

CARRIE NOLAND

Le graffiti, la ligne et la lettre chez René Char

Le début des années trente est une période de vif intérêt pour les graffiti de toutes sortes. En 1934, Brassai expose ses photos-« graffiti » (qu'il collectionne depuis 1930) dans un des premiers numéros de *Minotaure*¹; à la même époque, Marcel Griaule, Michel Leiris et Georges Bataille s'enthousiasment pour le genre, insistant dans leurs œuvres sur la ressemblance entre les graffiti des jeunes Abyssins, les dessins d'enfants européens et l'expression murale des hommes paléolithiques². Parallèlement, dans le domaine des beaux-arts, les « primitifs » Joan Miró, Paul Klee et Jean Dubuffet se préparent à hausser le graffiti au rang des motifs les plus privilégiés des arts plastiques de l'époque. Miró, en particulier, trouve son inspiration dans des images et des pétroglyphes paléolithiques, subissant l'influence de Lévy-Bruhl et Henri Breuil pour qui le langage des murs s'ancre solidement dans un langage de gestes corporels³. Pour Miró, comme pour nombre de ses semblables, l'entre-deux-guerres est donc une période de recherche fructueuse, animée par une prise de conscience de l'affinité profonde entre le chiffre, la figure et le geste – affinité qui s'exprime de façon exemplaire dans le graffiti moderne aussi bien que dans les tracés datant de l'âge du renne.

1. Voir Brassai, *Graffiti*, Paris, Flammarion, 1993, p. 153.

2. Marcel Griaule, « Silhouettes et graffiti abyssins », *Minotaure* n° 7, 1930; Georges Bataille, compte rendu de Georges-Henri Luquet, « L'art primitif », dans *Documents*, 1930; et Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934. Il faut, par ailleurs, souligner l'importance des études de Léo Frobenius, notamment « L'art africain », publiée dans les *Cahiers d'art*, n°s 8-9, 1930. Une exposition de tableaux inspirés par les découvertes de Frobenius suscitait la réaction suivante chez André Lhôte en 1931: « Les Parisiens ont pu admirer [...] les inventions les plus diaboliques d'un Miró, [...] les cuisines et les *graffitis* d'un Klee [...]. Ces peintures n'étaient autre chose que les copies fidèles de décorations préhistoriques » (« Les peintures rupestres de l'expédition Léo Frobenius en Afrique du Sud », *La Nouvelle Revue Française*, n° 208, janvier ou février 1931, p. 148).

3. À partir de 1920, Miró se met à développer une iconographie imprégnée de la logique schématique de l'art préhistorique et « naïf ». Sidra Stich présente avec précision cette période de la production artistique du peintre dans *Joan Miró, Development of a Sign Language*, Washington D.C., Washington University, 1980: « Although the Altamira paintings had been found in 1879, it was only during the first decades of the twentieth century that such archeological findings were pursued, and not until after World War I that prehistoric art was seriously considered by art historians. During the interwar years, vanguard art magazines such as *L'Esprit nouveau*, *Cahiers d'art*, and *Documents* all included articles and illustrations of works from the prehistoric period » (p. 11).



Figure 1. Brassai, *Graffiti*, 1939

Étant donné les liens d'amitié (et de métier) qui unissaient René Char et Miró, il n'est en rien étonnant que le poète manifeste à son tour un intérêt pour le graffiti en tant que genre d'inscription d'un caractère particulier. Et, en effet, nous trouvons en 1937, dans un manuscrit que nous aurons bientôt l'occasion de regarder de plus près, une preuve irréfutable que Char avait compris aussi bien que ses contemporains les enjeux esthétiques – je dirais même idéologiques – de cette méthode d'inscription. Vers le milieu des années trente, «le graffiti» était devenu une sorte de mot-clé de la production artistique, un noyau conceptuel articulant non seulement une volonté d'«épater le bourgeois», mais, plus profondément encore, une théorie de l'inscription écrite en tant que phénomène visuel. La présence du mot «graffiti» sous la plume de Char vers la fin des années trente signale chez lui l'éclosion de ce qu'Anne-Marie Christin a appelé une «pensée de l'écran», la découverte – ou l'invention – de la surface en tant que telle⁴. En bref, Char, comme bon nombre de ses camarades, s'était lancé dans une réflexion sur les conditions primordiales de l'écrit. Dans un premier temps alors, les peintres et les écrivains «primitifs» pouvaient, grâce au graffiti, évoquer de façon très concise la co-naissance de l'écriture et de l'art dans l'inscription. Dans un deuxième temps, le graffiti leur permettait d'explorer les implications subversives d'une pratique artistique qui ramenait le lecteur-spectateur

4. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la Déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 6: «[...] l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire l'invention – de la surface: elle est le produit direct de la pensée de l'écran. [...] Cette pensée] procède par l'interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système».

au moment d'anamorphose phénoménologique, c'est-à-dire au moment où les choses du monde se transforment en surface d'inscription (ou support). Une comparaison implicite entre un graffiti et un poème met inévitablement l'accent sur l'aspect visuel de ses traits, sur le fait que la lettre – aussi bien que la ligne – mène une existence irréductiblement matérielle.

Mais si les poètes et les peintres des années trente visaient seulement – ou surtout – une remise en jeu de la phénoménalité visuelle de l'écrit, ils auraient très bien pu se contenter d'imiter les expériences d'Apollinaire. Après tout, les *Calligrammes* n'étaient autre qu'une tentative de brouillage de « l'espace scriptural » et de « l'espace plastique », pour forcer « l'empiètement » de l'un sur l'autre⁵. Pourtant, le graffiti répondait à un besoin tout à fait autre, à un besoin que les *Calligrammes* ne sauraient satisfaire. Les graffiti d'un Brassai, par exemple, soulignent non seulement l'aspect visuel des lettres (figure 1), mais aussi la qualité subversive ou transgressive du support sur lequel ces lettres se trouvent. En ce sens, le graffiti se différencie de tout autre genre d'inscription décorative ou commémorative en ce qu'il défigure un support afin de réinvestir un espace public d'une signification personnelle ou clandestine. Le graffiti est un genre de détournement; il s'inscrit sur un support destiné à un autre usage.

Rien ne nous empêche d'objecter que, effectivement, toute inscription transforme un support, reconfigurant ce qui était jusque-là une spatialité plate et lisse en strates distinctes, et créant ainsi une figure sur un fond, ou bien, dans le contexte de l'écriture, découpant un signe de la page vierge qui, du coup, l'entoure. Pourtant, le graffiti, cas très particulier de l'inscription, va encore plus loin, effectuant non seulement une transfiguration, mais aussi une défiguration du support. Cette défiguration ou ce détournement exige du graffiteur-scripteur un engagement plus sérieux, plus dangereux, signalant parfois un investissement politique qui ne saurait se dissocier d'un investissement corporel. Il s'ensuit alors, qu'aux yeux de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, le graffiti n'était pas un genre d'inscription parmi d'autres, mais plutôt un genre d'inscription tout à fait exemplaire, une pratique projetant au devant de la scène la qualité transgressive et initiatrice de tout acte d'inscrire. Anticipant sur les paléographes

5. C'est Jean-François Lyotard qui différencie « l'espace plastique » de « l'espace graphique » ou scriptural dans *Discours / figure*, Paris, Klincksieck, 1985 (4^e tirage). Selon Lyotard, la ligne et la lettre sont toutes deux des traces, mais des traces qui appartiennent à deux espaces – et à deux expériences corporelles – différents. Quand le corps est interpellé par une trace, quand « une trace tient sa valeur de ce qu'elle fait appel à cette capacité de résonance corporelle, elle s'inscrit dans un espace plastique » (p. 212). Pourtant, quand le système de graphèmes est « entièrement indépendant de la synergie corporelle, [...] l'espace où s'inscrit cette trace est graphique ». La lettre « est le support d'une signification conventionnelle [...] et le support s'efface derrière ce qu'il soutient » (p. 211). Mais – et voici la phrase la plus importante pour notre propos – « la désintrication des deux étendues n'est pas facile. Nous sommes constamment *tentés* de les faire empiéter l'une sur l'autre » (p. 212; c'est Lyotard qui souligne).

de la génération suivante, l'avant-garde assimile la force transgressive de l'inscription au gestuel, à l'insistance d'un corps qui refuse de s'effacer, même en se sublimant dans une écriture arbitraire et anonyme⁶. Le rêve que nourrit l'avant-garde est que chaque graffiteur puisse à son tour remettre en œuvre ce geste initiateur, ce geste qui initie, ce geste-initiale.

Si donc Apollinaire s'était attaché dans les *Calligrammes* à souligner l'aspect visuel de la lettre, il appartiendrait aux artistes et aux écrivains de la génération suivante de relier cette lettre à la motricité, à la « synergie corporelle » qui déchire l'espace en mettant au monde le signe⁷. Selon l'avant-garde, le graffiti rappelle ce que James Février a appelé « l'image-force » des premiers traits, mi-gestes, mi-traits, susceptible de soutenir une lecture symbolique⁸. L'allusion au graffiti posait implicitement, et parfois explicitement (chez un Klee, par exemple), la question de la survivance de quelque chose de primordial dans l'acte de faire des signes. Était primordial pourtant, non pas la naïveté ou l'informe des traits « graffiti », mais plutôt le geste d'inscription lui-même, geste qui met en relief, crée un relief, trouble, déchire et (re)nivelle l'espace.

Enfin, une référence à la qualité dite « graffiti » de l'art ou de l'écriture servait non pas à effectuer « une évasion régressive » vers une esthétique et un temps primitifs, comme Leroi-Gourhan le prétendait⁹, mais plutôt à mettre en avant l'identité profonde – la filiation originaire – entre le signe, l'image et le geste – une filiation qui n'a rien de « primitif » au sens péjoratif du mot. En somme, l'intérêt porté au graffiti par les poètes et les peintres de l'entre-deux-guerres s'explique non pas par une volonté de côtoyer le « bas », comme certains commentateurs l'ont avancé, mais plutôt par une tentative de remettre en valeur le gestuel, de récupérer la charge physique canalisée dans (et parfois obscurcie par) l'acte d'inscrire. Reste à déterminer plus précisément le rôle joué par cette tentative dans le développement de la poétique charienne.

*

6. Voir, en particulier, André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, II. La Mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965: « Dès le départ, les techniques de fabrication [de l'inscription aussi bien que de la hache] se placent dans une ambiance rythmique, à la fois musculaire, auditive et visuelle, née de la répétition de gestes de choc » (p. 135). À l'instar de Leroi-Gourhan, les paléontologues de nos jours insistent sur ce rapport fondamental entre le rythme corporel et la mise en forme de la matière: voir, par exemple, Mary LeCron Foster, « The Birth and Life of Signs », dans *The Life of Symbols*, eds. Mary LeCron Foster et Lucy Jayne Botscharow, Boulder, Westview Press, 1990; Maxine Sheets-Johnstone, *The Roots of Power*, Chicago, Open Court, 1994.

7. Jean-François Lyotard, *Discours / figure, op. cit.*, p. 211.

8. James Février, *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1984 (2^e éd. remaniée), p. 32.

9. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, I. Technique et langage*, Paris, Albin-Michel, 1964, p. 269.

René Char a employé le mot « graffiti » pour la première fois en juin 1937, dans la dédicace d'une version manuscrite du poème « L'essentiel inconnaissable »¹⁰. Ce manuscrit, illustré en mai 1937 par neuf dessins de Jean Villeri, a été offert par Char à des surréalistes belges, Irène Hamoir et Jean Scutenaire, avec qui il avait passé l'été. Faisant partie d'une collection privée, le manuscrit qui porte cette dédicace n'a figuré dans aucun des nombreux ouvrages ou expositions consacrés aux manuscrits illustrés de Char. Jusqu'ici, les seuls détails qu'on pouvait obtenir sur le manuscrit se réduisaient à quelques allusions indirectes (et parfois erronées) à la date et au lieu de sa rédaction¹¹. Ayant récemment eu accès à ce manuscrit, je reproduis ici l'ensemble du texte; il permettra d'apprécier sous un angle nouveau ce qu'ont pu être, pour Char, les résonances du mot « graffiti » à cette époque charnière et de sa carrière et de l'histoire.

Voici, tout d'abord, le texte de la dédicace (voir aussi figure 2):

Cet exemplaire unique
du type « graffiti » a été spécialement
composé sur une table en bois
d'épave pour mes amis
Irène Hamoir
Jean Scutenaire
dans la chaude animation de
leurs pensées fraternelles.
Mougins 27 juin 1937

Bien entendu, la présence des guillemets autour du mot « graffiti » devrait nous mettre en garde contre une association trop étroite entre ce que ce mot aurait pu vouloir dire dans d'autres domaines et ce que Char entendait précisément au moment où il apparaît sous sa plume en 1937. En premier lieu, il est évident que Char fait allusion à l'illustration que Jean Villeri avait ajoutée au manuscrit: le manuscrit est « du type "graffiti" » parce qu'il porte un dessin de la main de l'artiste. Char tenait beaucoup à la qualité « originale » de ses œuvres, c'est-à-dire à leur existence en tant qu'objets d'art. Afin de leur donner cette « aura » que la reproduction

10. « L'essentiel inconnaissable » a été publié pour la première fois en 1938, sous le titre « L'essentiel intelligible », dans *Dehors la nuit est gouvernée*. Dans son ouvrage magistral, *La Poésie de René Char ou le Sel de la splendeur, II. Poésie et résistance* (Paris, José Corti, 1985, p. 320-321), Jean-Claude Mathieu mentionne trois versions non-publiées: la première, envoyée à Eluard, est datée de « Le Cannet 15-2-37 », la deuxième porte seulement la date « 1937 », et la troisième – version dont il sera question dans cet article – est datée de « Cannes, mai 1937 ».

11. Marie-Claude Char fait allusion à ce manuscrit à deux reprises: d'abord dans *René Char, Faire du chemin avec...* (Paris, Gallimard, 1992, p. 86), où elle cite correctement la date de la dédicace, « Mougins, 27 juin 1937 »; puis dans *Char, Dans l'atelier du poète* (Paris, Gallimard, 1996, p. 290) où elle cite une date erronée, « Mougins, 27 janvier ».

Cet exemplaire unique
du type "graffiti" a été spéciale-
ment composé sur une table en
bois d'épave pour mes amis
Frère Hamoir
Jean Scutenaire
dans la chaude animation de
leurs pensées fraternelles.

Mongins 27 Juin 1937

René Char



Figure 2. René Char, *L'essentiel inconnaissable*, 1937
dédicace

mécanique pourrait leur ôter, Char a souvent invité des peintres à dessiner ou à peindre sur ses manuscrits¹². Le manuscrit daté, dédié, « composé sur une table en bois d'épave », s'apparente donc, semble-t-il, à un « graffiti » parce qu'il est « unique », singulier.

Mais il y a une nuance associée au mot « graffiti » que cette explication ne suffit pas à saisir. Un manuscrit unique, un manuscrit illustré, signé et dédié, suscite un intérêt tout à fait particulier : ce manuscrit fait l'objet d'une collection. Or, un graffiti est normalement tout le contraire d'un objet de collection ; il est justement l'anti-objet, ce que l'on jette, efface, essaie d'oublier. Forcément, ici comme ailleurs, le mot « graffiti » a des connotations, sinon péjoratives, du moins inquiétantes et, de ce fait, donne à penser que Char cherchait à mettre en relation deux phénomènes contradictoires : le poème travaillé *versus* le gribouillage illicite. Le manuscrit illustré est « du type "graffiti" » non seulement parce qu'il est unique ou auratique, mais, plus encore, parce qu'il évoque le geste primitif, originaire et « matinal » (pour employer le mot de Char), geste qui témoigne du besoin hautement humain d'altérer, de laisser une empreinte.

D'ailleurs, le fait que Char ait, selon son propre aveu, rédigé cet « exemplaire unique » en s'appuyant sur « une table en bois d'épave » ne fait que souligner la ressemblance entre une inscription écrite et le détournement d'un support quelconque. Au bord de la mer, Char se sert d'un support sauvé de l'abîme, un objet – poutre ? mât ? – qu'il détourne une fois de plus de son usage d'origine. Tout comme les dessins de Villeri font d'un manuscrit un graffiti, l'acte d'inscrire transforme un bois d'épave en « table » d'écriture. Le fait que la page-support ne soit jamais autre chose que le produit d'un recyclage, d'un détournement de support, est renforcé par la dédicace elle-même. Après tout, une dédicace est, à son tour, une espèce de supplément, quelque chose de rajouté qui attire l'attention du spectateur sur la matérialité du support, sa vulnérabilité en tant que surface (déjà inscrite) sur laquelle on peut toujours ajouter sa nouvelle marque¹³. Ce que Char suggère en apparentant son manuscrit à un graffiti est que tout support est palimpseste dès qu'il se déclare « support ». Le monument dédié ne peut donc pas se protéger de nouvelles incursions ; car ce qui rend un support susceptible de commémorer est, du même coup, ce qui le transforme en surface à défigurer. Et c'est en ce sens que l'inscription fait toujours appel – implicitement ou explicitement – au graffiti et ne saurait s'en distinguer nettement.

12. Voir René Char, *manuscrits enluminés par des peintres du XX^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980.

13. D'ailleurs, Char ne se contente pas de souligner dans sa dédicace le rapport de tout acte d'inscription au graffiti : pour faire le point, il colle au bas de la page de dédicace un ticket de Loterie nationale portant la même date que celle inscrite au-dessus, comme s'il voulait commémorer l'événement par un document pris sur le vif, un morceau de « réel », une sorte de « Leroi était là » ready-made (figure 2).

Dans un sens alors, tout trait s'inscrivant sur une surface s'avère être « du type "graffiti" ». Incrire, en bref, c'est défigurer. Certes, au premier abord, le « graffiti » de la dédicace ne semble pas désigner les mots du poème, recopiés avec un soin exemplaire dans une cursive qui fait songer parfois à la calligraphie. Les dessins de Villeri ne sont pas non plus « du type "graffiti" » au sens strict du terme, bien qu'ils soient ajoutés après coup à une surface déjà saturée de sens¹⁴. Ce ne sont ni les mots ni les dessins qui sont ici « du type "graffiti" », mais le rapport entre les deux, le rapport de superposition agençant l'espace entre une première inscription et une deuxième qui l'interprète et la défigure. Et, finalement, ce n'est pas seulement le rapport entre les dessins superposés de Villeri et les vers du poème qui est « du type "graffiti" », mais le rapport entre les vers du poème et une autre écriture – invisible, inconnaissable – que, forcément, ces vers recouvrent à leur tour. Le graffiti commémore un contact qui touche à l'identité phénoménologique des choses. Selon les termes que Char va employer dans « L'essentiel inconnaissable », l'inscription n'est jamais autre chose qu'une blessure faite à une blessure précédente; toute empreinte n'est que « contre-empreinte », comme le dira Char un peu plus tard à propos de la force événementielle de la ligne chez Miró¹⁵.

Et, comme on pouvait s'y attendre, le poème de Char s'ouvre en effet sur la scène d'une telle ré-inscription dans laquelle un deuxième trait vient se superposer à un premier qui n'est lui-même qu'une inscription superposée à une autre qui l'aurait précédée (et ainsi de suite dans une régression abyssale). Dans « L'essentiel inconnaissable », ce palimpseste d'inscriptions se donne à lire comme un tissu de blessures réitérées. L'incision mise en scène dans la première strophe ressemble à une sorte de tatouage renouvelé, à une peau striée de cicatrices. L'analogie établie entre l'inscription et l'incision fournit l'architecture du poème, suggérant encore d'autres parallèles sur lesquels les figures du poème s'appuient – parallèles, par exemple, entre écriture et déchirement, langue et geste, création et investissement corporel.

Voici le poème dans son ensemble:

14. Selon le propriétaire du manuscrit, Villeri aurait superposé ses dessins sur les paroles écrites, entrelaçant les traits de ses figures avec les volutes des mots écrits en cursives.

15. « Flux de l'aimant », dans René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1983, p. 694. Ce texte emprunte à « L'essentiel inconnaissable » bon nombre d'éléments métaphoriques: Miró peint avec son « escrime » (p. 696) – tout comme Picasso « fauch[e] de son épée dessinatrice [...] le trop de réalité de ses modèles » (« Mille planches de salut », *ibid.*, p. 700). La ligne de Miró « pointe » (p. 694) là où se trouve « la plus grande déchirure » (p. 698). Cette ligne-déchirure ne suit pas une trajectoire gratuite, mais elle est, par contre, « À l'ancre dans sa souplesse, jamais autre chose que défi de l'éclaircie à son cadre brumeux » (p. 693), figure dont l'importance se décèlera bientôt.

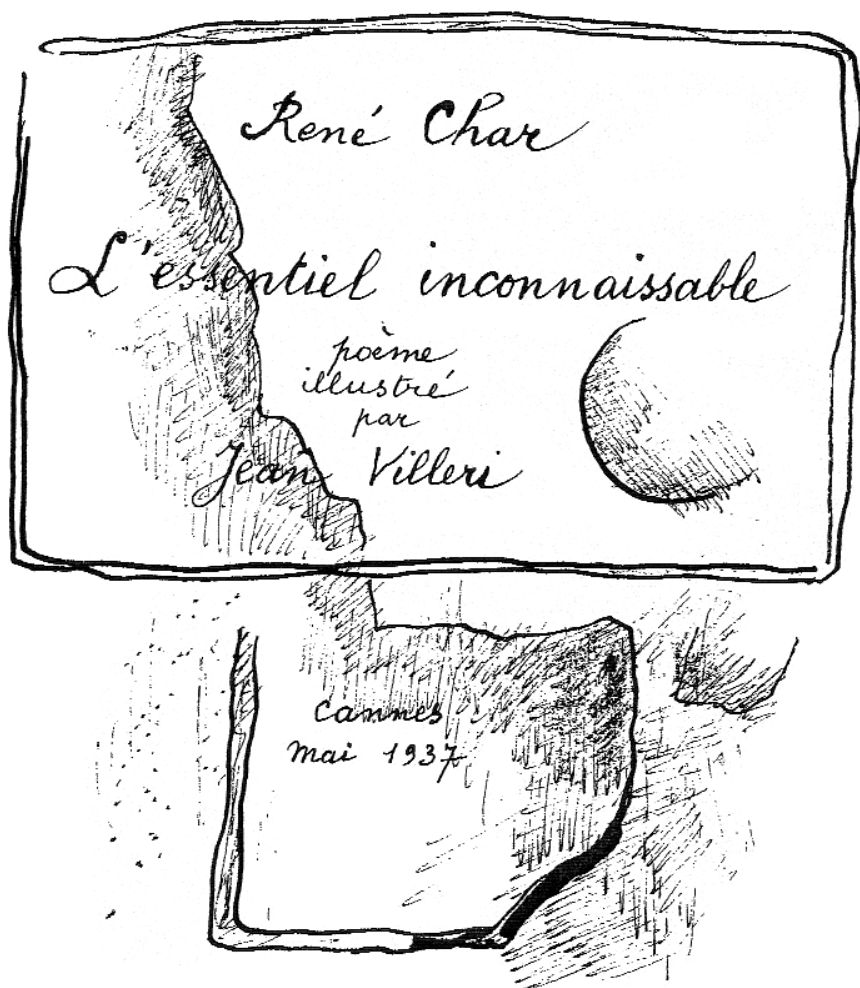


Figure 3. René Char, Jean Villeri, *L'essentiel inconnaissable*, 1937
page-titre

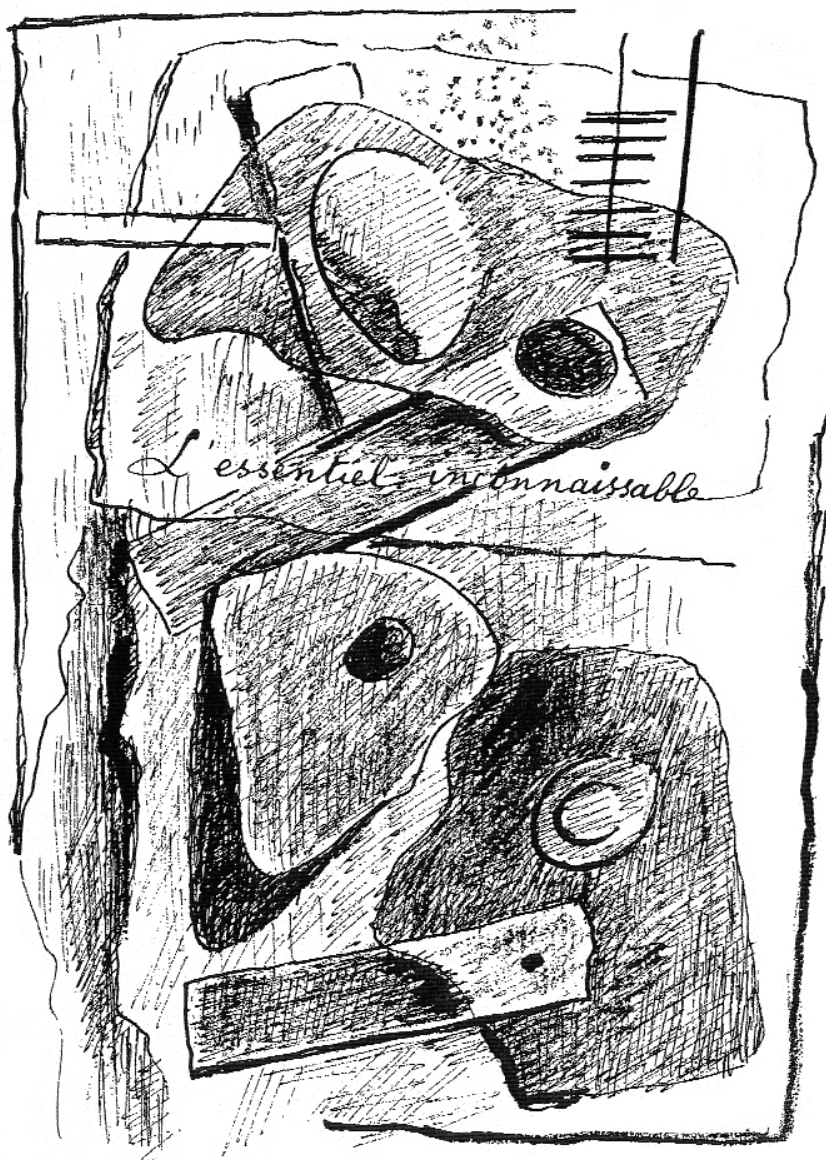


Figure 4. René Char, Jean Villeri, *L'essentiel inconnaissable*, 1937

L'ESSENTIEL INCONNAISSABLE

Ses enveloppements s'étant relâchés
Il incisa l'aspect et la portée de la rencontre
La collerette de la brume s'animait dans le sang du jeu
comme une immortelle active
Mirent pied à terre les poussières grasses
Puis l'hôte arriéré des extrémités froides.

À bout de vigilance d'horreur d'égards d'ornières
Ses fusées d'exemption tirées sous la hache
Crabe creuse-lui un trou dans ton manteau de veuf
Cuirasse encartée d'heures où elle devra se subir.

Où es-tu détenue torche désaffectée
Sur toi victime en toi bourreau
La paix du soir aborde chaque pierre y jette l'ancre
de douleur
Depuis toujours les justes meurent mutilés
Pour s'être exposés nus au toucher du bien.

Ruisselle au jour chaîne intense
Entre ombre et boue la soif ondule
Tu jouis au zénith de la nappe colonne de fraîcheur
D'un amour clos d'impatience
Se pencher s'enfoncer se tendre dans le spectre
Gober sa vie de jet velu

Sa taille s'applique aux absents
Enclume leur visage chancelle
Les squelettes mâcheurs de ciel affrontent le responsable.

Installez la rage elle est chaste
Bouchez vos os elle a les siens dedans
Soignez la litière
La liqueur de l'enfant lui écœure l'urine¹⁶
 quand vous aurez fleuri ses poignets de colosse
Sur le registre de la faim
Malheur sera pollué.

Je suis interdit
Distingué j'ai élu
Ce fut paille d'un bruit acné d'un éclair
Présent à l'ancre où vais-je égarer cette fortune d'excréments
Qui m'escorte comme une lampe
Verbiage d'architecte masquant le tablier du pont d'où
 les délices au sol l'ont chassée
Celle dont je me prive plane sur mes déchets stériles
Et le fleuve sous elle coule conquête établie

16. Dans la version « officielle » de l'édition Pléiade, ce vers subit une modification: « La liqueur de l'enfant s'entoure d'opulence » (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 110).



Figure 5. René Char, Jean Villeri, *L'essentiel inconnaissable*, 1937

Mais tout coïncidera à nouveau
 Serpent passe soleil mouche franchit lune
 La frêle attardée des pistes se dirigeait sur la rosée fanée
 Tandis que tu berçais lumière égoïstement ta crasse.

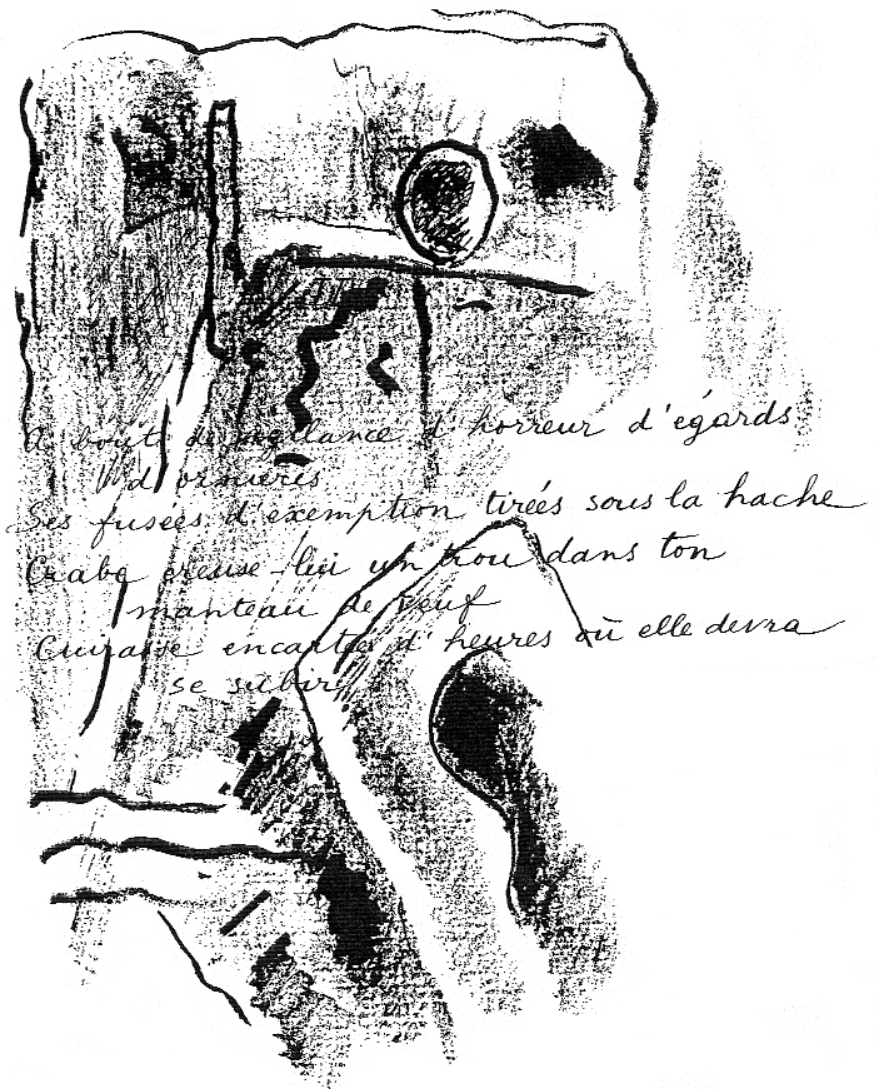
Mes ordonnances vos oreilles se sont secouées du pastel¹⁷
 Une jeunesse de manœuvres a porté l'œil profondément
 Hors du lasso endolori
 Devant le profil éventé
 Notre univers s'est épaissi sa durée n'est plus comparable
 Le vieil avenir compromis aura hélé le bon maçon.

Le poème prend comme point de départ son propre point de départ (et d'emblée le caractère abyssal de l'acte d'incision s'impose au lecteur). « L'essentiel inconnaissable » raconte le récit de l'avènement de la lettre, la naissance du poème à la page. La violence de l'incision représente de façon allégorique la violence initiatrice qui permet à l'œil de s'ouvrir sur une scène de création langagière. La déchirure est pour Char la figure par excellence de l'avènement de la parole poétique; inciser, c'est libérer l'expression de son carcan, c'est faire signer la peau muette. Pourtant, tout se passe ici comme s'il s'agissait d'un événement visuel, comme si écrire n'avait affaire qu'à l'espace et non au souffle. Tandis que les commentateurs de Char s'attachent à identifier la déchirure avec la « *voix incisive* » – l'émergence de la *parole* poétique –, il est clair que, en l'occurrence, ce n'est pas le souffle qui est évoqué par la « déchirure », mais le *spectacle*¹⁸. Ce qui est « incisé » sur cette peau-page découverte n'est pas de l'ordre de la verbalisation: « Il incisa l'aspect » – du latin *speculum* – « de la rencontre », écrit Char (vers 2), attirant ainsi notre regard sur la lettre comme déchirure, sur les « poussières grasses » d'un support solide et souple à la fois – la peau animée par son propre sang.

« Les enveloppements » du premier vers évoquent d'ailleurs les « pansements » qui recouvrent une blessure, tout en rappelant l'enveloppe sur laquelle on écrit. Le verbe « inciser » fait penser au travail du chirurgien; celui-ci « incise » ou écrit sur la peau avec un couteau. D'emblée, alors,

17. Ce vers est supprimé dans la version Pléiade.

18. Pour Jean-Claude Mathieu, commentant ce poème, c'est « la voix incisive » qui opère la rupture déchirante créant l'espace (le support) qui recevra l'empreinte du poème. Selon lui, cette « voix » poétique « trouve son équivalent figuratif dans la blessure des chairs à vif » (*La Poésie de René Char, op. cit.*, p. 23). Eric Marty, pour sa part, avance que ce n'est pas « au poète de désigner ou de figurer directement un espace pour nos yeux. À cette tâche, le peintre, maître du visible, est peut-être plus apte » (*René Char, Paris, Seuil, p. 71*). En règle générale, les critiques ont tendance à faire remarquer la forte motivation phonétique dans le vers charien – l'usage très poussé de l'assonance, de l'allitération, et de la rime interne –, sans pour autant parler des effets d'une motivation graphique, d'un désir d'écrire visant à faire valoir l'aspect (au lieu de la sonorité) des mots. Mathieu, cependant, attire l'attention sur la mise en page originale de « L'essentiel inconnaissable »: « L'œil constate d'abord la division graphique: sous le titre abstrait, un archipel dont chaque îlot [...] se frange d'un blanc, étoilé parfois d'un astérisque ou d'un chiffre » (*La Poésie de René Char, op. cit.*, p. 70).



Al. Voix de vigilance d'horreur d'égards
1. d'orner
Ses fusées d'exemption tirées sous la hache
Crabe creuse - lui un trou dans ton
manteau de cuir
Cuirasse encastrée d'heures où elle devra
se subir

Figure 6. René Char, Jean Villeri, *L'essentiel inconnaisable*, 1937

écrire et inscrire s'associent dans l'imagination du lecteur à l'acte d'amputer ou de mutiler; une incision douloureuse est métaphoriquement identifiée à la rupture qu'entraîne l'apparition du noir sur blanc, à la ligne créée par le stylet esquisant des figures ou des caractères contre une surface plate, par exemple une « table d'opération » pour citer la phrase, très suggestive dans ce contexte, des *Chants de Maldoror*.

En fait, « L'essentiel inconnaissable » est hérissé d'images de blessures, mettant en œuvre un vocabulaire chirurgical pour dépeindre une intervention ayant lieu sur un tout autre plan. L'image de l'opération chirurgicale revient, en effet, à plusieurs reprises au cours du poème sous des formes différentes: nous assistons au jaillissement du sang dans le troisième vers; la « cuirasse », carapace ou écorce du corps, reçoit des empreintes aux vers 8-9 (elle est « encartée d'heures »); et la mutilation résultant du « toucher », du contact avec « le bien » (la rencontre), apparaît au vers 14¹⁹. L'incision s'annonce ici sous le signe de la productivité: elle naît d'un geste qui lâche des « fusées d'exemption » (« fruit » de « la hache », vers 7), petits éclaircissements qui échappent à leur cadre brumeux. Dans le contexte alchimique établi par l'imagerie des premières strophes, l'éclair soudain – ou le jet d'encre – renforce l'identité paradoxale entre sang et étincelle, coulée et flamme. La déchirure ainsi décrite par le poète ouvre (ou rouvre plutôt) une plaie faite lumière.

Cette lumière semble jaillir d'une perforation créée par un instrument affûté ou pointu: la hache du vers 7 ou les griffes du crabe (vers 8) commandé par le poète à « creuser un trou » dans sa carapace protectrice, son « manteau de veuf ». Se déplaçant horizontalement dans l'espace, le crabe préfigure la main du poète qui traverse la page de gauche à droite²⁰. L'hétérogénéité de ces images d'inscription ne devrait pas pour autant masquer leur fonction commune, qui est de commémorer « un contact » qui transfigure, soit par un « éclat de fusées », soit par la rupture d'une surface. Après une longue attente et une série de tentatives avortées (« À bout de vigilance d'horreurs d'égards d'ornières »), le poète assiste au miracle tant recherché: la rencontre avec quelque chose d'« essentiel », un brin du non-encore-épuisé qui se laisse néanmoins saisir par une écriture usée. Pour Char commentant Rimbaud: « La Rencontre qu'il poursuit et qu'il appréhende, voici qu'elle surgit comme une double corne, pénétrant de ses deux pointes

19. L'image de la « cuirasse encartée d'heures » peut très bien fonctionner comme une allusion à l'astrologie ou au devin qui, selon certains historiens de l'écriture, aurait initié la pratique d'inscription en marquant de grilles la cuirasse d'une tortue. Dans *René Char en ses poèmes* (Paris, Gallimard, 1990), Paul Veyne interprète l'image de la cuirasse comme une métaphore de la protection que recherche le poète contre l'expression douloureuse. Selon Veyne, Char se réfère à la décision qu'il avait prise de se replier sur lui-même, de se cacher dans sa coquille en attendant le retour de l'inspiration. Le mot « cuirasse » fait songer au « cuir », et donc à une sorte de peau, une peau épaissie.

20. Pour Char, le déplacement est souvent une figure de l'écriture: écrire, en 1938, c'est faire « une marche forcée dans l'indicible » (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 85). L'association est d'ailleurs soulignée dans l'expression idiomatique « marcher en crabe ».

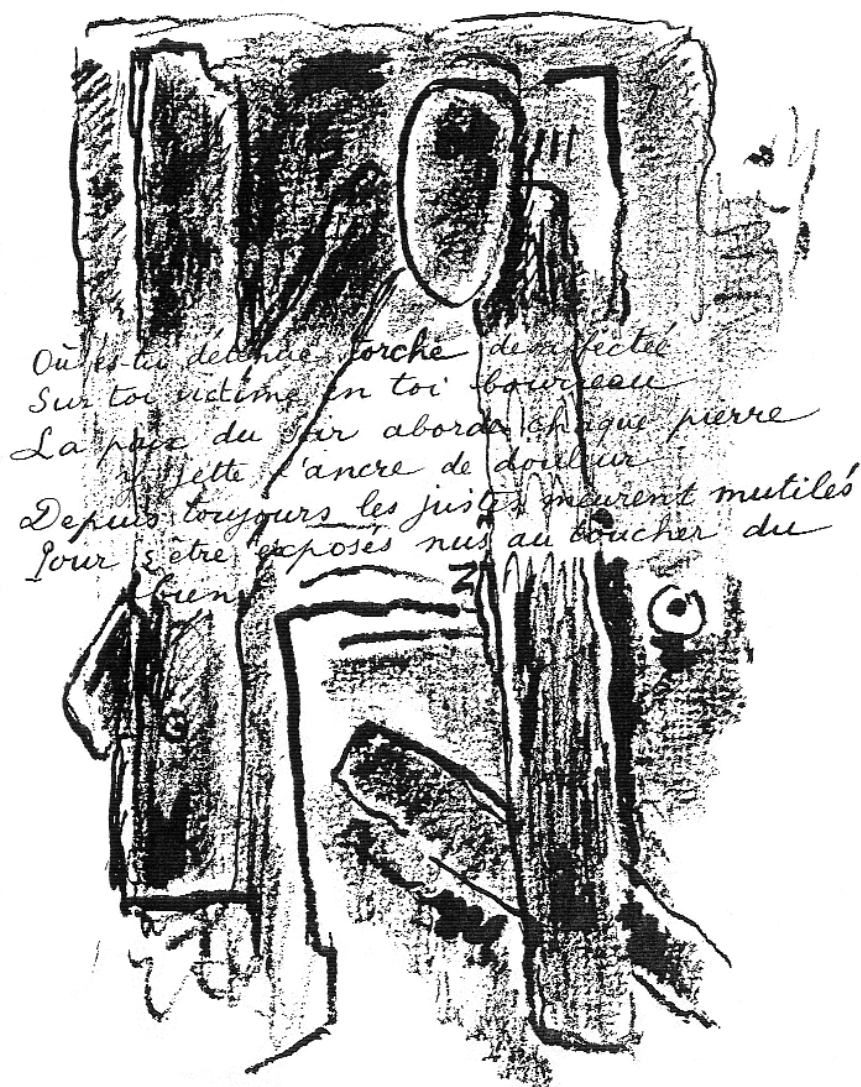


Figure 7. René Char, Jean Villeri, *L'essentiel inconnaisable*, 1937

« dans son âme et dans son corps »²¹. » L'événement n'est pas ce qui est écrit, mais plutôt le geste d'inscription, la rupture ou l'incision elle-même²².

Double corne, hache, griffes, stylet, stylus – autant d'instruments servant à faire empreinte, à laisser la trace de ce qu'« elle », cette matérialité inconnaissable, a dû « subir ». La scène dans laquelle un élément féminin se soumet aux mains d'un poète masculin revient à plusieurs reprises dans la poésie de Char; mais elle trouve sa forme exemplaire, et son avatar, dans l'intertexte principal, « L'Héautontimorouménos » de Charles Baudelaire. Dans le poème de Baudelaire, nous n'assistons pas à une opération alchimique, mais à une confrontation entre deux aspects du sujet, un « je » qui souffre et un « je » qui ironise à propos de cette souffrance: « Je suis la plaie et le couteau!, s'exclame Baudelaire. Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau²³! » La troisième strophe de « L'essentiel inconnaissable » reprend le dernier vers de ce quatrain, mais projette la tension entre « victime » et « bourreau » sur un « tu détenue », une « torche désaffectée » qui doit, justement, être ranimée, redevenir source de lumière (comme la « torche du prodigue » que brandit le poète au début d'*Arsenal*²⁴). Cependant, à l'encontre d'un Baudelaire splénétique, pour qui l'auto-mutilation n'est productive que de vers vampiriques, chez Char il est question de rompre et d'en finir avec le cercle vicieux des mutilations subies sans effets matériels. On ne cesse pas de se nourrir de son propre sang, d'inscrire sur sa propre peau, mais cette inscription fait éruption dans le monde phénoménologique, dépasse le « cadre brumeux » d'une réflexion spéculaire. Plus étrangère encore au système baudelairien, chez Char l'inscription est mise au service de la commémoration d'un événement aux enjeux éthiques: elle enregistre le contact avec le « toucher du bien ».

Certes, il y a un Narcisse charien, tout comme il existe un Narcisse baudelairien; mais si, dans « L'Héautontimorouménos », Narcisse se mire dans son sang noir, éternellement condamné à ne voir que sa propre image inversée – « Je suis le sinistre miroir / Où la mégère [l'ironie personnifiée] se regarde²⁵ » –, dans « L'essentiel inconnaissable », par contre, la figure de

21. René Char, « Arthur Rimbaud », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 730.

22. Selon Mathieu, cet « essentiel » ne désigne pas seulement les alluvions passés qui subsistent, mais ce qui du passé a chance d'être mis au compte du futur ». Inscrire, c'est se charger de « couper court à l'étiollement du passé, pour lui donner quelques chances d'échanger ses différences avec l'avenir » (*La Poésie de René Char, op. cit.*, p.71). Ces formules font songer à la poétique de Mallarmé pour qui « rien n'aura eu lieu que le lieu ». Mais, à la différence de Mallarmé, Char insiste beaucoup sur (et thématise explicitement) l'investissement corporel que l'événement de l'inscription exige, selon lui, et du poète et du peintre.

23. Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », dans *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec révisée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1961, p. 74.

24. René Char, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 7. *Arsenal*, qui date de 1927-1929, est un des premiers recueils de Char. Mais l'image de la flamme qui résiste au désastre de l'histoire parcourt l'œuvre entière de Char (en particulier, les *Feuillets d'Hypnos* et *La Nuit talismanique*).

25. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 74.

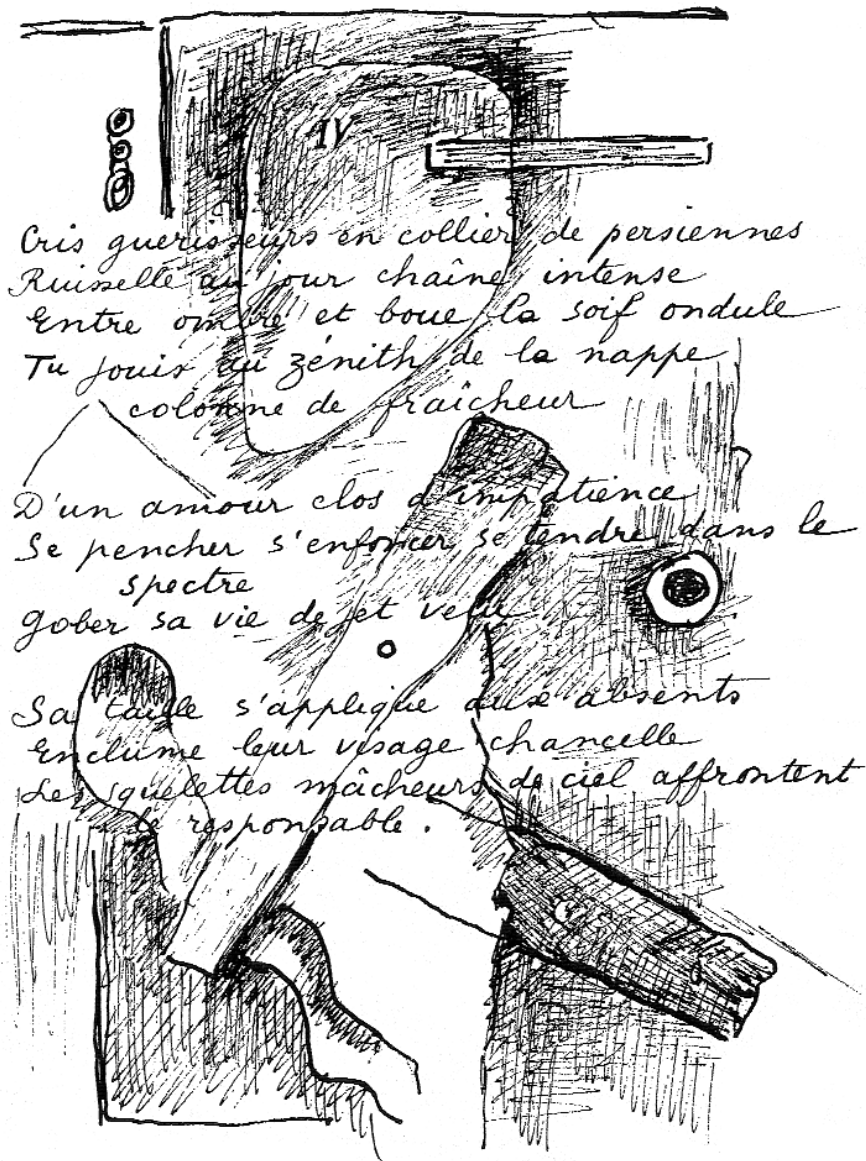


Figure 8. René Char, Jean Villeri, *L'essentiel inconnaissable*, 1937

Narcisse va au-delà du rapport spéculaire pour rompre la surface d'inscription. En effet, Char ordonne à son Narcisse de se désaltérer en s'enfonçant dans *la surface dans laquelle il « se mire »*²⁶. Ainsi, vers 19-20: « Se pencher s'enfoncer se tendre dans le spectre / Gober sa vie de jet velu – ou « Gober sa vie de je l'ai vu ».

L'intertexte baudelairien (l'inscription antérieure) subit donc à son tour une révision, une défiguration. En fin de compte, le rapport à la surface du Narcisse charien – que cette surface soit la page, « la nappe » d'eau, le bois de la torche ou le bois d'épave – n'est pas exactement le même que celui du Narcisse baudelairien vis-à-vis de sa fontaine allégorique. Chez Char, on creuse *littéralement*. Est donc essentiel, non pas le rire sardonique que provoque le reflet tordu du visage baudelairien, mais la remise en contact de la main du poète avec une *altérité matérielle* (l'eau, la peau, la page, le mur...). Dans ce contact, le corps s'expulse, s'extériorise et s'investit dans le geste qui creuse un trou, qui laisse une trace. Chez Baudelaire, le repli sur soi, représenté métaphoriquement par la figure de Narcisse, fait partie d'un système métaphysique plus large (que nous ne saurions épuiser ici), dans lequel le Sage-poète se dédouble pour se distancier de sa propre souffrance. Mais, dans l'univers hautement politisé de Char, les enjeux de ce contact déchirant avec un « essentiel inconnaissable » sont beaucoup plus que métaphysiques. Le fait de se replier sur soi ne signale ni un refus du monde, ni une obsession du vide que le monde matériel est devenu. Se replier sur soi, c'est s'attacher à préserver du monde ce qui est susceptible d'effectuer sa transfiguration matérielle. Si on bouche ses os (« Bouchez vos os », vers 25), si on se referme sur soi, c'est pour installer (et donc préserver) la rage « chaste » à l'intérieur. Car quand, dans le monde extérieur, « La lumière a été chassée de nos yeux », il faut enfouir cette lumière « quelque part dans nos os »²⁷. L'objectif de cette poésie engagée est de se faire gardienne d'un feu, et donc de se brûler. Malgré le risque d'auto-mutilation, Char cherche à servir lui-même de support, à devenir la page où peut venir s'inscrire « précisément ce qu'une civilisation n'a plus dans sa vieillesse. [...] Narcisse à rebours », comme il l'écrira en 1963, à propos de Miró encore²⁸.

Dans « L'essentiel inconnaissable », Char marie le projet spéculatif de la poétique baudelairienne à une rhétorique de l'auto-mutilation qui trahit l'influence de Rimbaud (aussi bien que de Baudelaire), poète de la rage

26. « Il fallait boire, Narcisse, et non pas te mirer » écrit-il (« À une sérénité crispée », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 751).

27. René Char, *Feuillets d'Hypnos*, 111 (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 201). « Ton miroir s'est changé en feu », *Feuillets d'Hypnos*, 219 (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 227).

28. « 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. Narcisse à rebours. Notre lucide pesant est effacée. *L'homo ludens* mène le jeu. 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. L'avènement [de la ligne] n'a pas de fin » (René Char, *Flux de l'aimant*, op. cit., p. 694).

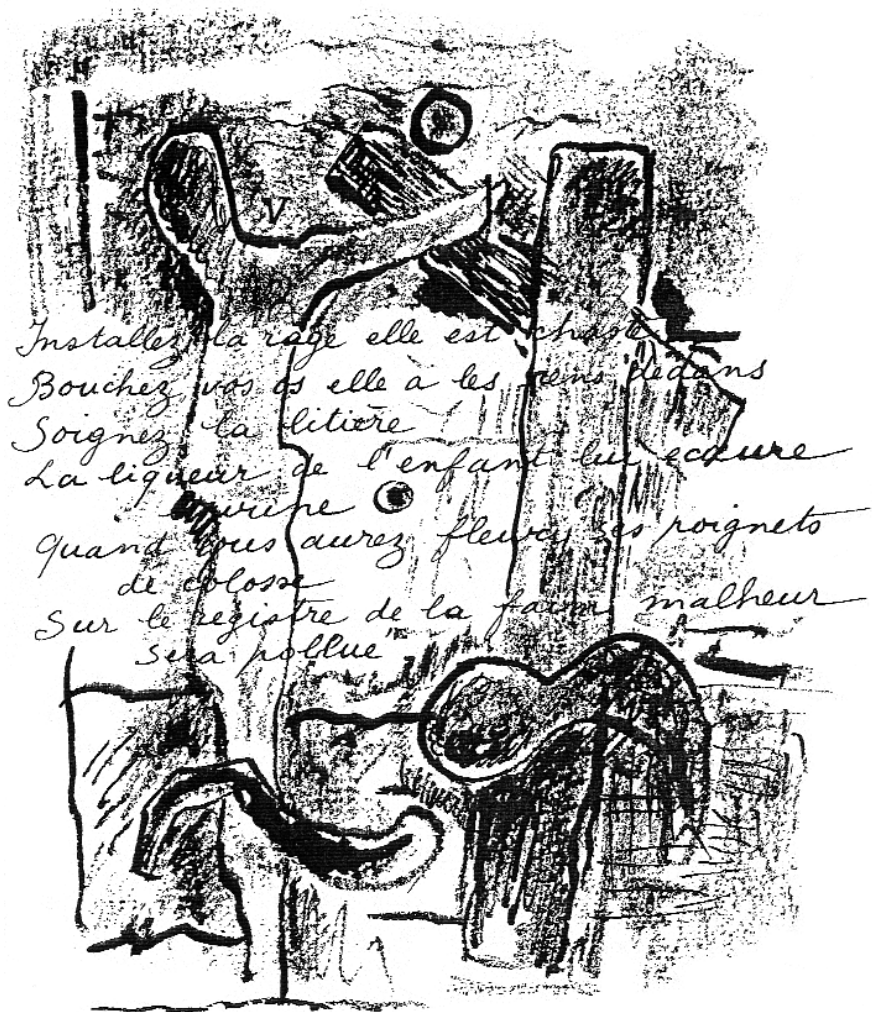


Figure 9. René Char, Jean Villeri, *L'essentiel inconnaissable*, 1937

« chaste » par excellence. Cette rage chaste est porteuse d'un lourd fardeau rédempteur : elle doit agir comme un catalyseur dans des opérations alchimiques visant la transformation des « déchets stériles » en « fleuve », d'un veuvage infertile en fertilité et d'un « profil éventé » en étoile aromatique. Si la poésie est faite de « brefs éclairs qui ressemblent à des orgasmes²⁹ », elle laisse néanmoins comme témoins de sa conflagration des brèches ponctuelles, des cicatrices que le poète s'acharne, sans cesse, à rouvrir. L'inscription poétique, cette plaie faite lumière, ne brille, ne désaltère la soif narcissique, que momentanément. Et, au bout du compte, l'histoire n'est autre qu'une accumulation de ces mutilations-brèches : « L'homme accroupi sur ces cendres infidèles a progressé par cicatrices³⁰ ». Dès que le sang répandu se fige, l'éclair s'éteint pour devenir monument vu de loin.

Mais il ne s'agira surtout pas de refuser cette série de sécrétions figées, bien que le poète ressente parfois le besoin d'« égarer cette fortune d'excréments » dont le poids trop lourd pèse sur un avenir qui se veut vierge. Le risque, c'est de se contenter des « extrémités froides³¹ ». Afin de s'écarter d'une piste qui ne mène qu'à un « vieil avenir » compromis, qu'à une « rosée [déjà] fanée », il faut rouvrir incessamment la plaie, remettre en jeu – ou à l'épreuve – l'image figée. Au lieu de « bercer... égoïstement sa crasse », il faut donc la retravailler, « Narcisse à rebours ». Il n'est pas question de faire table rase, mais on peut tout de même tâcher de révéler ce qui, dans la matière de l'image, n'est que de la matière. Car, après tout, la substance fluide que la fontaine de Narcisse encadre, ce support de l'image n'est que de l'eau. L'« essentiel inconnaissable » – à peine « intelligible » – est précisément cette substance-support qui se donne à l'œil, mais reste néanmoins indéchiffrable, étrangère à la représentation qu'elle soutient (sous-tend ou rend possible).

Retravailler la matière de la trace, c'est donc s'attaquer à un monument, superposer une inscription sur une autre, défigurer un visage. Paradoxalement, ce n'est qu'en défigurant ce visage de l'inscription – son aspect graphique – que le poète parvient à s'investir. Entre « bon maçon » et « verbiage d'architecte », le poète n'a pas vraiment le choix ; il cherchera à se salir les mains, à bâtir brique par brique, pierre par pierre, un mur-muraille qui n'a pas de fin, pas de fond.

*

Dans le manuscrit « illustré » de 1937, la défiguration que subit le support-monument est évoquée par Villeri de façon allégorique. Au lieu de représenter la défiguration d'un visage (par le biais d'une allusion à Narcisse, par exemple), Villeri démantèle un corps. Au fil des pages, Villeri défait un

29. René Char, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 730.

30. René Char, « Confins », *ibid.*, p. 106.

31. On peut noter ici l'inversion graphique de « fortune d'excréments », qui relie ces deux formules apparemment contradictoires.

VI

Je suis interdit
 Distingué j'ai élu
 Ce fut paille d'un bruit acné d'un éclair
 Présent à l'ancre où vais-je égarer
 cette fortune d'expériences
 qui m'escorte comme une lampe
 Verbiage d'architecte masquant le tablier
 du pont d'où les délices au sol l'ont
 chassé
 Celle dont je me prue plane sur mes
 déchets stériles
 Et le fleuve sous elle coule conquête
 établie
 Mais tout coïncidera à nouveau
 Serpent par le soleil mouche franchit
 lune
 La frêle attardée des pistes se dirigeait
 sur la rosée fanée
 Tandis que tu bergais l'humide egoïstement
 ta crasse

Figure 10. René Char, Jean Villéri, *L'essentiel inconnaissable*, 1937

assemblage anthropoïde, brouillant et recombinaut les éléments détachés pour esquisser quelques formes nouvelles. Dans chaque dessin (à une exception près) se trouvent un ovale évoquant une tête humaine très dépouillée (dépourvue de traits et de cheveux) et des bâtons ressemblant à des membres ou à des planches de bois. La dalle de bois (pages 1 et 7 du manuscrit, figures 4 et 10) évoque, de par son trou asymétrique, la palette du peintre, tandis que les signes énigmatiques composés de traits verticaux et horizontaux (page de titre et page 2, figures 3 et 5) rappellent les striations, cartouches et notations que l'on trouve sur les parois paléolithiques. Les formes anthropoïdes font surtout penser aux mannequins de bois qu'emploient les étudiants en arts plastiques pour apprendre à dessiner le corps humain en trois dimensions. Ici, pourtant, le petit bonhomme de bois s'écartèle et se disperse, homme-épave perdant son identité ancienne.

En un sens, les dessins de Villeri nous offrent alors une lecture implicite de « l'essentiel inconnaissable », mettant en avant un rapport souligné dans le poème entre le démantèlement ou l'altération de la matière et la construction de l'œuvre d'art. Le corps – petit bonhomme de bois – se réduit à une sorte de langage, à une matière à recombinaut, jusqu'à emprunter lui-même au langage une de ses formes: le caractère alphabétique N ou H de la page 4 (figure 7). La continuité entre le langage visuel et le langage verbal s'affirme d'ailleurs sur un autre plan: Villeri situe les hachures dans le même champ que les notations préhistoriques représentées à la première page (figure 4), dans le coin supérieur droit. Ainsi, il suggère que les deux pratiques d'inscription – dessiner (faire des hachures) et noter (faire des symboles) – font partie de la même « chaîne opératoire », pour citer encore Leroi-Gourhan. Mais tandis que les hachures sont mobilisées par l'artiste pour assurer l'illusion d'une troisième dimension, les notations schématiques font ressortir en revanche l'égalité de la page, ce support plat et lisse à deux dimensions. Cependant, et malgré toutes les distinctions sémiotiques et phénoménologiques qui s'imposent, Villeri et Char choisissent de souligner la continuité entre dessiner et écrire, utilisant tous deux les mêmes outils: une plume et de l'encre de Chine.

Or, comme Char nous l'indique lui-même, les dessins de Villeri n'« illustrent » pas les vers au sens traditionnel du mot³². Villeri a plutôt « graffité » sur les mots; ses dessins semblent moins accompagner les mots que rivaliser avec eux, envahissant l'espace scriptural et, du même coup, refusant la division respectée par la plupart des livres illustrés dits « surréalistes » entre le champ de l'écriture neutre et policé par des espaces blancs et le champ de l'image où l'on est invité à esquisser une figure³³. Comme nous l'avons déjà remarqué, Villeri brouille ces deux champs, évoquant ainsi le mur de la

32. Les dessins de Villeri ne constituent pas une « paraphrase visuelle » (*visual paraphrase*) du poème. Ils se situeraient plutôt dans la catégorie des « *interpretive graphics* » qu'élabore Renée Riese Hubert dans *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

33. Voir, par exemple, le gribouillage sur le u d'« urine » à la page 6 du manuscrit (figure 9).

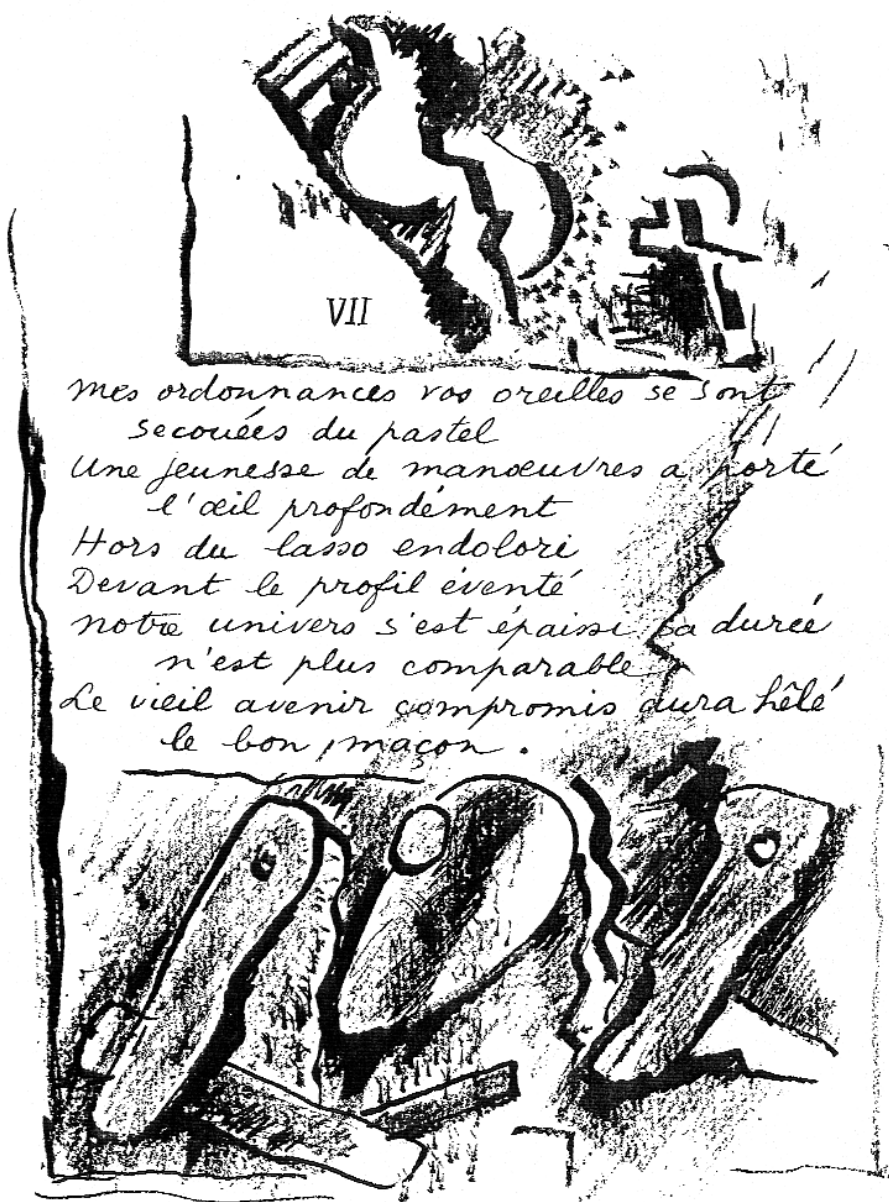


Figure 11. René Char, Jean Villéri, *L'essentiel inconnaissable*, 1937

caverne préhistorique où se trouvent côte à côte – *et sur le même support* – des striations et des hachures, des notations et des contours. Le geste de Villeri charge les mots de Char d'un potentiel plastique ou figuratif en les situant sur le même plan que les figures; plus important encore, son geste fait des mots eux-mêmes le support d'une inscription nouvelle. Si, à la page de titre (figure 3), les cartouches imposées effectuent la transformation de la page en toile ou tablette (ou en espace sculptural à trois dimensions), à la page 6 (figure 9) les mots eux-mêmes s'avèrent être le support (surface en dentelle dirait-on) sur lequel les lignes, les images et – pourquoi pas – les mots peuvent toujours venir s'inscrire – c'est-à-dire venir s'inscrire dans le champ que *les mots eux-mêmes sont devenus*.

De cette manière, les dessins de Villeri dramatisent le caractère «graffiti» de toute inscription, le fait que dessiner et écrire exigent tous deux la mise en abîme – la mise en support – d'une inscription précédente. Dans la logique dite «graffiti», la trace est toujours contre-trace, l'empreinte «contre-empreinte», tout comme la terreur artistique – terreur de l'art, s'entend – est toujours «contre-terreur»³⁴. Selon Jean-Claude Mathieu, c'est vers cette époque que Char aurait reconnu «dans la substance peinte, la matérialité des couleurs sur la toile, un appui indispensable pour établir une “contre-terreur”³⁵». J'ajouterais simplement que c'est pendant les années trente que Char s'est rendu compte également de la matérialité de la lettre, que c'est en méditant sur la production d'un manuscrit qu'il a saisi l'empiètement de l'espace plastique sur l'espace scriptural, empiètement que déclenche tout acte d'inscription.

*

Dans le premier volume du *Geste et la Parole* consacré à la technique et au langage, André Leroi-Gourhan fait remarquer que le retour de l'avant-garde des années trente aux techniques de l'empreinte manifeste un désir de rétablir un contact immédiat avec le support physique que l'artiste moderne avait depuis longtemps perdu³⁶. Commentant ce texte, Georges Didi-Huberman ajoute qu'en outre l'empreinte rappelle non seulement «la rencontre» avec le support matériel, mais aussi la force du geste corporel qui rend possible cette rencontre: l'empreinte «suppose un *support* ou substrat» et «un *geste* (en général un geste de pression, au moins de contact)»³⁷. L'empreinte est plus durable et moins travaillée que la trace; pourtant, toutes deux proviennent de la même «chaîne opératoire» qui permet à l'être humain de laisser une trace, de faire du «*contact* un résultat *visuel*»³⁸.

34. René Char, «Mille planches de salut», *Œuvres complètes*, op. cit., p. 700.

35. Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char*, op. cit., p. 14-15.

36. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, I. *Technique et langage*, op. cit., p. 253.

37. Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 23.

38. *Ibid.*, p. 31. Didi-Huberman s'appuie ici sur le travail de Georges-Henri Luquet, pour qui toute trace tire son origine du tracé digital.

Il est clair que Char, comme nombre de ses pairs, a ressenti une nostalgie pour cette force gestuelle qui mobilise à la fois une surface et un savoir-faire pour enregistrer un rapport d'immédiateté. Rien d'étonnant alors à ce que le mot « graffiti » apparaisse sous sa plume à ce moment-là de l'histoire. D'une part, pour cette génération de l'entre-deux-guerres, le graffiti représentait l'acte artistique « inactuel », mêlant passé et présent, expression et destruction, et se réduisant au geste le plus simple, celui qui assure le contact physique avec la matière-mur³⁹. D'autre part, le graffiti s'inscrivait dans une interrogation plus large du caractère performatif de l'écrit, de sa capacité à intervenir dans le monde phénoménal.

Char a écrit « L'essentiel inconnaissable » peu avant le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale, à une époque où la puissance des forces fascistes en Espagne, en Allemagne et en France se faisait de plus en plus sentir, même au sein du milieu artistique protégé qu'il fréquentait pendant les années trente. En février 1937, il venait de publier *Placard pour un chemin des écoliers*, un recueil dédié aux enfants d'Espagne massacrés à Guernica (le 26 avril 1937). Par le choix de ce titre, Char mettait déjà en avant la qualité d'« enseigne » ou d'« affiche » de l'expression poétique: bien qu'il soit une expression profonde de détresse, d'injustice, un « placard » n'est pas un « cri ». Support solide (bien que provisoire), un placard est fait pour saisir le regard, pour s'imposer comme obstacle visuel à l'indifférence du passant⁴⁰.

Pour Char en 1937, il était question de relier l'écriture à un acte résistant dans laquelle la force de l'empreinte s'imposerait de la façon la plus pure. Son allusion au « type "graffiti" » dans la dédicace de « L'essentiel inconnaissable » avait très clairement des enjeux politiques, tout comme dans le titre du *Placard pour un chemin des écoliers* où Char visait à établir un certain rapport entre écrire et faire, rapport qu'il souligne en insistant sur l'aspect visuel et le

39. Selon Didi-Huberman, « le recours, par des artistes, aux procédures d'empreinte met toujours en œuvre une complexité du temps qu'il est nécessaire, à chaque fois, de réinterroger [... Il faudrait] décrire comment, dans une œuvre produite par empreinte, l'immémorial d'un savoir-faire rencontre une pratique *actuelle* pour former un éclair, une constellation, l'« image dialectique » d'un objet anachronique [...] ou [...] *inactuel* ». L'empreinte « suppose un support ou substrat, un geste (en général un geste de pression, au moins de contact), et un résultat mécanique qui est une marque, en creux ou en relief » (*ibid.*, p. 16 puis p. 23).

40. Char avait à cette époque d'autres raisons de se consacrer à une réflexion sur la plasticité de la lettre écrite. Il venait d'entrer en relation avec Christian and Yvonne Zervos pour collaborer à la revue *Cahiers d'art*, véritable carrefour de discussion pour les poètes et les peintres de la génération de l'entre-deux-guerres. Les poèmes de *Dehors la nuit est gouvernée* portent l'empreinte d'une association plus explicite et plus étendue avec la peinture: c'est dans ce volume, par exemple, que se trouvent les premiers poèmes de Char consacrés à des peintres (tels « Une Italienne de Corot » ou « Courbet: les casseurs de cailloux »). Par ailleurs, *Dehors* contient le premier exemple de ce qui deviendra la forme-signalétique de Char: le poème en archipel, la séquence de strophes brèves et autonomes, à la fois séparées et rattachées par une simple étoile. La présence de ces signes diacritiques et, plus généralement, l'exploitation plus raisonnée de l'espace de la page témoignent de la part de Char d'une prise de conscience en ce qui concerne le rapport du mot à l'espace.



Figure 12. René Char, extrait du *Cahier d'insomnie* (c. 1955-1958)
gravure sur écorce de bouleau teintée

côté événementiel du mot. Le manuscrit sur lequel Villeri a «graffité» se situe à mi-chemin entre une écriture s'appuyant sur des techniques conventionnelles de production littéraire et une écriture s'aventurant dans des modes de production expérimentaux. Si, en 1937, Char devait se contenter d'allusions métaphoriques à l'incision, à la violence du trait, en 1955 il irait beaucoup plus loin, incisant littéralement des vers du même poème sur un morceau d'écorce recouverte d'une peinture dense, grasse, couleur de sang.

La figure 12 présente une photographie de ce morceau d'écorce servant de support à des vers recueillis par le poète dans ce qu'il appelait son *Carnet d'insomnie*, un volume hybride de poèmes et d'objets produit entre 1955 et 1958. Le *Carnet d'insomnie* n'a jamais fait l'objet d'une publication à part, mais une vingtaine de ses images ont été reproduites en 1972 dans *La Nuit talismanique*⁴¹. Nous y retrouvons la transcription mot à mot d'un

41. René Char, *La Nuit talismanique*, Paris, Skira, 1972. Incapable de dormir la nuit, Char se serait mis, selon son propre témoignage, à peindre et à inciser des morceaux d'écorce et de bois, et à dessiner sur des pierres et du papier. *La Nuit talismanique* – dont le titre évoque un espace cosmique orné de signes hermétiques – est composé de trois sections: un préambule situant l'ensemble dans son contexte biographique; puis une section intitulée «Faute de sommeil, l'écorce...» qui combine des œuvres plastiques reproduites en couleur, des textes imprimés et des pages écrites à la main tirées du *Carnet d'insomnie*; enfin une troisième section, «La nuit talismanique qui brillait dans son cercle», comprenant des textes imprimés accompagnés de dessins, d'aquarelles et de lithographies reproduites en noir et blanc. Pour une description plus élaborée, voir Virginia A. La Charité, «Beyond the Poem: René Char's *La Nuit talismanique*», dans *Understanding French Poetry: Essays for a New Millennium*, éd. Stamos Metzidakis, New York, Garland, 1994.

vers de « L'essentiel inconnaissable », pyrogravé sur une écorce de bouleau teintée à l'aide d'un burin ou d'un stylo à encre noire (ou bien d'un clou, instrument cité dans l'énumération que fait le poète de ses outils au début du volume). Cette fois pourtant, le vers concerné – « La paix du soir aborde chaque pierre, y jette l'ancre de douleur » (vers 12) – n'est pas suivi par le doublet aphoristique du poème original – « Depuis toujours les justes meurent mutilés / Pour s'être exposés nus au toucher du bien » –, mais par un nouveau vers: « Puis vient la nuit grosse de batailles ». Dans l'optique mallarméenne que Char affirmera de plus en plus au cours de sa carrière, cette « ancre de douleur » serait en même temps l'encre, le signe jeté sur la page en période de tranquillité relative qui se remet, une fois la nuit tombée, à battre, à s'engager dans des « batailles » de sens. En raison de la singularité du support, il est de mise de relier l'instabilité fertile de la nuit « grosse de batailles » à l'acte d'inscription lui-même. Dans un premier temps, les mots se donnent à lire comme des vers poétiques pleinement compréhensibles ou, du moins, susceptibles d'engendrer des interprétations multiples. Dans un deuxième temps, ces mots font partie d'un système graphique, c'est-à-dire d'un système à la fois visuel et gestuel, qui ne saurait se réduire à une paraphrase verbale. Ils s'inscrivent dans l'espace et participent ainsi à son ambiguïté fondamentale.

Tout comme le manuscrit de 1937, cette écorce de bouleau teintée semble s'offrir à la fois comme support d'écriture et support d'image, brouillant de ce fait la distinction conventionnelle entre les deux espaces d'inscription. Le cadre ainsi qu'une bonne partie de la surface de l'écorce sont marqués – presque martelés – de trous, de traits et de figures noires, témoignant ainsi d'une force gestuelle assez prononcée (que la main du poète a dû mobiliser pour les produire). Parfois les lettres du poème sont obscurcies, rendues difficile à lire, par les blessures infligées à la surface de l'écorce; les points-piqûres et les demi-volutes entrent en une sorte de rivalité visuelle avec les caractères manuscrits. On y voit des signes hermétiques, des idéogrammes inventés, des dessins enfantins et des graffiti à la Brassai (le cœur / visage / coupe de champagne, côté droit). Un trait noir circonscrit l'extrémité du cadre rectangulaire sur les trois bords supérieurs, rappelant le tableau nettement découpé de son mur ou arrière-fond blanc. En même temps, les fibres de l'écorce se laissent apercevoir distinctement à travers la couche de teinture rouge. Par leur discontinuité, ces traits de fibres semblent évoquer la nature végétale du support; en revanche, par la régularité de leur orientation, ils insistent sur l'identité entre support végétal et support fabriqué: les fibres soulignent les mots tout comme les lignes horizontales d'un cahier d'écolier soutiennent et dirigent les premiers essais de l'enfant. Dans le coin gauche, on peut distinguer quelques caractères – un *c*, peut-être un *v*, un *sz*, un *i*. Mais en promenant le regard vers le bord inférieur, on note une série de traits horizontaux évoquant non pas des caractères manuscrits, mais plutôt la ligne géométrique, la ligne / trait qui

n'est que l'extension, « l'appropriation » dirait Christin, de « l'identité perdue » de la trace organique⁴².

C'est comme si le poète voulait noyer les lettres dans un marécage d'herbes sauvages, comme s'il voulait mettre en scène l'empiètement d'un espace sur l'autre. La bataille entre les deux espaces (résultant de l'empiètement de l'un sur l'autre) crée sa propre déchirure, une déchirure entre l'intelligible et le perceptible, entre le sens (les mots) et les sens (le corps). La brèche ou déchirure est évoquée d'ailleurs par la couleur sanguine du support; l'écorce teintée de couleur rouge n'est pas uniquement reliure du livre, mais aussi peau violée, peau tatouée. Bien que douloureuse, cette déchirure s'avère productive: la nuit est « grosse de batailles ». Déchiré par « l'image-force » qu'est l'écrit, le spectateur est ramené violemment à la matière, à cette matière informe qui donne naissance à la forme. Le graffiti se révèle être un outil de recherche, une sorte de tâtonnement dans l'espace qui permet à la main de creuser cet « essentiel[le] », mais « inconnaissable » matérialité qui est à la fois celle du monde et celle de la chair.

Le travail que Char a effectué après la guerre sur des supports plus denses (tels les morceaux d'écorce) peut sembler exceptionnel dans son œuvre. Pourtant, j'avancerai à titre de conclusion que ce travail est préfiguré non seulement par la problématique traitée dans « L'essentiel inconnaissable », mais aussi par l'attention que Char y a portée au graphème, à l'élément visuel du trait.

On peut affirmer que, dans « L'essentiel inconnaissable », il y a un travail sur le plan graphique aussi élaboré que celui qui s'effectue sur le plan phonétique. Et justement, on peut en repérer les traces au niveau de la lettre elle-même. Si nous revenons à « L'essentiel intelligible » et que nous l'examinons dans cette perspective, force est de constater la présence d'un rythme visuel qui favorise la reprise de certains graphèmes. On dirait même que le support que constituent le caractère typographique et la lettre manuscrite (il s'agit en effet des deux) joue un rôle primordial dans la composition du texte et, de ce fait, dans la reconstitution de son sens.

À titre d'exemple, il suffit de suivre le jeu des *s* et des doubles *s* (*ss*) dans le poème⁴³. En premier lieu, le titre du poème, « L'essentiel inconnaissable », attire notre attention sur cette consonne double. Le jeu visuel des *s* et des *ss* se cache d'emblée sous un jeu phonétique: le *s* [*z*] de « creuse », par exemple, contraste avec le *ss* de « cuirasse » (vers 8-9); le *s* de « rosée fanée » avec le *ss* de « crasse » (vers 41-42). Pourtant, il peut y avoir des cas où le *s* singulier et le *s* double se prononcent de la même façon; ainsi, la seule distinction entre « Ruisselle » et « intense » (vers 15), par exemple, est d'ordre visuel. En outre,

42. Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters / Vrin, 2000, p. 39.

43. Bien entendu, cet exemple n'est pas choisi au hasard: il reflète l'insistance de cette consonne sur notre regard.

les mots du poème contenant le double *s* sont, pour la plupart, liés à la matérialité, à la force de gravité qui tire vers le bas, vers le corrompu, vers la poussière, comme si le *ss* symbolisait le support de toute trace, le graphème en tant que tel. Dans la première strophe, par exemple, les «poussières grasses» s'opposent sémantiquement, phonétiquement et visuellement aux «extrémités froides», ces régions où la matière semble s'annuler pour devenir pur souvenir d'une lumière depuis longtemps éteinte. «Essentiel», «poussières», «grasses», «Cuirasse», «Ruisselle», «colosse», «passe», «crasse», «jeunesse», «lasso», «épaissi» et, dans la version du *Cahier d'insomnie*, «grosse» sont autant de signes qui nous ramènent à la terre, à l'ordre de ce qui pousse, se meut, se salit.

La double consonne *ss* représente la déchirure, la différence que constitue l'aspect – la spatialisation, le voisinage –, le côté purement matériel de la lettre, qui l'apparente à la ligne du dessinateur (et, d'ailleurs, aux couleurs du peintre). Espèce de crasse ou saleté féconde – la «crapule» rimbaldeenne par excellence –, la rupture visuelle de la lettre défie la sémantisation, s'annonce sous la forme d'une «fortune d'excréments». Au bout du compte, l'inscription n'est que reste, trace animale, défiant toute organisation officielle de l'espace – que ce soit l'organisation de la page, l'organisation des savoirs (le «scriptural» contre le «figural»), l'organisation des champs sémantiques ou l'organisation de la ville.

Bien sûr, il est clair que ni le manuscrit illustré de «L'essentiel inconnaissable», ni l'écorce teintée du *Carnet d'insomnie* ne sont des «graffiti» au sens traditionnel du terme. Mais si on estime que le but principal de l'inscription graffiti n'est que de faire voir, de défigurer une donnée en vue de nous ramener à son existence matérielle – vis-à-vis de notre propre corps –, alors il me sera peut-être permis d'avancer que toute forme d'écriture est «du type "graffiti"», dans la mesure où elle met en scène la scène, le lieu de l'inscription, que ce soit la toile, la page, la pierre monumentale ou le mur public. Pendant la Résistance, Char est devenu beaucoup plus sensible à la signification du lieu, au sens que peut émettre un mur, une caverne ou un abri clandestin. Il est bien possible que les poèmes-objets du *Carnet d'insomnie* ne soient rien de plus que le fruit de son contact viscéral avec le mur, ce mur contre lequel il a plaqué l'image de la *Veilleuse* de Georges de la Tour, contre lequel, par ailleurs, il a collé les fragments de ce qui deviendrait les *Feuillets d'Hypnos*.

Faire une «contre-empreinte», marquer un mur pour faire voir la limite qu'il impose, c'est reconnaître la nécessité de laisser une marque, de signer sa présence dans un monde qui ne veut pas vous voir, qui vous oblige à vous cacher. Dans ce sens enfin, rendre sensible le lisible, faire remarquer la plasticité de ce qui se présente comme signe, serait en même temps insister sur l'existence physique et vulnérable de l'être qui signe, de l'être saignant.

Carrie Noland
University of California, Irvine