

ANNE-MARIE FORTIER

*Université Laval*

## Pierres d'attente : Miró vu par Char

---

À la différence de Georges de La Tour, mais au même titre que Picasso, Brauner, Giacometti, de Staël ou Braque, Miró, dans l'œuvre de René Char, est promu au titre quasi générique d'«allié substantiel».

Intégrés à la seconde partie de *Recherche de la base et du sommet*, œuvre incessamment complétée, augmentée et où seront reversés au fur et à mesure de leur rédaction les écrits sur les peintres, les textes de Char sur Miró<sup>1</sup> sont pour ainsi dire «fondus» à cet ensemble «votif» où Char convoque ceux avec qui, à un moment ou à un autre, il aura eu ce rapport privilégié de l'«alliance substantielle<sup>2</sup>».

Le plus important des textes que Char consacre à Miró, *Flux de l'aimant*, est daté de 1963 et paraît en 1964 aux éditions Maeght, accompagné de 17 lithographies de Miró. Après un premier développement sous la bannière de l'intitulé chapeautant l'ensemble, le texte se poursuit, ponctué de trois intertitres qui en marquent les étapes : «Avènement de la ligne», «Avènement de la couleur» et «Forme en vue».

Pourquoi ce texte, et pourquoi Miró ? Quelque chose, là, dans ce texte, tient du paradoxe. Il s'agit d'abord du texte de Char sur un peintre à fois le plus développé, le plus analytique et le moins poétique, si l'on peut dire, le moins proprement métaphorique. À

tout prendre, quelque chose semble ressortir, là, à un rapport « inessentiel » qui serait peut-être l'essentiel de ce texte.

À la différence, disions-nous, de Georges de La Tour. C'est que celui-ci est le seul d'entre les peintres commentés par Char qui n'a jamais illustré ni une œuvre, ni un manuscrit, mais dont la « collaboration posthume » aura été séminale pour lui. Son évocation de Georges de La Tour, partant, sera « sortie » de cet encadrement à la fois textuel (la section de *Recherche de la base et du sommet*) et temporel (les textes de cette section sont tous, sans aucune exception, datés<sup>3</sup>) pour être dispersée ou « semée », au sens fort, dans cet espace sans date et continuellement réintégré, réassimilé, constamment vécu comme au présent, le présent d'une influence qui n'aurait rien de pictural mais qui logerait dans ce type de liens essentiels que Char entretiendra toute sa vie avec l'œuvre de Rimbaud ou avec celle des présocratiques.

S'il y a malaise dans la présence de Miró chez René Char, il ne procède donc en rien de la « situation » dans l'œuvre, qui est sans doute celle que pouvait attendre Miró, à la fois inespérée et attendue, tant paraît étrange le rapport qui se sera établi entre eux. Car au sein de cette section des « alliés substantiels », il faut bien lire, en contraste, le rapport « particulier » qu'aura eu Char avec Braque, à qui il consacre ponctuellement et périodiquement des textes entre 1947 et 1963, année de la mort du peintre. Ces textes mettent en scène le dialogue fécond qui s'est instauré entre le peintre et le poète, dialogue intime où l'univers pictural de Braque donne lieu à l'élaboration de ce que Char appellera « la toile du poète », c'est-à-dire à autant de poèmes inspirés par des toiles, évocations poétiques du sujet des tableaux de

Braque. Ce dialogue s'ouvre et trouve à se nourrir d'un même *faire*, en quelque sorte, puisqu'il a lieu dans l'atelier du peintre<sup>4</sup>.

Pourquoi cette distinction, cette « élection en creux » qui vaut à Miró un texte analytique, long, progressif et où chaque chose est selon toute vraisemblance abordée dans l'ordre et selon son rang ?

Le malaise tiendrait donc en partie à cette « normalisation » de la présence de Miró dans l'œuvre de Char : au même rang que les autres peintres, Miró a une place dans les hommages ; au même rang encore, il a son lot de livres, de manuscrits à enluminer. Pourtant, quelque chose d'inessentiel perdue entre Char et Miró : présent dès le début de l'aventure de l'enluminure et jusqu'à ses toutes dernières manifestations aux alentours de 1976, Miró n'a droit qu'à ce rang somme toute « nombreux » des peintres qui, bien que célèbres, s'amalgament à cette suite, à cette liste des « alliés ».

Le paradoxe tiendrait alors à ceci : le rapport en apparence « inessentiel » qui vaut entre eux est un rapport qui exclurait la parole, l'entretien et même le partage d'un univers pictural imaginaire. Il n'y aurait donc rien entre eux ? Si, pourtant. Derrière ce silence, derrière cette retenue entre les univers imaginaires, il y a cela même qui fonde leur rapport : la distance.

Distance de l'accueil, dirait Blanchot. Certes. Mais distance qui force le poète, pour l'une des rares fois dans son œuvre, à creuser autre chose que l'univers imaginaire d'un peintre, c'est-à-dire son art même, son *faire* et ses étapes.

Creuser, ici, prend son sens fort tant le grand texte que Char consacre à Miró s'inscrit dans une verticalité

du tableau, une recherche « archéologique » des couches de signes, une recherche archéologique de la « surface ». Cette verticalité n'est ni « coulée » du texte qui s'acheminerait vers sa fin d'un même fil, ni description de « la tête aux pieds » du tableau, mais bien plutôt, de façon circulaire et itérative, description de la superposition : desquamation des couches, exfoliation des « liasses », c'est-à-dire du schiste du tableau, comme on compte l'âge d'un arbre à partir des couches concentriques de son tronc. Ce faisant, en remontant les couches, les stratifications du tableau, Char remonte « amont », vers l'âge de l'enfance du tableau, vers le geste qui est fête, le geste qui est jeu : l'*Homo ludens* était rupestre.

Les couches ont chacune leur effet propre que la couche supérieure accentue, catalyse, cristallise : tout ensemble indépendantes et liées, complémentaires et suffisantes, elles animent une fête « intérieure », dont le spectateur serait exclu. Le tableau n'offre somme toute que son dos et le murmure de sa fête. Le spectateur est le forain, au sens propre, celui qui erre, hors de tout lieu, déambulant au fil des foires. Forclos ou forain, l'étymologie ici se dédouble, comme son point d'application : Miró est certes un « peintre guilleret », ce « forain subtil » à qui « la mécanique céleste a montré ses frondaisons, son labyrinthe et ses manèges » (691), mais il est aussi le foreur qui creuse la géologie du visible pour en extraire l'essentiel, pour extraire, selon une phrase de Valéry, « du complexe de la vue la trouvaille du *trait*<sup>5</sup> ».

Devant le tableau, le spectateur est « Narcisse à rebours », chargé lui aussi d'un forage et d'une fête :

car dans sa peinture s'inscrit précisément ce qu'une civilisation n'a plus dans sa vieillesse. Et notre usure s'en empare, en subit l'attrait. [...] Notre lucide pesantier est effacée. [...] Un autre âge se reconstitue tout autour, et sa plénitude est celle du premier jour, et son œuvre la première étincelle dans l'enfance du temps. (694)

La peinture de Miró s'adresse à l'être et commande un état ou plutôt un *moment* de l'être : « l'instant où la conscience n'a pas touché terre – cette partie la moins ostensible de nous, la plus éloignée, qui nous ravit comme une joie bien nôtre, mais séparée de nous, du contradictoire devenu muet ; cette part reçue sans accès, soudain ouverte, mise en vue et préservée on ne sait comment – voilà ce que Miró nous demande d'être » (693). En un mot : « Un regard non formulé. L'état qui précède la chose, la voie non pas de l'achèvement, mais celle qui va à son commencement » (693).

Le texte s'amorce donc sur l'effet global de l'œuvre que Char attribue à la dynamique de ce qu'il nomme ici les « images » entre elles sur la toile, dynamique que l'on doit à cet élément reconnaissable qu'est le geste du peintre : ce que le poète appelle la « gravitation vers les sources » détourne les images de leur fin, au fur et à mesure de leur apparition :

Comme aspirées par le mouvement qui les entraîne, elles se resserrent. Et dans la simplification qu'elles subissent, [...] une force les prend en charge, la plus intérieure, la force de cohésion. [Les images] en assument la puissance et, soustraites comme elles le sont à toute finalité, les images que trace Miró trouvent cet équilibre particulier qui n'est qu'une tension d'objets, maintenue en suspens. L'instable et pourtant souverain équilibre du germe. (693)

Tout à la fois arrachées à « la finalité », gratuites, extraites de la tâche de représentation, les « images » sont simplifiées et retenues entre elles par la force de cohésion. Partant, cette dynamique « ouvre la voie à tous les possibles, déroule ceux-ci en méandres, laisse libre cours à d'imprévisibles tangences. C'est l'éclosion multiple de l'image arrêtée et retenue » (693).

Ailleurs, Char décrit, par la voix de Braque mise en scène dans « Sous la verrière », le même rapport ; il fait dire au peintre :

LE PEINTRE : Si j'interviens parmi les choses, ce n'est pas, certes, pour les appauvrir ou exagérer leur part de singularité. Je remonte simplement à leur nuit, à leur nudité premières. Je leur donne désir de lumière, curiosité d'ombre, avidité de construction. Ce qui importe, c'est de fonder un amour nouveau à partir d'êtres et d'objets jusqu'alors indifférents. (675)

Plus loin, le « peintre » complète son propos :

LE PEINTRE : Il faut sans cesse se persuader que la vie réelle et les choses qui la composent n'ont pas de secrets entre elles. Seulement des absences, des refus, des cachettes naturelles dont nous ne saisissons pas, à première vue, la perspicacité. (675)

C'est bien le même mouvement qui est décrit, la même force en présence. Aussi peut-on dire que ce que Char appelle « détourner de sa fin » veut aussi dire « remonter aux sources » : il s'agit peut-être d'une sortie de la représentation, mais aussi d'une remontée à l'essence, d'une sortie des liens habituels qui attachent l'image à son lieu propre afin de refonder ce lieu dans le tableau, lieu dont la « force de cohésion » serait le principe.

On le voit, de Braque à Miró – les toiles de Braque dont il est question dans « Sous la verrière » sont de la série intitulée « Dans l'atelier du peintre » et donc figuratives – il n'est question ici d'aucune distinction *a priori* entre le mouvement et l'extraction évoqués plus haut pour une toile dite figurative et pour une toile non-figurative : dans toute toile, dans tout tableau, il y a cette entrée dans un nouveau mouvement où se redéfinissent les territoires de chacun, territoires contigus, certes, mais finement cadastrés par l'oscillation d'un échange de part et d'autre du trait. « L'élan de la ligne passera en s'élevant et provoquera des poursuites et d'étranges mêlées, en fuges d'anneaux palpitants » (696).

En comparant les premières phrases des trois sections, il est aisé de s'apercevoir du motif introduit par Char :

- (1) « Sur la surface intacte, la ligne pointe la première » (694) ;
- (2) « Le dessin à son tour devient support. [...] À son tour la couleur rend l'espace » (696) ;
- (3) « À la manière de la ligne, à la manière de la couleur, la forme de Miró n'est que surgissement » (698).

Traitées séparément, la ligne, la couleur et la forme sont la réitération du même mouvement, chaque élément œuvre en soi ; il y a séparation par la diction de ce qui se trouve dans le même temps sur la toile.

Dans ces textes, Char, pour « décrire » l'œuvre de Miró, imagine, décrit, à partir des divers états de la toile (le blanc, la ligne, la couleur, la forme), la genèse de l'œuvre dans sa succession.

Décrire l'abstraction ne serait jamais alors que décrire la genèse de l'abstrait<sup>6</sup>, le geste que la toile saisit en un moment, dans son élan et dans son inscription, et qui se perd dans l'après ; le geste, revu trois fois, défait en ses états successifs sur la toile, défait en temporalité, en spatialité et en profondeur, geste pourtant unique, d'un seul tenant et d'un seul mot où sont enclos le signifiant et le signifié.

Les textes de Char sur Miró poseraient alors le problème de la « successivité » liée au langage. Successivité intrinsèque et syntaxique, pourrait-on dire, mais aussi successivité des états (imaginaires) du tableau, des éléments qui le composent et des dimensions qu'elle semble assurer (temps, espace et profondeur).

La ligne ouvre la toile, sépare sur le plan les espaces, les retient et les contient. Fêlures dans l'accord blanc, la ligne et le trait ouvrent les hostilités de part et d'autre de ce bien commun, de cette frontière commune aux deux espaces délimités. La ligne, du même coup, met fin à l'arbitraire : « Jet ou inflexion, la ligne de Miró bannit le repentir, fait de la justesse sa règle et de la spontanéité sa conduite » (695).

Portant le laps de son inscription, la ligne est temps et espace devenus ductiles, sinueux, lancés à leur propre poursuite, traçant finement le sentier de l'alliance des contraires : « C'est à l'orée de la conscience qu'elle affleure, là où conscience et inconscience ne s'opposent pas encore, dans le ferme milieu qui les unit. Ainsi reste-t-elle gardienne de leurs propriétés contraires, ligne qui fait de sa volonté délaissement, de son tâtonnement lucidité et va jusqu'à faire de sa recherche, hasard » (695).

Ces « pierres d'attente » sont, de part et d'autre d'un sentier, les pierres reversées sur les côtés du chemin par qui trace, dans le délaissement, la lucidité et le hasard, sa recherche sans but, tâtonnante et obstinée.

La main suit l'outil qui s'efface dans sa trace en un double accomplissement : « dans sa démarche la ligne est désormais expression de l'outil autant que conséquence du geste. Outil, geste, disparus l'un dans l'autre, enrichis l'un par l'autre » (695-696). Derrière celui qui cherche, fait face, désormais, ce qui était indifférencié, face à face mais cherchant à retisser les liens.

Telle est l'escrime de Miró. Geste replié puis lâché sur l'exigence de l'outil devenu ensemble cette durée qui rencontre la surface adverse et qui délaisse sa continuité brisée, pour que la tension ne soit plus qu'un filin de tension, qu'elle aille au bout de sa convoitise comme si elle avançait au niveau de l'inconscient. Sans Ariane. (696)

Par la ligne, le tableau le dispute au dessin. Il n'est que dessin, jusque-là. Et si d'aventure la couleur vient s'ajouter, ce n'est jamais qu'à côté, ailleurs, plus tard : sur le tableau coexistent la ligne, le trait du dessin et le tableau, la couleur. Le dessin n'est pas ici le premier état du tableau ou de la gravure mais coexiste avec lui, il n'est pas recouvert par la couleur mais serait cet ailleurs et ce moment depuis lesquels le tableau évolue, se fait plus tard et vient se greffer au dessin tout en montrant l'écart temporel et spatial :

[La couleur] ajoute au dessin une nouvelle dimension. D'un bond, par sa franche entrée en contact avec la surface, elle affirme ce qui la sépare de la ligne : sa force médiane, instantanée, ce pouvoir

qu'elle a de se hisser jusqu'à son point culminant, prenant appui sur elle-même. [...] Complément de la ligne, la couleur cependant ne manifeste pas la forme, ni ne cherche à la recouvrir pour la mettre en vue – ce qui serait une circonscription assignée : elle accentue l'espace. C'est l'espace qu'elle vise. (697)

Si la ligne inscrit la durée et le temps, la couleur marque la profondeur. Entre la ligne et la couleur, il ne saurait y avoir d'entente : « Mouvement croisé », « vibration double », la « nature contraire » de la ligne et de la couleur oppose « l'enjouement, le saut de carpe » de la ligne à l'« éclat » de la couleur.

La ligne tend et retient l'espace en le partageant. La couleur apparaît avec son mouvement autonome qui anime et excite l'espace, « le fait reculer ou avancer, l'étire » (696). Ayant charge d'amplification, d'accentuation, d'étalement de la profondeur, la couleur est affirmation de ce qui la sépare de la ligne. Si sa densité et son énergie varient, ce n'est jamais que selon cette « vibration double » qui interfère avec la ligne ; tendue comme elle, elle se déverse, s'infiltré et se combine à la ligne selon un principe d'équivalence et non de similitude, d'analogie, si l'on préfère : seule condition à l'autonomie de leur action, il faut « que la geste ait la même élection » (697), qu'elles poursuivent toutes deux le même but.

« La couleur, qui prévoit l'espace à travers lequel elle s'unira à la ligne, doit prévoir aussi – comme la ligne, tout en le découvrant, avait prévu son parcours – sa multiplication, l'accord de valeur à valeur. Alors commence cette partie subtile » (697).

Là où la toile de Miró devient poème, c'est par où ce qu'elle construit est son silence, la respiration qui

s'instaure entre lignes et couleurs, le mouvement vibratoire et d'usure, dirait Mallarmé, au nom d'une pureté centrale qui serait sa forme même: «cet éloignement entre les deux [couleurs], cette respiration presque sensuelle de l'espace dans l'action simultanée des lignes fait glisser l'œil flammé, de détour en détour, jusqu'au centre invocateur. De ce périple naît la forme, sol en paroi d'un tout volant qui se constitue» (697).

La forme serait donc la terre matricielle où les divers éléments (la ligne, la couleur) entrent en mouvement incessant, mouvement dont l'intensité fait croire au repos et à la fixité là où il n'y a que vibrations, cadastre infiniment refait. La forme est cela même qui est au centre, pure ellipse, centre invocateur. *Pierre d'attente*.

Au contraire de la forme «construite», la forme de Miró est propulsion aveugle, pour ainsi dire, non calculée, spontanée, mais portée à son terme, c'est-à-dire accomplie dans son hasard.

Son achèvement ne suppose pas une fin, mais au contraire une échancre – la plus grande déchirure naturellement rectiligne et non inculpable, celle qui laisse entrevoir les attaches secrètes entre deux choses et, partant, des rapports essentiels jusque-là inaperçus, l'identité première du réel d'avant le mot et qu'on nomme poétique. [...] Tel aspect du réel procède par pures ellipses, surperpose, lace des images dont chacune se révèle au moment où elle plonge dans l'autre. La fin devient le commencement, appétit, et la forme de Miró une chaîne d'avènements, de pré-nuptiales luxures. (698)

La geste de la toile, de sa construction s'annule et recommence dans le mouvement même de son aboutissement, se liasse comme la terre et la pierre après le

séisme, se refait et se défait dans la feuillaison des mouvements autonomes et concomitants de la toile. Défaire la toile en son archéologie, c'était certes raconter la geste de la toile, mais surtout, c'est raconter son effet, qui n'est jamais que retour au commencement, retour amont vers la source : l'ellipse.

### Notes

1. Au nombre de quatre, ces textes forment un petit ensemble s'échelonnant de 1961 à 1972, constitué d'un court texte en prose (« Dansez, montagnes » [1961]), de deux poèmes (« Ban » [1963] et « Éloge rupestre de Miró » [1972]) et d'un texte plus important (« Flux de l'aimant » [1963]) qui nous retiendra ici. Voir R. Char, *Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983 et 1995, p. 691-698. Nous citerons les textes d'après cette édition.
2. *Recherche de la base et du sommet* connaîtra, dans l'œuvre de Char, deux éditions importantes : la première en 1955 (*Recherche de la base et du sommet* suivi de *Pauvreté et privilège*, Gallimard, « Espoir ») et la seconde en 1965 (Gallimard). Si le recueil, par la suite, est maintes fois augmenté, ce sera cependant toujours suivant la nouvelle organisation que donne à lire l'édition de 1965.
3. Le lecteur curieux de l'incidence des dates dans l'œuvre de René Char se reportera avec profit au bel article de Gilles Marcotte, « René Char : Pauvreté et privilège » (dans P. Popovic et M. Biron (dir.), *Écrire la pauvreté*, Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. 273-282), qui examine, incidemment, les modifications apportées au contenu et à l'esprit des grandes parties de *Recherche de la base et du sommet* entre l'édition de 1955 et celle de 1965, principalement.
4. Voir l'ensemble des textes de Char à propos et à partir de l'œuvre de Braque, regroupés dans la section « Alliés substantiels » de *Recherche de la base et du sommet*, sous le titre « En vue de Georges Braque », dans les *Œuvres complètes*, p. 673-681. Nous faisons référence ici, de façon plus précise, aux textes (ou fragments) intitulés « Lèvres incorrigibles », p. 676-678.

5. P. Valéry, «Degas, danse, dessin», dans *Œuvres*, t. 2, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, p. 1204-1205.
6. Peut-être que ce qui est donné, dans ce texte de Char, comme s'ajoutant à la surface, à bien lire, s'ancre plus profondément dans la mémoire de l'œuvre, dans la mémoire des *manières* de l'œuvre de Miró, dans la conquête de cette «non-figuration» à laquelle il atteint ultimement, c'est-à-dire aux alentours du début des années 1940 et de la fin de la guerre, au moment de la première collaboration de Char avec le peintre. Que Char ait été sensible au fait que Miró, vers 1948, revenait de cette grande exposition aux États-Unis qui devait le «consacrer», c'est plus que probable. Mais outre ce fait d'agglomération, d'aggrégation des gloires, il demeure que Char «saisit» Miró précisément au moment où celui-ci s'arrache à la figuration et que, l'évoquant plus tard, refaisant l'archéologie du tableau, Char refait aussi, du même coup, la trajectoire de cet arrachement de Miró à la figuration.