



HAL
open science

Fureur et mystère : du recueil aux livres fantômes

Olivier Belin

► **To cite this version:**

Olivier Belin. Fureur et mystère : du recueil aux livres fantômes. Journée d'agrégation "Formes de l'action poétique: Char, Darwich, García Lorca", Université Grenoble Alpes, Feb 2017, Grenoble, France. hal-02046961

HAL Id: hal-02046961

<https://hal.science/hal-02046961>

Submitted on 23 Feb 2019

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Fureur et mystère : du recueil aux livres fantômes

Olivier Belin
Université de Cergy-Pontoise

Sa présence dans un programme d'agrégation l'atteste : *Fureur et mystère* est sans doute le recueil le plus célèbre de René Char. C'est aussi le livre qui, lors de sa parution chez Gallimard en 1948, confirme la reconnaissance d'un poète qui vient d'accéder à la notoriété avec *Seuls demeurent* (1945) et *Feuillets d'Hypnos* (1946), et qui s'inscrit dans le sillage d'une poésie de la Résistance à laquelle, pourtant, il ne s'identifie pas. *Fureur et mystère*, surtout, est un livre qui permet à son auteur de rassembler dix années d'écriture, de 1938 à 1947. À bien des égards, *Fureur et mystère* constitue donc une somme qui jette un pont entre un Char prenant congé de son ancrage surréaliste, un poète résistant dont l'écriture interroge la valeur et la signification de son engagement, et un auteur faisant désormais figure de référence pour la génération poétique d'un Jacques Dupin ou d'un André du Bouchet, qui saluera la parution du livre dans un important article des *Temps modernes* en 1949.

Le recueil : une somme poétique

L'idée d'une somme poétique apparaît tôt chez Char, puisqu'il envisage dès le 15 octobre 1941, dans une lettre à Gilbert Lely, la perspective d'une parution d'ensemble associée au syntagme *Fureur et mystère*, lui-même porteur d'une dualité féconde : « Si jamais l'ensemble de mes poèmes voit le jour un jour (!?) j'aimerais assez ce titre général : FUREUR ET MYSTÈRE. C'est un peu solennel mais c'est une ville de greniers et de pas

millionnaires le rapprochement de ces deux mots.¹ » Deux mots si riches de sens qu'ils sont ensuite consignés dans le manuscrit de « Partage formel », constitué de juin à novembre 1942², et où ils forment le début de l'aphorisme XIII : « Fureur et mystère tour à tour le séduisirent et le consumèrent. Puis vint l'année qui acheva son agonie de saxifrage.³ » Que ce soit sous la forme d'une œuvre complète ou d'un regard rétrospectif sur une existence poétique, le projet de *Fureur et mystère* semble ainsi correspondre pour Char à la récapitulation d'une vie au moment où celle-ci, du fait de l'engagement politique et militaire dans la Résistance, s'est consciemment exposée à la mort. En ce sens, on pourrait dire que *Fureur et mystère* ressortit à une écriture testamentaire, dans la mesure même où ce livre aurait pu être le dernier de son auteur. C'est dire son importance dans le parcours de Char, et son rôle à la fois de synthèse, de rassemblement et de charnière.

À cet égard, le soin apporté à la composition de *Fureur et mystère* rappelle l'exemple des *Fleurs du mal*, dont Barbey d'Aurevilly évoquait l'« architecture secrète », le « plan calculé par le poète, méditatif et volontaire⁴ », et dont Baudelaire lui-même revendiquait l'organisation lorsqu'il écrivait à Alfred de Vigny : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin.⁵ » Sans aller jusqu'à ce degré de calcul et de préméditation, il n'en reste pas moins que *Fureur et mystère* est le fruit d'une élaboration concertée, qui conjugue deux démarches distinctes.

La première consiste à recueillir au sens étymologique du terme, c'est-à-dire à rassembler des fruits épars, à réunir le divers en une unité supérieure. La métaphore végétale de la récolte ou de la cueillette est ici d'autant plus significative qu'elle a été employée par Char lui-même, lorsqu'il qualifie par exemple les poèmes de *Ralentir travaux*, recueil écrit en commun avec André Breton et Paul Eluard en 1930, de « petits fagots hâtivement construits⁶ », lorsqu'il intitule une plaquette de 1953 *Le Rempart de brindilles*⁷, ou bien quand il affirme à propos des *Feuillets d'Hypnos* qu'« un feu d'herbes sèches eût tout aussi bien été leur éditeur.⁸ » Produit d'une glane poétique, le recueil suit alors les saisons d'une vie embarquée dans l'Histoire, comme en témoignent les dates figurant en tête

¹ René Char à Gilbert Lely, 15 octobre 1941. Cité par Jean-Claude MATHIEU dans *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur. II. Poésie et résistance*, Paris, José Corti, 1985, p. 111.

² Mentionné par J.-Cl. MATHIEU (*op. cit.*, p. 331) dans son relevé des « Manuscrits et variantes » de « Partage formel ».

³ René CHAR, « Partage formel », XIII, dans *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1998, p. 68. Édition désormais abrégée en *FM*.

⁴ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « M. Charles Baudelaire », *Œuvres critiques*, t. I, éd. Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 956.

⁵ Charles BAUDELAIRE, « Lettre à Alfred de Vigny », dans *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 196.

⁶ André BRETON, René CHAR, Paul ELUARD, *Ralentir travaux* [1930], éd. Jean-Claude Mathieu, Paris, José Corti, 1989, p. 27.

⁷ Ensemble repris dans *La Parole en archipel* en 1962 (René CHAR, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 359-364).

⁸ *FM*, p. 85.

des sections : 1938-1944 pour *Seuls demeurent*, 1943-1944 pour *Feuillets d'Hypnos*, 1945-1947 pour *Le Poème pulvérisé*, 1947 pour *La Fontaine narrative*.

On remarquera cependant que cette chronologie comporte des chevauchements qui supposent un second type de travail, allant au-delà de la simple réunion des textes successifs pour les agencer en un ensemble organisé et orienté. À l'agglomération des textes s'ajoute donc la construction du livre, qui implique une triple opération. La première consiste en une sélection : en choisissant d'inclure dans *Fureur et mystère* des recueils déjà publiés (*Seuls demeurent* en 1945, *Feuillets d'Hypnos* en 1946, *Le Poème pulvérisé* en 1947, sans oublier que *Le Visage nuptial* avait paru dans un tirage confidentiel en décembre 1938) aux côtés d'ensembles inédits qui justifient éditorialement la publication d'un nouveau volume chez Gallimard (« Les loyaux adversaires » et « La fontaine narrative »), Char définit un certain corpus en même temps qu'une certaine période de sa poésie. Du corpus ainsi constitué sont par exemple exclus certains textes écrits en 1939 durant la drôle de guerre, et publiés dans *Premières alluvions* en 1946 ; quant à la période ainsi délimitée, elle érige de fait 1947 en *terminus ad quem*, comme si cette année marquait fin d'une époque (du reste, dans le *Cahier de l'Herne* qui lui sera consacré en 1971, Char fera arrêter sa biographie après 1946⁹). La deuxième opération vise elle aussi à stabiliser et à homogénéiser le corpus : il s'agit de la réécriture, qui comprend non seulement la modification des textes (qui varient souvent beaucoup de leur version manuscrite à leur publication en recueil, en passant par les parutions pré-originales en revue), mais aussi à leur ajout, à leur suppression ou à leur déplacement (la reprise des *Feuillets d'Hypnos* dans *Fureur et mystère* donne par exemple l'occasion à Char de leur ajouter deux fragments, les notes 230 et 231). Dernier geste, celui qui s'attache à la disposition du recueil, que ce soit à l'échelle du livre (c'est la question du plan général, dont le caractère chronologique constitue déjà un parti pris) ou bien à l'intérieur des sections où Char combine souvent, comme dans *Seuls demeurent*, un principe formel (poèmes en prose dans « L'avant-monde », en vers dans « Le visage nuptial », propositions critiques dans « Partage formel ») et un principe chronologique (les poèmes de « L'avant-monde » s'organisant autour de la déclaration de guerre de 1939, marquée par « Le loriot », et s'achevant avec « La liberté » qui annonce la Libération).

Fureur et mystère procède ainsi d'un patient travail de rédaction, de correction et de composition qui forme le contrepoint d'une écriture de l'éclat, de l'éclair et de l'ellipse. Comme le résume justement Danièle Leclair, « par rapport au surgissement du poème, la constitution du recueil représente le temps de la lenteur et de l'hésitation » ; mais c'est

⁹ « Après 1946, ma vie ne concerne guère que moi, quelques êtres qui me sont chers et mon travail », expliquera Char à France Huser (« Entretien de René Char avec France Huser », *Le nouvel observateur*, n° 799, 3-9 mars 1980, p. 100-111).

précisément cette maturation qui « permet d'associer chaque poème à un ensemble plus vaste qui élargira ou multipliera l'écho autour de lui.¹⁰ » Construit comme une chambre d'échos, *Fureur et mystère* propose ainsi une architecture qui dessine à la fois un parcours temporel – de l'ordre d'une traversée du Mal historique – et une distribution stylistique, avec les équilibres ou les contrastes entre les différentes écritures en prose ou en vers.

Cette architecture, il est possible de l'interpréter à partir de la dernière édition de *Fureur et mystère* autorisée par Char – celle qui, fondée sur la réédition de 1962 chez Gallimard, a servi de base au texte de la collection « Poésie » (1967) et de la « Bibliothèque de la Pléiade » (1983). Je mettrai surtout en évidence la construction symétrique de cette édition, axée autour des *Feuillets d'Hypnos* qui consignent l'expérience de la guerre. Le livre de 1946 occupe la place d'une césure, d'une béance qui désigne la blessure de l'Histoire : « La vue du sang supplicé en a fait une fois perdre le fil », écrit Char à propos de ces notes¹¹. *Feuillets d'Hypnos* constitueraient ainsi, au centre de *Fureur et mystère*, ce lieu où se perd le fil de l'écriture, ce point aveugle où le discours se rompt et où, déjà, la poésie s'éclipse et se pulvérise : pulvérisation dont témoigne une fragmentation à la fois thématique par le titre (les « feuillets » épars), assumée par la qualification générique de l'avant-propos (« ces notes ») et matérialisée par les blancs typographiques qui trouent l'écriture.

De part et d'autre des *Feuillets*, *Fureur et mystère* présente une construction en miroir, faisant se répondre deux ensembles structurés selon une logique ternaire : *Seuls demeurent* et ses trois parties ressaisissent en amont l'entrée dans la guerre, tandis que les trois dernières sections (« Les loyaux adversaires », *Le Poème pulvérisé* et « La fontaine narrative ») se situent en aval et s'éloignent du conflit, fût-ce en le transformant en souvenir. En somme, *Fureur et mystère* articule l'affrontement du poète à l'Histoire en trois grands temps : l'imminence de la guerre avec *Seuls demeurent*, son expérience avec *Feuillets d'Hypnos*, et sa résonance avec les ultimes parties.

Placé à l'ouverture du livre, *Seuls demeurent* compose un triptyque qui décline l'écriture poétique en prose, en vers et en aphorismes critiques. « L'avant-monde » regroupe d'abord des poèmes en prose dont la trajectoire est nettement orientée. Le lecteur part d'un monde encore préservé quoique menacé : celui des êtres touchés par une forme de grâce ou de privilège que sont la femme aimée ou croisée (comme la cueilleuse de mimosas de « Congé au vent »), les enfants (comme celui du « Devoir ») ou les répondants allégoriques du poète (comme le forgeron évoqué dans « Fréquence »). Surgit alors la violence de la guerre, dont la déclaration est

¹⁰ Danièle LECLAIR, « La question du recueil », dans Didier ALEXANDRE, Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU, Michel MURAT & Patrick NÉE (dir.), *René Char en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, p. 155 & 165.

¹¹ *FM*, p. 85.

rappelée en épigraphe du « Lorient », tandis qu'« Éléments » est dédié au souvenir de Roger Bonon, typographe disparu en mer lors de la bataille de Dunkerque. L'écriture opère ensuite une véritable descente aux enfers (« La pyramide des martyrs obsède la terre », rappelle le début du « Bouge de l'historien¹² ») à laquelle le poète oppose néanmoins un « Chant du refus » et la nécessité d'une lutte qui se poursuit jusqu'au retour de « La liberté », poème qui clôt la section. On peut souligner à cet égard, avec Michel Murat, combien « L'avant-monde » marque une étape décisive dans l'histoire des formes : ici « Char poétise, peut-être irrémédiablement, le poème en prose », en en faisant un état de l'écriture radicalement « coupé de la prose, surtout de la prose littéraire¹³ ». Dans cet ensemble, « Le lorient » se distingue cependant par son ambiguïté formelle. Si l'on choisit de le rapporter au poème en prose, écriture dominante de « L'avant-monde », alors ce texte peut se lire comme un récit, en trois phrases lapidaires, d'une véritable fin du monde (« Tout à jamais prit fin¹⁴ »). Si à l'inverse on isole ce poème dans sa disposition typographique, il apparaît plutôt comme un texte en vers, dont le laconisme rappellerait « l'épée [du] chant » du lorient. Quelle que soit l'option retenue, tout concourt à faire de ce poème, placé au centre de « L'avant-monde », une exception en même temps qu'un pivot autour duquel tout l'univers d'un sujet se renverse sous l'effet de la violence de l'histoire. En ce sens, « Le lorient » joue à l'intérieur de « L'avant-monde » un rôle analogue à celui des *Feuillets d'Hypnos* à l'échelle de *Fureur et mystère*.

Le deuxième temps de *Seuls demeurent* est constitué par le cycle amoureux du « Visage nuptial », qui regroupe cinq poèmes en vers liés à la période 1938-1939 et à la liaison de Char avec Greta Knutson : « Le Visage nuptial » a été publié hors commerce en décembre 1938, « Conduite » est daté sur un manuscrit de novembre 1938, et « Gravité » est repris au recueil *Dehors la nuit est gouvernée* paru en mai 1938. Cette section rompt ainsi avec la trajectoire historique de « L'avant-monde » pour inviter à un retour en arrière, comme si, à la vision « de la lutte si noire et de l'immobilité si noire » (« Ne s'entend pas¹⁵ »), Char avait voulu juxtaposer le souvenir d'un autre monde originel ou d'un paradis perdu, celui de l'innocence d'un couple qui ajoute à l'union érotique la communion avec le cosmos (« C'était au début d'adorables années / La terre nous aimait un peu je me souviens¹⁶ »).

À cette parenthèse succèdent les réflexions regroupées dans « Partage formel », qui concluent *Seuls demeurent* par un surplomb métapoétique. Mais là aussi, ce texte écrit en pleine guerre jette des ponts

¹² *FM*, p. 47.

¹³ Michel MURAT, « Char dans l'histoire des formes », dans dans Didier ALEXANDRE, Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU, Michel MURAT & Patrick NÉE (dir.), *René Char en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, p. 140 & 142.

¹⁴ *FM*, p. 33.

¹⁵ *FM*, p. 42.

¹⁶ « Évadné », *FM*, p. 61.

vers les années antérieures : c'est dans une lettre du 7 septembre 1941 à Gilbert Lely que Char livre huit premiers fragments (I à V, X, XI et LIV), en les présentant comme un « Supplément à *Moulin premier* », petit recueil de réflexions qui faisait en 1936 le bilan critique du surréalisme. Cette lettre donne surtout une indication du statut générique de ces textes, que Char nomme des « propositions » : le terme est ancien chez le poète (qui a publié en 1931 dans le numéro 4 du *Surréalisme au service de la Révolution* des « Propositions-rappel »), et il suggère une hypothèse logique ou une formule philosophique qui livre moins une vérité autoritaire, oraculaire ou sentencieuse qu'elle n'affirme la position d'un sujet solidement engagé dans son énoncé et solidairement engagé dans l'histoire. Fort de cet engagement, « Partage formel », comme l'écrit Jean-Claude Mathieu, a pour ambition de « revendiquer, en un temps de lutte armée, une place pour la poésie, fragile, menacée, souverainement nourricière¹⁷ ».

Au triptyque formé par les sections de *Seuls demeurent* répond, à la fin de *Fureur et mystère*, la succession des « Loyaux adversaires », du *Poème pulvérisé* et de « La Fontaine narrative ». Avec ces trois sections ouvertes sur l'après-guerre, Char perturbe néanmoins l'ordre générique et l'orientation temporelle qui régissaient encore *Seuls demeurent*, comme si la confrontation à la mort consignée dans les *Feuillets d'Hypnos* avait une fois pour toutes bouleversé les coordonnées du discours.

Composés après la Libération, ces ensembles intègrent ainsi des poèmes écrits en pleine guerre, comme les textes nés durant l'hiver 1939 sur le front et intégrés aux « Loyaux adversaires » (« Sur le volet d'une fenêtre », « Chaume des Vosges ») et au *Poème pulvérisé* (« Donnerbach Mühle »), ou encore les évocations de la lutte dans le maquis : le souvenir de Roger Bernard, jeune poète et réfractaire exécuté par les nazis, apparaît ainsi dans « Affres, détonation, silence » (*Le Poème pulvérisé*), tandis que « La Fontaine narrative » accueille avec « À une ferveur belliqueuse » un poème de 1943 qui prolonge le dialogue tumultueux avec le catholicisme engagé dans *Seuls demeurent* par la « Carte du 8 novembre ».

Sur le plan générique, à la distribution des écritures relativement homogène qui était de mise dans *Seuls demeurent*, succède une alternance des formes à l'intérieur de chaque section, qui se traduit par un encadrement de la prose par le vers. Ainsi « Les loyaux adversaires » offrent-ils un petit noyau de poèmes en prose encadrés par deux séries de poèmes en vers ; *Le Poème pulvérisé* s'ouvre sur la grande séquence des « Trois sœurs » et se referme sur le distique significativement intitulé « Lyre » ; enfin « La Fontaine narrative », accueille en deuxième position « La Sorgue », cette « Chanson pour Yvonne [Zervos] » composée de distiques rimés ou assonancés, et se conclut sur « Allégeance », poème en prose du point de vue typographique, mais qui consiste en une série d'alexandrins blancs (Char pensa du reste l'intituler « Chanson du

¹⁷ Jean-Claude MATHIEU, *op. cit.*, p. 167.

saxifrage »). Tout se passe comme si les poèmes en vers, dans ces ultimes sections, se chargeaient de signaler des moments clés d'ouverture et de fermeture. En ce sens, le vers prend le relais des textes-seuils par lesquels Char marque l'entrée d'une section (comme les arguments de « L'avant-monde » ou du *Poème pulvérisé*, l'avant-propos des *Feuillets d'Hypnos*), ou bien des poèmes qui prennent congé du lecteur en lui offrant non pas une fin ou un achèvement, mais une interruption propice à un nouveau départ : qu'on songe par exemple au « Post-scriptum » qui conclut « Le Visage nuptial », au suspens sur lequel « Mission et révocation » referme « Partage formel », à cette « espérance » et à cette « Beauté » que « La rose de chêne » donne comme apostille aux *Feuillets d'Hypnos*¹⁸, ou à la thématique rimbaldienne du départ qui traverse à deux reprises *Le Poème pulvérisé*, une fois explicitement avec « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! », une autre avec « Assez creusé » (« Assez creusé, assez miné sa part prochaine. Le pire est dans chacun, en chasseur, dans son flanc¹⁹ ») qui reprend la tournure adverbiale utilisée en anaphore par Rimbaud dans « Départ » (« Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs²⁰ », écrivait l'auteur des *Illuminations*).

On l'aura compris : *Fureur et mystère* se présente bel et bien comme un livre construit, une somme ou un bilan dont l'architecture a fait l'objet d'une disposition concertée, à l'échelle des sections aussi bien que de l'ensemble. Mais une telle construction, qui n'est au fond que le prolongement du travail de genèse jusque dans la phase éditoriale, implique aussi une part de destruction, de métamorphose et d'instabilité dont Danièle Leclair a parfaitement rendu compte en soulignant combien l'élaboration des recueils « montre une œuvre en chantier, susceptible de recompositions, d'ajouts et de suppressions pendant des années : tous les grands recueils de Char ont ainsi subi d'importants remaniements²¹ ». Car ce que la genèse du recueil nous apprend, c'est que l'état actuel de *Fureur et mystère* n'est au fond qu'un possible parmi d'autres, et son organisation manifeste fait signe vers des configurations latentes dont il s'agit maintenant de rappeler ou de suggérer les grandes lignes. Sous la belle ordonnance apparente se cachent ainsi des livres-fantômes qui, bien qu'effacés, continuent de hanter l'œuvre sous forme d'indices, de souvenirs, de clins d'œil allusifs ou de métamorphoses inattendues.

¹⁸ *FM*, p. 150.

¹⁹ *FM*, p. 218.

²⁰ Arthur RIMBAUD, « Départ », dans *Illuminations, Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 129.

²¹ Danièle LECLAIR, art. cit., p. 165.

Les livres fantômes : disparitions et migrations

Pour retrouver la trace des livres fantômes contenus en germe dans *Fureur et mystère*, sans doute faut-il remonter le temps et partir d'un fait : l'état actuel du recueil correspond à la réédition que Char en a donnée en 1962, et non à l'édition originale de 1948. D'une version à l'autre, les changements sont certes mineurs, mais l'un d'entre eux n'est pas anodin : il s'agit de la suppression d'une section entière, *La Conjuraton*, qui faisait suite aux *Feuillets d'Hypnos*. *La Conjuraton* est un ballet écrit par Char en 1946 (il paraît en décembre dans la revue *L'Arche*), publié en plaquette chez l'imprimeur Tournon en 1947, et dansé au Théâtre des Champs-Élysées au printemps 1948 avec un rideau et des costumes dessinés par Georges Braque. Le texte de Char se compose d'un avant-propos qui fait appel à la danse « comme diseuse de l'inconscient et de la tragédie²² », puis d'un prologue et de cinq strophes qui exposent l'argument du spectacle. On peut s'interroger sur les raisons qui ont conduit Char à écarter ce ballet de *Fureur et mystère*. Il y a sans doute la part de l'insuccès de cette tentative dramaturgique, qui ne recueillit guère les suffrages à l'époque. Il y a, surtout, le désir de délier de la poésie une œuvre écrite pour la scène, et qui ira rejoindre en 1967 *Trois coups sous les arbres*, volume dans lequel Char a regroupé ce qu'il nomme son « théâtre saisonnier », et qui correspond en fait à des projets cinématographiques avortés (*Sur les hauteurs*, court-métrage réalisé en 1948, *Le Soleil des eaux*, long-métrage mis en chantier dès 1946 mais qui fut abandonné en 1947 à la veille du tournage, et *Claire*, écrit en 1948 et resté sans suite) aussi bien qu'à des textes dramaturgiques restés en souffrance (« mimodrame » de *L'homme qui marchait dans un rayon de soleil*, publié en revue en 1949 puis dans *Les Matinaux* en 1950 ; ballet de nouveau avec *L'abominable des neiges*, élaboré en 1952-1953 avec des projets de décor de Nicolas de Staël).

Si les raisons de l'éviction de *La Conjuraton* restent hypothétiques, il est en revanche possible de s'interroger sur ses effets. Retirer *La Conjuraton* de *Fureur et mystère*, c'est tout d'abord refermer la parenthèse d'une écriture scénique ou scénaristique qui a été l'une des grandes ambitions déçues de Char à la Libération, et rejeter du domaine de la poésie un texte que *Trois coups sous les arbres*, en 1967, intégrera à l'espace du théâtre – fût-ce celui d'un « théâtre en liberté » ou d'un « spectacle dans un fauteuil », pour détourner les titres de Hugo ou de Musset. En supprimant ainsi un texte dont la disparité générique tranchait sur l'ensemble de *Fureur et mystère*, Char homogénéise par ricochet l'ensemble du recueil, désormais orienté vers l'écriture poétique et plus précisément l'écriture poétique en prose, dominante pour deux raisons : d'abord parce que le

²² René CHAR, *La Conjuraton*, dans *Trois coups sous les arbres*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1119.

poème en prose investit la majeure partie de *Seuls demeurent* ; ensuite parce que l'entrée des *Feuillets d'Hypnos* dans *Fureur et mystère* conduit le carnet de notes à devenir une « ressaisie poétique de l'expérience et de l'histoire, de la vie », comme le remarque Michel Murat²³. Pour aller plus loin en ce sens, remarquons que la présence de *La Conjuración* aux côtés de *Feuillets d'Hypnos* dessinait dans le *Fureur et mystère* de 1948 l'espace d'une alternative possible à la parole poétique, soit par une écriture fragmentaire qui parcourt l'espace hétérogène et infra-générique propre à la note, soit par une écriture cherchant à retrouver la gestuelle de la danse et de la pantomime. Cette alternative, l'effacement de *La Conjuración* en réduit profondément les termes, ce qui affecte par contrecoup le statut même de son voisin : les *Feuillets d'Hypnos*.

En s'incorporant à l'architecture et à la trajectoire poétiques de *Fureur et mystère*, les *Feuillets* subissent en effet un reclassement générique qui ne va pas de soi, surtout lorsqu'on se réfère à l'édition originale du texte en 1946, dans la collection « Espoir » alors dirigée par Camus chez Gallimard. Rappelons que cette collection, selon la présentation qu'en fera Camus dans le *Bulletin de la NRF* en 1947, a pour but de s'affronter au nihilisme, de « nommer » le mal contemporain et « d'en faire l'inventaire pour trouver la guérison au bout de la maladie » ; cet inventaire, sans préférence formelle, réunit « des œuvres d'imagination ou de pensée qui, directement ou non, posent le problème de l'époque²⁴ ». C'est donc moins le rapport à la forme qu'à l'éthique et à l'histoire qui justifie l'entrée des *Feuillets d'Hypnos* dans une collection qui publiera par ailleurs Brice Parain (*L'Embarras du choix*, 1946), Roger Grenier (*Le Rôle d'accusé*, 1950), Jean Daniel (*L'Erreur*, 1953) ainsi que l'œuvre de Simone Weil, avant d'accueillir de nouveau Char pour *Lettera amorosa* en 1953 puis *Recherche de la base et du sommet* en 1955. En ce sens, rien ne s'inscrit mieux à l'horizon du programme de la collection « Espoir » que l'avant-propos des *Feuillets d'Hypnos*, où Char assigne à ses notes « affectées par l'événement » le but de marquer « la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs, discret sur ses vertus²⁵ ».

Si l'on remonte encore dans la genèse des *Feuillets*, force est de constater qu'ils constituent une étape certes essentielle dans la trajectoire de Char, mais en marge de l'entreprise poétique qu'il avait mise en œuvre jusque-là. En effet, l'écriture fragmentaire des *Feuillets d'Hypnos* est avant tout imposée par les exigences de son engagement dans le maquis : « J'écris brièvement. Je ne puis guère *m'absenter* longtemps », indique la note 31²⁶. À partir de l'été 1943, Char cesse de se consacrer à *Seuls demeurent* pour ne plus consigner, jusqu'à l'été 1944, que de brèves notations sur un carnet, sans doute proche de ceux qui lui ont servi, toute sa vie durant, à noter les

²³ Michel MURAT, art. cit., p. 142.

²⁴ Cité par Nathalie FROLOFF, notice « Espoir, collection », dans Jeanyves GUÉRIN (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, p. ???.

²⁵ *FM*, p. 85.

²⁶ *FM*, p. 94.

détails du quotidien aussi bien que les réflexions naissantes ou la matière première des poèmes, tous ces carnets portant un titre lié à un moment de vie ou à une fonction scripturale : *Saumanes sous le marquis* (carnet tenu en 1933 dans le voisinage de Sade et de son château de Saumane), *Garde-butin* (1945-1946), *Gribouillages, éclairs, notations, poussières* (1960-1966), *Conserverie temporaire* (1975-1979). Le carnet de 1943-1944, lui, est intitulé *Carnet d'Hypnos* et connaît un destin singulier²⁷ : à son départ à Alger en juillet 1944, Char le cache dans une maison de Céreste ; l'ayant retrouvé au retour en septembre, il prend copie de « la partie "journal" et des notes²⁸ », lui ajoute quelques fragments écrits à Alger (les notes 204 et 221, intitulée « La carte du soir »), puis établit une première dactylographie comptant 72 fragments, dont neuf manuscrits²⁹. Après une année consacrée à ses responsabilités militaires et administratives, à la réédition du *Marteau sans maître* et à la parution de *Seuls demeurent*, le poète se penche à nouveau sur ce qu'il appelle encore, dans une lettre du 17 juillet 1945 à Gilbert Lely, le *Carnet d'Hypnos*, en l'excluant de la poésie de la Résistance pour le référer aux *Pensées pour moi-même* de l'empereur-philosophe Marc Aurèle :

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. [...] C'est en tout cas nouveau dans mon œuvre (rien du genre papier résistant, cocardier, récitation et tout...) ³⁰.

Char aboutit en août 1945 à une seconde dactylographie destinée à l'imprimeur, à laquelle il apportera encore quelques corrections, et qui est actuellement conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet avec cette note du poète : « Il n'existe pas d'autre manuscrit des *Feuillets d'Hypnos*. J'ai détruit, pour des raisons faciles à comprendre, le carnet des originaux. ³¹ » Revenant en 1983 sur la destinée du carnet, Char expliquera sa destruction par « des raisons personnelles³² » : peut-être ce témoignage trop directement biographique pouvait-il aussi mettre en cause des tiers désireux d'oublier une époque troublée. Quels qu'en soient les motifs, la disparition du *Carnet d'Hypnos* n'en représente pas moins un geste fondateur, un sacrifice nécessaire à la publication du livre. La destruction du carnet, pourtant, n'est pas totale : « Un feuillet fut conservé comme témoin », racontera Char en 1983, faisant référence à une feuille conservée

²⁷ Char relate cet épisode dans *Le Bâton de rosier, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 802.

²⁸ Indication donnée par Char sur l'exemplaire des *Feuillets d'Hypnos* ayant appartenu à Yvonne Zervos, citée 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. 79, n° 106.

²⁹ Voir Antoine CORON (dir.), *op. cit.*, p. 79, n° 105.

³⁰ Cité dans Antoine CORON (dir.), *op. cit.*, p. 79, n° 106.

³¹ *Feuillets d'Hypnos*, dactylographie originale, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Char 687, AE-IV-7.

³² René CHAR, *Le Bâton de rosier, op. cit.*, p. 802.

dans ses archives et reproduite par Marie-Claude Char³³. En conservant une trace unique du carnet perdu, Char, paradoxalement, authentifie et matérialise son abolition. Car détruire totalement le support original, ç'aurait été faire comme s'il n'avait jamais existé ; alors qu'avec cette relique, l'écrivain met en scène non seulement la disparition, mais aussi la preuve tangible de la disparition. La présence de l'œuvre a ici pour condition l'absence de l'archive, la construction du livre passe par la destruction de son brouillon, la naissance des *Feuillets* se paie de la mise à mort du *Carnet d'Hypnos*, comme si le travail poétique avait consisté à démembrer l'unité première, non sans affinités avec ce que Blanchot appellera une « écriture du désastre ».

La mutation décisive entre le projet initial et la publication finale réside ainsi dans ce passage du *Carnet* aux *Feuillets d'Hypnos* – de l'unité d'un support appelé à consigner la succession des contingences et leurs répercussions sur le sujet, à la discontinuité d'une écriture arrachée à l'action autant que déchirée par l'Histoire. Cette dispersion propre aux feuillets va trouver une dénomination générique privilégiée et spécifiquement liée à la prose fragmentée de ce livre d'exception : la note. Le terme revient avec insistance dans l'avant-propos du recueil (« *Ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime ou au roman. [...] Ces notes marquent la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs*³⁴ »), et apparaît également dans la lettre que Char envoie à Queneau le 3 août 1945 pour lui présenter les *Feuillets d'Hypnos* comme « un ensemble de notes susceptibles de constituer un petit volume » et de « proposer l'humanisme de la résistance³⁵ ». La référence à la note permet à Char de rester en retrait de formes architextuelles qui pourtant affleurent sans cesse : le romanesque avec le récit que constitue la scène de l'encerclement et de la fouille de Céreste par les Allemands (128) ; la maxime avec un exemple comme « L'éternité n'est guère plus longue que la vie » (110³⁶) ; l'anecdote, cette « gare où le chef de gare déteste l'aiguilleur », selon la note 53 qui rapporte l'incendie accidentel provoqué par un parachutage³⁷ ; la consigne militaire, à l'exemple de l'ordre adressé à Pierre Zyngerman qui forme le fragment 87 ; la « rhétorique solennelle » dont le capitaine Alexandre use avec Carlate (76) ; le poème en vers avec « La carte du soir » (221) ; le poème en prose avec les feuillets 213, 214, 218, 219 et 222, qui paraîtront en mars 1946 dans la revue *Fontaine*, tous dotés d'un titre indépendant et rassemblés avec « La carte du soir » et deux textes du *Poème pulvérisé* sous l'intitulé « Le vitrail de Valensole »³⁸. En ce sens, la

³³ Voir Marie-Claude CHAR, *Pays de René Char*, Paris, Flammarion, 2007, p. 117-118.

³⁴ *FM*, p. 85.

³⁵ Cité dans Antoine CORON (dir.), *op. cit.*, p. 79, n° 107.

³⁶ *FM*, p. 113.

³⁷ *FM*, p. 99-100.

³⁸ René CHAR, « Le vitrail de Valensole », *Fontaine*, n° 50, mars 1946, p. 418-420. Ensemble de textes intitulés « Bora », « Le vitrail de Valensole », « La murmurée », « La révelée », « La marche » (*Feuillets d'Hypnos*, 222, 219, 213, 214, 218), « Le muguet » (*Le Poème pulvérisé*), « La saccade » (futur « Pulvérin » dans *Le Poème pulvérisé*) et « La carte du soir » (*Feuillets d'Hypnos*, 221).

note constitue moins une forme d'écriture qu'une écriture désireuse de demeurer en-deçà des formes, dans un espace de malléabilité et d'indétermination génériques. Mais si la note est, en ce sens, une écriture de l'informe, c'est aussi en raison de sa brièveté, réclamée par la situation d'un homme engagé dans l'action. Avec les *Feuillets d'Hypnos* se met ainsi en place un poétique de la rapidité et de la discontinuité où la note est chargée, avec toute la modestie d'un écrit imparfait que seule légitime son urgence, de saisir l'état momentané d'une conscience identifiée à Hypnos, dieu grec du sommeil, pour mieux contrer l'hypnose du Mal. En traduisant ainsi l'impact de l'Histoire sur l'écriture, la pratique de la note fait des *Feuillets d'Hypnos* une œuvre qui échappe sans cesse à la poésie, à la fois parce que la lutte lui impose son rythme, et parce qu'elle est irrésistiblement attirée vers la prose du monde – celle des anecdotes, des portraits, des énoncés nominaux, des propos rapportés ou des commentaires ironiques entre parenthèses.

Peut-on, dès lors, considérer les *Feuillets d'Hypnos* comme de la poésie ? Sans doute, mais davantage du fait de leur incorporation à *Fureur et mystère* qu'en raison de leur statut stylistique et de leur genèse. Et pourtant, ces *Feuillets* sont la preuve que la poésie, jusque dans la traversée du mal, est restée indispensable, comme le suggère la note 194 : « Je me fais violence pour conserver, malgré mon humeur, ma voix d'encre³⁹. » En ce sens, ce recueil constitue moins un livre de poèmes qu'il ne restitue l'expérience du retrait de la poésie – l'expérience de l'occultation de l'homme du verbe par l'homme d'action. Œuvre centrale et marginale, les *Feuillets d'Hypnos* forment le négatif et le soubassement des autres sections de *Fureur et mystère*, leur point aveugle aussi bien que leur point de fuite.

Hanté par les livres fantômes que sont *La Conjuración* ou le *Carnet d'Hypnos*, *Fureur et mystère* est enfin traversé par des livres possibles, des configurations potentielles que dessine la migration de plusieurs titres à travers les sections. Même le titre général de *Fureur et mystère*, qui fut pourtant très tôt associé à un projet poétique global, a failli céder la place à un titre concurrent, d'une portée plus universelle : *La terre où nous respirons*, formule qui figure sur le manuscrit de l'imprimeur envoyé à Gallimard en décembre 1947 et conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet⁴⁰. Même si ce titre provisoire fut vite abandonné (Char le proposera de nouveau à Gallimard en 1954 pour un projet d'anthologie poétique finalement refusé, et l'utilisera dans un hommage de 1960 au poète Maurice Blanchard, l'un de ses proches confidents des années de guerre⁴¹), il suffit à montrer que Char, jusqu'au stade de la correction des épreuves, n'avait pas entièrement stabilisé son livre. De même, il a fallu du temps pour que *Seuls*

³⁹ *FM*, p. 137.

⁴⁰ Voir Antoine CORON (dir.), *op. cit.*, p. 107, n° 149.

⁴¹ René Char, « Hommage à Maurice Blanchard », dans *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 713.

demeurent viennent encadrer le recueil paru en 1945 : le syntagme est d'abord envisagé comme titre ou comme épigraphe du « Visage nuptial » en 1938, puis il est associé, sur un manuscrit daté du 27 mars 1939, au poème qui deviendra « Anniversaire »⁴². Le contexte de la Résistance est ainsi venu surdéterminer une connotation d'endurance et de persistance que *Seuls demeurent*, à l'origine, associait à la force du lien amoureux.

Mais de ce point de vue, la trajectoire la plus complexe et la plus significative est sans doute celle des « Loyaux adversaires ». La section ainsi intitulée dans *Fureur et mystère* présente plusieurs singularités : le nombre des poèmes en vers l'emporte de peu sur celui des poèmes en prose ; elle est, surtout, la seule à ne pas porter de millésime ; elle associe des poèmes de dates très différentes, situés sur des versants opposés de la guerre (1939 et 1947) ; génétiquement enfin, presque la moitié des textes qui la composent (six sur treize) ont été ajoutés peu avant l'impression, entre janvier et mai 1948, sur les maquettes de *Fureur et mystère*. Il s'agit donc d'une section ouverte et composite, dont l'existence tient à la parution du recueil-cadre, et sans doute à la volonté de Char de préserver un titre qui renvoie à la genèse de *Seuls demeurent* et dont la portée traverse tout *Fureur et mystère*.

C'est en effet sous le titre *Les Loyaux adversaires* que Char, le 5 avril 1939, confie à son égérie Greta Knutson un dossier de poèmes composés depuis l'été 1938, et qui sera augmenté de textes écrits au cours de 1939. Ce dossier, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet⁴³, comprend « Les loyaux adversaires » (premier état d'« Argument »), « Conduite » (daté des 6 et 7 novembre 1938), « Congé au vent », « Violences » (janvier 1939), « Fréquence » (11 août 1939), « Éléments » (janvier 1939), « Afin qu'il n'y soit rien changé », « Calendrier » (23 février 1939), « Seuls demeurent » (première version d'« Anniversaire », 27 mars 1939), « Maison doyenne » (26 février 1939), « Arcadie » (première version de « Jeunesse », 17 juillet 1939), « Le visage nuptial » (été-automne 1938), « Que le dormeur... » (fragment sur le rêve), « Post-scriptum », « Cantonnement d'octobre » (7 octobre 1939) et « La lune du lac... » (fragment de « Donnerbach Mühle », 14 novembre 1939). Le 18 février 1940, Char, encore au front, transmet son « mince recueil de poèmes » à Gaston Gallimard, en précisant : « Le titre *Les loyaux adversaires* est bien antérieur à la déclaration de guerre. Il n'est pas inutile de le préciser⁴⁴ ! » Après avoir essuyé le refus du comité de lecture de la *N.R.F.*, Char s'enquiert auprès de Lely, dans une lettre du 29 avril 1941, des possibilités de publication d'un recueil dont il a changé le titre, mais qui a conservé « Les loyaux adversaires » pour désigner ce qui allait devenir l'« Argument » :

⁴² Voir Antoine CORON (dir.), *op. cit.*, p. 57-60, n° 65 & 70.

⁴³ Fonds René Char-Greta Knutson 989, AE-IV-42.

⁴⁴ Archives Gallimard. En partie cité dans Antoine CORON (dir.), *op. cit.*, p. 61, n° 71.

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. D'ailleurs le petit morceau-préface demeure avec son titre « Loyaux adversaires », et directement au-dessus : 1938. Reste le ? de la C. Sais-tu comment il faut s'y prendre⁴⁵ ?

Cet « Argument⁴⁶ » fait en effet référence à deux « loyaux adversaires » évoqués au début du texte : d'un côté l'homme d'action, celui « dont l'appétit hors de l'imagination se calfeutre sans finir de s'approvisionner », qui « se délivrera par les mains », et qui risque « la prison et la mort » ; de l'autre l'homme du « Verbe », celui qui « s'épointe dans la prémonition » et dont l'identité se décline au gré de figures artisanales qui sont les doubles du poète : le bûcheron (qui « déboise son silence intérieur »), le boulanger (ce « faiseur de pain » qui reviendra dans « Chant du refus » sous la figure du poète « qui panifiait la souffrance⁴⁷ ») ou le berger (qui assure la « transhumance »). Si l'un et l'autre s'opposent, ils coexistent pourtant en tout homme qui « fuit l'asphyxie » : loin de s'exclure, ils représentent des « dimensions adversaires » qui doivent se faire mutuellement fructifier, comme le suggère la métaphore de l'« aoûttement » (qui désigne en arboriculture l'accélération de la maturation des fruits ou la lignification des rameaux). La logique des « loyaux adversaires », qui désigne une dualité interne et féconde entre l'action et la poésie, à l'aune de leurs mérites et de leurs manques respectifs, gouverne ainsi l'ensemble de *Seuls demeurent*, et se retrouve dans 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 [...] ». La logique des vieux ennemis est exclusive : il faut choisir entre l'action *ou* la poésie, l'une étant mortelle pour l'autre. Celle des loyaux adversaires est dialectique : il faut « enchaîner » (à tous les sens du terme) l'action *et* la poésie, même si cette « exaltante alliance des contraires » (selon la formule que « Partage formel » place sous le patronage d'Héraclite⁴⁸) peut s'avérer douloureuse, et même si les *Feuillets d'Hypnos* peuvent se lire comme le témoignage de l'occultation de l'homme du verbe par l'homme d'action.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que la section des « Loyaux adversaires » ne soit associée à aucune date : il s'agit d'un titre originel, qui non seulement désigne le noyau initial des poèmes marqués par la guerre, mais couvre en réalité l'ensemble de *Fureur et mystère* en reliant à la fois *Seuls demeurent*, *Feuillets d'Hypnos* et les textes postérieurs à la Libération. En ce sens, *Les loyaux adversaires* fonctionnent même comme un titre alternatif à *Fureur et mystère*, fondant en un seul

⁴⁵ René Char à Gilbert Lely, 29 avril 1941. Cité par Jean-Claude MATHIEU dans *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, op. cit., p. 111.

⁴⁶ *FM*, p. 19.

⁴⁷ *FM*, p. 48.

⁴⁸ « Partage formel », XVII, dans *FM*, p. 69.

groupe substantif une dualité interne (entre l'action et la fureur d'un côté, le mystère et la poésie de l'autre) que Char n'a au fond pas cessé d'explorer durant dix années d'écriture.

S'aventurer, même comme je viens de le faire à grands traits, dans la genèse d'un recueil tel que *Fureur et mystère*, expose fatalement à dissoudre et à déstabiliser le texte actuel, en recherchant sous sa disposition de surface la pluralité des textes possibles – de ces configurations plus ou moins passagères que j'ai nommées les livres-fantômes : le ballet disparu de *La Conjuraton*, et à son horizon l'écriture scénique de Char ; le *Carnet d'Hypnos*, sacrifié pour que naissent avec les *Feuillets* une écriture de la discontinuité qui n'appartient à la poésie que parce qu'elle éprouve les limites de son exercice ; *Les loyaux adversaires*, titre-matrice dont la logique s'est conservée en sous-œuvre. Ces fantômes ne doivent pourtant pas effrayer : ils ne remettent nullement en cause l'édition au programme de l'agrégation, mais les indices et les traces qu'ils ont laissés permettent – du moins j'espère avoir pu le montrer – de mieux saisir le mouvement d'une écriture réputée hermétique ou oraculaire, mais en vérité profondément ouverte et fragile.