

Martine CRÉAC'H

Donner à sentir, à toucher et à entendre. René Char et la peinture de Wifredo Lam

Sensing, Touching, Hearing.

René Char and the Painting of Wifredo Lam

Abstract: The word "synesthesia" was largely employed to designate the re-foundation of the relationship between music and painting, especially by the current of symbolism, in order to overcome "the lack of a common principle, available in the earlier paradigm through the notion of imitation". In a broader perspective, it invites to re-think the function of art: is it intended only for sight or an experience of sensitive immersion attracting all senses? The title of the current study, taking up the title of Éluard's book, *Donner à voir*, highlights this double meaning. I intend to consider it by a comparison between two texts of poets who praise the work of the painter Wifredo Lam: this comparison challenges the relationships of the subject and his surrounding world. I intend to demonstrate that the approach to painting by the French poet René Char, even when he pays tribute to the very painters celebrated by the

surrealist André Breton, sets a different relationship with art. Against the visual fascination of Breton, against his denial of music, against his despise of the tangible aspect of painting, Char considers painting as a concrete art that encompasses other senses than the eye. Such an idea of the visual arts is to me one of the very characteristic of Char's aesthetics and one of the important stakes of the dialog it follows with surrealist aesthetics. My study relies on contemporary art theories, notably those of Duthuit and of Tzara, which set in a wider context the optical primacy of the relationship to the visual arts in France in the 20th century and which put it into the perspective of the art of non-occidental civilizations. I also call for the contribution of philosophers and historians such as Gumbrecht and Jolles.

Keywords: René Char, André Breton, Georges Duthuit, Wifredo Lam, Tristan Tzara, visual arts, surrealism, non-occidental art, non-hermeneutics.

Martine Créac'h

Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
E-mail: martine.creach@univ-paris8.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 177-185

Emprunté à la psychologie expérimentale, le terme de synesthésie, qui désigne un phénomène d'association chez un même sujet d'impressions venant de domaines sensoriels différents, fut principalement utilisé pour désigner la refondation des relations entre musique et peinture, dans le cadre du symbolisme notamment, pour pallier «l'absence d'un

commun principe, fourni dans l'ancien paradigme par la notion d'imitation»¹. Envisagé plus largement, il invite à repenser la fonction de l'art: spectacle réservé à la vue ou expérience d'immersion sensible qui sollicite tous les sens? Le titre choisi pour cette étude, qui reprend le titre célèbre d'un recueil de Paul Eluard consacré à la peinture, *Donner à voir* (1939), signale cette double orientation. Je voudrais, pour l'envisager, comparer deux textes de poètes célébrant l'œuvre du peintre d'origine cubaine Wifredo Lam: cette confrontation met à l'épreuve les relations du sujet au monde qui l'entoure.

Même si l'on connaît la distance prise par le poète René Char avec le surréalisme en 1934, on continue à reconnaître, dans les textes sur l'art écrits par Char dans la seconde moitié du XXe siècle, l'influence persistante de Breton. Dans un ouvrage récent intitulé *René Char et le surréalisme*, Olivier Belin affirme ainsi: «Tout comme Breton, Char tente donc de retrouver un œil "à l'état sauvage"; et, de même que Breton, assigne à l'œuvre la représentation d'un "modèle purement intérieur"»². Cette lecture se fonde sur le choix des «alliés substantiels» de Char, largement hérité des choix opérés par Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*.

Je voudrais montrer cependant que l'approche de la peinture par Char, même lorsqu'elle rend hommage aux peintres célébrés par Breton, se distingue de l'approche surréaliste parce qu'elle impose une autre façon de considérer la peinture. Contre la fascination visuelle de l'auteur du *Surréalisme et la peinture* tour à tour «guetteur» ou «voyant», contre son déni de la musique, contre son mépris de la dimension tangible de la peinture³, René Char noue d'autres relations à la peinture, art concret qui implique d'autres sens que l'œil, même sauvage. Cette approche des arts visuels me semble l'une des spécificités de l'esthétique de Char et l'un des enjeux du dialogue qu'elle entretient avec l'esthétique surréaliste.

Épiphanie⁴

J'ai choisi, pour le montrer, un texte de Char sur un peintre dont l'œuvre fut

1 VOUILLOUX Bernard, «Synesthésie», Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, MORIZOT Jacques, POUVET Roger (dir.), Paris, Armand Colin Editeur, 2011, p. 435.

2 BELIN Olivier, *René Char et le surréalisme*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011, p. 571.

3 VOUILLOUX Bernard, «Manifester la peinture. André Breton dans l'image», *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 121-175.

4 J'ai retenu le terme proposé par Hans Ulrich Gumbrecht pour désigner la «manière dont la tension entre présence et signification se manifeste; l'impression que la manifestation de cette tension surgit de rien; le fait que son émergence s'articule dans l'espace; et enfin le fait que sa temporalité constitue peut-être un événement», cf. GUMBRECHT Hans Ulrich, *Production of Presence. What meaning cannot convey*, Stanford Junior University, 2004, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par JAOUËN Françoise, Paris, Libella-Maren Sell Éditions, 2010, p. 169.

également retenue par Breton dans *Le surréalisme et la peinture*, Wifredo Lam. À ce peintre d'origine cubaine, René Char consacra deux textes. Le premier, daté du 23 février 1953, écrit après le premier travail du peintre pour *À la santé du serpent*, constitue la préface du catalogue de l'exposition «Wifredo Lam» à la galerie Maeght⁵. En une seule longue phrase, qui se développe en une suite de circonstances, Char célèbre l'expansion qui anime les «créatures amaigries» de Lam. Le second, intitulé *De la Sainte Famille au Droit à la paresse*⁶, publié à l'occasion de l'exposition, au printemps 1976, du livre *Contre une maison sèche*, est un étonnant récit qui rend compte de l'effet produit, en pleine période de guerre, par l'œuvre du peintre cubain sur le poète:

C'est de la façon suivante, à première vue ordinaire, que s'est rapproché de moi, en un bond prodigieux, je l'ai su depuis, le monde des faits accomplis de Wifredo Lam.⁷

La vue – celle de l'amateur d'art particulièrement – manifeste une élection. Le caractère extraordinaire de la rencontre avec l'œuvre de Lam, pour Char, s'annonce par l'inversion de cette relation. Cette fois, c'est le spectateur qui est élu, approché par une œuvre qui, en perdant son statut d'objet de contemplation,

gagne activité et mobilité. Découvert par l'œuvre qu'il découvre, qui [le] regarde autant qu'il la voit⁸, le sujet devient l'objet d'une action physique dont l'effet sera précisément détaillé dans la suite du texte:

Dans l'arrière-boutique deux toiles nouvelles, agressivement surgies de terre, dégageaient leur violent et lancinant arôme de forêts réconciliées avec personnages imminents (pieds et mains y tentaient une apparition). Les couleurs surveillées rappelaient les compositions cubistes de Picasso et de Braque, surtout de Picasso, paradoxalement, lui, le maître du tordage, imperméable à l'humidité fertilisante dont rêvent les formes végétales ou mentales libres.⁹

D'abord saisi par une odeur à laquelle il ne peut cette fois se soustraire, le corps de celui qui n'est plus seulement un spectateur est rendu poreux à une «humidité fertilisante». Même sécrétée par jeu de mots, opposée à l'«imperméable» Picasso, la dimension à la fois active et sensible de l'action prêtée aux toiles de Lam étonne. Cet effet de présence est encore accentué dans la suite de l'article qui fait surgir l'œuvre de Lam dans un nouveau contexte, non plus le cadre de la Galerie Pierre Loeb, rue de Seine, mais celui d'un champ de blé du

5 CHAR René, *Œuvres complètes*, Introduction de ROUDAUT Jean, Paris, Gallimard, 1995, p. 691.

6 *Ibid.*, p. 591-593.

7 *Ibidem*.

8 Dans le sens suggéré par DIDI-HUBERMAN Georges lorsqu'il intitule l'un de ses livres consacré aux arts visuels, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

9 CHAR René, *op. cit.*, p. 591.

Lubéron:

Le surlendemain, parcourant de nuit le plateau des Claparèdes dans le Lubéron, le chemin de terre que j'avais emprunté déboucha sur un champ de blé en épiaison d'où s'élevait un chœur de grillons stridulants.¹⁰

Dans ce nouveau contexte, c'est, l'ouïe qui est sollicitée, non pour exprimer l'harmonie commune à la peinture et à la musique qui justifiait l'ancien système de comparaison des arts, mais pour rendre compte de l'impression d'étrangeté absolue produite par les deux toiles de Lam. Ce «chœur de grillons stridulants» exprime également le malaise du sujet qui ne peut en éviter l'épreuve, pas plus qu'il n'a pu éviter précédemment le «violent et lancinant arôme de forêts réconciliées». En effet, comme l'indique Guy Rosolato, l'écoute se distingue de la vue, notamment parce qu'elle ne peut se soustraire aux sons qui l'envahissent. C'est donc la position de surplomb du sujet par rapport au monde qui semble déstabilisée:

Le regard se centre. Il se détourne de ce qui est à sa portée. Il n'en peut mais du reste. L'attention, par lui, s'applique et se fixe. Alors que l'écoute ne peut se soustraire aux sons qui l'envahissent, venant de toutes les directions, traversant les obstacles qui s'imposent par leur opacité, la vue, par un simple mouvement des paupières, s'abolit avec les perceptions et s'efface elle-même.¹¹

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ ROSOLATO Guy, «Le regard: pour abolir et pour élire», in *Lire le regard: André Breton et*

Dans la situation décrite par Char, il s'agit bien d'écouter la peinture selon un dispositif déjà suggéré par Claudel, qui fit de cet *adunaton*, de cette impossibilité logique, l'enjeu de sa relation à l'œuvre d'art. Bien différentes sont cependant les deux approches: il ne s'agit pas pour Char, comme pour Claudel, d'entendre derrière la surface des apparences, le message spirituel que lui adresse la peinture hollandaise ou espagnole du XVIIe siècle¹². Résolument matérialiste, l'approche de Char fait entendre une portée révolutionnaire que relève Jean-Claude Mathieu lorsqu'il rapproche le «complexe visuel et sonore» suggéré par l'hommage à Lam du titre qui évoque l'engagement révolutionnaire: «De la sainte famille au droit à la paresse», titre emprunté à Paul Lafargue, auteur d'un manifeste paru en 1880 et intitulé précisément *Le Droit à la paresse*. Pour Jean-Claude Mathieu, le chœur de grillons est une «Internationale de la moisson criante de semi-consonnes»: «un champ de blé en épiaison d'où s'élevait un chœur de grillons stridulants [...] Mon siècle de *gribouilles* nationalistes n'avait qu'à bien se tenir.»¹³

Dans cette perspective, «écouter la peinture» serait, pour Char, une façon

la peinture, Paris, Lachenal et Ritter, Collection «Pleine Marge», N° 2, 1993, p. 267.

¹² CLAUDEL Paul, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, «Folio Essais», 1946.

¹³ MATHIEU Jean-Claude, «Une force qui avait l'air d'un iris», in *Lectures de René Char. Etudes réunies par Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 138.

d'exprimer l'effet visuel du tableau par l'effet sonore du poème. Cette façon d'animer la peinture par le discours suggère un regard anthropologique sur l'image sensible également dans un autre texte de Char, le «Frontispice» de *La Nuit talismanique*. À la place du portrait attendu par le titre («Frontispice»), un récit: celui de la mort du père du poète. Il s'achève par ces mots:

Un peintre nommé Hierle a fait de lui un vivant portrait. Si ressemblant que je découvre dans le présent de son regard un rêve qui ne lui appartient pas mais dont nous sommes ensemble l'Écouteur.¹⁴

Mémoire du mort, l'image doit, pour rester «vivant[e]» être ranimée, mise en mots, écoutée.

Dialogues

De cette conception de l'image, l'approche surréaliste semble bien différente, comme l'indique le dialogue souterrain que l'article de Char entretient avec les textes de Breton sur Braque et sur Picasso, tous deux cités par Char pour aborder l'œuvre de Lam.

Ce n'est pas un hasard en effet si la vraie rencontre avec l'œuvre de Lam se situe, pour Char, dans un champ de blé. Celui-ci fut déjà le lieu d'une appréciation de l'œuvre de Braque, bien différente pour Breton et pour Char. Breton, dans *Le Surréalisme et la peinture*, rappelle l'anecdote d'un Braque transportant

deux ou trois de ses tableaux au sein d'un champ de blé pour voir s'ils «tenaient». «Pour moi», conclut Breton, «les seuls tableaux que j'aime, y compris ceux de Braque, sont ceux qui tiennent devant la famine»¹⁵. Dans le texte de 1939 consacré par Breton à André Masson, le champ de blé réapparaît: «le problème n'est plus de savoir si un tableau «tient», par exemple dans un champ de blé, mais bien s'il tient à côté du journal de chaque jour, ouvert ou fermé, qui est une jungle»¹⁶. À son tour, et pour marquer, dans l'appréciation de Braque, sa distance avec Breton, Char réintroduira le champ de blé pour rendre hommage à l'auteur d'une toile de 1949 intitulée *Les blés*: «En ce temps-là il y avait si peu de pain à manger que Braque supprima le pain, mais rétablit le blé.»¹⁷

À Breton, qui insiste sur la portée révolutionnaire de l'œuvre d'art, Char oppose sa valeur nourricière, associée, pour lui, à un champ de blé qui est le vrai cadre des œuvres de Lam dont la plus connue, une huile sur papier renforcé d'un très grand format (239, 4 x 229, 9 cm), s'intitule précisément *La Jungle* (1943, New York). Enfin, puisqu'il s'agit dans ce dialogue entre Braque et Breton de savoir comment doit se «tenir» une

¹⁴ CHAR René, *La Nuit talismanique*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1972, p. 9.

¹⁵ BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture* [1928], Paris, Gallimard, 1965, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, «Prestige d'André Masson» [1939], p. 151-152.

¹⁷ CHAR, René, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 679. Alexandre, Didier, «René Char, George Braque: Une «Conversation souveraine?» dans *René Char 10 ans après*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 59-83.

œuvre d'art, Char, pour avoir le dernier mot, renverse la perspective. Aux spectateurs occidentaux de «bien se tenir» devant l'œuvre de Lam: «Mon siècle de gribouilles nationalistes n'avait qu'à bien se tenir.»¹⁸

L'article de Char dialogue surtout, bien sûr, avec les textes de Breton consacrés à Lam et notamment avec celui de 1941 intitulé «À la longue nostalgie des poètes», première phrase de l'article paru dans le catalogue de la galerie Pierre Matisse à New York, repris par la suite dans *Le Surréalisme et la peinture*. Premier témoignage de ce dialogue, la référence à Picasso, longuement développée dans le texte de Breton, plus rapide dans celui de Char. L'hommage rendu par Breton à celui qui introduisit Lam et son «merveilleux primitif» dans le contexte parisien de 1938 est devenu, chez Char, une simple comparaison pour marquer l'essentielle différence de l'œuvre de Lam par rapport à celle du «maître du tordage» (en écho à Breton qui désignait Braque comme le «maître des *rappports* concrets»¹⁹): l'intercesseur de Breton est, pour Char, «impermeable à l'humidité fertilisante» des toiles de Lam.

Picasso serait donc le peintre modèle pour Breton tandis que Braque serait celui de Char. L'enjeu dépasse, me semble-t-il, le simple goût pour telle ou telle œuvre auquel est souvent réduite la relation de Char à ses «alliés substantiels».

C'est la relation à la peinture qui est fondamentalement très différente chez Breton et chez Char. Pour Breton, l'intercession de Picasso est absolument nécessaire pour aborder les œuvres essentiellement hermétiques de Lam. Leur vérité est inaccessible au profane:

Quiconque a vraiment pénétré dans le temple de la peinture sait que les initiés communiquent peu avec les mots. Ils se montrent – très mystérieusement pour les profanes – tout au plus en le circonscrivant d'un angle de main, tel espace fragmentaire du tableau et échangent un regard entendu.²⁰

Différente est l'approche de Char. Le secret n'est pas un mystère à découvrir, mais ce qui est, au sens étymologique, distinct, à l'écart (*secretus*). Le texte de Char souligne l'altérité de l'œuvre du peintre cubain. Il ne cherche pas à réduire sa différence par l'explication des figures dans leur contexte, mais maintient vive la tension entre des univers culturels différents que suggère le titre du poème («De la Sainte famille au droit à la paresse»): il rapproche le «kinkayou» de Wifredo Lam du «putto cornu» de Nicolas Poussin, personnage d'un des tableaux les plus classiques de la peinture occidentale. Alors que Breton dans «La nuit en Haïti», titre du second texte écrit en 1946 pour l'exposition des toiles de Lam au Centre d'Art de Port-au-Prince, oppose les images oniriques de Lam à la rationalité occidentale, Char oppose

18 CHAR René, *op. cit.*, p. 591-592.

19 BRETON André, «Le surréalisme et la peinture» [1928], *op. cit.*, p. 12.

20 BRETON André, «Wifredo Lam. À la longue mémoire des poètes» [1941], *op. cit.*, p. 171.

les «grillons» de l'approche sensible à l'approche conceptuelle des «gribouilles nationalistes». Attentive aux puissantes sensations produites par les toiles, à leur «violent arôme de forêts réconciliées», à leur moiteur féconde, à leur étrange musique, aux sens plutôt qu'au sens, l'approche de Char semble très éloignée de celle de Breton.

Contextes

Comment expliquer cette différence entre la «vision primitive»²¹ dont parle Breton et l'immersion sensible dont témoigne le texte de Char? Voici, pour finir, quelques pistes sur le contexte qui a pu, à deux moments importants de la formation esthétique de Char, affirmer sa différence par rapport à l'esthétique surréaliste.

La première influence serait celle de Tristan Tzara dont Char fut particulièrement proche, précisément au moment où l'un et l'autre s'éloignaient du surréalisme. Or, Tzara est aussi l'un des acteurs importants de ce «*tactile turn*» du début des années trente que relève Adam Jolles²². Tandis que dans les années vingt en France, la dimension optique était privilégiée, la dimension tactile s'impose au début des années trente. Pour illustrer ce changement de paradigme, Jolles compare le parti pris formel rapprochant

un masque africain et la ligne épurée du visage de Kiki de Montparnasse sur une photographie de Man Ray de 1926 (*Noire et blanche*) à la valorisation du toucher sur une photographie de Man Ray de 1932 intitulée *Femme tenant L'Objet désagréable de Giacometti*. Le privilège donné à la perception optique par les surréalistes était justifié, suggère Jolles, par la condamnation du «métier» assimilé, par Aragon (dans un essai de 1930 pour le catalogue d'une exposition de collages à la galerie Goemans), à une pratique rétrograde dont le collage pouvait libérer l'art²³. Dans son *Éloge de la main* cependant, l'historien d'art Henri Focillon mesurait les multiples pertes que le privilège donné à la perception optique entraînait²⁴. Le «*tactile turn*» est lié, pour Jolles, à l'influence de l'Exposition coloniale de 1931. En témoignent, pour lui, deux essais de Tristan Tzara qui, en 1933, replacent la question du toucher dans le contexte des arts «primitifs», contre l'appropriation optique de l'art occidental²⁵. En insistant sur la dimension fonctionnelle de l'art et sur ses liens avec des expériences prénatales, Tzara montre

21 *Ibid.*, p. 169.

22 JOLLES Adam, «The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France», in CONLEY Katherine, TAMINIAUX Pierre, *Surrealism and Its Others*, Yale French Studies, 109, 2006.

23 ARAGON Louis, *Écrits sur l'art moderne*, RISTAT Jean (préf.), Paris, Flammarion, 2011, p. 31.

24 FOCILLON Henri, *La vie des formes suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934, p. 34.

25 TZARA Tristan, «Art primitif et art populaire», *Cœuvres complètes*, vol. 4, éd. BEHAR Henri, Paris, Flammarion, 1982, p. 513. TZARA Tristan, «D'un certain automatisme du goût», *Minotaure*, 3-4, op. cit., p. 35.

les limites d'une approche purement visuelle de l'art. C'est précisément à la même époque, en 1934, que Tristan Tzara s'éloigne avec René Char du surréalisme parce qu'il s'inquiète de qu'il nomme «l'esthétisme de la rue Fontaine»²⁶.

À cette lecture, deux objections peuvent être formulées: la première concerne la culture de Char, beaucoup moins développée concernant les arts primitifs que celle de Tzara. Les deux poètes peuvent se retrouver cependant dans une approche «substantielle» de l'art contre le spiritualisme poétique de Breton. La seconde concerne le statut de l'œuvre de Lam, peintre aux origines cubaines mais vivant en France et formé à l'art occidental à Madrid. Ses liens avec l'art «primitif» sont très lâches, comme l'indique cette remarque de Christian Zervos dans les *Cahiers d'art*:

Si les œuvres d'art sorties des mains des Noirs du continent africain ont pu toucher Lam, il y a bien quatre lustres que toute influence a cessé d'être sensible.²⁷

À cette appréciation des années cinquante, il faut cependant opposer une autre appréciation du même Christian Zervos qui, dans une lettre à Ghika de 1940, présente Lam comme un «peintre nègre»²⁸. Cette désignation oublie la

singularité de la position de Lam, peintre sans racines, pour ne prendre en compte que la façon dont son œuvre est perçue dans le contexte de la seconde guerre mondiale, qui est aussi le contexte dans lequel Char découvre l'œuvre de Lam.

Une autre influence, après-guerre cette fois, a pu orienter Char vers cette perception sensible qui distingue son approche de celle purement visuelle de Breton: l'influence de l'historien d'art Georges Duthuit. Plusieurs éléments témoignent en faveur de cette proximité entre le poète et l'historien. Une épigraphe d'abord: celle du poème *Couloir aérien*, recueilli dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, rappelle le souvenir d'une promenade dans le parc des Névens en 1948 avec Georges Duthuit²⁹. Une collaboration ensuite: Char fut associé au comité de rédaction de la revue *Transition* que dirigea Duthuit de 1948 à 1950. Il y publia, en 1949, dans un numéro consacré aux relations entre la littérature et la peinture moderne, l'un de ses premiers poèmes consacrés à la peinture («Courbet, Les casseurs de cailloux»), accompagné de la traduction en anglais de ce poème et de deux reproductions de Braque³⁰. Une émotion artistique partagée autour de l'œuvre de Nicolas de Staël que Duthuit présenta à Char en 1951 et avec lequel celui-ci travailla jusqu'à

26 MATHIEU Jean-Claude, «Trente ans après», René Char, CORON A. (dir.), Paris, BNF, Gallimard, 2007, p. 248.

27 ZERVOS Christian, «Dessins de Wifredo Lam», *Cahiers d'art*, 1956-1957, n° 31-32, p. 356.

28 *Cahiers d'art*, Musée Zervos à Vézelay,

DUROUET Christian (dir.), Paris, Éditions Hazan, 2006, p. 81.

29 CHAR René., *op.cit.*, p. 602.

30 DUTHUIT Georges, ed., *Transition*, 49, n° spécial *Literature and modern painting*, mars 1949.

la mort du peintre. Une pensée de l'art surtout: Duthuit défend dans l'art de Byzance et des Fauves une conception de la peinture comme présence plutôt que comme représentation. Char, de son côté, condamne une conception de la peinture comme «spectacle des chimères de paille d'un Réel dédaigneusement fui – réel tellement inouï pourtant au niveau de l'être même!»³¹

Alors que les études sur les relations de Char avec les artistes de son temps sont nombreuses, peu reconnaissent l'existence, chez l'auteur de *Recherche de la base et du sommet* et *Fenêtres dormantes*

et porte sur le toit, d'une véritable pensée esthétique peut-être, précisément parce qu'elle évite le recours au concept. Cette étude plaide pour une telle reconnaissance: à l'écart de l'herméneutique surréaliste, de sa façon de réduire la peinture à un spectacle, elle accorde aux multiples sensations une place privilégiée dans la perception de l'œuvre plastique qui produit de la «présence», au sens qu'Hans Ulrich Gumbrecht donne, après Jean-Luc Nancy, à ce terme lorsqu'il le rapporte à son étymologie: *prae-esse*, ce qui est devant nous, à portée de main et de toucher³².

31 CHAR René, *op.cit.*, p. 683.

32 GUMBRECHT Hans Ulrich, *op.cit.*, p. 38.