

## Le théâtre solaire de René Char

Edith Mora

Volume 10, Number 4, July–August 1968

Hommage à René Char

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60313ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Mora, E. (1968). Le théâtre solaire de René Char. *Liberté*, 10(4), 122–146.

# le théâtre solaire

## de René Char

Une nouvelle et grande «allée» nous a été récemment ouverte dans l'œuvre de René Char par la publication de son «Théâtre saisonnier»: TROIS COUPS SOUS LES ARBRES.<sup>1</sup> Cette édition collective réunit, pour la première fois, six œuvres de très haute importance (dont l'une avait seulement paru en revue<sup>2</sup>); elles se présentent, en ce volume, dans l'ordre suivant:

- SUR LES HAUTEURS *Inscription passagère* (1947)  
L'ABOMINABLE DES NEIGES *Ballet* (1952)  
CLAIRE (1958)  
LE SOLEIL DES EAUX *Spectacle pour une toile des pêcheurs*  
(1946)<sup>3</sup> suivi du *Pourquoi du «Soleil des Eaux»: témoignages et documents.*  
L'HOMME QUI MARCHAIT DANS UN RAYON DE  
SOLEIL *Sédition en un acte* (1949)  
LA CONJURATION *Ballet* (1946)

---

(1) Ed. Gallimard, 1967 — (2) *L'Abominable Homme des Neiges* (dont le titre a été modifié) dans *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1953 — (3) Cette pièce accompagnée d'une musique originale de Pierre Boulez, a été créée en 1948 par la Radiodiffusion Française. L'ORTF vient d'en réaliser un film, tourné dans les sites mêmes du Vaucluse, et illustré d'une nouvelle musique de Boulez. Elle a enfin été représentée, en février-mars de cette année, par la jeune Compagnie Jacques Guimt, au Studio des Champs-Élysées.

Que ce soit à la lecture ou à la représentation, une première constatation s'impose: ce Théâtre de René Char nous donne l'impression tout à fait insolite que nous nous trouvons, lecteur ou spectateur, non pas devant une scène, mais sur cette scène, à l'intérieur de ce théâtre.

Cela s'explique certes par le recours de l'auteur au langage quotidien — le nôtre — de personnages qui sont, pour la plupart, également des personnages de notre vie quotidienne. Cette explication toutefois ne suffit pas à couvrir la totalité de notre impression, plus secrète et plus vaste à la fois.

Il faut aller, je crois, jusqu'à cette découverte: que René Char n'écrit pas un Théâtre d'auteur, encore moins d'acteurs, mais de spectateurs, revenant ainsi, par sa profonde intuition poétique, à ce qu'était le théâtre grec le plus ancien.

Le mot «théâtre» désignait, en effet, la partie seule de l'édifice où se tenaient les *spectateurs*, puisqu'il signifie littéralement «lieu d'où l'on regarde». Ce lieu était, à l'origine, de plein pied et sans aucune séparation avec celui où évoluait le chœur. Lorsque fut introduit, au VI<sup>e</sup> siècle, un acteur, les spectateurs et le chœur se rangèrent en demi-cercle, d'un même côté, pour lui laisser place. L'accroissement du nombre des acteurs ne les empêcha nullement de jouer (et encore à l'époque classique) dans l'orchestre, à côté du chœur et parfois mêlés à lui. Les représentations avaient donc un caractère moins spectaculaire, plus intime que les nôtres, et même que celles de l'époque hellénistique, puisque spectateurs, chœur et acteurs se trouvaient *sur le même plan*. J'ajouterai: sur le même plan aussi (plan... mental, cette fois) que l'auteur; et c'est en ce sens que je lis le Prologue de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*: «Dans le volume d'une tête qu'on appellerait pour la circonstance théâtre peut se jouer le drame de...»: il s'agit autant de la tête du spectateur que de celle de l'auteur.

Le chœur, enfin, semblait — et était bien considéré comme — une sorte de délégation du public, du peuple vivant, avec la «troupe» et dans ce théâtre, le drame qui participait tou-



jours de *son* histoire, de *sa* mythologie: de *ses* traditions. N'est-ce pas là exactement (avec plus ou moins d'évidence) la conception même des pièces et ballets composant ce volume des TROIS COUPS...?

Dans aucune de ces six œuvres il n'existe, entre les personnages et nous, de différence de *niveau* (Vénus elle-même, seul personnage surnaturel, *descend* sur notre terre, vient aimer un humain). Ces personnages donnent souvent l'impression d'avoir été tirés du public. L'introduction du Jury de l'Action, dans *L'Homme qui marchait...*, accentue cette nivellation, et, au cours du Prologue, Le Grand Audiencier s'adressant aux jurés désigne par le mot, si révélateur, de «complices», les spectateurs:

«(Il montre de l'index le public dans la nuit de la salle) Là se tiennent les complices sentimentaux, les amis inconnus de celui que votre verdict, tout à l'heure, affectera.»

L'invention même de ce Jury — et le texte du Prologue met l'accent sur ce caractère capital du théâtre de René Char — rend plus évidente l'exceptionnelle liberté que l'auteur laisse à (parfois même exige de) ses personnages, ainsi revêtus, par lui, de toute leur vérité, leur dignité, leur *risque* d'être humains. On ne peut alors s'empêcher de penser à sa parole des *Feuillets d'Hypnos* (130),

«J'ai confectionné avec des déchets de montagnes des hommes qui embaumeront quelque temps les glaciers.»

et de voir, en ces créations de personnages tout de suite après ses années de Maquis, la continuation, dans son domaine, retrouvé, de l'écriture, de ce qu'il avait réalisé dans celui de l'action; mais en choisissant une forme d'écriture dramatique (au double sens du mot — *drama* = action —), et même gestuelle pour les ballets.

Dans cette pièce encore, le public — c'est-à-dire: nous, les spectateurs — participe en devenant «complice» de l'accusé; or, la citation déjà faite montre le Grand Audiencier lui dévoluant, en fait, le rôle qui était celui du chœur dans le théâtre grec. Ce chœur existe dans le «drame» à très nombreux personnages, *Le Soleil des Eaux* (tour à tour: les pêcheurs, les villageois, les pèlerins, les ouvriers, les invités...), mais également, quoique avec moins d'évidence, dans le ballet *La Conjuraton*, et là sous plusieurs formes:

- «chœur» des oiseaux du Prologue
- «chœur» des «êtres surgis de toutes parts...»: strophe I
- «chœur» du «cercle des danseurs»: strophes I, III, V.  
ce chœur constituant un élément éminemment dramatique, par son antagonisme avec le danseur solitaire, dont la danse close occupe les strophes II et IV, alternant avec les trois autres.
- «chœur» enfin, si je puis dire, formé (str. I) par les prénoms d'hommes et de femmes dont «certains paraîtront s'accorder» et qui seront appelés par deux «voix anonymes»; puis y seront mêlés des noms communs, devenant ainsi, par contagion, des personnes («à la recherche de leur éden ou de leur sable...»), et nullement des allégories. Ainsi les *mots* sont-ils assimilés aux *pas* de la danse, et ceux qu'ils désignent à des danseurs, composant un autre chœur d'êtres non pas *vus* mais *nommés* (et cette «énumération» forme encore, pour nous, une réminiscence du théâtre grec, mais dans un souffle neuf), dont le passage a «la durée d'un éclair».



Le décor (mais il faudrait trouver un autre terme, exempt d'artificiel...) contribue à placer le spectateur sur le même terrain que les personnages: dans un lieu non pas scénique mais naturel, et habituel. Ainsi le théâtre grec était-il toujours édifié devant un paysage: pour les représentations d'*Oedipe Roi*, on faisait coïncider le coucher de soleil de la tragédie avec celui que pouvaient contempler les spectateurs.

Il est frappant de constater combien le Théâtre de René Char est un théâtre *solaire*, expression que je trouve plus juste et plus précise que celle de «théâtre de plein air» (trop vulgarisée, et d'ailleurs vulgaire), parfois employée à son sujet. Ce caractère «solaire» déjà reconnu à sa poésie est absolument irradiant en tout ce livre.

Et d'abord dans les titres: du *Soleil des Eaux* — pièce où «l'été flambe», drame de travailleurs dont l'un dit, à propos de midi: «Pauvre soleil dont ils ont fait un ouvrier» — et de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. Cette «sédition» est le drame solaire, le mythe solaire humainement vécu: tragédie de l'homme-soleil et de la femme-pluie, de l'amour-soleil et du *non-amour-pluie*, du courage, de la générosité, de la grandeur-soleil, et de la crainte-pluie... Bonheur-soleil alors, puisque le jeune homme veut faire partager sa condition à la jeune fille? et «*Il danse l'hymne du partage, le pas royal de la tentation solaire*»: tentation solaire, tentation qui fut celle de Phoïbos sur Icare — mortelle; le «partage» est impossible. Le «bonheur de la condition» du jeune homme, n'est pas tant de marcher dans un rayon de soleil que d'y marcher *seul*, et pourtant sa tentation est de partager; ne parvenant pas à faire accepter ce partage, du rayon de soleil, il choisit de s'en *séparer* (en cela aussi il y a *sédition* de sa part), dans le plus haut risque généreux.

Je vois en lui le Poète, (comme je le vois dans l'Homme-miroir de *La Conjuration*, solitaire en son soleil, tente d'appeler «l'autre» à l'y rejoindre, tentant de s'échapper vers «l'autre» (la femme?); mais «il s'abat aux pieds de la jeune fille» — comme le martinet (qui rappelle l'albatros de Baudelaire) et comme L'Homme-miroir. Certes, celle-ci «apaise la

blesseure inguérissable» — *inguérissable* — mais lui, elle l'entoure d'ombre; il n'est plus l'homme-soleil, il n'est plus le Poète.

C'est également parce qu'il est le Solaire et le Solitaire, et par cela en sédition (= séparation, rupture, révolte), que l'oligarchie des médiocres (et non la foule!) qui se croit l'élite parce qu'elle administre, le condamne; et écrase le seul juré qui le comprenne (autre solitaire).

Mais on ne saurait analyser complètement ce drame-ballet si complexe; comme l'est d'ailleurs celui de *La Conjuración* où «la jeune fille» est également «indépendance», et sa danse «dissidente» et «entièrement chiffrée». Cette «danse du secret gardé et de la source furieuse» devient, à son tour, tentation pour celui qui veut la rejoindre, et, pour nous, fascination, autant que pour lui. *La Conjuración* représente en effet, par son personnage central, personnage-cime, l'Homme-miroir, un autre drame solaire, puisque celui-ci peut refléter le soleil! Et la strophe III se déroule sous une «avalanche solaire». Mais, en face de cet autre homme soleil, elle est «la jeune nuit».

Contre celui-ci également, «les autres» s'irritent, manifestent «hostilité, agressivité croissante»: parce qu'il tente de se séparer d'eux — comme l'Homme au rayon de soleil — en ne les reflétant plus. A ce «groupe qui exige de se voir (...) Ces êtres qui n'ont pas été encore révélés à eux-mêmes...», c'est leur «image intérieure» qu'il fait apparaître. «Intérieure», parce qu'il n'est pas seulement miroir, mais homme, homme-miroir qui capture aussi bien l'image des oiseaux, et du soleil: le Poète. Mais le poète, jeune encore, incertain: «On le sent fragile. Il ignore ses pouvoirs, ses désirs précis...». Il se laisse d'abord accaparer par les autres qui croient (et lui avec eux) qu'il a reçu cette «peau», merveilleuse et tragique, pour être leur reflet. Lorsqu'il les découvre, ses pouvoirs, ce sont des «pouvoirs impossibles». La «quête du vertige» et du risque le «précipite dans le vide», mais il meurt, nous dit une note, «d'erreur et pur de compromis».



En quelques lignes précédant le Prologue de ce ballet, le premier qu'il ait écrit (en 1946), René Char indique comment la danse a pu alors prévaloir, pour lui, comme moyen d'expression, «comme remède ou simplement comme diseuse de l'inconscient et de la tragédie». On peut supposer que cette confiance est valable pour les deux autres ballets figurant dans ce volume.

La poésie dite (= écrite) y est remplacée par des gestes (danse) pris pour «Alphabet». Mais l'auteur est poète: il va donc quand même, ou également, en même temps, *dire* ces gestes, et tout autant le fond physique et psychique sur lequel ils se déroulent, l'éclairage solaire et mental qui les fait visibles. La virtuosité — si agile qu'elle se déploie dans l'éclair — du poète qui doit dire ce qu'ont à dire les gestes, exige qu'il réalise, pour sa part, une *danse* parallèle, au-dessus du vide (et peut-être pour le combler? . . .) séparant le plan des gestes du plan des mots. Ainsi, toujours «*sur les hauteurs*», dans le soleil, et à la limite parfois de «*l'air raréfié*», plane, évolue, tournoie ce grand oiseau (toujours passent des oiseaux en ces pages!) du verbe: le poète.

Dans ce Théâtre, il a mis véritablement «tout son poids et sa trace», et de chaque page, la poésie s'envole «dans un élan aigu».

S'envole «loin des formes fixées». Et en sont tout aussi éloignés ses personnages: personnages pris dans le réel, pétris de terre, d'eau, de vent, éminemment poétiques en ce qu'ils sont, comme la poésie, à eux-mêmes leur propre fin. En aucun cas fixés a priori par un «auteur», ils n'incarnent pas: pas plus un état, qu'un caractère, ou une situation, etc., comme cela se passe dans tout autre théâtre. Ils sont mouvement (Claire, notamment) — ce qu'est, dans sa réalité, l'être humain (tel le fleuve d'Héraclite: jamais le même) —, se trouvant par leurs successifs «mouvements d'être» parfaitement accordés aux mouvements du temps.

Ainsi René Char place-t-il son théâtre dans l'humain et le cosmique — le cosmique prenant forme de ciel, tour à tour



auroral, crépusculaire, nocturne, *solaire*... Rarement on a réalisé une si parente union (dépendance?... ) entre l'homme et le ciel, la lumière, la lente — mais ici vraiment perceptible — rotation de la terre, satellite du soleil: Théâtre effectivement «saisonnier».

Notons-le: par les indications qui nous sont données pour chacune des six oeuvres ici réunies, nous parcourons à peu près toutes les saisons — si l'on considère comme un hiver la «saison» himalayenne de *L'Abominable des Neiges*. Avec plus d'exactitude encore, l'auteur tient à préciser les différents mouvements de chaque journée vécue par ses personnages. Ces six oeuvres sont toutes des traversées du jour.

On peut ainsi esquisser ce tableau (un peu... scolaire, mais éclairant, je crois) des moments de la journée sur lesquels

chacune de ces pièces	s'ouvre	s'achève
SUR LES HAUTEURS (à partir du premier dialogue)	«L'aurore»	«Chant... de monde nocturne»
L'ABOMINABLE DES NEIGES	«Le jour a point depuis quelques instants»	(ambiguïté): dans «la blanche obscurité»
CLAIRE	«L'aube bientôt»	«Crépuscule» — dernier mot: «... devant la nuit».
LE SOLEIL DES EAUX	«Pointe de l'aube»	«Dans la fin du jour»
LA CONJURATION (à partir de la strophe I)	«Le matin»	«La jeune nuit»

L'HOMME QUI MARCHAIT... exceptionnellement se déroule dans la durée exacte de la représentation: trente minutes, de 4 heures à 4 heures $\frac{1}{2}$  de l'après-midi. Cependant... , lorsque commence l'Action, le Récitant décrit l'entrée de l'Homme au rayon de soleil, en termes qui pourraient évoquer le lever, tout au moins l'apparition du soleil: «Dans la grisaille, faisant une tache étincelante, il apparaît...» et le Récitant termine (et la pièce s'achève) par ces mots: «Cette nuit sera redoutable».

On répartirait en tableaux analogues les indications des moments successifs du ou des jours, voire les notations d'heures des deux pièces *Sur les Hauteurs* et *Le Soleil des Eaux*.<sup>4</sup> ainsi que du ballet *La Conjuración*. Il faut bien dire, d'ailleurs, que ces indications (données, pour la plupart, grâce à des mots dont la charge poétique nous apparaît toujours fraîche: *aube, aurore, midi, crépuscule, soir, nuit...*) se trouvent parfaitement fondues dans l'ample déroulement, aux dimensions d'horizon, du et des jours, poursuivi sur un double mode: selon les changements du ciel, de la lumière, et à travers les gestes, les travaux des hommes et des femmes. Ainsi passe peu à peu devant nos yeux, mais tout autant dans nos oreilles et toute notre imagination, un véritable «décor» temporel, décor nullement théâtral, et encore moins artificiel, mais, au contraire, *en vie*, parce que la majorité des personnages (ceux des trois pièces et même, partiellement, de *La Conjuración*), gens de la campagne, vivent selon le rythme du soleil.

L'accord, profond, des êtres de ce Théâtre avec le rythme cosmique, naturel, dont nous gardons, en notre temps et dans la civilisation urbaine, la nostalgie secrète, contribue très fort, je crois, à créer entre eux et nous, lecteurs ou spectateurs, le rapprochement, rare, que je soulignais au début. Grâce à eux nous est donné le bonheur d'éprouver cette vérité révélée par René Char, présentant *Le Soleil des Eaux* «Au public» de la Radiodiffusion française (en 1948): «*Le temps avait une signification amie*».

\* \* \*

Sous ce rapport, une des six pièces se détache nettement des autres par son pessimisme — et le préambule de l'auteur en est amer: «Il y a de la boue, de la bave, une salive de mauvais ange...» — *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. Fort limitée dans le temps — comme si l'ignoble Jury de l'Action soumettait, haineusement, l'auteur lui-même à la dictature de l'horloge pointeuse — elle interdit, par son inces-

(4) Au moins vingt indications précises de temps dans cette pièce.



sante pluie, tout recours au déroulement solaire de ses trente minutes. Mais l'auteur veut, du moins, nous donner l'autre référence: celle du travail de l'homme. Or, le Maçon, étant Récitant, ne se mettra au travail, visiblement, qu'après la chute du rideau. Alors (nous sommes dans une ville), l'évocation du déroulement d'un travail nous est apportée par une trouvaille extraordinaire, et terrible sous la banalité des deux notations:

au début de l'Action: «Dans le lointain un train roule et se perd».

à la fin: «Aux confins de la ville, un train nomade manœuvre».

Travail? déshumanisé, absurde. Les gestes d'hommes et de femmes sont remplacés par les mouvements, ou plutôt les manœuvres des machines.

Fait remarquable: c'est seulement *après* le départ des jurés (qui ont terrassé le seul protestataire d'entre eux), et après avoir vu s'éloigner le «séditieux» — déchu de sa magie solaire —, que le Maçon se met au travail: «*Malgré tout il peut travailler*» note l'auteur, en insistant. Ce «malgré tout» ne désigne pas seulement, je crois, l'obstacle de la pluie ou du vent; pas plus que les derniers mots du Maçon, «Cette nuit sera redoutable», ne se limitent à la nuit qui vient: le Maçon-Récitant pressent, me semble-t-il, la nuit de l'humanité que préparent «les garde-frontières». Assurément, cette nuit-là (retour de celle d'*Hypnos*, elle-même en prémonition dans *Dehors la Nuit est gouvernée* et, auparavant déjà, dans plusieurs poèmes du *Marteau sans Maître*) restera unique dans le livre.

C'est plutôt l'ambiguïté de la nuit qui nous frappe en ces six pièces où si souvent elle apparaît. La nuit, obligatoirement ambiguë, puisqu'elle ne possède toujours qu'un seul nom, *Nuit*, bloc insécable pour le poète, alors que le jour forme, de tous les mots désignant ses visages, une échelle que gravissent les successives scènes, depuis l'aube jusqu'au crépuscule, *montant* ainsi vers la nuit.

La nuit, pourtant, ne se dérobe pas en abîme dans lequel le jour doit tomber. Pas davantage elle n'est seulement achèvement du jour — encore moins son simple néant —, même lorsqu'elle coïncide avec la fin d'une pièce; et même si elle est le moment de la mort d'un personnage (elle est également, dans *Sur les Hauteurs*, celui de l'amour...). Quand, à la nuit, se termine un drame, parlé ou dansé, l'auteur, par ses dernières paroles, laisse prévoir un lendemain, ouvre un possible — encore inconnu du lecteur — et une attente. (Le rapport nuit/attente, mais dans le sens attractif de la nuit, était déjà posé par le poète dans *Le Marteau sans Maître* de 1934, par un vers de *L'Esprit poétique*, repris sous cette autre forme dans *Moulin Premier* (XLI): «Commence à croire que la nuit t'attend toujours»).

Appréhendée par la nuit, chaque fin de pièce est, plutôt qu'achèvement, interruption et mise en attente, comme chaque jour l'est du jour suivant. Il faut ici souligner, je crois, que si les drames et ballets de *Trois Coups sous les Arbres* ont chacun, forcément, une «fin», jamais, à aucun, René Char n'impose un «dénouement»: pour la bonne raison qu'il n'a jamais lié ses personnages par un *noeud*, les voulant tous libres (on sait qu'il a, ailleurs, dénoncé l'«énigmatique maladie de faire des noeuds»). Ce sont peut-être ces «fins» des *Trois coups*... qui déconcerteraient le plus les spectateurs, habitués à des formes de théâtre dont celui de René Char fait mieux ressortir, par contraste, combien elles demeurent plus traditionnelles qu'elles ne le paraissent...

Que la fin soit, en vérité, la veille d'un commencement, est une évidence dans *Claire*, *Le Soleil des Eaux* (le Chasseur du Prologue est le fils de Francis et de Solange), *Sur les Hauteurs* (le mot terminal du petit Lucien, «J'aimais Aulan» — c'est moi qui souligne l'imparfait —, révèle la soudaine mutation de l'enfant comme, à la scène précédente, la même parole, dite par François, montrait celle de l'adolescent), et même dans *La Conjuratation*. Là en effet, au bord du «miroir noir dans lequel le jeune homme vient de s'engloutir» — ce qui constituerait le dénouement classique par excellence — vient s'éclorer le «désir visionnaire» de la danseuse qui lui



impose les mains (guérisseuses?) sur le visage. Et surtout, la phrase finale — «Ici le rideau tombe avec un bruit ailé de rivière qui s'éloigne», alors qu'aucune «rivière» n'a été évoquée tout au cours du ballet — rappelle impérieusement le dernier tableau de *Claire*, noces de la rivière et du fleuve, niant la solitude «devant le temps, devant la nuit».

Le rideau tombe sur la nuit, mais, nuit danseuse, peut-être guérisseuse, elle est «la jeune nuit». Cette *jeune nuit*, ne la voyons-nous pas soeur de l'aube? L'auteur qui fait s'éveiller presque toutes ses pièces au point du jour, est bien le poète des *Matinaux* (recueil contemporain, rappelons-le, de cinq de celles-ci), celui qui fait partie des «gens d'aurore» et qui nous donne encore, près de vingt ans plus tard, ce long vers d'une si merveilleuse harmonie ( dans *Retour Amont*):

«Chaque matin de la terre ouvrait ses ailes au bas  
des marches de la nuit»

Il place ainsi les acteurs et les spectateurs de son théâtre, comme il se trouve lui-même dans son être poétique: à «l'orée de la connaissance» qui «seule est émouvante» — et il faut bien entendre «émouvante» aussi en son sens originel, qui s'applique exactement à tout ce qui *suscite un mouvement*, fait naître le geste du drame ou de la danse.

Et le premier *mouvement*, hors de la nuit, n'est-il pas celui du soleil, sur les eaux et dans les miroirs? soleil des hommes, soleil qui marche accompagnant le poète: aire de son pas. Mais à l'inverse des autres hommes qui projettent leur ombre, le poète se projette en soleil sur l'ombre qui l'entoure.

Il se projette, par et dans le poème, en un unique éclair — ou plutôt: il projette la totalité de son être solaire à travers le prisme aigu et dense du poème. Or, ici, c'est par les degrés des successifs tableaux ou scènes des drames et des ballets qu'il nous aborde, nous lie à lui, *peu à peu*: le parcours du *Soleil des Eaux* nous fait gravir 42 scènes, certaines tenant dans l'espace d'une seule «réplique» (réplique valant bien, il est vrai, tout un dialogue ou un long monologue d'un autre auteur moins laconique: ainsi la scène VII où, en six mots, Solange dit toute la femme qui aime...)

Ainsi, par ces moments — parfois plages, parfois flot court, rapide, de sa coulée — se fait la pièce; sans que jamais l'auteur pousse, hâte, précipite. Il a, pour emprunter la parole de L'Armurier (scène XXXIV de la même «Toile des pêcheurs»): «... laissé à la réalité le temps de se former», et, par cette patience, laisse au spectateur le temps d'entrer dans son courant.

René Char ne construit pas ses pièces: il les conduit comme le soleil conduit le jour, s'accordant, tel un travailleur des champs, à la marche de ce soleil. Avec la différence pourtant que le soir, pour lui, n'est pas une chûte, pas un *occident*. Comment ne pas reconnaître en ce mouvement ascensionnel de ses pièces, mis en évidence par leur si opportune réunion en un volume, celui-là même qui élève, de plus en plus visiblement maintenant, comme sa ligne de vie vertébrale, l'œuvre entier du poète, en ses œuvres venues au jour ou encore à venir?

Une conception si originalement dynamique exprime l'élan, l'exigence essentielle du poète, en marche, et en ascension — ce qu'il énonçait, en soulignant le mot, dans un de ses *Feuillets d'Hypnos* (142):

«Voici l'époque où le poète sent se dresser en lui cette méridienne force *d'ascension*.»

Et si *Retour Amont* est un livre véritablement capital, c'est parce qu'il vit l'ascension vécue de cette «force méridienne», son atteinte du «point Amont» d'où se discerne enfin, la ligne montante, avec ses brisures, de toute l'œuvre. Ce nouvel ouvrage — dont il fallait, malgré l'antécédence de ses composants, qu'il vienne dans le sillage du récent *Retour Amont* — prend le lecteur, en s'ouvrant avec la pièce intitulée *Sur les Hauteurs*, au niveau où l'avait hissé le livre de poèmes. Car nous savons mieux, maintenant, voir en chaque livre de René Char, si parfaitement achevé, une œuvre ouverte sur celle qui suivra: chaque œuvre, comme un jour de Genèse...



A ce rapport de séquence entre *Retour Amont* et *Trois Coups sous les Arbres*, on ne saurait objecter l'antériorité des dates de publication (réparties entre 1946 et 1952) des diverses pièces du Théâtre. L'auteur a créé en vérité une œuvre nouvelle en mettant en symbiose des pièces — si justement nommées! — qui n'avaient encore vécu que dans l'absolu de l'isolement ( et je pense que c'est pour avoir jugé manquée sa tentative d'intégration du ballet *La Conjuración à Fureur et Mystère*, qu'il renonça à le faire également figurer dans la seconde édition de ce livre). Si féconde est cette symbiose que nous ne cessons de découvrir de vivants réseaux de circulation et toute une structure dynamique à l'intérieur de cette œuvre neuve.

Elle ne pouvait mieux prendre vol que *Sur les Hauteurs*, drame de l'enfance et de l'adolescence, orée de toute vie d'homme:

«Que les enfants qui s'enchantent soient seuls à nous regarder...»

dit François, entre sa confiance et celle de Lucien, là même «J'aimais Aulan»...

Aulan figure là, avec son château mystérieux où passe la jeune Inconnue éclairée des bougies de la nuit, le pays de rêve et de féerie mêlée toujours aux arbres et aux bêtes de la campagne, royaume de l'enfance. Rêve tué par la terreur superstitieuse de l'homme. Rêve ressaisi, à un autre âge, dans le ballet qui suit: *L'Abominable des Neiges*. Le mythe prend la relève du conte, et sur une «hauteur» accrue: celle du «roc hors mesure de l'Himalaya». Les deux pièces se trouvent ici, me semble-t-il, en dyptique — toujours dans le prolongement de *Retour Amont*, dont revient, à la dernière ligne de l'argument du ballet, un des mots essentiels, ce «leurre inévitable mais en faveur duquel nous devons plaider».

*Claire*, issue d'un mythe, sera tout en symboles. Même *Le Soleil des Eaux*, pièce centrale du livre (je ne dirai pas pièce maîtresse: elle est la plus ramifiée, la plus étendue, mais les autres me paraissent d'égale importance), qui a ses racines dans

le réel et vit dans le quotidien, et de lui — ce que vient nous prouver, avec documents à l'appui, le *Pourquoi du Soleil des Eaux* présenté en Appendice —, nous offre, dans ses personnages et leurs paroles autant que par les indications à voix basse de l'auteur, plus d'un symbole; et d'abord, celui de la truite et de l'anguille, dont nous informe un avant-propos :

«Circonscrits, l'éternel mal, l'éternel bien y luttent sous les figures minimales de la truite et de l'anguille. Des pêcheurs portent leurs couleurs.»

Telle est bien, d'ailleurs, la figuration choisie par Braque pour l'eau-forte illustrant le titre, dans l'édition originale de l'œuvre.

Mais encore faut-il, lorsqu'on parle de *réel*, pour «cette œuvre à demi véridique, à demi imaginée» (selon les propres termes de l'auteur dans son *Pourquoi...*) ne pas entendre réalisme. Un critique<sup>5</sup> a écrit, au sujet du *Soleil des Eaux*: «Le sujet à tout prendre, pourrait être le sujet d'un roman de Zola...» Le sujet, peut-être, — la «révolte et la colère des pêcheurs [...] contre les fabriques...» — mais demeuré à l'état de thème: on frémit à la pensée de ce qu'en aurait fait Zola, soumettant à son déterminisme ces êtres du pays de soleil et d'eau qui est celui de René Char. Il est remarquable que ceux des personnages de ce Théâtre qui, à mes yeux du moins, apparaissent comme les moins réels, sont des hommes qui, justement, ne participent absolument pas de ce pays, qui lui sont étrangers, ou hostiles: tels les ingénieurs et directeurs (que l'auteur, pourtant, connaît tout autant). Les autres, parmi lesquels font nombre «les travailleurs» pratiquant de si divers métiers mais vivant tous de l'eau proche, sourdent du réel, dont le poète se garde bien de faire du réalisme, le laissant au contraire dans sa fraîcheur d'herbe fleurie par l'imagination naturelle de ces êtres. A «l'imagerie médiévale» qu'il suggère, entre le Prologue et l'exposé de la Situation, de faire défiler devant les yeux du spectateur «durant le récit évocateur de l'homme aux appelants», correspond, me semble-t-il, cette

(5) Raymond Jean, *Le Théâtre Saisonnier de René Char*, dans «La Quinzaine Littéraire» 15.7.1967.



imagerie populaire, que déroulent à nos oreilles ces noms plaisants (envers lesquels je ne sens nul « agacement »...), surnoms charnus, colorés, de plusieurs personnages du *Soleil des Eaux* — Sang-de-89, L'Orvet, Mes-Clous, Pénible... Ne se dressent-ils pas, campés dans leur nom, en plein réel, ces hommes du passé — passé bien proche! — devant nous, « les hommes d'aujourd'hui [qui] perdent, tout en se gardant vivants, jusqu'à la poussière de leur nom », comme l'écrivait, au même moment, René Char dans l'*Argument du Poème Pulvérisé?* Dans ce recueil, il dit encore :

« La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence... »

et aussi

« La graduelle présence du soleil désaltère la tragédie... »

Voilà qui replace dans le haut éclairage poétique de l'œuvre entier, voilà qui illumine ce « Théâtre saisonnier ».

\* \* \*

Ce volume contient pourtant une pièce rigoureusement solaire dirai-je : *L'Abominable des Neiges*. En ses cinq tableaux se parcourt un jour complet, puis une partie d'un autre, sans que le soleil apparaisse; sans qu'il soit une seule fois nommé. Pourtant... « Le jour a point depuis quelques instants », nous dit-on au début du Premier Tableau, puis de nouveau « Point du jour », au commencement du Cinquième. Et un astre luit au moment du lever du jour; mais non pas le soleil : Vénus, qui tient, en quelque sorte, sa place, quoique très fugitivement, étant « en passe de devenir invisible ».

Ce jour, en fait désigné comme une « blanche obscurité », apparaît comme un jour boréal, tout à fait invraisemblable sur le plan de la réalité géographique, mais parfaitement « vrai » en tant qu'atmosphère surnaturelle baignant ce nouveau mythe : Vénus, d'ailleurs, porte à la tête « le signe des pôles ». Ne nous trouvons-nous pas replacés dans la clarté étrange projetée

par Edgar Poë sur la fin — laissée en suspens — des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*? Mais aussi dans le climat de ces mystérieuses contrées des «Hyperboréens» où Homère situait le séjour des morts? Non par hasard, certainement, Vénus ici se pare d'un pavot, fleur, pour les Anciens, du Sommeil et de la Mort... Aux dernières lignes, nous savons que la déesse-étoile ne reviendra plus sur la terre souillée du meurtre de son amour. Il y fera donc nuit désormais, puisque sa venue suivait de près celle du jour, par quelque loi céleste inéluctable. Nuit qui sera l'absence éternelle de Vénus — de l'Amour.

Cette pièce, tout à fait à part dans l'œuvre de René Char, extra-humaine peut-on dire — le cadre en est «le roc *hors mesure* de l'Himalaya», la première danse est celle «de l'air raréfié», et le «héros» humain porte le nom d'un dieu<sup>6</sup> —, cette œuvre paraît la plus gratuite, ivoirine même, du poète. Elle traduit, bien au contraire, sa réaction à un événement d'actualité: la «conquête de l'Everest»; réaction qui devait être tout naturellement suivie, sept ans plus tard, par celle que lui suscita, sous la forme de sa célèbre affiche «Aux riverains de la Sorgue», une autre «première», une autre «conquête», celle de l'espace. Une osmose analogue est réalisée dans *Claire*, la pièce suivante, entre des faits historiques vécus par l'auteur, (épisode de la Résistance) ou un contexte social qui le blesse, et le mythe qu'il créé. La naissance de Claire nous rappelle les cosmogonies de la mythologie grecque: «née des violentes amours de la nuée et du glacier». Mais, nullement gratuite, elle établit l'attitude mythologique de l'homme, qui est également celle du spectateur directement concerné par les mots en prélude de la jeune voix invisible:

«A travers mes yeux, vous reconsidérerez des moments auxquels vous aurez hâtivement participé, ou au contraire contre le sens desquels vous vous serez violemment dressés. Puissiez-vous, à les *revivre*, sentir...»

(6) La nouvelle orthographe, *Hermez*, de ce nom (au lieu d'*Hermès*, dans la première publication du texte) ne trompe personne...



Déclaration d'importance, dont il me paraît loisible d'étendre la portée à l'ensemble des pièces et ballets. Ainsi l'auteur lui-même nous proposerait-il son Théâtre comme un «mythodrame», qui est, en fait, un «bio-drame»: «...vous montrant ma vie, je découvrirai la vôtre» prévient encore Claire. Et elle précise bien le lien de «complicité adorable» qu'établit le théâtre, car cette «création qui s'informe» (dit-elle) désigne le drame qui se crée, au fur et à mesure de la succession des tableaux, non pas *devant* le spectateur, mais *avec* lui.

Encore une fois, nul fossé, ici, entre spectateurs et acteurs: tous sont acteurs. De nouveau nous rejoignons l'esprit des premiers poètes dramatiques grecs (ceux-là sans doute restés anonymes avant les grands maîtres), puisque c'est par le *lieu*, naturel et vivant — «ces libellules, cet infini rocheux...» —, que peut se nouer cette complicité. Et dans le foyer unique du soleil et de la nuit — temps et lieu tout ensemble — René Char retrouve le savoir-pouvoir de greffer le mythe sur le réel souvent le plus quotidien.

Par le fait même qu'il réinstalle le naturel — et jusque dans le langage — à la place de l'artificiel théâtral — et du langage artificiel dramatique —, l'auteur donne à son Théâtre, comme à sa poésie, une dimension éthique; nullement en y introduisant une morale, mais en l'ouvrant au lecteur-spectateur, ce théâtre, comme une voie d'accès (tout au moins d'approche) à sa personnelle et lucide prise de conscience. Le Poète<sup>7</sup> dit, au Huitième Tableau de *Claire*:

«La vie aime la conscience qu'on a d'elle».

Chacun, jusqu'alors *vécu* par les événements de sa vie, aura, par les pouvoirs de l'auteur, le privilège de les revivre en profitant de la distanciation procurée par le théâtre. Et alors, alors seulement, les *vivra-t-il* pleinement, avec sa sensibilité qui ne sera pas celle du rêve, et qui, ainsi, le marquera, le formera, le grandira, que ce soit par le «déchirement» ou la «félicité».

(7) Ainsi désigné dans l'édition originale, il est seulement «Lui» dans ce volume, excepté dans l'indication terminant la scène, qui est maintenue: «Le poète écrit, écrit tout d'une haleine».

Enfin, autre élément de similitude entre un théâtre conçu et réalisé sur un plan si totalement humain jusque dans sa dimension mythique et la vie même de l'homme: le temps s'y tient dans «l'instant», l'instant qu'il est «impossible d'étreindre toujours», mais instant intégralement vécu (d'où la densité du langage dans sa brièveté «passagère») bien différent de cette suite de «moments auxquels... [l'on avait seulement] hâtivement participé». Et ainsi, traversant dans le même temps le même espace, «...nous volons ensemble...»

Cette merveilleuse parole de Claire accentue l'ambiguïté de son message. Le «vous» qu'elle y emploie s'adresse-t-il seulement à nous, les spectateurs-lecteurs, le public? ou à ces êtres, hommes et femmes, gens d'un groupe, d'un couple, d'une famille, amis, ennemis, amants, parmi lesquels, auprès desquels elle sera toujours présente en ces dix Tableaux, cette jeune fille-rivière<sup>8</sup>, création si originale du poète, qui donne vie neuve au mythe millénaire des métamorphoses?... Ici encore nulle différenciation catégorielle ne vient séparer les uns des autres ceux qui vont voler *ensemble*, ensemble entre eux et avec Claire, «vers les supplices, mais aussi vers les grands prologues pleins d'espoir».

\* \* \*

Si «*Claire, voix de jeune fille*» nous dit à nous des mots dont, parfois, la tendresse peut étonner — «...la caresse de votre main se plaît à mon élan désordonné... une complicité adorable...» — c'est que, née de l'amour elle va vers l'amour. Le «nous volons ensemble...» ne peut pas ne pas nous rappeler l'inscription lue par François, à la dernière nuit de *Sur les Hauteurs*:

---

(8) Rappelons que dans *Jouvence des Névons (Les Matinaux, 1<sup>e</sup> éd.)*, le poète précisait par une note: «L'enfant, le ruisseau, le rebelle ne sont qu'un seul et même être qui se modifie suivant les années...»



«Si vous êtes, ô mon Bien-Aimé, sur les hauteurs,  
Donnez-moi des ailes pour que je vous atteigne.»

et l'une et l'autre paroles rejoignent le poème des *Matinaux*,  
*Pourquoi se rendre?*, où est présente, comme dans *Claire*, une  
Rencontrée...

Oh! Rencontrée, nos ailes vont côte à côte  
Et l'azur leur est fidèle.  
Mais qu'est-ce qui brille encore au-dessus de nous?...  
Le reflet mourant de notre audace...

La question et la réponse de ces derniers vers paraissent  
être la reprise dialectique de la réplique de l'Inconnue à l'ins-  
cription déchiffrée par François:

«Malheur à ceux qui aiment, s'ils ont une hauteur  
au-dessus de leur amour.»

L'amour — élément primordial dans l'univers poétique de  
René Char — est sans doute le plus visible dénominateur  
commun des six pièces de ce livre. Il n'en est pas une où l'on  
ne trouve plusieurs fois le nom *amour* ou le verbe *aimer*, ou  
quelque mot parent ou proche — mais maniés avec quelles  
nuances, avec quelle pudeur! Ainsi peut-on, par exemple,  
observer que, parmi tant de couples, aucun de ceux qui sont  
véritablement heureux dans leur amour ne prononce le tra-  
ditionnel «Je t'aime»; ne ressentent l'exigence de le dire, que  
des hommes et des femmes — tous personnages de *Claire* qui  
ne compte pas moins de cinq couples différents — incertains  
d'être aimés, comme «l'ingénieur» et La Jeune Fille, ou sépa-  
rés, malgré leur amour qu'ils ne peuvent plus exprimer que  
dans cette affirmation, tels L'Ouvrier et L'Ouvrière.

Mais pour les autres! Chaque *dire* d'amour change selon  
les amants: depuis la toute délicate, allusive fraîcheur des  
adolescents passant *Sur les Hauteurs*, jusqu'à la «voix d'hom-  
me», puissante et tendre, du Fleuve à *Claire*, et que ce soit  
selon les mots, transparents et graves comme des regards, de  
Francis et Solange, ou ces pas-de-deux de «la convoitise  
d'Eros» ou «du pouvoir élu de l'amour», et cette danse où  
«le couple se mesure, se joint, se réclame, s'élance...»

De l'amour, c'est la dernière pièce, le ballet *La Conjuración*, qui nous révèle le véritable nom, la secrète, la mystérieuse nature: il est aimantation (le doublet aimant/amant n'est pas le fait d'un jeu de mots!), l'un par l'autre, de deux êtres. Mais, dès *Le Soleil des Eaux*, «Il n'y a que deux personnes d'accordées sur cette montagne, vous et moi», dit Francis à Solange, et elle à lui: «Il n'y avait que toi...»; Solange encore, est, à l'extrême fin, «comme invinciblement attirée» vers Francis, au point «d'avancer dans l'eau tout contre [sa] barque»; et le Récitant de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* reprend, pour «la jeune fille», un mot parent: *attractive*.

Le miracle de l'amour est de briser la solitude; L'Homme au rayon de soleil désire le partage, et Le Fleuve dit à Claire: «...Tu n'est plus isolée dans les plis de la terre et je ne suis plus seul devant le temps, devant la nuit.» Mais si l'amour est une sève circulant à travers cette suite d'œuvres, c'est qu'il a, selon la conception tout à la fois cosmique et si humaine du poète, le pouvoir de conférer aux êtres la qualité intégrale de *vivants*:

«Tant que je vivrai, tu passeras dans chacune des rues de ce village, et vivante comme personne.»

dit L'Ouvrier à L'Ouvrière (*Claire*), et Francis rend pleinement existante Solange par ses mots:

«Une seule chose m'importe: c'est que tu existes.»

Ce don de vie, inhérent à l'amour, nous fait comprendre pourquoi sont si réellement vivants, devant nous et avec nous, tous les êtres qui frémissent dans ce livre de René Char. (Tous les êtres: non pas seulement les personnages, mais aussi bien ceux du monde animal et végétal, et ces éléments, soleil, vent, rocs, rivière, qui animent son Théâtre à l'égal de son œuvre poétique). C'est par sa *puissance d'amour* que crée le poète. Allusivement, une phrase de *L'Homme qui marchait...* vient nous montrer le poète lui-même, en veille, masqué par le rideau du théâtre, derrière le Récitant disant du jeune homme et de la jeune fille «glacée de pluie» qui s'avance, semblant ne «rien voir, insensible et lointaine».



«Elle est la part attractive, toujours aimée en vain, de la solitude, la grande Passante sans gage, alors qu'il en est, lui, la part aimante, le Voilier.»

Ce couple me paraît alors l'homologue de celui qu'évoque le texte XLV de *Partage Formel* (mais où sont intervertis les pouvoirs), texte capital qui vient ainsi élargir, élever la signification du précédent:

«Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. A l'amant il emprunte le vide, à la bien-aimée, la lumière. Ce couple formel, cette double sentinelle lui donnent pathétiquement sa voix».

\* \* \*

Si l'on voulait entendre «partage formel» au sens très ordinairement littéral des termes, on trouverait certes beaucoup plus *échange* que *partage* entre l'œuvre poétique de René Char et ce livre de son Théâtre. Ce serait même un jeu, attachant que de découvrir, dans ses divers recueils, des titres (*Assez creusé*, de *Fureur et Mystère* — cf. *La Conjuración* p. 249, n. 1; *Sur les Hauteurs* dans *Les Matinaux* etc.); des vers («*C'est sur les Hauteurs de l'été...*», au début d'une strophe de *Divergences* — dans *Fureur et Mystère* — ...), des poèmes, en lien étroit avec tel ou tel passage de certaines pièces. Inversement, des phrases pourraient, détachées, figurer dans des recueils poétiques ou aphoristiques; ainsi dans la strophe V de *La Conjuración*: «Qui, sinon celui qui se nourrit de la vie, qui provoque la souffrance, qui perçoit l'ultime sanglot, sait comment la gorge se met en pièces?...» — et, surtout, l'important et très beau passage de la strophe précédente, où l'auteur affronte une fois de plus le mystère, qui le hante, des rapports de la fleur et du fruit, disant ici:

«*Le fruit ne provient pas de la fleur. Il est son contraire. Le fruit est le prolongement du soir. Il est le trait d'union entre le soir et le risque. La fleur se limite à n'être que du diamant diurne.*»

quand il a, par exemple, écrit ailleurs (dans *Nous avons*, de *La Parole en Archipel*):

«La poésie est ce fruit que nous serrons, mûri, avec liesse dans notre main, au même moment qu'il nous apparaît, d'avenir incertain, sur la tige givrée, dans le calice de la fleur.»

Moins gratuite toutefois que ce jeu comparatif me paraît la tentative de rechercher dans les autres livres de René Char certaines de ses paroles qui pourraient esquisser une sorte d'«arrière-histoire» de ce Théâtre, dans la mesure où il représente un nouveau mode d'expression dont le poète a ressenti le besoin.

Ainsi viendraient se joindre aux deux citations, que j'ai déjà faites, du *Bulletin des Baux*, celle-ci :

«Juxtapose à la fatalité la résistance à la fatalité. Tu connaîtras d'étranges hauteurs.»

et ces lignes prises dans l'Argument de *L'Avant-Monde* (datées donc de 1939) :

«L'homme fuit l'asphyxie.  
...L'homme qui s'épointe dans la prémonition, qui déboise son silence intérieur et le répartit en théâtres...»

On pourrait voir (superficiellement!) dans le premier de ces textes une «recette» du héros de tragédie, et, dans le second, celle de l'auteur dramatique... Mais nous savons assez, ne serait-ce que par les admirables *Feuillets d'Hypnos* et de nombreuses pages de *Recherche de la Base et du Sommet*, pour nous limiter à ces deux ouvrages, que René Char a vécu lui-même la tragédie et lui-même «juxtaposé à la fatalité la résistance à la fatalité...»

Combien l'on ressent plus profondément, plus largement l'effusion de ce vaste Théâtre solaire ouvert à la vie, quand on songe à cette «asphyxie» de la «France-des-Cavernes», au repli du poète «pour de longues années dans le néant du père», au laconisme d'Hypnos, poussé parfois jusqu'à un mutisme à la Saint-Just, dans sa «léthargie rougeoyante»! Ces pièces, ces ballets, ce fut, après le temps des «catimini», son *théâtre d'air*, de paroles et de gestes libres, ce fut, et cela demeure : «...*Toute la place* [enfin!] pour la Beauté.»



*Avec Picasso (1965)*



# LA PROVENCE POINT OMÉGA

Picasso 19.2.66.



Que les perceurs de la noble écorce terrestre  
d'Albion mesurent bien ceci : nous nous battons  
pour un *site* où la neige n'est pas seulement la  
louve de l'hiver mais aussi l'aulne du printemps.  
Le soleil s'y lève sur notre sang exigeant et  
l'homme n'est jamais en prison chez son semblable.  
A nos yeux ce *site* vaut mieux que notre pain,  
car il ne peut être, lui, remplacé.

Février 1966

RENÉ CHAR



*Discours contre l'installation de fusées atomiques en Provence (Fontaine de Vaucluse — juin 1966)*

**NON aux FUSÉES ATOMIQUES  
en H<sup>te</sup>. PROVENCE**



(1966)





D'avoir vécu les années de Maquis très étroitement avec des hommes simples, mais aussi tout proche de la vie végétale animale de la nature («Une si étroite affinité existe encore entre le coucou et les êtres furtifs que nous sommes devenus...» écrivait Hypnos), a pu l'inciter à confier parfois, non à des poèmes, mais à des personnages — en lesquels se mêlaient aux récents compagnons les plus anciens, du même pays d'enfance devenu celui de la guerre —, ce qu'il voulait faire voir et entendre.

Après la tension solitaire d'Hypnos (solitude du Chef), ce Théâtre est comme la pulvérisation de son moi en d'autres, multiples — ces personnages dont certains sont en même temps eux et lui —, ou en deux seulement: le couple, cœur du ballet en qui peut s'exprimer, s'incarner même la dualité du poète qu'il fait ainsi prendre vie sous ses yeux.

Posant (dans *La Bibliothèque est en feu*) la question: «Pourquoi poème pulvérisé», il y répond:

«... la finitude du poème est lumière, apport de l'être à la vie».

Son Théâtre est donc aussi «poème pulvérisé». Il l'est parce que, très précisément, sa «finitude est lumière». Il l'est encore dans son langage, qui est «pulvérisé» à la fois comme poussière première, élément de la poésie, puisque «langue du pain quotidien, langue sans valeur»<sup>9</sup>, et comme «apport de l'être à la vie».

(9) «...On y parle la langue de la paresse et de l'action, la langue du pain quotidien, la langue sans valeur...» nous avertit l'auteur avant «cette aventure significative et perdue que *Le Soleil des Eaux* se propose de raconter».

René Char est le poète de son théâtre. Nées dans le même privilège que ses poèmes, ses pièces — je dis bien: ses pièces, et non pas seulement les personnages qui les animent — sont des êtres vivants créés par lui à son image.

Et ce livre reste ouvert sur le prochain. En un des derniers tableaux de *Claire*, Le Poète dit à La Rencontre:

«La pluie annonce de prochaines naissances.»

Or, le prochain livre de René Char aura pour titre:

*DANS LA PLUIE GIBOYEUSE*

EDITH MORA