

- Navarre, Marguerite de. *L'Heptaméron*. Ed. Michel François. Col. Classiques Garnier. Paris: Bordas, 1991.
- Quesnel, Colette. "Mourir de rire d'après et avec Rabelais." *Cahiers d'Etudes Médiévales* 10. U. of Montréal, 1991.
- Rabelais, François. *Pantagruel*. Col. Folio. Paris: Gallimard, 1964.
- Rigolot, François. "Rabelais, Misogyny, and Christian Charity: Biblical Intertextuality and the Renaissance Crisis of Exemplarity." *PMLA* 109, 2 (March 1994): 225-237.
- Screech, Michael. *Rabelais*. London: Duckworth, 1979.

ORIGINE, NOSTALGIE ET SENS DE L'HISTOIRE DANS L'OEUVRE DE RENE CHAR

Abstract

In the poetry of René Char, one can hear a very strong voice denouncing the various forms of modernity, especially those which have actualized the divorce between man and nature. In certain texts, Char echoes Rousseau and other primitivistic thinkers, rejecting science and urban civilization. Many commentators have sensed that this attitude could lead Char to be classified among "utopian reactionaries," and have tried to deny this nostalgic foundation of his worldview. This paper aims at demonstrating that the nostalgia of distant, partly mythical origins is indeniably present in Char's poetry, but that it is only the second dialectic moment of a humanistic "leap of faith" into the future.

En 1960, Saint-John-Perse concluait son allocution au banquet du prix Nobel en affirmant que "c'est assez, pour le poète, d'être la mauvaise conscience de son temps."¹ Parmi les poètes du vingtième siècle, il en est peu à qui cette formule pourrait mieux s'appliquer qu'à René Char. Et pourtant, le discours critique n'a pas exploré autant qu'il serait logique de le faire cette dimension essentielle de la poésie de Char. Un simple parcours des quelque sept cents titres recensés par G. v. Hoogstraten et P. Smith dans leur "Essai de bibliographie des études chariennes"² révèle que plus des trois quarts des commentateurs de Char se sont attachés, soit à l'étude de ses affinités avec d'autres oeuvres, écrites, peintes, ou musicales, soit au problème, certes essentiel, de l'autoreprésentation de la poésie dans son oeuvre.

Char ne se voulait ni philosophe, ni historien; mais il est indéniable que sa poésie est entièrement sous-tendue par une angoisse comparable à celle du protagoniste de Joyce qui déclare que "l'histoire est un cauchemar dont j'essaye de m'éveiller." Comme le rappelle Jean-Claude Matthieu dans le premier tome de son étude majeure,³ la traversée du surréalisme fut pour Char une plongée dans l'épaisseur des luttes historiques. Char va très loin dans son rejet de l'Histoire; son antimodernisme radical conteste au vingtième siècle toute forme de légitimité. Il faut, d'après lui, pour réinventer l'humain, réintégrer celui-ci dans une dimension non-technique, non-politique, non-historique.

Sa poésie exprime un rêve utopique, ou plutôt "uchronique," de retour à un état anté-historique d'unité entre la culture et la nature. Faut-il donc voir dans cette oeuvre un véhicule de la nostalgie des origines qui hantait, entre autres, les romantiques? Les principaux commentateurs de Char ont catégoriquement rejeté une telle interprétation. Mais Char lui-même nous invite à réfléchir sur cette question des origines d'une manière neuve, créative, et qui échappe aux alternatives conventionnelles.

-Le Présent Inhabitable

Son refus du présent est total, sans nuances ni équivoques. "Vingtième siècle: l'homme fut au plus bas"⁴ Cette formule lapidaire des "Compagnons dans le jardin" ne laisse aucun doute sur son sens de l'Histoire. Il n'y a aucune place, dans la vision de Char, pour ce que Baudrillard appelle "l'illusion de la fin." A la fois agnostique et antimoderniste, Char refuse le mythe du progrès, qui n'est au fond, comme Max Weber, Norman Cohn et d'autres l'ont relevé, qu'un avatar sécularisé du messianisme judéo-chrétien. Qu'en est-il, alors, du temps collectif, pour l'auteur des *Feuillets d'Hypnos*? Son rejet de tout finalisme historique ne signifie pas pour autant un rejet du temps, un enfermement statique dans l'éternel retour. "Il n'y a pas de progrès," affirme-t-il, mais il ajoute: "il n'y a que des naissances successives" (308). Autrement dit, le temps est fécond, mais la promesse qu'il contient relève du devenir intérieur et spirituel de l'homme, "la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié" ("A La santé du serpent." 267). Cet agnostique qui emprunte parfois certaines figures à la Bible pourrait dire que le progrès virtuel est au-dedans de nous, non en dehors, dans la projection vers le devenir collectif et technique. Car "l'Histoire échoue," et "les civilisations sont des graisses:" telle est la conclusion qu'il présente dans "Les apparitions dédaignées" (466).

Les deux legs du vingtième siècle sont le totalitarisme et une science barbare qui a arraché l'homme à son habitat naturel, pour le poser dans un lieu abstrait et inhabitable. En fait, science et totalitarisme sont pour lui les deux faces d'un même Janus. Comme Camus dans *L'Homme révolté*, Char rejette finalement toute idée d'une transcendance de l'Histoire sur le devenir individuel. Char se montre foncièrement pessimiste: les "utopies sanglantes du vingtième siècle" (579) ont laissé au cœur de chaque individu un "boucher secret" (141) qu'il est difficile d'exorciser. Comme une sorte de péché originel ou de crime rituel à la Girard,⁵ l'esprit totalitaire, selon Char, a compromis la possibilité même de l'innocence. Il y a là comme une souillure historique, à laquelle personne n'échappe. La tragédie de l'histoire moderne est qu'elle nous emprisonne dans son devenir collectif. Elle est donc foncièrement totalitaire: quelles que soient les formes politiques, la liberté est attaquée, jusque dans les refuges les plus intimes de la conscience. Lorsque Char se demande, dans "Lombes," "quelle barbarie experte voudra de nous demain" (516), il n'envisage pour l'avenir de l'humanité qu'un totalitarisme subtil, plus redoutable encore que les anciennes formes de despotisme. La "barbarie experte" de demain règnera sur les consciences. De quoi s'agit-il? Char pense vraisemblablement à la dictature qu'exercent déjà dans notre présent les différentes figures de l'historicité moderne, en particulier la technique et la science.

Sa critique du technico-scientifique ne se limite pas à en isoler les effets pervers: elle est intrinsèque et totale. Pour Char, le savoir technico-scientifique

ne peut se développer que dans une fissure tragique: celle entre l'homme et la nature, ou plus précisément entre la conscience humaine, connaissante et désirante, et l'ordre cosmique avec lequel elle vit en symbiose. En ce sens, sa conception de la technique est très proche de celle de son ami Heidegger. Pour ce dernier, la technique détourne la pensée de son objet, qui est la saisie de l'être. Dans et par la technique, l'humain perd le sens de l'être pour ne plus trouver, dans le monde, que ses propres constructions artificielles. On ne peut que réduire à l'essentiel ici la méditation ardue de Heidegger dans "Die Frage nach der Technik," une pensée que Char connaissait par l'intermédiaire de Jean Beaufret.⁶ Cette convergence est peut-être d'ailleurs une simple coïncidence, puisque Char affirmait ne rien devoir à Heidegger, malgré les échanges qu'ils ont entretenus pendant près de douze ans, à la fois par lettres et dans les "Séminaires du Thor," dont Heidegger a publié la substance dans *Questions IV*.⁷ D'autre part, comme le rappelle Paul Veyne, Heidegger voit la civilisation technologique et planétaire, pour regrettable que soit son avènement, comme "une figure fatale de l'Historial."⁸ C'est plutôt de Nietzsche que Char se réclame explicitement, surtout du premier Nietzsche de *La Naissance de la tragédie*. On sent sa dette à l'égard de ce livre majeur quand il déplore, dans "Lombes," l'"échec de la philosophie et de l'art tragique, échec au seul profit de la science-action."⁹

En définitive, rien de positif n'émerge selon lui des "conquêtes" du savoir technologique. Il dénonce une folie prométhéenne dans l'aventure spatiale. Il va même jusqu'à affirmer la supériorité de l'homme préhistorique sur le cosmonaute conquérant, héros de l'épopée technique, dans "Aux Riverains de la Sorgue," un texte écrit en 1959, juste après la première sortie humaine dans l'espace.

L'homme de l'espace dont c'est le jour natal . . . révélera un milliard de fois moins de choses cachées que l'homme granité, reclus et recouché de Lascaux, au dur membre débourbé de la mort (412).

L'Uchronie de Char

On voit là l'une des hardiesses les plus étonnantes de la révolte charienne contre le vingtième siècle. Le poète, face à l'espace inhabitable du présent, cherche délibérément refuge dans une utopie, qu'il construit tout au long de son oeuvre. C'est le "pays" qu'il invente dans des poèmes comme "La Sorgue" et "qu'il vive!" Mais ce pays, qui n'est, comme il le reconnaît lui-même dans ce dernier texte, qu'un "vœu de l'esprit, un contre-sépulcre," doit être projeté en arrière, dans un passé lointain, extra-historique. Jean Servier, dans son *Histoire de l'utopie*, affirme comme principe général que "toutes les utopies sont des uchronies."¹⁰ Equation partout confirmée dans la poésie de Char. L'un des meilleurs exemples de

cette inspiration uchronique se trouve dans "Jacquemard et Julia," un texte ponctué par l'adverbe "Jadis," dont la répétition incantatoire évoque le temps du mythe, ce *in illo tempore* dont parle Eliade. Char est parfois plus précis: ses uchronies se situent au paléolithique, comme dans "Aux Riverains de la Sorgue," ou dans la série de tableaux intitulée "Lascaux," dans *La Parole en archipel*. Plusieurs critiques ont rapproché les textes de Char sur les fresques de Lascaux des méditations que Bataille, à la même époque, avait consacrées lui aussi à la plus ancienne création picturale connue. Les deux auteurs, qui rappelons-le se connaissaient très bien, et se voyaient même souvent lorsque Bataille travaillait à la bibliothèque de Carpentras, voient dans les peintures préhistoriques un témoignage d'une joie créatrice libre et non-utilitaire, ainsi qu'une saisie de l'être à la fois fulgurante et immédiate. Char accentue la dimension de sagesse qu'il décèle dans ce bestiaire magique: "Ainsi m'apparut, dans la frise de Lascaux, mère fantastiquement déguisée/La Sagesse aux yeux pleins de larmes" (352). L'artiste "granité, reclus et recouché" (412) ne représente pas les éléments de la vie, au sens post-kantien du verbe représenter. La caverne de Lascaux n'est pas la caverne de Platon, et ces fresques ne sont pas un théâtre d'ombres. Au contraire, comme l'écrit Blanchot en commentant ce poème, l'artiste préhistorique parle "dans l'indistinction d'une parole première," où le signifiant est encore totalement *iconique*. C'est une "étrange sagesse, trop ancienne pour Socrate et trop nouvelle aussi."¹² Ancienne et nouvelle à la fois, parce qu'elle est en même temps pré-historique et an-historique. C'est cette sorte de science, où être et connaître fusionnent, que Char admire, et non celle de "l'homme de l'espace," qui n'est qu'un "grattage de l'épiderme universel," pour reprendre une expression de Maeterlinck.¹³

L'uchronie de Char peut aussi se situer hors de la caverne originelle, dans la communauté rurale de la proto-histoire ou de l'âge de bronze. On en voit un exemple dans "Aux Portes d'Aerea," un texte de *Retour Amont*. L'historicité d'Aerea, la "ville de bronze," est accidentelle dans le poème; seule compte l'évocation d'un jadis utopique: "L'heureux temps. Chaque cité était une grande famille que la peur unissait . . ." (425). Cette communauté naturelle unie dans le travail primaire de la terre est détruite et dispersée par les forces de l'histoire: "le présent perpétuel" et le "passé instantané." Ces forces sont foncièrement violentes: le poème se termine en mentionnant l'agression d'une "abeille de fer" (425). L'image est riche: on peut y voir un peuple d'envahisseurs porteurs d'armes de fer, métal nouveau et plus "efficace" que le bronze. Mais le fer peut aussi fonctionner comme une synecdoque de l'âge industriel. Le drame de cette cité aux débuts de l'histoire se répète au vingtième siècle avec la dépopulation des campagnes. L'abeille est souvent l'emblème du travail en commun. Mais cette "abeille de fer" accomplit l'oeuvre fragmentée et déshumanisée du travail moderne. Ce n'est plus "le chant des mains à l'oeuvre," mais "une marche forcée, au terme éparé" (*ibid.*).

Virgile, Rousseau, Thoreau, Giono pourraient être invoqués ici comme des ancêtres ou des cousins auxquels l'inspiration bucolique et primitiviste de Char fait écho. Certains critiques, hypersensibles à toute apparence d'un retour à la métaphysique, s'appliquent à réfuter cette nostalgie de l'origine unitaire qui pourtant infuse la poésie de Char. Jean-Pol Madou, notamment, oppose les poètes de la *projection en avant*, Rimbaud et Char, aux tenants d'une poésie conçue comme *regressio ad originem*, Hölderlin et Heidegger. Madou cite, dans le titre de sa communication, la formule des *Illuminations*: "La poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant." Il part de cette distinction pour affirmer que Char ne saurait être soupçonné d'une complaisance quelconque envers la métaphysique de l'origine:

Aussi l'expérience du sacré chez Char n'est-elle pas celle d'une réactualisation, comme chez Hölderlin, de l'origine perdue, l'écoute obéissante et filiale de la voix des sources, mais celle d'un commencement instantané et éblouissant . . .¹⁴

Ce distingo révèle un curieux "rétrécissement" philosophique. Il n'y a rien d'incompatible entre la "réactualisation de l'origine perdue" et la projection confiante vers l'avenir, à partir d'un "commencement éblouissant." Au contraire, le "commencement" est éblouissant parce qu'il est un re-sourcement. Pour redevenir fécond, le présent doit être à nouveau "irrigué" par les sources de cette "origine perdue," qui n'est rien d'autre que la traduction uchronique d'un désir d'unité entre le sujet poétique et l'être universel. Il y a très souvent chez René Char une alliance productive des contraires, tels que retour à l'origine et projection vers l'avenir. Ce moteur essentiel de sa pensée poétique n'a rien d'étonnant quand on sait quelle empreinte profonde la lecture d'Héraclite d'Ephèse a laissée sur lui. Char se réfère à Héraclite avant tout autre, et notamment au thème de l'union des contraires, qui sous-tend toute la cosmologie de l'Ephésien.¹⁵

Cette dynamique uchronique du temps charien est le "point archimédien," pour reprendre la formule de Husserl, qui permet de saisir la poétique de Char dans son ensemble. C'est un point névralgique très délicat, sur lequel des lecteurs d'ordinaire très pénétrants ont achoppé. Jean-Pierre Richard, par exemple, affirme sur un ton péremptoire que "Char n'est pas un poète du prénatal."¹⁶ Juste, si l'on entend par là un romantisme soufreteux, mais faux dans la mesure où l'auteur de *Poésie et profondeur* balaye d'un trait de plume un motif dont la prégnance dans l'oeuvre charienne est tout simplement évidente, pour ne rien dire du symbolisme utérin dont est susceptible la caverne de Lascaux.

Georges Poulet, que l'on voit généralement explorer les dédales de la temporalité avec un fil d'Ariane très sûr, est lui aussi insensible à cette dialectique de l'origine et de la projection:

L'événement [chez René Char] ne s'attarde pas dans les méandres de la durée. Il bondit, il accourt, il a hâte de s'accomplir. D'où vient-il? A-t-il une origine? L'on ne sait. Peu importe

ce qui le précède. Aucun lien ne le rattache à un passé, tombé, dès qu'il surgit, dans l'oubli (...). Point de souvenirs, point de regrets, point non plus d'enchaînement causal ni d'histoire. Quelque chose advient qui n'est le prolongement de rien.¹⁷

Autre exemple d'une vue partiellement juste, mais tronquée: que l'instant charien ait cette densité de diamant qui s'éparpille en se projetant vers l'avenir, comme le veut Poulet, personne ne saurait le nier. Mais voir dans cet instant un point de départ absolu, postuler, comme il le fait, une discontinuité radicale de la durée, relève d'une lecture par trop systématique. Il suffit pour s'en convaincre de relire un poème comme "Evadné".

-Wasteland

On devine pourquoi certains commentateurs de Char se précipitent ainsi pour exorciser à l'avance le spectre de l'origine. Char risquerait d'être rangé parmi les "utopistes réactionnaires." Etrange ironie pour un homme de gauche ennemi de tout système. En fait, c'est bien par cohérence et par fidélité à sa conception de l'humain que Char s'efforce de retrouver, en plein vingtième siècle, les sources d'un passé qui est sans doute *toujours-déjà* révolu, nécessairement perdu, comme le sont par définition tous les âges d'or. Mais justement, Char ne réduit pas son refus du siècle de l'Holocauste et de l'atome à une simple *laudatio temporis acti*. Si le présent est une porte close, en revanche l'avenir est un seuil entrouvert. Plusieurs de ses textes contiennent un espoir, même ténu, sur les possibilités futures. "Comment, faible écolier, convertir l'avenir . . . ?" demande-t-il dans "Mirage des aiguilles" (425), un poème de *Retour amont* qui précède immédiatement "Aux Portes d'Aerea." Poser la question, dans ce contexte, suggère qu'une réponse existe quelque part.

Où? Le seul espace intérieur qui puisse faire échec à ce présent condamné est l'enfance. Un pan entier de l'oeuvre de Char est un retour à l'enfance, que ce soit l'enfance collective de l'humanité, dans les époques d'avant l'histoire, ou l'enfance individuelle, la sienne, et celle des autres. Ce "retour amont" vers l'enfance est au coeur d'un poème comme "Le Deuil des Névons," qui est sans doute le texte le plus autobiographique de Char. Mais plutôt que l'enfance au sens littéral, c'est l'esprit d'enfance, cette "enfance retrouvée à volonté" dont parlait Baudelaire, qui est proposée comme antidote à la "barbarie experte."

L'enfance, en effet, boucle la boucle en unissant le passé et l'avenir. Elle est à la fois proche de l'origine, donc de l'unité, et en même temps elle porte toutes les latences de l'avenir. A la fin de "Jacquemard et Julia," après quatre paragraphes commençant par "jadis" qui font revivre l'heureux temps où l'herbe avait "établi son règne," Char introduit un cinquième paragraphe au présent, qui mérite d'être cité ici *in extenso*:

L'inextinguible sécheresse s'écoule. L'homme est un étranger pour l'aurore. Cependant à la poursuite de la vie qui ne peut être encore imaginée, il y a des volontés qui frémissent, des murmures qui vont s'affronter et des enfants sains et saufs qui *découvrent* (258).

L'adverbe "cependant" fonctionne ici comme l'axe médian, ou le "partage formel" entre les deux plateaux d'une balance. Sur l'un des plateaux, le présent du vide et de l'exil; sur l'autre, un avenir virtuel où peut se loger la victoire de l'humain sur tout ce qui l'a réifié.

L'image de la sécheresse rappelle à la fois le *waste land* d'Eliot et son hypotexte, la *terre gaste* des récits du Graal; c'est le monde sans racines ni sources, où l'homme est "étranger pour l'aurore." Même si l'origine pure que représente l'aurore n'est qu'un mythe fondateur, l'homme a besoin de ce mythe, comme la terre a besoin de ses sources. Mais les sources se sont taries, et l'herbe de jadis a disparu.

Le "cependant" est là pour dissiper toute illusion de la fin. Char sait que l'Histoire est "non-finalisable," comme Bakhtin le disait de tout énoncé. Le présent n'est jamais clos. On n'atteint jamais le point où "tout a été dit." Cette vie future, qui "ne peut être encore imaginée" est évoquée par des notations de "frémissement" et de "murmure," deux sons que l'on associe spontanément aux sources, ces sources dont il était question dans le jadis du poème.

Mais la présence finale est réservée aux enfants, précisément pour terminer sans clôture, avec cette béance sur l'avenir et le possible que l'enfance porte en elle. Ses enfants sont "sains et saufs." A quel cataclysme ont-ils échappé? Plus qu'aux Apocalypses partielles du vingtième siècle, notamment à ses guerres planétaires grâce auxquelles les civilisations savent qu'elles sont mortelles, selon le mot fameux de Valéry, c'est à sa pandémie d'aliénation déshumanisante que ces enfants ont pu échapper. Rescapés d'un monde mort d'épuisement, ils ont encore la force d'inventer l'avenir. Le verbe *découvrir*, dernier mot du poème, est particulièrement riche de connotations. A noter que Char lui-même l'a mis en italiques. Comme on le voit à l'utilisation qu'en fait Julien Gracq dans ses récits, l'italique est là pour nous alerter et nous rendre attentifs à l'épaisseur sémantique du mot, aux jeux de miroirs entre le littéral et le figural. "Découvrir" appartient au champ lexical de la science et de l'exploration. Ce verbe désigne l'essence même de cette conquête moderne du monde que Char récuse. Car ce "découvrement" n'est pas le geste de l'amant qui ôte le vêtement pour retrouver le "nu perdu" qu'il adore, c'est plutôt le geste brutal du violeur. Les enfants sains et saufs du texte ne vont pas découvrir l'existence comme on découvre une nouvelle loi chimique, ou comme Colomb découvre l'Amérique. Leur découverte ne va rien profaner, ni détruire. D'ailleurs, Char laisse le verbe à l'état intransitif. Ne pas mentionner *ce que* les enfants découvrent permet de préserver l'innocence de leur geste, et la promesse d'un futur encore vierge.

Le seizième fragment de "En trente-trois morceaux" peut être lu en écho de "Jacquemard et Julia." Message que Char, sans doute, s'adresse à lui-même:

Veilleur éphémère du monde
A la lisière de la peur
Lance ta révolte valide
Elle emporte l'aigre duvet
L'horizon devient rose il bouge
Enfant nous fermons tes plaies (776).

Les deux derniers vers contiennent à la fois l'annonce d'une naissance dans cet horizon futur fécondé par la révolte, et une restauration de l'innocence.

En définitive, le paradoxe central de la poésie de Char, en tant que révolte contre son temps, c'est qu'elle se situe "en avant," pour reprendre la formule de Rimbaud. Mais cet "avant" a deux dimensions, apparemment contradictoires, en fait jumelles. Ces deux dimensions, retour vers l'origine et projection dans l'avenir, se reflètent au niveau sémantique dans l'équivocité du mot "avant." "En avant" se réfère à l'espace futur, alors qu'"avant" désigne le passé. La poésie de Char, conçue à la fois comme pensée et comme action, se situe à la fois "en avant" de l'histoire présente et *dans l'avant* de cette histoire. Le meilleur emblème de la poétique de Char ne serait donc pas le fleuve Alphée, qui remonte vers sa source, mais plutôt l'image, que Char lui-même utilise, d'un félin qui, avant de bondir en avant, se ramasse sur lui-même, se replie vers son centre de gravité, pour mieux se projeter dans l'espace qui s'ouvre devant lui.¹⁸

Université Grenoble III (Stendhal)
U.F.R. de lettres classiques & modernes
B.P. 25X
F 38040 Grenoble Cédex
France

MICHEL VIEGNES

Notes

1. Cité en postface d'*Amers* (Paris: Collection Poésie Gallimard, 1974), 242.
2. In *Lectures de René Char*, Tineke Kingma-Eijendaal et Paul J. Smith, eds. (Amsterdam: Rodopi, 1990), 161-180.
3. *La Poésie de René, ou le sel de la splendeur* (Paris: José Corti, 1984-85).
4. *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard Pléiade, 1983), 381. Toutes les références sont tirées de cette édition.
5. Char appelle "crime d'amont" le sacrifice fondateur dont il est question dans *La Violence et le sacré*. Il refuse d'ailleurs pour lui-même et ses frères de lutte la responsabilité de cet acte: "Nous n'avons pas commis le crime d'amont" ("Paire du chemin avec . . .", 577).

6. "The threat to man does not come in the first instance from the potentially lethal machines and apparatus of technology. The actual threat has already afflicted man in his essence. The rule of enframing threatens man with the possibility that it could be denied to him to enter into a more original revealing and hence to experience the call of a more primal truth." "The Question Concerning Technology," in *Martin Heidegger. Basic Writings*, J. Glenn Gray, ed. (San Francisco).

7. Ce qui semble contredire la proposition de Mary Ann Caws, selon laquelle "Heidegger's thought often underlies the poetry of René Char" (*The Presence of René Char*, Princeton U. Press, 1976, 318). Mais l'auteur se réfère à la théorie heideggerienne de la poésie, et non à ses vues sur la technique.

8. *René Char en ses poèmes* (Paris: Gallimard, 1990), p. 312.

9. In *Aromates chasseurs*, OC 516. Il faut comprendre ici "l'art tragique" dans le sens que lui donne Nietzsche.

10. Paris: "Idées" Gallimard, 1967, 324.

11. Pour un bon résumé des rapports entre Char et Bataille, voir Jean-Luc Steinmetz, *La Poésie et ses environs* (Paris: José Corti, 1990), 183-198.

12. *L'Herne* # 15, sur René Char, mars 1971, cité dans OC, 1145.

13. *L'Autre Monde ou le cadran stellaire* (New York: Editions de la Maison Française, 1942), 129. Dans le même essai, l'auteur de *Pelléas et Mélisande* estime que "les prodigieuses découvertes de ces soixante-quinze dernières années n'ont rien ajouté à ce que savait l'humaniste du seizième siècle sur les questions essentielles des destinées de l'homme" (13).

14. *Sud*, 14ème année, numéro spécial René Char, 301-302.

15. Sur l'idée héraclitéenne de la fusion des contraires, et l'impact qu'elle a eue sur la poétique de Char, voir Franz Mayer, *René Char. Dichtung und Poetik*, Salzburg: Wilhelm Fink Verlag, 1972, 119-120. L'oeuvre d'Héraclite a également influencé Char au niveau de la forme: on le voit dans sa prédilection pour le fragment aphoristique. Dans le fragment XVII de "Seuls demeurent," il rappelle qu'Héraclite "met l'accent sur l'exaltante alliance des contraires," et "voit en premier lieu en eux la condition parfaite et le moteur indispensable à produire l'harmonie" (159).

16. *Onze Etudes sur la poésie moderne* (Paris: Seuil, 1964), p. 71.

17. Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, III, "Le Point de départ" (Paris: Editions du Rocher, 1977), 92.

18. "Aujourd'hui est un fauve. Demain verra son bond." ("Contre une maison sèche," in *Le Nu perdu*, 479).