bursting of the narrative would translate the plural memory and represent the mosaic identity of the Caribbean community.



Prochains numéros

(en préparation)

*Approches écopoétiques des littératures française
et québécoise de l'extrême contemporain*

Parution : janvier 2019

Le carnet pour lui-même

Parution : mai 2019

Jeanne Lapointe

Parution : septembre 2019

*Fabrique du patrimoine littéraire contemporain.
Les collections de monographies illustrées depuis 1980*

Parution : décembre 2019

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$
(45, 1, 2014)	Aragon théoricien/praticien du roman	15 \$
(45, 2, 2014)	La ville dans la littérature et le cinéma contemporains	15 \$
(45, 3, 2014)	Adapter le théâtre au cinéma	15 \$
(46, 1, 2015)	Géographies transnationales du texte africain et caribéen	15 \$
(46, 2, 2015)	Les livres anciens des institutions d'enseignement québécoises	15 \$
(46, 3, 2015)	Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur	15 \$
(47, 1, 2016)	Autour de Gabriel Sagard	15 \$
(47, 2, 2016)	L'américanité des poètes français : le cas des Montévidéens	15 \$
(47, 3, 2016)	René Char : le poème et l'action	15 \$

Études littéraires
Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2018

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	33,00 \$	23,00 \$	89,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	47,00 \$	29,00 \$	99,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de: Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires
vente au numéro

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

- Paiement en dollars canadiens
- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
 - Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

dans
quel VASEL
NAISSANCE
LES MURS

La culture
en revues

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

75

AUTUNNO 2018

ANNO XXXVIII

Simenon et l'Italie

sous la direction de
LAURENT DEMOULIN et HUGUES SHEEREN

En souvenir de Brigitte Soubeyran

LAURENT DEMOULIN, HUGUES SHEEREN, *Introduction* • CECILIA CENCIARELLI, *Avant-propos : à la recherche de Georges Simenon, à Bologne* • BERNARD ALAVOINE, *Le commissaire Salvo Montalbano : un Maigret italien ?* • MARCO BIGGIO, ANDREA DERCHI, *Couvertures simenoniennes* • LAURENT DEMOULIN, *La double filiation des Italiens d'Amérique dans les « romans durs » de Simenon* • LAURENT FOURCAUT, *Le Train de Venise. Sauter du train en marche ou è pericoloso sporgersi* • MARINA GEAT, *Georges Simenon et Federico Fellini : ces mystérieuses synchronicités* • PAUL MERCIER, *Souvenirs d'Italie et propos sur l'actualité dans les écrits autobiographiques de Georges Simenon* • HUGUES SHEEREN, *Présence ou absence de Simenon dans le contexte scolaire italien* • MAURIZIO TESTA, MURIELLE WENGER, *Simenon-Simenon, quand une bio-bibliographie se construit en ligne*

Inédits / Inediti

JEAN-BAPTISTE BARONIAN, *Et l'Italie dans tout cela ?*

Comptes rendus / Recensioni

M. GEAT, *Simenon e Fellini. Corrispondenza/Corrispondenze – Simenon et Fellini. Correspondance/Correspondances* (F. Zanelli Quarantini) • A. GENON, I. GRELL (dir.), *Lisières de l'auto-fiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques* (C. Imbrosio) • V. JAGO-ANTOINE, *Dire et (contre)faire. Jean de Boschère, imagier rebelle des années vingt* (J. Robaey) • E. SPARVOLI, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche* (I. Vidotto)

Notes de lecture / Schede

2018 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABBONEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)
ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione dovranno essere inoltrati a periodici@olschki.it
L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.
L'adresse IP et toute question concernant la procédure d'activation du compte doivent être transmises à periodici@olschki.it

Italia: € 85,00 • *Étranger* € 105,00
solo on-line / en ligne uniquement: € 80,00

PRIVATI - PARTICULIERS
Italia: € 65,00 • *Étranger* € 80,00
solo on-line / en ligne uniquement: € 60,00

FASCICOLO SINGOLO / UN NUMÉRO: Italia € 46,00 • *Étranger* € 55,00

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI • Vicedirettore: PAOLO BUDINI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, P. Budini, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbrosio, R. Jalabert, N. Minerva,
P. Oppici, A. Pessini, J.-F. Plamondon, H. S'heeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.65 • FAX 051.26.47.22
francofonia.rivista@umibo.it • <http://www.lilec.it/francofonia>

CASA EDITRICE

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)
TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214



LEO S. OLSCHKI

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
periodici@olschki.it • www.olschki.it

Vient de paraître

Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Au sommaire :

Marijn S. Kaplan on Mme Riccoboni
Hope Christiansen on Stendhal
Paul Young on Balzac
Vincent Grégoire sur Albert Camus
Dionysios Kapsaskis on Yourcenar and Sartre
Keith Moser on Michel Serres and Stéphane Hessel
Mariah Devereux Herbeck on Muriel Barbery
Etienne Achille sur Christine Angot
Alexandra Slavé on Hubert Aquin
Gina Marie Breen on French Algeria
Kathleen Gyssels on André Schwarz-Bart
Adina Stroia en conversation avec Camille Laurens
Georgette LeBlanc sur François Gaudet
Reviews

Volume One Hundred and Twelve

Summer 2018

Dalhousie French Studies

Département d'études françaises

Université Dalhousie

Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada

Rédacteur en chef : Vittorio Frigerio

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance :

dfs.editor@dal.ca.

Édition web : <https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par numéro ;

50 \$ CDN/US par année papier seulement ;

70 \$ CDN/US par année papier + web ; 40 \$

CDN/US par année web seulement. Frais de

port internationaux en supplément.



■ *Ce numéro a été dirigé par*
LAURE MICHEL ET ANNE TOMICHE

ÉTUDES

■ BERTRAND MARCHAL – *L'action et le verbe dans Feuillet d'Hypnos* ■ OLIVIER BELIN – *La « voix d'encre » de René Char. Poésie et silence dans Fureur et mystère* ■ LAURE MICHEL – *Obscurité de René Char* ■ ANNE GOURIO – *Le poème en prose, forme de la « contre-terreur »* ■ JEAN-MICHEL MAULPOIX – *« Toi nuage passe devant »*. *L'écriture résistante de René Char* ■ ÉRIC MARTY – *Hypnos avec Sade*

ANALYSE

■ YASMINA SÉVIGNY-CÔTÉ – *Narrativité et réécriture de l'Histoire dans le roman La Case du commandeur d'Édouard Glissant*

ENTRETIEN

■ XU JUN – *L'aventure poétique : un dialogue avec J.M.G. Le Clézio sur la création littéraire* ■ SIMON LEVESQUE – *L'écriture sismographique de J.M.G. Le Clézio (1963-1975) : vers une politique leclézienne de la littérature*

ISSN: 0014-214X

ISBN: 978-2-920949-74-4

PDF: 978-2-920949-75-1

EPUB: 978-2-920949-76-8

