



Varia 2

- Marie Legret

René Char, Pour une lecture de *Recherche de la Base et du Sommet*

« Mon discours dira le double aspect des choses : car tantôt l'un a grandi seul du multiple, et tantôt au contraire, le multiple est né par division de l'un »¹. Le début du fragment 17 d'Empédocle pourrait figurer en exergue de *Recherche de la Base et du Sommet* de René Char : recueil d'une synthèse énigmatique autant qu'impossible, recueil d'un dialogue pourtant à une voix, recueil à la structure affleurante mais non évidente, ce texte pose entre autres la question du lien entre Char et les peintres auxquels il rend hommage. La partie qui les concerne « Alliés substantiels » se situe après « Pauvreté et privilège » et avant « Grands astreignants ou la conversation souveraine »² ; les deux dernières parties, aphoristiques, ont pour titre « A une sérénité crispée » et « L'Âge cassant »³. Dans ces titres s'affirme d'ores et déjà un mouvement dialectique entre besoin des autres, cette « pauvreté » qui incite au dialogue, et solitude attentive, revendiquée, d'une « sérénité crispée », « privilège » des découvertes et des

¹ Empédocle d'Agrigente, texte établi et traduit par Y. Battistini, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1968.

² R. Char, « Pauvreté et privilège », « Alliés substantiels », « Grands astreignants ou la conversation souveraine », *Recherche de la Base et du Sommet*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, pp. 629-745.

³ R. Char, « À une sérénité crispée », « L'Âge cassant », *Op. Cit.*, pp. 746-770.

amitiés atteintes et fragilité d'une individualité à maintenir et à toujours finir de construire, défendre même afin qu'elle ne se « casse » pas.

Recueil récapitulatif, à la fois sur le plan biographique et littéraire mais aussi sur le plan artistique, *Recherche de la Base et du Sommet* est aussi un recueil d'hommage aux amis peintres de René Char, tout autant qu'un recueil de critique littéraire. Mais ce recueil présente une particularité notable : il n'a été publié accompagné d'aucun tableau, alors que René Char a très souvent publié avec les peintres dont il est fait mention des poèmes illustrés, voire des ouvrages plus longs, tels que « Bois »⁴, publié en collaboration avec Nicolas de Staël et dont la *Recherche* fait explicitement mention. Cette absence est doublement à interroger : d'une part, Char est un des rares auteurs à avoir pu superviser l'édition en Pléiade de ses œuvres, avec l'aide de Marie-Claude de Saint-Seine ; d'autre part, un certain nombre de ses poèmes, portant sur les mêmes peintres, ont été publiés, eux, avec tableaux.

Certes, le cas de recueils évoquant la peinture sans faire figurer en regard les tableaux mentionnés n'est pas rare : de la galerie de tableaux « choisi[s] avec goût » mais « invisibles », laissés à l'imagination du lecteur, à propos desquels Philostrate propose de « discourir »⁵, aux poèmes-commentaires d'Yves Bonnefoy, nombreuses sont les allusions seulement textuelles à la peinture. L'originalité du recueil est autre : Char évoque, dans le sens à la fois d'appeler à la présence par le dire, par la voix et de suggérer au regard, des tableaux réels, mais sans jamais les mentionner explicitement ou même les « résumer ». Les personnages des dessins ou sculptures de Giacometti semblent ainsi vivre et apparaître devant nous par les mots et pour le lecteur « un couple de Giacometti, abandonnant le sentier proche, parut sur l'aire. Nus ou non. Effilés et transparents »⁶. Toutefois, il choisit un hommage par le seul écrit, brouillant les pistes afin qu'on ne puisse reconnaître un tableau de manière explicite, alors qu'il a érigé la collaboration d'égal à égal avec ses « alliés substantiels » en principe de

⁴ R. Char, « Bois de Staël », *Op. Cit.*, p. 701.

⁵ Philostrate (II^e siècle av. J.C.), *La Galerie de Tableaux*, texte traduit par Auguste Bougot et François Lissarague, Paris, Les Belles Lettres, « La Roue à livres », 1991.

⁶ R. Char, « Alberto Giacometti », « Alliés substantiels », *Op. cit.*, p. 686.

travail. Comment comprendre cette absence, ce vide qui pourtant semble appeler, poser question au lecteur et l'inviter à aller voir, justement, plus loin ?

Gardant à l'esprit le titre de Char qui comporte une idée de non-clôture, de mouvement conservé, nous émettrons trois hypothèses, ouvertes : la *Recherche* est tout d'abord une recherche biographique. Voulant faire le bilan de son existence sans en dire trop, Char rend hommage à ses amis peintres qui l'ont « fait vivre », qui l'ont aidé à vivre autrement ; mais, s'il a eu le « privilège » de les rencontrer, il ne peut partager leur langue, il doit composer avec sa « pauvreté » d'homme du seul texte. Cette « pauvreté » est aussi celle de l'indépendance et d'une recherche d'absolu : Heidegger, plusieurs fois mentionné dans le recueil, ne fait-il pas lui aussi un lien direct entre le poète et l'être en disant : « A l'essence du poète qui, en pareil âge, est vraiment poète, il appartient qu'à partir de l'essentielle misère de l'âge, état de poète et vocation poétique lui deviennent d'abord questions. C'est pourquoi les "poètes en temps de détresse" doivent expressément, en leur dict poétique, dire l'essence de la poésie »⁷ ? Le texte sera donc à la fois un moyen de chercher à voir et de faire voir, du poète au lecteur ; dans l'héritage du Mallarmé du « coup de dés » qui écrit dans la note pour l'édition de 1914 : « La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée »⁸, le noir sur blanc de la page est aussi espace libre, invitation pour le lecteur à sortir du texte et aller voir les tableaux, puis le monde. La place des tableaux n'est pas vide, il n'y a pas de page blanche : au lecteur de composer ses images, son propre espace mental où les tableaux de Char, puis les siens, prendront place. Char à la fois le laisse libre et le dirige : dans l'espace fixé par le poète, c'est au lecteur de faire son chemin.

Mais derrière le miroir que la peinture tend à la poésie, que les peintres offrent à Char, que Char propose au lecteur, la recherche se teinte d'ambiguïté : ce

⁷ M. Heidegger, « Pourquoi des poètes en temps de détresse ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, texte traduit par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, « Idées », 1962 pour la traduction française, p. 327.

⁸ S. Mallarmé, Préface à l'édition de 1914 du « Coup de dés », Paris, NRF, disponible sur le site <http://www.direz.org/site/uploads/Mallarme/Coupde.pdf>.

dialogue à une voix n'est-il pas aussi un aveu de fragilité et d'incertitude ? Qu'en est-il de l'égalité entre peintre et poète, du refus de la traditionnelle comparaison « *Ut pictura poesis* », si seul le poète s'exprime ? La *Recherche* aurait alors l'ultime franchise de se présenter comme un *work in progress*, un travail toujours à continuer et de ce fait toujours actuel, une imperfection qui de ce fait même laisse liberté de s'exprimer ensuite⁹. Char devient l'artiste de l'ouvert, telle cette « échancre » qu'il loue chez Miro, cette énigme préservée : « son achèvement ne suppose pas une fin, mais au contraire une échancre – la plus grande déchirure rectiligne et non inculpable, celle qui laisse entrevoir les attaches secrètes entre deux choses et, partant, des rapports essentiels jusque là inaperçus ». Cette « échancre », cette possibilité de respiration jusqu'à la violence correspond aussi à ce qu'il recherche chez les peintres, ce « commencement », cet « appétit » qui permet au lecteur de se mettre également en recherche et de devenir « la Source aux yeux grands ouverts »¹⁰.

Pourquoi parler de soi, surtout pour un poète qui a toujours proclamé son refus de l'autobiographie ? Les anecdotes sur la parcimonie avec laquelle Char accorde interviews ou entretiens sont légion ; il parle peu, même de son œuvre. Il explique que « sa biographie n'intéresse que lui. Sa vie publique, dit-il, est passée ; sa vie privée lui appartient »¹¹. « Pourquoi me soucierais-je de l'histoire ? »¹² écrit-il au tout début du recueil. Mais le deuxième poème commence par les mots « je veux n'oublier jamais »¹³. Par ailleurs, Char dédie la première partie du recueil « Pauvreté et privilège » « à tous les désenchantés silencieux » dans le groupe desquels il s'inclut puisqu'il évoque « notre vie »¹⁴. Quelque chose doit être sauvé, et partagé : les dates du début du recueil indiquent que, exceptionnellement, Char reprend plusieurs textes déjà publiés ; en ce qui

⁹ R. Char, « La forme en vue », « Alliés substantiels », *Op. cit.*, p. 698.

¹⁰ F. Greilsamer, *L'Éclair au front. La Vie de René Char*, Paris, Fayard, 2004, pp. 352-353.

¹¹ Pour ne pas trahir ce qui nous semble être l'esprit du recueil de Char, nous ne ferons pas figurer de tableaux dans le corps de l'article, dans la mesure où cela reviendrait à opérer des choix arbitraires et à « figer » ce que René Char a selon nous justement voulu préserver ouvert ; nous indiquerons en revanche quelques liens permettant de consulter les tableaux les plus importants.

¹² R. Char, « *Certains jours, il ne faut pas craindre...* », *Op. Cit.*, p. 631.

¹³ R. Char, « Deuxième billet » *Op. Cit.*, p. 633.

¹⁴ R. Char, « Dédicace », *Op. Cit.*, p. 629.

concerne les textes sur les peintres, ils ont été écrits à partir de 1947¹⁵. Que faire partager, alors, au lecteur ? Tout ce qui a nourri son itinéraire poétique, son itinéraire d'homme regardant, d'être voyant. Le recueil sera donc une liste de peintres, liste présentée sans tableaux pour que le caractère d'énumération achevée mais pouvant toujours être continuée soit préservé. Regarder pour apprendre à voir de manière active : tel est le chemin parcouru, chemin qu'il propose ensuite au lecteur. Les textes reprendront donc l'ensemble des peintres qui ont compté dans la vie de Char, dans une forme à la fois poétique et critique.

On remarque d'emblée des choix : pourtant connu par Char puisqu'il a créé un dessin à l'origine du poème « Le Requin et la mouette » et qu'ils ont figuré ensemble dans le numéro de 1949 de la revue *Transition* dirigée par le gendre de Matisse, Georges Duthuit¹⁶, Matisse n'est pas cité. Certains peintres sont décrits par un texte, d'autres par plusieurs, le maximum étant de sept textes pour Georges Braque. L'ordre des textes est généralement alphabétique, sauf pour le début du recueil, puisque Braque figure avant Balthus, et la fin, où Max Ernst et Gauguin figurent après Szenes. Certains poèmes portent le nom du peintre auquel ils correspondent (« Pierre Charbonnier »¹⁷ I et II), d'autres se présentent comme un dialogue (« Il nous a dotés »¹⁸ sur Nicolas de Staël), d'autres comme une idée qui n'est qu'ensuite raccordée à un peintre précis (« Avènement de la ligne »¹⁹ sur Miró). Aucun tableau n'est évoqué de manière explicite : si « nature morte avec pigeon »²⁰ est le titre d'un tableau de Braque, « Chaises et guéridons »²¹, appliqué à Braque, correspond en fait à un dessin de Giacometti. Pas de structure évidente, donc, mais des « confidences voilées » sur les étapes importantes d'un itinéraire visuel.

¹⁵ Jocelyne François, préface pour *Voisinages de René Char*, Rodez, Musée des Beaux-Arts Denys-Puech, 2001, p. 9.

¹⁶ Jocelyne François, *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁷ R. Char, « Pierre Charbonnier » I et II, *Op. Cit.*, p. 684.

¹⁸ R. Char, « Il nous a dotés », *Op. Cit.*, p. 702.

¹⁹ R. Char, « Flux de l'aimant », « Avènement de la ligne », *Op. Cit.*, p. 694.

²⁰ R. Char, « Nature morte au pigeon », *Op. Cit.*, p. 677.

²¹ R. Char, « Guéridon et chaises », *Op. Cit.*, p. 677.

Une première hypothèse, sur l'absence des tableaux et l'impossibilité de savoir à quel tableau précis René Char fait allusion : la pudeur, la volonté de ne dévoiler que des parts choisies de son existence visuelle. L'expérience face à un tableau est une expérience unique, le poète peut y faire allusion mais non la partager de manière directe. Il la transformera donc en un contenu partageable, entre le concret et l'abstraction du concept. Le titre *Recherche de la Base et du Sommet* a quelque chose de presque mathématique en même temps qu'existential, la précision nourrissant ici la quête de repères essentiels : l'évocation des peintres sans les tableaux serait donc une tentative de théorisation d'une sensation individuelle. Peu de repères temporels, à part la date de 1961 concernant le texte de Miró²², beaucoup de présent et d'imparfait de l'indicatif : nous avons les dates de publication des textes, mais sans indication quant à leur déroulement chronologique. Cette évocation viserait donc à préserver une part d'individualité, puisque l'expérience du regard peut et doit être menée par un être humain singulier, mais en gommerait l'aspect circonstanciel, accidentel. « Mon corps visible compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible »²³, écrit Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* : un corps voit, mais rend son expérience la plus universelle possible afin qu'elle soit partageable. On passe de l'image au langage afin de préserver cette universalité.

Char est un homme du texte : les titres « pauvreté et privilège » et « l'âge cassant », qui encadrent « Alliés substantiels »²⁴, montrent à quel point il considère cela à la fois comme une force et comme une faiblesse. Certes Edmond Nogacki rappelle qu'il ne faut pas considérer comme hermétiquement fermé à Char le monde de la peinture : Char peintre, dit-il, est l'aboutissement de Char poète et écrivain²⁵. Toutefois, l'œuvre textuelle reste majoritaire, et même les galets peints et les poèmes enluminés s'articulent autour des mots écrits : disons que Char reste avant tout un homme du texte. Les tableaux ne seront donc pas

²² R. Char, « Dansez, montagnes », *Op. Cit.*, p. 691.

²³ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17.

²⁴ R. Char, « Alliés substantiels », « Pauvreté et privilège », « L'Âge cassant », *Op. Cit.*, pp. 629, 671, 795.

²⁵ E. Nogacki, *René Char. Orion pigmenté d'infini ou de l'écriture à la peinture*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1992, p. 253.

présents dans l'édition qui fait la synthèse de l'existence artistique de Char : ils ont chacun été un moment qui a contribué à former l'individualité de Char, mais de même que l'individualité de chaque peintre l'a enrichi, il préserve son individualité afin de montrer sa richesse propre. Le titre du dernier fragment du recueil sera donc « Nouvelles-Hébrides, Nouvelle-Guinée » et non pas « Paul Gauguin »²⁶, comme si Char voulait privilégier ce que le peintre lui a apporté et non l'aspect privé et donc accidentel d'une relation. Le « nous » final représenterait de ce fait la communauté des artistes en recherche, chacun dans une trajectoire qui lui est propre : chemins individuels qui peuvent être parallèles ou s'entrecroiser temporairement afin de constituer les « paroles d'océan » qui entourent les dieux, groupe des efforts et des tentatives humaines qui atteignent par la Beauté au divin, qui n'est pas personnel. L'absence des tableaux et le passage à une forme d'universalité serait un moyen de montrer les différentes strates composées par les tableaux dans la vie de Char. Les tableaux seraient des miroirs où Char puis le lecteur pourraient se voir : le « laissons-lui »²⁷ du premier texte sur Braque réunit auteur et lecteur dans la même admiration silencieuse du peintre. Les tableaux servent à mieux se connaître, ils sont les étapes de la formation d'un regard individuel : on les évoquera donc en tant qu'ils ont constitué ce regard comme dans « Avènement de la ligne »²⁸, titre qui dit à la fois une vision silencieuse, puis un regard sur, devenant actif, pour aboutir à une interprétation. Beaufret définit poètes et philosophes comme des « chercheurs de site »²⁹ : or, dit Bonnefoy, l'image absolutisée ne produirait qu'un dangereux mirage, une « impression de réalité » produite par des mots ou des objets « détournés de l'incarnation ». Les tableaux ne doivent pas être un « arrière-lieu »³⁰ mais servir à la constitution d'un lieu propre : ils ne peuvent être un refuge définitif, mais seulement des étapes, des jalons, non pas un « pont » mais une

²⁶ R. Char, « Nouvelles-Hébrides, Nouvelle-Guinée », *Op. Cit.*, p. 707.

²⁷ R. Char, « En vue de Georges Braque », *Op. Cit.*, p. 673.

²⁸ R. Char, « Flux de l'aimant », « Avènement de la ligne », *Op. Cit.*, p. 694.

²⁹ J. Beaufret, *Entretien sous le marronnier*, dans René Char, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1169.

³⁰ Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Paris, NRF, « Poésie Gallimard », 2005.

« eau qui se laisse traverser », couleur et transparence vers autre chose, comme le dit Char à propos de Braque³¹.

En tant que tel, ne pas faire figurer les tableaux, c'est également, idée sur laquelle nous reviendrons, rendre un itinéraire partageable avec le lecteur. La mention de tableaux précis pourrait entraîner refus, incompréhension ou interprétation partielle du lecteur. Char choisit d'évoquer des objets identifiables « chaise de jardin », « rouge-gorge »³², mais sans les ancrer dans le cadre d'un tableau précis : d'une manière qui peut évoquer les philosophes taoïstes – que Braque lui aussi admirait –, il allie plein et vide, zones de précision et zones floues, à composer par le lecteur, affirmant même la nécessité du vide et de l'énigme « supprimer l'éloignement tue. Les dieux ne meurent que d'être parmi nous ». Char livre certains éléments de sa vision des tableaux, certains éléments de l'itinéraire de son regard ; il laisse ensuite un vide qu'il appartiendra au lecteur de combler s'il le veut, un espace de liberté. Cette liberté, rappelons-le, a toujours été celle de Char : de ses distances avec le surréalisme jusqu'à son refus de tout engagement dans un parti après la guerre, Char tient à conserver son indépendance. Il exprimera donc son affection – l'un des poèmes consacrés à Braque commence par « ami » – tout en ne se limitant pas à certains tableaux en particulier, afin de ne pas s'asservir à tel ou tel mouvement pictural. De fait, on pourrait difficilement discerner une « tendance » qui serait celle de Char : si on songe à l'abstraction, des peintres comme Jean Hugo ou Balthus sont des intrus ; si on songe à l'évocation de l'humain, les tableaux de Vieira da Silva n'y correspondent pas directement ; on peut indéfiniment poursuivre une telle interrogation. Finalement, le seul terme qui pourrait réunir toutes les évocations des peintres est peut-être « énigme »³³ (terme qui figure d'ailleurs dans « le dard et la fleur » à propos de Balthus). Enigme non pas volontaire, contrairement à ce qu'ont reproché à Char certains de ses détracteurs, mais incitation pour le lecteur à voir et volonté d'une interprétation jamais définitive. Char, avec pudeur, pose les

³¹ R. Char, « Sous la verrière », *Op. Cit.*, p. 674.

³² R. Char, « En vue de Georges Braque », « I. Georges Braque », *Op. Cit.*, p. 673.

³³ R. Char, « Le Dard dans la fleur », *Op. Cit.*, p. 681.

éléments d'un dialogue, mais sans imposer des cadres restrictifs, laissant réellement à l'autre un espace de parole : les derniers mots de « L'Âge cassant » évoquent cette recherche de liberté sur « ce chemin qui, en dépit de ses relais haineux, nous montre les fétus des souhaits exaucés et la terre croisée des oiseaux »³⁴. Il entame un dialogue, parfois, mais rarement, à deux voix, le plus souvent à une voix, l'autre voix étant suggérée, comme dans « Avec Braque, peut-être, on s'était dit »³⁵, ou parfois à fabriquer par le lecteur ; la fin du fragment sur Staël pose un aphorisme paradoxal « Il nous a dotés, nous, de l'inespéré, qui ne doit rien à l'espoir »³⁶. Cette énigme, cette question posée au lecteur, l'invite à entrer à son tour dans le dialogue et dans la constitution d'un regard.

Si la *Recherche* est pour René Char un miroir dirigé vers lui-même, nous avons vu qu'il ne retenait de sa vie que les éléments qui pouvaient intéresser ou faire réfléchir le lecteur : ce miroir dirigé vers soi est donc en même temps un miroir dirigé vers le monde et vers autrui.

Le lecteur doit apprendre à voir ; il ne s'agit pas d'un ordre, mais plutôt d'un impératif partagé par l'auteur et le lecteur. Char l'explique dans le premier fragment consacré à Vieira da Silva : « nous ne sommes plus, dans cette œuvre, pliés et passifs, nous sommes aux prises avec notre mystère, produisant pour demain ce que demain attend »³⁷. Le monde EST énigme, le percevoir comme tel n'est pas un handicap mais bien l'accession à une forme plus élevée de lucidité : ne plus accepter passivement une « réalité » dont l'évidence est aussi politique mais mettre en jeu toutes nos capacités de perception, devenir nous-mêmes en totalité en apprenant à voir le monde dans sa richesse. Il faut pour le peintre « montrer l'inaccessible » et pour le lecteur apprendre à le comprendre à sa manière, « mendier » pour « des refus plus grands », savoir « accueillir » la « réalité noble »³⁸. « Nous avons besoin de trop de choses pour nous satisfaire

³⁴ R. Char, « L'Âge cassant », *Op. Cit.*, p. 768.

³⁵ R. Char, « En vue de Georges Braque », « Avec Braque, peut-être, on s'était dit... », *Op. Cit.*, p. 680.

³⁶ R. Char, « Il nous a dotés », *Op. Cit.*, p. 702.

³⁷ R. Char, « Vieira da Silva », *Op. Cit.*, p. 703.

³⁸ R. Char, « L'Âge cassant », *Op. Cit.*, p. 768.

d'une chose »³⁹ : cette pensée, que Char attribue à Georges Braque, correspond aussi à un dialogue entre peinture et écriture qui ne doit pas viser la satisfaction d'un seul but, ni une conquête matérielle, sous peine de devenir tyrannique. Bien sûr, de tels termes ont une résonance surréaliste, ils évoquent la magie de la fabrication d'une image d'autant plus pertinente et frappante qu'elle est lointaine. Toutefois, il nous paraît excessif de placer la conception charienne de la peinture dans le seul sillage surréaliste, ne serait-ce que parce que dans *Fureur et mystère*, il se détache explicitement du surréalisme : « À l'âge d'homme, j'ai vu s'élever et grandir sur le mur mitoyen de la vie et de la mort une échelle de plus en plus nue, investie d'un pouvoir d'évulsion unique : le rêve. (...) Compagnons pathétiques qui murmurez à peine, allez la lampe éteinte et rendez les bijoux. Un mystère nouveau chante dans vos os. Développez votre étrangeté légitime »⁴⁰. Dans la *Recherche*, en revanche, Char évoque à plusieurs reprises Heidegger et la question de l'être : dans « Impressions anciennes », il écrit « il nous faut apprendre à vivre sans linceul, à replacer à la hauteur, à élargir le trottoir des villes, à fasciner la tentation, à pousser la parole nouvelle au premier rang pour en consolider l'évidence. (...) Pour la préservation d'une disponibilité et pour la continuation d'une inclémente du non-moi »⁴¹. Le lecteur doit apprendre à se détacher de la superficie des choses, il doit percevoir cette « énigme »⁴² présente dans les tableaux de Balthus. Mary Ann Caws explique à quel point le sens est aussi à construire par le lecteur : « Le sillage, donc, se dessinera ou apparaîtra lors d'une traversée signalée par la récurrence de certaines images ou de certains mots, dont le poids, la charge poétique s'accroissent avec chaque fragment à l'élaboration duquel participent poète et lecteur, car cette présence commune est un travail continu, pour faire mais tout autant pour refaire le texte, dans une entente et un partage »⁴³.

³⁹ R. Char, « En vue de Georges Braque », « I. Georges Braque », *Op. Cit.*, p. 673.

⁴⁰ R. Char, *Fureur et mystère*, fragment XXII dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 160.

⁴¹ R. Char, « Impressions anciennes », *Op. Cit.*, p. 743.

⁴² R. Char, « Le dard dans la fleur », *Op. Cit.*, p. 681.

⁴³ M. A. Caws, *L'Œuvre filante de René Char*, Paris, Nizet, 1981, p. 12.

Pour que le monde soit présent, pour que le texte lui permette d'être, il faut que son énigme oblige le lecteur à se concentrer, oblige le lecteur à travailler pour voir au-delà de la superficie des choses : les œuvres ne sont des « planches de salut » que si elles « déborde[nt] », « agrandi[ssent] » et « pousse[nt] à plus d'exigence, de connaissance et d'invention »⁴⁴. Il ne s'agit pas d'une révélation qui deviendrait peu à peu accessible, mais d'un regard individuel à construire : ces deux fragments de « L'Âge cassant » l'expliquent : « Si vous n'acceptez pas ce qu'on vous offre, vous serez un jour des mendiants. Mendiants pour des refus plus grands » ; « on ne découvre la vraie clarté qu'au bas de l'escalier, au souffle de la porte »⁴⁵. La liberté individuelle, tant celle du peintre que celle du poète et celle du lecteur, sont essentielles : ne pas associer un tableau précis à un fragment, c'est aussi préserver cette liberté et l'énigme qu'elle doit permettre de percevoir. Apprendre à voir n'est pas suivre un chemin que Char imposerait, mais bien, pour le lecteur, construire son propre chemin. On songe ici à Montaigne, conseillant à son lecteur de « produire infinis *Essais* »⁴⁶ ; ce modèle d'interprétation et de lien entre auteur et lecteur peut éclairer la démarche du recueil. Char lui aussi recherche une expérimentation de son propos par chacun, il recherche une parole « valable pour un, un encore, un ensuite, un tout seul... », une parole qui ne soit pas imposée mais permette de se mettre en chemin. « Ah ! s'efforcer ici de n'être pas nouveau – fameux – mais de retoucher au même fer pour s'assurer de son regain guérisseur » : ce refus de la prestigieuse singularité indique aussi un sens qui n'est pas construit par le seul créateur, mais seulement initié par lui pour être continué par d'autres. A la manière de Montaigne, le lecteur doit « produire infinis *Essais* »⁴⁷, faire l'expérience de son propre regard et construire une vision, donc une élaboration d'un sens du monde.

Le poète donnera donc à voir, évoquera, dans le sens d'appeler à la vision, mais n'imposera pas : le premier texte d'« Alliés substantiels » s'intitule de manière révélatrice « en vue de Georges Braque », donc à l'approche, pour un

⁴⁴ R. Char, « Mille planches de salut », *Op. Cit.*, p. 699-700.

⁴⁵ R. Char, « L'Âge cassant », *Op. Cit.*, p. 768.

⁴⁶ Montaigne, *Essais*, texte établi par P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, PUF, 1999, I, XII, p. 245.

⁴⁷ R. Char, « En vue de Georges Braque », *Op. Cit.*, p. 673.

premier regard sur mais non pour une vision dogmatique et définitive, comme une première approche d'une terre lointaine. A la manière des philosophes présocratiques, il s'agit de questionner, ce qui est plus important que de répondre. Char dit d'Héraclite : il « est, de tous, celui qui, se refusant à morceler la prodigieuse question, l'a conduite aux gestes, à l'intelligence et aux habitudes de l'homme sans en atténuer le feu, en interrompre la complexité, en compromettre le mystère, en opprimer la juvénilité »⁴⁸. Remarque qui s'applique aussi aux fragments sur les peintres : si nous lisons celui sur Paul Klee, nous avons certains indices quant à sa peinture, mais nous ne pouvons pas nous représenter précisément ses tableaux. Sont évoqués des hirondelles, le bleu, une montagne et des arbres menant à un désert, une « usine de soufre », donc peut-être à la fois un paysage urbain et un symbole de mystère, et surtout les « signes »⁴⁹ dont on sait, si on a regardé un tableau de Paul Klee, qu'ils sont effectivement très présents. Ces éléments nous donnent des points de repère, quelques jalons mais ne correspondent pas à une représentation d'un tableau. Ils diffèrent également des commentaires qui auraient pour but de « faire vivre » le tableau : il s'agit de faire énigme pour faire voir. « De la privation de nourriture naît le désir » dit Parménide⁵⁰. Le lecteur a assez de renseignements pour s'intéresser aux tableaux (comment des hirondelles et une usine peuvent-elles s'harmoniser ?) et trop peu pour avoir une idée claire. A la manière de Parménide, Char privilégie l'énigme pour que naisse une clarté authentique. Les textes n'illustrent donc pas les tableaux, pas plus que les peintres qui ont travaillé pour Char n'ont illustré ses recueils. « Parler d'"illustration" des poèmes de René Char nous semble être un terme sinon inexact, du moins approximatif : il s'agit bien davantage d'une dialectique qui s'est construite à chaque exemplaire de l'édition d'un poème ou d'un recueil »⁵¹. Beaufret définit poètes et philosophes – et on pourrait y ajouter les peintres – comme des « chercheurs de site »⁵² : parler de peinture sans faire

⁴⁸ R. Char, « Héraclite d'Éphèse », *Op. Cit.*, p. 721.

⁴⁹ R. Char, « Secrets d'hirondelles – Paul Klee », *Op. Cit.*, p. 690.

⁵⁰ Parménide d'Élée, dans Y. Battistini, *Trois présocratiques*, *Op. Cit.*, p. 111.

⁵¹ J. François, *Op. cit.*, p. 7.

⁵² J. Beaufret, *Entretien sous le marronnier*, *Op. Cit.*, p. 1169.

figurer les tableaux permet une recherche de l'être, de ce « pays » authentique dont parle Bonnefoy, loin des pièges de l'image. L'image est selon Bonnefoy le piège de ce qui paraît incarné et ne l'est pas ; même s'il applique cette définition au texte, elle peut également s'appliquer à une vision superficielle de la peinture qui nous détournerait du monde⁵³.

Parler de peinture sans montrer de manière immédiate ce dont on parle reviendrait donc à forcer le lecteur à retrouver la capacité de s'émerveiller, de s'interroger. *Mirabilia* indique à la fois l'admirable et l'étonnant : au lecteur-spectateur, au lecteur-regardant de retrouver cette capacité à questionner, à s'émerveiller devant le monde et la peinture qui le représente, mais aussi d'affronter le vide et l'incertitude de l'absence de réponse. La « recherche de la base et du sommet » ne concerne pas seulement le poète, mais aussi le lecteur : au lecteur de trouver ce qui est important, quitte à affronter la possibilité du vide. L'absence des tableaux, sans vide dans la page, incite discrètement le lecteur à affronter cette incertitude qui est aussi la clé d'une recherche vraie. « L'inespéré, qui ne doit rien à l'espoir »⁵⁴ dit Char à propos de Staël, rêvant sur le yeti : la recherche de vérité et d'authenticité a un prix, c'est de regarder le vide et de vivre avec lui. Donc Char privilégie des peintres dont l'abord n'est pas évident, et il ne montre pas ceux de leurs tableaux auxquels il pense lorsqu'il écrit. Baudelaire, également cité par Char dans « Grands astreignants » affirme que la seule critique qui vaille est la critique poétique : elle fait vivre ce qu'elle explique, elle est créatrice⁵⁵. L'explication par Char des tableaux est à la fois philosophique, poétique et picturale : l'exemple des « empreintes » dans le fragment « Bois de Staël »⁵⁶ l'illustre. Les « empreintes » montrent le chemin que doit parcourir le lecteur, chemin vers lui-même et vers la vérité, l'empreinte représentant aussi la trace d'une individualité dans le monde. Les « empreintes » constituent aussi une référence littéraire directe au ballet « L'abominable homme des neiges » co-écrit

⁵³ Y. Bonnefoy, *La Présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 32.

⁵⁴ R. Char, « Il nous a dotés », *Op. Cit.*, p 702.

⁵⁵ Baudelaire, *Salon de 1846* dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 645.

⁵⁶ R. Char, « Bois de Staël », *Op. Cit.*, p 701.

par Char et Staël, le yeti étant justement, encore une fois, un mélange d'humain et de non-humain, un « autre » indéfinissable. Mais les « empreintes » peuvent également correspondre aux « taches » de couleur sur les tableaux de Nicolas de Staël, comme des « empreintes » du peintre sur le monde et sur son tableau. Le lecteur est invité à se mettre en chemin, l'important ici n'étant pas le point d'arrivée mais la distance parcourue, en soi-même et dans le monde.

La démarche de Char est multiple, retrait en soi et mouvement vers le monde et vers autrui. Mais cette démarche, si elle révèle une volonté construite d'« apprendre à voir » – mot de Rilke, lui aussi cité par Char, pour son personnage parisien Malte⁵⁷ –, dénote aussi une certaine fragilité. Qu'est-ce qu'un dialogue dont on n'entendrait qu'une voix ?

Malgré une volonté de ne pas tomber dans l'illustration, de ne pas subordonner les tableaux au texte, le texte domine finalement dans une *ekphrasis* ambiguë. Ce recueil est certes un recueil de synthèse, et l'on sait que dans les autres recueils tableaux et textes étaient agencés ensemble dans la page : dans *Lettera amorosa*, le texte de Char pour « dédicace » débute le recueil et un tableau de Braque montrant deux visages qui se regardent le termine⁵⁸ ; on ne saurait affirmer plus clairement l'égalité et la complémentarité des deux arts. Toutefois, on se demande si la seule présence du texte dans ce recueil n'affirme pas même involontairement une primauté au moins temporaire de la poésie sur la peinture. Tout en affirmant la fécondité du dialogue avec le peintre et son respect pour eux, Char non seulement ne les laisse pas parler, mais les interprète à sa guise, d'une certaine façon recrée et refait leurs tableaux. Certes nous avons analysé la volonté de dialogue qui s'affirme à plusieurs reprises dans ce recueil (« avec Braque, peut-être, on s'était dit » ; « Il nous a dotés »⁵⁹) ; nous avons constaté également à quel point Char tentait de rendre vivante la peinture de ses amis. Toutefois, les amis peintres n'accèdent pas ici à la parole ; la vie des tableaux est assurée par les mots seulement. Nous rejoignons l'ambiguïté de l'image telle que la décrit Bonnefoy :

⁵⁷ R.-M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1904-1910), München, Süddeutsche Zeitung / die deutsche Bibliothek, 2004, p 14 (« *Ich lerne sehen* »).

⁵⁸ R. Char et G. Braque, *Lettera amorosa*, Paris, Poésie Gallimard, pp. 9 et 53.

⁵⁹ R. Char, « Avec Braque, peut-être, on s'était dit » « Il nous a dotés », *Op. Cit.*, pp. 680 et 702.

à la fois les tableaux accèdent ainsi à une sorte d'éternité et en même temps ils y perdent en réalité puisque les mots ne retranscrivent que certains de leurs aspects⁶⁰. Tout se passe comme si la « recherche » devait finalement être individuelle : malgré la volonté affirmée de collaboration, malgré une volonté d'union entre peintre, poète et lecteur, chacun doit affronter une solitude inévitable, une connaissance et une union parfaite, même spirituelle, avec l'autre, ne sont pas possibles. Si dans le dialogue avec Braque « le poète » et « le peintre » sont systématiquement nommés par leur fonction et différenciés, c'est peut-être aussi pour affirmer cette irrémédiable solitude individuelle. La fin du fragment montre une différence irrémédiable, ainsi qu'une inscription dans le temps : « Le peintre : Quoi de neuf dans votre Midi? / Le poète : Les orangers sont déjà en fleur, le pêcher fait son averse. D'autres arbres vont bientôt suivre. Mais leur maturité est insérée dans une unique saison. Tandis qu'ici... »⁶¹. Les points de suspension et la phrase non achevée sont à interpréter comme une recherche à continuer : la quête n'est ni condamnée ni invalidée, elle peut et doit rester incertaine et fragile. Le peintre comme le poète sont des « lanceurs de graine »⁶² – ainsi Char qualifie-t-il Jean Villeri, mais cette appellation peut être généralisée – ils donnent la possibilité d'une éclosion, de quelque chose de neuf, mais ne construisent pas de manière définitive. La quête ne peut totalement aboutir car elle doit rester libre ; or, une quête totalement aboutie se transformerait en un simple chemin à imiter, elle perdrait son authenticité. « Je ne suis pas une loi pour moi et les miens » écrit Zarathoustra ; « si vous voulez monter en haut, servez-vous de vos propres jambes ! Ne vous faites pas porter en haut, ne vous asseyez pas sur le dos et la tête d'autrui! »⁶³. Char lecteur de Nietzsche ne peut que donner à son lecteur un chemin par nature partiellement inaccompli : la solitude qui perdure, l'échec partiel du dialogue ne garantissent en rien le succès de la « recherche » du lecteur mais permettent de préserver son authenticité.

⁶⁰ Y. Bonnefoy, *La Présence et l'image*, *Op. Cit.*, p. 32.

⁶¹ R. Char, « Sous la verrière », *Op. Cit.*, p. 674.

⁶² R. Char, « Jean Villeri II », *Op. Cit.*, p. 705.

⁶³ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, texte traduit par Geneviève Bianquis, Paris, GF, 2006, p 254.

On peut donc voir autrement les œuvres d'art construites par Char et les peintres et le problème de la double édition : Char conçoit les œuvres ainsi élaborées comme limitées dans le temps. Selon Edmond Nogacki, René Char préfère la peinture à la photographie parce que la photographie, du fait qu'elle est reproductible à l'infini, perd ce *hic* et *nunc* qui est selon Benjamin la caractéristique de l'œuvre d'art authentique⁶⁴ : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic* et *nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de l'œuvre d'art au lieu où elle se trouve »⁶⁵. De fait, les collaborations de Char avec les photographes restent ponctuelles : exception marquante, *La Postérité du Soleil*, véritable dialogue entre Char, Camus et Grindat. Pour Char, l'œuvre d'art ainsi construite doit être plus éclairante – ou plus énigmatique, ce qui est ici équivalent – : le tableau permet de « discerner des voies inattendues mais plausibles »⁶⁶. L'œuvre d'art élaborée à deux sera donc une révélation temporaire, l'ébauche d'un nouveau chemin : en cela Char impose à son lecteur une route à suivre, à lui de s'en écarter ensuite s'il le souhaite. La révélation ne peut pas être permanente car sinon elle serait altérée : l'image, si elle veut rester incarnée, ne peut être que l'expression d'une vision ancrée dans le temps, dans la mesure où la réalité qu'elle décrit est elle aussi dans le temps. C'est également le processus que décrit Heidegger dans « Pourquoi des poètes en temps de détresse ? » : ce n'est que du fond de la mise en lumière de la fuite de l'être que peut émerger une authenticité, une prise de conscience. « La mort se dérobe dans l'énigmatique. Le secret de la douleur reste voilé. L'amour n'est pas appris. Mais les mortels sont. Ils sont, dans la mesure où il y a parole. Toujours plane un chant sur la terre délaissée. La parole du chanteur retient encore la trace du sacré »⁶⁷. La description que fait de lui René Char est enracinée à la fois dans le temps et dans l'éternité : « Frère loup et François appellent Giotto debout sur ses échelles, occupé à peindre les fresques

⁶⁴ Nogacki, « René Char et les peintres », dans *René Char et ses Alliés substantiels. Artistes du XXe siècle*, Association Campredon art et culture-Maison René Char, L'Isle sur la Sorgue, 2003, p. 108.

⁶⁵ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, texte traduit par M. de Gandillac, Paris, Allia, 2003, p. 65.

⁶⁶ E. Nogacki, « René Char et les peintres », art. cit., p. 108.

⁶⁷ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *Op. Cit.*, p. 330.

d'Assise. Ils le prient de se dépêcher, car ils désirent lui montrer, avant la nuit, la campagne de Jean Hugo. Pourtant, Jean Hugo appartient bien aux jours de cette année 1957, pleine de peur et digne d'amour⁶⁸. E. Nogacki écrit : « On comprend alors que l'œuvre née de la plume et du pinceau soit si précieuse, voire unique, et que parfois elle doive appartenir plus au musée qu'à la librairie »⁶⁹. Hugo est héritier des Anciens et en même temps intégré dans l'actualité : l'œuvre qu'il fait avec Char ne peut donc être reproduite, elle ne pourra qu'être évoquée, au sens fort d'appelée à vivre par la voix, dans le recueil de synthèse. Gardons-nous également d'une interprétation trop marquée par la réception actuelle de Char : si actuellement les manuscrits enluminés sont des objets précieux, des œuvres muséales, leur petit format devait à la base leur permettre d'être accessibles à un public d'amateurs peu argentés⁷⁰. Char ne visait donc pas une élite mais le petit cercle de ceux qui voulaient bien « être présents avec lui »⁷¹. Aujourd'hui les manuscrits enluminés ne sont plus immédiatement disponibles mais le recueil de la *Recherche* continue de vivre et d'être lu : invitation par les mots à aller voir autre chose, à regarder le monde non pas dans mais grâce à, par la peinture.

Pour conclure, l'analyse de la *Recherche* et de cette absence des tableaux pose largement autant de questions qu'elle en résout. Certes nous avons établi l'aspect biographique de cette tentative de synthèse par les mots, synthèse volontairement laissée inachevée, qui permet ainsi au lecteur de se mettre lui aussi en chemin. Devenu spectateur regardant, il peut lui aussi « apprendre à voir », continuer la route de la constitution d'un regard neuf, d'un regard qui perçoit l'énigme du monde et l'appréhende de manière vivante. Une telle posture implique d'affronter l'incertitude, le vide : la tentative de dialogue passe par l'acceptation d'une solitude irrémédiable. Mais ces éléments ne résument pas le sens du recueil, pas plus qu'ils ne comblent entièrement le vide laissé par la non-présence des tableaux, qui semblent pourtant irriguer le recueil entier. Mais ce

⁶⁸ R. Char, « Jean Hugo » I et II, *Op. Cit.*, p. 688-689.

⁶⁹ E. Nogacki, « René Char et les peintres », art. cit., p. 108.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁷¹ M. A. Caws, *L'Œuvre filante de René Char*, *Op. Cit.*, p. 12.

vide, cette incertitude, sont sans doute justement ce que Char a souhaité : si dans la peinture chinoise le vide est un élément constitutif des tableaux, un centre nerveux autour duquel ils sont construits⁷², le fait de ne pas faire figurer les tableaux maintient ce recueil dans une part d'incertitude et une fragilité voulue, qui le rendent vivant. La quête d'un regard authentique apparaît dans son incomplétude humaine, le chemin est toujours à compléter. Mais la *Recherche*, par ce choix particulier, permet également d'aborder une autre question : comment parler des artistes qu'on estime, qu'on affectionne, de quelle façon les faire partager aux autres ? Faut-il se cantonner à un hommage respectueux, une narration de ce qui a été fait ou bien faut-il privilégier une critique « poétique » comme Baudelaire le souhaitait ? Est-il plus fructueux pour le regard d'Autrui de rendre avec le plus d'exactitude possible ce qui a été perçu, vu ou entendu, ou bien faut-il privilégier les impressions personnelles ? René Char choisit d'une certaine façon une « troisième voie » : en privilégiant certains éléments significatifs, comme le « bleu »⁷³ de Paul Klee, il rend plus immédiat, plus accessible, le sens des tableaux ou du moins une interprétation possible. Toutefois, en organisant sa vision en fragments poétiques, il préserve et même recrée l'énigme des tableaux – et des écrivains dans « Grands astreignants ou la conversation souveraine »⁷⁴ – : sans statufier les artistes dans une admiration immobile, il préserve l'énigme qui est le centre nerveux de leur œuvre, il leur permet et leur garantit, à sa manière, de rester toujours vivants.

⁷² F. Cheng, *Shitao, La Saveur du monde, Op. Cit.*, p 19.

⁷³ R. Char, « Secrets d'hirondelles – Paul Klee », *Op. Cit.*, p. 690.

⁷⁴ R. Char, *Grands astreignants ou la conversation souveraine, Op. Cit.*, pp. 710-748.