
Signes naturels et signes écrits chez René Char et Werner Herzog

Frédéric Roussille

Etymologically, poetry is a creation in which three parts are identified : a creating agent, a created product, a creative process. Yet artists in the 20th century intended to naturalise poetry. Then both the poet and his work seemed to merge within the poetic crucible. As a rose buds with no creator but itself and no other “why” but its blooming, poetic forms could spring up solely by their own means; instead of portraying things external to itself, writing would consist in bringing out traces previously sketched through the world and to be passed on. A thread shared by R. Char and W. Herzog is their exhibiting monsters whose uniqueness outruns any cosmic design, so much so these latter become impossible to decipher. Their mystery is all the more impressive as they are signs of nothing special. When a sign is given, the very question of what is referred remains unasked, the price of nature thus regained being this kind of intransitivity Jacques Lacan dealt with when introducing his notion of « signifier foreclosure ».

Keywords: *Monster – Nature – Poetry – Sign – Trace*

René Char, poète engagé dans la Résistance, a été témoin du national-socialisme, et le cinéaste Werner Herzog l’est de notre désastre environnemental : dès 1973, avec *Aguirre ou La colère de Dieu*, il mettait en scène, dans le bassin de l’Amazone, l’anéantissement d’un échantillon d’humanité délirante et prédatrice. Les deux catastrophes sont apparentées car elles sonnent le glas du providentialisme optimiste de la modernité. Apparemment, il n’est pas dans la nature de l’histoire que tout aille au mieux. De quel pas avancer alors ? Comment l’activité humaine peut-elle désormais s’articuler avec cette nature qui nous est donnée ? Un texte de Char fournit une première indication :

Fait rare dans la poésie [...] du XIX^e siècle, la nature chez Rimbaud a une part prépondérante. Nature non statique, peu appréciée pour sa beauté convenue ou ses productions, mais associée au courant du poème où elle intervient avec fréquence comme

matière, fond lumineux, force créatrice, support de démarches inspirées ou pessimistes, grâce¹.

La proximité avec la nature se trouverait, non pas dans l'adoption, par Rimbaud, d'une thématique notoirement bucolique, mais dans le fait qu'est mis en évidence le processus de la création. C'est parce qu'une « force créatrice » paraît au grand jour dans l'écriture de Rimbaud que sa poésie est naturelle. Commenant par définir la nature dans son opposition à l'artifice, nous montrerons comment une production artificielle, celle notamment d'une œuvre d'art, peut renouer avec la nature. Nous verrons alors que des postures écologistes d'aujourd'hui, consistant à regarder la nature comme une maison que l'incendie menace, à la fois héritent d'un certain romantisme de l'affinité avec la nature, et s'en démarquent.

1. Naturalisation de la poésie

Est artificielle une production de formes où trois éléments se distinguent. Un menuisier, par exemple, ne se confond pas avec le meuble qu'il fabrique puisque deux noms différents les désignent ; et comme il arrive que le premier ne soit pas en train de fabriquer le second, on peut dire que l'artisan et son métier ne sont pas temporellement coextensifs : le menuisier peut avoir des loisirs sans cesser d'être menuisier. Pour parler grec, nous dirons que le *poiêtès* (le fabriquant) n'est pas la même chose que le *poiéma* (l'objet fabriqué) et qu'il entretient avec la *poiësis* (la fabrication) un rapport d'extériorité. Il en va autrement d'un être naturel. L'arbre est à la fois le producteur et ce qui est produit. En outre, l'arbre est coextensif à sa propre production puisqu'on ne saurait concevoir d'arbre cessant de pousser. De fait, le même nom désigne l'arbre comme sujet du verbe *pousser* (*phuein* en grec) et comme produit de cette poussée. Quant à la *poussée* elle-même (*phusis*), elle est si intimement liée à l'arbre, qu'on ne les trouve jamais l'un sans l'autre : dire d'un arbre qu'il pousse est tautologique. La *phusis*, ou nature au sens grec du terme, est littéralement cette action de pousser. Aristote (*Physique*, 2, 1, 1) la décrit comme une force créatrice responsable de l'existence des corps, des animaux et des plantes.

Quand cela pousse (*phuei*), la forme qui vient au monde est dans la position de sujet grammatical du verbe *pousser* mais cette position implique que ledit sujet est aussi ce qui se réalise dans le procès désigné par le verbe. Tout se passe donc comme si l'être naturel était un artisan se consacrant exclusivement à son artisanat et se confondant avec l'œuvre à réaliser.

Le point important, en ce qui nous concerne, c'est que la poésie de Rimbaud, au lieu de relever de la *poiësis* grecque, est renvoyée du côté de la *phusis*. La poésie

¹ R. Char, *Recherche de la base et du sommet*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 730.

rimbaldienne serait irrésistiblement gagnée par la *phusis*. Une telle conception n'est certes pas due au seul René Char. Elle se rencontre chez des auteurs romantiques qui ont regardé l'activité humaine comme l'accomplissement de ce qui se déploie déjà dans le monde physique. Ainsi Friedrich Schlegel écrit ceci : « Comme l'enfant est, en fait, ce qui veut devenir un homme, ainsi le poème est une chose naturelle, voulant devenir une œuvre d'art². » Et le même auteur d'insister sur l'impossibilité de faire la part, dans cette poésie naturelle, entre l'artiste qui crée et la force créatrice : « Nombre de ceux qu'on nomme artistes sont en fait des œuvres de la nature³. »

Cependant, les enjeux de la poésie romantique de la nature n'étaient pas exactement les nôtres. Examinant comment ce motif de la poésie naturelle a été repris et modulé en réponse à nos inquiétudes actuelles, nous trouvons que, chez Werner Herzog et chez René Char, la poésie prend la guise d'une écriture naturelle, l'artiste étant celui par qui une graphie est mise en évidence. Alors la nature est moins le lieu d'une telle écriture, que son *ductus*. La poète et le cinéaste sont ceux qui écrivent suivant la nature, laquelle n'est rien d'autre que le rythme que prend la graphie du monde. Comment fait-on signe quand on écrit ainsi ? Quel rapport au monde est impliqué par cette procédure ? Être attentif à la nature, c'est aussi une façon de s'y prendre avec les signes.

2. L'attention demeurant auprès du signe

Le travail poétique chez Rimbaud serait naturel en ceci que l'écriture, sous sa plume, se produirait de son propre mouvement. En outre, Rimbaud ne produirait pas un objet qui, une fois achevé, aurait vocation à se détacher de l'écriture. Cette dernière serait coextensive à ce qui s'écrirait en elle. C'est pourquoi la valeur littéraire de ce que fait Rimbaud tiendrait moins à la perfection d'un objet fini, qu'à une conduite assumée par le poète, conduite qu'on apercevrait à l'occasion de la lecture de ses œuvres.

Ainsi, à aucun moment on ne passerait de la poésie comme activité, au poème comme produit de cette activité. Jamais on ne tournerait tout à fait la page de la poésie. Jamais on ne transiterait pour de bon de la poésie au poème. Or, une surprenante contenance du signe procède de cette intransitivité naturelle attribuée au processus scripturaire. On dirait en effet que les formes se déployant dans l'écriture font signe, sans pour autant être signe de quelque chose. L'index est tendu, mais la signification s'en tient à cet index, comme si, lorsque le doigt est tendu vers la lune, on s'entêtait à ne regarder que le doigt. Le signe n'en reste pas moins l'occasion d'un

² F. Schlegel, *Fragments*, Paris, José Corti, 1996, p. 100.

³ *Ivi*, p. 97.

renvoi, ce qui définit le signe en tant que signe étant le rebond auquel il convie. En effet, la raison du signe est toujours qu'on l'interprète. Par conséquent, l'imminence d'une interprétation est nécessairement ce qui donne le statut de signe à un événement, quel qu'il soit. « Chaque événement signifiant est un substitut », écrit Jacques Derrida. « La structure du "à la place de" [...] appartient à tout signe en général⁴. » Si donc l'écriture produit des signes ne renvoyant pas à autre chose, ce n'est pas parce que les signes auraient acquis la propriété exotique de ne rien désigner : d'un poème de Rimbaud on ne peut pas nier la teneur figurative – mais c'est parce que le lecteur, à l'occasion de sa lecture, prend sur lui de suspendre le travail interprétatif appelé par le fait qu'il repère des signes. Si l'écriture est naturelle, alors l'attention du lecteur, éveillée par le signe, au lieu de se détourner du signe pour se porter vers ce que le signe désigne, se maintient auprès du signe.

Considérons ce suspens de l'interprétation lorsque Char, lisant un poème de Rimbaud, devine que la nature y a « une part prépondérante ». On remarque l'égalité de deux rapports : la poésie est au poème ce que la signification est à la chose signifiée. La poésie, en effet, produit le poème, nous l'offre. Or, dans l'écriture prise naturellement, la poésie, loin de s'effacer derrière le poème comme elle le fait dans le cas du menuisier livrant un meuble à son client, continue d'affleurer en lui, comme si la destination du poème était d'exhiber la poésie par laquelle il fut produit. Du coup, un changement de perspective s'accomplit. Par l'effet de ce qu'on appellerait, en peinture, un raccourci, le travail de production et ce qui est produit paraissent se superposer, si bien qu'il est désormais impossible, considérant le second, d'oublier le premier. La poésie au sens de grec de production de formes est alors, non pas ce qu'on cesse d'avoir sous les yeux lorsqu'on considère le poème, mais ce qu'on est obligé de regarder. Et dans un tel raccourci, on remarque une seconde superposition qui relève, non plus de la poétique, mais de la sémantique. Quand l'écriture est prise naturellement, ce qu'on a sous les yeux et qui, en tant que signe, attire l'attention, au lieu de rediriger ensuite l'attention vers autre chose, capture l'attention. Au lieu d'être renvoyée vers autre chose, l'attention se focalise sur le signe. Cela vient du fait que ce qui est signifié se trouve, en quelque sorte, au même endroit que le signe, de sorte que le signe et ce qui est signifié se confondent.

Ainsi, l'intransitivité typique de la *phusis* affecte en même temps la production et la signification des formes dans le cas d'un poème de Rimbaud lu par Char. Dans une perspective naturelle, pas plus le produit ne se distingue de la production, que ce vers quoi il est fait signe ne se distingue de la signification. De même que l'acte de poésie de Rimbaud est indissociable de son poème, de même ce vers quoi il est fait signe est indissociable de la signification, c'est-à-dire de l'acte de faire signe. Ces deux effets de la naturalisation de la poésie étant dans le prolongement l'un de l'autre, le terme de

⁴ J. Derrida, *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967, respectivement p. 60 et 103.

poésie, sous la plume de Char, finit par envelopper deux intransitivités : celle observée dans le travail de production de formes manufacturées, et celle observée dans la signification. En somme, Char en vient à appeler poète celui pour qui ce qui est produit dans le champ sémantique comme dans le champ artisanal n'est pas envisageable en dehors du geste de sa production. Alors pas plus ce que cela veut dire n'est à distance de sa diction, que ce qui est fabriqué n'est à distance de sa fabrication.

Rapporté au schéma de la production artisanale, l'arbre, fabriquant et fabriqué, est signifiant et signifié, car en déployant ses branches il signifie qu'il y a un arbre : dans la nature, sujet et objet grammaticaux coïncident poétiquement et sémantiquement parce que jamais ils ne s'écartent de leur genèse. Ici un même effort consisterait donc à faire signe et à prendre forme. D'où cette sympathie de Char pour les plantes dont chaque instant est occupé à affirmer qu'elles sont au monde : « Aromates, est-ce pour vous ? Ou toutes plantes qui luttez sous un mur de sécheresse, est-ce pour vous⁵ ? » La poésie est conçue sur ce modèle des plantes qui, d'un même mouvement, pousseraient et feraient signe. Pourquoi ? Parce qu'elles paraissent annoncer un temps où on n'asservirait pas ce qui se trouve autour de soi pour arriver à ses fins. Alors, pas plus certains objets considérés comme des signes ne seraient mis au service de ce vers quoi ils feraient signe, que certaines conduites artisanales ne seraient subalternes par rapport à ce qui serait produit par leur truchement. Grâce à la naturalisation de la poésie, la même dignité serait rendue à ce qui fait signe et à ce qui fait œuvre. Toute hiérarchie dans les arts serait abolie. La poésie se naturalise par souci de rendre leur lustre à la parole et au travail :

J'aime qui respecte son chien, affectionne ses outils, n'écorce pas l'arbre pour en punir la sève, ne mouille pas le vin hérité, se moque de l'existence d'un monde exemplaire⁶.

Dans cette égalisation qui prend pour modèle l'immanence supposée de la nature qui nous environne, celle des plantes et des étoiles, il ne s'agit d'abolir ni le travail, ni la signification, mais de faire sentir quelle abnégation est requise pour faire œuvre aussi bien que pour faire signe, le poète, comme la plante, se confondant avec ce qu'il fait.

3. La signification comme geste

La poésie ainsi appréhendée sur le modèle de la *phusis* relève de ce que Giorgio Agamben appelle le geste. Qu'est-ce qu'un geste pour Agamben ? Les exemples qu'il prend sont ceux d'ouvriers filmés par Dziga Vertov dans les années 1920. Ces

⁵ R. Char, « Joue et dors », in *Œuvres Complètes* cit., p. 321.

⁶ « Peu à peu, puis un vin siliceux », *ivi*, p. 495.

ouvriers deviennent, sous le regard du cinéaste, ce à quoi le spectateur accorde son attention. Au lieu de considérer ce qu'ils fabriquent, on regarde comment ils fabriquent ce qu'ils fabriquent : « Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel⁷. » Les ouvriers travaillent, ils continuent donc de se mettre au service d'une fin qui leur est extérieure, mais la mise en évidence, par la caméra, du travail ouvrier, rend sa dignité à ce travail. Celui-ci continue certes d'être un moyen, il tient toujours sa raison d'être de ce qui est censé se produire en lui et qui n'est pas lui-même : nous sommes toujours dans le cadre d'une *poiésis* au sens grec ; cependant le moyen est envisagé dans la richesse de son déploiement sensible.

Or Char, lorsqu'il évoque des « moyens à perpétuité », ne parle pas d'autre chose, quoiqu'il y mette une nuance donnant le vertige : « Comment la fin justifierait-elle les moyens ? demande-t-il. Il n'y a pas de fin, seulement des moyens à perpétuité, toujours plus machinés⁸. » Pour Vertov, il ne saurait être question d'oublier le moyen au motif qu'un jour la fin serait atteinte. Le moyen est certes indexé à une fin extérieure à lui et dont il ne s'agit nullement de nier l'existence : pour autant, il ne doit pas se dissoudre dans la fin. Quant à René Char, il radicalise cette position. Ce qui fait la beauté du travail, dit-il, c'est l'humilité dont fait preuve l'ouvrier, humilité portée à sa limite puisque la fin est non seulement mise hors-champ, mais néantisée : « Il n'y a pas de fin. » La fin reste structurellement ce qui oriente le moyen mais, comme cette fin est tenue pour nulle, le travail assumant cette inexistence prend une tournure sublime. On travaille *pour rien* : non pas absurdement, mais par amour du travail bien fait.

Et le modèle naturel est mobilisé pour cette sublimation du travail ; et la nature en question n'est autre que la *phusis* grecque, cette dernière ayant la propriété d'échapper à l'histoire et à sa téléologie aussi bien chrétienne que progressiste ou révolutionnaire :

Les stratèges sont la plaie de ce monde et sa mauvaise haleine. [...] Ils désignent du nom de science de l'Histoire la conscience faussée qui leur fait décimer une forêt heureuse pour installer un bain subtil, projeter les ténèbres de leur chaos comme lumière de la Connaissance⁹.

La nature ne va nulle part, n'a pas de destin historique. Elle advient quand on lutte « sous un mur de sécheresse », comme les plantes aromatiques vues précédemment. Une fois transposé dans une telle nature, qui, aux yeux de Char, est l'ultime vérité de notre condition, le travail humain, qui est de structure finaliste, continuera de mobiliser des moyens, mais sans disposer d'aucune fin dont on pourrait se prévaloir à bon compte pour se justifier. Il en résulte un jeu de moyens « à perpétuité » dont l'écriture poétique est l'éloge et la mise en œuvre.

⁷ G. Agamben, *Moyens sans fins, notes sur la politique*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 69.

⁸ R. Char, *L'Âge cassant*, in *Œuvres Complètes* cit., p. 767.

⁹ « Billets à Francis Curel », *ivi.*, p. 637.

Or, le maintien de l'attention sur le moyen, typique d'une célébration du geste technique, est, répétons-le, de même forme que le maintien de l'attention dans l'orbite du signe lorsque, face à l'écriture naturalisée, le lecteur est invité à faire comme si, rencontrant un signe, il n'était pas tenu de l'interpréter. L'écriture est alors le déploiement de signes dont, curieusement, il ne s'agit pas de se demander ce qu'ils signifient. Maurice Blanchot a insisté sur ce suspens lorsque, commentant un poème de Char inspiré des œuvres graphiques de la grotte de Lascaux, il traduit comme suit le fragment B93 d'Héraclite : « Le Seigneur dont l'oracle est à Delphes n'exprime ni ne dissimule rien, mais indique¹⁰. » Apollon certes faisait des signes dont les prêtres donnaient une interprétation pour les visiteurs du sanctuaire mais Blanchot, s'autorisant d'Héraclite, suggère une suspension de la transitivité du verbe *indiquer*. Le signe divin est un index tendu vers –, et nous n'en saurons pas plus. Les oracles du dieu étaient ambigus. Il se peut que l'idée de secrets à déchiffrer dans la parole du dieu ait semblé impie à Héraclite. Décidément, l'index ne brille dans sa pleine divinité que si l'accent de la signification porte sur le signe plutôt que sur ce vers quoi il est fait signe. On ne devrait pas se servir du dieu pour acquérir un savoir extérieur au dieu. Vue comme un geste, la signification se divinise. L'index d'Apollon manifeste sa divinité lorsqu'il est regardé absolument. Et ce qui l'absolutise, c'est le regard de celui qui, interrompant le cours de l'interprétation à laquelle le signe invite en principe, installe son attention au plus près du signe.

Le poème de Rimbaud est naturel en ce qu'il ne s'agit pas, lorsqu'on lit Rimbaud, de savoir au juste ce que l'auteur a voulu dire. Où on comprend que la naturalisation de l'écriture selon Char est aussi une divinisation de l'écriture. Est naturel ce qu'on regarde indépendamment de l'usage qu'on pourrait en faire et du bénéfice qu'on pourrait en tirer. L'écriture naturelle conduit à une émancipation du signe, mais c'est une émancipation difficile parce qu'elle s'appuie sur du néant. Et ce que Char entend instaurer à force de courage, c'est une souveraineté :

Le dessein de la poésie étant de nous rendre souverains en nous impersonnalisant, nous touchons, grâce au poème, à la plénitude de ce qui n'était qu'esquissé par les vantardises de l'individu¹¹.

Le regard souverain occulte ce vers quoi le signe est censé faire signe. Quand est-on souverain ? Lorsqu'à la place de cette première personne qui, quand elle parle, a tant de révélations à faire et, quand elle agit, tant de fins à poursuivre, a été dressé le trône vacant du sujet néantisé. La souveraineté s'interdit autant l'interprétation que le calcul des bénéfices. Aussi, sous le regard souverain le paysage se peuple d'êtres aventureux et prodigues dont on ne peut qu'admirer les gestes. Quiconque indique ou

¹⁰ M. Blanchot, *La Bête de Lascaux*, in *Cahiers de L'Herne* n°15, René Char, Paris, L'Herne, 1971, p. 56.

¹¹ R. Char, « Le Rempart de brindilles », in *Œuvres Complètes* cit., p. 359.

regarde ainsi tient qu'il n'y a de gestes que produisant le tracement d'une vacuité. Il en résulte une hardiesse communicative :

Les dieux, ces beaux agités, entièrement occupés d'eux-mêmes et de leur partenaire danseuse, sont toniques¹².

Les dieux agissent et, agissant *pour rien*, ils dansent. Ils font signe et, faisant signe *vers rien*, ils sont la beauté même. Chez Werner Herzog, on observe la même néantisation du sujet. Celui-ci n'est plus qu'un effet second, un mirage, comme le montre une formule du cinéaste à propos de son film *Kaspar Hauser* : « Es hat mich geträumt¹³. » Non pas : je l'ai rêvé, j'en ai eu la vision, mais : cela m'a rêvé. Le rêveur cinématographique advient de façon performative dans les méandres du geste. De plus, le geste poétique, chez Herzog, est réputé contenir la totalité du sens. À propos de Francis Ford Coppola, cette phrase d'Emmanuel Burdeau, qui vaut aussi pour l'œuvre de Herzog : « La vérité d'un film loge intégralement dans celle de son tournage¹⁴. » La poésie cinématographique n'est pas vraie du fait de ce qu'elle dit. La vérité poétique n'est pas une affaire d'adéquation entre cette image-ci et ce que là-bas elle désigne. Elle réside entièrement dans le geste de faire image, où elle est rapatriée. Les dieux, disait Char, ne s'occupent que d'eux-mêmes. Ainsi en usent aussi les figures de Herzog.

Considérant les œuvres de Char et Herzog, examinons concrètement les gestes qui participent de l'écriture naturelle.

4. Gestes humains et écriture naturelle

Chef de maquis en Provence pendant la Seconde Guerre mondiale, Char, ou son double *Hypnos* auquel il attribue l'expérience du combat, cultive une poésie de la brièveté et du saisissement ; son œuvre est à l'écoute du paysage méditerranéen ; enfin, il a constamment insisté sur la proximité de la poésie et de la peinture, une source de son inspiration étant l'art pariétal du Paléolithique supérieur européen. Pour René Char, le poète n'est pas celui qui s'exprime en son nom et expose, sur tel sujet, des opinions afin d'obtenir l'assentiment. Affrontant la criminalité d'État, Char n'argumente pas. Ce sont les choses qui s'écrivent sous sa plume, sous ses pas, à l'occasion des batailles qu'il livre. Donc le poète accompagne une écriture des choses, écriture qui, si on peut dire, a commencé avant que lui n'intervienne :

¹² « Faire du chemin avec... », *ivi.*, p. 580.

¹³ E. Burdeau, *Werner Herzog, Pas à pas*, Bordeaux, Capricci, 2017, p. 156.

¹⁴ *Ivi.*, p. 76.

Parmi tout ce qui s'écrit hors de notre attention, l'infini du ciel, avec ses défis, son roulement, ses mots innombrables, n'est qu'une phrase un peu plus longue, un peu plus haletante que les autres¹⁵.

Accordant son attention aux formes qui s'esquissent près de lui, le poète est celui qui surligne ces formes comme l'artiste paléolithique, devinant sur la paroi une silhouette animale, la marquait jadis de ses pigments. L'écriture est conçue, non pas comme la production d'une image de choses auxquelles il faudrait se reporter, mais comme l'accomplissement d'un tracé déjà à l'œuvre. Dans ces conditions, l'ennemi à combattre est le technicisme moderne qui fait violence à cette nature à l'écoute de laquelle le poète se met. D'après Char, le stalinisme et le national-socialisme sont une traduction politique de ce technicisme moderne. Le poète y remarque un aveuglement. Certains êtres sont considérés comme des moyens qu'il faudrait sacrifier à certaines fins éloignées, ce qui est inadmissible.

Or, d'une part, le motif de l'écriture poétique comme surlignement de traces toujours déjà là, et d'autre part l'attention à l'art paléolithique comme paradigme d'une telle graphie, les deux se retrouvent chez Herzog. Dans *La Grotte des rêves perdus*, le cinéaste filme les peintures de la grotte Chauvet, en Ardèche. Par les mouvements de la caméra et des lampes il anime les ombres et met en évidence les reliefs de la paroi. Il met ainsi son spectateur dans la même position que l'artiste aurignacien qui soupçonna des silhouettes parmi les anfractuosités rocheuses et les surligna – c'est du moins ce que suggère la voix *off*: « Voici à quoi pouvaient ressembler les jeux de lumière des torches qui éclairaient les peintres paléolithiques¹⁶. » La cinématographie est du même ordre que la graphie du peintre¹⁷. Elle ne fournit pas, de ce qui était là, une représentation, mais elle aide à surgir ce qui ne demandait qu'à surgir. Alors une continuité s'établit entre la nature tourmentée des formes minérales, la peinture, et le geste cinématographique. Il s'agit non pas d'inscrire sur un écran vierge l'image seconde de choses absentes auxquelles le spectateur serait renvoyé, mais d'accompagner la venue au jour d'un tracé déjà commencé à la surface d'un monde lui-même plein de blessures et de crevasses. Ainsi le cinéma est-il « un art qui coïncide intégralement avec ce qu'il fait apparaître », comme l'écrit Burdeau¹⁸. On peut dire que le cinéaste met en relief la surface du monde dont il surligne les traces pour en faire des preuves.

Char et Herzog installent la nature au cœur de la poésie. Ils accomplissent une mise en vue de ce qui sommeillait parmi la rumeur du monde regardé lui-même comme une paroi. Le poète accorde son attention à des traces à peine sensibles et contribue à ce qu'elles deviennent des preuves évidentes. Dans un texte écrit à

¹⁵ R. Char, « Possessions extérieures », in *Œuvres Complètes* cit., p. 453.

¹⁶ W. Herzog, *La Grotte des rêves perdus*, 13mn.

¹⁷ La comparaison de l'art pariétal avec le cinéma est faite par Herzog, *ivi.*, 14mn.

¹⁸ Burdeau, in *Werner Herzog, Pas à pas* cit., p. 77.

l'occasion d'une exposition de ses manuscrits enluminés par des peintres, l'auteur des *Feuillets d'Hypnos* s'explique comme suit :

Probare, c'est éprouver, et plus tard : jeter en avant la preuve. La trace, elle, est l'habitante négligeable du présent. Elle ne cherche pas à développer un plaidoyer mais reste un souvenir vite reconnu, un gué de hasard. [...] Elle ne peut être entièrement reconstituée qu'à partir de cette évidence. Mais toutes deux, la trace et la preuve, nous sont essentielles. Ce qu'on peut rechercher c'est le langage de ces objets qui sont à la fois l'un et l'autre – ils sont des preuves mais ne veulent rien prouver que l'inégalité des degrés et des forces dans les grands écarts du provenant¹⁹.

Les choses sont des traces *négligeables* : rien en elles ne contraint personne à s'occuper d'elles puisque la souveraineté règne. L'écriture poétique a cependant pour effet de rendre les choses à leur évidence. Elles deviennent probantes : elles *proviennent*, comme dit Char, c'est-à-dire qu'elles viennent à notre rencontre. Elles poussent et font signe naturellement et, dans les plis de l'attention qui s'éveille, un *nous* a des chances de prendre corps. Preuves absolues, elles ne prouvent rien de spécial car elles ne sont pas des signes dont il faudrait découvrir, en les interprétant, vers quoi ils font signe. Souveraines elles aussi, elles se manifestent dans le vallonnement hasardeux du monde sensible dont la paroi des artistes paléolithiques est le cas le plus ancien que nous connaissions et dont la surface cinématographique (pour Herzog) et calligraphique (pour Char) sont des avatars. Le geste poétique est naturalisé : il y a preuve, mais la question de savoir ce qui est prouvé restera sans réponse.

5. Quand l'homme peint la fourmi, c'est la fourmi qui peint

Que le geste poétique soit naturel, cela implique qu'aucune frontière ne sépare la nature minérale et vivante, de la pratique humaine. La Terre dans sa tectonique et son érosion, l'activité des peintres paléolithiques, enfin la graphie et, par conséquent, la cinématographie de notre temps, peuvent se rejoindre par-delà les siècles dans une même signification toujours réactualisée. Le préhistorien Jean Clottes, qui prend la parole devant la caméra de Herzog, fait, à propos d'un cheval, la remarque suivante : « Ce qui est émouvant, c'est qu'on a l'impression qu'il a été tracé hier²⁰. » Et un peu plus loin la voix *off*, dans le silence de la grotte, pose cette question : « S'agit-il du battement de leur cœur, ou du nôtre²¹ ? » La nature qui produit les concrétions et les

¹⁹ Char, *Sous ma casquette amarante*, in *Œuvres Complètes* cit., p. 821.

²⁰ W. Herzog, *La Grotte des rêves perdus*, 12mn.

²¹ *Ivi.*, 21mn.

organismes vivants, la peinture et la cinématographie la réitèrent par le tracement du monde sensible qui environne notre regard : la continuité est parfaite.

Ce n'est pas le peintre qui, observant la nature, en offre une copie : c'est la nature elle-même qui, faisant signe, peint. Que peint-elle ? Rien qui mériterait qu'on se détourne de la peinture pour le savoir. La peinture en tant que geste ayant retrouvé les voies de la nature est une production de formes qui, à la fois, font signe, et ne font signe vers rien au service de quoi elles seraient réduites. La peinture est naturalisée si, à la place de représenter, elle présente : où il faut entendre, non pas qu'elle présente ou exprime quelque chose, mais qu'elle fait acte de signification. Quand elle présente, elle ne présente pas un objet situé à distance du geste de signifier. D'où des emplois intransitifs des verbes *peindre* ou *écrire*. Dans le film de Herzog le préhistorien Julien Monney se rappelle le récit d'un ethnologue qui avait demandé à un Aborigène australien pourquoi il peignait (une silhouette de fourmi sur une paroi, en l'occurrence). La réponse fut la suivante : « Je ne peins pas. C'est l'esprit de la fourmi à miel qui est en train de peindre. » Peu importe ce que le peintre ou la fourmi peignent. En réalité, personne en particulier ne peint rien de spécial, puisqu'on est en régime naturel. La fourmi peint, et ce qui se manifeste alors n'est rien d'autre que le devenir forme de (la fourmi). Peindre devient synonyme d'apparaître ou de devenir (fourmi). C'est la fourmi qui peint au sens où apparaît un devenir (fourmi), et cette apparition momentanément intransitive passe, aux yeux de l'observateur occidental, pour ce qui donne son admirable naturalité à la peinture aborigène. De fait, Monney commente ainsi la dénégation de l'informateur australien : « L'Aborigène faisait partie intégrante de cet esprit²². » Une seule nature (ou un seul « esprit ») anime l'artiste et l'animal – l'arbre signifié et l'arbre signifiant, l'arbre poussé et l'arbre poussant.

Dans le même ordre d'idées, cette remarque faite par Jean Clottes dans le même film sur, plutôt que la continuité, la vraisemblable unité, au Paléolithique, de l'ouvrage humain et de la nature, monde d'« esprits » de nouveau, où la forme surgit comme d'elle-même : « Il n'existe aucune barrière entre le monde où nous sommes et le monde des esprits. Une paroi peut nous parler²³. » Ce qui apparaît sur la paroi n'est pas la parole d'un locuteur extérieur à la paroi et qui inscrirait sur elle ce qu'il aurait à dire à propos d'animaux hantant la steppe. C'est la paroi elle-même qui parle et peint. La paroi n'est alors rien d'autre que la surface du monde, ou plus justement elle est le monde comme surface en train de peindre, de pousser (*phuein*), de bourgeonner, de *provenir*, et l'artiste aussi bien que le spectateur sont ceux par qui cette peinture naturelle s'accomplit : « Filmer ou marcher n'est donc pas parcourir un territoire. C'est [...] le faire exister absolument », note encore Burdeau²⁴. Le

²² *Ivi.*, 1h 12mn.

²³ *Ivi.*, 1h 06mn.

²⁴ Burdeau, in *Werner Herzog, Pas à pas* cit., p. 148.

territoire, c'est-à-dire le monde comme surface se portant à notre rencontre, ne préexiste ni à la marche qui le découvrirait, ni à la peinture qui le représenterait. Un seul geste est de marcher et de peindre, et c'est dans ce geste unique qu'advient le territoire et la paroi, qui sont en définitive la même surface.

C'est pourquoi on peut parler, avec Herzog, de « la marche comme écriture²⁵ ». Le spectateur du cinéaste, le cinéaste spectateur du peintre, le peintre spectateur de l'animal, enfin l'animal spectateur (d'aucune forme idéale, car dans cette procession il n'y a pas de fin), tous vont leur chemin, et ce cheminement est l'œuvre elle-même, laquelle n'a pas d'origine car elle est à l'origine. Peindre c'est marcher et marcher c'est prendre part au surgissement qui s'appelle, en l'occurrence, le territoire, et qui se présente comme une paroi.

Char a des formules voisines de celles relevées chez Herzog. Contant sa réaction aux tableaux que son amie peintre Vieira da Silva lui a montrés, il lui écrit ceci :

Je suis parti pour une longue errance qui se poursuivra jusqu'à l'ouvrage terminé, dans l'univers mental et concret de votre gravure dont le relief discontinu est le plus accordé des continus. Quel continent²⁶ !

La surface où marcher, où peindre, où écrire, constitue le monde c'est-à-dire l'ensemble de ce qui fait signe. Elle se donne comme le pays où des chemins (se) dessinent sous nos pieds, sous nos mains, sous nos yeux. Elle contient et elle continue une surprenante diversité. Contrairement aux routes goudronnées, imposées à la terre depuis l'extérieur, de tels chemins sont l'expression du pays. Aussi, pour les voir, il faut les tracer, ou les retracer, « tout signe en général » étant « de structure originellement répétitive » comme l'indique Jacques Derrida²⁷. Le spectateur du tableau ou le lecteur du poème perçoivent l'œuvre en la (re)faisant, et alors ils la deviennent comme si tout avait lieu pour la première fois. Le peintre de Chauvet (re)fait les animaux déjà présents sur la paroi ; le cinéaste (re)fait le geste du peintre ; le spectateur (re)fait le geste du cinéaste. Tout homme invente, qui va son chemin sur la surface signifiante. C'est ce qu'affirme Reinhold Messner, l'alpiniste sud-tyrolien auquel Herzog, en 1984, consacre son film *Gasherbrum, La montagne lumineuse*, du nom d'une montagne pakistanaise. Messner commence par célébrer la furieuse souveraineté de l'escalade, geste artistique puisqu'il ne sert aucune fin : « Escalader les montagnes n'a aucun sens. [...] Tous les artistes [...] sont un peu fous²⁸. » Après quoi il évoque l'alpinisme en termes de graphisme, insistant sur le fait que les lignes tracées ne deviennent visibles que si on les trace soi-même :

²⁵ *Ivi.*, p. 149.

²⁶ Voir E. Morin, *René Char : Éthique et Utopie*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 389.

²⁷ Derrida, in *La Voix et le Phénomène* cit., p. 67.

²⁸ W. Herzog, *Gasherbrum, der Leuchtende Berg*, 23mn.

J'ai parfois l'impression de pouvoir dessiner sur ces parois de 3.000 ou 4.000 mètres de hauteur. Comme la maîtresse qui écrit et dessine au tableau, j'écris sur ces parois immenses. Mais je ne trace pas seulement des lignes pensées, je vis ces lignes. [...] Ces lignes sont bien présentes. Même si moi seul les sens et les vois parce que je les ai vécues, [...] elles sont là²⁹.

Que, pour Herzog, le cinéma soit le même tracé sans fins que l'escalade, c'est ce dont on a confirmation lorsque Messner, redescendu des sommets, rêve, non pas de gravir de nouvelles montagnes, mais de « traverser des déserts, des forêts, sans arriver nulle part ». De fait, le cinéaste, derrière la caméra, donne aussitôt la réplique à l'alpiniste : « C'est étrange, j'ai la même vision³⁰. » La caméra parcourt le flanc de la montagne. Au téléobjectif, il paraît vertical comme une paroi à peindre, mais en fait c'est le monde en général qui est une paroi qu'un graphisme consacre. Alors paraissent les silhouettes de Messner et de son camarade dont l'équipe de tournage était sans nouvelles depuis plusieurs jours et qui, à présent, sont de retour au camp de base³¹. Quand je peins, c'est en réalité la fourmi qui me rêve. Celui qui trace devient la trace qu'il appelle. Ce cinéma est graphique en ceci qu'il relève d'une poésie de la nature produisant la trace, la mettant en lumière, en faisant la preuve. Plutôt que de rompre avec elle pour en tirer le portrait, il continue le continent de la nature des choses qui surgissent. Le signe est la mise en évidence d'une chose qui était là : il est l'émergence de la surface du monde.

6. Dérèglement de la nature

Le romantisme de cette démarche tient à ce que l'art humain, au lieu de s'opposer à la nature, affecte de ne jamais se soustraire à l'intransitivité de son régime. Voyons maintenant ce qui, dans leur conception de la nature, éloigne autant Char que Herzog du projet romantique d'une historicisation de la nature et en fait nos contemporains.

Quand Victor Hugo, dans *Quatrevingt-Treize*, introduit son lecteur dans la salle où est réunie la Convention nationale, il suggère que la geste révolutionnaire est l'ébauche obscure d'un dessein qui, jusque dans ses excès à elle, la justifie :

Il y avait dans la Convention une volonté qui était celle de tous et n'était celle de personne. Cette volonté était une idée, idée indomptable et démesurée qui soufflait dans l'ombre du haut du ciel [...]. Cette idée savait où elle allait [...]. La révolution est une

²⁹ *Ivi.*, 41mn.

³⁰ *Ivi.*, 42mn.

³¹ *Ivi.*, 35-37mn.

action de l'Inconnu. Appelez-là bonne action ou mauvaise action, selon que vous aspirez à l'avenir ou au passé, mais laissez-la à celui qui l'a faite³².

Par-delà la violence révolutionnaire, un ordre s'annonce. Une sagesse consiste à faire confiance à la nature, même quand elle produit des formes qui échappent à l'entendement personnel. Ici l'écoute de la nature est indissociable d'une foi dans un dessein supérieur. Pour un romantique la pratique humaine participe du mouvement naturel. C'est une heureuse nouvelle. L'histoire qui dévore ses enfants semble un géant aveugle mais elle garde le cap. Se situer dans la continuité de la nature, pour un romantique progressiste comme Hugo, c'est parier sur une direction de la nature. Affirmant sa solidarité avec la nature, le geste humain se présente comme en phase avec elle, quoique la mesure de cette adéquation dépasse les facultés humaines de calcul. Or, une telle providentialité naturelle est nettement critiquée par Herzog. Ce qui capte l'attention du cinéaste et dont, fasciné, il surligne les traits, ce sont des monstres chez qui aucune sorte de mesure, même obscurément, ne s'annonce.

À 30 km de la grotte Chauvet, le long du Rhône, se dresse une centrale nucléaire qui alimente en eau chaude un vivarium où barbotent des crocodiles. Plusieurs individus albinos y ont éclos. Herzog, qui les filme, affirme avoir eu une vision : du fait du bouleversement climatique, de tels « mutants » se trouveront bientôt devant les peintures préhistoriques. Après quoi le cinéaste se demande si nous ne serions pas, nous êtres humains du début de XXI^e siècle, « les crocodiles des temps modernes »³³. Les hommes et les animaux filmés par Herzog ne paraîtront, en somme, jamais à leur place, de quelque point de vue qu'on les considère. Depuis l'origine de Chauvet jusqu'à ce prodige des crocodiles blancs, on a beau scruter les signes, aucun ordonnancement ne s'annonce. En se naturalisant, la poésie ne montre que la monstrueuse singularité de signes qui tiennent leur visibilité de leur définitive irréductibilité à aucun ordre cosmique. C'est tout le contraire de ce qui, pour Hugo, se passait à la Convention.

Consacré au naturaliste américain Timothy Treadwell, *Grizzly Man* est un autre documentaire de Herzog. Le film est une enquête où alternent des entretiens avec ceux qui connurent Treadwell, et des séquences où Treadwell lui-même a filmé la nature sauvage, les animaux, enfin s'est mis en scène parmi eux dans cette région d'Alaska qu'il nommait le « labyrinthe des grizzlis » (*grizzly maze*). Treadwell comptait abolir la frontière entre les fauves et lui. Or cette folie, qui intéresse le cinéaste, est aussi critiquée par lui. Herzog ne milite pas en faveur de l'amitié de l'homme et de la bête. Ayant récupéré l'ultime vidéo où Treadwell, bien malgré lui, a enregistré sa propre dévoration par un ours, Herzog conclut :

³² V. Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 254.

³³ W. Herzog, « Post-scriptum » in *La Grotte des rêves perdus*, 1h 21mn.

Et ce qui me hante c'est que, sur toutes les faces de tous les ours que Treadwell a pu filmer, je n'ai découvert ni affinité, ni compréhension, ni pitié. Je vois seulement l'irrésistible indifférence de la nature. À mes yeux le monde secret des ours n'existe pas. [...] Mais, pour Timothy, cet ours était un ami, un sauveur³⁴.

Si on qualifie de monstrueux ce qui témoigne de l'inconsistance d'un dessein cosmique, alors on peut dire que Treadwell est un monstre montreur de monstres. Face à sa propre caméra il retrouve en effet, en plein désert, sous la pluie et à la portée des fauves, la verve du bateleur déclamant sur la place publique : « Permettez-moi de vous le dire, Mesdames et Messieurs : il n'y a sur Terre aucun endroit plus dangereux, plus excitant que le labyrinthe des grizzlis³⁵. »

Le cinéma de Herzog a pour thème « la grâce et la férocité » de la nature sauvage, ou *wilderness*³⁶. Cette dernière peut se définir comme le règne de ce qui est sans règle, le domaine d'une errance où sont ignorées définitions et limites. D'où cette « humanité foncièrement bestiale » qu'on retrouve de film en film, d'après un critique³⁷. La *wilderness* place les hommes dans les galeries du labyrinthe où veille le Minotaure, être unique en son genre. La *wilderness* fait saillie parce que les formes qui la constituent sont absolument singulières. Elles ne ressemblent à rien, ne renvoient à rien, se refusent à toute interprétation : elles sont mystérieuses. La *wilderness* est cette utopie d'une signification qui serait d'autant plus saisissante qu'elle se refuserait plus vigoureusement au déchiffrement. Quand on trouve que cela fait d'autant plus signe que le signe paraît se maintenir plus obstinément dans son mystère, alors on est dans la *wilderness*. Cette dernière est l'affolement d'une signification indéfiniment renvoyée à elle-même et comme close sur elle-même. Treadwell, même en plein air, est prisonnier de sa folie d'un monde secret des ours.

René Char, de son côté, insiste sur le fait que la poésie telle qu'il la pratique est toujours inféodée au maquis, à sa violence, à son amour, à sa terreur, même une fois remisées les armes et conclue la paix. Le maquis est par excellence le milieu où fleurit la vie poétique. Or dans le maquis, il ne s'agissait pas d'opposer à la criminalité la règle d'une civilité bien tempérée. Char avoue que son engagement militaire a fait de lui « un monstre de justice et d'intolérance, un simplificateur claquemuré, un personnage arctique qui se désintéresse de quiconque ne se ligue pas avec lui pour abattre les chiens de l'enfer »³⁸. Le poète arctique est un ours. Le Minotaure, c'est lui. Donc, après le maquis, le retour à la légalité et au jeu politique marque, en même temps que la fin de l'exception poétique, la mise à distance du labyrinthe : « On ne

³⁴ W. Herzog, *Grizzly Man*, 1h 34mn. Nous traduisons.

³⁵ *Ivi.*, 1h 30mn. Nous traduisons.

³⁶ *Ivi.*, 1h 36mn, pour l'expression « grace and ferociousness ». Le mot *wilderness*, lui, est utilisé notamment dans le film *Happy People, A year in the Taiga*, reportage de 2010 co-réalisé par W. Herzog et D. Vasyukov.

³⁷ Burdeau, in *Werner Herzog, Pas à pas* cit., p. 142.

³⁸ Char, « Billets à Francis Curel », in *Œuvres Complètes* cit., p. 633.

prolonge pas un climat exceptionnel, écrit Char. Nous sommes partisans, après l'incendie, d'effacer les traces, de murer le labyrinthe et de relever le civisme³⁹. » Contrairement à Treadwell, le maquisard est sorti du labyrinthe, mais non pas le secret de sa poésie.

La poésie de René Char est naturelle au sens où son régime est d'exception : les signes n'y figurent pas dans l'attente de leur interprétation d'après une syntaxe répertoriée. Ainsi, cette poésie est indissociable de la monstruosité. S'il existe une éthique de la poésie naturalisée, elle consiste à mettre la règle entre parenthèses, à ne pas s'occuper de ce qui délimite et permet de classer les êtres. Herzog appelle *wilderness* cet état d'exception et il en fait l'expérience lorsque, dans la vie humaine, est suspendu l'accord qui d'habitude fonde l'ordre social. Treadwell est un solitaire, Messner aussi. Commentant Herzog, Emmanuel Burdeau rebaptise la *wilderness* « la force ». Ce qu'il dit alors met en évidence l'irréductibilité de la poésie cinématographique à quelque mesure que ce soit : « La force a toujours été insaisissable. Ses effets échappent aux calculs⁴⁰. » Cependant, ni chez Werner Herzog ni chez René Char la nature sauvage ne se signale obligatoirement par sa robustesse. Même, son exceptionnalité entraîne parfois son extrême fragilité. Plus qu'à son tour Herzog met en scène des fous et des idiots, des nains et des fantômes. Quant au poète du maquis, c'est avec une extrême délicatesse qu'il adresse son poème aux herbes sauvages : « Aromates, est-ce pour vous⁴¹ ? »

À chaque instant la monstruosité de la nature qui s'expose risque d'être perdue de vue. Elle ne doit la clarté de son apparition qu'à un minutieux travail de préservation du témoignage. La « force » de la nature est donc moins un étalage de muscles, qu'une précarité émouvante.

7. Le témoin et le monstre

La nature est une poussée où, grammaticalement, aucun sujet ne se distingue d'aucun objet. Un cheminement a lieu mais personne ne va nulle part. Or la poésie admet un agent distinct à la fois de son acte producteur et de l'œuvre produite. Chaque fois, donc, que la poésie, pour aller son chemin, s'inspire de la nature, on assiste à l'impersonnalisation d'un geste, si bien que la signification des signes a l'air de rester en suspens. Le signe qui, en principe, est ce qui se substitue à quelque chose d'absent, à présent paraît maintenu dans une insolite absence de toute absence, laquelle relève,

³⁹ *Ivi.*, p. 637.

⁴⁰ Burdeau, in *Werner Herzog, Pas à pas* cit., p. 139.

⁴¹ Char, « Joue et dors », in *Œuvres Complètes* cit., p. 321.

à ce qu'il nous semble, de ce que Jacques Lacan appelait la « forclusion du signifiant », et qu'il associait à la psychose⁴².

Le signe est bien sous les yeux mais, du fait d'une « carence de l'effet métaphorique »⁴³, voilà qu'on n'est plus renvoyé à une chose qui, dans son absence, serait encore désignée par le biais du signe. Il en résulte une protestation de plénitude où, à la fois, tout serait présent et tout ferait signe. Les deux traits sont certes contradictoires ; on mesure pourtant le dynamisme de cette contradiction quand Char déclare que, « dans la nuit, le poète, le drame et la nature ne font qu'un, mais en montée et s'aspirant. [...] Nuit plénière où le rêve malgracieux ne clignote plus [...] »⁴⁴. Le rêve qui brille continûment est une vision avec laquelle le poète va faire corps de manière insurrectionnelle. Enfin on est à pied d'œuvre, enfin on n'est plus dans la déploration. Néanmoins la présence ainsi effectuée, loin de se résoudre en satiété, n'est que le regret d'un regret, le désir d'un désir, le deuil d'un deuil poussé à son comble. Le thème de la « vérité immédiate » de l'œuvre d'art, thème « hystérique » s'il en est d'après Alain Badiou⁴⁵, ne se développe en effet qu'au prix d'une négation qui, redoublée, va miroiter comme un achèvement. Rien ne le dit mieux que cette phrase souvent citée de René Char : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir⁴⁶. »

Le cœur battant à l'unisson de ce qui l'environne, celui qui en use naturellement est pris d'une fureur qu'il joue autant qu'il l'éprouve. Enthousiaste, il se sent arctique parmi les ours, et il en fait état. Son comportement lui paraît mu par un instinct auquel il dit se fier sans rien y comprendre. Après une chute dont il s'est sorti la « tête en pot de géranium » mais vivant, Hypnos parvient à convaincre ses compagnons que son « mérite est nul. Tout s'est passé en dehors » de lui, son « subconscient » de maquisard l'ayant dirigé avec « à-propos » au moment où le pire allait arriver⁴⁷. L'œuvre publiée est alors ce qui témoigne d'une fureur, d'un enthousiasme, d'une inspiration, mais elle en témoigne non au sens où un témoin extérieur attesterait ce qui a eu lieu et en rendrait compte. Elle témoigne en ceci qu'un vestige recueilli est mis en avant comme une preuve. Herzog a monté les images réalisées par Treadwell et les a incluses dans son film de façon à en accentuer le mystère : « Treadwell ne cesse de filmer les ours avec un entêtement étrange », commente-t-il⁴⁸. Quant à René Char, il élabore après la guerre son livre *Fureur et Mystère*, lequel gravite autour de l'engagement dans la Résistance. Comment procède-t-il ? Dans *Le Bâton de rosier*, il

⁴² J. Lacan, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, in *Écrits II*, Paris, Seuil, 1999, p. 36.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Char, « Sur une nuit sans ornement », in *Œuvres Complètes cit.*, p. 392.

⁴⁵ A. Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 10.

⁴⁶ Char, « Partage formel », in *Œuvres Complètes cit.*, p. 162.

⁴⁷ *Feuillets d'Hypnos, ivi.*, p. 211.

⁴⁸ W. Herzog, *Grizzly Man*, 1h 33mn. Nous traduisons.

expliquera que son carnet de notes prises dans le maquis, il l'avait enfoui dans un mur de maison en ruine avant de gagner par avion l'Afrique du Nord où les Alliés avaient besoin de lui pour organiser leur débarquement dans le Midi de la France ; et il ajoute qu'à son retour il en détruisit « la plupart des pages », mais qu'un seul « feuillet fut conservé comme témoin »⁴⁹. De même que les rushs de Treadwell furent incorporés au film de Herzog, de même quelques phrases sauvées du labyrinthe furent intégrées dans les *Feuillets d'Hypnos* publiés en 1946 et qui formeront le noyau de *Fureur et Mystère*. La preuve qui se porte à notre rencontre est dans cette apothéose.

Ni active ni passive, la nature est une voie qui fraie avec le silence, le chaos, l'impersonnalité. Dans l'intransitivité qu'on lui suppose, elle n'existe qu'à travers la rétrospection mémorielle et la préservation du témoignage. Est naturel ce dont on dira plus tard que la preuve a surgi un jour, sans qu'on sache d'où. Écrire selon la nature, c'est mettre en scène un gouffre auquel on ne s'adosse qu'avec effroi.

⁴⁹ Char, *Le Bâton de rosier*, in *Œuvres Complètes* cit., p. 802.