



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 16, n° 2, Février 2015
Visages du surréalisme
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.9162>

Char, surréaliste

Laure Michel



Olivier Belin, *René Char et le surréalisme*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2011, 626 p., EAN 9782812401886.



Pour citer cet article

Laure Michel, « Char, surréaliste », Acta fabula, vol. 16, n° 2, « Visages du surréalisme », Février 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9162.php>, article mis en ligne le 31 Janvier 2015, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9162

Char, surréaliste

Laure Michel

C'est un Char très différent de sa réception courante que nous invite à découvrir Olivier Belin. Là où domine, en manière de poncif, l'image d'un poète solitaire et souverain, dialoguant avec Héraclite et Heidegger, O. Belin nous rappelle l'appartenance première de René Char à l'avant-garde surréaliste. Le grand mérite de l'ouvrage est ainsi d'aller contre la représentation d'une œuvre unifiée et cohérente, construite par le poète à partir de l'après-guerre jusqu'à l'élaboration personnelle des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade.

De ce point de vue, le travail d'O. Belin est un apport incontestable à la critique charienne, où le surréalisme de Char apparaît le plus souvent comme un épisode relativement marginal ou destiné à être dépassé, moment d'un « apprentissage de la poésie », ainsi que l'écrit l'un des premiers critiques de Char, Georges Mounin. Le premier volume de la monographie de Jean-Claude Mathieu, *René Char ou le sel de la splendeur* (1984), est certes tout entier consacré aux recueils de cette période mais, comme son titre l'indique, dans la perspective d'une « traversée du surréalisme ». Le regain de travaux observable dans les années 2000, ne s'attachant au surréalisme que de manière ponctuelle, n'a pas non plus profondément changé la place de celui-ci dans l'œuvre.

O. Belin part d'un constat : le surréalisme a un double statut chez Char ; c'est une expérience à la fois constamment rappelée et profondément critiquée. D'où la thèse suivante : le surréalisme n'est pas seulement une étape de la poésie de Char mais « un pôle de sa poétique », « moins une influence passagère qu'une présence prolongée » (p. 15). À cette fin, O. Belin se livre d'abord à une étude minutieuse de la période surréaliste, pour laquelle il puise à de nombreux fonds d'archive, dont certains jamais exploités par la critique charienne. Le travail se poursuit par une enquête sur la rémanence du mouvement surréaliste dans la poésie de Char, essentiellement à partir de la réédition des recueils surréalistes et des anthologies des premiers textes, rassemblées par Char lui-même. Le livre est donc aussi bien une proposition de réévaluation de la poétique surréaliste de René Char qu'une contribution à l'histoire du surréalisme.

La démonstration de la thèse aurait peut-être réclamé une étude de la poétique des recueils des années cinquante à soixante-dix pour être défendue jusqu'au bout, mais cela n'enlève rien à ce qui représente l'apport majeur de ce travail

volumineux : l'examen des textes surréalistes, des années trente et postérieurs, met au jour l'hétérogénéité de cette œuvre, rendue à son contexte et à son dialogisme premiers, et en modifie sensiblement la physionomie.

Char surréaliste

L'entrée de René Char dans le surréalisme, à partir d'un horizon post-symboliste et moderniste, soulève d'intéressantes questions et permet de se départir de fausses évidences. Dans le premier recueil, *Les Cloches sur le cœur* (1928), rien ou presque ne prédispose Char au surréalisme. Alors pourquoi ce choix ? Malgré l'hégémonie que semble *a posteriori* exercer le surréalisme dans le champ poétique de l'entre-deux guerres, le ralliement d'un jeune poète au mouvement ne va pas de soi, comme le souligne O. Belin, qui envisage alors une série de facteurs, dont certains sont circonstanciels et factuels. L'expérience décisive des revues est un point particulièrement convaincant de l'analyse. Les premières dans lesquelles Char publie (*Le Rouge et le Noir* pour la plus importante) n'appartiennent certes pas au surréalisme, et lui sont même plutôt opposées dans leur ligne éditoriale et leurs collaborateurs, mais c'est par elles que Char sera conduit à côtoyer certains membres du mouvement. En outre, ces premières expériences de revue, ne comblant pas les attentes de Char, le rendront justement disponible pour intégrer le mouvement surréaliste, à un moment où ce dernier se recompose autour d'une nouvelle revue justement, *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Ces textes en revue sont aussi ceux où se fait jour une évolution de ton, qui devient polémique, dans l'affirmation d'un désir de libération et d'affranchissement à l'égard des aînés, aux côtés de la figure d'André Cayatte, très présente dans *Méridiens*.

L'élément le plus important est toutefois la rencontre avec Éluard, qui restera longtemps le frère et l'intime, auquel Char envoie un exemplaire du recueil *Arsenal* paru en 1930. Les analyses fines et nuancées d'O. Belin permettent de confronter de manière tout à fait intéressante les évolutions thématiques et esthétiques de l'écriture et le récit qui en est fait indirectement par le poète dans une série de textes déclaratifs. Ce premier recueil retenu par Char est celui qui le fera reconnaître par le groupe. La rupture est manifeste avec le recueil antérieur, *Les Cloches sur le cœur* : abandon de la régularité métrique, refus de l'amplification au profit d'une brièveté qui procède par élagage et concentration, effacement de la première personne qui tire le recueil vers l'abstraction et l'universalisation, alliance de l'érotisme et de la violence sous le signe de Sade, figuration du poème en arme meurtrière, ellipse, réécriture ironique des stéréotypes et refus de la discursivité. Par l'essentiel de son esthétique, *Arsenal* rejoint l'impératif de subversion mis au premier plan au même moment par le mouvement surréaliste. Le recueil suivant, *Le*

Tombeau des secrets, paru en 1930 et jamais réédité, souvent minoré par la critique, est présenté par O. Belin comme une étape essentielle dans l'œuvre : par l'adoption d'une poésie impersonnelle, mais surtout par les références au groupe dans le paratexte et par le choix d'une illustration photographique énigmatique, Char s'inscrit dans un ensemble de pratiques qui le rattachent délibérément au surréalisme.

La logique de groupe domine *Ralentir travaux*, écrit collectivement avec André Breton et Paul Éluard en cette même année 1930. Le livre est une tentative de refondation de l'écriture automatique, dans un contexte de création qui s'appuie sur l'échange oral et la relecture, mais reste marqué par l'écart entre les trois scripteurs, comme le montre très précisément O. Belin, qui y voit l'une des raisons probables pour lesquelles cette expérience à trois mains restera une tentative isolée dans le champ surréaliste. Du côté de Char, l'écriture collective restera aussi une exception. La cause principale de cette marginalisation est un principe éthique plusieurs fois affirmé, selon lequel la vérité doit être « personnelle ». La création collective est une affaire de circonstances et d'amitié mais elle est fondamentalement improductive aux yeux de Char.

Il n'en reste pas moins qu'elle signe en l'occurrence la volonté de s'engager dans le mouvement, au même titre que la participation aux formes d'action collective que sont les revues, la signature de tracts, de pamphlets et la présence dans quelques scandales publics. En ce moment charnière pour le mouvement, qui se réorganise sous le signe d'un marxisme théorique et militant, Char soutient sans faille les positions défendues par Breton et se range de son côté lors des ruptures avec Aragon ou encore Bataille. Il signe quasiment tous les tracts du groupe entre mars 1930 et mars 1932 ; il contribue d'une manière plus discrète que d'autres, mais néanmoins régulière et décisive, à la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Chroniqueur satiriste d'une singulière violence, il prend pour cibles la nation, la religion et la famille, l'armée et le colonialisme, témoignant d'une convergence exacte avec le groupe et de l'intégration de sa révolte personnelle à un projet révolutionnaire collectif. Ses productions poétiques ne manquent pas d'apporter une contribution en acte aux débats du groupe sur l'articulation du surréel et de la révolution ou sur la possibilité d'une connaissance de l'irrationnel par une forme neuve du récit de rêve (« À quoi je me destine »). C'est néanmoins par ses propos sur la poésie, dans des textes marqués par la réflexivité et l'activité critique (« Propositions-rappel »), et d'un autre côté, par sa connaissance de Sade, qu'il occupe une place singulière dans le mouvement.

Du point de vue de l'écriture poétique, les deux recueils publiés avant *Le Marteau sans maître* en 1934, *Artine* (1930) et *L'Action de la justice est éteinte* (1931), témoignent d'une très grande proximité avec les thèmes surréalistes, plus

particulièrement la femme et l'amour, le sommeil et le rêve, l'occulte et l'alchimie. C'est d'ailleurs, rétrospectivement, à ces seuls recueils que Char reconnaîtra une influence du surréalisme sur son œuvre. O. Belin souligne combien Char vient ici enrichir le mouvement, en particulier l'exploration de la surréalité, par la thématique sadienne et par la forme lapidaire de son écriture. *Artine* est de fait le recueil le plus surréaliste de Char, celui qui joue le plus de la connivence avec le groupe, comme en témoigne l'audience de l'ouvrage chez les surréalistes, sa réception auprès de Breton et Éluard, qui en rédigent un prière d'insérer, et les références culturelles et intertextuelles communes (*Nadja*, *L'Âge d'or* mais aussi les contes d'Achim von Arnim, Lautréamont). Que la dernière phrase d'*Artine* s'interprète ou non comme la relève par la poésie des insuffisances du rêve, il n'en reste pas moins que ce texte apporte, selon O. Belin, une réponse au problème du traitement de l'onirisme tel qu'il se pose après la prise de conscience du « poncif surréaliste » formulé par Breton dans le *Second manifeste du surréalisme*.

L'Action de la justice est éteinte, imprégné plus encore par les codes et les thèmes surréalistes, abandonne le monde onirique pour approfondir l'exploration du surréel sur le terrain de la Révolution et de l'amour, où se conjuguent, sous le signe d'un érotisme sadien, le bouleversement des lois de la création et celui de l'ordre social. Ici encore, le paratexte est le lieu de la connivence avec le groupe et c'est le grand mérite de l'étude d'O. Belin d'avoir replacé ces recueils dans l'horizon de leur première réception, avec leurs marques textuelles d'amitiés, leurs allusions et dialogues implicites. Dans cette unité de voix, toutefois, se fait entendre la singularité de Char : son expérience de la surréalité, toujours perdue aussitôt qu'atteinte, colore de sa fatalité l'écriture qui n'en recueille que la trace.

Le nouvel ensemble intitulé « Poèmes militants », intégré en 1934 au *Marteau sans maître*, est de toutes les œuvres de Char la plus accordée au surréalisme. Elle prend place dans un certain contexte, celui du poème « Front rouge » d'Aragon et du débat sur les rapports entre la révolution sociale et l'activité poétique révolutionnaire, où Char se range du côté de Breton. Militants, ces poèmes le sont d'une façon paradoxale, refusant les impératifs de l'action immédiate et de l'actualité, pour mieux renverser l'ordre social bourgeois par une écriture polémique à la violence exacerbée et destructrice. La présence de la réalité sociale et politique dans le poème a comme effet d'allonger le vers et de lui donner une expansion narrative et descriptive relativement nouvelle. Pour autant, le poème ne tombe jamais dans la poésie de circonstance en raison de l'effacement de référents précisément identifiables, supprimés sur les avant-textes, et du maintien d'un certain niveau d'abstraction et d'impersonnalité dans l'énonciation. La portée révolutionnaire de l'écriture tient plus fortement à la leçon sadienne explicitement mise en scène dans ces poèmes, qui permet à Char par la licence de l'imagination et de l'écriture, de

faire de sa « poésie criminelle » comme il la nomme dans le recueil, un acte véritablement destructeur des valeurs sociales et morales. Ce bouleversement est le prélude d'une recréation des structures de l'esprit et de la société, par quoi Char s'inscrit pleinement, comme le montre bien O. Belin, dans la logique des *Vases communicants*. Le militantisme de Char ici se définit moins par une idéologie marxiste révolutionnaire que par un héritage littéraire, qui s'appuie sur le mal et le désir, pour conduire à la poésie subversive que le mouvement cherchait à définir en ce début des années trente.

La dernière section du recueil, « Abondance viendra », entérine la distance avec le paradigme de l'attente révolutionnaire et met en place, avec prudence, et sur un plan intérieur, une autre logique, qui fait de l'anéantissement la condition d'un ressaisissement. C'est finalement sur le principe d'une écriture conçue comme entreprise personnelle et poétique que se conclut le grand recueil surréaliste de Char. En dépit des propositions de renouvellement des pratiques surréalistes, proposé parfois ostensiblement dans cette section, comme dans le récit de rêve expérimental, « Eaux-mères », où le poète conjoint, de manière inédite dans l'espace du surréalisme, récit de rêve et commentaire automatique, Char se place alors dans un relatif écart au sein du groupe. Et les efforts qu'il fait pour légitimer dans le champ surréaliste une pratique du poème en prose qui se distingue des textes oniriques ou automatiques ne rencontrent pas d'écho. Toutefois, comme le souligne O. Belin, cette distance relève plutôt d'un débat implicite et interne, tel que le formulait le *Second manifeste du surréalisme*. Le détachement ultérieur de Char vis-à-vis du mouvement ne peut s'inférer des poèmes du *Marteau sans maître*.

La rupture

Cinq mois seulement après la parution du *Marteau sans maître*, Char se sépare d'un groupe aux côtés duquel il s'est engagé pendant cinq ans. Départ sans éclat, cette rupture s'appuie sur une critique de Breton essentiellement, auquel Char impute une impuissance du mouvement.

Pour la compréhension de cette dissension, ferme mais discrète, l'apport documentaire du travail d'O. Belin est décisif. Suivant au plus près la chronologie des échanges avec Tzara, Crevel, Caillois ou Éluard, O. Belin jette un éclairage central sur ce moment d'histoire littéraire, que la discrétion même de Char a eu tendance à occulter. Le seul texte public est celui de la *Lettre à Benjamin Péret*, daté du 8 décembre 1935, envoyé aux membres et proches du groupe. Char, tout en reconnaissant l'importance fondatrice du mouvement pour lui, annonce qu'il reprend sa liberté par rapport à un cadre dont il estime qu'il l'enferme désormais.

Le contexte de cette prise de distance est certes celui d'une cohésion difficile au niveau du groupe, qui pousse à un repli de chacun sur sa production personnelle, mais il est aussi pour Char celui d'une période de stérilité poétique qui dure depuis la fin de l'année 1933. L'adieu au surréalisme est en même temps un adieu à la poésie, à laquelle Char déclare renoncer au profit de l'action pratique. Les circonstances le conduisent de fait au printemps 1935 à reprendre en main l'affaire familiale des Plâtrières de Vaucluse, loin du milieu intellectuel parisien qu'il regarde alors avec une distance amusée et critique, comme en témoignent ses lettres à Roger Caillois. Breton, surtout, fait l'objet de ses remarques les plus acerbes, en accord sur ce point avec Crevel, Tzara et Caillois, avec lesquels il s'associe depuis la fin 1934. À la défiance, de la part de Char, à l'égard de *Minotaure*, la nouvelle revue où publie le groupe, s'ajoute le scandale que représente à ses yeux l'appel de Breton, dans « La Grande Actualité poétique », à Jouve, Reverdy ou Malraux pour lutter contre le communisme. Char adopte une position politique différente : face à la montée du fascisme, l'important selon lui est de ne pas rompre avec le Parti et de refuser les alliances avec des forces jugées réactionnaires. Le front commun contre Breton sera toutefois de courte durée. Très vite, Char refuse de rendre publiques ses positions aux côtés de Tzara, essentiellement parce qu'il refuse d'entrer en conflit ouvert avec Breton et surtout Éluard dont il cherche à garder l'amitié. Il n'en reste pas moins que le mouvement le déçoit par ce qu'il considère comme une sclérose et une vieillesse prématurée qui doivent le conduire « infailliblement à la maison de retraite des Belles-Lettres et de la Violence Réunies¹ ».

Ce n'est qu'en décembre 1936 que Char livre, avec *Moulin premier*, un bilan poétique et critique du surréalisme. L'ouvrage marque des distances à l'égard des querelles personnelles au profit d'une réflexion sur la poésie en général. Comme le montre justement O. Belin, le devenir du surréalisme dans ces années 1934-1936 est critiqué à l'aune de principes qui puisent eux-mêmes dans ce que Char a partagé avec le mouvement pendant cinq ans : volonté de subversion, libération agressive du désir, refus de séparer la poésie de la vie. Toutefois, des perspectives nouvelles s'amorcent aussi chez Char, en particulier une exigence de retour au réel, qui pour n'être pas encore circonstanciel et biographique, ne s'en distingue pas moins du surréel des surréalistes par le refus de la fusion entre l'état de veille et l'état de rêve.

Pour caractériser la situation de Char entre 1936 et 1938, O. Belin a recours à une formule éloquente : le poète est durant cette période « un surréaliste de l'extérieur ». Le critique montre bien tout ce qui du surréalisme représente encore pour Char un pôle de référence et une communauté d'inspiration. L'ambivalence n'est pas absente non plus des relations personnelles puisque, officiellement séparé du surréalisme en 1937, d'après le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938, il

1

reste cependant en contact étroit avec des membres du groupe, des surréalistes belges ou des éditeurs et revues privilégiés par le mouvement.

C'est à l'aune de cette dualité qu'O. Belin étudie les recueils poétiques de la période. *Placard pour un chemin des écoliers* (1937) est ainsi situé au-delà du surréalisme, par le désir d'une poésie « facile », sur l'exemple d'Éluard mais aussi de Garcia Lorca, par l'attraction de la chanson et par l'inscription du réel dans l'écriture. Avec la guerre d'Espagne, l'histoire surgit dans la poésie de Char, d'une manière neuve, référentielle. Toutefois, le recueil reste à bien des égards dans la sphère d'influence du surréalisme, en particulier par la valeur de l'enfance comme puissance subversive et de régénération. *Dehors la nuit est gouvernée*, recueil de crise, de souffrance personnelle et d'appréhension historique, publié en 1938, mais dont la genèse est en partie contemporaine du recueil précédent, est quant à lui emblématiquement partagé entre l'héritage de la période surréaliste, de la violence sadienne des *Poèmes militants* notamment, et la poursuite d'une voie nouvelle, celle que Char désigne du nom de « commune présence » dans *Moulin premier*. Une place déterminante est donnée à la réalité, dans un désir d'authentification du poème qui, par contrepois, dévalorise comme illusoires les pratiques surréalistes. La peinture, avec Corot et Courbet, est convoquée pour la première fois dans l'œuvre, avec la même volonté de se démarquer du surréalisme et d'opposer la simplicité du réel à l'évasion dans le mythe ou l'imaginaire. De même, à propos du long poème amoureux de 1938, « Le Visage nuptial », O. Belin montre bien qu'il est à la fois l'aboutissement de la quête érotique poursuivie depuis le surréalisme mais aussi son dépassement, par la refondation d'un sujet poétique souverain, soustrait aux puissances destructrices de la violence antérieure. 1938 constitue bien un tournant majeur dans l'œuvre de Char, qui va en outre préciser de manière explicite et polémique son détachement à l'égard de Breton, dans sa réponse à une enquête qu'il lance dans les *Cahiers G.L.M.* sur « la poésie indispensable ». À partir de cette date, Char n'a plus, selon O. Belin, à être intégré à l'horizon surréaliste : « c'est au contraire le surréalisme qui s'intègrera à son propre horizon, comme un pôle constitutif de son histoire personnelle et de son expérience poétique » (p. 440).

On le voit, l'analyse fine de la chronologie et de la poétique des œuvres de Char conduit O. Belin à retarder la date de la rupture réelle avec le groupe, à rebours des déclarations du poète qui, après coup, au lendemain de la guerre, limite aux années 1930-1934 son expérience surréaliste. Cette analyse met aussi en évidence l'absence de coupure aux bords francs. L'éloignement est progressif, et c'est finalement au nom même des principes primitifs du surréalisme, toujours rappelés, que Char prend ses distances. Pour autant, Char ne se dirige pas vers une refondation du surréalisme : d'autres voies poétiques sont explorées à partir de 1938, puis au contact de la guerre et de la lutte résistante.

Réécritures

L'étude de *Partage formel*, recueil d'aphorismes écrits au début de la guerre, montre bien les limites de la référence au surréalisme. Ce dernier est certes un des horizons contre lequel se définit la nouvelle poétique de ce temps de guerre, notamment sur les questions du rêve, de l'imaginaire et de la contradiction, mais l'essentiel se joue désormais sur d'autres plans, celui du corps, de l'action et de l'histoire. Les valeurs convoquées par O. Belin pour montrer la persistance du creuset surréaliste dans la lutte contre la terreur nazie deviennent peut-être alors un peu trop générales pour être uniquement imputables à ce moment-là de la création charienne : ce sont la liberté en temps d'oppression, l'indépendance de création, qui éloigne Char de la poésie civique et religieuse, la capacité de refus, la primauté de l'imagination dans un monde dominé par la technique. O. Belin est en revanche totalement convaincant dans ses analyses sur la présence de la femme comme médiatrice et initiatrice, inconnue croisée par hasard, par le miracle de la rencontre aux « coïncidences pétrifiantes » selon la formule de *Nadja*, dans le souvenir des flâneries parisiennes, telles que Char les évoque dans sa correspondance avec son ami Gilbert Lely. Pour le reste, O. Belin note bien que le passage du poète solitaire de *L'Action de la justice est éteinte* au poète solidaire de l'engagement collectif suppose un « coup d'état » contre son propre imaginaire et une véritable « conversion du regard » (p. 479). Sous l'effet de l'oppression nazie, les valeurs d'avant-guerre se disloquent : l'imagination doit être remise à plus tard, l'inspiration poétique paraît dérisoire, le sommeil n'est qu'un refuge précaire. Tout un rapport surréaliste à la parole, marqué par l'irresponsabilité et l'état de grâce, n'est plus possible dans ce contexte où dominant la prudence et la conscience. Sans doute faudrait-il également distinguer entre différents régimes de parole, qu'imposent des circonstances à chaque fois différentes : les pressentiments funestes de *L'Avant-monde*, les exigences de l'action de *Feuillets d'Hypnos* les désillusions d'un climat de guerre qui ne se referme pas dans les années 1944-1946, impriment des conditions différentes à la création poétique, que l'examen de *Fureur et mystère* dans sa globalité tend à effacer.

L'après-guerre est marqué par des « retrouvailles en trompe l'œil » (p. 489) avec Breton. La fidélité à un passé commun conduit Char à affirmer son estime pour Breton dans « La Lettre hors commerce » (1947), à se ranger aux côtés de ce dernier lorsque le jeune mouvement surréaliste révolutionnaire de Christian Dotremont et Noël Arnaud, auquel Char s'est intéressé dans un premier temps, s'en prend à Breton. Un même refus du stalinisme rapproche les deux hommes. Toutefois, les divergences sont profondes et vont conduire à la rupture. C'est essentiellement l'expérience de la guerre, comme le rappelle O. Belin, qui a irrémédiablement

creusé la distance de Char avec un mouvement dont le pouvoir d'action lui apparaît dérisoirement littéraire face aux dangers de l'histoire. C'est encore ce reproche d'irresponsabilité qui surgira dans la bouche de Char pour désavouer Breton dans la querelle de *L'Homme révolté*.

Au terme de cette entreprise de délimitation et d'appréciation du surréalisme dans l'œuvre de Char, O. Belin consacre son dernier chapitre aux réinterprétations par Char lui-même de la place du surréalisme dans son propre parcours. C'est finalement la meilleure manière de montrer tout l'intérêt de cette étude sur Char et le surréalisme. Il ne fallait pas moins que ce patient cadastrage extérieur pour faire contrepoids au geste typiquement charien d'auto-interprétation.

C'est d'abord dans la réédition des recueils de la période surréaliste, *Le Marteau sans maître* et *Moulin premier*, en 1945, qu'O. Belin examine la réévaluation par Char de son expérience surréaliste. Les réécritures, ajouts et suppressions, montrent une affirmation assumée du surréalisme du recueil ; en sont éliminés les poncifs, les références et les tics d'écriture pour mieux afficher l'originalité d'une expérience, qui reste bien surréaliste. L'intégration du recueil dans les *Œuvres complètes* en 1983, qui ne se fera pas sans hésitation, tend à renforcer la personnalisation du recueil en le détachant de son contexte et de sa portée collective initiale. Toutefois, ces remaniements montrent moins, selon O. Belin, un refoulement ou un reniement, qu'une réévaluation générale du surréalisme, depuis une nouvelle perspective, celle d'un poète qui a été bouleversé par l'histoire. Aussi la réédition des textes surréalistes se fait-elle au prisme de la guerre, comme si seule cette dernière pouvait mettre en lumière la portée de la violence d'écriture des années trente, interprétée comme une prémonition, mais comme une prémonition marquée par l'irresponsabilité, à l'instar de toute l'esthétique surréaliste. C'est pourquoi toutes les interventions ultérieures de Char consisteront en un effort pour assigner à cette période de sa production un rôle circonscrit. Les entretiens tendront à faire de l'adhésion au surréalisme un concours de circonstances, lié à l'amitié d'Éluard, et non un engagement décidé ; les textes de jeunesse seront décontextualisés ; la « doctrine » et la « méthode » surréalistes seront ignorés. Les anthologies de textes de jeunesse ou inédits vont prendre place dans la « construction d'un véritable mythe auctorial » (p. 553) qui fera des premiers textes de Char autant d'étapes dans l'affirmation d'une révolte personnelle. L'important est de montrer ce qui des premiers recueils annonce l'ensemble de l'œuvre. Face à ce verrouillage interprétatif, il était urgent de rendre, comme le fait O. Belin, les textes surréalistes à leur horizon premier.

Les analyses d'O. Belin, toujours très fines et rigoureuses, impeccablement claires, remplissent leur but : le prisme du surréalisme permet un décentrement du regard et renouvelle en profondeur la vision de l'œuvre charienne. Peut-être la place donnée au surréalisme comme « pôle de la poésie de Char » (p. 587) peut-elle prêter à discussion. Si le surréalisme est bien à la fois un « soubassement » et un « repoussoir » à partir desquels Char construit sa propre poétique, on ne peut que constater, comme le fait O. Belin lui-même, le changement radical de perspective après la guerre. Reste que la mise en lumière du massif surréaliste, envisagé pour lui-même, contribue à remodeler la vision de l'œuvre, en la restituant à son hétérogénéité. Il vaudrait d'ailleurs la peine de poursuivre ce geste par une étude des recueils des années soixante et soixante-dix dont l'homogénéité n'est peut-être pas aussi évidente que l'ont soutenu le poète et la critique.

L'apport de documents inédits, d'archives non encore exploitées, de textes rarement analysés contribue en outre à enrichir la connaissance du mouvement surréaliste lui-même, et de ce que Char a pu lui apporter, comme densité elliptique, capacité de rupture, violence textuelle. En outre, si le passage de René Char au sein le groupe aura été finalement assez bref, il n'en représente pas moins, comme le souligne O. Belin, un maillon entre le mouvement surréaliste et la poésie française de l'après-guerre, selon une trajectoire en elle-même intéressante du point de vue des réorientations possibles du surréalisme.

Enfin, la démonstration d'Oliver Belin a le mérite de prouver la nécessité d'une lecture en situation des poèmes de Char, ce qui n'est pas sans paradoxe pour un auteur soucieux d'effacer toute trace des circonstances dans son œuvre. Faisant une très large part au contexte, le travail d'O. Belin pose alors à nouveaux frais la question des conditions de lisibilité des poèmes de Char. Passant outre les conditions de réception programmées par le montage personnel des *Œuvres complètes*, il restitue les textes à un autre horizon, celui de l'échange avec le groupe au moment de leur écriture. Par là il les éclaire incontestablement ou, du moins, en déplace l'obscurité. Mais pour ce faire, il lui aura fallu s'affranchir du discours de Char sur lui-même. Cette liberté est une des grandes qualités du travail d'O. Belin et sans doute aussi le signe d'une nouvelle période de la critique charienne. Plus de vingt-cinq ans après la mort de Char, le temps passant, la présence du poète s'estompe. Vient alors le moment de sa véritable institutionnalisation littéraire, qui est autant celui de sa démythification que de son historicisation.

PLAN

- [Char surréaliste](#)
- [La rupture](#)
- [Réécritures](#)

AUTEUR

Laure Michel

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : laure.michel.graber@sfr.fr