



HAL
open science

René Char, lorsque poésie rime avec peinture

Céline Desclaux

► **To cite this version:**

| Céline Desclaux. René Char, lorsque poésie rime avec peinture. Littératures. 2012. dumas-01136091

HAL Id: dumas-01136091

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01136091v1>

Submitted on 26 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

2011 - 2012

Mémoire de Master 2 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité « Poétiques et Histoire de la littérature et des arts »

Parcours : Poétiques et Histoire Littéraire.



Céline DESCLAUX

Sous la direction de M. Jean-Yves Casanova

RENE CHAR, **LORSQUE POESIE RIME AVEC PEINTURE**

COMMENT MONTRER, SANS LES TRAHIR, LES CHOSES SIMPLES
DESSINEES ENTRE LE CREPUSCULE ET LE CIEL ?

RENE CHAR¹

¹ CAMUS, Albert. *Œuvres Complètes. Tome 4*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 2008. P. 671

REMERCIEMENTS

En préambule à ce mémoire, je souhaitais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire ainsi qu'à la réussite de cette année universitaire.

Je tiens à remercier sincèrement Monsieur Casanova, qui, en tant que Directeur de mémoire, s'est toujours montré à l'écoute et disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi pour l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour

Mes remerciements s'adressent également à Thomas Rougier pour sa contribution, son soutien et sa patience, ainsi qu'à mes parents qui ont toujours cru en moi.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de ce mémoire.
Merci à tous.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
I. UN INTENSE DIALOGUE ENTRE POESIE ET PEINTURE	10
1. RENE CHAR, UN SURREALISTE ?.....	10
a. <i>Une entrée en toute amitié</i>	<i>10</i>
b. <i>L'évolution du poète parmi les surréalistes</i>	<i>12</i>
c. <i>Une séparation en faveur des Zervos</i>	<i>16</i>
d. <i>Un dialogue qui prend de l'ampleur</i>	<i>18</i>
2. L'UNION FAIT LA FORCE	22
a. <i>Recherche d'une harmonie entre poésie et peinture.....</i>	<i>22</i>
b. <i>L'intervention de la musique</i>	<i>28</i>
c. <i>Un dialogue en perpétuelle évolution.....</i>	<i>31</i>
d. <i>Disparition des Alliés substantiels</i>	<i>40</i>
3. UN INTENSE DIALOGUE AVEC NICOLAS DE STAËL.....	49
a. <i>La rencontre des Titans</i>	<i>49</i>
b. <i>Poèmes</i>	<i>51</i>
c. <i>Le mythe du Yéti</i>	<i>54</i>
II. LORSQUE LE DIALOGUE SE FAIT MONOLOGUE	57
1. LA PEINTURE, UN ALLIE NATUREL	57
a. <i>Une double perte.....</i>	<i>57</i>
b. <i>La peinture comme refuge</i>	<i>60</i>
c. <i>L'art de la vie ordinaire.....</i>	<i>62</i>
2. UNE SYMBOLIQUE DES POEMES.....	65
a. <i>La bougie</i>	<i>65</i>
b. <i>L'écorce.....</i>	<i>69</i>
c. <i>Le galet.....</i>	<i>72</i>
d. <i>Omniprésence de l'encre</i>	<i>74</i>
3. LORSQUE PEINTURE SE FAIT POESIE	80
a. <i>Le fil d'Ariane.....</i>	<i>80</i>
b. <i>L'imitation comme échappatoire</i>	<i>87</i>
c. <i>Une poétique de la peinture</i>	<i>90</i>
III. DIALOGUE ENTRE LE VIDE ET LE PLEIN	98

1.	UNE INFLUENCE CHINOISE	98
	a. <i>Rencontre de Zao Wou-Ki</i>	98
	b. <i>L'harmonie chinoise</i>	101
	c. <i>Une amitié au départ</i>	106
2.	UNE CREATION EN OSMOSE	111
	a. <i>Une correspondance assidue</i>	111
	b. <i>Création d'un nouvel espace</i>	114
	c. <i>Un chef d'orchestre pour deux musiciens</i>	120
3.	NAISSANCE D'UN NOUVEL UNIVERS	126
	a. <i>Une grande liberté d'interprétation</i>	126
	b. <i>Une œuvre sans fin</i>	131
	c. <i>Fin et suite du dialogue</i>	135
	CONCLUSION	140
	BIBLIOGRAPHIE	144

INTRODUCTION

René Emile Char, né en 1907, est le cadet de quatre enfants issus des secondes noces d'Émile Char et de Marie-Thérèse Rouget. Son enfance difficile est le terreau de sa poésie dans laquelle il puise une immense colère contre sa mère et, parallèlement, un grand attachement à une terre qui l'a recueilli. Bâti comme un colosse et impulsif, il joue passionnément au rugby tout en s'intéressant de très près à la littérature d'Héraclite, de Mallarmé, de Baudelaire, de Lautréamont et bien d'autres encore. C'est avec l'œuvre *Arsenal* qu'il attire pour la première fois les regards sur sa poésie, et c'est en partie grâce à elle qu'il entre chez les surréalistes. Mais il n'y restera que peu de temps, juste la durée nécessaire afin de s'apercevoir que son pas est mieux assuré lorsqu'il marche seul. Il obtient très vite le respect de ses homologues, l'écrivain qu'était Albert Camus et qui faisait alors partie de ses amis dira de lui, dans la préface à l'édition allemande des *Poésies* de Char parue en 1959, qu'il était « *le plus grand poète vivant et que Fureur et mystère est ce que la poésie française nous a donné de plus surprenant depuis Les Illuminations et Alcools.* »

La poésie de René Char trouve sa cohésion dans une construction perpétuellement basée sur les contraires, ce qu'il tient d'Héraclite :

« Héraclite met l'accent sur l'exaltante alliance des contraires. Il voit en premier lieu en eux la condition parfaite et le moteur indispensable à produire l'harmonie. En poésie il est advenu qu'au moment de la fusion de ces contraires surgissait un impact sans origine définie dont l'action dissolvante et solitaire provoquait le glissement des abîmes qui portent de façon si antiphysique le poème¹. »

René Char fait de ce principe un critère fondamental de ses propres écrits. Le rôle du poète, alchimiste, est d'initier le processus, de rapprocher les opposés, puis de les annuler par la force de leur union, permettant ainsi la résolution d'antagonismes familiers. Par la suite, il va étendre ce concept à l'Art dans ce qu'il a de plus complet et chercher à rassembler la poésie et la peinture pour qu'ensemble, ils ne fassent plus qu'un.

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 159.

C'est ce dernier point qui sera tout particulièrement étudié dans ce mémoire. Mort le 19 février 1988, René Char a engendré bien des débats après son décès, mais aucune œuvre posthume n'est parue jusqu'à aujourd'hui. Ou tout du moins avant que ne soit publié *Effilage du sac de jute*, en 2011. Cette œuvre fut portée à notre connaissance par hasard, mais déclencha tout un questionnement. En effet ce livre, paru dans l'édition Poche, est très petit, les aquarelles se distinguent à peine, quant à la calligraphie de René Char, elle demande une certaine concentration pour la déchiffrer. Pourtant, lors de la découverte du livre qui consistait en un rapide coup d'œil à chaque page, quelque chose se passa, une sorte de tremblement dans le fin fond de l'hypothalamus. Ne comprenant pas sa signification mais la sachant bénéfique, *Effilage du sac de jute* devint notre nouveau livre de chevet.

Mais l'énigme reste alors présente, que s'est-il passé entre ces pages qui dépasse l'intellect pour venir toucher directement la sensation ? Afin de répondre à cette question, il nous a paru nécessaire de revenir à la source : l'œuvre étant composée tant de poèmes de René Char que d'aquarelles de Zao Wou-Ki, nous nous sommes penchés tout d'abord sur les réalisations antérieures du poète car, s'il paraît évident que la peinture parle aux yeux avant l'intellect, cela l'est beaucoup moins pour la poésie. C'est alors un nouvel univers qui s'étale sous nos yeux. L'œuvre *Effilage du sac de jute* n'est pas une exception dans le parcours du poète, celui-ci s'est appliqué depuis son entrée chez les surréalistes, si ce n'est avant, à étudier le lien unissant la poésie et l'art pictural. Il nous est alors paru nécessaire d'analyser ce parcours afin de comprendre ce qui a mené le poète à réaliser une œuvre comme *Effilage du sac de jute*. C'est un véritable dialogue que René Char a instauré entre sa poésie et la peinture d'artistes qui devinrent ses amis. Pourtant il y eut une cassure dans ce parcours, le dialogue prit un détour qui viendra d'autant plus l'enrichir. C'est tout ce cheminement qui mit près de cinquante ans à murir qu'il était nécessaire d'étudier afin de comprendre cette énigme que représente *Effilage du sac de jute*. Surtout que, connaissant déjà l'époque des surréalistes grâce à un mémoire précédent sur Guy Debord et l'influence que ces-derniers avaient eu sur son œuvre, il était alors plus simple de partir sur des bases solides.

Pourtant, connaître l'œuvre de René Char ne suffit pas car il n'est pas l'unique auteur. Il était donc également essentiel de se pencher quelques instants sur l'art de Zao Wou-Ki, ainsi que sur sa culture, afin d'être capable d'appréhender dans sa totalité l'énigme que représente cette œuvre réalisée en commun. La tâche ne fut pas aisée, Zao Wou-Ki étant

chinois, sa vision des choses est très différente de la nôtre. Il fallait alors étudier la conception de l'art chinois ainsi que sa philosophie pour comprendre les créations du peintre de l'Orient. C'est le mélange de ces deux cultures qui rend *Effilage du sac de jute* si exceptionnel, mais même après avoir compris ce double héritage, l'œuvre n'en est pas moins abstrus. La peinture de Zao Wou-Ki étant pour une grande part abstraite, les poèmes de René Char ne se laissant pas plus facilement assimiler, cette œuvre est à voir, à apprécier, à accueillir plus qu'à comprendre. Il est alors très difficile d'en donner une analyse claire et absolue. Ce n'est d'ailleurs pas ce que nous proposons dans cette étude, mais plutôt un questionnement, une ouverture sur ce que peut offrir ce genre d'œuvre, ainsi qu'une étude sur les liens qu'il est possible d'entretenir entre les différents arts, tout particulièrement entre la poésie et la peinture. Car au fil de notre étude, nous avons découvert d'autres œuvres en commun, réalisées par René Char et ses amis peintres, qui ont tout autant ouvert des possibilités quant au rôle de l'art dans la poésie, et dans la vie quotidienne. Pourtant, *Effilage du sac de jute* garde à nos yeux un aspect unique qui nous reste à comprendre.

Ces deux domaines auxquels s'attaque René Char, la poésie et la peinture, possèdent chacune un langage et un univers bien distinct, ont-ils alors la capacité de fusionner ? Et si c'est le cas, cette fusion a-t-elle lieu dans l'œuvre du poète ? Est-t-il parvenu à instaurer un dialogue entre ces deux formes d'expressions ? Sommes-nous les spectateurs, face à l'œuvre *Effilage du sac de jute*, de la naissance d'un nouvel univers où l'Art ne formerait plus qu'une seule et même entité ?

Tout d'abord, les premiers pas du poète dans l'univers des peintres se feront auprès des surréalistes, mais c'est surtout par la suite, auprès du couple Zervos qui dirige la revue des *Cahiers d'art*, qu'il crée véritablement un lien entre lui et des artistes peintres, le dialogue commençant avant tout par une profonde amitié. Une intense production en commun voit alors le jour, René Char venant commenter les travaux de ses amis ou ces derniers illustrant sa poésie. Peu à peu, le poète trouve ses marques au milieu de cet art pictural qu'il ne connaissait que très peu et les œuvres se font de plus en plus complexes, le dialogue entre les arts évoluant de concert avec les nouvelles amitiés. René Char travaillera avec la plupart des peintres reconnus de l'époque, que ce soit, Miró, Giacometti, Braque, etc. Mais c'est avec Nicolas de Staël qu'il connaît une relation intense, tant sur le plan artistique que personnel.

Ensuite, René Char expérimente lui-même la peinture. Connaissant une période difficile où sa poésie l'abandonne, il trouve du réconfort en se plongeant dans l'art pictural. Il n'est alors plus question d'un dialogue avec des peintres mais plus d'un monologue entre le poète et ses propres créations qui ne se limitent plus à la simple poésie. La cire, l'écorce, les galets sont ses nouveaux supports, mais l'encre également joue un grand rôle dans sa nouvelle pratique, elle réunit la poésie et la peinture dans un dialogue très intense, où l'une et l'autre ressortiront de cette confrontation plus liées que jamais. La poésie, peu à peu, se fait peinture, ou bien est-ce la peinture qui se fait poésie ?

Enfin, ce long dialogue de toute une vie qui aurait pu s'arrêter avec la mort de son locuteur principal, en 1988, est parvenu jusqu'à nous par la publication toute récente de cette œuvre insolite : *Effilage du sac de jute*. Ce petit ouvrage est le résultat d'une longue réflexion entre René Char et le peintre Zao Wou-Ki. Né en Chine, il obtient la nationalité française en 1964. Deux cultures vont alors se confronter en un même homme. Il en résulte un art hors du commun, qui a su créer son propre univers afin d'accueillir ses créations et qu'il mettra à disposition de René Char, le temps d'un poème, le temps d'un souffle. Cette œuvre, qui nous parvient trente ans plus tard, pourrait répondre aux questions que nous nous sommes tant posées sur une réunification possible des arts, mais pour cela, il faudrait en comprendre son langage, son univers et les lois qui en découlent.

I. UN INTENSE DIALOGUE ENTRE POESIE ET PEINTURE

1. RENE CHAR, UN SURREALISTE ?

a. Une entrée en toute amitié

René Char est un poète qui s'est toujours intéressé à l'art pictural. Or, dans les années 1920, une avant-garde étudie tout particulièrement les liens qui existent entre la poésie et la peinture, c'est le surréalisme. La rencontre du jeune poète avec ce groupe est l'aboutissement d'un parcours logique si nous songeons à la radicalisation progressive de René Char, entre 1927 et 1929, mais inattendu par rapport à ses premiers textes et réseaux parmi lesquels il a fait son apprentissage littéraire. Car à l'évidence, le jeune poète qui a écrit *Les Cloches sur le cœur* n'est pas un surréaliste. Et de fait, comme l'a montré Jean-Claude Mathieu¹, le Char de l'époque des *Cloches sur le cœur* s'apparente plus à l'esthétique moderniste et postsymboliste. Pourtant, quelques mois suffiront à René Char pour mettre fin à sa modération et livrer à la *Révolution surréaliste* une *Profession de foi du sujet* qui sanctionne son ralliement au mouvement. L'année 1929 marque pour René Char une rupture cruciale avec une neutralité et un éclectisme en faveur d'une insoumission sociale et morale.

En fait, le tournant qui fait basculer René Char vers le surréalisme résulte de plusieurs facteurs. Tout d'abord, il apparaît dans les textes de Char une convergence thématique à travers la recherche d'une écriture de la révolte sous le signe de Sade. Ensuite, le poète a des contacts très forts avec les aînés surréalistes comme en témoignent les liens établis avec Eluard et Aragon. Et enfin, la parution d'un livre charnière, *Arsenal*, qui finalisera l'inscription de Char dans le mouvement surréaliste avec l'apparition d'une poésie offensive. Mais il faut attendre la parution de *Le Tombeau des secrets* pour percevoir l'impact du surréalisme dans l'écriture de René Char, tout particulièrement dans le paratexte et dans le dispositif visuel qui accompagne les poèmes.

L'engagement de l'écrivain dans le surréalisme a sans doute été encouragé par les références à des ancêtres communs comme Sade, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud,

¹ MATHIEU, Jean-Claude. *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*. Paris : José Corti, 1984. 730 p.

Lautréamont. Mais la rencontre effective avec le mouvement aurait été impossible sans des contacts privilégiés avec deux de ses figures marquantes : Aragon et Eluard. René Char est un homme de cœur et ce sont souvent ses amitiés qui le guident. Ici, ce sont ces deux ententes qui l'ont amené, et certainement persuadés, à entrer dans le mouvement surréaliste. Les relations entre Char et Aragon sont précoces. En effet, une lettre de René Char à son ami, datée du 17 août 1929, témoigne d'un étonnant degré de complicité puisque le tutoiement et la familiarité y sont de mise : « *Vieux frère, mon « état » d'âme est juteux comme un ver de fruit. Et après ? Va, ma vie est sans beauté particulière. Les femmes – il faut en prendre et en laisser – la piétinent de tous leurs moignons...* »¹ Cette lettre nous montre un René Char qui hésite sur son entrée au surréalisme et cela malgré l'insistance d'Aragon. L'arrivée d'Eluard va changer les choses. Cette amitié qui lie les deux hommes est certainement la cause directe de cette adhésion.

C'est par la médiation de ce dernier que René Char est entré dans les rangs du surréalisme, revenons sur la succession rapide de ces étapes : le 17 septembre 1929, Char adresse à son aîné un exemplaire d'*Arsenal*. La dédicace dont l'auteur enrichit l'exemplaire d'Eluard est un hommage : « *à Paul Eluard/ Enfin/ René Char/ L'Isle 17 septembre 1929*². » Le 8 octobre 1929, Eluard accuse réception d'*Arsenal* en invitant Char à le rencontrer : « *N'est-il pas possible que nous nous connaissions mieux ? Ne pensez-vous pas venir à Paris ? Je serais heureux de vous dire combien j'aime vos poèmes – tout ce si beau livre.* » En fait, c'est Eluard qui, deux ou trois semaines après cette lettre déterminante, fait le voyage à L'Isle-sur-Sorgue. Cette rencontre sera déterminante puisque c'est en suivant que René Char se décide à écrire *Profession de foi du sujet* dans *La Révolution surréaliste*. Au moment où le poète demande à Eluard des épreuves de *Profession de foi*, il annonce son arrivée à Paris pour le 30 novembre. Lors de ce déplacement, Char rencontre les autres membres du groupe, Crevel et Breton : voici le jeune poète désormais engagé dans la voie surréaliste grâce au recueil envoyé à Eluard.

¹ GREILSAMER, Laurent. *L'éclair au front. La vie de René Char*. [S.l.] : Fayard, 2004. P. 38

² BELIN, Olivier. *René Char et le surréalisme*. Paris : Editions Classiques Garnier, 2011. P. 56

b. L'évolution du poète parmi les surréalistes

Malgré le grand nombre de peintres surréalistes, ce n'est pas à cette époque que Char se lie d'amitié avec eux, c'est plutôt l'époque pour lui des expériences. En effet, la revue surréaliste joue pour le poète le rôle de laboratoire de réflexion : Char se sert de l'étude surréaliste comme d'un moyen pour expérimenter et approfondir sa propre poétique. Comme il le dit lui-même, en entrant dans le Surréalisme, il a rejoint une « *poignée enfin fabuleuse d'aventuriers qui se proposent de gagner le soleil*¹. » Il crée des liens forts avec Breton mais aussi avec Dali et Gala (jusqu'à la rupture en avril 1932). Ces amitiés le mènent à effectuer des expériences qu'il n'aurait pas tentées sans elles. C'est ainsi que *Ralentir travaux* voit le jour en mars 1930, résultat d'une rédaction collective et amicale entre Breton, Eluard et Char. Etrangement, Char ne renouvèlera pas l'expérience. Là où le travail collectif avec des peintres le comble, celui avec des poètes ne le satisfait pas.

De 1929 à 1934, Char apparaît au sein du groupe surréaliste comme un personnage discret mais spécialiste de Sade et du problème poétique. Il apporte au surréalisme sa violence, son désir de révolte et sa veine polémique. Quant à sa poésie, d'*Artine* jusqu'au *Marteau sans maître*, elle va à l'inverse mobiliser une série de thèmes surréalistes fondamentaux comme la femme, le rêve, la révolte, l'alchimie, le sadisme pour nourrir sa propre dynamique. C'est donc un réel dialogue qui semble se créer entre René Char et le groupe surréaliste, chacun apportant ses connaissances et son désir d'expérience à l'autre. Pourtant, le poète soutient dans un entretien avec Paul Veyne que le Surréalisme ne l'a que très peu marqué : « *Je n'ai subi aucune influence du surréalisme, sauf que quelques poèmes, deux ou trois pages de la Pléiade (17-19 ; 23-25) ont reçu, ne disons pas le pollen, mais la poussière du surréalisme*². » N'est-ce pas un peu osé d'annoncer ainsi qu'un mouvement tel que le surréalisme ne l'ai pas du tout influencé alors qu'il n'était qu'un jeune homme d'une vingtaine d'année ? D'après le livre d'Olivier Belin, *René Char et le surréalisme*³, le poète a bien subi l'influence du groupe, et tout particulièrement dans l'œuvre *Artine*.

¹ CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 103

² VEYNE, Paul. *René Char en ses poèmes*. [S.l.] : Gallimard, 1990. P. 98

³ BELIN, Olivier. *René Char et le surréalisme*. Paris : Editions Classiques Garnier, 2011. 626 p.

Cette œuvre justement sera son premier travail accompagné d'une illustration. En effet, le frontispice de cette dernière est gravé par Dalí¹. Breton et Eluard en ont rédigé la prière d'insérer qui rattache *Artine* à la méthode Paranoïaque-critique de Dalí, et donc au surréalisme : l'avertissement « *aux femmes qu'on ne voit pas*² » évoque par antiphrase *La femme visible* de Dalí qui date de 1930. Dans cette prière d'insérer, nous découvrons pour la première fois la recherche d'un modèle de la part de René Char, tout comme un peintre pourrait le faire :

« Poète cherche modèle pour poèmes. Séances de pose exclusiv. Pendant sommeil recipr. René Char, 8^{ter}, rue des Saules, Paris (Inut. ven. avant nuit compl. La lumière m'est fatale). QUI A VU, demandent André Breton et Paul Eluard, qui a vu NOTRE AMI René Char dep. qu'il a trouvé femme mod. pour poème, femme dont il rêvait, femme belle à lui interd. de s'éveil. ? La femme était aussi danger... »

Mais nous trouvons surtout dans ce texte une analogie entre le poète et le peintre, car au lieu de rechercher la lumière, le poète réclame « *la nuit complète* ». Nous pouvons y voir de la part du poète, qui est un artiste paradoxal, non pas la quête d'un modèle au sens traditionnel du terme, comme peuvent en rechercher des peintres, mais plutôt la recherche de ce « *modèle intérieur* » dont parle André Breton dans son œuvre *Le surréalisme et la peinture*³ :

« L'erreur commise fut de penser que le modèle ne pouvait être pris que dans le monde extérieur, ou même seulement qu'il y pouvait être pris. [...] L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas. »

René Char, avec *Artine*, se place dans la ligne directrice artistique des surréalistes. Il se lance à la recherche de son « *modèle intérieur* », tout comme l'ont fait avant lui « *Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé, dans le domaine poétique*⁴ », qui est le sien. Cette

¹ CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 142

² *Ibid.*, p. 143.

³ BRETON, André. *Œuvres complètes. IV, Écrits sur l'art et autres textes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 2008. P. 352

⁴ *Ibid.*, p. 353.

recherche l'occupera toute sa vie durant et l'amènera à faire des rencontres hors du commun.

Il ressort une œuvre majeure de cette expérience surréaliste où René Char reprend les références au romantisme et à l'alchimie : *Le Marteau sans maître*. L'enjeu de l'alchimie est pour le poète d'utiliser des forces de destruction pour mieux contrer la fatalité de la mort, et plus largement de prendre sa revanche sur les lois de la Création. Dans cette œuvre, des citations de l'alchimiste Albert le Grand sont présentes. Breton écrit à propos de l'alchimie que « *la pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante*¹. » Cette œuvre est une réelle somme poétique de l'expérience surréaliste de Char qui combine trois grands types d'écriture : le vers, la prose et les fragments. Il ne lui manque alors plus que « l'écriture picturale », expression qu'il trouvera grâce à une illustration de Vassili Kandinsky (p.219) sous forme d'une pointe sèche.

Il semblerait que la plupart des thèmes dont se ressourcît René Char pour sa poésie se trouve dans le surréalisme. Ceci explique peut-être d'où lui vient cette attirance pour l'art pictural puisque beaucoup de peintres, forts connus à cette époque et encore de nos jours, faisaient alors partis du groupe surréaliste et collaboraient avec les poètes pour venir compléter leurs œuvres avec quelques peintures ou gravures. C'est d'ailleurs peu de temps avant son entrée au surréalisme que paraissait *La femme 100 têtes* de Max Ernst, en mai 1929, celui-ci précédé d'un avis au lecteur d'André Breton. Cette œuvre a peut-être elle aussi jouée dans la décision du jeune poète d'entrer dans le groupe du surréalisme car en 1970, soit près de quarante ans plus tard, René Char parle encore de cette réalisation avec admiration, et c'est un peu de sa poésie qui semble percer à travers cet œuvre picturale :

« *Qu'on veuille bien se souvenir de son tableau La Révolution de la nuit, il illustre excellemment ce qu'il n'a pas songé à illustrer : les Poésies [...] d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Grâce à Max Ernst et à Chirico, La mort surréaliste, entre tous les suicides, n'a pas été hideuse*². »

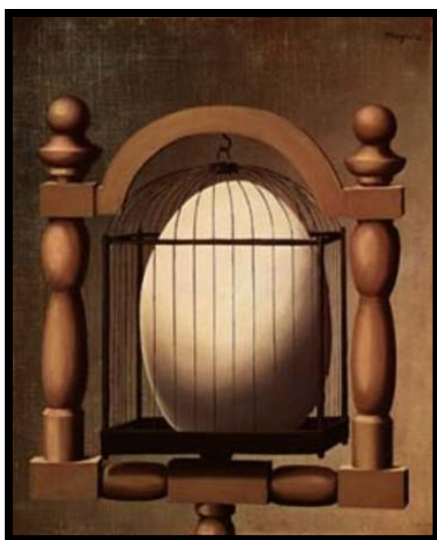
Nous découvrons dans ces quelques lignes ce qui semble être la ligne de conduite de René Char, qu'il avait donc découvert avant même d'entrer dans le surréalisme. Il désire lier des

¹ BRETON, André. *Œuvres complètes, tome I*. [S.l.] : Gallimard, 1988. P. 819

² CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 99

œuvres qui, dans un premier temps, semblent ne pas avoir de liens entre elles, et se servir de cette distance pour parler de la mort afin de mieux la comprendre. Cela revient en quelque sorte à créer un nouveau langage, un nouveau lexique pour parler de choses innommables, inexplicables, en s'aidant pour cela de la poésie aussi bien que de la peinture. « *Ce qui importe, c'est de fonder un amour nouveau à partir d'êtres et d'objets jusqu'alors indifférents*¹. »

Or cette recherche d'un nouveau langage ne rappelle-t-elle pas celle des surréalistes ? En effet, ce sont bien eux qui cherchent à donner un nouveau sens à la poésie pour l'intégrer à la vie de tous les jours. Ainsi, l'image proposée par René Char rejoint parfaitement le travail de Magritte sur l'association d'idées totalement opposées :



Ou encore les écrits de Breton à propos des rapports inattendus qui obligent le lecteur à effectuer un travail d'interprétation :

*« Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre*². »

René Char a certainement vu une manière d'explorer sa recherche d'un nouveau langage dans ces thèmes propres au surréalisme. Il va par la suite pousser l'expérience plus loin en

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 675

² BRETON, André. *Les vases communicants*. [S.l.] : Gallimard, 1996. P. 129

travaillant régulièrement avec des peintres et en leur laissant de plus en plus de place dans sa poésie. Son objectif étant d'exprimer l'inexprimable par un nouveau mode d'expression qu'il espère trouver par la mise en place d'un dialogue entre la poésie et la peinture.

c. Une séparation en faveur des Zervos

La participation de Char au mouvement surréaliste ne dure que quelques années. Le seul document à livrer des traces publiques et directes de la polémique entre René Char et les surréalistes est la *Lettre à Benjamin Péret*, envoyée le 8 décembre 1935 aux membres et aux proches du groupe. Elle permet de dater la sortie de René Char du mouvement au mois de novembre 1934 : « *J'ai repris ma liberté voici treize mois, sans éprouver en revanche le besoin de cracher sur ce qui durant cinq années avait été pour moi tout au monde*¹. » Cette mise au point permet de comprendre pourquoi le poète prend ses distances : l'aventure collective du surréalisme a un caractère fondateur mais elle enferme et contraint René Char à désirer un retour à une liberté individuelle. Le prix de cette liberté est la résiliation de l'engagement contracté en 1929 avec le groupe. Char se retire donc du mouvement mais cela ne lui enlève pas pour autant sa violence et sa passion, bien au contraire.

Malgré cette séparation, René Char reste en contact étroit avec Paul Eluard et René Magritte entre autres. Il va également découvrir un nouveau milieu avec la publication de certaines de ces œuvres dans les *Cahiers d'art*. Cette revue est dirigée par Christian Zervos qui réunira des années durant tout ce que l'art moderne compte d'essentiel. Sa rencontre avec cet éditeur, ainsi qu'avec sa femme, Yvonne Zervos, est décisive pour le reste de sa carrière. En effet, ces derniers vont consacrer leur temps à mettre le poète en relation avec des peintres, ce sera alors l'occasion pour Char d'entamer un long dialogue avec ceux-ci au travers de multiples œuvres communes.

C'est en juillet 1937 que René Char collabore pour la première fois aux *Cahiers d'art*. C'est à cette époque que la peinture fait pleinement son entrée dans les poèmes de René Char. Tout d'abord par un travail du poète qui écrit ses premiers textes sur les peintres Corot et Courbet, avec *Une italienne de Corot et Courbet : les casseurs de cailloux*. Ces

¹ *Lettre à Benjamin Péret*, repris dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t.1. p. 290-291

poèmes vont paraître dans les *Cahiers d'art* n°3, c'est alors pour René Char l'occasion d'expliquer à Christian Zervos ce qu'il a cherché à faire avec ce travail :

« Ce sont deux poèmes un peu particuliers puisqu'ils tendent à l'ambition de « romancer » des œuvres déjà forts suggestives. J'ai surtout souhaité traduire sans instruction, intuitivement puis nécessairement, leur relief épais d'émotion dans le sens où les modèles auraient pu se prononcer en s'apercevant à travers le peintre. Complications de la poésie « simplicité de la peinture ». »¹

Ce sera la première tentative de René Char d'écrire sur la peinture. Il semble chercher à simplifier sa poésie en passant par l'art pictural, de manière intuitive. Comme pour compléter cette expérience, le poète publie en décembre 1937, chez G.L.M., *Placard pour un chemin des écoliers* où, au contraire, c'est Valentine Hugo qui accompagne de cinq pointes sèches les poèmes de René Char pour les exemplaires de têtes. C'est la première œuvre du poète en collaboration avec un peintre où il y a un véritable dialogue entre les deux artistes. En effet, dans deux lettres adressées à Char, du 6 et 22 août 1937, Valentine Hugo explique l'état de ses travaux et lui demande, entre autre, quelle qualité de papier il désire ainsi que la quantité de gravure destinée à être imprimée : « La dédicace « Aux Enfants d'Espagne et la gravure qui l'accompagne vont être imprimées à mille exemplaires sur une feuille double qui sera vendue au pavillon espagnol de l'Exposition internationale, au profil des enfants d'Espagne². » Char a donc un réel suivi des travaux du peintre.

En 1937, René Char a déjà l'expérience de l'écriture poétique sur des tableaux ainsi que du travail collectif avec des peintres. Il faut croire que cela l'a inspiré car il renouvellera l'expérience plus d'une fois. Quel plaisir trouve le poète à travailler ainsi en collaboration avec des artistes, qu'ils soient peintres ou même poètes dans de rares occasions ? Un début d'explication semble se trouver dans une œuvre hors du commun, publiée en mars 1952 par les *Cahiers G.L.M.* sous le titre *Les Temps de la poésie*. Cette œuvre rassemble quarante-neuf poèmes de poètes anonymes ainsi que six dessins, eux aussi anonymes. Dans l'introduction, René Char exprime son plaisir de voir rassembler ici des œuvres « d'artistes sans nom », aussi bien peintres que poètes. Il nous a été possible d'identifier son poème

¹ CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 284

² *Ibid.*, p. 266.

parmi les quarante-neuf grâce à son exemplaire personnel où il a corrigé le texte 33, ce qui laisse supposer qu'il est de lui. Ce texte s'intitule *Trop sûrs de nos moyens* :

« Qui n'a pas souhaité au moins une fois dans sa vie de perdre ou d'oublier son nom ? De se séparer, au terme d'une action remarquable ou quelconque, de ce bouchon que le Destin, vieux pêcheur, lance avec son poids de plomb et de vermisseau au milieu des minces courants aussi bien que dans le flot profond ? Qui n'a pas rêvé de n'avoir plus enfin à répondre présent au caprice de zélés inquisiteurs ou de nigauds distributeurs de lauriers ? Une main trace votre nom sur une enveloppe, une peau d'âne, et c'est la gloire, la panique, le bonheur ou le signal de lâchetés ! Et trop souvent notre nom colle à notre esprit comme un miroir vaniteux. Il nourrit de laides fleurs parasites. Il dessèche notre modestie, lamine notre vigilance. C'est pourquoi des peintres et des poètes dont aucun n'est un criminel ont-ils été enchantés de se réunir et de former un chœur anonyme dans ce numéro du Temps de la poésie qui devient de ce fait « Le Temps des artistes sans nom », artistes, comme ouvriers, par exemple¹. »

Est-ce cette recherche de l'anonymat qui le poussera toutes ces années à lier ses œuvres à d'autres artistes ? Ou bien un désir de ne pas cataloguer ces gens « dont aucun n'est un criminel » en tant que poète ou peintre, mais bien d'être les deux à la fois, ou bien aucun de ceux-là, mais autre chose, un *ouvrier* qui n'a d'autre but que de servir l'Art, sans répondre d'autre chose, pas même de son nom. Le désir de René Char se résumerait donc à cela ? Le simple fait de pouvoir se plonger entièrement dans l'Art, sans connaître de limite. Sans s'arrêter à ces frontières qu'auraient installés ceux-là même qui lui ont imposé un nom. Dépasser tout cela pour pouvoir épanouir pleinement sa poésie, en passant par l'art pictural s'il le faut.

d. Un dialogue qui prend de l'ampleur

La création de Char est marquée en 1933 par sa visite de l'exposition « Les peintres de la réalité en France au XVII^{ème} siècle » au musée de l'Orangerie à Paris. Cette exposition a pour but de révéler au public français l'œuvre de Georges de La Tour, encore

¹ *Ibid.*, p. 656.

méconnue. C'est une véritable révélation pour le jeune poète. Très vite, il se met au travail et dédie un poème à un des onze tableaux exposés dont le titre est *Madeleine à la veilleuse* :



MADELEINE A LA VEILLEUSE

« Je voudrais aujourd'hui que l'herbe fût blanche pour fouler l'évidence de vous voir souffrir : je ne regarderais pas sous votre main si jeune la forme dure, sans crépi, de la mort. Un jour discrétionnaire, d'autres pourtant moins avides que moi, retireront votre chemise de toile, occuperont votre alcôve. Mais ils oublieront en partant de noyer la veilleuse, et un peu d'huile se répandra par le poignard de la flamme, sur l'impossible solution¹. »

Ce poème nous annonce les thèmes que la peinture de Georges de La Tour a imposé à René Char. Dès les premiers vers, le poète s'inscrit dans la rupture par la présence de cette « *main si jeune* » qui pourtant cache « *la mort* ». Cet oxymore est omniprésent dans les poèmes de Char. Il représente ce partage entre ombre et lumière, vie et mort qui est possible grâce à la bougie de Georges de La Tour. Cette bougie revêt une telle importance qu'elle est physiquement présente dans le poème : « *ils oublieront de noyer la veilleuse* ». Elle est à la fois tremblante et brillante, mais dans tous les cas elle reste omniprésente. C'est autour de cette lumière que se met en place un jeu de clair-obscur, thème central des tableaux de Georges de La Tour, que Char se réapproprie dans ses poèmes. C'est encore elle qui reviendra dans les moments douloureux de la vie du poète. C'est une lumière à la fois protectrice : « *l'herbe fut blanche*, » l'herbe pour le poète représente la vie qui inébranlablement évolue, l'adjectif blanc qui s'y rattache indique que cette vie quotidienne est douce, sans accros car le blanc est un symbole de paix et d'innocence ; mais il ne faut pas oublier que cette lumière peut aussi blesser : « *un peu d'huile se répandra par le poignard de la flamme* ». La flamme est associée au poignard, elle peut donc meurtrir jusqu'au sang. Nous pourrions penser que René Char voit ici la métaphore de la création poétique. En effet, l'acte créateur est libérateur, il engendre plaisir et satisfaction, tout comme la flamme apporte du bonheur là où son rayonnement porte. Mais le plaisir d'écrire un poème ne dure qu'un moment, jusqu'au point final. Alors,

¹ CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 220

l'homme qui jusque-là était auteur, se sent destitué et découvre qu'il y a un autre « je » du poète qui vient de naître : « *Mon amour, peut-il dire à la Beauté, peu importe que je sois né : tu deviens visible à la place où je disparaissais*¹ ». Une fois le poème écrit, il ne reste que la solitude à son créateur car les quelques vers qu'il a écrit ne lui appartiennent plus, ils prennent toute leur autonomie face au poète qui disparaît derrière eux. Ainsi la flamme n'apporte plus de la joie mais bien de la douleur dans le vide qu'a laissé le poème. Peut-être est-ce cette solitude qu'a touchée la flamme frémissante de Georges de La Tour.

L'importance que le peintre va désormais occuper dans l'existence de René Char apparaît de manière récurrente. Elle est évidente dans cet entretien accordé à Raymond Jean pour *Le Monde* du 11 novembre 1968, où le poète parle avec respect et admiration de cet artiste :

« Pour être celui non qui édifie mais qui inspire, il faut se placer dans une vérité que le temps ne cesse de fortifier et de confirmer. Georges de La Tour est cet homme-là. Baudelaire et lui ont des faiblesses mais ils n'ont pas de manques. Voilà qui les rend admirables. Georges de La Tour est souvent mon intercesseur auprès du mystère poétique épars sous les hautes herbes humaines. Il n'y a pas d'auréole d'élu derrière la tête de ses sujets, ni sur la sienne. Le peintre, l'homme Georges de La Tour sait. Je dis « sait » et non « savait ». Baudelaire également sait. Dieu et Satan sont chez lui tels le jour et la nuit chez de La Tour. Immense et juste allégorie ! C'est mortel, c'est périssable mais c'est imputrescible. Capture de poète... »

Inlassablement, René Char revient sur les mêmes thèmes : la rupture entre lumière et obscurité, tellement présente chez Georges de La Tour. Le substantif « herbe » est réapparu depuis *Madeleine à la veilleuse* de 1934 pour expliquer le rôle que jouent les tableaux du peintre dans la création de René Char : il « *est souvent mon intercesseur auprès du mystère poétique épars sous les hautes herbes humaines*². » Que veut réellement dire le poète par cette phrase ? Certainement que la peinture est un moyen pour lui d'expliquer et d'exprimer la poésie qui se cache dans la vie de tous les jours. « *L'herbe* » représente ici, comme ce fut le cas pour *Madeleine à la veilleuse*, la croissance inéluctable de l'homme au fil des jours, une croissance emplie de poésie qu'il suffit de pointer du doigt pour mettre à

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 265

² CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 221

jour. Ce que René Char cherche à faire en développant ce dialogue avec les peintres, c'est bien d'exposer cette poésie à la vie et de la confronter avec la mort.

2. L'UNION FAIT LA FORCE

a. Recherche d'une harmonie entre poésie et peinture

Dans la poursuite du dialogue que René Char a engagé entre poésie et peinture, il participe à une enquête pour les *Cahiers d'art* où il répond à une enquête anonyme, *La Poésie indispensable*. Char y donne ses poètes de références mais aussi et surtout son avis sur la poésie :

« En cas de lecture d'un poème, sa remémoration ne saurait égaler et couvrir l'émotion que m'impose le toucher de cette foudre pythienne dont certaines présentations du Réel sont, il me semble comme à dessein comblées. L'évidence à tous vents : son contenu alimentaire¹. »

Ainsi, pour René Char, il arrive que le « Réel » surpasse la poésie. Serait-ce un aveu d'impuissance ? Le poète serait-il incapable de représenter toute la Beauté du Réel ? Quoi qu'il en soit, si l'objectif de Char est d'atteindre « cette foudre pythienne », quel allié plus sûr pour lui qu'un peintre qui cherche continuellement à capturer le Réel du bout de son pinceau ? Si indépendamment chacun n'arrive pas à atteindre cet objectif, peut-être y parviendront-ils en combinant leurs efforts ? René Char s'emploie durant les années qui suivent à découvrir les peintres qui l'entourent, à travailler avec eux et à rechercher cette « foudre pythienne » dans leurs œuvres communes. Ainsi le 15 décembre 1938, il publie *Le Visage nuptial* enluminé de dessins de Greta Knutson, puis le 28 août de la même année, Char dédie *Visage de semence* à Victor Brauner qu'il avait rencontré dans le groupe surréaliste. Le poète semble lier des amitiés très fortes avec les peintres qui travaillent avec lui, cela leur permet de créer des œuvres où la poésie et la peinture se mêlent dans une harmonie parfaite. Sa façon de parler de l'art des peintres suffit pour comprendre son admiration ainsi que son attachement à travailler avec eux. Dans une lettre du 24 janvier 1939, René Char demande à Picasso de bien vouloir lui faire un dessin pour « affranchir » son poème *1939* en hommage aux enfants martyrisés de la guerre d'Espagne. Ce dernier paraît dans la revue *Cahiers d'art n°1-4*. Dans cette lettre, Char exprime, pour la première fois, son intérêt pour la peinture :

¹ *Ibid.*, p. 308.

« Cher Picasso,

Votre œil est le poignet de la lumière. J'ai vu votre Exposition. Jamais la condition plastique n'avait surplombé le convulsif avec une telle sécurité, une telle communicabilité, un tel zénith émotionnel. Soyez remercié. La répartition de la chaleur, de la lumière et du givre manuel consomment la conquête. J'ai donné à Ch. Zervos pour le prochain Cahiers d'art le texte ci-joint. Peut-être consentiriez-vous à lui affranchir la vie ? Je pense au poème d'Eluard que vous aviez si fortement projeté en l'entourant de vos multiplex. Dans les abominables heures que nous vivons où la France est truie, cette Cléopâtre de gouttière tourne le dos à l'Espagne, impossible de donner sa tête à autre chose qu'à cet acier enfant trempé dans la mort¹ ... »

La répétition du substantif « lumière » ne peut que nous rappeler le leitmotiv inspiré par les tableaux de Georges de La Tour : la rupture entre obscurité et lumière, bien présente ici. Nous comprenons alors que ce sont bien les peintures de Picasso qui apportent la lumière aux poèmes. Ses tableaux sont porteurs de vie : « *Peut-être consentiriez-vous à lui affranchir la vie ?* ». L'intérêt de René Char pour l'art pictural devient alors évident. Le peintre est capable d'apporter de la vie là où la mort est si présente. Et si les poèmes de René Char ont pour leitmotiv récurrent la mort, il lui suffit d'y associer une peinture pour alors trouver l'harmonie entre lumière et obscurité, vie et mort. Le poète pourra alors enfin toucher du bout des doigts la « *foudre pythienne* ». C'est ce qu'il va se passer lors de sa rencontre avec le peintre Nicolas de Staël.

Alors que le poète semble peu à peu trouver son chemin entre poésie et peinture, la guerre d'Espagne éclate. Il se voit alors obligé de mettre de côté sa recherche artistique pour défendre ses idéaux, et sa vie. Mais à son retour de guerre, sa passion pour Georges de La Tour n'a jamais été aussi forte. En effet, le poète a toujours gardé près de lui l'œuvre *Le prisonnier* de Georges de La Tour, celle-ci trouvait un écho dans les yeux des « *réfractaires*² » qui se battaient à ses côtés. Il était alors synonyme plus que jamais « d'herbe blanche » et de vie. Il reprend alors le dialogue qu'il avait laissé avant de partir en guerre avec plus d'ardeur et se lance dans une nouvelle expérience : écrire sur une œuvre abstraite. L'occasion se présente en septembre 1945, José Corti publie *Rêves*

¹ *Ibid.*, p. 317.

² CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 218

d'encre, livre constitué de vingt-quatre copies de tâches d'encre travaillées. Inspiré par l'une de ces tâches, René Char rédige un texte intitulé *La Lune rouge et le géranium noir* :

« Lorsqu'un homme projette son ombre sur les berges de son destin, ce qu'il aperçoit achève de le convaincre que la beauté dont il avait brisé les formes et dénoncé l'indigence, ne chante plus derrière ses talons. Cette ombre sans croissance, cette mécanique usée, aucun manteau, fût-il chatoyant, n'en dissimulera aux yeux d'autrui l'accablement et l'infertilité. Les chevaliers morts, les peintres illustres désertent à leur tour le cimetière de l'homme ; les gravures des albums bien-aimés volent au vent en tous sens.

L'homme songe alors à se replier sur lui-même, à s'exclure d'un univers qui ne se transmet plus à son amour et dont il a épuisé les symboles. Va-t-il s'engager dans la fiction de l'âge mûr, proche d'une vieilleuse allégée qu'allume sur les bords l'ultime feu d'une pyrotechnie vide à présent de sens ? L'art, une fois de plus change de gouvernement.

L'encre de José Corti a enjambé les vicissitudes. Son limon électrisé propose un merveilleux qui prend la place du hasard comme la fougère prend celle de l'humidité. Messagers minéraux aux gestes d'ouragan, mandragore d'Amalthée, nouveau-nés sans ascendants, serpents d'atomes, fruits d'une féconde et ferme oisiveté de la poésie. L'idylle de la lune rouge et du géranium noir consacre le départ de l'homme et de son ombre ; de l'homme-temps, de l'ombre-horloge¹. »

Ce texte est le poème de la renaissance. Il se compose de trois parties bien distinctes : la première (allant du début jusqu'à « vent en tous sens »), parle du sort inéluctablement fatal qui attend l'homme ; la deuxième partie (qui s'arrête à « change de gouvernement ») explique comment l'homme essaie d'y échapper sans succès ; et enfin la dernière partie énonce la renaissance de la poésie par l'art pictural.

Le poème débute par « Lorsqu'un homme » : il convient de garder à l'esprit que pour René Char, un homme peut être peintre, poète ou ouvrier, cela n'a pas d'importance. Il ne veut pas nommer, pas qualifier l'être humain, tous sont égaux. Cet homme sans signifiant « projette son ombre », or l'ombre est le double de l'homme, elle représente ce qu'il dissimule à la vue des autres. Cette ombre est « sur les berges », c'est-à-dire, en marge de

¹ CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 422

la société, tout comme l'est l'ombre de cet homme. Ce qui l'attend ? Son « destin », qui lui sera fatal car il n'en existe pas d'autre. Déjà la mort est présente dans ce poème, dès le tout premier vers. Pour l'instant elle reste discrète mais elle va devenir de plus en plus insistante, se rappelant à nous avec le verbe « achever » qui suit. La mort met fin à l'œuvre de l'homme, quelle qu'elle fut. « Cette ombre sans croissance » : c'est à nouveau la mort qui prend ses positions dans le poème avec la répétition d' « ombre » qui vient confirmer qu'il était bien question de la mort dans le premier vers. « Aucun manteau » montre qu'il est impossible pour l'homme de se dissimuler pour échapper à cette mort omniprésente. Pourtant, par l'adjectif « chatoyant », même s'il est utilisé de manière négative, c'est la première référence à la lumière, et donc une pointe d'espoir contre la mort, qui fait son apparition. Mais ces deux premiers vers ne laissent pas pour autant beaucoup de place à l'espoir. Nous sentons que la mort est omniprésente et qu'elle n'attend qu'un geste de la part de l'homme pour le saisir. La suite semble sans espoir : pas même les « chevaliers morts » qui ont lutté toute leur vie pour la lumière ou « les peintres illustres » qui pourtant créent régulièrement la vie dans leurs tableaux, ne peuvent lutter contre cette mort car leurs œuvres sont emportées par le cours de la vie, elles « volent en tous sens », et c'est la mort qui les attend, encore.

La deuxième partie cherche à trouver un espoir dans la fuite. L'homme veut éviter ce destin terrible par tous les moyens, mais il n'a plus d'affection pour cette vie, pas de raison de lutter. Malgré toute sa bonne volonté, l'homme semble dans une impasse au bout de laquelle se trouve la mort. « L'homme songe à [...] s'exclure d'un univers ». René Char a-t-il découvert ce désespoir lors de la période de la guerre ? A-t-il perdu le goût pour le Réel qu'il aimait et qui le ressourçait tant ? Il semblerait que ce fut le cas : l'homme « a épuisé les symboles. » Le poète aurait-il tout connu dans son travail précédent cette période de guerre ? « Va-t-il s'engager dans la fiction de l'âge mûr, » le terme fiction s'oppose à celui de Réel qui était si cher à René Char et semble confirmer le désespoir du poète. Son âge mûr l'empêcherait de voir le Réel ? Le fermerait à cette beauté ? La guerre a rapproché l'homme de sa retraite anticipée. Mais à nouveau, l'espoir ressurgit dans le poème à travers l'image de la bougie de Georges de La Tour avec tout d'abord ce verbe « allumer » et tout de suite après le « feu ». Mais l'espoir n'est pas installé, il est sur la brèche, « sur les bords », expression qui rappelle celle du début du poème. La mort est toujours proche. Surtout qu'il existe une ambiguïté entre l'espoir que représente le « feu » et l'adjectif qui le précède « ultime », nous ne savons encore si l'homme peut se réjouir ou non. Surtout que

le « feu » peut représenter aussi bien la flamme de l'espoir que celle de l'enfer. « L'ultime flamme d'une pyrotechnie », la pyrotechnie étant l'art des explosifs, cela ne peut être qu'un rappel de la guerre, dont le souvenir est encore présent dans toutes les mémoires. Cette guerre, le poète la déclare « vide à présent de sens », certainement en souvenir de toutes les morts inutiles, ce fut un sentiment universel et il ne pouvait en être autrement après de tels événements. Plus rien n'a de sens après avoir côtoyé la mort si longtemps. « L'art, une fois de plus change de gouvernement ». Que faut-il comprendre par cette phrase qui conclut cette deuxième partie entre espoir et désespérance ? Surement que l'art qui existait avant la guerre n'a plus de sens, il faut en changer pour pouvoir se remettre de ces événements. Et pour cela, le poète fait appel à la peinture.

C'est par « l'encre de José Corti » que René Char trouve son inspiration. Cet homme a su « enjamber les vicissitudes », il a fait fi des événements, qu'ils soient heureux ou malheureux, pour pouvoir dépasser le désespoir des deux premières parties, et il a créé. Ce qu'il offre, c'est un « limon électrisé », c'est-à-dire un nouveau sol, de nouvelles bases qu'il « propose » et non « dénonce » comme dans la première partie. Ce qu'il procure aux hommes, c'est un nouveau départ « merveilleux » et non hasardeux car là ou avant le hasard avait toute la place, maintenant toute cette place revient au merveilleux. La comparaison avec la fougère confirme cette impression que le merveilleux poussera partout où le hasard avait laissé sa trace car, comme l'humidité, il est dur de faire disparaître toutes les traces laissées par le hasard. Un grand nombre des métaphores qui suivent sont des oxymores, c'est un combat entre le merveilleux et le hasard, et c'est le plus fécond qui gagnera comme tendent à le montrer les métaphores : « Messagers minéraux aux gestes d'ouragan, mandragore d'Amalthée, serpents d'atomes, fruits d'une féconde et ferme oisiveté... », tout est synonyme d'abondance : « fécondé », « ruissellent », « avidité », c'est la résurgence de la vie par la création du peintre, thème si cher à René Char car l'art pictural tente « l'avidité de la poésie. » La poésie est un monstre qui n'avait plus de quoi se nourrir mais la peinture de José Corti est arrivée et est assez abondante pour assouvir la faim de ce monstre. En effet, nous retrouvons le vocabulaire de la faune et de la flore dans cette accumulation de métaphore, c'est la renaissance de la nature : « limon », « fougère », « minéraux », « mandragore », « Amalthée », « serpent », « fruits »... Le thème de la renaissance est aussi présent avec les « nouveau-nés » et « l'atome » qui est à la base de tout élément. C'est un monde nouveau qui est en train de se créer pour le poète par le pinceau du peintre, et cet univers est une vraie « idylle de la lune

rouge et du géranium noir. » La présence du titre confirme que cet univers est déjà présent et que la mort est éloignée, pour un certain temps tout du moins car le titre lui-même présente des couleurs antinomiques : le rouge qui est la couleur de sang, et donc de la vie, s'oppose au noir, éternel symbole de la mort. L'idylle se trouve donc dans l'opposition entre la vie et la mort, dans l'entre-deux. Le poème propose en conclusion « le départ de l'homme et de son ombre » de son ancien monde empli par la guerre pour emménager dans ce nouveau gouvernement, régi par l'équilibre sempiternel entre la vie et la mort. Mais il propose aussi le départ « de l'homme-temps, de l'ombre-horloge », c'est-à-dire que seule la loi de l'équilibre règne dans ce nouveau royaume, aucune autre loi n'a lieu d'être si ce n'est celle de la liberté.

Ce poème peut être vu comme la renaissance de la poésie pour René Char après le désespoir infertile causé par la guerre. Il nous confirme surtout le pouvoir de vie que donne René Char à la peinture, ce qui explique sa recherche d'harmonie entre vie et mort en liant la poésie et la peinture. Tout reste à faire après cette période de guerre. Il va donc reprendre le dialogue là où il l'avait laissé avant de partir, sur le tableau *Le Prisonnier De Georges de La Tour*. Et effectivement, il va de nouveau écrire un poème sur cette œuvre qui a apportée tant de réconfort aux résistants : le poème est intitulé *Fontigène*¹ et paraît dans le numéro 50 de la revue *Fontaine*. Il se finit ainsi : « *Le poète ne peut pas longtemps demeurer dans la stratosphère du Verbe. Il doit se lover dans de nouvelles larmes et pousser plus avant dans son ordre*². » Le poète nous annonce ses intentions : il semble avoir atteint les limites de la poésie et désire les dépasser. D'après lui, la poésie serait tout simplement limitée par son propre mode d'expression : « le Verbe ». La solution du poète est alors de « *se lover dans de nouvelles larmes et pousser plus avant dans son ordre* ». Le poème parlant du tableau de Georges de La Tour quelques vers avant (« *La reproduction en couleurs du Prisonnier de Georges de La Tour...* »), nous pouvons dire sans hésitation que René Char a décidé de puiser dans les ressources de l'art pictural pour franchir les limites de la poésie, pour dépasser le « Verbe ». Il paraît prêt à innover et à repousser les barrières des arts picturaux et littéraires à lui seul, avec l'aide tout de même de ses amis peintres.

¹ *Ibid.*, p. 443.

² *Ibid.*, p. 444.

Cette décision se confirme dans *Feuillets d'Hypnos* qui paraît en juin 1946 où l'on peut lire « Parole, orage, glace et sang finiront par former un givre commun » : il nous signifie ainsi qu'un jour tous les arts se réuniront et ne feront plus qu'un, comme ici l'homme (« sang » et « parole ») et les éléments (« orage, glace »). Ou encore « les yeux seuls sont encore capable de pousser un cri » : les yeux font appels aux tableaux et le cri à la poésie, l'un permet à l'autre non pas de s'exprimer mais de crier. Le poète désire utiliser l'art pictural pour faire entendre sa poésie car seule, cette dernière ne peut que parler, alors que lui veut la faire rugir. Il ne se satisfait pas de ce qu'il a, il veut plus et sait qu'il en est capable: « *Je n'écrirais pas de poèmes d'acquiescement*¹. » Il en a les moyens grâce à ceux qui l'entourent.

b. L'intervention de la musique

C'est souvent à travers ses poèmes que se déclarent les pensées de René Char, il apparaît ainsi, parfois, des définitions qui lui sont propres. Par exemple, au début de *Premières Alluvions* qui paraît le 10 juin 1946, le poète donne ce qui paraît être sa définition de poème :

« Je me voulais évènement. Je m'imaginai partition. J'étais gauche. La tête de mort qui, contre mon gré, remplaçait la pomme que je portais fréquemment à la bouche, n'était aperçue que de moi. Je me mettais à l'écart pour mordre correctement la chose. Comme on ne déambule pas, comme on ne peut prétendre à l'amour avec un tel nom de pomme. Je ne fus plus inquieté. Ce n'est que plus tard que l'objet de mon embarras m'apparut sous les traits ruisselants et tout aussi ambigus de poème². »

Ce n'est qu'à la fin que nous comprenons réellement de qui, ou de quoi, parle le poète : de « poème ». Après relecture, nous saisissons que René Char met en jeu tous les sens de l'homme dans sa définition du poème. Tout d'abord grâce à la « pomme » qui fait intervenir le toucher par son application sur les lèvres (« pomme que je portais

¹ *Ibid.*, p. 466.

² *Ibid.*, p. 494.

fréquemment à la bouche »), puis le goût ainsi que la vue (« aperçue que de moi »). Mais il fait également participer l'imagination, et même la mort qui garde une présence constante dans ses poèmes et qui est opposé à la vie par « amour » et « faim. » Enfin, « l'objet » de toutes les attentions est nommé à la fin du poème, lui donnant ainsi une existence définitive car ce qui n'a pas de nom n'existe pas réellement. Le poème fait partie intégrante de la vie de René Char, qu'il soit encombrant ou embarrassant, « évènement » ou « partition », cela n'a pas d'importance, il est tout simplement présent. Cela signifie que pour le poète qu'est René Char, le poème peut prendre n'importe quelle apparence, à partir du moment où il s'inscrit dans la vie et que nous lui donnons le nom de poème, alors c'est ce qu'il sera. Cela veut dire que le poète n'a pas à craindre de le pousser dans ses retranchements, un poème fera toujours partie de la vie. Le tout premier vers insinue même que le poète s'est imaginé « partition », le poème peut donc se trouver dans la musique également. Etrangement, celle-ci, malgré son rapport apparent assez fort avec la poésie, n'a jamais attiré René Char et lui a même parfois fait défaut dans ses réalisations de ballet comme lors de sa réalisation de *L'abominable des neiges* en 1953 avec la collaboration de Nicolas de Staël où c'est l'absence de musicien qui les a empêché de mener à bout ce projet. Pourtant, certains artistes se sont penchés sur l'œuvre poétique de René Char comme le jeune Pierre Boulez qui, au cours de l'année 1946 et alors à peine âgé de vingt-et-un ans, entreprend la composition d'une œuvre de musique de chambre à partir des poèmes du *Visage nuptial*. Il dirigeait alors la musique de scène de la Compagnie Renaud-Barrault. Le jeune interprète déclare à propos de son interprétation :

« La première version de 1946 du Visage nuptial était une réaction spontanée au poème de René Char que je venais de découvrir, une réaction que je qualifierais aujourd'hui de juvénile. Il s'agissait de musique de chambre, avec une voix et quatre instrumentistes. Le geste était là, mais seulement l'état d'esquisse. La confrontation avec un texte de cette ampleur se révélait forcément difficile et périlleuse, d'autant que la densité et la temporalité de ces cinq pièces verbales requéraient beaucoup de maîtrise. Je considère toujours Le Visage nuptial comme l'un des ensembles les plus forts de René Char [...] D'emblée, j'étais entré en correspondance avec le poème, je m'étais greffé sur lui ; et même par la suite, je n'ai jamais changé l'ambiance de cette relation entre la parole poétique et la musique¹. »

¹ *Ibid.*, p. 511.

Est-ce la composition des poèmes qui est trop complexe à interpréter ou bien autre chose ? Cela paraît difficile à dire. Pourtant, Pierre Boulez semble réellement avoir établi un contact entre sa musique et les poèmes de René Char. Tout comme les peintres instaurent un lien fort avec le poète et si ce dernier cherche à pousser la poésie dans ses retranchements à l'aide des arts plastiques pourquoi ne le ferait-il pas à l'aide de la musique ? Il semblerait que cet art ne l'intéresse pas comme peut le faire la peinture. Peut-être trouve-t-il la musique trop proche du genre qu'est la poésie ? Quoiqu'il en soit, la composition de Pierre Boulez n'a pas convaincu René Char de se lancer dans l'expérience, il s'en tient à la peinture et ne semble pas réellement chercher un autre médium pour exprimer sa poésie.

Pourtant, nous pourrions voir une suite à cette approche musicale dans sa recherche cinématographique. En effet, en 1947, Char multiplie les tentatives de réalisation d'un film à partir du poème *Le Soleil des eaux* écrit en 1946, toujours avec le soutien inconditionnel d'Yvonne Zervos. Malheureusement, deux ans plus tard et après bien des déboires, il se voit obligé d'abandonner le projet. Le poète s'essaie aussi à la création de ballets avec, en avril 1947, *La Conjuración*, qui passera au *Théâtre des Champs-Élysées*. Le ballet est de René Char avec Nathalie Philippart, Youli Algaroff, Leslie Caron et Françoise Adret. Le rideau de scène et les costumes sont de Georges Braque. Mais le ballet n'ayant pas un franc succès, il ne connaîtra que peu de représentations.

Ainsi, le peu d'affection apparente de René Char pour la musique vient-elle peut-être du fait que son œuvre fut mal accueillie ? Ou bien est-ce plutôt parce qu'il pense que lorsque poésie et musique se lient, il y a forcément un rapport de force qui se crée entre les deux. En effet, lorsqu'en 1953 il salue le travail de Pierre Boulez pour sa composition du *Soleil des eaux* et du *Visage nuptial*, le poète marque bien le caractère problématique de la rencontre de ces deux formes distinctes d'expression artistique : « La musique, récemment encore, ne se liait véritablement avec la poésie – ou l'inverse – que parce que l'une des deux, dès la première mesure, était battue et complètement assujettie à l'autre¹. » Et effectivement, Pierre Boulez, dans sa composition, a évacué la nature spécifiquement textuelle des poèmes pour n'en retenir que la musique, c'est-à-dire les sons et le rythme. Chez Boulez, la musique ne saurait être au service de la parole qui a été pulvérisée. Ceci n'arrive pas dans les rapports qu'entretient René Char avec les arts picturaux car poésie et

¹ DUPOUY, Christine. *René Char*. Paris: Pierre Belfond, 1987. P. 108

peinture sont tellement différents l'un de l'autre dans leur moyen d'expression que cette relation de force ne s'impose pas. Musique et poésie, pour René Char du moins, n'emprunteront jamais des chemins convergents. La preuve en est que jamais le poète ne rendra hommage explicitement à Boulez dans son œuvre alors que grâce à ce dernier, *Le Soleil des eaux* (1948), *Le visage nuptial* (1951) et *Le marteau sans maître* (1955) sont devenus des dates capitales dans l'histoire de la musique contemporaine. Et, comme l'a démontré Christine Dupouy dans son œuvre *René Char*¹, lorsque le poète a rendu hommage à des musiciens comme Monteverdi par exemple dans *Lettera amorosa*, titre repris du compositeur italien, celui-ci apparaît plutôt comme un « *double de Pétrarque*² » que véritablement comme un musicien. En effet, l'épigraphe « *Il n'y a pas une part de vous qui ne m'attire avec force invincible d'amour*³ » signée Monteverdi renvoie au texte de Pétrarque de la lettre primitive que René Char ne va pas reprendre mais simplement compléter. Quoi qu'il en soit, le poète en restera à sa recherche d'une harmonie parfaite avec la seule aide de la peinture, la musique ne l'intéressant définitivement pas. Le dialogue reprend son cours, sans nouvel interlocuteur.

c. Un dialogue en perpétuelle évolution

Char rédige à l'occasion de l'exposition Georges Braque à Paris la préface au catalogue *Derrière le miroir* intitulé *Sous la verrière*⁴. Dans ce poème, René Char instaure un dialogue, au sens propre cette fois-ci, une véritable discussion mise à l'écrit, entre « *le poète* », certainement René Char, et « *le peintre* », qui est Braque. Nous apprenons de cet échange artistique que par son art, le peintre « *fait entrer quelque lumière* » dans son tableau, que le poète assimile à une « *vérité* », et ce dernier lui demande : « *Comment faites-vous Braque ?* » Alors le peintre répond : « *avec le toucher* ». C'est donc par le touché, à travers le pinceau, que la vérité apparaît. Mais ce qui intéresse le poète, c'est

¹ *Ibid.*, 344 p.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 605.

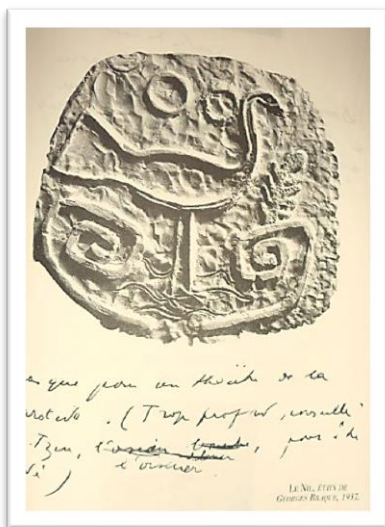
surtout « *la saveur* » (« *Je reviens à la saveur. Vos motifs excitent et matent l'œil qui les observe.* »), ainsi que « *l'œil qui les observe* ». Il cherche à comprendre comment le peintre crée, ce qui est évident et pourtant si complexe, c'est-à-dire la vie, ce qui est Réel. Le peintre semble répondre à cette question par : « *Je remonte à leur nuit.* » « *Je leur donne désir de lumière, curiosité d'ombre.* » Ce sont les paroles du poète qui semblent se glisser peu à peu dans les réponses du peintre, comme si à la fin, l'un et l'autre ne faisaient plus qu'un, comme si leurs arts avaient fusionné : « *Ce qu'il importe, c'est de fonder un amour nouveau à partir d'êtres jusqu'alors différents.* » En effet, n'est-ce pas l'objectif à la fois du poète et celle du peintre ? La réponse du poète est d'ailleurs très brève, comme si tout avait déjà été dit : « *J'aperçois toute la troupe qui vous obéit.* » C'est un consentement du poète à tout ce qui vient d'être dit par le peintre, ils semblent être comme en osmose. Pourtant, le peintre va remettre tout en question par la réponse qui suit : « *Détrompez-vous. Mon sentiment est leur sentiment. Nous nous accordons dans l'excès comme dans l'économie. La liberté doit se montrer partout...* » La liberté, mère directrice de tout Art. René Char donne sa voix au peintre mais cette voix n'est pas neutre car c'est bien le poète que nous entendons, que nous percevons à travers les mots du peintre. Faut-il en conclure que les deux hommes ont la même vision du monde et le même objectif ? Cela expliquerait l'attirance de chacun pour le travail de l'autre. Ils y verraient comme un écho de leur propre œuvre mais dans un art différent. Si leurs œuvres expriment la même chose, il serait alors possible de se servir de l'un pour traduire le travail de l'autre et ainsi apprendre peu à peu la langue commune qu'ils ont ainsi créée. Comme dit le poète : « *Il faut se persuader sans cesse que la vie réelle et les choses qui la composent n'ont pas de secret entre elles. Seulement des absences, des refus, des cachettes naturelles dont nous ne saisissons pas, à première vue, la perspicacité.* » Telle la pierre de Rosette, les poèmes de René Char peuvent traduire les tableaux de Braque et vice et versa. Le sujet commun de cette langue nouvelle ? La vie, gouvernée par une liberté sans borne.

L'évolution de l'engagement entre le poète et les peintres se poursuit lorsqu'en 1951, poèmes et peintures s'entremêlent en un accord parfait dans la revue *Cahiers d'art* sous le titre *Peintures de Georges Braque* (devenu *Lèvres incorrigibles* dans *Recherche de la base et du sommet*). L'harmonie entre poésie et peinture dans cette revue est telle que René Char ressent le besoin de s'excuser auprès de Georges Braque pour l'avoir plagié :

« *Cher Braque,*

Je m'excuse de vous avoir sans doute mal ou extravagamment plagié. Votre œuvre étant un tout accompli, ce qui me convenait devant elle, c'était la joie, l'émotion ou mieux le silence de la jubilation intérieure, que les yeux imperceptiblement accusent. Mais bien à mon insu un déclic s'est produit... La toile du poète ! Voilà des mots, des lignes à leur propos, des faits professionnels. Pardon. Mais vous êtes un petit peu responsable !

La toile du peintre devient « toile du poète » et la peinture devient « mots » sous les yeux de René Char. Le comble de l'harmonie entre tableau et poésie : le poète demande au peintre de l'excuser pour l'avoir plagié. Comment peut-on en arriver à une telle symbiose ? Il faut dire que la construction du poème est particulière car elle tourne autour des œuvres de Braque, ou bien est-ce l'œuvre du peintre qui tourne autour de celle de René Char ? Voici comment le livre se construit : René Char cite un élément du tableau qui devient son titre, puis il fait suivre ce qui pourrait être une description, (ou une citation si nous considérons que la peinture est devenue mot) mais qui devient sous la plume du poète une sorte de métaphore de la vie :



Le Nil

Masque pour un théâtre de la carotide. (Trop profond, conseille Lao Tseu l'oiselier, pour être sondé¹).

En vis-à-vis se trouve *Le Nil*, étain de Georges Braque datant de 1937. C'est cette construction qui ne sépare pas la poésie de la peinture qui pourrait expliquer cette harmonie si parfaite entre les deux Arts. Nous ne savons trop si c'est le poète qui nous parle des œuvres du peintre ou bien si c'est l'inverse. Il n'y a aucun rapport de force entre les deux car ils tiennent la même importance dans le recueil. Pas même la composition de

¹ *Ibid.*, p. 646.

ce dernier ne semble donner l'avantage à l'un ou à l'autre puisque nous pouvons aussi bien trouver poème et illustration se côtoyant sur une même page, ou bien le poème, ou encore le dessin, prenant une page entière.

Nous sommes arrivés à une telle harmonie entre peinture et poésie que nous pourrions penser qu'il n'est pas possible d'aller plus loin dans ce dialogue, qu'il est arrivé à son point d'orgue. René Char aurait pu se satisfaire de ce résultat. Mais il n'en fera rien car ce n'est pas ce qu'il désire. En effet, ce que veut le poète, ce n'est pas faire converser les arts dans un dialogue convenable, mais bien les voir crier le plus fort possible. Il va donc continuer et pousser plus loin cette expérience pourtant déjà bien avancée et, effectivement, il va réussir à repousser des limites pourtant déjà bien extrêmes, et ce grâce à un peintre nommé Nicolas de Staël. Nous y reviendrons plus tard.

Cette harmonie entre le poète et un peintre se renouvellera plus d'une fois, avec d'autres artistes. Elle est l'occasion pour nous d'observer et de comprendre comment la fusion a lieu. Une chance de plus pour le lecteur-spectateur d'appréhender ce dialogue qui ne cesse d'évoluer. Il prendra un nouveau tournant avec cette conversation entre René Char et le peintre Nicolas Ghika qui paraît à l'occasion d'une exposition du peintre grec à la galerie des *Cahiers d'art*. Ce dialogue est particulier car du peintre et du poète, nous ne savons plus qui parle, les deux semblant ne former plus qu'une entité :

« *Conversation avec Ghika*

- *La malice est peut-être derrière son tableau.*
- *La joie surveillée par l'artiste.*
- *Il a la liberté dans la mesure.*
- *Ce que les hommes font de leur main en virtuoses, vous le recréez dans votre tableau sans aucune virtuosité, car vous éprouvez soucis d'architecte dès la vue de la toile blanche.*
- *J'aurais préféré que ma poésie ait l'âge de votre peinture ; cette dernière a l'âge de Démocrite, en source.*
- *Votre peinture est inactuelle peut-être en ce sens qu'elle est dans le dos de la modernité, non dans ses bras.*

- *Cela n'a pas d'importance qu'on la pénètre ou pas – C'est assez qu'elle existe, et, par le seul fait de la voir on est inévitablement influencé.*
- *Aujourd'hui est le plus beau jour. Ce serait bien si tous les jours étaient comme celui-ci ! Certes il n'a pas été et ne sera pas le seul.*
- *Vous êtes resté en deçà de la perfection de Matisse, dans ce tableau-ci et vous avez laissé à votre peinture son duvet, son frémissement. Je crois que c'est cela la peinture parmi nous.*
- *Vous avez les audaces et les mesures. Aujourd'hui on suppose que pour être audacieux il faut être démesuré. Ils sont en retard avec leur philosophie allemande ! Ce qu'il nous faut c'est une goutte de volcan de Grèce.*
- *Vous savez peindre et dire à la fois ; privilège de l'authentique créateur¹. »*

Dans ce dialogue, il paraît parfois évident de dire que c'est le poète qui s'exprime, comme dans la réplique : « J'aurais préféré que ma poésie ait l'âge de votre peinture ». Pourtant, la réponse qui suit nous met dans le doute puisqu'un des deux interlocuteurs dit : « Votre peinture est inactuelle » ce serait logiquement le poète qui devrait dire cette réplique. Mais c'était également lui qui venait de parler, pourtant il ne peut se répondre à lui-même, cela n'aurait pas de sens. Deux solutions sont donc possibles : soit c'est le peintre qui se prend pour un poète, soit c'est l'inverse, le poète qui prend la place du peintre... ou bien ce sont tout simplement les deux, puisque le créateur est à la fois peintre et poète. En effet, chaque interlocuteur, à son tour, donne le titre de peintre et poète à l'autre. Par conséquent, cette phrase : « *cela n'a pas d'importance qu'on la pénètre ou pas – C'est assez qu'elle existe...* » appartient aux deux créateurs. Nous disons « créateur » car ce sont eux qui se définissent ainsi : « *Vous savez peindre et dire à la fois ; privilège de l'authentique créateur.* » Comme il est impossible de définir avec certitude qui parle, cette réflexion est valable pour les deux hommes qui viennent se compléter harmonieusement pour créer ensemble le créateur « authentique » qui sait aussi bien peindre que dire. Mais où se trouve la place du dire dans la peinture ? Car s'il manque quelque chose à cet art, c'est bien la parole. La réponse est-elle dans la phrase « *La malice est peut-être derrière son tableau* » ? Qu'y a-t-

¹ *Ibid.*, p. 708.

il derrière le tableau du peintre ? Qu'est-ce que cette « malice » qui s'y cache ? Pourrait-elle être la poésie ? Il se pourrait que oui puisque « *C'est assez qu'elle existe.* » Cela signifie que quelle que soit sa forme, il suffit à la poésie d'exister pour être là où nous la désirons, où nous la cherchons, que ce soit derrière son tableau ou même en son milieu. Il est d'autant plus facile pour la poésie de s'insérer dans les tableaux de Ghika que ce dernier est si proche du poète que leurs voix se mélangent. L'union des voix permet la réunion des Arts. Et cette loi s'applique sans aucune limite dans le temps, que ce soit passé, présent ou futur, car la poésie est omniprésente : « *J'aurais préféré que ma poésie ait l'âge de votre peinture ; cette dernière a l'âge de Démocrite, en source.* » A partir du moment où la peinture est poésie, celles-ci ont donc le même âge, et pour ce qui est de notre cas en particulier, c'est l'âge de « Démocrite. » Cette conversation est aussi un appel à la création, à n'importe quelle période, car elle est synonyme de joie, et donc de vie : « *Aujourd'hui est le plus beau jour de ma vie.* »

À l'été 1960 paraissent *Les Dentelles de Montmirail* avec la mention : « *Texte et dentelles, fer, pierre, traces a été tiré par P.-A. Benoit à l'Isle-sur-Sorgue et à Alès durant l'été 1960.* » Il est illustré par des empreintes prises par Pierre-André Benoit sous le nom de « Fer, pierre, traces. » Cette même année paraît chez Pierre Berès *L'inclémence lointaine*, recueil rassemblant des poèmes choisis par René Char accompagnés de vingt-cinq burins de Vieira da Silva. Ces gravures sont brutes et semblent représenter la matière même. Après les empreintes d'éléments naturels pris par Pierre-André Benoit, il semblerait que René Char effectue un retour vers la nature, vers les éléments naturels : « *Au sommet du mont, parmi les cailloux, les trompettes de terre cuite des hommes des vieilles gelées blanches pépiaient comme de petits aigles¹.* » Les créations des hommes, « trompettes de terre cuite » imitent la nature, « comme de petits aigles. » Doit-on voir ici un regret du poète pour l'âge d'or ? Un retour aux sources ? C'est le chant de désespoir du poète qui ne trouve de secours que dans la nature car elle seule sait faire face à la mort sans peur, elle fait partie de son cycle de vie. René Char semble regretter les temps anciens où il n'était pas question de gouvernement mais bien de force brute où les ornements inutiles n'avaient pas leur place : « *Avec des poings pour frapper, ils firent de pauvres mains pour*

¹ *Ibid.*, p. 775.

*travailler*¹. » Ce désir d'un retour à « l'homme sauvage » est d'autant mieux exprimé qu'il est illustré par des gravures ou des empreintes qui traduisent ce désir brut des éléments car ce médium supprime toutes fioritures, exactement ce qu'il fallait au poète pour traduire son sentiment. En effet, ce dernier veut aller droit au but et si ce qui l'attend n'est autre que la mort, alors : « Nous n'avons qu'une ressource avec la mort : faire de l'art avant elle. » Grâce à l'appui de la peinture, le poète ne fait pas qu'exprimer son désarroi, il le crie : « Pour une douleur drue, s'il y a douleur. » La poésie est son mode de vie, elle seule le sépare de la mort, et c'est la peinture qui adoucit ses souffrances.

Lors de l'exposition des œuvres de Vieira da Silva à la galerie Jeanne Bûcher, René Char écrit un texte sur la peintre, trouvant ainsi l'occasion d'exprimer le réconfort que lui apporte l'art pictural :



« La sensibilité intellectuelle s'est substituée à la sensibilité naturelle ; mais le compas de l'esprit et les longues épées du cœur sont absents. C'est le signal du désastre.

L'œuvre de Vieira da Silva surgit et l'aiguillon d'une douce force obstinée, inspirée, replace ce qu'il faut bien nommer l'art, dans le monde solidaire de la terre qui coule et de l'homme qui s'en effraie. Vieira da Silva tient serré dans sa main, parmi tant de mains ballantes, sans lacis, sans besoin, sans fermeté, quelque chose qui est à la fois lumière d'un sol et promesse d'une graine. Son sens du labyrinthe, sa magie des arêtes, invitent aussi bien à un retour aux montagnes gardiennes qu'à un agrandissement en ordre de la ville, siège du pouvoir². »

La peinture de Vieira da Silva est un retour aux sources qui offre un nouveau lendemain là où le sol est « promesse d'une graine. » Elle offre par sa peinture « la lumière » dont a besoin ce sol, elle est le pilier qui va s'opposer au thème de la mort si présent dans les poèmes de René Char. Elle est promesse d'harmonie pour une poésie qui « vit d'insomnie perpétuelle ».

Le désir du poète de matière brute explique peut-être son attirance pour les peintres surréalistes ou pour ceux qui travaillent la peinture abstraite car qui mieux qu'eux peuvent

¹ *Ibid.*, p. 777.

² *Ibid.*, p. 780.

représenter les éléments sans les ornements inutiles si détestés par René Char. Peu de temps plus tard, à l'été 1961, P.A.B. édite deux ouvrages du poète : *La Montée de la nuit* et *Fontis*, tous deux illustrés par Jesse Reichel avec des gravures représentant « La dernière étincelle. » Que représente exactement ce titre ? Symbole à la fois de la création, mais aussi de l'ultime refrain de la mort car c'est bien « la dernière étincelle. » Nous revenons à l'éternel affrontement entre la vie et la mort.

Le 21 mars 1963, *Lettera amorosa* est publié chez Edwin Engelberts, à Genève. Il est illustré de vingt-sept lithographies en couleur de Georges Braque. Cette œuvre est une étape majeure dans le discours qu'entretiennent poésie et peinture. L'amitié qui unit les deux hommes, René Char la rendra éternelle en écrivant le poème *avec Braque peut-être, on s'était dit...* Ce poème se termine par « *L'art est une route qui finit en sentier, en tremplin, mais dans un champ à nous*¹. » Par ce vers, le poète marque le fait que l'art n'est pas accessible à tout le monde, il n'est pas ouvert à tous : « *dans un champ à nous.* » De ce fait, il rejoint les surréalistes qui pensaient que la poésie n'était pas accessible à tous les lecteurs mais que ces derniers devaient effectuer un travail personnel pour s'ouvrir à la poésie. Cette recherche d'un lecteur attentif se retrouve dans la peinture de Miró. En effet, dans un texte de René Char consacré au peintre, nous apprenons que ce dernier attend de nous « *un regard non formulé* » pour que le lecteur ait les moyens d'appréhender tout ce que lui offre le peintre. Il ne doit pas avoir de préjugé, mais bien être comme un nouveau-né qui découvre le monde. Alors, et seulement à ce moment-là, il sera prêt à recevoir tout ce que l'art peut offrir. René Char, par ses poèmes, prépare le lecteur à découvrir les œuvres de ses amis peintres en l'avertissant qu'il se doit de regarder l'art avec un regard neuf. La poésie de Char semble se mettre, un bref instant, au service de la peinture. Mais ce qui est valable pour la peinture l'est aussi pour sa propre poésie. Si nous lisons la suite du poème consacré au peintre catalan, nous nous rendons compte que le spectateur devrait toujours être dans cet état de surprise pour apprécier la peinture mais aussi la vie de tous les jours, car la poésie se cache dans chaque instant de la journée et il suffit d'y être réceptif pour en profiter :

« *Un long éveil l'étendue à peine quittée et, en face, le monde qui plane encore avant de retomber dans l'ordre étroit, l'instant où la conscience n'a pas touché terre – cette partie la moins ostensible de nous, la plus éloignée, qui nous ravit*

¹ *Ibid.*, p. 792.

comme une joie bien nôtre, mais séparée de nous, du contradicteur devenu muet ; cette part reçue sans accès, soudain ouverte, mise en vue et préservée on ne sait comment – voilà ce que Miró nous demande à être. Un regard non formulé. L'état qui précède la chose, la voie non pas de l'achèvement, mais celle qui va à son commencement...

Miró qui n'énonce pas, Miró qui indique, Miró qui imagine des noces, Miró ne fera que traverser la conquête magnétique, pareil au fauve céleste qui, après panique, une fois la forêt brûlée, s'éloigne par-delà les cendres. Qu'elle agisse enfin, cette forme, entre toutes les formes, apte à demeurer solitaire, comme un filtre qui s'interpose entre nous et la conscience rigide que nous avons du réel, pour que, la magie aboutie, nous soyons la Source aux yeux grands ouverts¹. »

Voilà ce que la peinture et la poésie ont à nous offrir, la tension d'un équilibre instable et pourtant souverain « du germe. » Ces créateurs nous offrent la vie, ou du moins ce qui est naissance d'une vie à partir de ce « germe » : « *L'irréductible en sous-œuvre et sa mouvante densité qui se projette, ouvre la voie à tous les possibles, déroule ceux-ci en méandres, laisse libre cours à d'imprévisibles tangences.* » Si René Char et Miró s'entendent si bien, que ce soit dans la vie ou dans leurs œuvres, c'est qu'ils se retrouvent tous deux confrontés à cette perpétuelle tension entre la vie et la mort. Celle-ci se retrouve chez Miró entre la ligne et la couleur :

« 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 à son point culminant, prenant appui sur elle-même. Facultés que Miró mettra aussitôt en œuvre. A la difficile tension de la ligne il ajoutera celle, opposée et aisée, de la couleur. Nous observons l'inracontable, modernité de la délectation. »

Qu'est-ce que « *l'inracontable ?* » Mis en italique par le poète, nous comprenons que tout le dialogue entre poésie et peinture trouve une réponse dans ce mot. Ce qui est « inracontable, » objet d'obnubilation pour tout poète. Comment dire « *l'inracontable ?* » La question s'est beaucoup posée, surtout après la seconde guerre-mondiale où plus rien n'avait de sens. Comment raconter ces événements trop irréalistes mais faisant pourtant partie du Réel ? D'après René Char, la poésie est limitée par le Verbe. Aurait-il trouvé la solution et réussi à raconter « *l'inracontable* » en associant sa poésie à la peinture ? C'est

¹ *Ibid.*, p. 796.

possible. Faut-il encore que le lecteur y soit réceptif. Mais le poète et les amis peintres s'intéressent-ils réellement au lecteur ou seulement à l'énigme que représente « l'inracontable ? »

d. Disparition des Alliés substantiels

Depuis l'avant-guerre, les Zervos jouent un rôle décisif auprès de René Char, ils sont les intermédiaires essentiels entre le poète et les peintres. En effet, dès 1946, Christian Zervos avait mis René Char en relation avec Matisse. Quant à Yvonne Zervos, elle organise de nombreuses expositions et accueille les textes de Char lui-même ainsi que les travaux qu'il lui recommandait. Elle lui permet également de réaliser un court-métrage de *Sur les hauteurs*. Très significativement ; Char lui dédie *Le Soleil des eaux*.

Malheureusement, en janvier 1970, cette amie qui lui aura été si chère meurt à Paris. Le poète avait écrit un texte sur elle en 1963 : *Qui l'entendit jamais se plaindre ?* Très peu de temps après ce décès, au mois de décembre de la même année, c'est Christian Zervos qui s'éteint. Ce couple apportait leur soutien attentif aux artistes contemporains. À l'occasion de l'exposition des manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale de 1980, René Char lui dédie le poème *Relief et louange*. Dans ce poème, une « frêle silhouette au rire trop fervent » apparaît au poète dans son sommeil. Cette apparition semble lui apporter réconfort et joie là où il n'éprouvait que tristesse et désolation : « *Le passage de la révélation à la joie me précipita sur le rivage du réveil parmi les vagues de la réalité accourue ; elles me recouvrirent de leurs sables bouillonnants¹.* » Il semble que grâce à cette apparition, la mémoire revient au poète. Nous pouvons en conclure que la perte du couple Zervos avait été assez douloureuse au poète pour qu'il en perde la mémoire, et certainement, une certaine envie d'écrire, si ce n'est de vivre. La perte de « frêle silhouette », c'est-à-dire Yvonne Zervos, représentée par « Eve d'Autun » dont le « jardin » est « saccagé » est remplacée par une « Eve suivante aux cheveux récemment rafraichis et peignés, » qui va lui apporter « sa gaieté future. » Le « jardin » représentant le microcosme de la vie, nous pouvons conclure de ces quelques vers que le poète a connu une période de

¹ *Ibid.*, p. 881.

deuil assez dure qui a « saccagé » son univers créateur, mais ce dernier retrouve la joie de vivre grâce aux souvenirs qu'il a de ses amis. Ils l'aident à se remettre dans la création et à se plonger de nouveau dans le dialogue réunissant la poésie à la peinture.

Il faut dire que les années soixante à soixante-dix furent une période difficile pour René Char. Quelques temps avant de perdre le couple Zervos, le poète avait vu s'éteindre en 1960 son grand ami Albert Camus. Cette mort est d'autant plus difficile à accepter qu'elle est le résultat tragique d'un accident de voiture. René Char mettra très vite des mots sur cette perte : il rédige un texte le 17 avril de la même année où il exprime sa peine.

« Le jour qui allongeait le bonheur entre lui et nous n'est nulle part désormais, toutes les parties – presque excessives – d'une présence ce sont d'un coup disloquées. Misère de notre vigilance... Pourtant cet être supprimé se tient dans quelque chose de rigide, de désert, d'essentiel en nous, où nos millénaires ensemble font juste l'épaisseur d'une paupière tirée¹. »

La publication de la correspondance entre René Char et Albert Camus témoigne de leur grande amitié. Celle-ci s'est concrétisée dans un projet en commun, *La Postérité du Soleil*, œuvre où se mêle des photographies de Henriette Grindat et des textes de Camus, l'idée naîtra d'un amour commun entre les deux hommes pour cette terre qu'est la Sorgue. En expliquant comment naquit ce projet, René Char traduit incroyablement bien la raison d'être de sa poésie :

« Je voulais que Henriette Grindat saisisse avec son objectif l'arrière-pays qui est l'image du nôtre, invisible à autrui, et nous donnât ce que je m'efforce dans la poésie d'atteindre, si dire cela n'est pas trop hasardeux : le passé voilé et le présent où effleure une turbulence que survole et féconde une flèche hardie². »

Voici une explication claire et simple de ce désir permanent qui habite le poète de joindre ses travaux à des arts picturaux, « *Comment montrer sans les trahir, les choses simples dessinées entre le crépuscule et le ciel³ ?* » René Char a eu la lucidité de se rendre compte des limites de sa poésie et a pu ainsi y remédier.

¹ *Ibid.*, p. 771.

² CAMUS, Albert. *Œuvres complètes. Tome 4*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 2008. P. 735.

³ *Ibid.*, p. 671.

En 1966, les décès continuent avec celui de son ami Giacometti. Le poète avait été sollicité par Guy Dumur pour écrire sur son ami dans *Le Nouvel Observateur* mais il refusa, expliquant : « *Je ne sais pas dessiner Giacometti mort, cher Guy Dumur. Vivant, je l'ai célébré. Il faut se taire, ce soir.* » La confusion volontaire entre dessiner et écrire est révélatrice des liens qui unissaient ces deux hommes : Giacometti écrivait, René Char dessinait. Cet échange avait déjà eu lieu entre les deux hommes lors de la création de *Retour amont*, paru en 1965, qui contient quatre eaux-fortes d'Alberto Giacometti. Le peintre exprime à René Char, dans une lettre, à quel point il tient à ce que ce soit ses eaux-fortes qui accompagnent son texte et pas d'autres car il les a créées tout particulièrement pour lui. Ce ne sont pas des créations assemblées au hasard, elles trouvent une signification nouvelle lorsqu'elles sont réunies d'une certaine manière :

Alberto Giacometti à René Char

« *Ces quatre images se sont fixées dans ma tête dessinées en blanc sur fond sombre [...] je ne sais pas si le résultat est bon, je n'ai dans ce cas aucun jugement objectif mais je ne peux pas ne pas les envoyer. Tu me diras ce que tu en penses. Si elles ne vont pas je vais faire autre chose mais j'aimerais mieux avoir des gravures qui ont pour moi un rapport avec les poèmes que des gravures simplement parallèles comme on fait généralement. Celles-ci seraient ordonnées dans une certaine suite¹... »*

Le dialogue entre ces deux hommes était instructif et René Char aurait certainement voulu ne jamais l'arrêter. Le poète avait consacré à son ami un poème en 1954 qui fait partie de *Recherche de la base et du sommet*, mais il n'en écrira pas d'autres après sa mort, signe de sa tristesse. Pourtant, il accepte d'écrire un texte pour la mort de Victor Brauner, le 12 mars 1966. Il était son ami et illustrateur de ses œuvres depuis les années trente. René Char écrit en sa mémoire pour la revue *Critique* le texte *Conversation avec une grappe*. Il n'est pas ici question de quelle amitié était plus forte que l'autre, mais plutôt de mettre à jour la diversité des relations qu'avait liée le poète avec les peintres. En effet, ce sont ces différentes sensibilités qui viennent enrichir le dialogue entre poème et peinture. Ils lui apportent diversité et épaisseur. Malgré tout, le thème du silence est fortement présent dans le poème *conversation avec une grappe*, signe que même si le poète écrit, il n'en reste pas moins muet sur sa douleur : « *Nous n'eussions aimé répondre qu'à des questions muettes,*

¹ *Ibid.*, p. 827.

à des préparatifs de mouvement. Mais il y eut cette impromptue et fatale transgression¹... »

Cette complexité de la voix des peintres se perçoit de nouveau dans l'approche toute particulière que fait René Char de Louis Fernandez. En novembre 1968 se tient une exposition des œuvres de ce peintre. Char préface le catalogue avec un texte intitulé *Louis Fernandez*, qui deviendra *Rémanence* dans *La Pluie giboyeuse*. Alors que d'habitude les peintres apportent la lumière qui manque tant aux poèmes de René Char, il semblerait que la peinture de Fernandez se glisse elle aussi du côté de l'obscurité et de la mort. Le poète marque cette tendance par la répétition dans son poème de la question « De quoi souffres-tu ? » Question à laquelle nous n'obtiendrons pas de réponse, si ce n'est celle du poète lui-même : « *De l'irréel intact dans le réel dévasté²*. » La lumière, contrairement à d'habitude, est totalement absente de ce portrait. Il y a bien la présence d'une « haute lampe » mais celle-ci est « aveugle. » Quant à « l'étoile » qui a osé s'approcher, elle « va mourir avant moi. » Toutes les lumières sont soit occultées, soit mortes. Il ne reste alors qu'un grand silence (« maison sans bruit »), un temps arrêté (« visage » « figé ») et un sommeil omniprésent qui s'assimile à la mort (« ton amour dort »). Ce portrait nous plonge plus dans l'atmosphère habituelle du poète que dans celle des peintres. La peinture de Fernandez fusionne avec la poésie de René Char mais plus pas une ressemblance totale que par un équilibre qui s'instaure. La complexité du dialogue atteint alors une nouvelle étape, l'union ne naissant plus que d'un équilibre mais aussi d'une équivalence. Seulement, qu'elle est cette étoile dont parle le poème « qui va mourir avant moi ? » Représente-t-elle tous les peintres et amis de René Char qui sont morts peu de temps avant la rédaction de ce poème ? Puisqu'avec eux, c'est une partie du dialogue qui prend fin car même si leurs œuvres survivent, elles ne peuvent plus évoluer et sont figées dans le temps. Se pourrait-il que ce soit au lecteur de prendre la relève et de continuer le dialogue ? En a-t-il seulement les moyens ? Ce texte semble dire que tous les chemins sont ouverts, que dans un monde où le Réel est dévasté, l'imagination fait loi et les créateurs y sont les rois.

« De quoi souffres-tu ?

*De l'irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cerclés
d'appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond*

¹ *Ibid.*, p. 845.

² *Ibid.*, p. 870.

au rivage gagné, du présent irréfléchi qui disparaît. D'une étoile qui s'est, la folle, rapprochée et qui va mourir avant moi. »

C'est le fait de s'être rapproché qui va coûter la vie à l'étoile, telle Icare se brûlant les ailes. Le poète a-t-il peur de s'approcher trop près du but et de perdre lui aussi ses ailes ? Car si le dialogue prend fin, le poète n'aura plus d'énigme à résoudre, et il n'aura plus rien pour tenir la mort éloignée.

René Char complète le dialogue avec un hommage fait au peintre bulgare Boyan. Ce poème, rédigé pour le catalogue des *Cahiers d'art*, sera remanié dans *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* en 1979. Cet artiste, Boyan, apporte quelque chose de nouveau au dialogue car le poète l'appelle « sculpteur. » Or, jusqu'à maintenant, René Char ne leur avait jamais fait appel, seulement à des peintres qui parfois, ou même souvent, se lancent dans la gravure. Mais ces derniers restaient alors dans le domaine de la feuille, du plat, contrairement au sculpteur qui passe dans le domaine du volume, de la matière qu'il va tailler, modeler. Voici le portrait de *Boyan sculpteur* :

« Bien que subordonnée, la nature traite, il semble, d'égal à égal avec l'art du sculpteur. Le sculpteur n'obtient les fruits sublimés de ses pouvoirs qu'après s'être tardivement rendu maître du cœur invisible de la pierre, du bois volage et du métal taciturne. Il soustrait la matière aux assauts de l'érosion, pour parvenir sans dommage à la nouveauté de son voyage. L'espace est son rythme. A ce terme, il observera que le couvert est mis pour des convives efficaces, dont il deviendra l'hôte. Tel m'est apparu Boyan, lorsque Yvonne Zervos m'invita à voir ses œuvres. Je sus devant L'Oiseau blessé, La Femme au bord de la mer, Les Enlacés, La Nuit, qu'un des rares accomplissements en pleine taille de notre temps commençait ici. Depuis, mon amitié n'a cessé de l'accompagner.

Boyan crée avec l'étendue de son existence laborieuse, par sa carrure héroïque, sous le flux d'un sentiment en qui s'échangent sans s'altérer la grâce et la masse des jardins d'espoir où nous pourrions nous rencontrer, nous aimer ou nous fuir, dans l'oubli des successives fins du monde¹. »

Cette possibilité qu'a la nature de traiter « d'égal à égal avec l'art du sculpteur » est primordiale pour le poète, et comme la poésie est partout, cet équilibre se trouve aussi bien

¹ *Ibid.*, p. 882.

entre la sculpture et la nature qu'entre la sculpture et la poésie. Ce rapport manquait entre la poésie et la musique ce qui a empêché un dialogue de s'installer. Mais celui-ci est possible avec la sculpture grâce à la présence de cet équilibre. Le sculpteur a un peu le même rôle que le peintre : en donnant à « la pierre, » au « bois volage » et au « métal taciturne » une nouvelle forme, en les soustrayant « aux assauts de l'érosion, » il leur offre une nouvelle vie, il crée de nouvelles formes à partir de ce qui existe déjà. Nous comprenons alors pourquoi René Char a voulu parler des œuvres de ce créateur. Tout comme les tableaux qui se placent dans l'espace pour créer une autre vie, la sculpture trouve son propre rythme dans l'espace et invite le spectateur à passer un peu de temps en sa compagnie, en cet espace modifié, un peu hors du temps : « il observa que le couvert est mis pour des convives efficients, dont il deviendra l'hôte. » L'adjectif « effICIENT » montre bien que la sculpture de Boyan est efficace sur le spectateur, ce dernier parvient sans peine à s'ouvrir dans ce nouvel espace qui lui est offert. Le travail, effectué par René Char et les poètes jusqu'à maintenant, semble efficace puisque le spectateur parvient à s'ouvrir à cet espace, pourtant très différent de ce qu'il a l'habitude de voir. Peut-être est-il maintenant prêt à apprécier le nouveau langage instauré par les participants du dialogue.

L'univers créé par l'œuvre de Boyan est vue par René Char comme un espace d'accueil qui a séduit le spectateur et où le poète va pouvoir s'exprimer. Place alors à la peinture du sculpteur. Boyan illustre *Les Compagnons dans le jardin* avec des peintures à l'encre et à la gouache. René Char place beaucoup d'espoir dans les créations de Boyan car il instaure un lieu où il est possible de « nous aimer ou nous fuir. » Les deux extrêmes sont ainsi présents dans cet espace, la vie et la mort s'y opposent et « l'oubli des successives fins du monde » est possible. Il doit représenter une lueur d'espoir pour le poète qui a connu une grande période de deuil.

René Char connaît un autre moment de joie grâce à Joseph Sima qui reprend *L'Effroi la joie* en le complétant avec quatorze pointes sèches. Dans une lettre que lui adresse René Char, celui-ci exprime au peintre sa gratitude : « Savoir que L'Effroi la joie va devenir votre œuvre aussi m'est essentiel. Merci. » La question doit alors être posée : qu'apportent de plus les illustrations du peintre aux poèmes qui, en 1969, avaient une existence indépendante ? A quoi est dû ce plaisir qu'éprouve René Char en apprenant que ses poèmes vont être illustrés ? Car s'il est vrai qu'un poème trouve son indépendance dès que le point final est posé, cela reste tout de même l'œuvre du poète, sa création comme le prouve le « aussi » placé juste après « votre œuvre. » René Char éprouve de « la joie » à

voir son œuvre reprise car cela lui donne une seconde vie, c'est une renaissance. Le peintre apporte lumière et vie là où il n'y avait qu'obscurité et mort, il apporte l'harmonie à l'œuvre et certainement la paix au poète. La solitude du poète est très présente dans son œuvre : « *Seul, de nouveau, avec cet appelant au loin, si évasif ?¹* » Ainsi que la mort : « *J'ai vécu dehors, exposé à toutes sortes d'intempéries. L'heure est venue pour moi de rentrer, ô rire d'ardoise ! dans un livre ou dans la mort.* »

Char retrouve espoir dans ce dialogue qui s'instaure entre les poèmes et les œuvres de Sima, il lui apporte la vie. C'est pour cette raison qu'il multiplie les œuvres avec les peintres. Il lui est très difficile de parler de vie, de lumière et sans le soutien de ceux-ci, il sombrerait dans l'obscurité. Pour rendre compte de ces rencontres foisonnantes entre poésie et peinture, poète et artistes, la fondation Maeght organise en 1971 une exposition. Dora Vallier dira de lui qu'il fut un « *Témoin exceptionnel de notre époque. Le plus lucide peut-être².* »

Le 8 avril 1973, Picasso meurt. C'est à sa demande que René Char avait rédigé la préface du catalogue *Sous les vents étésiens* qui paraît chez l'éditeur Guy Levis Mano (G.L.M.) le 15 mai de la même année. Ce texte est une description de l'art de Picasso à travers les yeux du poète. L'opposition entre lumière et obscurité est bien présente mais la complexité du texte et sa longueur souligne l'intense relation que le poète avait liée avec ce peintre exceptionnel, ainsi que tout son respect pour son travail qui s'inscrivait exactement dans le dialogue mis en place par René Char. Certains vers expriment bien cette inscription des œuvres du peintre dans le projet de Char :

« [...]Le peintre qui exprima le mieux, et presque sans user d'allégorie, ce sectionnement du Temps, le plus brûlant qui fût jamais depuis la consignation de l'Histoire ; qui en traduisit sur une toile ou un carton, à l'aide d'un crayon, d'un pinceau et de quelques couleurs, les grondements et l'insécurité, ce peintre savait que le long voyage de l'énergie de l'univers de l'art se fait à pied et sans chemin, grâce à la mémoire du regard. Dans la possession de soi, dans l'effroi intérieur, le sarcasme et la grâce toujours pressée³. »

¹ *Ibid.*, p. 888.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 916.

L'Art est un long voyage sans aucun chemin prédéterminé et c'est grâce au « regard » que nous trouvons sa voie. Or le regard est peu utilisé dans la poésie, contrairement au rôle majeur qu'il joue dans l'observation d'un tableau. Char donne ici un rôle majeur à la peinture dans la conquête de l'Art, la poésie n'a alors plus qu'un rôle secondaire. Pourtant, nous le savons, les arts doivent être sur un pied d'égalité pour coexister dans l'œuvre du poète. Nous pouvons donc supposer que René Char met la peinture en avant en l'honneur de Picasso, qui n'était pas un peintre anodin puisqu'il a révolutionné l'Art de son siècle, et non comme une reconnaissance de supériorité. Surtout que dans la suite du poème, la poésie retrouve très vite sa place auprès de la peinture grâce à la mention de Shakespeare : « *Picasso ne fut le sosie d'aucun. Il avait en commun avec les acteurs prodigieux du théâtre shakespearien le discernement des secrets d'autrui et leur travesti en formes multipliées.* » Car après tout, l'œuvre de Shakespeare est tout autant poétique que théâtrale. Cette image de « *travesti en formes multipliées* » a tout à fait sa place dans la poésie où la complexité fait loi. Mais Picasso n'est pas comme les autres peintres, « *Picasso ne fut le sosie d'aucun.* » Il représentait une parole à part entière dans le dialogue instauré par René Char, travaillant sur les paradoxes et les oppositions si chères au poète : « *Avec le vent et le feu dans le dos on court vite, divinement méchant et diaboliquement bon, comme il se doit.* » La poésie de René Char est si présente dans les tableaux de Picasso que l'auteur de la préface fait une rapide allusion à Georges de La Tour, maître des clairs obscurs, le mettant dans une position quasi d'égalité avec Picasso : « *Picasso s'est senti parfois le prisonnier, mais le prisonnier sans geôlier, du parfait savoir qui donne existence à la tristesse et à la mélancolie.* » La répétition de ce substantif, « prisonnier » n'est pas anodine, surtout pour René Char qui a trouvé un si grand réconfort dans l'œuvre de Georges de La Tour portant le même titre. L'œuvre de Picasso est à son tour d'un réel soutien pour le poète. Mais la description ne s'arrête pas là, Picasso, c'est aussi le « *Peintre et graveur de Lascaux, d'Altamira, et partout où fut le taureau, il aima.* » A la fois peintre et graveur, il a une parfaite maîtrise de l'espace dans lequel il emmène le spectateur. Sa maîtrise est telle qu'il peut « *déplacer le centre de gravité* » pour offrir une liberté maximale au spectateur, si celui-ci est prêt à la recevoir car « *il n'y aura pas chez Picasso la moindre concession à des petites caricatures.* » Tout chez Picasso est du diamant à l'état pur, sans ornement, comme l'aime René Char. « *Parce que la peinture c'est l'immobilisme et la littérature la turbulence, à partir de cette figure sommaire, un petit nombre a tendance à distinguer la réalité regardée et rapportée en mouvement discordants, comme déjà effacée.* » Il y a toujours cette présence d'un équilibre qui s'instaure grâce à la fusion

de la peinture et de la poésie. Cette phrase résume toutes les explications que nous pourrions réclamer à propos de la naissance de ce dialogue mis en place par René Char avec les peintres, de sa raison d'être. La peinture de Picasso a tout particulièrement coïncidé avec la poésie de René Char car ces deux pratiques s'accordent dans leur recherche de simplicité et d'exhaustivité :

« Les miracles sont le fruit d'un humour incroyant. La création commence à ce stade. Picasso fut tout, sauf comique. Du fait de son éternel retour à la lucidité, en ceci que ses thèmes et ses motifs sont bons, que son écriture le force à rester simple ; comme si, malgré de vives tentations, il improvisait sans bavures ni dentelles, à travers des types fortement établis. Les vêtir innombrablement ne le gêne en rien. Guetteur terré plus qu'embusqué, puisatier à l'intérieur du corps humain, il en saisit les troubles et les pulsations. Parfois monte un revenant obstiné : c'est un mythe ancien qui se présente¹. »

Tous deux ont le même souci de rendre compte de la nature de l'homme, sans se faire abuser par les apparences et ceci dans le langage le plus concis possible. *« Le sorcier abuse, le magicien mesure. »* Picasso était un magicien, rendant toutes choses possibles pour et par l'Art, donnant la vie là où la mort régnait. *« La vie nous peint et la mort nous dessine en 201 tableaux. »* « 201 tableaux », le temps d'une vie ? Si c'est le cas, Picasso a longtemps défié la mort car lors d'une exposition en 1973, ce sont 227 estampes et céramiques originales qui furent présentées, réalisées de 1949 à 1971. Il a donc bravé la mort quelques temps grâce à son art, mais lorsque celle-ci l'eut rattrapé, ce fut une grande perte pour l'Art.

¹ *Ibid.*, p. 918.

3. UN INTENSE DIALOGUE AVEC NICOLAS DE STAËL

Parmi tous les « *Alliés substantiels* » qui entourèrent le poète toute sa vie durant, il y en eut un qui sortit de l'ordinaire. L'amitié unissant René Char à Nicolas de Staël pourrait sembler banale vu l'ensemble des œuvres que lui a consacré le poète. En effet, celles-ci sont peu nombreuses : *Bois de Staël* écrit pour présenter l'exposition des bois de Nicolas de Staël le 12 décembre 1951, ainsi que le poème *Nicolas de Staël* de 1952, et pour finir, les poèmes *il nous a dotés...*, *Vermillon*, et *Libera II* rédigés pour l'anniversaire de la mort du poète en 1965. Ce qui semble très peu, comparé à la méditation qu'a inspiré l'œuvre de Braque au poète, de nombreux poèmes, regroupés dans *En vue de Braque*, en sont la preuve. Pourtant, la rencontre entre les deux hommes fut fulgurante, et leur amitié pas moins flamboyante. Mais reprenons l'histoire à son commencement.

a. La rencontre des Titans

René Char rencontre Nicolas de Staël au début de l'année 1951. Le peintre, qui désire illustrer le poète, est mis en relation avec lui par l'intermédiaire De Georges Duthuit. Fait exceptionnel, ce n'est pas René Char qui vient à la rencontre du peintre comme il est dans ses habitudes mais bien le contraire. Par la suite, les deux hommes se retrouvent régulièrement chez Georges Duthuit, ils ont alors l'occasion de parler de peinture, de partage de poèmes lus, de la Provence, de la Résistance. Mais là où la conversation est la plus intense, c'est dans leurs échanges épistolaires. Dès la toute première lettre de René Char, écrite le 8 février 1951, il semble évident qu'une amitié sans réserve est née :

« *Mon cher Staël,*

1. *J'ai été, je suis heureux de vous connaître.*
2. *J'aime votre œuvre qui me touche au plus haut point. J'aurai l'occasion de vous en reparler.*
3. *Françoise de Staël est une chic fille. Sa présence donne des vergers d'oliviers aux instants qu'elle gouverne.*

4. *J'ai mis au mur de ma chambre votre très beau cadeau, avec une vraie et fraîche émotion.*

Votre, René Char¹ »

Cette lettre énumère le double choc reçu par le poète tout d'abord de l'œuvre, puis de la personnalité du peintre. René Char a certainement déjà pris la mesure de ce qu'ils pourraient créer ensemble, et cela l'enchanté. C'est alors le profil d'une fraternité qui s'impose d'elle-même. Staël trouve à travers le poète un interlocuteur direct, mais cette amitié qui lui semble naturelle dès les premiers instants, n'est tout de même pas évidente pour le peintre qui déclare à Jacques Dubourg dans une lettre son étourdissement face au personnage qu'est René Char :

« Char, je l'ai vu trois fois... Dans l'ensemble cet homme est fait de dynamite dont les explosions seraient hâchées de douceur calme. Tous les pontes lui cavalent au froc sans retenue. Braque seul a de la discrétion. Il fait traîner Matisse qui lui envoie soixante aquarelles qui ne lui plaisent pas, choisit dans une liasse de plus de deux cents dessins de Miró et ainsi de suite... Mais je n'arrive absolument pas à savoir qu'est-ce qu'il va faire. Vingt poèmes ou soixante pages en prose ? Vous voyez tout cela tourne comme cela sans arrêt durant des heures²... »

Staël aurait aimé que pour leur livre, René Char donne des poèmes inédits. Mais celui-ci préfère répondre aux gravures du peintre par treize poèmes en prose, issus du *Poème pulvérisé* paru en 1945-1947.

Les deux hommes sont liés par une écoute particulière. Aucun des deux n'exerçant de domination sur l'autre, c'est une formidable liberté d'esprit qui les unit, une invention sans relâche. Ils se côtoient quotidiennement, travaillant de concert, peintre et poète se fécondant mutuellement, font d'autant plus progresser leur art. C'est vers René Char que la plume du peintre s'est élancée pour dire l'évènement du Parc des Princes (*« Entre ciel et terre, sur l'herbe rouge ou bleue, une tonne de muscle voltige en plein oubli de soi, avec toute la présence que cela requiert en toute vraisemblance. Quelle joie, René, quelle*

¹ CHAR, René & STAËL, Nicolas de. *Correspondance 1951-1954*. [S.l.] : Editions des Busclats, 2010. P. 19

² *Ibid.*, p. 22.

joie¹ ! »). En rentrant le soir de ce match qui l'a tant marqué et ne voulant laisser le temps estomper ses impressions, il se mit au travail pour passer le ballon à la peinture. Staël est le peintre d'une vision unique, qui cherche à retenir l'étincelle d'une « illumination sans précédent. » Ces deux artistes ne firent qu'un livre, mais il y en avait plusieurs en projet. Ils se stimulaient l'un l'autre en se donnant des idées toujours nourrissant la forge créatrice.

b. Poèmes

Très rapidement après leur première rencontre, les deux artistes s'entendent pour réaliser *Poèmes*, un recueil composé de poèmes de René Char, tirés de *Poème pulvérisé*, ainsi que de Bois de Staël. Le peintre se met immédiatement à l'ouvrage et termine son travail au mois de novembre de la même année. Sa réalisation comprend, outre seize bois, des dessins préparatoires à l'encre de Chine pour certains de ses bois, et, pour la couverture, une lithographie en cinq couleurs, rouge, bleu outremer, noir bleuté, vert bleu et terre d'ombre brûlée. Pourquoi une telle précipitation ? Le fait que le peintre exécute son premier livre avec René Char ne l'explique pas. D'autant plus que Nicolas de Staël recherche la difficulté à plusieurs niveaux, tout d'abord avec son choix du bois, le buis, qui est un des bois les plus durs à travailler, ceci peut-être en hommage au *Volet de buis* présent dans le recueil *A une sérénité crispée*. Dans les lettres adressées à René Char qui jalonnent la période du travail de l'artiste, une véritable exaltation est perceptible, un bonheur de création que la difficulté de la tâche semble décupler. Le 9 juillet 1951, Staël écrit au poète : « *Les bois ont pris le départ sans incidents. Je tape dedans le plus vite possible avec cent-vingt gouges².* » Ainsi, à la rapidité et à l'avidité du geste s'allie dans l'urgence l'affrontement physique, violent avec le matériau : « *Je tape dedans* » dit l'artiste, s'exprimant comme un des footballeurs du Parc des Princes qu'il va peindre dans l'enthousiasme en 1952. Mais les multiples difficultés que s'impose le peintre ne font pas décroître sa joie, bien au contraire. Le 30 octobre 1951, alors que les bois sont presque

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 21.

gravés, Staël écrit encore au poète : « *Voilà, je ne peux te raconter tout ce qui me passe par la tête, les yeux, les mains au sujet de ton livre [...] Je fais le plus simple possible et c'est cela qui est si difficile pour moi*¹. » Si le corps de l'artiste est toujours aussi fortement requis, il apparaît cette fois comme traversé, envahi par le travail qu'il accomplit, comme si à l'agression ardente du début succédait l'acceptation joyeuse que la totalité de l'individu, corps et esprit, soit engagé dans le mouvement de la création. Quant à la difficulté de ce travail, elle ne se situe plus au niveau du matériau, mais bien de la facture de la gravure. Nicolas de Staël donne l'impression de lutter avec lui-même afin d'obtenir l'extrême simplicité pour laquelle, œuvrant à partir des poèmes de Char, il a opté avec le souci de garder l'équilibre entre la passion qui l'anime et le respect du texte qui lui a été confié. « *Songe, écrit-il à Char, à ma frénésie en même temps qu'à mes égards* » et à travers les mots même qu'il reprend à *l'Argument du Poème pulvérisé*, c'est l'éthique de Char qu'il épouse : « *Les hommes d'aujourd'hui veulent que le poème soit à l'image de leur vie, faite de si peu d'égard, de si peu d'espace et brûlée d'intolérance*². »

De fait, à contempler l'ensemble des bois que Nicolas de Staël a réalisés pour les textes du *Poème pulvérisé*, il semble bien que l'artiste ait tenté d'accorder son trait à ce qu'il percevait dans la démarche éthique du poète. Par exemple, lorsqu'il travaille pour *J'habite une douleur*, il procède comme s'il suivait l'intention du poème : « *Ne laisse pas le soin de gouverner ton cœur à ces tendresses parentes de l'automne auquel elles empruntent sa placide allure et son affable agonie*³. » L'artiste réduit, en écho aux vers du poète, la forme à sa plus simple expression. Les poèmes de René Char ont trouvé dans l'extraordinaire économie du graphisme de Nicolas de Staël une résonance à la fois puissante et subtile.

¹ *Ibid.*, p. 29.

² CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 247

³ *Ibid.*, p. 253.



DEUX BOIS DE STAËL SE TROUVANT DANS L'ŒUVRE CHAR DANS L'ATELIER DU POËTE, AUX ÉDITIONS GALLIMARD, PAGE 652 – 653.

Après la réalisation du livre sous le titre *Poèmes*, le peintre, encore sous l'influence de l'œuvre qu'il vient d'achever, écrit à René Char dans une lettre datée du 8 novembre 1951, tout ce que lui a apporté ce travail :

« Ceci dit, je ne te dirai jamais assez ce que cela m'a donné de travailler pour toi. Tu m'as fait retrouver d'emblée la passion que j'avais, enfant, pour les grands ciels, les feuilles en automne et toute la nostalgie d'un langage direct, sans précédent que cela entraîne. J'ai ce soir mille livres uniques dans mes deux mains pour toi, je ne les ferai peut-être jamais, mais c'est rudement bon de les avoir¹. »

C'est une véritable reconnaissance du travail de René Char. Ses poèmes auraient permis à Staël de renouer avec les paysages de son enfance, mais ils auraient également ravivé le désir d'aller vers des moyens picturaux capables de traduire cette « *passion* » d'enfant. Le peintre recherche un « *langage direct sans précédent.* » C'est la parole poétique qui, croisant la sensibilité du peintre et son interrogation personnelle sur la manière d'en transcrire les effets, restituerait l'artiste à lui-même, à ses ressources, et simultanément à ses préoccupations présentes de peintre, ainsi qu'à son avenir par les projets qu'elle fait naître.

¹ CHAR, René & STAËL, Nicolas de. *Correspondance 1951-1954*. [S.l.] : Editions des Busclats, 2010. P. 36

c. Le mythe du Yéti

Alors que *Poèmes* vient à peine d'être terminé, les deux amis se lancent déjà dans un nouveau projet à partir d'un texte de Char écrit dans le sillage himalayen tracé par *Bois de Staël, L'Abominable des neiges*. Ils entreprennent alors de travailler sur les costumes et les décors du ballet. Comme précédemment, le peintre a mis dans ce travail toute sa passion. Quarante œuvres à l'encre de Chine et à la gouache sont rapidement réalisées pour ce projet qui finalement ne sera jamais représenté, par manque d'un musicien.

Mais entre les deux hommes, plus que d'intérêt artistique, c'est de fascination qu'il faut parler. Ainsi, à propos de René Char, Staël écrit le 2 août 1951 à Jacques Dubourg « [...] Dans l'ensemble cet homme est fait de dynamite dont les explosions seraient hâchées de douceur calme¹. » Et à Char lui-même, le peintre déclare « Il y a des moments où je te vois comme un monument très rude². » Dans le portrait de Char qu'en 1953 Nicolas de Staël exécute au moment de la publication d'*Arrière-histoire* du *Poème pulvérisé*, la tête du poète, limitée à des contours, apparaît très massive. C'est à peine si elle se délie du cou. Mais loin d'offrir une compacité minérale, elle se découpe en blanc sur une sorte de cercle rouge qui, lui-même, se détache d'un rectangle bleu. De cette tête, l'artiste garde donc la puissance physique et créatrice, tout en rappelant par le blanc qui la constitue la conception que Char se fait des rapports du poète et du poème, celui-ci s'effaçant devant celui-là. « Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver³. » Mais ce portrait demeure malgré tout essentiellement anonyme. Cette pratique reste exceptionnelle pour le peintre, il fait à ce propos une étonnante remarque : « Un portrait, un vrai portrait, c'est quand même un sommet de l'art. J'ai peint ainsi deux tableaux ; deux portraits. Les regardant, je m'interrogeais : qu'ai-je peint-là ? Un mort-vivant, un vivant-mort⁴ ? » Il y a chez Staël une force de l'inhumain, bien marquée dans les textes que Char lui a consacrés, et qui paradoxalement scella la fraternité de ces deux

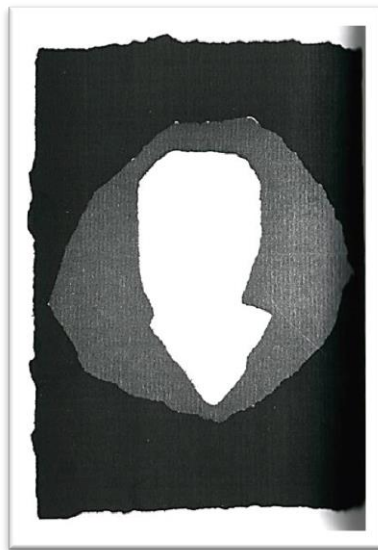
¹ CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 651

² CHAR, René & STAËL, Nicolas de. *Correspondance 1951-1954*. [S.l.] : Editions des Busclats, 2010. P. 78

³ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 382

⁴ DUPOUY, Christine. *René Char*. Paris : Pierre Belfond, 1987. P. 126

géants. Peut-être parce que dans cette interrogation, le peintre rejoint les appréhensions du poète qui a consacré à la question de vie et de mort, de lumière et d'obscurité, un dialogue entre les arts pour y répondre. Et Nicolas de Staël apporte sa voix, et son art, pour tenter de le faire évoluer. Les couleurs froides dominent tout particulièrement chez ce peintre, surtout dans les derniers tableaux (si l'on excepte l'immense toile sur la musique) où le bleu de la mer et du ciel d'Antibes envahissent progressivement toute la toile. Nicolas de Staël est donc, de par ses œuvres, un anti-Georges de La Tour : à la chaleur close de la bougie répond l'appel du pôle et du « *vent galactique*¹. » Surtout que le peintre procède par grands aplats de couleurs franches, des rouges, des verts pour ses premières œuvres, puis des bleus, à la mesure des formats importants qu'il utilise. Il va de plus en plus vers le triomphe de la surface, qui s'accompagne d'une mise en retrait du sujet, et même d'une dépersonnalisation radicale, comme c'est le cas pour le portrait de René Char qui reste, malgré tout, sans visage. Les deux hommes sont faits de la même matière, violents et éclatants, ils s'identifient naturellement au mythe du Yéti, surhomme monstrueux. En effet, Char ne parle pas d'une seule créature colossale, mais bien « *d'un couple d'êtres,* » de « *deux passants des cimes.* »



PORTRAIT DE RENE CHAR PAR NICOLAS DE STAËL, 1953²

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler en quels termes de tendresse et d'admiration mêlées les deux hommes s'expriment dans leurs lettres. René Char met l'accent dans le

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 1264

² CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 674

texte *Bois de Staël* sur leur compagnonnage, « *Staël et moi, nous* », et sur leur maraudage complice à des hauteurs vertigineuses et périlleuses, « ... *nous ne sommes pas hélas des Yétis ! Mais nous nous approchons quelques fois plus près qu'il n'est permis de l'inconnu et de l'empire des étoiles.* » Il demeure que de « *ces deux passants des cimes* » l'un, le peintre, a vécu en l'autre, le poète, la rencontre, outre d'un ami incomparable, du moins celle d'une œuvre poétique dont l'acuité à tous les niveaux, si elle n'a pas opéré un bouleversement qui était en attente depuis le début de l'expérience picturale de Staël, a pour le moins infléchi sa propre recherche dans le sens de la vraie simplicité. Ou du moins celle qui consiste pour l'artiste, poète ou peintre, à délivrer le geste, ou l'écriture, capable de faire advenir enfin sur la toile ou dans le texte les forces nourricières des émotions premières. C'est pourquoi, lorsque René Char ne trouvera plus de sens à sa poésie, il se plongera dans l'art pictural pour se retrouver, effectuer un retour aux sources afin de reconquérir son écriture.

II. LORSQUE LE DIALOGUE SE FAIT MONOLOGUE

1. LA PEINTURE, UN ALLIÉ NATUREL

a. Une double perte

Les années 1954 et 1955 sont synonymes d'épreuves pour René Char. En effet, deux deuils viennent s'insérer entre l'art du poète et l'homme. Tout d'abord se fut la perte des Névons, maison de son enfance où il naquit et vécut ses premières années. Il éprouve un attachement tout particulier pour cette demeure que seule la lecture de ses poèmes nous permettra de comprendre : en marge du manuscrit de *Jouvence des Névons*, René Char écrit :

« L'enfant, le ruisseau, le rebelle ne sont qu'un et même vivant qui se modifie suivant les années. Il brille et s'éteint tour à tour, sur les marches de l'horizon. Dans l'enceinte du parc, le grillon ne se tait que pour s'établir davantage¹. »

Dans ce même poème, il exprime la douleur que le petit garçon a connu en ces lieux et comment la nature du parc l'en a soulagé : *« Dans le parc des Névons / Un rebelle s'est joint / Au ruisseau, à l'enfante, / A leur mirage enfin. »* Cette bâtisse fait partie de l'enfant qui a grandi et de la poésie qui vit en lui. C'est de « deuil » qu'il parle pour mentionner la vente de cette maison, comme si c'était un être de sa famille qui lui était enlevé. Ceci explique également l'illustration que Louis Fernandez a réalisé pour *Le Deuil des Névons*, publié en 1954. En effet, celle-ci représente une tête de mort. Le peintre a bien ressenti le sentiment de deuil qui a empli le poète. En perdant ce lieu, c'est une partie de lui-même que René Char a vu disparaître. Le poème qui suit pourrait jouer le rôle d'épithaphe, il est adressé à sa sœur Georgette, seule membre de la famille du poète désirant garder la maison à la mort de leur mère. Il exprime toute la douleur silencieuse de René Char :

*« Tous ses dons répandus,
La rivière chérie
Subvenait aux besoins.
Peupliers et guitares*

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 1250

*Ressuscitaient au soir
Pour fêter ce prodige
Où le ciel n'avait part.
Un faucheur de prairie
S'élevant, se voûtant,
Piquait les hirondelles,
Sans fin silencieux.
[...]
Le bien qu'on se partage,
Volonté d'un défunt,
A broyé et détruit
La pelouse et les arbres,
La paresse endormie,
L'espace ténébreux
De mon parc des Névens.
Puisqu'il faut renoncer
A ce qu'on ne peut retenir,
Qui devient autre chose
Contre ou avec le cœur, -
L'oublier rondement,

Puis battre les buissons
Pour chercher sans trouver
Ce qui doit nous guérir
De nos maux inconnus
Que nous portons partout¹. »*

La première partie du poème est un rappel aux souvenirs heureux, après être passé sur un passé douloureux : « *Que d'années à grandir, / Sans père pour mon bras !* » Pour enfin en venir à accuser une famille présente mais qui le pousse à faire une croix sur ce passé qui, aussi malheureux soit-il, a fait de lui l'homme qu'il fut, et qui a nourri le poète qu'il est devenu. René Char pensait-il que la perte des Névens aurait pour conséquence l'altération de sa poésie ? Quoi qu'il en soit, cette déchirure lui semble sans issue : « *Pour chercher*

¹ CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard Quarto, 2007. P. 699

sans trouver / Ce qui doit nous guérir / De nos maux inconnus / Que nous portons partout. » Le vers « pour *chercher sans trouver* » exprime le mur qui semble se dresser face à un René Char désorienté, qui ne sait comment se « *guérir* » de cette douleur qu'il transporte « *partout.* » La répétition du « *nous* », accentué par le « *nos* » qui la sépare, remplace un je que René Char n'utilise jamais dans ses écrits mais qui est présent dans l'esprit du poète au moment de la rédaction de ce texte. Il ne parvient plus à avoir sa vision du monde qui le caractérisait tant, cette étude critique et souvent exacte de la société. Son monde s'écroule et se concentre sur sa personne, ne lui laissant ainsi aucun moyen de trouver un chemin de traverse qui lui permettrait de passer outre sa douleur mais au contraire, qui se concentre sur elle.

René Char aurait peut-être pu se remettre de ce deuil, malgré sa forte désorientation, s'il n'avait pas eu à subir, si rapidement après cette première perte, le suicide de Nicolas de Staël, ce « *frère de cœur.* » En effet, un an plus tard, le 16 mars 1955, Nicolas de Staël meurt à Antibes. De nouveau, ce n'est pas un simple ami que René Char perd. Il a connu avec cet homme une véritable relation fusionnelle, que ce soit sur un plan humain ou artistique. Ensemble, ils sont partis à la conquête des étoiles ; seulement, un seul des deux hommes est revenu vivant de cette ascension. Le poète mettra des années à trouver la force d'écrire sur son ami défunt. Ce sont dix années de silence qu'il lui faudra pour écrire de nouveau sur le peintre. Ce premier texte, il l'écrit en 1965 et, malgré les longues années de mutisme, il sera bref. C'est un hommage, rendu à son ami mort. Il faut encore attendre quelques années de plus pour avoir un texte un peu plus dense, en 1979, où tout le lyrisme auquel nous a habitué René Char se retrouve. Dans ce poème, il compare son ami non plus à l'homme des montagnes qui a disparu en atteignant les étoiles, mais bien à un « *ellipsoïdal épervier,* » roi des cimes. Le passeur de sommet est devenu habitant du ciel, éternel observateur.

Ces deux blessures plongent le poète dans une crise dépressive où l'écriture le fuit. Comme seule défense contre l'abîme qui s'ouvre devant lui, René Char trouve la peinture.

b. La peinture comme refuge

Cette crise dépressive crée une perte d'inspiration brutale chez le poète qui ne trouve pas le sommeil. Face à la page blanche, il trouve refuge dans la peinture qu'il connaît assez bien à force de côtoyer les peintres et de travailler avec eux. En effet, René Char connaissant personnellement les artistes, est familier du caractère sublime des toiles ainsi que de leur apparente évolution au fil du temps qui subjugué. Car contrairement à la littérature qui est un art secret où il est difficile de suivre le cours de l'écriture, le tableau quant à lui prend d'abord place dans l'atelier du peintre, où lentement il s'élabore, à la vue de tous les regards indiscrets. L'évolution du travail se donne à voir, ce qui est fascinant pour toute personne. Or, René Char aime à rendre visite à Georges Braque, ou encore à Alberto Giacometti, sur leurs lieux de travail où il peut découvrir le mystère de la création. Car ce qui se fait en souterrain dans la poésie, s'étale sur la toile du peintre où il est bien plus simple de suivre et d'étudier l'évolution de l'œuvre. Et lorsqu'en plus le peintre utilise un modèle pour sa création, un étonnant effet de miroir se met en place entre celui-ci et sa représentation, entre la réalité et ce qu'en fait le peintre. L'atelier devient alors un lieu de rêve, de vie, de fécondation. Le poète trouve là un lieu de paix où se réfugier. Antres magiques entre toutes où rien n'est figé, tout est en mouvement. Rien ne peut arrêter l'élan créateur. En effet, le peintre a toujours un tableau en chantier, quand ce n'est pas plusieurs, et d'un jour sur l'autre, l'œuvre progresse. Toute peur est absente de ce lieu, que ce soit celle de la page blanche ou celle de la mort car l'aube verra le jaillissement d'un nouveau trait, accompagnant la main :

« Ce trait d'union chez lui qui pendait, le soir, sur le vide, il s'élançait déjà vers l'œuvre du lendemain. Les prémices de l'œuvre sur la toile, multiplicateur dans l'attente future de son multiplicande, veillaient sur le chevalet, comme une bougie menaçante que le soleil bientôt remplacerait¹. »

L'art est omniprésent en ce lieu où même la « bougie », symbole sempiternel chez René Char de la dualité entre obscurité et lumière qui régit tous les univers du poète, est remplacée par le « soleil » qui illumine tout ce qu'il touche et dont la portée est bien plus grande. En ce lieu, seule la lumière a sa place, l'obscurité est repoussée par les rayons du soleil, et avec elle la menace de la mort s'éloigne. Ce mouvement créateur est vie, et il ne

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 680

peut s'arrêter car il n'est pas le résultat de la volonté du peintre mais bien celle de la matière elle-même qui guide l'artiste. Ce dernier doit apprendre à lui faire confiance et à se laisser guider. C'est pour cela que sa faculté créatrice ne peut s'épuiser, elle est inspiration à visage d'outil, du grain des choses. L'artiste peintre en un sens ne fait rien, il libère l'être, au sens le plus fort, lui redonne joie et autonomie, enchantement, plaisir de la vie. Tout comme un poème prend sa liberté une fois le point final posé, l'œuvre artistique devient indépendante une fois finie mais également pendant sa création. La matière est la plus forte, l'artiste doit apprendre à se laisser guider et même à favoriser les explosions du matériau.

« La main, déliée, suit l'outil. Mais elle guette cette présence concrète, chaque fois différente, plume, burin, pinceau, pour en épuiser les exigences, pour les fondre au geste qui a déclenché la ligne, qui la mène à ses fruits [...] Miró engage au plus près l'espace matériel sur lequel il travaille : le papier, le cuivre, le grain de la toile, la toile de sac rêche rôdent autour de l'outil comme pour l'assaillir, légitimant les esquives, puis l'insigne intérêt de ce dernier pour eux¹. »

Miró pose le problème particulier qu'est la graphie automatique. Mais par-delà cette question est bien marquée dans ce texte l'importance de la dimension fondamentalement matérielle de cet art. Lorsque René Char, face à un abîme profond, ne trouve refuge ni dans la poésie, ni dans le sommeil, c'est vers la peinture qu'il se tourne, affrontant ainsi l'épreuve aride de *La nuit talismanique* avec pour seules armes ses « *précaires outils*. »

A l'aspiration du vide, il réagit en se tournant totalement vers la matière, choisissant l'être contre le néant, l'évidence existentielle contre le vertige mortel. Il explique ainsi comment il en est venu à produire *Faute de sommeil, l'écorce...* première partie de *La nuit talismanique* réalisée entre les années 1955 et 1958 :

« « Faute de sommeil, l'écorce... » date d'un temps où la nuit qui m'avait tant servi se retira de moi, me laissant les sables et l'insomnie. Je sus alors que la nuit était eau, qu'elle seule abreuve et irrigue, et pour m'assurer contre ce passage difficile, je rassemblai mes précaires outils : encre de Chine de couleur, bâtons de cire, pointes rougies au feu, écorces de bouleau, plumes,

¹ *Ibid.*, p. 695.

couteaux, crayons, clous, poinçons, pinceaux, cartons, bois, buvards humides¹. »

Le poète à ce moment est incapable de pratiquer son propre art, sa pulsion créatrice trouve alors un exutoire dans ce qui tient d'avantage de l'artisanat, pour ne pas dire du bricolage, que de la peinture et de la sculpture. La poésie étant silencieuse, il se lance alors dans un monologue, seul face à l'aspect matériel et rassurant que peut prendre l'activité artistique lorsqu'elle se simplifie en un simple acte de création pur.

c. L'art de la vie ordinaire

Ainsi, René Char connaît bien l'art de la peinture, mais c'est par hasard qu'il en vient lui-même à glisser sur la pente de la création picturale.

Tout commence avec son ami Guy Lévis Mano, éditeur mais aussi ami de René Char, qui fabrique à cette époque des cartes sur lesquels il imprime des poèmes. Il a donc en abondance de ce carton léger dont il se sert et il en donne à René Char qui l'utilise pour écrire. Ce support convient parfaitement pour des poèmes mais il est aussi suffisamment solide, à la différence du papier, pour être peint. Une nuit, au cours d'une des longues insomnies que le poète doit affronter quotidiennement, il se dirige vers sa table de travail où se trouvent deux flacons d'encre de Chine. Il se met à dessiner et c'est ainsi que commence l'aventure de *La nuit talismanique*. Très vite, René Char se procure des encres d'autres couleurs, se compose une véritable palette de peintre et expérimente toutes les possibilités offertes par l'encre de Chine, que ce soit le travail à la plume, au pinceau ou l'utilisation du buvard, etc. Complètement débutant en la matière, il découvre et prend plaisir à inventer à peu près tout, se laissant parfois guider par la chance ou l'inspiration du moment. Comme il confie plus tard à France Huser : « *Cet apprentissage m'a pris un an. J'étais comme un analphabète au milieu d'un livre qui n'arrive pas à lire. Je m'obstinais.* » René Char dans sa découverte est comme un enfant, travaillant au plus près de la matière, s'émerveillant de ses multiples possibilités. Les matériaux ensuite vont se diversifier, aux cartons et à l'encre se joignent le bois, l'écorce, la cire, les clous. Pour ce

¹ *Ibid.*, p. 1258.

qui est du bois, René Char utilise aussi bien les couvercles de boîtes à thé que du bois précieux, jadis collectionné par Victor Hugo et donnés au poète par Valentine. Ils servent à la fois comme support et cadre de ses images. En effet, il collait les cartons, ou les écorces de bouleau sur ce bois en laissant celui-ci largement dépasser et il parachevait le tout en le bordant de cire. Sa création reste toujours très proche des objets de la vie, que ce soit les couvercles de boîtes à thé ou les écorces de bouleau qui proviennent de la forêt normande de Saint-Clair-sur-l' Epte où le poète aime à se promener en compagnie d'Yvonne Zervos.

Le poète ne se lance pas dans de grande création artistique, il n'a pas cette ambition-là. Toutes ses œuvres restent de tailles très modestes, pour ne pas dire petites, les plus grandes n'atteignant même pas le format 21 par 27 cm. En réalité, la plupart tiennent dans la main, ou tout du moins dans la grande main de René Char. Le poète travaille également sur des pierres ramassées le long des chemins, ou encore sur des Tessons, comme c'est le cas pour *Tombeau pour Poséidon* qui est un fragment de poterie gallo-romaine. Mais il privilégie tout de même les galets aux formes rondes et lisses qu'il associe parfois à d'autres pierres comme ci-dessous dans *La nuit talismanique* (l'œuvre plastique) :



Cette œuvre est composée d'un galet qui forme le visage ainsi que d'un bloc de gypse trouvé dans une des nombreuses carrières situées autour de l'Isle-sur-Sorgue, qui alimentent les usines de plâtres de la région. Ces pierres, le poète les peint, leur rendant leur visage perdu. Pour lui en effet, comme il dit dans *Le nu perdu*, le galet attend qu'on lui rende ce qui lui appartenait : « *Seule des autres pierres, la pierre du torrent a le contour*

*rêveur du visage enfin rendu*¹. » Comme si, par le simple fait de rendre son visage au galet, René Char allait retrouver la poésie qu'il a, lui aussi, perdu. Ce travail sur les éléments du quotidien rappelle l'ouverture des poèmes sur le monde, la prise de conscience de notre environnement. Comme si René Char voulait rendre leur réelle valeur aux éléments qui l'entourent. Tout comme la toile du peintre vient se placer dans un espace accueillant, le poète recrée ses repères pour mieux appréhender l'espace dans lequel il évolue.

Ces œuvres picturales, hésitantes, cherchant fréquemment à représenter un élément naturel, sont surtout réalisées au début de sa période créatrice. Par la suite, le poète va plus souvent noter sur ses pierres simplement un vers, ou une parole. En effet, les dernières créations semblent toutes être de cet ordre-là, la poésie reprenant peu à peu sa place prédominante dans la vie de René Char. D'ailleurs, depuis 1958, le poète a abandonné carton, écorce et bois. Toutes les œuvres de *La nuit talismaniques* composées avec ces matériaux ont été fabriquées de 1955 à 1958, de nuit, pendant la période la plus sombre de l'artiste. Elles constituent le fameux *Carnet d'insomnies*. L'écrivain continue cependant de peindre, mais de jour, marquant ainsi la fin de cette période de réminiscence destructrice.

¹ *Ibid.*, p. 454.

2. UNE SYMBOLIQUE DES POEMES

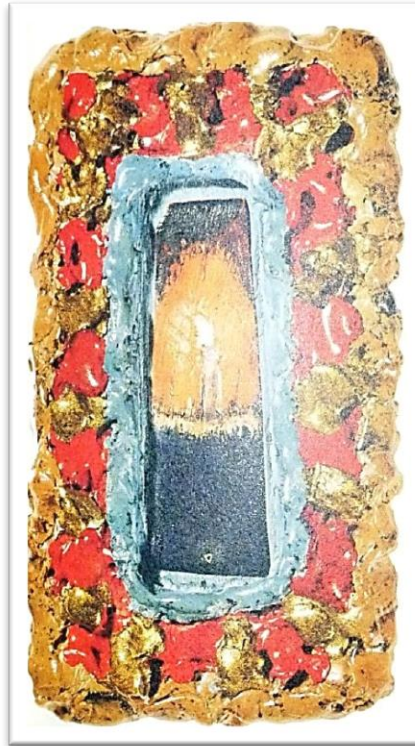
Lors de ses créations nocturnes, la démarche de René Char repose principalement sur un double propos. Tout d'abord, chaque élément utilisé, chaque matériau employé a une signification, une forte présence dans la vie ordinaire. Ensuite, beaucoup des objets représentés dans *La nuit talismanique* étaient déjà présents dans les poèmes et retrouvent une même symbolique très forte. Ainsi, René Char, consciemment ou non, crée une sorte de dialogue à un seul locuteur entre son œuvre poétique et sa création picturale, nous pouvons parler d'un monologue artistique.

Le premier de ces éléments le plus souvent traité est la cire qui rappelle sans détour la bougie, flamme si précieuse pour le poète de *La nuit talismanique*, fidèle compagne, initiatrice et salvatrice dans cette période d'obscurité, mais aussi symbole sans conteste du lien existant entre la poésie et la peinture grâce à l'œuvre de Georges de La Tour dont s'est tant inspiré René Char. Elle est présente aussi bien dans l'œuvre picturale par la cire utilisée que dans le peu de texte qui compose l'œuvre.

a. La bougie

Deux titres de *La nuit talismanique* font références à la bougie. Le premier se révèle des plus révélateurs quant à sa fonction : « *Merci ma bougie*¹. » L'illustration est accompagnée d'un texte, comme c'est le cas ci-après:

¹ CHAR, René. *La nuit talismanique*. Paris : Albert Skira, les sentiers de la création, 1983. P. 27



« Nous sommes déroutés et sans rêve. Mais il y a toujours une bougie qui danse dans notre main. Ainsi l'ombre où nous entrons est notre sommeil futur sans cesse raccourci. »

C'est un des premiers poèmes de l'œuvre qui ne soit pas un titre ou une glose, et il est dédié à la flamme. Celle-ci ne vient pas au seul secours du poète mais bien à un « nous » qui englobe toute personne « *dérouté et sans rêve.* » Ces gens-là doivent se tourner vers la bougie pour y puiser du réconfort, qu'elle soit réelle ou immatérielle n'a pas d'importance car toujours elle dansera « *dans notre main.* » La bougie est la flamme qui ravive les rêves, qui remet l'homme « *dérouté* » sur le droit chemin. Elle « *raccourci* » l'ombre jusqu'à sa disparition totale, jusqu'à ce que nos rêves ne soient plus obscurités.

Pour ce qui est de l'œuvre picturale elle-même, la bougie, au centre, représente la séparation entre l'ombre et la lumière. Mais celle-ci semble noyée par la cire couleur or qui l'entoure. La cire bleue, à l'intérieur, se fait elle aussi peu à peu envahir par la cire extérieure. Ainsi la lumière prend l'ascendant sur l'obscurité mais sans la supprimer pour autant car le cadre intérieur n'est pas touché par l'invasion de lumière, comme si l'affrontement entre ombre et éclat de la bougie était permanent et que seul le décor extérieur changeait. « *Ainsi l'ombre est notre sommeil futur sans cesse raccourci.* » Si le sommeil est raccourci, ce n'est pas le cas de l'ombre dont il émane. Celle-ci ne peut être

supprimée, tout comme le sommeil n'est que raccourci car son annihilation nous confronterait à la mort. Ainsi, l'harmonie de la vie dépend de ce duel permanent entre les deux opposés, duel qui était déjà présent dans le dialogue entre les deux arts. Le problème du poète étant que la noirceur a pris l'ascendant dans sa vie, détruisant toute création poétique qui était le représentant de l'obscurité lors des confrontations avec la peinture. Pour retrouver cet équilibre d'antan, le poète doit se faire peintre pour quelques temps et créer de la lumière en abondance.

Une autre réalisation consacrée à la flamme de la bougie se présente sous le titre de *La fleur est dans la flamme, la flamme est dans la tempête*¹.



Cette œuvre se trouve être la plus grande des compositions de René Char (25*18 cm). Elle vient résumer toute la symbolique de la flamme poétique en une même œuvre : cette fleur se trouvant au centre de la bougie n'est certes pas la rose des poèmes de René Char, mais elle vient représenter l'espoir du poète de retrouver son art perdu, désir qui est au centre des préoccupations de l'artiste, tout comme la fleur est au centre de la flamme, au centre du tableau, là où la luminosité se fait la plus forte. Cette flamme se bat contre la « tempête », contre l'obscurité environnante, pour un retour à l'harmonie.

¹ *Ibid.*, p. 38.

La fleur, tout comme la bougie, contribue au monologue mis en place par le poète car elle est un thème récurrent dans la poésie de René Char, que ce soit la rose ou l'iris, tous deux jouent un rôle prédominant dans le maintien de l'équilibre :

« Merci d'être, sans jamais te casser, iris, ma fleur de gravité. Tu élèves au bord des eaux des affections miraculeuses, tu ne pèses pas sur les mourants que tu veilles, tu éteins des plaies sur lesquelles le temps n'a pas d'action, tu ne conduis pas à une maison consternante, tu permets que toutes les fenêtres reflétées ne fassent qu'un seul visage de passion, tu accompagnes le retour du jour sur les vertes avenues libres¹. »

A la suite de ces vers se trouve, sous le titre *Sur le franc-bord*, un poème sous forme d'énumération des définitions de l'iris. Or, si l'iris pousse sur le franc-bord, c'est-à-dire en bordure des eaux, c'est aussi l'endroit où pousse la fleur-emblème, emblème de la liberté, de la poésie, d'Eros, de la réunion des significations multiples. La fleur et le mot se relaient, tout comme la poésie et la peinture mêlent leurs valeurs. La mythologie et la nature concrète ne font plus qu'un dans la langue poétisée. L'iris réunit deux mondes en un point d'équilibre où se tient le poète.

En ce qui concerne les iris en tant que fleurs, Char précise que ceux de la Sorgue sont jaunes ; mais une fois entrés dans sa poésie, ils réfléchissent également l'arc-en-ciel, l'écharpe de la déesse, « *IRIS. 1^o Nom d'une divinité de la mythologie grecque, qui était la messagère des dieux. Déployant son écharpe, elle produisait l'arc-en-ciel².* » La fleur ouvre sur l'union. Elle est la messagère de cette union, et ses nouvelles sont toujours bonnes. L'iris est à la fois ardeur, couleur, douleur : « *Chante ta soif irisée³.* » C'est tout cela que René Char tente de retrouver en plongeant la fleur dans la flamme de la bougie.

La poésie s'impose donc dans cette œuvre à travers la fleur mais elle est également matériellement représentée par le titre à l'intérieur même du tableau, liant l'écriture, et donc la poésie, à la peinture dans un dialogue fusionnel, où les mots deviennent silencieux et les représentations parlent. Si nous nous lançons dans une lecture verticale de l'œuvre, partant du bas pour remonter, nous lisons en premier le titre qui se traduit en objet

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 346

² *Ibid.*, p. 346.

³ *Ibid.*, p. 214.

quotidien, la bougie mentionnée dans le titre trouvant sa représentation picturale tout comme la fleur. Mais si la lecture se poursuit plus haut, le dessin semble exploser de l'intérieur, les mots et les images n'étant plus qu'un semblant de lettres et de traits désordonnés, s'élançant dans un chaos total. Mais la lecture peut également se faire dans l'autre sens, c'est-à-dire de haut en bas, de la même manière que se lit un livre. Alors, le chaos qui dans le cas précédent était l'aboutissement de l'action devient l'entrée en matière, la source de création. Ce chaos, qui représente la tempête, semble se rassembler au contact de la flamme qui va avoir le rôle d'un condensateur et transformer le chaos en mot, puis en phrase. René Char dans ce tableau semble représenter la création de l'alphabet, et de la civilisation par la même occasion. C'est l'évolution humaine qui a débuté par la découverte du feu, de la flamme existentielle. Ainsi, tout le dessin semble se rassembler autour de la bougie, du feu, qui est source d'espoir. Le poète, en se lançant dans *La nuit talismanique*, semble être en pleine redécouverte du monde : « *J'étais comme un analphabète au milieu d'un livre qu'il n'arrive pas à lire*¹. »

Par la suite, la bougie devient source de lumière pure avec le *Soleil safrané* qui est la création du pur hasard. En effet, comme nous l'explique Christine Dupuy dans son œuvre *René Char*, le poète avait d'abord passé un fond ocre et il ne savait comment réaliser le disque du soleil sans que celui-ci parût lourd et plat. Il eut par chance l'idée étonnante de poser sur l'envers du carton, pendant quatre jours, un pot de fleurs qu'il avait chez lui. Au bout de ce laps de temps, par un étrange processus chimique, la couleur sous le pot s'étant modifiée, de la terre, naquit le soleil. C'est donc de la terre que le poète a, cette fois-ci, tiré la solution.

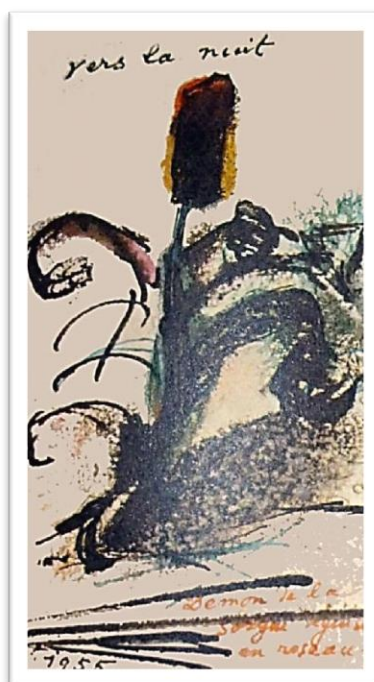
b. L'écorce

C'est au cours de promenades avec Yvonne Zervos que le poète se procure ses écorces. Elles représentent les bois de la forêt dans sa globalité, avec la solidité tranquille des arbres, la naturelle et inéluctable évolution de la vie. Nous retrouvons dans l'écorce cette croissance verte qui déjà était présente dans la poésie de René Char à travers l'herbe,

¹ *Ibid.*, p. 1259.

cette petite et fragile pousse qui pourtant n'arrête jamais de croître. A cette époque, le poète était sûr de lui et n'avait pas besoin de la solidité rassurante des arbres auxquels maintenant il se rattache pour puiser dans leur solidité.

L'écorce est très présente dans la création picturale du poète, elle vient régulièrement remplacer la toile du peintre, qu'il n'a d'ailleurs jamais utilisé. Entre l'écorce et la toile, René Char peut également faire appel au roseau dans sa création. Que ce soit un rappel des *Pensées* de Pascal, « *L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant,* » ou encore de la fable *Le chêne et le roseau* de Jean de La Fontaine, « *Je plie et ne romps pas* » dit le roseau, c'est une façon pour René Char de voir dans de tels écrits un espoir : l'homme peut grandement souffrir mais comme le roseau, il ne se brise pas. Ou si la douleur est trop intense et qu'il casse malgré tout, alors il a la consolation d'être « *encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien.* » Pour l'homme vivant dans le doute qu'est René Char, c'est quelques citations doivent être d'un certain réconfort. Ce roseau est présent dans le *Démon de la Sorgue déguisé en roseau* :



Il semblerait alors que, contre toute attente, ce ne soit pas le poète qui est roseau mais le *Démon*. En effet, le roseau de la peinture est à dominance noire, les feuilles se retroussant sur leurs extrémités ont une apparence de cornes. Quant au titre, s'il se fond dans la terre et passe inaperçu, ce n'est pas le cas du groupe nominal « *Vers la nuit* » situé

en haut de l'œuvre, peint en noir sur fond clair. Faut-il alors comprendre que le démon est plus fort que la lumière de la bougie ? Qu'il pousse inéluctablement le poète vers *la nuit* ? Quoi qu'il en soit, lors de la création, un pinceau de couleur noir est venu passer par-dessus les couleurs naturelles du roseau qui avaient été peintes au début. La lumière n'est donc pas supprimée, elle est simplement dissimulée et il suffirait de venir gratter la surface pour retrouver la nature que le poète connaissait si bien. Les racines de la poésie sont profondes, tout comme celle d'un arbre, et il suffit d'en suivre le cours pour revenir à la surface.

L'écorce est peu mentionnée pourtant elle est très présente dans la première partie de *La nuit talismanique*. Effectivement, le titre est *Faute de sommeil, l'écorce...* Cette période de 1955 à 1958 pendant laquelle le poète ne peut trouver le sommeil, c'est dans *l'écorce* qu'il dit ici se réfugier à la lumière de la bougie. Elle est donc son support de création mais elle est également un soutien dans sa vie car, sans cette présence rassurante et la symbolique que nous lui connaissons, le poète serait seul face à l'abîme qui le menace. L'écorce joue donc le rôle de rempart contre l'obscurité, mais aussi de combustible pour la flamme de la bougie.

René Char nous a toujours donné l'image d'un bois vivant dans ses poèmes mais, par la perte des Névons, c'est cette symbiose avec la nature qu'il a perdu : « *Ce n'est pas le fuseau nerveux de ton poignet que tient ma main mais la branche creuse d'un quelconque arbre mort et déjà débité*¹. » Avant la vente, la branche était aussi mouvante qu'un poignet humain avec qui René Char pouvait dialoguer, mais une fois ce lieu perdu, le dialogue entre les deux entités fut brisé. C'est cette attache que le poète cherche à retrouver ; toutes les écorces qu'il ramasse proviennent de la même forêt, elles viennent de ce qui avant aurait pu être une maison pour René Char. Malheureusement, cette forêt a perdu son alphabet, ou bien est-ce le poète qui ne retrouve plus ses mots ? Dans tous les cas, René Char a décidé de peindre chaque lettre sur l'écorce, de graver dans la mémoire du bois ces quelques phrases pour réinstaurer le dialogue qui existait entre la nature et le poète. Il travaillera également sur la pierre pour imprimer ses écrits dans la matière autant que dans le temps.

¹ CHAR, René. *La nuit talismanique*. Paris : Albert Skira, les sentiers de la création, 1983. P. 18

c. Le galet

René Char a donc œuvré sur des pierres dans *La nuit talismanique*. Ramassées le long des chemins, ou en bord de rivière, elles font partie de sa vie quotidienne. Il affectionne tout particulièrement les galets pour leurs formes rondes qui laissent supposer un visage perdu. Tous ces matériaux sur lesquels peint René Char avaient une existence avant son intervention, mais par sa peinture, c'est une deuxième vie que leur offre le poète. Parmi toutes ces pierres qu'il récupère, ce sont aux galets qu'il donne une signification toute particulière. Nés de l'épreuve du courant, lorsque le poète les travaille, ils sont encore pleins de l'écume du libre torrent qui les a roulés. Tout comme le roseau, la comparaison se fait avec René Char, sauf que pour lui, c'est le temps et non le courant qui l'a battu.

Ces pierres, le poète les peint, en fait souvent des visages car, « *seule des autres pierres, la pierre du torrent a le contour rêveur du visage enfin rendu*¹. » Mais il peut tout aussi bien y noter simplement un vers, une parole, et ses dernières productions semblent toutes être de cet ordre. Le fait d'écrire sur la pierre, d'y laisser sa marque semble être une tentative de voler son éternité, ou tout du moins sa longue vie de roche. En effet, cette matière résiste au temps, elle a une durée de vie infinie comparée à l'homme. René Char semble être rassuré par ce caractère particulier de la pierre car elle lui renvoie une image du lendemain. L'inscription gravée par René Char sera toujours présente le jour suivant, et donc lui aussi. La perte des Névons et de Nicolas de Staël dans un laps de temps si court a fait perdre au poète ses points de repère, et alors que le temps passait sur lui sans qu'il ne parvienne à le retenir, il se lança à corps perdu dans la peinture, point d'ancrage qui le sauva de la noyade :

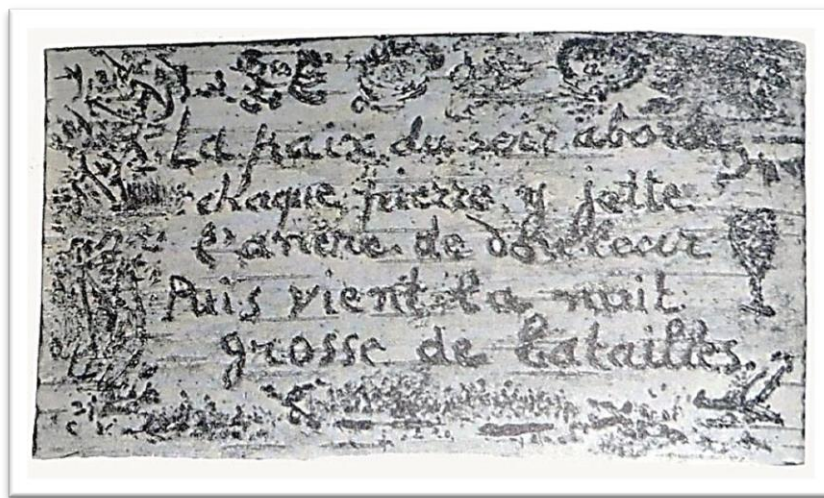
« Nous n'avons pas plus de pouvoir s'attardant sur les décisions de notre vie que nous n'en possédons sur nos rêves à travers notre sommeil. A peine plus. Réalité quasi sans choix, assaillante, assaillie, qui exténuée se dépose, puis se dresse, se veut fruit de chaos et de soin offert à notre oscillation. Caravane délectable. Ainsi va-t-on.

*Soudain nous surprend l'ordre de halte et le signal d'obliquer. C'est l'ouvrage*². »

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 454

² *Ibid.*, p. 489.

« *L'ouvrage* », qui est son étude de la peinture, l'oblige à s'arrêter et à travailler de ses mains, c'est-à-dire à avoir une action sur la matière, et donc sur le temps. La création est un refuge qu'il a trouvé pour se détourner de l'abîme et retrouver le chemin de la poésie, en faisant un détour, s'il le faut, par l'art pictural. « *Nos traces prennent langue* » dit-il en sachant très bien que c'est en travaillant la matière qu'il retrouvera sa poésie qui lui est si chère. Surtout que les chemins de la poésie et de la peinture ne sont pas si éloignés que nous pourrions l'imaginer. C'est par l'encre qu'il peint lorsqu'avant il écrivait, et c'est par l'encre qu'il inscrit ses poèmes sur la pierre, pour ne pas dire dans la pierre, les inscrivant ainsi dans le temps, il retrouve, peu à peu, un futur possible en présence de la poésie.



CHAR, RENE. *LA NUIT TALISMANIQUE*. PARIS : ALBERT SKIRA, LES SENTIERS DE LA CREATION, 1983. P. 16

C'est un poème de guerre qu'a inscrit ici René Char : « *La paix du soir aborde chaque pierre, y jette l'arrière de douleur. Puis vient la nuit grosse de bataille.* » Guerre dont le principal participant est la pierre qui a absorbé la paix, tout comme la douleur, sans une moindre fissure. Pourquoi René Char aime à écrire sur des galets plutôt que sur du papier ? Pour cette force de la nature qui résiste au temps aussi bien qu'à la douleur. C'est dans cette puissance que le poète meurtri cherche à puiser du réconfort. Le poids de la pierre dans la main, sa présence dans l'espace est bien plus forte qu'une simple feuille de papier. Elle donne du volume à une œuvre hésitante, donnant du poids à un peintre inexpérimenté. Le galet dans sa seule présence, en tenant compte de sa forme arrondie qui crie la perte de son visage, pourrait être une œuvre à part entière. Le poète que fut René Char, dans son goût pour l'absence de fioriture, aurait laissé le galet vierge de toute peinture, le laissant s'exprimer par son propre langage. Mais le poète de *La nuit talismanique* est hésitant et a besoin de ce léger surplus pour s'entendre.

Depuis 1958, René Char a abandonné carton, encre, bois. Toutes les œuvres composées avec ces matériaux ont été composées de 1955 à 1958, de nuit, et constituent le fameux *Carnet d'insomnies*. L'écrivain continue cependant à regarder les pierres, à en peindre, mais de jour, et il reçoit souvent comme hommage des galets que ses amis ont peints. Que ce soit la bougie, l'écorce ou encore le galet, tous sont autant de synecdoques renvoyant au monde aimé, rassurant dans sa pérennité. Mais surtout, la peinture a permis à René Char de renouer avec l'écriture, qui l'avait abandonnée.

d. Omniprésence de l'encre

Ce n'est pas un hasard si le matériau privilégié du peintre est l'encre, et si peindre pour lui consiste essentiellement à écrire, à retenir les mots qui s'enfuient, à les ancrer en leur conférant la solidité des pierres sur lesquels il les trace, ou en les gravant dans le bois, l'écorce, avec des pointes rougies au feu, cela non sans une certaine violence. Le poète a commencé par noter certains vers anciens que la nuit il « *écoutait* », et ce n'est que plus tard, après s'être livré avec application à la calligraphie, qu'il retrouve l'inspiration. Pêle-mêle surgisse des débuts de poèmes, de différentes époques mais ce sont essentiellement les titres représentant ses projets poétique, de ses débuts, qui lui reviennent avec *Abondance viendra* et *La paix du soir aborde chaque pierre...* L'écrivain désemparé éprouvant ainsi le besoin de revenir à son apprentissage de la poésie tout comme il est en train d'apprendre la peinture. Cependant, la majorité des textes de *La nuit talismanique* proviennent de *La bibliothèque est en feu et autres poèmes* écrit peu de temps auparavant et publié en 1956. Effectivement, la création *Je ne suis pas seul parce que je suis abandonné*¹ est tiré du poème *La grille*². La graphie est donc première et cette origine littéraire va fondamentalement marquer l'expérience picturale de René Char :

« Supportant mal l'électricité, sa lueur immobile, perçante et froide, je m'éclairais à la bougie et je commençais à écouter certains poèmes déjà

¹ CHAR, René. *La nuit talismanique*. Paris : Albert Skira, les sentiers de la création, 1983. P. 41

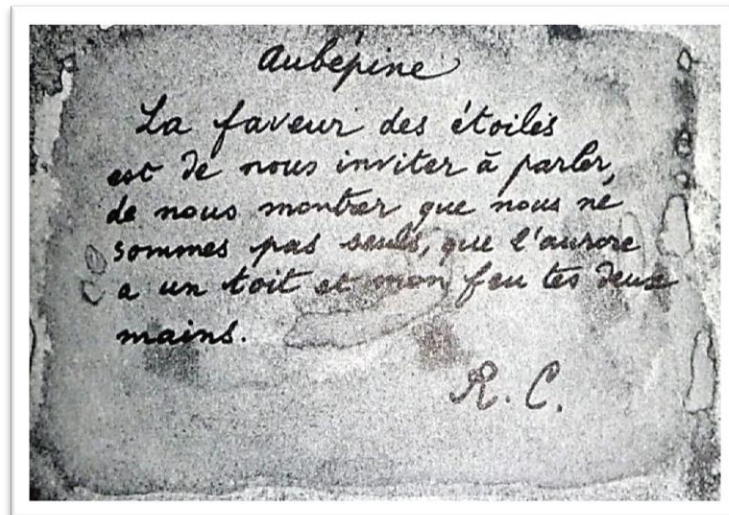
² CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 386

commencés, en amorçant d'autres. Ainsi naquit le dessin et le recours à la couleur¹. »

René Char peint en poète, ce qui fait de son expérience picturale quelque chose d'exceptionnel, et s'il a effectivement représenté différents motifs, touchant le plus souvent aux thèmes de la nuit comme c'était le cas pour la bougie ou son traitement des couleurs, alternant les rouges, les verts, les jaunes, les bleus comme pour éclairer les ténèbres, le sujet principal est à peu près toujours l'écriture, s'inscrivant sur un simple fond coloré qui la met en valeur, ou au contraire qui la dissimule sous des illustrations. Lorsque c'est le cas, le texte est alors difficile à déchiffrer, l'aspect visuel l'emportant sur la signification. Deux images juxtaposées dans l'édition Skira témoignent de cette double tendance : « *Aubépines* » est parfaitement lisible, en noir sur fond vert clair, alors que « *Le réel quelque fois désaltère...* » se distingue mal des branches et du nid de couleur sombre, de même nature que les brindilles de l'écriture.



¹ *Ibid.*, p. 1259.



De plus, même lorsque l'écriture ne constitue pas le propos central de l'image, elle le parasite toujours, que ce soit sous la forme d'un titre (*L'oiseau exorciseur*), d'une glose (*Démon de la Sorgue déguisé en roseau* est un commentaire indiqué dans le coin en lettres orangées dont la teinte se retrouve dans la quenouille du roseau), du titre proprement dit (*Vers la nuit*, indiqué de manière beaucoup plus évidente au sommet de l'image, dans un coloris sombre qui constitue la dominante), d'une date (*1957* se détache très fortement en caractères noirs en bas au centre du *Soleil safrané*), ou encore des initiales de l'auteur, R.C. comme *Dans la chevelure de Bérénice*. Dans l'édition de 1972 de *La nuit talismanique* qui reprend une vingtaine d'images du *Carnet d'insomnies*, René Char a pris soin d'ajouter des légendes alors que les illustrations elles-mêmes étaient loin d'être dépourvues de texte. De plus, chacune des œuvres comporte un titre qui, lorsqu'il n'est pas au verso, est toujours présent au recto, avec la date et la signature, et éventuellement un commentaire. La création proprement plastique a donc du mal à s'émanciper de la matrice littéraire.

Pourtant, la couleur tient un grand rôle dans la poésie de René Char qui en devient parfois très visuelle comme c'est le cas du titre que porte l'entretien de France Huser avec René Char à propos de *La nuit talismanique* en 1980 : *Sous ma casquette amarante*. Ce qui frappe d'emblée dans cet intitulé c'est l'utilisation d'une couleur pour qualifier cet ensemble de réflexions sur son œuvre. Nous pouvons trouver là une confirmation de l'importance des notations chromatiques chez René Char. Mais d'une manière particulière, l'adjectif « amarante » s'applique parfaitement pour définir l'art du poète, dans la mesure même où le mot renferme un noyau de sens prêt à se déployer dans des directions diverses. En effet, il réfère à la gamme des rouges qui occupent une place privilégiée dans l'univers de René Char. Si le rouge peut y symboliser, entre autre, l'inspiration poétique ou la

passion amoureuse, ces interprétations ne prennent toutes leur valeur que si nous tenons compte des deux orientations possibles. En premier lieu et avant même de partir dans des interprétations symboliques, il convient de noter la présence dans sa poésie de couleurs concrètes, telle que nous pouvons en trouver dans la nature même. De la même manière que René Char récupère des éléments de la vie courante pour ses créations plastiques, les couleurs qu'il mentionne sont celles qu'il voit tous les jours. Ainsi le rouge « *amarante* » est d'abord celui d'une plante dont les riches grappes de fleurs sont d'une tonalité de pourpre velouté. Or il se trouve que la réalité concrète et la signification plus abstraite se combinent ici d'une façon qui a dû plaire tout particulièrement au poète pour son caractère paradoxale : nous trouvons comme première définition dans le dictionnaire, « *Les amarantes étaient regardées par les Anciens comme le symbole de l'immortalité, bien qu'elles aient une existence très éphémère.* » En second lieu, il est important de rappeler combien est importante pour René Char la suggestion des sons, le jeu des signifiants. A ce propos, l'étymologie d'amarante est riche de suggestions : la première lettre rejoignant le « a » privatif, il reste « marante » qui peut être « maraino » qui signifie « je me flétris » mais il est aussi possible de laisser raisonner le mot « amare », c'est-à-dire aimer, et de lier ainsi l'immortalité du poète à la passion amoureuse.

Enfin, René Char continue à affirmer son goût pour les unions-surprises en combinant dans le titre la très quotidienne et matérielle casquette avec l'adjectif amarante, dont la plurivalence valorise la dimension orphique de la poésie. Dans ses entretiens, René Char définit plus précisément la place de la couleur dans sa poésie. A la question : « nulle contrariété en somme entre les nuances et la violence dans le poème ? » Il répond :

« L'ardeur, la couleur, la douleur !

Les nuances et la violence sont au coude à coude. C'est par elles que les conflits et les humeurs, à petite allure, se règlent, et que la poésie se prodigue, comme l'eau se filtre à travers les rochers. [...] La nuance et l'ardeur élèvent et abaissent la ligne d'horizon, matin et soir, stimulant les sept couleurs¹. »

La couleur a donc le rôle d'un filtre, elle est le lieu concret d'un passage et d'une transition au cours de laquelle se décantent les émotions, les sensations exprimées par l'élan poétique. Exemple d'une harmonie parfaite, l'image des sept couleurs et de l'arc-en-ciel revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de René Char. Et précisément pour décrire l'unité

¹ *Ibid.*, p. 825.

jamais immobilisée du poème. Char affirme : « rien ne sert d'expliquer, il faut mourir à point, laisser à jamais le poème après être né avec lui. La tache brillante continuera à se déplacer dans notre regard tel le nuage dans le persuasif arc-en-ciel¹. » Il est alors naturel pour René Char, lorsque le poème le fuit, de se tourner vers la couleur, vers l'arc-en-ciel, qui a si souvent hébergé ses vers. C'est un compagnon qui lui est familier et qui le rassure dans ces moments difficiles.

Malgré tout, l'appel à la couleur cache une recherche de l'écriture poétique, c'est pourquoi la création proprement plastique de *La nuit talismanique* est souvent écartée en faveur de l'écriture du poète. Mais ce retour continuel à la graphie tend peut-être également à compenser la faiblesse de la création picturale. Car René Char est avant tout un poète et son maniement de ses « *précaires outils* » est certes, dans sa naïveté appliquée, très émouvant, mais il reste un grand enfant malhabile dans cet art qui n'est pas le sien. Cependant, cette tentative pour pénétrer dans le domaine artistique est pour nous une aubaine car elle apporte un nouveau chapitre au dialogue qu'entretient non plus uniquement le poète, avec les peintres, mais bien René Char dans toute sa complexité d'homme. Alors que précédemment la voix qui prédominait était celle de la poésie, elle s'efface ici, affaiblie par les événements, pour donner la parole non pas aux peintures, mais plus précisément à la peinture. Ce passage de relais n'a rien d'étonnant car il ne faut pas oublier que le poète a toujours eu l'âme d'un peintre ; la preuve en est par son amour pour la calligraphie qui est une constante chez René Char. Il ne s'est jamais lassé de recopier ses poèmes de son écriture régulière et noire, perchée, ferme aux traits parallèles et implacables des majuscules et des jambages, adoucis par la rondeur des boucles. Il serait aisé d'invoquer des raisons économiques à ce goût : pour le poète, dépourvu de travail fixe, il était vital de pouvoir vendre régulièrement des manuscrits à de riches collectionneurs. Mais cette pratique correspond à un goût plus profond, permettant de concilier, conformément à un vieux rêve de l'artiste, poésie et peinture. Dans les livres enluminés que le poète s'est plu à réaliser tout au long de son existence, en collaboration avec des peintres, très souvent le texte est de la main même de l'auteur, non pas en caractères d'imprimerie. Par ce procédé, les poèmes calligraphiés dialoguent avec les illustrations constituant véritablement ce que René Char appelle « *la toile du poète*. »

¹ *Ibid.*, p. 834.

La parole de la peinture lors de cette période douloureuse est majoritaire. Surtout que lorsque le poète tente de peindre la nuit, ou plus précisément la lumière dans la nuit, son travail se fait l'écho de Georges de La Tour ; tout comme les oiseaux répondent à ceux de Braque, ses « *Alliés substantiels*. » En effet, lorsqu'ils ne sont pas limités à la graphie, les dessins de Char sont généralement figuratifs et reprennent les grands thèmes de l'œuvre poétique mais aussi ceux du dialogue instauré avec les peintres. Cependant, alors que dans le texte poétique la bougie, l'oiseau, l'évocation du monde concret sont tressés de mille significations, il y a dans *La nuit talismanique* appauvrissement, lié à l'extrême fragilité du poète à ce moment-là.

3. LORSQUE PEINTURE SE FAIT POESIE

Toute l'œuvre de René Char est un perpétuel échange avec la peinture, l'artiste se nourrissant tant de la contemplation des tableaux que de l'entretien avec leurs auteurs, tel est le cas pour Georges de La Tour, mais aussi Giacometti, Nicolas de Staël, etc. Alors, lors de cette période de solitude nocturne, l'œuvre réalisée *La nuit talismanique* est-elle un monologue dans lequel s'est enfermé l'auteur dans sa douleur ou bien les peintures de ses amis sont-elles toujours à l'esprit du poète qui ne fait que leur répondre, mais sous un autre point de vue ? Nous pouvons trouver un début de réponse dans les poèmes qu'écrit René Char sur les œuvres picturales. En effet, à leur lecture, il paraît évident que le poète n'aurait pu se sortir de cette période sombre sans la présence de ces peintres, et sans l'espoir que lui apportaient leurs œuvres.

a. Le fil d'Ariane

Dans un premier lieu, l'œuvre qui semble avoir guidé René Char est celle de Balthus. Le poète écrit en son honneur un texte en 1946, *Le dard dans la fleur*, qui fut rédigé « *par temps d'angoisse*¹ » comme l'avoue le poète à sa sœur, Georgette. La situation de l'époque n'était donc pas si éloignée que celle qu'il a dû affronter lors de la réalisation de *La nuit talismanique*. Le réconfort que lui apportait alors le travail de Balthus ne peut être que toujours présent, même si c'est une dizaine d'année plus tard. Le texte accompagnait l'œuvre de Balthus, *Les Beaux Jours, de 1945* :

¹ CHAR, René. *Char dans l'atelier du poète*. Paris: Gallimard Quarto, 2007. P. 432



« Ce qui m'attache à l'œuvre de Balthus, c'est la présence en elle de ce rouge-gorge infus qui en est l'artère et l'essence. L'énigme que j'appelle rouge-gorge est le pilote caché au cœur de cette œuvre dont les situations et les personnages égrènent devant nous leur volonté inquiétante. Le décalogue de la réalité d'après lequel nous évoluons subit ici sa vérification : l'oiseau qui « chante son nom » termine en fil d'Ariane. A ce point se trouvent toutes les attitudes possibles des êtres à partir de leur nature divisée. En plaçant sous nos yeux, dans leur phase compréhensible, les ressources de la tragédie, Balthus indique l'avenir. A nous de nous passionner pour des faits et des caractères qui ne sont pas issus du chaos mais d'un mystérieux ordre humain. D'où la réserve intense de beauté mûrie qui accompagne l'œuvre de ce peintre.

[...] La lumière déchirée de notre temps donne raison à Balthus : au contact de son univers prémédité nous reprenons confiance et atteignons sans peine l'angle où s'épousent intelligence et sensation, au niveau d'un art qui est le climat souhaitable de la vie. [...]

L'œuvre de Balthus est verbe dans le trésor du silence¹. »

Dans un premier temps, nous pouvons relever le thème principal qui se trouve être au centre de cette description de Char sur le travail de Balthus, c'est ce « *rouge-gorge* » qui semble rassembler à lui seul l'énigme de la peinture. Le rouge est un rappel à l'amarante qui définissait si bien l'art du poète mais également au sang qui circule dans notre corps car le « *rouge-gorge* » est « *l'artère et l'essence* » de l'œuvre de Balthus. René Char aborde cette dernière comme un véritable corps humain dont le « *rouge-gorge* » serait le

¹ *Ibid.*, p. 681.

cœur qui transmet le sang à travers tous les organes mais pas uniquement, car il est également « *l'essence* » de l'œuvre, ce qui signifie que l'œuvre n'est pas un simple amas de chair et d'organes mais qu'elle a également une âme et, dans ce cas-là, pourquoi pas une pensée ? Le « *rouge-gorge* » est donc l'âme de la toile, il en dirige le sang, mais également les mouvements, il ne semble rien manquer à ce portrait pour que la toile se mette à gazouiller. Si le « rouge » rappelle l'amarante, la « gorge » n'en est pas moins significative puisqu'elle symbolise avant tout la voix. René Char donne ainsi à la toile de Balthus un aspect oral dont elle est normalement totalement dépourvue, laissant de nouveau libre court à son goût pour les paradoxes. Ce côté sonore de l'œuvre est doublé par le « *rouge-gorge* » qui est en tout premier lieu un oiseau dont la nature est de chanter toute l'année, sauf l'été. Mais c'est aussi un être libre, qui peut voler où bon lui semble. René Char fait référence à toute cette représentation de la liberté en faisant appel à cet oiseau, et elle est au centre de l'énigme que représente la toile de Balthus. Cette dernière est renforcée par le côté menaçant que lui donne la « *volonté inquiétante* » des personnages. Mais elle fait partie de la vie originelle car René Char fait référence au « *décalogue* », ce qui est étonnant venant d'un poète qui faisait partie du mouvement surréaliste et qui donc était contre toute religion. Mais c'est certainement parce que ici, l'oiseau remplace le « *décalogue*, » il devient le guide des hommes, il devient leur « *fil d'Ariane* », ou tout du moins il les amène à la croisée des chemins, là où l'oiseau s'arrête et où débute ce fameux « *fil d'Ariane*. » C'est à ce carrefour que l'homme peut choisir l'être qu'il sera, son futur. « *A ce point se trouvent toutes les attitudes possibles des êtres à partir de leur nature divisée.* » L'homme a donc une nature déchirée entre le choix qu'il lui revient de faire entre le « *chaos* » et « *l'ordre* ».

Balthus, par son œuvre, par la présence de ce « *rouge-gorge* » met à plat les chemins que peut choisir l'homme pour qu'il puisse faire son choix en connaissance de cause, sachant que tous mènent à la « *tragédie* », mais le peintre donne les ressources de s'en sortir car « *Balthus indique l'avenir.* » Char semblait se douter qu'une période sombre l'attendait puisqu'il parle de « *tragédie*, » mais il suggère aussi que la solution se trouve dans la peinture et qu'elle seule guide correctement l'homme dans ses choix. Or René Char médite souvent sur la mort, elle lui est familière, comme une vieille amie qu'il côtoie. Ainsi, peut-être a-t-il pris les devants, s'entourant de peintres qui lui montrent comment se dérober à la mort car eux seuls savent comment la côtoyer sans lui succomber : « *La vie nous peint et la mort nous dessine.* » Et s'ils y parviennent si bien, c'est parce que la peinture n'est pas

« *issus du chaos mais d'un mystérieux ordre humain* » et c'est cette énigme que René Char traduit en oiseau sans toutefois parvenir à la comprendre, pour l'instant tout du moins car, contrairement à la peinture, la poésie, dans *La nuit talismanique*, est bien issue du chaos et c'est en s'y immergeant qu'il va peut-être, enfin, parvenir à comprendre son fonctionnement et donc pouvoir s'en détacher afin de résoudre l'énigme du « *rouge-gorge*, » qui est le mystère de la vie.

René Char a trouvé un semblant de réponse dans le paragraphe qui suit : « ... *au contact de son univers prémédité nous reprenons confiance et atteignons sans peine l'angle où s'épousent intelligence et sensation, au niveau d'un art qui est le climat souhaitable de la vie.* » C'est donc au niveau d'un croisement, de nouveau, que l'homme retrouve « *confiance* » car il atteint un « *angle où s'épousent intelligence et sensation.* » Étrangement, ce poème de René Char est très explicite, ce qui n'est pas dans ses habitudes. C'est donc un message très important que cherche à nous transmettre le poète. La preuve en est que le « *je* » du début de poème se transforme en « *nous.* » Ses paroles s'adressent donc à toute personne cherchant à résoudre l'énigme et non uniquement à quelques élus. Le poète déclare que l'art de Balthus donne confiance car il fait appel autant à l'intelligence de l'homme qu'à la sensation. Or René Char a toujours cherché à toucher un côté un peu animal de l'homme dans ses poèmes. En effet le texte n'a pas pour objectif de parler au lecteur mais bien de le faire vibrer, de toucher son corps plutôt que son intellect. Balthus parvient à toucher ce côté quelque peu bestial que révèle l'art tout en conservant l'intelligence qui est la caractéristique de l'homme. Allier intelligence et sensation, rester naturel, ne pas s'encombrer de vêtements qui pourraient changer la nature humaine et l'amener sur la pente du chaos. René Char nous révèle que c'est cet art qui devrait guider notre vie car en lui se réunit la lumière, c'est-à-dire « *l'intelligence* », et l'obscurité, la « *sensation* », dans une harmonie parfaite : « *L'œuvre de Balthus est verbe dans le trésor du silence.* » La lecture de ce vers nous donne une idée plus concrète des enjeux du dialogue mis en place par le poète : il tend à donner les mots du poète au peintre dont l'art en est totalement dépourvu et à atteindre une dimension picturale du poème jusque-là jamais égalée, si ce n'est dans l'art chinois peut-être, qui est quelque peu à part grâce à ses caractères chinois, chose que ne peut imiter la langue française à cause de sa construction même.

Mais revenons un instant à la symbolique des vêtements car nous venons de dire que pour allier intelligence et sensation, il ne faut pas s'encombrer de choses inutiles. Or, dans un

poème écrit sur Giacometti, le peintre et sa femme sont représentés nus (ou non), non pas pour une quelconque étude de l'anatomie humaine ou encore une analyse de l'amour mais bien pour accéder à cette harmonie qui permet d'atteindre un nouveau niveau de l'art :

« ALBERTO GIACOMETTI

Du linge étendu, linge de corps et linge de maison, retenu par des pinces, pendait à une corde. Son insouciant propriétaire lui laissait volontiers passer la nuit dehors. [...] Un couple de Giacometti, abandonnant le sentier proche, parut sur l'aire. Nus ou non. Effilés et transparents, comme les vitraux des églises brûlées, gracieux, tels des décombres ayant beaucoup souffert en perdant leur poids et leur sang anciens. Cependant hautains de décision, à la manière de ceux qui se sont engagés sans trembler sous la lumière irréductible des sous-bois et des désastres. Ces passionnés de laurier-rose s'arrêtèrent devant l'arbuste du fermier et humèrent longuement son parfum. Le linge sur la corde s'effraya. Un chien stupide s'enfuit sans aboyer. L'homme toucha le ventre de la femme qui remercia d'un regard, tendrement. Mais seule l'eau du puits profond, sous son petit toit de granit, se réjouit de ce geste, parce qu'elle en percevait la lointaine signification. A l'intérieur de la maison, dans la chambre rustique des amis, le grand Giacometti dormait¹. »

Les vêtements sont donc « étendus » en extérieur, visibles aux yeux de tous, « son insouciant propriétaire » oublie même de les rentrer par soucis d'exposer son apparence ou alors pour profiter de la liberté engendrée par un corps sans entrave, disposant d'une liberté de mouvement optimum. Quant à la corde, elle peut symboliser la société qui oblige le port du vêtement et doit donc en porter le poids, elle cache la véritable nature de l'homme et n'en apprécie que les apparences. Le lecteur peut supposer que le couple représente Giacometti et sa femme mais, après relecture, il semble plus évident qu'il s'agisse de René Char et de sa poésie qui s'éloignent du sentier proche pour lui préférer « l'aire. » Le couple a donc abandonné ses habitudes, sa routine peut-être, pour lui préférer, sciemment ou non, cet espace vaste qu'est « l'aire » mais qui n'est pas pour autant propice à l'inspiration. En effet, c'est une surface plane, unie, sur laquelle est souvent pratiquée une activité agricole, donc régulière et monotone, dans laquelle va s'enliser la poésie qui a besoin de mouvement, d'agitation pour se développer et rester en perpétuelle évolution. Il est nécessaire de rappeler que ce poème fut écrit en 1954, soit peu

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 686.

de temps avant l'écriture de *La nuit talismanique* et la période sombre qu'elle implique. Or la souffrance est justement très présente dans ce texte, tout comme elle fait partie intégrante de *La nuit talismanique*. Cependant le couple reste fier, « *hautain* » et s'engage « *sans trembler dans la lumière irréductible des sous-bois.* » Ce paradoxe entre « *lumière* » et « *sous-bois* » semble représenter celui qui tourmentait René Char à cette époque : la poésie s'enfonce dans l'obscurité des « *sous-bois* » qui est impénétrable, pourtant la lumière de la peinture parvient à la traverser pour lui apporter un semblant de réconfort jusqu'au retour de l'harmonie entre ombre (poésie) et lumière (peinture). Le couple est « *passionné de laurier-rose,* » qui représente à lui seul toute la symbolique des fleurs et de la couleur présente dans la poésie de René Char, mais aussi l'existence d'un Art qui se réunit au lieu de se diviser en plusieurs produits.

En effet, ce rose est à la fois celui de la fleur, de la femme, mais aussi et surtout celui de la vie car c'est une couleur obtenue en mélangeant le blanc de la lumière pure avec le rouge du poète qui représente toute l'ardeur, toute la pulsion de vie de l'homme, de l'amour jusqu'à la folie. Ils « *s'arrêtèrent devant l'arbuste du fermier et humèrent longuement son parfum* » : l'arbuste, ce « *laurier-rose* », ne peut-être que la toile du peintre (ou la toile du poète), facteur de bonheur pour le couple qui s'arrête afin d'en humer le parfum. Ce n'est plus avec les yeux que René Char déclare contempler un tableau mais bien avec l'odorat, seul sens jamais utilisé jusqu'à présent dans l'art pratiqué par le poète et ses amis peintres. Après la vue et l'ouïe que Char a longuement pratiqué, celui-ci s'attaque à l'odorat. Il désire donc effectuer un changement radical dans son art, celui-ci ne semblant plus lui suffire, il fait le choix de l'aborder par un nouvel angle : il ne va plus parler mais pratiquer un « *parfum* » de peinture, un « *parfum* » d'amarante. Mais après tout, l'idée n'est pas si éloignée de son art puisque la peinture fraîche a une odeur particulière qui doit embaumer l'atelier des peintres lorsque René Char leur rend visite. Ce qui tire le poète de la contemplation de son œuvre en gestation est « *le linge sur la corde qui s'effraya.* » Nous avons vu que le linge et la corde étaient liés à la société, à ce qu'elle a de plus superflu. C'est donc cette même société qui se méfie de l'art de René Char, ou tout du moins son aspect le plus animal car c'est un « *chien stupide* » qui s'enfuit sans même « *aboyer* ». La société perd la voix devant la toile du peintre, elle en perd son intelligence car la langue est ce qui différencie l'homme de l'animal. Or si la poésie a besoin d'un aspect presque animal pour toucher le lecteur, elle requiert tout autant d'intelligence pour se faire accepter. Malgré tout, si le couple effraye la société, et avec elle le spectateur fermé à l'art, sa poésie

est telle qu'elle a un effet physique sur ce qui existe de plus pur dans la nature, comme l'eau du puits. Cet art est brut, il ne se réfléchit pas mais se ressent jusqu'au plus profond de l'être, il effectue un retour à la création originelle : « *l'homme toucha le ventre de la femme...* » Seule « *l'eau du puits profond* » est capable d'appréhender l'acte créateur dans toute sa globalité. Or, l'eau est dans l'obscurité du puits mais, guidée par la peinture, elle devient source de lumière. Pendant que le miracle de la création a lieu, « *le grand Giacometti dormait.* » Cela signifie que l'œuvre, une fois terminée, est indépendante, tout comme le poème. C'est aussi pourquoi nous pouvons parler d'un transfert de la part de René Char car si Giacometti dort, quel est le couple qui se promène si ce n'est le poète en compagnie de son amante qui le fuit : la poésie. Ainsi, il hume le parfum de la peinture afin de faire ressurgir les poèmes qui se cachent en lui, comme l'eau du puits profond. Rédigé un an avant *La nuit talismanique*, René Char a peut-être découvert en écrivant ce poème l'étendue réelle de la peinture, ce qui comprend une influence bien plus grande qu'il ne le pensait. Cette prise de conscience sera tout aussi importante en présence du peintre Jean Hugo dont il dira de lui dans le poème qui porte son nom :

« *Il a d'autres vertus, d'autres génies que ceux du voyage, du bouquet odorant, de la grâce primitive, et des yeux incessants. Ces vertus paradoxalement on les découvrira en le questionnant sans miséricorde¹.* »

Ce poème, il l'écrivit en 1957 et de nouveau nous remarquons la présence de l'odorat pour qualifier l'art du peintre. Il faudra attendre 1981 pour comprendre ce qu'a découvert René Char en questionnant l'œuvre de Jean Hugo : « *La liberté c'est, après naître, la difficulté de s'unir².* » Est-ce cela qui manquait au poète lors de la période de *La nuit talismanique* ? La tristesse l'ayant renfermé sur lui-même, il chercha l'union non pas avec les autres, ce qui l'aurait obligé à sortir de son refuge, mais entre les arts qu'il peut pratiquer seul, entre sa poésie et sa peinture, à la recherche de l'union parfaite pour que l'un et l'autre ne fasse plus qu'une seule entité.

La nuit talismanique aurait peut-être pu s'approcher de l'harmonie parfaite entre poème et peinture puisque l'auteur des deux pratiques est le même, la difficulté dans ses recherches précédentes avec les peintres étant une compréhension commune. Toutefois, un manque se fait ressentir dans cette œuvre et nous mène bien loin de l'harmonie qu'a parfois atteint le

¹ *Ibid.*, p. 689.

² *Ibid.*

poète dans ses travaux en commun avec Braque par exemple. Quelle est cette carence ? Est-elle due uniquement au manque d'expérience de Char dans le maniement du pinceau ? Ou bien à cette période douloureuse qu'il traverse ? Cela semble difficile à déterminer mais ce qui paraît certain, c'est que la poétique de la couleur dont parle Char à propos de l'œuvre de Miró est absente de sa propre peinture.

b. L'imitation comme échappatoire

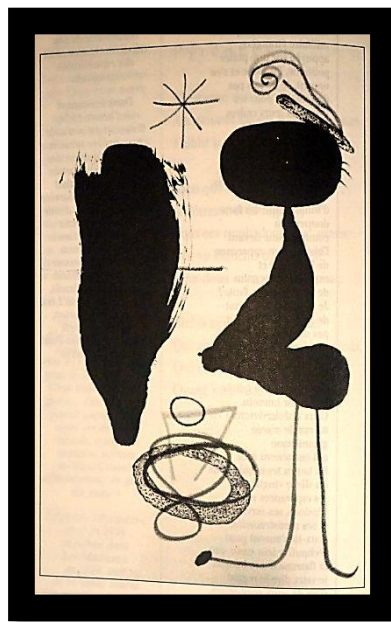
René Char, voyant sa poésie lui échapper, se tourne vers la peinture comme moyen d'expression, cette dernière ne lui est pas inconnue puisqu'il l'a couramment côtoyé en présence de ses amis peintres. Contre la lumière cruelle de la nuit et dans sa recherche de la Source, la couleur est un guide doux et désaltérant ; elle remet sur la voie de la poésie, elle est viatique : « *La couleur pour moi : quelque chose d'humide, de secourable*¹ » affirme-t-il à France Huser dans un entretien. Qu'est-ce qui donne à la peinture ce pouvoir de guérir les blessures ? C'est surtout lorsqu'il parle des « *alliés substantiels*, » c'est-à-dire de ses amis peintres, que Char précise les multiples possibilités qu'offre la peinture, et tout particulièrement dans les pages consacrées à Juan Miró. La peinture de Miró fascine René Char parce qu'elle ouvre sur le « commencement » : « *On reconnaît le geste du peintre à cette gravitation vers les sources qui au fur et à mesure de leur apparition détournent les images de leur fin*². » Or, la peinture de René Char, si elle retourne aux bases de la vie en travaillant l'obscurité et la lumière, ne semble pas parvenir à cette étape qui suit et que parvient à atteindre Miró, le fait de détourner « *les images de leur fin*. » Pourtant le poète a bien étudié le phénomène de création, Miró ayant illustré douze livres du poète de 1948 à 1976, il eut tout le temps. Il a distingué plusieurs étapes dans la naissance du tableau qu'il décrit dans son poème *Flux de l'aimant* écrit en 1963, soit quelques années après la fameuse *nuit talismanique*. Peut-être est-ce son expérience picturale qui lui fit comprendre certaine chose ? Quoi qu'il en soit, la première étape de son poème est l'*Avènement de la ligne* :

¹ *Ibid.*, p. 1259.

² *Ibid.*, p. 696.

« Ainsi la ligne de Miró a-t-elle chaque fois un désir, qu'elle suit tout en le découvrant. [...] Cette ligne continue de Miró, réversible en durée, toute axée sur la durée, ductile à souhait, installée dans le temps à la manière, peut-être, de la musique, ayant pour achèvement le laps qui s'écoule pendant qu'elle se réalise. Mais installée à la fois dans l'espace permanent de la peinture, vision fixe d'un mouvement, trajectoire d'une image lancée à sa propre et omniprésente poursuite¹. »

Voici une œuvre de Miró pour garder à l'esprit la particularité de son travail :

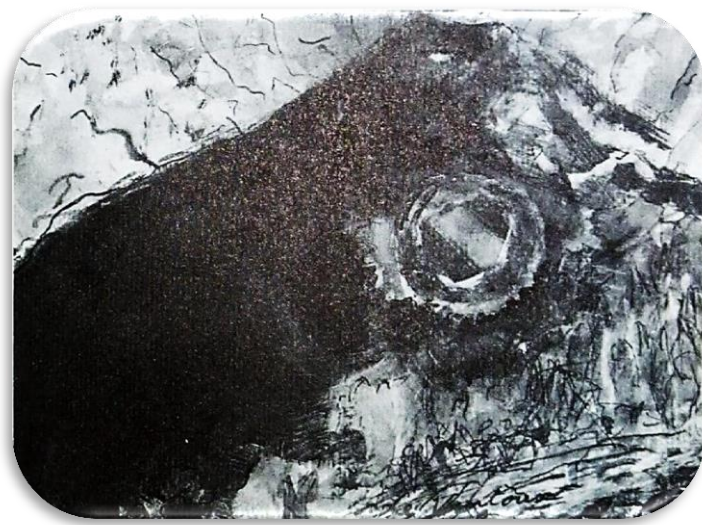


Cette trajectoire qui, selon René Char, se situe « à l'orée de la conscience, [...] là où conscience et inconscient ne s'opposent pas encore, » se fait dans une étroite unité entre l'espace matériel et l'outil. Peut-on voir dans le tableau *Ruisseau à Dormillouse*² de *La nuit talismanique* une tentative de Char de travailler la ligne afin de créer l'espace par cette même ligne à la manière de Miró ? Ce qui amènerait le dialogue avec les peintres sur un autre plan, le poète imitant ces derniers pour mieux les comprendre ? La question se pose car c'est une des rares œuvres de René Char à n'être ni illustration ni poème. Mais c'est surtout le texte accompagnant l'œuvre qui nous met sur la voie de Miró : « *Affleurer dans cet espace d'une minceur effrayante où se produit la vie* ». Nous pourrions voir dans cette citation la définition même de la ligne dans l'œuvre de Miro. Mais la liaison entre le travail

¹ *Ibid.*, p. 694 - 695

² CHAR, René. *La nuit talismanique*. Paris : Albert Skira, les sentiers de la création, 1983. P. 31.

du poète et celui du peintre est plus évidente dans l'œuvre *Le Ventoux au loup*¹ car cette référence au « loup » renvoie directement au derniers vers de cette première étape de création : « *Après vient la couleur et ses meutes de loups.* » De plus, dans le texte accompagnant *Le Ventoux au loup*, René Char parle d'un « *Ouranos l'actuel dévalant avec les loups,* » se peut-il que ce soit Miró en plein dialogue avec sa palette de peinture ? Le poème se poursuit par « *et il y a Orphée. Tous deux au coude à coude, crachant la terre de leur captivité.* » Si Ouranos, ou Miró, personnifient le ciel, alors qui se trouve être Orphée le poète si ce n'est René Char ? Tous deux luttant pour leur liberté et créant la terre de leur combat.



LE VENTOUX AU LOUP - 1955

Ensuite vient la couleur qui se confronte à la ligne : « *Pas de paisible voisinage entre lignes et couleurs.* » La couleur est donc placée sous le signe de la violence chez Miró, mais cette rencontre est fertile : « *elle ajoute au dessin la nouvelle dimension.* » Serait-ce cette dimension qui est absente de l'œuvre du poète, car pour ce qui est du *Ventoux au Loup*, ce dernier est en noir et blanc, aucune confrontation n'est alors possible, du moins pour l'instant.

Vibration, éclat, la couleur participe à cette « *partie subtile où une couleur s'apprête à être l'extrême point d'une lumière.* » Alors peut naître, dans un troisième moment, la forme, non pas en tant que fantôme représentant le règne de la pleine présence, non pas ombre sur une paroi, mais combinaison de l'unique et de son insertion dans une vitale unité : « *De ce*

¹ *Ibid.*, p. 39.

périple naît la forme, sol en paroi d'un tout volant qui se constitue. Volant et incandescent. Spectre et spectre d'une main droite ? Non : manade, monade. »

« A la manière de la ligne, à la manière de la couleur, la forme de Miró n'est que surgissement, rafale qui reflue pour rejaillir. [...] Son achèvement ne suppose pas une fin, mais au contraire une échancrure – 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 poétique¹. »

Ainsi, selon les termes même de René Char, dans ce résultat se rejoignent la peinture et la poésie. L'action exercée par le poème sur le lecteur doit être comparable à celle du tableau : *« pour que, la magie aboutie, nous soyons la source aux yeux grands ouverts. »* Ardeur, couleur, douleur : en poésie aussi la couleur joue dans ce cheminement un rôle de transition, de passage, ou encore elle y figure comme catalyseur de l'inscription des *« conflits. »* Le poète se plonge donc dans la peinture car il en connaît son rôle de catalyseur, son but final n'étant pas d'instaurer son propre monologue mais de relancer le dialogue qu'il avait si bien entamé avec les peintres dans sa poésie. Ou tout du moins il s'y essaye, car n'étant plus le même poète, il reprend les thèmes déjà mis en place dans ses œuvres précédentes afin de retrouver sa place. En effet, un grand nombre des œuvres de *La nuit talismanique*, que ce soit celles picturales ou écrites, s'inspirent d'anciens poèmes, tirés de recueils différents, et cherchent à remplir ce même rôle qu'ont les tableaux. Il n'est pas étonnant alors d'y trouver les sept couleurs prismatiques. René Char se soucie peu de trouver des nuances raffinées et sophistiquées, pour lui compte avant tout l'élémentaire.

c. Une poétique de la peinture

Chez le poète, toute couleur prend naissance dans un univers où la nuit et l'éclair, l'obscurité et la lumière constituent la toile de fond, ce que nous trouvons dans *La nuit talismanique*. La poésie de René Char part des explosions aurorales pour tendre vers la

¹ *Ibid.*, p. 698.

totalité lumineuse exprimée par les prismes et les arcs-en-ciel, tout en s'habillant au passage d'autres couleurs plus terrestres. Les couleurs sont à la limite du réel et du sens – sens concentré qui s'épanouit en richesses multiples. Ici ne règnent jamais le pittoresque, l'exotique, le symbolisme apprêté, le tape-à-l'œil : c'est le cœur des choses, du paysage, du moment, des personnes qui affleure à la surface. Dans sa matérialité élémentaire même, ce centre prend la force d'un foyer, d'une source d'où fuse la signification.

C'est le cas du rouge, que nous avons déjà retrouvé par deux fois, tout comme le vert, complémentaire du rouge dans une relation dynamique. Regardons ce poème où le sens figuré des couleurs n'est jamais vraiment séparé du sens littéral, qui le nuance et l'enrichit :

« *FAIM ROUGE*

Tu étais folle.

Comme c'est loin !

Tu mourus, un doigt devant ta bouche,

Dans un noble mouvement,

Pour couper court à l'effusion ;

Au froid soleil d'un vert partage.

Tu étais si belle que nul ne s'aperçut de ta mort.

Plus tard, c'était la nuit, tu te mis en chemin avec moi.

Nudité sans méfiance,

Seins pourris par ton cœur.

A l'aise en ce monde occurrent,

Un homme, qui t'avait serré dans ses bras,

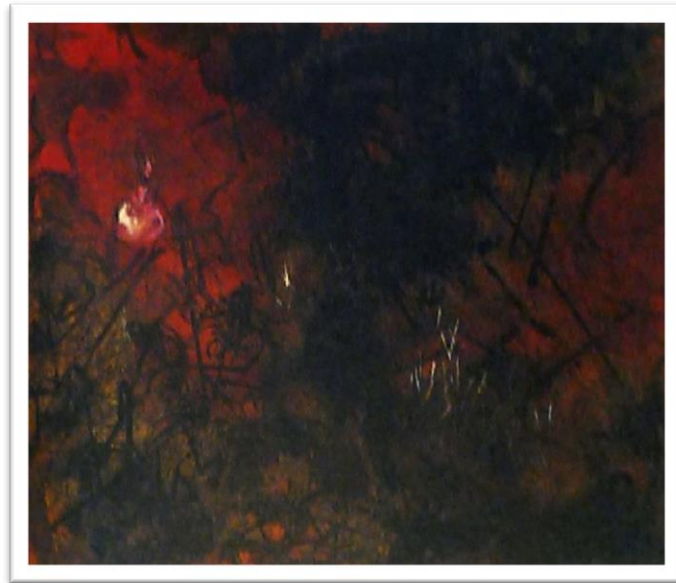
Passa à table.

Sois bien, tu n'es pas¹. »

L'épigraphe abandonnée « *Tu courais devant ma jeunesse, Révolution* » donne une suggestion de lecture que René Char a voulu peut-être éviter plus tard, à cause de sa trop grande précision. De la même façon, il a enlevé de la version de 1965 d'autres éléments jugés probablement trop concrets (cf. Pl. 1193). Il serait donc erroné de vouloir limiter la

¹ *Ibid.*, p. 436.

faim rouge à une envie de révolte, à une colère sociale ou politique. Ainsi le « tu », compagne ou amante, est également moins déterminé : toujours est-il que dans sa personne paraissent s'unir la faim rouge, la folie et la mort noble ; elle incarne un excès, une scène de violence, comme d'ailleurs un refus d'émotions banales (de « *l'effusion* ») ; elle est trop belle pour ce monde, ce rouge est aveuglant, il devient fulgurant. Cette union de la *Faim rouge*, de la folie et de la mort noble semble être présente dans *La nuit talismanique* avec l'œuvre *Bulle d'air dans l'étang : le poème* :



En effet, la description du poème s'applique très bien ici : la présence du rouge est violent et lutte contre les lignes noires, reflétant une scène de folie où seule semble survivre cette « *Bulle d'air* » qu'est le poème, trop beau pour le monde ? Quoi qu'il en soit, il paraît bien faible face à la folie qui l'entoure. La présence du vert est quelque peu énigmatique mais peut très facilement s'éclaircir à travers le poème. En effet, dans le texte, à cette noble fureur rouge s'oppose le couple « *froid et vert* » dans le vers « *Un froid soleil d'un vert partage* » : partage où, au contraire de l'acte violent, nous procédons froidement pour répartir les possessions, où manque la chaleur de relations plus émotives. Dans ce contexte, le vert est surtout le contraire de rouge : il apparaît sans chaleur donc acide ; ou encore sévère, sans enthousiasme, si bien que nous pourrions parler également de complémentarité : le rouge (l'excès) serait ici le sujet se détachant du décor, de l'ambiance froide du vert. Dans les strophes suivantes, toute couleur s'efface : nuit, nudité. Cette faim idéaliste s'évanouit pour ne laisser dans le monde qu'une faim très concrète. A présent, il ne reste plus qu'un vœu sans aucune réalité et le blanc reprend son espace. Dans ce poème

se déploie donc surtout le jeu des oppositions et de la complémentarité en ce qui concerne les couleurs. C'est ce même jeu qui se déploie dans le tableau. Nous pouvons alors parler réellement de la présence d'un dialogue entre les œuvres de René Char. C'est pourquoi précédemment nous avons émis l'idée de la présence d'un monologue dans *La nuit talismanique* car le créateur communique seul tout en pratiquant un dialogue puisqu'il fait communiquer les arts qu'il pratique entre eux. Il ne reste pas moins en rapport avec l'art de ses amis peintres puisque les œuvres qu'il fait communiquer dans *La nuit talismanique* sont-elles même déjà impliquées dans le dialogue précédemment engagé, même s'il les garde pour l'instant à distance attendant un moment plus propice pour les mettre de nouveau à contribution.

Il est également intéressant de comparer les connotations qu'acquiert le vert dans ce poème avec celles apportées par d'autres textes. En effet, si le dialogue se fait entre les arts comme nous venons de le voir, il se fait également à l'intérieur d'une même discipline, donnant ainsi à cette dernière de l'ampleur, de la matière pour être plus facilement traduite dans un autre art. Nous pouvons penser à la façon dont Jeanne d'Arc est décrite dans *Jeanne qu'on brûla verte*¹. Toute l'ardeur qu'elle manifeste jusqu'au bûcher et même au-delà, « *son action insurgée et mystique* », prend naissance dans sa verdeur, dans sa totale absence de mollesse. La fulgurance excessive s'empare de la fraîcheur, de la simplicité. Dans ce texte le vert, qui trouve son pendant dans la « *Verte terre de Lorraine*, » tout en gardant un aspect austère, sera donc plutôt positif. Cette nouvelle analyse donne un double sens au tableau précédent car le vert peut aussi bien représenter l'absence d'émotion, donc un monde difficile où le poème risque de périr, ou bien un espoir, la naissance d'une combativité qui s'oppose à un monde de folie, mais cela peut également être tout cela à la fois, pourquoi ajouter un ou ? Ainsi le vert exprime très bien la disponibilité des couleurs chez René Char et, par conséquent, l'impossibilité de leur imposer un code restreint. Notons d'ailleurs que le vert est par excellence un mot qui invite à exploiter sa versatilité signifiante. Dans *Artine* déjà voisinaient le ver de soie et la mouche verte (Pl 17). Ou encore Christine Dupouy insiste sur la mobilité des signifiants en expliquant le va-et-vient entre le rêve de l'harmonie et la dissémination verdoyante dans *Retour Amont* : « *Les sources versent. Amont éclate. Et en bas le delta verdit. Le chant des frontières s'étend jusqu'au belvédère d'aval.* » Et René Char y revient au cœur de son dernier recueil dans un

¹ *Ibid.*, p. 666.

poème qui en commente le titre : « *Verdeur d'une soupçonnée...* » Il s'agit donc de la poésie d'*Eloge d'une soupçonnée*.

Le rouge lui aussi est polyvalent. Chez le poète, il peut caractériser des idées aussi diverses que l'origine, la passion, la violence, le feu, l'inspiration, la force ou l'expérience poétique. Il convient toutefois de rappeler que ce rouge-là est aussi, et peut-être avant tout, celui qui colore le ciel et le paysage de Provence. C'est ce que dit de la façon la plus intense le poème suivant :

« *DESSUS LE SOL DURCI*

*Dessus le sol durci du champ à l'abandon
Où les ceps subsistaient d'une vigne déserte
Filait une envie rose, une promesse rousse.

Sur le cadran de l'heure au lent départ,
Petit jour n'assouplit pas l'espoir
S'il ne donne la grâce aux yeux qui le dégrèvent.
Ecarlate, incarnat, pourpre, ponceau, vermeil,
Ce petit jour dans mon regard
Découvrit au marcheur précédé de son chien
Que la terre pouvait seule se repétrir,
Point craintive des mains distraites,
Si délaissée des mains calleuses¹. »*

Le regard au petit jour redécouvre le monde et cette nouvelle naissance se fait tout en couleurs. Renaissance de rosée qui est autant l'action de l'heure et de la terre que celle des yeux. Les trois premières lignes forment une sorte d'introduction : tout est encore dur, désert, mais quelque chose s'annonce, de façon timide ; l'aurore point avec ses mille nuances et la couleur se traduit immédiatement en émotion. Le regard revêt d'emblée ce rougeoiement d'une importance existentielle. Le rose est envie, projection de désir, s'intensifiant bientôt sous la poussée de l'espoir pour devenir « *promesse rousse* », annonçant par là le rouge de la chaleur. Et peut-être est-ce également la terre qui se colore de la sorte, rappelant ainsi les teintes qui dominent du côté de Roussillon.

¹ *Ibid.*, p. 547.

Puis vient l'éclatement, l'explosion. Autant de nuances de lumières, joie d'un ciel embrasé, c'est le langage qui, d'emblée, varie et module les mots exprimant le rougeoiement, le rouge plural. C'est une danse où s'embrassent le ciel et le regard, se prêtant mutuellement grâce et légèreté. Notons que les nuances indiquent surtout un rouge vif, rouge de vie, revivifiant le sol durci quand la terre se reforme. C'est le poète qui permet à ce mariage du sol, de la lumière et du regard de se traduire dans un sacre de rougeur qui éclate, s'incarne dans la chair du champ. C'est une combinaison du concret et de notions plus abstraites, possible grâce au créateur. Elle se concrétise dans ce poème, présent dans la deuxième partie de *La nuit talismanique* :

« GRIFFE

Marcheur voué, le ciel s'essouffle vite ;

Médiateur, il n'est pas entendu ;

Moi je le peins bleu sur bleu, or sur noir.

Ce ciel est un cartable d'écolier

Taché de mûres¹. »

La griffe, ne serait-ce pas l'empreinte, la signature ? Le poème parlerait ainsi de la griffe du peintre-auteur sur le ciel, sur l'univers. René Char se déclarerait-il ainsi de retour dans le monde de la création ? Cette griffe serait faite d'un jeu de couleurs sur le ciel dont le caractère de médiateur est accentué par la combinaison de différentes nuances. Comme nous pouvons le voir, le ciel est personnifié : la voûte devient un marcheur voué, ressemblant aux enfants qui portent leur cartable sur le dos, mais, il n'est, semble-t-il, pas entendu d'eux car ils sont trop occupés. Comme les enfants, le ciel s'essouffle vite. Sur ce bleu infini du ciel sera peint le bleu qui lui donne sa profondeur, un bleu médiateur ; ou encore il sera peint or sur noir (la nuit dans ce cas), brillance sur la grande étendue noire des origines. De ce noir il est dit ailleurs : « *La couleur noire renferme l'impossible vivant. Son champ mental est le siège de tous les inattendus, de tous les paroxysmes. Son prestige escorte les poètes et prépare les hommes d'action².* » Mais dans *Griffe*, le regard ne reste pas dirigé vers l'infini : un retour est effectué sur une image concrète, ce cartable d'écolier taché de mûres où le jus de fruits colore d'un bleu-violet brillant le tissu délavé des sacoches. Ces taches de mûres sont ici la griffe du poète sur la peau prosaïque du monde.

CHAR, René. *La nuit talismanique*. Paris : Albert Skira, les sentiers de la création, 1983. P. 81

² CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 230.

Mais s'il est vrai que toute couleur part de son absence, du noir, la fusion des couleurs, elle, aboutit au blanc, qui est complétude et finalement vide retrouvé. Pour le blanc également, il existe un balancement toujours possible entre plusieurs significations, des variations selon la perspective où il est placé. Dans *Le chasse-neige de La nuit talismanique*, le blanc de la neige est utilisé pour mettre en avant le rouge de l'amour (« *Dans la moelle épinière du Temps d'où irradie l'amour, nous célébrons de l'amour la fête éminente, minuit blanchi par ses douze douleurs¹* »), tout comme dans *Blanche, ma savetière* où le rouge luit au cœur du blanc, le colore de ses reflets. Dans ce texte, il est tout particulièrement intéressant d'étudier comment la signification dépend, encore une fois, étroitement du contexte limité du poème.

« *BLANCHE, MA SEVETIERE*

Neige d'octobre vole avec son ombre,

Nuée de novembre à l'aube rend l'âme,

Blanche de décembre fait briller la cendre,

A neige de janvier rouge tablier.

Gronde notre cœur au givre des rois,

La licorne blanche, de frayeur s'abat² ! »

Le contexte hivernal donne sa place au blanc qui se charge de véhiculer une idée de mort, la mort blanche du repos sous le linceul maternel. Cette idée d'ensevelissement légal est déjà annoncée dès les deux premiers vers. Cependant, la figure maternelle, présente dans le titre avec ma « *savetière* », paraît offrir un refuge, un reste de chaleur (« *fait briller la cendre* », « *rouge tablier* » forme une série avec « *aube* » et « *cœur* »). Mais la rupture arrive le jour des « *rois* », lorsque le monde de l'enfance s'évanouit à l'heure hivernale de l'Épiphanie, malgré notre résistance. L'ambiguïté du blanc apparaît bien dans ce poème : positif dans le titre et le troisième vers, qui réfèrent tous deux au royaume de l'enfance, à l'intimité et à la chaleur du foyer, ce blanc devient la teinte de la mortelle frayeur où la mort s'abat à travers une « *licorne blanche* », fantasme ou évolution du chien qui s'enfuyait fesse à l'Art ? Quoi qu'il en soit, le poème se retourne sur lui-même : le blanc le cerne de toute part et l'aspire, enveloppe également le rouge revêtant un moment de chaleur, de désir, de sang du corps de la terre blanche. Cette symbolique se retrouve à

¹ CHAR, René. *La nuit talismanique*. Paris : Albert Skira, les sentiers de la création, 1983. P. 83.

² CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 815.

nouveau dans le poème *Eclaire en hiver* de *La nuit talismanique* sauf que la figure maternelle est remplacée par la bougie, mais l'évocation de la mort est également présente par le calendrier. Quant à la rupture, elle est positive car elle réapprend au poète à vivre. C'est donc par la couleur que René Char trouve la voie de la guérison. Son étude de l'arc-en-ciel lui apportera certaines réponses mais en posera tout autant, si ce n'est plus. Cependant, cette fois-ci ce sera en compagnie des peintres qu'il cherchera à y répondre

La nuit talismanique s'unissant par ses thèmes à la fois aux précédents poèmes de René Char et à la peinture de ses amis peintres, elle est un magnifique aparté de la part du poète dont le lecteur profite pour développer ce dialogue d'une vie. Nous avons ainsi découvert comment Art pouvait rimer avec Harmonie mais il semble rester une ultime insatisfaction dans le travail de René Char puisque celui-ci va continuer le dialogue toute sa vie durant, cherchant continuellement à réaliser l'œuvre en commun parfaite où poésie et peinture, enfin, ne feront plus qu'un ; où il ne sera plus question de rouge ou de vert, mais bien de cet arc-en-ciel qui relie les deux extrémités d'un univers ; il nous mènera à l'évanouissement de la réflexion raisonnée pour laisser place à l'ardeur et la douleur.

III. DIALOGUE ENTRE LE VIDE ET LE PLEIN

Le dialogue entre le poète et les peintres reprend son cours une fois cette période de *La nuit talismanique* passée. De multiples œuvres naîtront de ces travaux en commun. Une nous intéresse tout particulièrement, car elle fut publiée en février 2011, soit plus de vingt ans après la mort du poète. *Effilage du sac de jute* semble être un rappel de la part de René Char, revenu d'entre les morts, pour que nous nous souvenions du dialogue qu'il avait alors engagé, et à quel point il était allé loin dans sa recherche de l'harmonie. Cette œuvre est hors du commun dans l'ensemble des travaux du poète en fonction de sa parution posthume mais surtout pour la particularité de ses deux auteurs. Nous ne parlerons pas de René Char pour l'instant mais plutôt de Zao Wou-Ki, créateur réunissant à lui seul l'art de l'Orient et de l'Occident dans une technique qui rappelle tout à fait celle du poète, pour ne pas dire celle de Georges de La Tour par ce travail sur les ombres et lumières. L'influence chinoise dans l'œuvre de René Char est loin d'être évidente, pourtant c'est cet art ancestral qui a permis une union aussi parfaite dans l'œuvre *Effilage du sac de jute*.

1. UNE INFLUENCE CHINOISE

a. Rencontre de Zao Wou-Ki

Zao Wou-Ki est né à Pékin en 1921. Tout petit déjà, son grand-père et son père lui enseignent l'art de la calligraphie et c'est à l'âge de quatorze ans qu'il entre à l'Ecole des beaux-arts de Hang-Tcheou, la plus réputée de Chine. Mais cet art qui existe depuis des millénaires est plein, complet, clos sur lui-même. Ces paysages flottants des peintres Song, il les admire et il s'en nourrit, mais il ne supporte plus le code figé qu'ils sont devenus, il enferme le peintre dans une tradition qui ne lui laisse pas la liberté de création qu'il désire. « *Je voulais peindre autrement¹* », écrit-il. Zao Wou-Ki connaît l'art occidental grâce aux cartes postales que lui envoie son oncle depuis Paris, que va-t-il chercher en occident ?

¹ *Zao Wou-Ki*. Paris : Flammarion, 2009. P. 12

Matisse et Picasso. Le 26 février 1948, il quitte la Chine en compagnie de sa femme Lalan. Il arrive à Paris le 1^{er} avril, ce voyage marque la césure, comme une blessure qui s'ouvre et sera un flot de création perpétuel. Les découvertes se multiplient et avec elles les amitiés. Très vite il se lie d'amitié à Henri Michaux qui le présente au marchand Pierre Loeb et le fait entrer dans sa galerie. Le voici introduit dans le cercle fermé des créateurs de Paris, Zao Wou-Ki joint sa quête à ces chercheurs d'absolu. Il se lie d'amitié avec Giacometti, Nicolas de Staël, Vieira da Silva et bien d'autres ; ces mêmes peintres qui sont si proches de René Char. Puis il découvre Paul Klee en 1951, cette affinité profonde avec ce « passeur de mondes » changera le regard du peintre, Zao Wou-Ki aiguise son regard, il déconstruit le monde. La solution à ses recherches semble là : la couleur et la ligne portées conjointement à l'absolu. Klee l'écrit dans sa *Théorie de l'art moderne* :

« L'artiste n'accorde pas aux apparences de la nature la même importance contraignante que ses nombreux détracteurs réalistes. Il ne s'y sent pas tellement assujéti, les formes arrêtées ne représentant pas à ses yeux l'essence du processus créateur dans la nature¹. »

Il commence à trouver l'espace qu'il cherchait mais ce n'est qu'en 1970 qu'il trouve sa propre théorie des couleurs, lorsque celles-ci amorcent une nouvelle coexistence après les années d'affrontement dans le clair-obscur, celui-là même que nous trouvons dans l'œuvre de René Char.

Le voyage d'Occident lui fait tourner le dos aux souvenirs d'Orient. Tous les choix manifestent la volonté de rompre. Zao Wou-Ki cherche l'âpreté des couleurs sur la toile épaissie de la peinture à l'huile, technique qui n'est pas utilisée dans la Chine traditionnelle. Dans l'art occidental, il semble chercher avant tout ce qui contrarie et ce qui délimite, ce qui peut le libérer des traditions qu'il fuit.

L'art de Zao Wou-Ki est unique, à la fois empreint de la philosophie chinoise et libéré de toutes barrières grâce à la peinture occidentale car, s'il a rejeté dans un premier temps l'Orient, une lente réconciliation a lieu où le peintre travaille à l'unité de son monde. Ainsi l'art oriental revient habiter les grandes toiles à l'huile, des ombres d'idéogrammes viennent s'y refléter, après l'évanouissement complet des figures. Sa peinture vit sous le signe de la tentation de l'aquarelle. La dilution y est principe de vie et de mort. Le mouvement de l'eau berce le monde.

¹ Cité dans *Ibid.*, p. 12

A l'occasion de travaux conjoints avec des peintres, il revient aux encres comme c'est le cas pour *Effilage du sac de jute*. Il reprend possession de ces jeux de l'eau et de la couleur, sûr de sa liberté malgré une technique pleine de tradition orientale. Ce chemin entre l'Orient et l'Occident est fait de cassure, de crises existentielles qui marquent toujours des étapes dans sa création, les années 1950 en sont un premier exemple, le divorce avec sa première femme, Lalan, marque une étape décisive, un temps de ténèbres qui s'abattent sur la peinture du peintre. La couleur doit lutter, elle ne surgit que par instant, en des lieux précis, elle ne parvient plus à occuper l'espace. Les années 1957 et 1958 sont le temps du chaos triomphant comme c'est le cas dans l'œuvre *Nous deux* de 1957.



NOUS DEUX, 1957. HUILE SUR TOILE 162 * 200.

Ce titre douloureux est assez explicite, dans un halo de lueurs rougeoyantes, deux formes noires se font face, elles semblent tendues vers le combat, hérissées de mouvements et d'éclaboussures rouges et blanches. Le couple primordial n'est réuni que par le feu de l'entre-deux et le poids d'une obscurité qui s'abat depuis le haut du tableau. Cette dualité n'en rappelle-t-elle pas une autre ? Celle de *La nuit talismanique* où la lumière se débattait contre une obscurité toujours plus pesante.

La grande rupture dans l'art du peintre est le renoncement à la figuration. Le sujet dans les tableaux de Zao Wou-Ki a toujours été déliquescent, il tendait à s'effacer depuis le début. L'évanouissement du sujet dans le monde s'est accompli peu à peu, à mesure que le dessin cédait le pas à la lumière et à la couleur. C'est avec l'œuvre *Vent* en 1954 qu'il trouve la porte de la création. Sur fond d'obscurité s'agitent des formes sans figures, de même que le vent est mouvement sensible mais invisible. D'après le peintre, c'est « *le premier tableau*

qui ne racontait rien, si ce n'est l'évocation du bruissement des feuilles ou du moutonnement de la surface de l'eau au passage de la brise¹. » Cette découverte se poursuivra comme une révélation sans cesse approfondie durant quarante années, sans une seule figure. Mais il ne serait pas correct de qualifier d'abstrait l'art de Zao Wou-Ki, c'est au contraire la figure qui est abstraite, c'est elle qui distingue le sens de la matière. Le peintre va alors franchir une nouvelle étape avec la conquête des grands formats. Libéré du lieu, il s'attèle à couvrir des espaces toujours plus grands en s'attaquant à des triptyques permettant des formats de plus de sept mètres de long. « *Les grandes surfaces me demandaient de me battre avec l'espace*². » La matière trouve alors une nouvelle existence, elle trouve sa substance plus profonde, la résonance d'une musique de l'univers, la vibration permanente du tout. Couleur et son communiquent dans la même énergie. Déjà la recherche des vents, la fascination des masses marines l'engageait sur la voie de ces turbulences qui donnent à la couleur une toute autre fonction. Désormais, elles ne représentent plus la montagne, elles l'incarnent. René Char a très bien ressenti cette symbiose entre la peinture de Zao Wou-Ki et la musique, il y fait référence dans la préface rédigée à l'occasion d'une exposition sur le peintre.

b. L'harmonie chinoise

Si cette harmonie est possible dans l'art du peintre, c'est grâce à ce « *vide* » qui est présent au cœur des compositions. C'est ce qui fait de Zao Wou-Ki un peintre à part, ce qui le sépare de la tradition picturale de l'Occident et le ramène à ses racines. Lui, à la manière des peintres Song, à la façon des villes chinoises, il le domestique, il recherche sans cesse un nouvel équilibre, sur « *le tranchant du fil* » comme dirait René Char, entre le plein et le vide. Braque avait évoqué son existence dans une inversion de termes déconcertante : « *Le vide donne une forme au vase et la musique au silence*³. » Cette sentence traduit très bien la philosophie chinoise sur le vide.

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p.25

³ *Ibid.*

La notion du Vide en Chine est un concept à part entière que tente de nous expliquer François Cheng dans son livre *Vide et Plein, le langage pictural chinois*¹. Il nous explique que, en Chine, la peinture est pleinement une philosophie en action ; elle y est envisagée comme une pratique sacrée, parce que sa visée n'est rien de moins que l'accomplissement total de l'homme, y compris sa part la plus inconsciente. Dans *Li-tai ming-hua chi*, Chang Yen-Yuan dit : « *La peinture parfait la culture, régit les relations humaines et explore le mystère de l'univers. Sa valeur égale celle des Six Canons ; et telle la rotation des saisons, elle règle le rythme de la nature et de l'homme*². » C'est dans la peinture que le Vide se manifeste de la façon la plus visible et la plus complète. Dans certains tableaux des Sung et des Yuan, nous constatons que le Vide (c'est-à-dire l'espace non-peint) occupe jusqu'aux deux tiers de la toile. Dans de tels tableaux, il est plus aisé de sentir que le Vide n'est pas une présence inerte et qu'il est parcouru par des souffles reliant le monde visible à un monde invisible. De plus, à l'intérieur même du monde visible (l'espace peint), par exemple entre la Montagne et l'Eau qui en constituent les deux pôles, circule encore le Vide représenté par le nuage. Ce dernier est un état intermédiaire entre les deux pôles apparemment antinomiques puisque le nuage est né de la condensation de l'eau et prend en même temps la forme de la montagne. Il entraîne alors un processus de devenir réciproque entre la Montagne et l'Eau. En effet, dans l'optique chinoise, sans le Vide entre elles, Montagne et Eau se trouveraient dans une relation d'opposition rigide, et par là statique. Alors qu'avec le Vide médian, le peintre crée l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement, l'Eau, passant par le Vide, peut s'ériger en Montagne.



¹ CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Editions du Seuil, 1991. 157 p.

² *Ibid.*, p. 48.



XIA GUI, *VUE CLAIRE ET LOINTAINE DE RIVIERES ET DE MONTAGNES*, ENCRE SUR PAPIER, VERS 1200. 46,5 *
889 CM.¹

Ainsi, Montagne et Eau sont perçues non plus comme des éléments partiels, opposés et figés, ils incarnent la loi dynamique du Réel. Grâce au Vide qui bouleverse la perspective linéaire, s'instaure alors une relation de devenir réciproque d'une part entre l'homme et la nature à l'intérieur d'un tableau et, d'autre part, entre le spectateur et le tableau dans son entier. La calligraphie a exercé une influence profonde sur la pratique de la peinture. Dès l'époque des T'ang, notamment à partir de Wu Tao-tzu, l'exécution d'un tableau se fait de façon spontanée et sans retouche ; l'artiste maintient en peignant le rythme des gestes, afin de ne point « rompre le rythme ». Une telle conception de l'exécution picturale suppose que le peintre possède à l'avance la vision d'ensemble et les détails concrets de ce qu'il va peindre. En effet, avant de peindre un tableau, l'artiste doit suivre une longue période d'apprentissage durant laquelle il s'exerce à maîtriser les multiples types de traits représentant les multiples types d'êtres ou de choses, traits qui résultent d'une minutieuse observation de la nature. C'est seulement lorsque l'artiste possède la vision et les détails du monde extérieur qu'il commence à peindre. L'exécution, instantanée et rythmique, devient alors une projection à la fois des figures du Réel et du monde intérieur de l'artiste. Ainsi Shih-t'ao dit, en parlant du Trait unique, qu'il est le trait d'union entre l'esprit de l'homme et l'univers ; le Trait, tout en révélant les pulsions irrésistibles de l'homme, reste fidèle au Réel. Mais seul le Vide rend possible la fonction de Trait. Le peintre, tout en imposant sa perception des choses, doit tenir compte des lois fondamentales du Réel. En effet, la peinture ne saurait se contenter de reproduire l'aspect extérieur du monde, elle doit recréer un univers né à la fois du Souffle primordial et de l'esprit du peintre. Selon une règle traditionnelle : « *Dans un tableau, un tiers de plein,*

¹ BARNHART, Richard M. *Trois mille ans de peinture chinoise*. Arles : Editions Philippe Picquier, 2003. P. 133.

*deux tiers de vide*¹. » Cette règle bien entendu n'a rien de rigide, ce qui est à souligner, c'est une fois encore la pensée philosophique qui la sous-tend. Comme le tiers de plein correspond en réalité à la Terre et les deux tiers de vide au Ciel, la proportion harmonieuse établie entre le Ciel et la Terre est celle-là même que l'Homme tente d'établir en lui-même. Ainsi le tableau concrétise le désir de l'Homme qui, ayant assumé la Terre, tend vers le Ciel afin d'atteindre le Vide, lequel entraîne le tout dans le mouvement vivifiant du Tao :

« *CHANG SHIH.*

*Sur un papier de trois pieds carrés, la partie (visiblement) peinte n'en occupe que le tiers. Sur le reste du papier, il semble qu'il n'y ait point d'images ; et pourtant, les images y ont une éminente existence. Ainsi, le Vide n'est pas le rien. Le Vide est tableau*². »

Parfois dans cet espace Vide vient s'inscrire un poème. Cette pratique, inaugurée dès les T'ang, est devenue constante à partir de la fin des Sung. Le poème inscrit dans l'espace blanc d'un tableau (le Ciel) n'est pas un simple commentaire artificiellement ajouté, il habite véritablement l'espace (il n'y a pas de hiatus entre les signes calligraphiés et les éléments peints car tous deux sont du même pinceau) en y introduisant une dimension vivante, celle du Temps. Au sein d'un tableau marqué par l'espace à trois dimensions, le poème, par son rythme, par son contenu qui relate une expérience vécue, révèle le processus par lequel la pensée du peintre aboutit au tableau ; et par l'écho qu'il suscite, prolonge encore le tableau. Temps au rythme vécu et toujours renouvelé, Temps qui maintient l'Espace ouvert. Le poème inscrit permet ainsi à l'homme, même s'il n'est pas figurativement représenté, de marquer sa présence au sein du Ciel-Terre. Grâce à lui aussi, le jeu Plein-Vide peut révéler sa signification profonde qui est de favoriser, par-delà les contradictions et les transformations, la Totalité.

Cette tradition explique peut-être la profonde affinité de Zao Wou-Ki avec les poètes. La première de toutes les rencontres est celle d'Henri Michaux. Une amitié d'homme mais aussi une collision d'œuvres qui donne naissance à *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki*. Lecture car le dialogue s'établit de livre à livre, pas de part et d'autre de la

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 99.

coupure des arts, l'Image contre le Poème. Un échange de signes circule du tableau au poème et inversement. Dans la continuité de ce dialogue, une toile magnifique surgit, réponse du peintre au poète. *La nuit remue* en 1956, propose un tableau encore jamais vu, un tumulte tonitruant de bleu et de rouge, pris dans la conflagration de l'obscurité et de la lumière.



*LA NUIT REMUE, 1956. HUILE SUR TOILE 195 * 130 CM.*

Ce jeu entre ombre et lumière, Vide et Plein, ne rappelle-t-il pas celui de René Char ? Tout particulièrement lors de *La nuit talismanique* où le poète confronta les couleurs dans une lutte terrible. Les deux créateurs semblent s'intéresser à la même énigme, il n'est alors pas étonnant de voir leurs deux œuvres se compléter harmonieusement.

Zao Wou-Ki prend goût à l'illustration. Elle n'est jamais chez lui une soumission aux mots, mais une enluminure, un jet de lumière qui vient se fondre dans la matière des mots. Le peintre multiplie les travaux. Il accompagne des poèmes de Michaux évidemment mais aussi de Saint-John Perse, de Rimbaud, de Jaccottet et surtout de Char. Dans ce dernier cas, l'œuvre est commune, sur un pied d'égalité. Le recueil de poèmes de René Char, *Effilage du sac de jute*, en 1980, est accompagné de longues années de dialogue et de travail commun. *L'Hommage à René Char* de 1964 témoigne des débuts de l'amitié et de l'admiration réciproque. Fidèle à la tradition chinoise, Zao Wou-Ki inscrit ses relations au

cœur même de son art. Vie et création restent indissociablement liées dans la même recherche car il partage avec ses amis le désir de creuser toujours davantage l'énigme de la vie. C'est bien une intimité de la création que révèlent ces rencontres amicales, les heures passées ensemble dans l'atelier.

c. Une amitié au départ

Qu'attend exactement René Char lorsqu'il propose à Zao Wou-Ki de réaliser une œuvre commune ? A-t-il conscience de toute la culture orientale que véhicule le peintre ? Il ne peut en être autrement. Pourtant René Char n'a jamais émis un intérêt particulier pour l'art chinois, mais ce n'est pas un hasard s'il s'est adressé à Zao Wou-Ki. En effet, les deux hommes se connaissent depuis de nombreuses années lorsqu'ils se lancent dans ce projet. Dès 1966 nous avons les preuves de la profonde admiration qu'ils se vouent l'un à l'autre grâce à leur correspondance :

« 13 mai 1966

Mon cher ami,

Votre pensée – ce très beau tableau de vous que vous m'offrez – me touche et m'émeut profondément. Comment vous dire un merci à sa mesure ? Je rêverai longuement et longtemps devant cette part la meilleure de la Création, devant l'admirable privilège. [...]

Croyez, mon cher Zao Wou-Ki, à mon fidèle attachement,

René Char¹ »

Par la suite, Zao Wou-Ki offre l'ouvrage de Rimbaud qu'il a illustré à René Char et ce dernier rédige un texte pour le catalogue de l'exposition du peintre. Ce sera le seul poème qu'il écrira sur Zao Wou-Ki mais il suffit à nous rendre compte de l'extrême considération

¹ CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. P. 87.

qu'il lui porte. Ce poème nous offre également la vision du poète sur les œuvres du peintre :

« LE DOS HOULEUX DU MIROIR

Qu'on me passe cette entrée en peinture, par la relation d'un état personnel. Mes dispositions envers l'œuvre de Zao Wou-Ki sont de trois ordres : une liaison grave avec le graphisme de son jeune commencement. La couleur s'y trouve en éclaireuse échiquetée, presque en semi-nomade. Les formes suivent docilement la main de l'artiste, parcourant des distances dont un art lointain nous a appris la valeur durable.

L'abandon de ce dialogue initial porte à la rencontre d'un chaos second qu'on croirait à la veille de se couler dans une figure égarée aux abords de cavités profondes. Elles l'appellent, mais lui demeure en suspens dans l'étendue. Là perce le sortilège aérien et tellurique d'Orphée voyageur. Tous les éléments qui composent l'œuvre produisent entre eux d'une manière continue. Comme ligne de démarcation passagère, celle au soir du partage des couleurs dans un ménage tumultueux. [...]

Pourquoi ne pas peindre depuis le royaume des morts que l'Asie traverse comme un poisson géant couleur de soufre noir ? Le fleuve chez Zao criblé par la lumière de multiples destins aux énergies adverses n'est jamais esseulé¹. »

Dès le titre nous sommes interpellés, le poète parvient à réunir en lui seul l'homme par le « dos » ainsi que la mer par la houle ; quant au miroir, il peut être le reflet de nos vies. L'art de Zao Wou-Ki parviendrait à réunir tous ces éléments en un même lieu ?

L'approche du poète se fait avant tout sur un plan personnel : « *Qu'on me passe cette entrée en peinture, par la relation d'un état personnel.* » La relation qu'entretient René Char avec l'art passe avant tout par l'amitié, celle-ci est bien présente avec Zao Wou-Ki. Mais très vite ce n'est plus d'amitié dont va nous parler le poète mais bien de peinture, de technique, de cette liaison qui l'unit au graphisme du jeune peintre ce qui inclut une connaissance de la part de René Char de l'évolution de l'œuvre au fil des ans. Or l'art du peintre a énormément muté, malgré une attirance très tôt pour la technique à l'huile, les

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 593.

premiers dessins du jeune peintre étaient figuratifs, ce qui ne durera que jusqu'en 1951. Mais dès le début, sa peinture est suspendue entre l'Orient et l'Occident, il revient au peintre de créer son propre terrain d'expérience, son propre espace.

C'est certainement la raison pour laquelle le poète parle de la couleur comme d'une « éclairieuse déchiquetée » car elle semble torturée tout d'abord entre la représentation et l'abstraction, mais également entre une culture et une autre, toutes deux faisant partie intégrante du peintre, ce dernier est forcé de se trouver un espace qui lui soit propre : la peinture se trouve alors « *presque en semi-nomade* » car elle voyage entre le Réel et l'Irréel, les formes se détachant par moment en montagne pour finalement rester tache agressive, parcourant ainsi des distances incalculables dans un espace créé de toute pièce par le peintre. René Char dit de ces formes qu'elles « *suivent docilement la main de l'artiste* », pourtant, tout du moins c'était le cas pour Miró, habituellement c'est le peintre qui se doit de se laisser guider par la matière, mais Zao Wou-Ki semble avoir dompté les formes et donc, la matière, et cela peut être grâce à l'art chinois qui demande d'être en osmose avec la nature avant de prendre le pinceau. L'aspect tout particulier de ce poème est la référence à « *un art lointain (qui) nous a appris la valeur durable.* » Cet « *art lointain* » fait sans aucun doute référence à l'art chinois ainsi qu'à sa philosophie, l'un et l'autre ne faisant qu'un, l'œuvre s'inscrivant dans le temps autant que dans l'espace.

Après cette entrée en peinture, René Char semble aborder la peinture plus récente de Zao Wou-Ki, celle d'après 1951, sa période non figurative qui s'intègre parfaitement au dialogue engagé par le poète. En effet, sa peinture étant tout en masse et en couleur, elle instaure un espace tout à fait propice à la poésie de René Char. Donc l'abandon du « *dialogue initial* » est celui de Zao Wou-Ki avec la tradition chinoise, ou tout du moins en a-t-il l'intention. Ce rejet va mener le peintre à la rencontre d'un « *chaos second* » : la peinture de Zao Wou-Ki est douleur, douleur de quitter son pays, douleur d'avoir perdu sa femme, l'homme est face à un abîme que connaît bien René Char puisque c'est le même qu'il a traversé lors de *La nuit talismanique*. Pourtant, cette douleur n'a pas de prise sur le peintre qui crée contre vents et marées, là se trouve une partie de l'énigme qui intéresse le poète : « *Là perce le sortilège aérien et tellurique d'Orphée voyageur.* » Orphée n'est plus à ce moment-là le poète mais bien le musicien exceptionnel dont l'art a permis d'aller défier les Enfers. Joignant aussi bien l'air (« aérien ») et la terre (« tellurique ») dans sa peinture comme il est de coutume dans l'art chinois, Zao Wou-Ki fait chanter la peinture tout en traversant des espaces irréels. Pourtant nous connaissons la défiance de René Char

face à la musique, celle-ci ne pouvant cohabiter avec la poésie sans instaurer un rapport de force. Mais Zao Wou-Ki a réussi à réunir ces deux arts car, comme l'explique René Char, « *tous les éléments qui composent l'œuvre produisent entre eux d'une manière continue* », les uns ne se différencient pas des autres, il n'y a pas plusieurs arts car tous se réunissent sous le pinceau du peintre. Il n'est alors pas étonnant que le poète s'intéresse à ce peintre puisque après tout, n'était-ce pas l'objectif initial du dialogue instauré par René Char ? Faire en sorte de réunir tous les arts pour obtenir l'œuvre harmonique. Le poète cherche en quelque sorte à étendre la définition de Maurois : « *La fonction du poète est de rendre aux mots leur valeur harmonique*¹ » non pas aux seuls mots mais à l'art dans son ensemble.

Si Zao Wou-Ki est Orphée, alors la question se pose : « *pourquoi ne pas peindre depuis le royaume des morts ?* » Cette phrase semble le déclencheur, c'est à partir d'elle que tous les thèmes prépondérants de la poésie de René Char reprennent le dessus, la mort impose une présence évidente par le « *royaume des morts* » puis avec le « *soufre noir* » et vient s'opposer à l'émergence de la lumière. Cette lutte est physique, elle est matérialisée par la phrase « *Le fleuve chez Zao criblé par la lumière de multiples destins aux énergies adverses n'est jamais esseulé.* » S'agit-il du Styx qui mène au royaume des morts ? Certainement puisque le « *royaume des morts* » est mentionné juste avant, ce n'est pas un hasard. Le conflit prend alors des allures guerrières, car apparaît le vocabulaire de la guerre avec « *criblé* » et « *adverses* ». La peinture de Zao est un vrai combat entre l'ombre et la lumière, une lutte physique des couleurs qui traversent le temps pour nous parvenir : « *Ainsi s'effectue le long trajet jusqu'à nous, les parcellaires* ». Nous sommes « *parcellaires* » car nous ne parvenons pas à réunir nos arts, mais grâce à la peinture de Zao, cela peut devenir possible.

L'art de Zao Wou-Ki est une énigme aux yeux de René Char : « *L'énigme et la flamme n'ont d'existence simultanée que dans nos sens.* » Cette énigme crée la flamme et l'attise jusqu'à ce qu'elle brûle les cils des spectateurs, mais elle n'existe que parce que nous lui donnons du combustible. Chaque spectateur doit donner un peu de lui pour faire perdurer cette flamme. « *Et nous, réclamant notre part d'éloignement, nous ne sommes qu'en différence.* » C'est la différence qui donne toujours plus de matière à l'art, qui fait évoluer le dialogue et Zao Wou-Ki, portant en lui la culture chinoise, est un élément nouveau que René Char va avoir l'occasion de confronter à son dialogue.

¹ Cité dans *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*. Paris, Le Robert, 2010. 2837 p.

Si les deux hommes échangent grâce à leur art, ils communiquent également par lettres. Ces dernières nous sont d'une aide précieuse pour évaluer à quel point ils ont longuement réfléchi, ensemble, à la conception d'*Effilage du sac de jute*.

2. UNE CREATION EN OSMOSE

a. Une correspondance assidue

Effilage du sac de jute est le résultat d'une longue réflexion, étudiée à deux, qui prendra de longues années. Les deux hommes ne sont pas pressés, étant tous deux des créateurs reconnus, ils recherchent la qualité bien avant la quantité. Leur but n'est pas lucratif mais bien de voir ce que pourrait rendre l'union de leurs deux arts, comme ils en ont souvent fait l'expérience avec d'autres peintres ou poètes.

L'idée de création d'une œuvre commune apparaît régulièrement dans leur correspondance, dès 1975, mais c'est dans une lettre du 8 avril 1980 que René Char concrétise le projet en proposant des poèmes à son ami peintre :

« Cher ami,

J'aimerais beaucoup que vous soyez présent dans la collection de mes manuscrits enluminés. Nos chagrins respectifs m'avaient fait retarder de vous exprimer ce désir profond. Si vous êtes d'accord, merci de m'écrire quel choix de poèmes aurait votre préférence ? Je vous suggère à tout hasard une quinzaine de poèmes dans Le Nu perdu ou Effilage du sac de jute dans Fenêtres dormantes et porte sur le toit (16 poèmes).

Songez au format et à la qualité du papier. [...]

René Char¹ »

Dans un premier temps, les tâches se répartissent logiquement, le poète propose les poèmes et c'est au peintre que revient le choix du format et de la qualité du papier. Il se renseigne également sur l'éditeur ainsi que le lieu d'édition, chaque étape de la création est importante et les auteurs s'appliquent à ne rien laisser au hasard :

« Cher René Char,

Pour le projet d'un livre avec 15 lithos, si vous n'êtes pas d'accord, je serais très heureux de le savoir. Je comprends très bien que vous hésitez sur la qualité de l'édition espagnole (Poligrafa). Je pense que mon admiration et

¹ CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. P. 111.

amitié profonde toujours fidèles m'aident à comprendre parfaitement votre attitude¹. »

Cette lettre nous révèle les liens profonds qui unissent les deux hommes, c'est certainement cette même amitié qui leur permet d'échanger leurs idées sans crainte de blesser l'autre. En effet, très vite nous allons nous rendre compte que chacun va donner son avis sur la tâche de l'autre, réunissant ainsi leur expérience qui est grande pour optimiser le résultat :

« Cher Zao Wou-Ki,

Je vous envoie en un paquet expédié en lettre le manuscrit de Effilage du sac de jute, avec ici et là des indications au crayon, à gommer au fur et à mesure que vous en prendrez connaissance. Ce sont plus des suggestions que des indications. Libre à vous d'agir comme vous en déciderez, naturellement.

Le texte est écrit à l'encre de Chine. L'emboîtage sera le même – couleur bordeaux, chemise grise intérieure, lettres dorées – que celui des autres manuscrits enluminés. [...]

Je suis profondément heureux de notre collaboration. Que les augures nous soient favorables !

Très amicalement votre,

René Char² »

Cette lettre fut écrite le 17 mai 1980. Nous pouvons y voir que René Char a ajouté à son manuscrit des conseils dirigés au peintre quant à une mise en page possible, la place des peintures par rapport aux poèmes, etc. Par exemple il indique au peintre qu'il pourrait nourrir la page du titre ou encore qu'il serait « souhaitable » qu'une aquarelle occupe la double page vers le milieu de l'œuvre :

« Mon cher ami,

Après une intimité bien étudié, hier et ce matin, avec notre manuscrit, il m'apparaît qu'une grande aquarelle (sur 2 pages intérieures) (celles qui suivent la page 32, et que je viens d'introduire) compléteront merveilleusement les 8 autres. Simple suggestion.

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 117.

Il me semble également que la page 5 de titre pourrait être un peu nourrie : le premier coup d'archet ou de percussion volatile, en quelque sorte ?... Ne croyez-vous pas ? Je me fie à vous. Enfin, page 53, j'ajouterai un poème inédit au recto pour équilibrer le nombre de pages blanches. Bien à vous de cœur.

René Char¹ »

Le poète fait preuve d'une grande préoccupation de l'espace, à la manière d'un peintre. Il travaille tout autant que lui à instaurer un lieu propice qui accueillera ses poèmes. L'espace joue un grand rôle unificateur entre poèmes et peinture, il faut voir le livre dans son entier comme une grande toile, même si ce n'est pas le terme qui convient car la musique s'instaure sans hésitation dans cette toile, lieu où elle n'a pas sa place habituellement. Cette musique est présente dans les silences instaurés par l'œuvre du peintre. En effet, la coutume chinoise veut que si le silence est respecté, alors la peinture et la poésie deviennent beaucoup plus vivantes. Ces silences sont présents chez Zao Wou-Ki dans ces grands espaces à la fois silencieux et lumineux. Il instaure ainsi un espace dans lequel le poète va évoluer.

Ainsi est née l'œuvre, de dialogues, de correspondances, d'entretiens mais surtout d'amitié et de respect entre les deux créateurs, René Char proposant ses poèmes pour inspirer le peintre, Zao Wou-Ki lui répondant par des peintures et proposant des formats dans lesquels viendront s'inscrire les poèmes. Ensemble, ils cherchent à créer un nouvel espace pour accueillir non pas les peintures d'un côté et les poèmes de l'autre, mais bien l'un avec l'autre, s'unissant pour ne faire plus qu'une seule entité, c'est pourquoi ils se doivent de créer un nouvel espace, car il n'existe pas encore de lieu pour accueillir leur art. Lorsqu'il propose d'étoffer le titre, le poète parle d'un « *premier coup d'archet ou de percussion volatile* » pour accueillir le spectateur et le préparer à ce qui l'attend, n'est-ce pas le rôle d'un titre ? La musique fait donc de nouveau son apparition, présente dans cette œuvre certes dans la poésie de Char mais aussi et surtout dans la peinture de Zao Wou-Ki dont le poète a déjà mentionné la qualité harmonique de l'œuvre en le comparant à Orphée. Comment cette musique est présente dans l'œuvre du peintre ? Braque l'avait très bien compris et expliqué ainsi : « *Le vide donne une forme au vase et la musique au silence.* » C'est donc grâce au Vide, à cette technique qui lui vient directement de la Chine, que Zao Wou-Ki est capable de créer un nouvel espace, un lieu Vide et Silencieux, parfait pour

¹ *Ibid.*, p. 120.

accueillir la poésie de René Char. Mais quel est donc ce lieu ? En quoi consiste exactement l'œuvre *Effilage du sac de jute* ?

b. Création d'un nouvel espace

Trente années séparent la création des planches, en 1980, et le livre publié chez Poésie/Gallimard en 2011. Rien n'a été oublié pour la création de cette œuvre, la longue correspondance entre ces deux auteurs en est la preuve, le sac de jute est là pour nous le rappeler, il est une invitation à une double méditation sur la matière et sur le travail. Que se passe-t-il au juste dans l'intervalle de ces pages magnifiques ? Que nous raconte ce dialogue ? Le spectateur pourrait ne pas prendre en considération le désir des auteurs d'unir leurs efforts et prendre à part les peintures et les poèmes. Mais cela serait dommage, les poèmes existants déjà dans le recueil *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, pourquoi l'auteur aurait-il fourni autant de travail si cela n'apporte rien de plus ? Non, le spectateur se doit de faire cet effort et de chercher ce qui se cache entre ces pages. Il découvrira certainement l'aspiration de René Char d'aller au-delà des limites de la poésie. La plupart des poètes rêvent d'avoir une écriture qui parle à l'œil avant de toucher l'intellect, cet union rend ce désir possible, elle donne la parole à l'image et le silence à la poésie. Il y a chez les deux auteurs une volonté de dépasser les possibilités du médium, un peu comme chez le peintre Jasper Johns qui avait enregistré sa voix pour l'assimiler à son tableau, donnant ainsi le sens qui manque le plus à l'œuvre picturale : l'ouïe.

Effilage du sac de jute se présente sous la forme de dix-huit poèmes de René Char et de dix aquarelles de Zao Wou-Ki. Chacune leur tour, les œuvres occupent la page de droite également appelée la page d'or. La page de gauche reste toujours vierge, à l'exception de certaines aquarelles qui occupent tout l'espace vers le centre de l'œuvre. Le poème laisse la place à l'aquarelle qui elle-même cède à son tour la place dans un ballet musicale où l'harmonie entre les arts règne. Il n'y a pas d'un côté des poèmes et de l'autre des peintures. Il y a un poème. Un désir commun et partagé, une amitié d'esprit qui est venue se déposer dans ces pages. Il n'y a qu'une seule entité de formes et de sens agglomérés qu'il convient non de regarder, ni même de contempler, mais d'accueillir. « *Le poème est*

*l'amour réalisé du désir demeuré désir*¹ » dit René Char, c'est ce que nous trouvons ici. Nous assistons dans cette œuvre à une union formidable du proche et du lointain, de l'âpreté et de la douceur, de la puissance et de la grâce. Il ne s'agit pas d'illustration, il n'y a pas de traduction de forme artistique dans une autre. La soumission discréditerait toute l'œuvre. L'un et l'autre se sont fondus en un mystère. La lumière est ici délivrée, René Char le proclame dans *Libera I* :

*« Lueur qui descendis de la froideur sauvage,
Broche d'or, liberté,
Miniature demain perdue,
Des robes aux yeux multipliés
L'edelweiss dans sa fissure². »*

Les aquarelles de Zao Wou-Ki sont de la lumière jetée dans un espace réservé, elles sont une altération de la lumière au même titre que la poésie de René Char est une alchimie de la parole, distillée jusqu'à se résoudre en pures vibrations. Lumière et parole se drapent d'imagination et d'inconsistance dans l'âpreté de la matière. Comment est-ce possible ? Par le pinceau de Zao Wou-Ki, par sa technique de l'aquarelle qui permet à l'eau de se fondre dans la couleur, le tout ajouté à la calligraphie du poète.

Le choix de ces deux médiums n'est pas anodin. Pour René Char, l'utilisation de la calligraphie est naturel, une façon de lier ses poèmes à la peinture, de leur donner une dimension picturale avant même que le lecteur ne se penche sur leurs sens. Mais cela les relie également à la culture du peintre, la calligraphie ayant toute une symbolique en Chine. Le choix du peintre est quant à lui un peu plus étonnant. En effet, dans l'œuvre entière de Zao Wou-Ki, nous pouvons remarquer immédiatement une prédominance pour les toiles réalisées à l'huile. Alors pourquoi choisir l'aquarelle pour la réalisation de cette œuvre ? Le peintre s'attaque rarement à cette technique, ou à celle de l'encre de Chine, car elle demande une concentration intense qui le fatigue énormément. Elle représente également toute la tradition orientale qu'il a fui depuis son arrivée en France. Nous pourrions comparer ce choix à un écrivain bilingue qui choisirait d'utiliser sa langue natale pour écrire une œuvre alors que jusqu'à maintenant il utilisait la langue de son pays d'adoption. La question a donc son importance. Qu'apporte la technique de l'encre à Zao

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 162.

² CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. p. 75.

Wou-Ki qu'il ne peut retrouver dans la peinture à l'huile et dont il a besoin pour réaliser cette œuvre ? Si la technique de l'aquarelle demande une concentration très élevée pour atteindre une précision extrême, c'est parce que cet art appartient entièrement à la culture chinoise, il est donc difficile pour nous d'appréhender dans sa globalité cet art assez éloigné du notre par sa dimension philosophique. Zao Wou-Ki a toutefois souvent choisi ce médium pour accompagner les œuvres de ses amis poètes comme c'est le cas dans *Bernard Noël Zao Wou-Ki*¹ où prose et poème sont intimement mêlés. Bernard Noël a magnifiquement bien compris le travail du peintre et nous fait partager cette compréhension d'un monde qui nous est inconnu ailleurs que dans l'œuvre de Zao Wou-Ki :

*« regarder bien sûr mais d'abord arrêter
Arrêter le regard et dans le regard arrêter le
mouvement qui
cherche là des mots et des termes de comparaison

silence des yeux silence dans les yeux

être là
simplement là devant
dans un espace qui devient un territoire
réceptif² »*

Et c'est ce qu'il se passe avec *Effilage du sac de jute*, les mots sont présents autant dans les poèmes que dans les aquarelles mais ils sont silencieux, tout comme le Vide est Plein, Zao Wou-Ki a le pouvoir de remplir ce qui ne peut l'être, de nommer l'innommable. Voici comme Bernard Noël explique le vide instauré par le peintre :

« (Ce vide-là n'est pas rien... Tout comme la feuille vide n'est pas rien... Ce vide-là est un territoire qui appelle et qui, appelant, exige ce qu'il va recevoir... Ce vide est lieu de la réception la plus intense... Ainsi, il est actif, il est

¹ NOËL, Bernard & ZAO, Wou-Ki. *Zao Wou-Ki*. [S.l.] : L'Atelier des brisants, 2001. 75 p.

² *Ibid.*, p. 7.

efficacement orienté, il est gros de la venue future : il en porte déjà la présence¹ ...)

Silence et arrêt créent la pleine réceptivité »

C'est par le Vide que tout devient possible. Mais n'est-il pas présent dans les œuvres réalisées à la peinture à l'huile ? Il semblerait que sa puissance soit quelque peu diminuée pour que le peintre ait choisi l'aquarelle pour accompagner chaque fois les poèmes de ses amis. Cette différence s'explique certainement par le rôle que joue l'eau dans la création d'une œuvre à l'encre de Chine. En effet, la peinture à l'encre met en place toute une préparation mentale. Avant même de prendre le pinceau, le peintre doit savoir exactement ce qu'il va réaliser car tout se joue dans un geste ample, « *Impossible de corriger : tu peux ajouter, tu ne peux rien enlever... C'est du papier chiffon avec de la poudre de graines de lotus... Il faut attendre que tout soit sec pour voir ce qu'on a fait² ...* » En plus du fait que le peintre ne peut se corriger et qu'il doit agir avant que le papier ne soit sec, l'eau est une participante active de l'œuvre car le peintre ne sait jamais exactement comment va réagir l'encre au contact de l'eau, il y a toujours une part d'incertitude quant à la direction qu'elle va prendre :

« Wou-Ki ne touche la surface que des poils du pinceau... tantôt de la pointe... tantôt de tout leur long... Maintenant, fait-il en se relevant, ça travaille tout seul... Je regarde : les parties les plus noires ne bougent pas, les autres, les humides, s'auroient, évoluent, avancent, débordent³ ... »

Bien sûr, à force de pratique, le peintre a une certaine maîtrise sur l'eau ; mais tout l'intérêt de l'encre de Chine, ainsi que de l'aquarelle, par rapport à la peinture à l'huile est cette évolution de l'encre au contact de l'eau alors même que le peintre a levé son pinceau. L'œuvre prend alors son indépendance et évolue d'elle-même. « *Traits ou taches/ pâleur ou noirceur/ jamais ne sont définitivement/ tels quels/ dans leur épaisseur/ ça vibre/ ça respire...* »

Quoi qu'il en soit, ce choix révèle la volonté du peintre de transmettre au spectateur bien plus qu'une peinture. Ces encres ont pour Zao Wou-Ki une signification qui dépasse la

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 19.

simple approche picturale. Elles détiennent une symbolique plus profonde en rapport avec le Vide et le Plein, en rapport avec la peinture chinoise qui tend à ce que chaque toile soit un microcosme recréant un espace ouvert où la vie est possible. Lorsque les peintres chinois inscrivent dans l'espace blanc de leur tableau un poème, celui-ci habite véritablement l'espace en y introduisant une dimension vivante, celle du temps. C'est ce qui se déroule sous les yeux du spectateur dans cette œuvre sans que celui-ci ne s'en rende compte dans un premier temps, il assiste à la création d'un nouvel univers artistique.

En règle générale et d'après François Cheng, le poème apporte la dimension temporelle au sein du tableau par « *son rythme, par son contenu qui relate une expérience vécue, révèle le processus par lequel la pensée du peintre aboutit au tableau ; et par l'écho qu'il suscite, prolonge encore le tableau*¹. » Ou tout du moins est-ce le cas pour la poésie des peintres chinois. Mais est-ce le cas pour la poésie de René Char ? Nous pourrions penser dans un premier abord qu'elle ne révèle pas le processus de création, mais d'après les propres mots de Zao Wou-Ki, lui « *ne pense rien*² » lorsqu'il peint alors qui est mieux placé que René Char pour parler du silence qui s'empare du peintre lorsque celui-ci se prépare à peindre ? Les toiles tout comme les poèmes sont silences car le silence équivaut à l'espace. Il est présent dans le Vide mais également dans le rythme du poème et dans le retentissement acousmatique³ des sons de la langue dont il est fait.

Ainsi la musique s'insère dans l'œuvre *Effilage du sac de jute* dès le poème *L'écoute au carreau* dont le titre trahit la présence d'acousmates :

« *L'écoute au carreau*

Pour l'agrément d'un instant j'ai chanté le givre, fils du dernier spasme de la nuit d'hiver et de l'éclair arborisé du petit jour, avant-coureur piétiné des longues présences du soleil. Mon givre ! Tué par la cupidité de celui qui n'osa pas t'aborder avec franchise : « que ce qui émerveille par sa fragilité s'étirole dans l'ombre ou périsse ! Mon ardent ouvrage presse. » Son ardent ouvrage presse⁴ ! »

¹ CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. [S.l.] : Editions du seuil, 1991. P. 105

² Zao Wou-Ki. Paris : le cherche midi, Collection « Couleurs et mots », 1998. P. 72.

³ PLOUVIER, Paule. *René Char, 10 ans après*. Paris : L'Harmattan, 2000. P. 243.

⁴ CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. P. 35.

Les acousmates donc s'imposent par le chant du givre : « *J'ai chanté le givre* » ainsi qu'à travers les multiples points d'exclamations et le discours direct qui suppose une vive voix, pour ne pas dire deux car une personne répond au premier discours : « *Son ardent ouvrage presse !* » Ils sont également présents par les allitérations en « an » et les assonances en « i » dans la première phrase : « agrément », « instant », « chanté » et « avant-coureur » pour les allitérations et « givre », « fils », « nuit », « hiver », « arborisé », « petit » et « piétiné » pour les assonances. Ces dernières sont encore présentes dans la suite du poème, lui donnant ainsi une véritable musicalité. Mais par la suite, cette mélodie tant à se faire plus discrète, voire même à se faire silence tout en restant présente par les adjectifs « disséminés » puis « assourdie » : « *Parmi les déments disséminés dans l'étendue de la mémoire assourdie, l'astre de tous les moins guérissable.* »

Ces acousmates sont également présents dans les autres poèmes, tout particulièrement dans *Louange moqueuse* où le titre laisse deviner par « louange » un acousmate mais ce dernier est moqueur, est-ce parce qu'il se cache derrière les mots ? Pourtant une forte allitération en « t » le rend assez évident : « - *Tardillon, les tendres ornières à l'approche de tes roues refoulent précipitamment vers les talus. Mais que tu es resté turbulent¹ !* » Les acousmates sont présents de la même manière qu'ils l'étaient pour le poème précédent : par la présence de discours directs, d'allitérations et de point d'exclamation.

Il est fils d'aveugle. Ni approbateur, ni écornifleur. Ceux-là savent sans apprendre, ce sont les vrais gerboyants. L'analogie a deux index pour les montrer. Mais que longue est la course qui nous unit à eux ! »

Cette référence à un « *fils d'aveugle* » rappelle qu'un tableau s'écoute avant de se voir. Le spectateur ne doit pas se fier uniquement à la vue comme à son habitude lorsqu'il est face à une œuvre comme *Effilage du sac de jute*.

Ces acousmates sont présents tout au long du recueil comme c'est le cas dans *L'enfant à l'entonnoir* où un enfant dort : « *Druidique, il dort. Bredouille le miroir, parle au cœur le portrait.* » La référence est discrète mais toujours présente. Elle garde ainsi un lien ténu entre chaque œuvre. Parfois, la douce musique se fait plus bruyante, elle devient nuisance dans *La collation interrompue* :

¹ *Ibid.*, p. 31.

*« Eloignons-nous d'ici. Rompons la collation. La bétonnière au collier de fer à laquelle nous sommes promis ne cesse dans son fracas d'ilote de répéter :
« Jamais plus ! »*

La terre de mon siècle, ses visages grattés affiche de nouvelles humeurs. Elles croulent plus lourdes et spumeuses ; même le chant tutélaire de la résine n'apporterait contrepoids à tant de maux¹. »

Dans ce poème, le bredouillement du miroir se fait fracas de bétonnière, le rêve de l'enfant devient un collier de fer pour « nous » ; les allitérations se font plus lourdes et plus concentrées : « humeurs » et « spumeuses », « croulent » et « lourdes » dans un temps très court étouffent l'espace ; pour finir, les « maux » l'emportent sur le « chant ». Il n'est pas étonnant de voir ici la musique changer de registre. Alors que nous étions dans une musique douce, musique de chambre en quelque sorte, arrivent sans prévenir les tambours et leur rythme endiablé effectuant ainsi un passage de la lumière à l'ombre en quelque sorte ? Ce duel permanent entre les deux entités est bien là, il participe à l'harmonie présente entre poèmes et peintures car le travail de Zao Wou-Ki suit le même chemin que le poète, ils ont le même chef d'orchestre qui les dirige toute l'œuvre durant.

c. Un chef d'orchestre pour deux musiciens

Si les poèmes apportent la dimension du temps aux peintures de Zao Wou-Ki, c'est ensemble que les deux créateurs partagent un rapport à la musique dans leurs œuvres. Celle-ci leur permet d'échanger un dialogue intense, échange facilité par le fait que les poèmes de René Char soient écrits de façon calligraphiés et que le poète se nourrit tant de la contemplation des tableaux que de l'entretien avec leur auteur pour sa création. Dès le titre, les auteurs nous annoncent leurs intentions :

¹ *Ibid.*, p. 47.



Ces deux associations, le titre écrit et celui peint, résument le fil narratif qui va suivre, que ce soit dans les poèmes ou dans les peintures, ce titre déclare que l'un et l'autre ne font qu'un.

La palette des couleurs est alors posée : le bleu, le marron et le vert s'imposent. Le peintre nous projette de cette façon dans une nature flamboyante, libre et inaccessible, du moins pour un œil novice. Le tracé du peintre se veut vif, explosif même. Il transmet ainsi au spectateur, de manière aussi efficace qu'un écrivain, un sentiment de rapidité, de fluidité mais aussi de finesse et de précision. Le spectateur doit avoir un œil vif et acéré pour attraper au vol chaque détail. Sur un plan horizontal, nous pouvons distinguer un travail dans la longueur qui très vite se dissout alors que sur un plan vertical, c'est une matière plus resserrée qui s'y meut, peut-être un peu plus calme également. Au centre se trouve toutes les formes condensées qui se diluent dans le vide alentour au fur et à mesure qu'elles s'éloignent de cet îlot de sérénité.

Dans les peintures qui suivent, ces points qui caractérisent le titre changent parfois de place, mais ils sont bien présents : toujours un état condensé fait face à la dispersion, à l'éparpillement, à l'effacement.

En réponse à ce combat quotidien, les poèmes de René Char sont tout aussi mouvementés, le rythme de l'un répondant à celui de l'autre, les couleurs utilisées par le poètes sont elles aussi fortes, primaires, dans le sens où elles sont proches de la nature mais aussi de la philosophie chinoise : le Yin-Yang incarne les lois dynamiques régissant toutes choses, or c'est à partir de ce principe qu'est né en peinture l'idée de polarité (Ciel - terre, Montagne - Eau, etc.) Or, les trois couleurs utilisées dans le titre représentent précisément ces deux principes : le bleu du Ciel et le marron de la Terre, le vert de la Montagne et le bleu de

l'Eau. A travers les couleurs, c'est ce principe de confrontation que René Char reprend et qu'il étoffe en usant également de métaphores qui, elles aussi, s'opposent :

« Capacité dorée ici, et noire dans l'espace¹.

Pour l'agrément d'un instant j'ai chanté le givre, fils du dernier spasme de la nuit d'hiver et de l'éclair arborisé du petit jour, avant-coureur piétiné des longues présences du soleil².

Au terme du tourbillon des marches³ ... »

L'opposition dans le premier vers est claire et efficace, « dorée » d'un côté, « noire » de l'autre, doublée d'un « ici » qui se heurte à « l'espace », nous pouvons déjà imaginer la peinture qu'aurait pu faire Zao Wou-Ki inspiré par ce seul vers, une tache de couleur dans les jaune-orangé puissante mais petite qui peu à peu se fait envahir par un large espace sombre. Mais le dialogue n'est pas si simple, il n'y aurait pas d'enjeu si c'était le cas.

Continuons notre étude. Dans le poème qui suit, l'opposition se fait plus discrète, elle pourrait même ne pas en être une car « l'éclair » et « la nuit d'hiver » ne peuvent faire qu'un lors d'un orage. Par contre, « la nuit d'hiver » et les « longues présences du soleil », elles ne peuvent cohabiter. Cette fois-ci les couleurs sont diffuses dans les paysages suggérés par le poète, chaque lecteur peut ainsi se faire sa propre idée et imaginer des lieux qui ne seront pas forcément les mêmes pour tous, les retrouveront-ils dans les peintures de Zao Wou-Ki ?

Quant à la dernière citation, ce n'est pas vraiment une opposition, tout du moins pas dans les couleurs. Le poète a choisi d'associer deux termes qui d'habitude ne le sont pas, créant ainsi la surprise chez le lecteur et donc un espace ouvert à l'enseignement d'un nouvel art. Il devient alors réceptif à une association qu'il n'aurait peut-être pas acceptée dans d'autres cas.

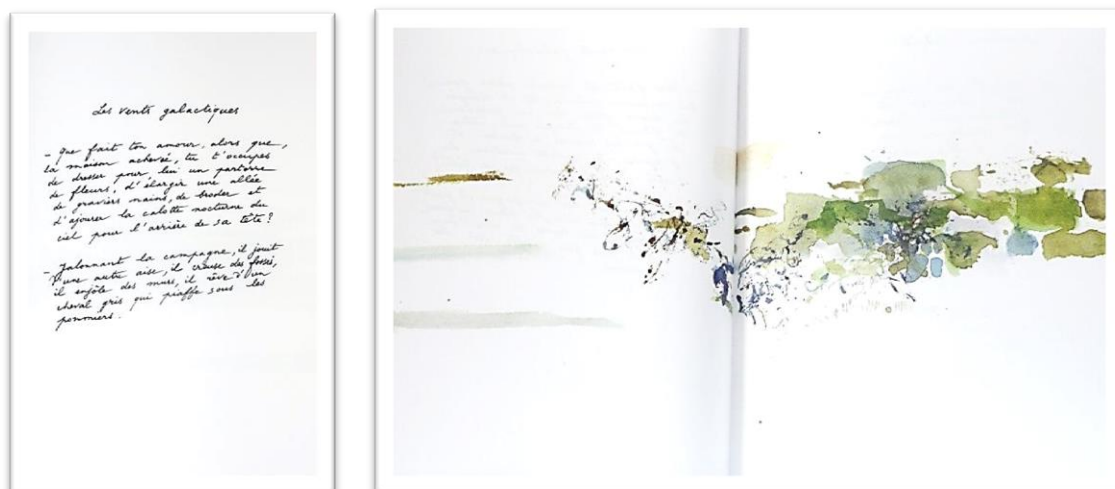
Le poète utilise également des titres très imagés et hauts en couleur comme *Azurite* ou encore *Les vents galactiques* ce qui donne aux poèmes une qualité très visuelle, au même niveau que celle d'un tableau. D'ailleurs, le lecteur est très tenté d'associer ce dernier

¹ *Ibid.*, *Etroit autel*, p. 53.

² *Ibid.*, *L'écoute au carreau*, p. 35.

³ *Ibid.*, *Le doigt majeur*, p. 27.

poème à la peinture qui se trouve à la page qui suit car le titre se rattache très bien aux deux :



Cette peinture qui s'étale sur toute la longueur dans la finesse pour finalement venir heurter une forme plus compacte ne peut que rappeler un vent violent qui balaye la Terre au spectateur qui vient de lire *Vent galactique*. Pourtant le poème parle d'« amour », de « maison », de « fleurs », où se trouvent-ils dans ce tableau ? Ce dernier correspond plus à la deuxième partie du poème, ce qui semble être la réponse à la question posée et qui parle de « campagne », de « fossés », de « pommiers » ce que le lecteur peut beaucoup plus facilement imaginer dans la peinture. Le vert prédominant pour représenter la « campagne », le bleu de l'eau est présent pour arroser le pommier qui se cache derrière les fourrés. Ainsi, en contemplant ces deux œuvres, nous ne pouvons qu'être d'accord sur le fait que le peintre répond à la question du poète « *Que fait ton amour... ?* » Mais où se trouve la dualité dans ces deux œuvres qui pourraient ne faire qu'une ? Où se trouvent le Yin-Yang, le combat entre l'ombre et la lumière ? Si la peinture conserve la tension grâce à une matière dense qui s'oppose à une partie plus évanescence dans une lecture qui se fait uniquement sur un axe horizontal, car l'axe vertical est presque inexistant, le poème de René Char, lui, semble exceptionnellement dépourvu de cette tension. Nous sommes face à un dialogue composé d'une question, autant d'acousmates poétiques que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer, la musique est donc présente dans ce poème, elle est douce et interrogative, dans l'attente. C'est la peinture qui devrait répondre à cette attente, mais elle ne fait que répéter ce que le poète a déjà dit. Il faut croire alors que, malgré les apparences, ce n'est pas cette peinture qu'il faut associer au poème. Que se passe-t-il si nous attachons *Vents galactiques* à une autre œuvre de Zao Wou-Ki ? Choisissons celle-ci par exemple :



Cette forme toute particulière que prend cette peinture dans son ensemble rappelle le point d'interrogation du poème mais il s'assimile également à un tourbillon, un cyclone qui arrache tout ce qui se met en travers de son chemin. Elle peut également rappeler cette « allée » que le narrateur du poème tente « d'élargir ». Mais surtout, elle semble représenter ce point de départ où débute toute question pour arriver, en haut de la toile, à un amas de réponses bonnes et mauvaises. Cette peinture semble plus correspondre au poème par cette forme qui s'assimile à un vent qui souffle non pas simplement horizontalement comme c'était le cas précédemment, ce qui signifie une force très puissante mais qui va tout droit, dans un affrontement direct, alors que les *vents* du poème sont, d'après le titre, *galactiques*, tout comme cette peinture qui tourne sur elle-même pour créer en son centre son propre univers, un univers galactique où l'affrontement se fait plutôt latéralement, car un esprit interrogateur ne peut être aussi direct que le laissait penser la première peinture.

Ainsi, nous prenons conscience qu'il n'y a pas un poème correspondant chaque fois à une seule peinture, tout d'abord parce qu'il n'y a pas autant de peintures que de poèmes, mais surtout parce qu'ainsi, c'est au lecteur de naviguer entre les œuvres pour faire ses propres choix, ses propres liens ou même, s'il ne le veut pas, en faire aucun. Voici l'enjeu de cette œuvre, donner au lecteur autant de liberté que possible, le mener à faire des choix qu'il ne

pourrait jamais faire en d'autres occasions et qui ne dépendent pas de la logique seule : ce n'est pas parce qu'un certain poème parle de bleu que nous devons l'associer à une peinture bleue, de toute façon cela n'est pas possible. Le lecteur doit apprendre à se laisser guider par ses émotions pour décider non pas de ce qui est juste, mais de ce qui est poésie, c'est-à-dire de ce qui parle à ses sensations. Cette œuvre parle à l'œil avant même de toucher l'intellect, à nous maintenant d'apprendre ce nouveau langage.

3. NAISSANCE D'UN NOUVEL UNIVERS

a. Une grande liberté d'interprétation

Si les tableaux de Zao Wou-Ki parlent difficilement à l'intellect, c'est tout naturellement qu'ils conversent avec l'œil du spectateur car le peintre utilise des couleurs assez suggestives pour se concrétiser dans l'imagination de ce dernier sans pour autant qu'elles soient figuratives. En effet, le peintre use de teintes qui font naturellement référence à la nature : le marron et le vert pour la terre, le bleu pour le ciel, etc. Il se sert ainsi d'une connaissance collective. Zao Wou-Ki, tout comme les « peintres d'histoire » en appelaient aux connaissances religieuses de leurs spectateurs, utilise cette connaissance collective présente en nous tous qui vivons en société pour interpréter ses tableaux de façon naturelle et non réfléchi. La grande différence entre les peintures d'histoire et celles de Zao Wou-Ki étant que l'interprétation du spectateur est bien plus libre dans ce dernier cas que lorsqu'il contemple un tableau représentant une scène historique car le peintre chinois ne fait que suggérer une image, mais celle-ci n'est pas complète, il en est du ressort du spectateur de faire l'effort d'une interprétation en s'aidant, consciemment ou non, des poèmes lus précédemment.

La particularité de cette œuvre est donc la grande liberté qu'elle laisse au spectateur, en totale opposition avec les œuvres faisant appel à l'*Historia*¹ au sens d'Alberti (« *Le tableau est une fenêtre ouverte sur l'histoire (ou historia)* ») où le tableau est alors une représentation fidèle d'une action que nous devons pouvoir identifier et reconnaître sans ambiguïté. Cette pratique valorise le récit historique au détriment de la qualité de la peinture elle-même car lorsque le spectateur se retrouve devant *Le Christ mort en croix* ou encore *La Cène* entre autres exemples, il se voit incapable de se détacher des références historiques que ces scènes sous-tendent pour apprécier un spectacle qui serait plus un « récit de peinture. » L'œuvre de Zao Wou-Ki, elle, ne fait référence qu'à une connaissance très générale qui englobe tellement de notions qu'elle n'appelle pas une image précise, juste des sensations, des émotions par rapport à une expérience vécue qui serait propre à chaque spectateur.

¹ ALBERTI, Leon Battista. *De la peinture*. Paris : La littérature artistique, 1992. 267 p.

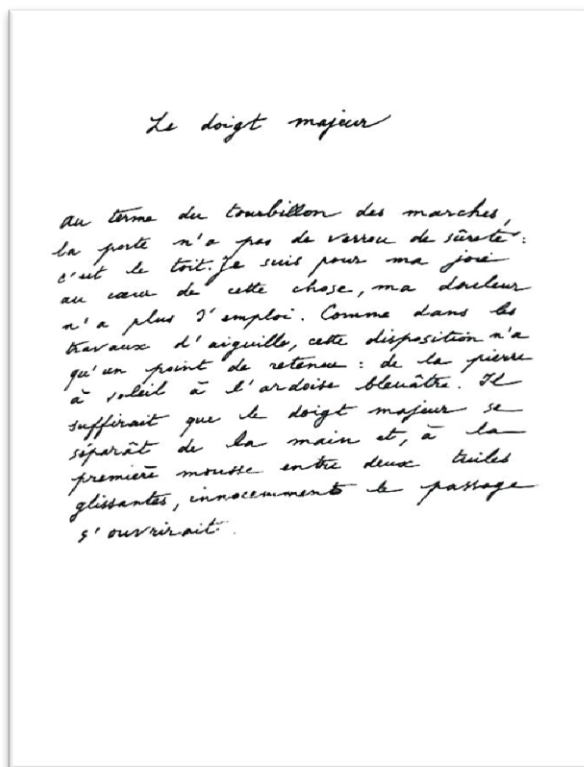
C'est le cas également des poèmes qui n'imposent aucun savoir car ils sont composés de trop de métaphores ou même d'antithèses pour que leur sens soit clair et précis : « *Tout est nouveau, rien n'est nouveau. Les yeux qui nous approchent ont toujours leur content. Larmes en été ourlent le fossé*¹. » Seules quelques notions restent ancrées dans la mémoire du lecteur, tirées de certains mots qui l'ont marqué lors de la lecture du poème.

Ainsi l'œuvre entière qui est faite d'un côté de poèmes et de l'autre de tableaux parvient à laisser une grande part d'interprétation au lecteur/spectateur qui n'est que dirigé dans sa lecture, mené en quelque sorte vers un univers qu'il ne connaît pas mais qui existe déjà en lui. Cette œuvre est un guide qui nous mène vers notre monde originel.

Le lecteur des premiers instants peut être dérouté par cette totale liberté que lui laisse les auteurs. Que faire de ces poèmes au sens si ambigu que nous le perdons ? A quoi associer ces aquarelles magnifiques mais dissolues dans une œuvre qui ne semble former qu'un seul et même poème ? Pourtant, il se passe quelque chose à l'ouverture de ces pages, quelque chose de diffus, d'inqualifiable. Le spectateur est happé par la beauté indéniable des peintures ; quant aux poèmes, leur aspect purement pictural grâce à la calligraphie s'intègre harmonieusement dans l'atmosphère liquide instaurée par les aquarelles. Ce n'est pas à l'intellect que cette œuvre parle en premier, mais bien aux yeux. René Char a réalisé ce dont la plupart des écrivains et des poètes rêvent : avoir une écriture qui parle à l'œil avant de toucher l'intellect. Comment est-ce possible ? Le fait de côtoyer un peintre chinois y est peut-être pour quelque chose. En effet, comme le dit si bien Bernard Noël, « *ce qui fascine dans la calligraphie chinoise, c'est qu'une page de signes parle immédiatement à la sensibilité, au regard – indépendamment de sa signification –, par sa seule valeur plastique*². » Les poètes chinois ont ainsi l'habitude d'inscrire leurs poèmes immédiatement dans l'espace afin de leur faire parler autant à l'œil qu'à l'intellect. Si nous considérons *Effilage du sac de jute* non plus comme un recueil mais comme une grande toile qu'il faut dérouler, à la manière des rouleaux chinois, alors les poèmes de René Char, tout comme les poèmes chinois, s'inscrivent instantanément dans l'espace et font partie des aquarelles de Zao Wou-Ki. Les poèmes deviennent peintures, ils ne sont plus mots mais couleurs, émotions :

¹ CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. P. 49.

² Zao Wou-Ki. Paris : le cherche midi, Collection « Couleurs et mots », 1998. P. 80.



*Le doigt majeur*¹ est le poème qui ouvre l'œuvre, il est suivi de cette aquarelle. A eux deux, ils forment en quelque sorte l'incipit. Si le titre que nous trouvons dans la page précédente de l'œuvre est, d'après René Char, le « *premier coup d'archet ou de percussion volatile* », alors nous sommes ici en présence des premières notes de la partition, elles nous indiquent le tempo, les clés, etc.

Dès l'ouverture des pages, une sensation d'harmonie frappe le spectateur : la calligraphie du poète entre en conversation avec la peinture, les barres des lettres penchent du même côté que ce qui pourrait être l'aile de cette forme hybride faite de ciel et de terre qui semble vouloir prendre son envol sous la silhouette familière d'un oiseau. Liberté, voici le mot qui résonne à la lecture de ce poème fait d'encre et de lumière : « *Il suffirait que le doigt majeur se séparât de la main et, à la première mousse entre deux tuiles glissantes, innocemment le passage s'ouvrirait.* » Est-ce finalement, dans cette aquarelle, un doigt majeur plutôt qu'une aile qui se sépare du reste de la masse ? Nous ne pouvons l'affirmer, et cela ne serait d'aucune utilité, car l'important n'est pas de comprendre ce que signifie cette phrase insensée, ce qu'il faut c'est la ressentir. Or, qu'est-ce qui ressort de ce poème ? Ce sont les deux derniers mots, ce sont eux que le lecteur garde en mémoire lorsqu'il pose

¹ CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. P. 27.

les yeux sur l'aquarelle, « passage » et « ouvrirait ». Et justement, cette peinture semble vouloir s'ouvrir sous les yeux du lecteur qui cherche à voir par-delà, à déceler ce qu'a bien pu cacher le peintre dans l'intervalle de ces deux ailes qui se dénouent, là où le bleu se fait marron, où le ciel s'ouvre pour laisser la place à la montagne, à moins que cela ne soit le contraire ? Le lecteur doit accepter cette incompréhension, elle fait partie intégrante de l'œuvre car si René Char a toujours dit qu'il voulait que ses poèmes soient le plus clair possible¹ (sans toutefois jamais pouvoir se résoudre à ajouter des mots pour cela), nous avons atteint ici quelque chose qui dépasse la poésie de René Char car il n'est pas seul créateur ici, Zao Wou-Ki lui aussi est l'investigateur de cette histoire et pour cette raison, nous trouvons sa marque, discrète certes, mais bien présente, dans les poèmes.

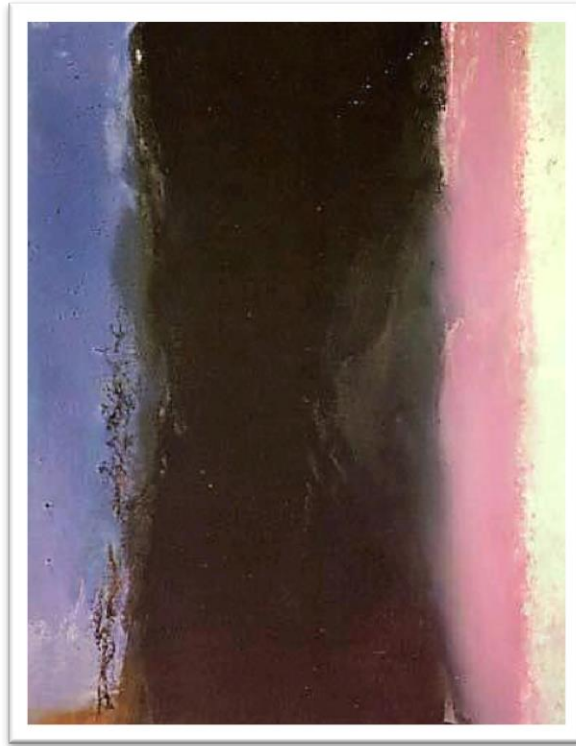
Et cette marque, nous la trouvons à travers une porte qui mène sur le toit : « *Au terme du tourbillon des marches, la porte n'a pas de verrou de sûreté : c'est le toit.* » Hors, la porte est une figure emblématique dans la peinture de Zao Wou-Ki et cela ne peut être dû au hasard si le poète a choisi de la mentionner dès les premiers vers de son poème. Comme nous l'avons déjà dit, cette œuvre est le résultat de deux consciences qui, après des années de réflexion commune, ne firent plus qu'une le temps de créer cette toile. Rien n'est donc fait au hasard. La porte, donc, rappelle la *Porte-fenêtre à Collioure* de Matisse que Zao Wou-Ki considérait comme le tableau le plus important du XX^e siècle. Le texte qu'il écrit en 1986 à l'occasion de son tableau *Hommage à Matisse* témoigne de l'importance de cette dernière :

« *Il y a beaucoup de fenêtres dans la peinture de Bonnard, elles sont ouvertes sur le plaisir de peindre et nous laissent entendre une musique de chambre, celles de Matisse s'ouvrent sur un autre monde, autre chose que ce que nous connaissons déjà, qui est du domaine du sacré [...] On dirait en Chine que Porte-fenêtre est une peinture magique car, devant cette porte, vide et pleine en même temps, il y a la vie, la poussière, l'air qu'on respire, mais derrière que se passe-t-il ? C'est un espoir noir immense. Pour nous tous c'est une porte ouverte sur la vraie peinture².* »

Cet *Hommage à Matisse* représente également une porte, à la façon de Zao Wou-Ki :

¹ VEYNE, Paul. *René Char en ses poèmes*. Paris : Gallimard, 1990. P. 31.

² ZAO, Wou-ki. *Zao Wou-Ki*. Paris : Cercle d'art, 2001. P. 5.



HOMMAGE A HENRY MATISSE, 1986.

Cette peinture est pour lui si importante qu'il réalise en 1993 une seconde version de cet hommage.

La porte ouvre donc sur un autre monde, et c'est par elle que les deux créateurs ont choisi d'introduire leur toile. Qu'y a-t-il derrière cette porte ? D'après le poème, « *c'est le toit.* » C'est le lieu le plus proche du Ciel, symbole de liberté, et c'est ce même Ciel que nous retrouvons dans la peinture de Zao Wou-Ki, ce même désir apparemment commun aux deux peintres de liberté. Mais de nos jours que signifie réellement ce mot ? « *Je suis pour ma joie au cœur de cette chose, ma douleur n'a plus d'emploi.* » Si la liberté se situe derrière cette porte, alors le narrateur s'y trouve « au cœur », lieu où « *la douleur n'a plus d'emploi.* » En cette place, les hommes sont en paix et la douleur n'est plus leur moteur créatif. Derrière cette porte, la douleur n'a même pas sa place. En réalité, ce texte est une invitation à l'intention du lecteur, les poètes lui donnent même des indications pour y parvenir : « *Il suffirait que...* »

A ce dernier de comprendre les signes laissés par les deux créateurs. Cela ne devrait pas être trop difficile normalement car « *la porte n'a pas de verrou de sûreté...* »

b. Une œuvre sans fin

Le langage hautement imagé de René Char permet de restituer aux poèmes certaines de ses tournures abstrus. Ainsi, là où l'abstrait n'est pas précisé, il est le plus souvent à inférer. Les quelques mots concrets du poème gagnent alors en importance et en intensité dans la conscience du lecteur qui va les formuler d'une manière qui lui est propre afin qu'ils trouvent enfin sens. Le texte donné fait alors naître un autre texte, celui que la force d'un langage concret nous permet de déceler. Telle est sa puissance de révélation. Tous les mots dont le lecteur a besoin pour la compréhension du poème sont présents, ils demandent simplement une grande part d'interprétation.

« René protestait qu'il mettait tous les mots nécessaires à la compréhension ; seulement il n'en mettait pas un de plus, il supprimait la moindre redondance et il laissait au lecteur, comme à un détective, le soin de reconstruire à loisir, dans sa tête, l'intrigue de son récit, avec les mots pour indices¹. »

Le poème charien tend plutôt au silence qu'à l'expression, il ne se livre au lecteur qu'en petits fragments : « *Il ne faut pas que ma lyre me devine, que mon vers se trouve ce que j'aurais pu écrire².* » Il veut que la curiosité du lecteur soit éveillée par son « Verbe taciturne. » Trop expliciter ce serait trop simplifier sa parole, la diminuer, ce serait également enlever au lecteur ses dons d'interprétation. Mais surtout, il préserve ainsi l'authenticité de la pensée avec tous ses méandres, qui a dit que la pensée était limpide ? Comme il en est presque de coutume depuis Mallarmé, René Char pousse le lecteur à intervenir dans le texte pour en faire sortir les sens intimes. Lorsque le poème est écrit, il est sans doute terminé par l'auteur, mais il n'en continue pas moins de vivre, suscitant de multiples questions chez le lecteur. Le désir de comprendre le texte cède alors à celui de le poursuivre, la curiosité étant la plus forte. Le besoin de résoudre l'énigme recule devant la volonté de pénétrer dans son domaine énigmatique où sommeillent les sens qu'il reste à surprendre.

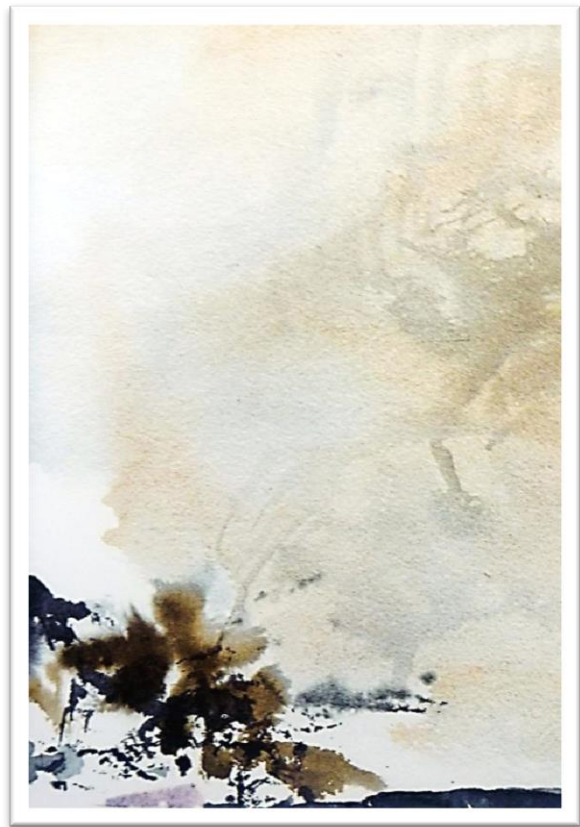
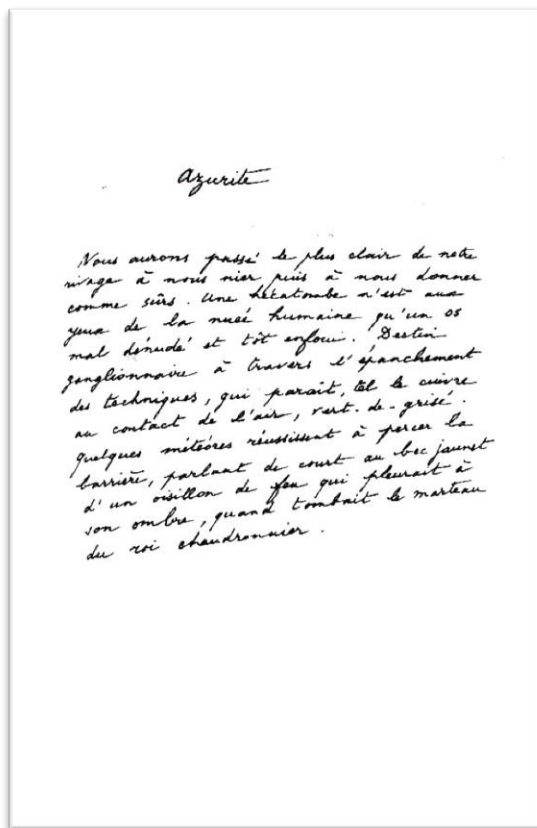
Tourner les pages de cette œuvre s'assimile au geste du spectateur qui déroule le rouleau de tableau. En Chine, le déroulement et la contemplation d'un chef-d'œuvre peuvent durer

¹ VEYNE, Paul. *René Char en ses poèmes*. Paris : Gallimard, 1990. P. 51.

² CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 383.

des heures, cet acte constitue un rituel presque sacré car à mesure que le tableau se déroule, ce Temps vécu se spatialise, non pas en un cadre abstrait mais en un espace qualitatif et incommensurable. Lorsque le livre est fermé, le tableau enroulé, ils deviennent l'univers fermé sur soi. Ouvrir le livre, ou dérouler le tableau pour poursuivre la métaphore, c'est créer chaque fois pour le spectateur le miracle de dénouer le Temps, de revivre son rythme vécu et dominé. Cela est possible si, comme les peintres chinois, nous concevons le papier vierge comme le Vide originel par où tout commence, cette pensée transforme l'acte de peindre en l'acte d'imiter « *les gestes mêmes du créateur*¹ ». Cheng Hsieh écrit ceci : « *Le tableau est sur le papier certes ; il y a ce qui est hors du papier que l'invisible prolonge et purifie*². » L'artiste chinois cherche avant tout à traduire le Temps vécu en espace vivant.

Comment cela se traduit-il dans l'œuvre ? Par l'espace que crée l'aquarelle pour accueillir la poésie, par cette vision qu'ensemble, ils offrent du monde :



¹ CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. [S.l.] : Editions du seuil, 1991. P. 107.

² *Ibid.* p. 107

L'aquarelle semble désirer s'échapper de la feuille pour s'étendre sur le reste du monde, elle colore ce qui est hors du papier. Cette masse sombre dans le coin gauche du tableau est le point de départ de la fumée brunâtre qui s'en échappe. C'est cette vapeur qui, comme un souffle, semble traverser le tableau pour arriver jusque dans l'espace qui entoure le spectateur. Ainsi l'espace n'est plus réduit à la simple feuille de papier ni au livre, il s'élargit et peut prendre toute la place que lui offre le lecteur. Ce sera le lieu du poème.

« *Destin ganglionnaire à travers l'épanchement des techniques, qui paraît, tel le cuivre au contact de l'air, vert-de-grisé.* » Ce poème, en plus d'être imagé, offre à lui seul un tableau très coloré. En effet, en plus du titre, *Azurite* qui imprègne l'atmosphère d'une lueur bleue, d'un ciel éclatant, nous trouvons également les couleurs « vert-de-grisé », « jaunet » ainsi que des nuances comme « clair » ou « ombre » mais également des matières comme le « cuivre », tout cela vient nuancer le tableau et lui donnent de la consistance. Si ces couleurs ne correspondent pas à celles de l'aquarelle, cela n'a pas d'importance car nous pourrions associer ce poème à une autre peinture mais cela contredirait l'affirmation que cette œuvre ne forme qu'un seul et même poème. Au contraire, les couleurs du poème viennent s'associer à celles de la peinture pour donner toujours plus de matière au monde qu'ensemble ils sont en train de former autour du lecteur. Ce dernier se retrouve ainsi entouré d'un monde de couleurs mais cela ne suffit pas à créer un nouvel univers.

L'écriture du poète, dans sa matérialité, son opacité, se donne à voir plus qu'à comprendre. Ici il nous offre divers images qui se confrontent dans l'esprit du lecteur et dont quelques mots seulement survivront pour venir étoffer l'univers que, peu à peu, il se crée dans la contemplation de l'œuvre. Dès le premier vers le poète nous offre une antithèse : « *Nous aurons passé le plus clair de notre rivage à nous nier puis à nous donner comme sûrs.* » Puis les oppositions se font plus matérielles : une « hécatombe » se confronte à un « destin ganglionnaire », le « cuivre » à « l'air », un « nuée humaine » fait face à « quelques météores », puis le poème se finit en une explosion royale de couleurs et d'impressions : « *... parlant de court au bec jaunet d'un oisillon de feu qui pleurait à son ombre, quand tombait le marteau du roi chaudronnier.* » Ici sont présents tous les sens qui pourraient toucher aux émotions du lecteur : l'ouïe avec « parlant », « oisillon », le goût avec le « bec » ainsi que « chaudronnier » puisqu'il vend des chaudrons dans lesquels une soupe va mijoter ; le toucher est présent par les larmes qui coulent le long du visage, « pleurait », ainsi que par le « feu » qui, s'il est proche, se fait sentir sur la peau ; la vue par toutes ces images que suggère ce simple vers : « bec jaunet », « oisillon de feu », « tombait le

marteau du roi chaudronnier ». Quant à l'odorat, s'il est présent lui aussi par le « bec », il est plus difficile à déceler si ce n'est dans l'imagination du lecteur que le poème fait travailler en suggérant un « rivage », il peut alors s'imaginer les embruns venir sur son visage ainsi que l'odeur de la mer. Ainsi, l'œuvre n'apporte pas uniquement un univers tout en couleurs, celui-ci est également empreint de sensations, d'émotions.

L'imagination du lecteur est créatrice d'univers, elle peut prendre tous les chemins que lui offrent les deux artistes, et ils sont nombreux, peut-être même infinis grâce à cette grande part que prend l'abstrait dans l'œuvre. Pour ce qui est des travaux de Zao Wou-Ki, les critiques parlent plutôt d'abstraction lyrique, en opposition à l'abstraction géométrique. Quoi qu'il en soit, cela consiste pour les artistes à évoluer vers un langage abstrait tout en suivant une écriture gestuelle ce qui correspond parfaitement à Zao Wou-Ki puisque son héritage d'extrême orient lui a fourni une connaissance de la calligraphie, et donc de la gestuelle, très poussée. Par l'art abstrait, l'artiste peut projeter ses émotions directement sur la toile. Si René Char n'a pas cette facilité d'une écriture gestuelle, il a une maîtrise parfaite de sa poésie par laquelle il transmet ses émotions, ce qui lui permet de fusionner sans trop de difficulté son écriture avec l'art du peintre chinois, tous deux ayant une sensibilité émotionnelle extrême.

C'est cette émotion la réelle investigatrice de l'œuvre. C'est elle que le lecteur/spectateur aperçoit chaque fois qu'il tourne la page. Elle s'articule autour du blanc présent dans l'œuvre de Zao Wou-Ki, le vide créant ainsi un espace totalement libre d'interprétation pour le spectateur, comme c'est de coutume dans la peinture chinoise. Le tableau s'adresse au spectateur par une technique qui s'assimile au « Zip de Newman » qui sépare et unit à la fois. Barnett Newman est l'un des représentants les plus importants de l'expressionnisme abstrait. Ses tableaux se caractérisent par de grands aplats de couleur séparés uniquement par de fines lignes verticales, souvent blanches, qu'il appelle des « *zips* ». Ces lignes permettent au tableau de dialoguer avec le spectateur dans la brisure qu'elle crée. C'est par elles que la frontalité du tableau s'articule avec la latéralité et que la toile crée ainsi sa propre énonciation. Pour ce qui en est de l'œuvre de Zao Wou-Ki, tout comme Barnett Newman, l'énonciation passe par le conflit engendré entre les couleurs et leur matérialisation, ce « zip » ainsi généré permet une valorisation de l'instant présent et du sublime. Tout comme il ouvre le dialogue entre le blanc et une concentration de couleurs, il offre un accès pour le spectateur au tableau et à ce qu'il renferme.

Où se déroule précisément le dialogue entre le spectateur et l'œuvre *Effilage du sac de jute*, entre les poèmes et les aquarelles ? René Char donne la réponse en quelque sorte dans une de ses lettres : « *Je rêverai longuement et longtemps devant cette part la meilleur de la Création*¹. » Il se trouve dans l'échange de rêves communs, dans le silence des œuvres mutuellement contemplées. Or, les rêves n'ont pas de limites, ni de fins. Ce sont eux qui rendent le monde créé par les deux artistes si complexe et si fort à la fois. Ce sont également eux qui repoussent les limites de l'art et qui offrent au spectateur un univers toujours plus vaste.

c. Fin et suite du dialogue

« *L'art plastique moderne ... se comprend comme un débat dans l'espace* » écrivait Heidegger, ami de René Char. A cela, Olivier Debré ajoute « *Plus on semble atteindre les confins de l'espace réel, plus on éprouve le besoin d'imprégner sa marque dans l'espace imaginaire*². » Est-ce cela que ressentit le poète ? Un besoin de se projeter dans le monde imaginaire parce qu'il avait atteint à travers son art les limites du monde réel ? Il est vrai que René Char a vécu de nombreuses expériences qui ont pu lui faire penser cela. Mais dès ses travaux avec Miró et même Nicolas de Staël, il était déjà parti à la découverte d'un nouvel espace. Déjà, il avait compris que ce serait par le dialogue qu'il parviendrait à y accéder. La grande question étant : est-il possible de faire vibrer ensemble l'espace réel et l'espace imaginaire pour créer un nouvel univers ?

Pour y répondre, il faut remonter aux premiers instants de la création. Lorsque nous traçons un trait, quoi qu'il représente, l'espace qui l'entoure est la projection du monde, et c'est l'espace de l'art. A notre époque, le trait n'est plus figuration mais notre propre projection. Il subsiste toujours un rapport avec le réel car si nous désirons véritablement être abstrait, il faudrait une rupture totale avec les sens, avec le corps et donc avec le monde. Ce qui n'est pas notre cas. Le trait transforme l'espace en projection de nous-même. D'après Olivier

¹ CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. P. 87.

² DEBRÉ, Olivier. *Couleurs et mots*. Paris : Le cherche midi éditeur, 1996. 95 p.

Debré, le seul signe véritablement abstrait est celui auquel nous donnons un sens et un son, celui qui se trouve ainsi par convention, lié à la compréhension, c'est-à-dire l'écriture.

Ces deux espaces, celui de la projection du monde et celui de nous-même, sont fondus dans l'art pour créer un troisième univers. René Char l'exprime ainsi :

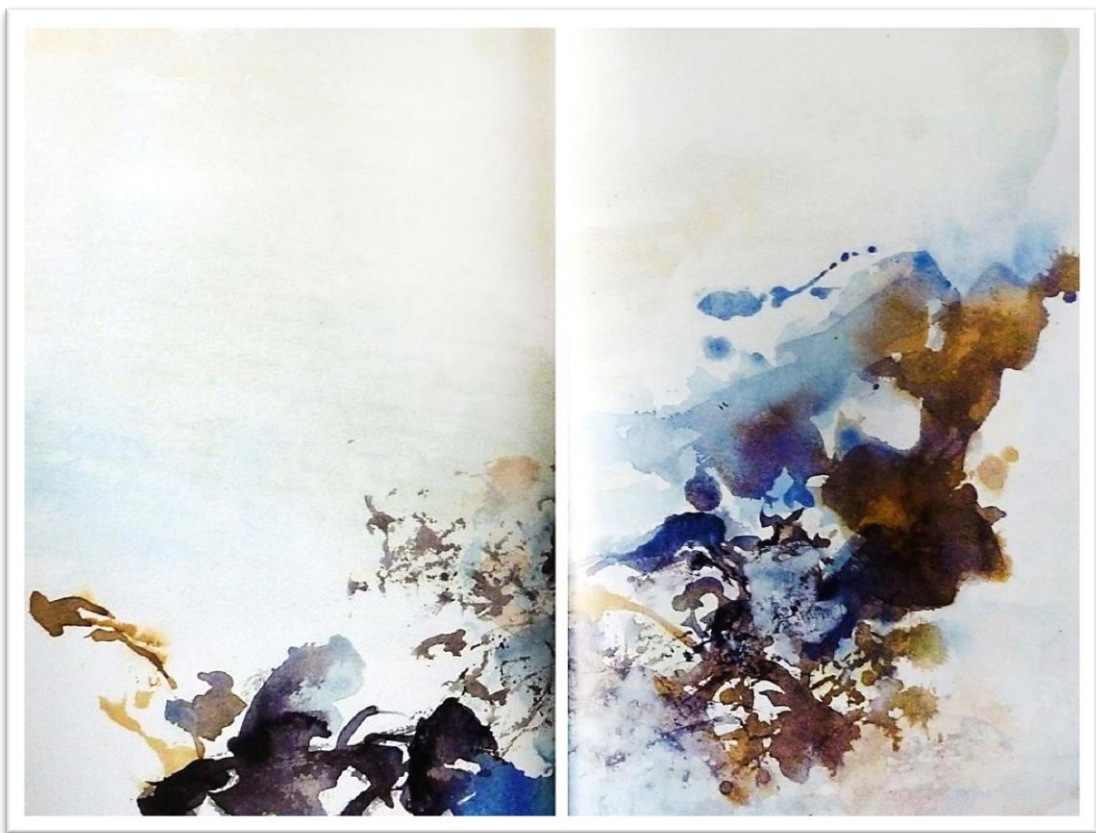
« Ce siècle a décidé de l'existence de nos espaces immémoriaux : le premier, l'espace intime où jouaient notre imagination et nos sentiments ; le second, l'espace circulaire, celui du monde concret. Les deux étaient inséparables. Subvertir l'un, c'était bouleverser l'autre. Les premiers effets de cette violence peuvent être surpris nettement. Mais quelles sont les lois qui corrigent et redressent ce que les lois qui infestent et ruinent ont laissé inachevé ? Et sont-ce des lois ? Y a-t-il des dérogations ? Comment s'opère le signal ? Est-il un troisième espace en chemin, hors du trajet des deux connus ? Révolution d'Orion resurgi parmi nous¹. »

La figure d'Orion permet de construire ce troisième espace qui est celui de la poésie. Il est cette « révolution » dans laquelle il s'inscrit graphiquement, comme astre et comme personnage. Le mot « révolution » détermine parfaitement la construction du troisième espace car selon une première définition, le terme définit le mouvement d'un astre sur lui-même autour d'un axe ou selon une orbite qui le ramène à son point de départ : Orion est un nom astronomique, celui d'une constellation. Mais c'est aussi un personnage mythique qui donne son nom à une constellation. D'après plusieurs versions du mythe, Orion est un chasseur transformé par Artémis. Or *Aromates chasseurs* est le récit de son retour sur terre : la révolution spatiale est accomplie, fondée sur le mythe et l'astronomie. Mais elle ne décrit pas un territoire représentable car le chemin parcouru est jalonné d'autres constellations sans ordre ni logique dans l'espace, et qui sont « *autant de ponts jetés, en quelque sorte, d'une île à l'autre dans l'archipel de ce recueil de poèmes. Dans l'espace poétique, de tels ponts sont concevables, qui ne le sont ni dans l'espace céleste, ni dans l'espace mythique²*. » C'est au lecteur de se recréer ce nouveau monde que lui offre le poète.

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 509.

² KOCHMANN, René. *Titres, sous-titres, noms propres dans Aromates chasseurs ou l'hypothèse d'un troisième espace, René Char, SUD*. P. 114.

De la même manière, lorsque nous écrivons, inconsciemment notre feuille blanche devient notre miroir. L'espace de l'écriture, loin d'être la représentation du monde, est communication de nous-même. A travers l'œuvre *Effilage du sac de jute*, c'est tout cela que René Char met en pratique, unissant la part abstraite de l'écriture au « *dos houleux du miroir* » de Zao Wou-Ki, c'est-à-dire à sa part purement lyrique et émotionnelle. Le peintre offre également au monde de René Char une réalité picturale. Le poète lui-même lui reconnaît ce talent dans une lettre destinée à sa femme écrite le 15 mai 1983 : « *Wou-Ki, avec sa peinture, accomplit les volontés d'un « univers » où le fractionné reçoit « la grâce » d'une réalité picturale illimitée, génie dont le regard reçoit la justesse aussi*¹. »



S'étendant sur les deux pages, cette aquarelle prend une grande importance dans l'œuvre, car elle se situe en son centre. Elle répond à la demande de René Char qui trouvait qu'une grande aquarelle « *complèterait merveilleusement les 8 autres.* » Finalement, l'œuvre contient trois aquarelles qui s'étendent sur deux pages, toutes trois se situant au centre de l'œuvre. Le peintre aura certainement trouvé l'idée de René Char très bonne et l'aura étoffée comme ils en ont l'habitude. Le dialogue est créateur.

¹ CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. P. 121.

Ainsi, les deux hommes se sont bien trouvés, chacun apportant à l'autre ce qu'il recherchait. Mais qu'en est-il du dialogue lancé par René Char des années auparavant ? Trouve-t-il ici son apogée avec cette œuvre ? Il est vrai que les deux artistes semblent avoir réellement fusionnés pour la création de ce livre. Ils se sont harmonieusement complétés pour enfin trouver un équilibre entre ombre et lumière. Le lecteur participe activement au dialogue et voit Orphée apparaître à ses côtés. Mais nous ne pouvons dire que le dialogue est terminé, car même s'il est vrai qu'il a atteint ici un très haut niveau, ce n'est que pour poser d'autres énigmes et relancer le dialogue de plus belle. Lorsqu'aujourd'hui l'art n'est que dépassement et perd chaque jour un peu de sa valeur, qu'une œuvre comme *Effilage du sac de jute* soit publiée trente ans après sa création, qu'elle trouve son public, cela prouve bien que le dialogue entre les arts a toujours lieu d'être et qu'il peut être une réponse à l'impasse dans lequel se trouve l'art, encore de nos jours. En effet, cette recherche artistique d'un dépassement toujours plus brutal ne peut être que la preuve que l'art lui-même est dépassé. Et si la réponse se trouvait dans cette fusion des arts qui, si elle a déjà été éprouvée, regorge encore de possibilités et d'énigmes non pas à élucider mais à parcourir ? René Char, par son dialogue intense avec les peintres, a suivi une voie qui n'est pas prête de s'arrêter. Engagée par Baudelaire près d'un siècle auparavant, cette conversation entre poésie et peinture ne demande qu'à être poursuivie pour dévoiler de nouveaux secrets, de nouveaux mondes où le lecteur n'attend qu'un « *doigt majeur se sépare de la main* » pour s'y précipiter.

D'autres écrivains ont déjà pris la relève bien sûr, comme Jean-Philippe Toussaint qui, en tant qu'écrivain et réalisateur, est très bien placé pour poursuivre le dialogue en l'étendant à l'art cinématographique. Il y a peu, il a engagé un dialogue dans un livre intitulé *Livre/Louvre*¹ où sont confrontées photographies, vidéos, installations et performances de l'artiste dans le but d' « *évoquer le livre sans passer par l'écrit.* » Ce qui rappelle le désir de l'écrivain de parler à l'œil du lecteur avant son intellect. L'auteur engage ainsi une réflexion sur la lecture, le temps qui passe et la littérature. Déjà dans ses œuvres littéraires précédentes, il avait engagé le dialogue entre l'écriture et la photographie, mais également l'écriture et l'art picturale, son personnage traversant dans un état second les allées du Louvres ce qui donne une vision inhabituelle de ce lieu saturé d'histoire. Le Louvre s'assimile de nos jours à un tableau d'histoire, empli d'une *historia* au sens d'Alberti qui empêche tout spectateur d'en avoir une vision différente. Jean-Philippe Toussaint offre

¹ TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La main et le regard : Livre/Louvre*. Paris : Le Passage, 2012. 216 p.

dans cette œuvre, *Fuir*¹, une vision différente du Louvre : il n'est plus un site sécurisant et artistique mais bien un lieu d'oppression et de danger que le personnage cherche à quitter dans une fuite effrénée. Le rôle de l'artiste est alors d'offrir une nouvelle vision des choses au lecteur, de le sortir de ses habitudes, de lui apprendre à avoir une conception différente de ce qui l'entoure. C'est alors au lecteur de partager ses nouvelles impressions, ses nouvelles sensations afin de faire évoluer l'Art. La création perpétuelle est nécessaire car « *la lumière a été chassée de nos yeux. Elle s'est enfuie quelque part dans nos os. A notre tour nous la chassons pour lui restituer sa couronne*². »

Mais ce qu'il manque à Jean-Philippe Toussaint pour faire évoluer le dialogue, c'est un travail en commun, où deux esprits se rencontrent, où deux mondes s'entrechoquent, où deux désirs aboutissent à la création d'un nouvel univers. Un langage nouveau qui laisse impuissant les artistes eux-mêmes car la matière, souvent, prend le dessus sur la main. Car l'œuvre est aussi lutte contre les résistances de la matière, du temps, du monde. Elle ne se termine jamais car elle est le lexique de la vie.

¹ TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Fuir - Prix Médicis 2005*. Paris : Les Editions de Minuit, 2005. 186 p.

² CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. P. 8.

CONCLUSION

Lors de ses premiers pas dans le groupe surréaliste, René Char a une première occasion de travailler avec des peintres. Mais il est alors trop absorbé par l'expérimentation de sa poésie pour profiter des créateurs qui l'entourent. La guerre a-t-elle été un déclencheur dans la poésie de René Char ? Quoi qu'il en soit, c'est seulement une fois la paix retrouvée qu'il se lancera réellement à la découverte d'un nouvel univers, réunissant la poésie et la peinture en un seul et même poème. Malgré son peu d'expérience dans le domaine pictural, l'échec n'est pas envisageable car « *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir*¹. » Le poème est donc présent là où nous le désirons et ne risque pas d'abandonner René Char si celui-ci s'éloigne de trop. Le dialogue entre poète et peintres connaîtra beaucoup d'interlocuteurs jusqu'à ce que René Char, lors d'une crise créatrice, se referme sur lui-même. Il se retrouve alors seul avec son art pour poursuivre un dialogue qui n'est plus seulement une recherche créatrice mais une bouée de sauvetage pour un artiste à la dérive. Le poète sort de cette lutte avec la conviction que la poésie peut dépasser ses limites grâce à une union avec l'art pictural.

Il expérimentera cette sensation avec bien des peintres, poussant avec certains l'expérience un peu plus loin, lorsque les liens d'amitiés se tissent, comme ce sera le cas avec Nicolas de Staël. Les deux hommes explorent les cimes ensemble, leur art les poussant dans des extrêmes dont parfois il est bien difficile de revenir. La peinture de Staël semble faire écho à la poésie de Char, tous deux côtoient sans cesse l'abîme, trouvent des accords que nul autre n'aurait osé tenter. Une peinture tendue, nerveuse, toujours sur le fil du rasoir répond à une poésie de l'affrontement, de l'épuration. Seule la mort sera capable de mettre fin à ce dialogue intense, parfois douloureux pour Nicolas de Staël qui se suicidera à quarante et un ans. D'autres peintres, bien-sûr, viendront poursuivre le dialogue, mais la relation qu'entretenait les deux hommes aura été unique dans son intensité. Malgré le peu d'œuvre en commun qu'elle a engendré, ils se sont mutuellement inspirés, chacun poussant l'autre un peu plus loin dans ses retranchements. C'est cette exploration d'un nouvel univers qu'engendre l'union des arts, poussant les artistes là où ils n'auraient jamais pensé se trouver.

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 162.

C'est ainsi que René Char se retrouve à explorer l'univers de l'art chinois. Rien dans son œuvre, en apparence, n'aurait pu prévoir cela. Pourtant, à force de travailler avec des peintres et de les côtoyer, il en vint à rencontrer Zao Wou-Ki, dans cet univers si particulier qu'est le sien. Deux arts se rencontrent pour, au final, dialoguer dans un accord parfait. Ils n'utilisent pas le même alphabet que nous, ni le même langage, pourtant ils arrivent à se faire comprendre. Là se trouve la magie de leur art. S'ils parviennent à nous toucher, c'est certainement parce qu'ils ne s'adressent pas à notre intellect, mais à nos émotions. Pour le lecteur, il s'agit uniquement de ne pas se fermer à ce nouveau mode de communication, et de l'accepter, tel qu'il est, sans chercher à mettre des mots là où ils ne sont pas nécessaires.

Mais par cette alliance, ce n'est pas seulement la voix qui s'associe aux yeux, ce sont également les oreilles, car la musique est présente en chaque mot, en chaque coup de pinceau. Ce n'est pas un hasard si le poète surnomme Zao Wou-Ki « *Orphée voyageur* », et s'il compare le titre *Effilage du sac de jute* à un « *premier coup d'archet ou de percussion volatile* ». Pourtant, alors que René Char montre au grand jour son plaisir à travailler avec des peintres, il ne fait que très peu référence aux musiciens, ils n'ont d'ailleurs pas une grande place dans son œuvre : seuls Mozart, Monteverdi, Wagner et Moussorgski y sont présents. Cette liste ne se compare pas aux nombreux peintres et autres plasticiens présents dans la *Recherche de la base et du sommet*. Malgré son grand désir de réunification des arts, le poète n'est guère égalitaire et semble vouloir éloigner la musique là où pourtant elle s'impose, avec ou sans le consentement de René Char. Ce rejet s'explique par la relation qu'entretiennent poésie et musique. Ces deux langages étant trop proches, ils ne peuvent coexister sans instaurer un rapport de force. Pourtant, tous deux sont bien présents dans l'œuvre *Effilage du sac de jute* et cohabitent dans une harmonie parfaite, mais cet état des choses n'est possible que grâce au peintre chinois qui semble jouer le rôle d'arbitre et ainsi rendre possible ce qui, auparavant, était inenvisageable pour René Char.

Ainsi le poète est parvenu à dépasser ses propres limites et pas uniquement celle de sa poésie. La solution est venue de ce dialogue qu'il avait instauré avec les peintres, il lui a permis de faire des rencontres comme celle de Zao Wou-Ki et de découvrir des univers qu'il n'avait imaginé. Ce sont ces rencontres qui ont rendu sa création si foisonnante. Ce sont elles également qui ont ouvert le champ des possibilités de l'Art. Celui-ci ne se résume pas à quelques pratiques qui se croisent parfois pour ensuite retourner à leur solitude, l'Art doit être synonyme d'une union qui ouvre les frontières et résout les

incompatibilités afin que la Beauté règne : « *Dans nos Ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté.* »

René Char l'a prouvé, c'est dans l'unification des contraires que se dévoile l'harmonie. Il ne faut donc pas hésiter à réunir ce qui semble ne pas pouvoir l'être. Mais parfois, la solution peut également se trouver dans ce que nous avons de plus proche car, au final, qui peut dire la place que prend réellement la Musique dans l'œuvre *Effilage du sac de jute* ? Et même dans l'œuvre de René Char tout entière ? Une part bien plus importante que prévu, très certainement. Vraisemblablement, si René Char n'écoutait pas de musique en écrivant, la Sorgue lui offrait la seule musique dont il avait besoin pour exhausser les mots. La preuve en est de ce poème :

« *ELOQUENCE D'ORION*

Tu te ronges d'appartenir à un peuple mangeur de chevaux, esprit et estomac mitoyens. Son bruit se perd dans les avoines rouges de l'évènement dépouillé de son grain de pointe. Il te fut prêté de dire une fois à la belle, à la sourcilleuse distance les chants matinaux de la rébellion. Métal rallumé sans cesse de ton chagrin, ils me parvenaient humides d'inclémence et d'amour¹. »

Le champ lexical de la musique est bien présent, dès le titre, la parole se dévoile avec « éloquence ». Nous le retrouvons plus présent ensuite dans le corps du texte avec le substantif « chant » ; mais le nom « bruit » ainsi que le verbe « dire » contribuent également à donner à ce poème un aspect très sonore, pour ne pas dire musical. De plus, par la présence de « la belle » ainsi que de l'adjectif « rouges », nous pourrions même donner à ce poème le nom de chanson de geste, car le sujet n'est autre qu'une femme, comme il était de coutume dans la tradition médiévale.

Ainsi, si nous avons été surpris de découvrir l'intérêt de René Char pour l'art chinois, peut-être le serions-nous encore plus en constatant une certaine influence de l'art médiéval dans son œuvre poétique. L'idée n'est pas si folle que cela puisque Paul Eluard, qui fut son grand ami, s'intéressait de très près à la fin'amor et l'intégrait dans ses poèmes comme c'est le cas dans le recueil *Médieuses*. Il serait intéressant alors d'approfondir ce point, tout comme celui de la musique, car si elle est bien présente dans l'œuvre de René Char, il est difficile de dire la place qu'elle y prend réellement.

¹ CHAR, René. *Œuvres complètes*. [S.l.] : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 528.

Les peintres qui accompagnèrent René Char dans son œuvre furent si nombreux qu'il nous a été impossible dans ce mémoire de leur porter à tous l'attention nécessaire. Si nous avons choisi de nous attacher à l'artiste qu'est Zao Wou-Ki pour cette œuvre en commun qu'est *Effilage du sac de jute* qui nous a tant marquée, il serait toutefois intéressant de se pencher plus précisément sur les relations qu'a entretenues René Char avec les autres peintres, car à chaque amitié s'apparente un travail en commun unique, qui cherche toujours à porter l'art dans un nouvel univers.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de René Char

CHAR, René. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1983. 1364 p.

CHAR, Marie-Claude. *Char. Dans l'atelier du poète*. Edition établie par Marie-Claude Char. Paris : Gallimard Quarto, 2007. 1064 p.

Cette œuvre s'introduit dans l'atelier de René Char pour suivre le cours de ses créations. Elle n'offre pas l'intégralité des textes mais une petite partie de chaque recueil écrit par le poète, depuis sa toute première création, Les Cloches sur le cœur, jusqu'à celles de sa fin de vie. Nous pouvons ainsi suivre le cours de ses créations, de l'état primitif des poèmes qui paraissent en revue, jusqu'à l'état final édité par les plus grandes maisons d'Édition. Nous avons également accès à la correspondance intense que René Char entretenait avec des peintres mais également avec des journalistes ou même des musiciens comme Pierre Boulez, même s'ils ne furent pas nombreux. En plus de cela, cet ouvrage offre à voir les illustrations réalisées par des peintres aussi fameux que Picasso, Braque ou même Giacometti pour n'en citer que quelques-uns. Ceux-ci joignaient très souvent leurs travaux aux poèmes de René Char. Ainsi nous prenons connaissance d'œuvres très rares dont parfois seuls les bibliophiles connaissent l'existence. Ce livre suit le cours de l'histoire du poète, dans un parcours chronologique qui respecte le souci constant de René Char de protéger l'intimité de son être. Ainsi ce n'est pas une biographie de sa vie mais bien de son œuvre qui nous est proposée ici.

Cette œuvre est primordiale pour cette étude car elle nous offre une vision d'ensemble de l'œuvre de René Char unique. Elle réunit lettres, photos, articles, pamphlets, prospectus, gravures, hommages et préfaces en un même lieu là où nous aurions dû traverser la France pour avoir accès à tous ces documents. Cet ouvrage, ajouté aux œuvres complètes de la pléiade, nous offre l'intégralité de l'œuvre de René Char, tant sur un plan poétique qu'artistique. Elle est donc incontournable dans la réalisation de ce mémoire.

CHAR, René. *La nuit talismanique*. Paris : Albert Skira, les sentiers de la création, 1983. 97 p.

CHAR, René & ZAO, Wou-Ki. *Effilage du sac de jute*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011. 121 p.

Œuvres critiques

BELIN, Olivier. *René Char et le surréalisme*. Paris: Editions Classiques Garnier, 2011. 626 p.

BRODSKAÏA, Nathalia. *Le Surréalisme. Genèse d'une révolution*. Singapour : Parkstone international, 2009. 225 p.

COLLOT, Michel. *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles : Actes Sud / ENSP, 2011. 282 p.

CROUZET, François. *Contre René Char*. Paris : Les Belles Lettres, 1992. 255 p.

DETHURENS, Pascal. *Peinture et Littérature au XX^e siècle*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007. 480 p.

Ce volume est une étude de la part de critiques littéraires du lien existant entre la peinture et la littérature, entre les couleurs et les mots, les formes et le verbe. Le lecteur découvre comment le dialogue s'est instauré d'Aragon à Matisse, de Kafka à Klee, d'Apollinaire à Delaunay, de Breton à Dali... L'œuvre couvre tout le siècle et offre ainsi une vision très complète des différentes relations qui ont pu s'instaurer au fil du temps entre des artistes dont l'art n'avait que peu en commun, mais qui choisirent malgré tout d'échanger leurs connaissances. Dans une première partie, l'œuvre étudie le face à face entre poètes et peintres, des rencontres qui parfois furent évidentes comme celle entre Giacometti et Celan, mais elle étudie également le regard de trois poètes face à la peinture abstraite, c'est-à-dire Michel Butor, Yves Bonnefoy et Jacques Dupin. La suite s'intéresse plus au lien existant entre le théâtre et la peinture, pour finir sur les grands conflits critiques du siècle, Le Coup de dés de Mallarmé par exemple.

Ce volume est intéressant pour cette étude, car il traite de la même question que nous nous sommes posés lors de la réalisation de ce mémoire : quels liens existe-t-il entre la poésie et la peinture ? Mais si nous avons fait le choix de nous pencher sur un couple d'artiste en particulier pour trouver une réponse, cette œuvre au contraire offre une référence beaucoup plus large d'artistes ayant travaillé en commun. Le premier chapitre est celui

qui a attiré le plus notre attention car il traite du sujet René Char et Nicolas de Staël : le poète et le peintre, sur le tranchant des nerfs, nous offrant ainsi une vision des deux hommes ailleurs que dans l'œuvre du poète ou dans leur correspondance.

DUPOUY, Christine. *René Char*. Paris : Pierre Belfond, 1987. 344 p.

GREILSAMER, Laurent. *L'éclair au front. La vie de René Char*. [S.l.] : Fayard, 2004. 558 p.

KINGMA-EIJGENDAAL, Tineke & SMITH, Paul. J. *Lectures de René Char*. Amsterdam : Rodopi B.V., 1990. 180 p.

MARTY, Eric. *René Char*. [S.l.] : Seuil, 1990. 284 p.

MATHIEU, Jean-Claude. *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*. Paris : José Corti, 1984. 730 p.

MICHEL, Laure. *René Char. Le poème et l'histoire 1930-1950*. Paris : Honoré Champion éditeur, 2007. 391 p.

PLOUVIER, Paule. *René Char, 10 ans après*. Paris : L'Harmattan, 2000. 335 p.

Dix ans après, qu'en est-il de l'œuvre de René Char ? Le colloque de Montpellier a tenté de faire le point sur les voix qui s'élèvent entre admiration et refus. Il a étudié les lectures actuelles en écoutant comment René Char est reçu par les poètes et critiques de la nouvelle génération. C'est la lecture d'une œuvre mais également un regard jeté sur la tournure prise par la critique officielle : critique qui éclaire les circonstances de création et enrichit l'approche des textes. Il a également cherché à faire le point et à mettre en perspective cette œuvre incontournable dans le devenir de la littérature. Ce colloque a ouvert un aperçu sur les traductions du poète en Europe et a mis à jour une nécessité de développer la poésie de René Char dans les pays de l'Est. L'œuvre charienne connaît un développement dans le temps qui ne fait que commencer.

Le chapitre trois nous intéresse tout particulièrement car il est consacré à la présence des arts dans la formation de l'œuvre et en vient à parler de la relation qu'entretenait René Char avec l'œuvre de Georges de La Tour, ou encore avec Nicolas de Staël. Sans oublier les musiciens, avec qui le poète entretenait des rapports antagonistes. A travers le discours critique présent dans cette œuvre consacrée à la peinture se dit une méditation sur le lieu, ni terrestre et utilitaire, ni divin, mais bien humain, construit par le poète et le peintre. Le

dialogue avec Braque, très complice, permet ainsi de comprendre un peu mieux ce « troisième espace » qui est au centre de la poésie de René Char et dont ce travail a cherché à comprendre l'origine, ainsi que les conséquences, de l'existence d'un tel univers.

VAUGEOIS, Dominique. *L'écrit sur l'art : un genre littéraire ?* Pau : Publications de l'université de Pau, 2005. 210 p.

VAUGEOIS, Dominique. *L'Ecrivain et le spécialiste. Ecrire sur les arts plastiques au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle.* Paris : Editions Classiques Garnier, 2010. 330 p.

VEYNE, Paul. *René Char en ses poèmes.* Paris : Gallimard, 1990. 534 p.

Cet ouvrage est à la fois une esquisse biographique, un portrait, un exposé systématique et une « traduction » intégrale des poèmes et des aphorismes. Car la poésie de René Char ne réside ni dans la pure signification ni dans des sonorités qui nous berceraient de leur seule musique ; elle habite dans l'écart que fait le poème par rapport à ce dont il parle. Ainsi, ce livre « raconte » ce que disent les poèmes de René Char comme on raconterait un film à quelqu'un qui ne l'aurait pas vu ou l'aurait mal compris. Mais il ne faut pas se tromper, l'étude est sérieuse et précise. Sa particularité est que l'auteur est un des rares à avoir eu la chance de pouvoir demander à René Char lui-même ce que signifiait ses poèmes, et surtout d'obtenir des réponses, car le poète tenait énormément à être compris. Mais ce qui importait d'autant plus pour lui, c'est que le poème soit aimé. René Char a voulu et exigé ce livre tel qu'il est. Cette visite de l'œuvre se déroule en suivant la vie publique et privée du poète, et aussi la logique de sa philosophie personnelle ; les relations amicales et difficiles de René Char avec son interprète font voir l'homme au vif de son intimité.

Cette œuvre fut d'une aide bienvenue pour la compréhension de certains poèmes de René Char, mais c'est avec parcimonie que nous nous y sommes penchés car la présence du poète est très forte dans cet ouvrage et donne des explications nettes et personnelles là où, parfois, le poème gagnerait à garder de son hermétisme.

Bibliographie générale

ALBERTI, Leon Battista. *De la peinture*. Paris : La littérature artistique, 1992. 219 p.

BARNHART, Richard M. *Trois mille ans de peinture chinoise*. Arles : Editions Philippe Picquier, 2003. 402 p.

BRETON, André. *Œuvres complètes. Tome 1*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1988. 1755 p.

BRETON, André. *Œuvres complètes. IV, Écrits sur l'art et autres textes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 2008. 1527 p.

BRETON, André. *Les vases communicants*. [S.l.] : Gallimard, 1996. 178 p.

BUSHELL, Stephen W. *L'Art de la Chine*. Singapour : Parkstone international, 2008. 255 p.

CAMUS, Albert. *Œuvres Complètes. Tome 4*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 2008. 1600 p.

CHAR, René & STAËL, Nicolas de. *Correspondance 1951-1954*. [S.l.] : Editions des Busclats, 2010. 141 p.

CHAR, René et CAMUS, Albert. *Correspondance 1946-1959*. Paris : Editions Gallimard, 2007. 263 p.

CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. [S.l.] : Editions du seuil, 1991. 157 p.

Cette œuvre tente d'appréhender la peinture chinoise en tant que langage constitué et d'en saisir les principes de fonctionnement. Elle explique la pensée esthétique chinoise qui propose un art qui tend à recréer un microcosme total et éclaire le rôle du Vide qui est prédominant. L'approche de François Cheng est unique dans le fait qu'il n'offre pas une description de la peinture chinoise et de son art, mais bien une étude adaptée à de jeunes lecteurs qui tentent d'appréhender l'art chinois dans sa globalité, tant artistique que philosophique. Ainsi, une rapide description des dynasties chinoises est proposée, suivie d'une explication de l'évolution artistique au fil des siècles, ce qui permet au lecteur de posséder les connaissances suffisantes afin de comprendre la suite de l'explication. C'est alors une étude poussée de la technique du peintre chinois qui est présentée, en partant de

la gestuelle jusqu'aux croyances parfois mystiques de l'artiste. Le pinceau, au contact du papier, est créateur de monde.

Cette étude dans son entier nous a été d'une aide précieuse afin de comprendre au mieux les peintures de Zao Wou-Ki dont la technique de l'encre de chine, particulière à l'art oriental, est très présente tout au long de son œuvre. Ainsi, nous avons également découvert que l'espace que crée le peintre afin d'accueillir la poésie de René Char est une tradition chinoise. La poésie fait partie intégrante de l'art chinois, serait-ce possible que ce soit le cas également pour l'art français ?

DEBRÉ, Olivier. *Couleurs et mots*. Paris : Le cherche midi éditeur, 1996. 95 p.

ELUARD, Paul. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1993. 1656 p.

MICHAUX, Henri. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 2001. 1384 p.

MICHAUX, Henri. *Jeux d'encre. Trajet Zao Wou-Ki*. Paris : L'échoppe & La maison des amis des livres, 1994. 50 p.

NOËL, Bernard & ZAO, Wou-Ki. *Zao Wou-Ki*. [S.l.] : L'Atelier des brisants, 2001. 75 p.

Cet ouvrage nous offre une vision unique de la peinture de Zao Wou-Ki à travers les yeux de Bernard Noël. Les deux hommes étant très proches, ils ont eu l'occasion d'effectuer bon nombre d'œuvres en commun. Ici, proses et poèmes y sont intimement mêlés et nous offrent une entrée dans l'univers si particuliers des encres sur papier de Zao. Il s'agit non pas de peintures venant illustrer des poèmes, mais de la rencontre de deux poètes, s'unissant afin de révéler un aspect peu connu et pourtant essentiel de l'œuvre du peintre. Cet ouvrage est un autre exemple du résultat que peut offrir l'union de deux artistes.

Cette œuvre fut utile pour ce mémoire dans le sens où elle offre une autre expérience se rapprochant fortement de ce qu'ont pu connaître René Char et Zao Wou-Ki lors de la création d'Effilage du sac de jute. Un même peintre, deux poètes différents, une sensibilité particulière à chaque œuvre. Ainsi nous pouvons étudier plus particulièrement le rôle du peintre, par rapport à celui de René Char, en comparant les deux œuvres. Mais il s'agit également d'apprécier un travail dont l'objectif est le même que celui de René Char, associer deux pratiques diamétralement opposées. Le résultat s'avère être différent que celui obtenu par René Char car à chaque créateur, une sensibilité différente se révèle.

René Char. Manuscrits enluminés par des peintres du XX^e siècle. Bibliothèque nationale, 1980. 150 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Fuir - Prix Médicis 2005.* Paris : Les Editions de Minuit, 2005. 186 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La main et le regard : Livre/Louvre.* Paris : Le Passage, 2012. 216 p.

TREGEAR, Mary. *L'Art chinois.* [S.l.] : THAMES & HUDSON, 1999. 214 p.

ZAO, Wou-Ki. *Couleurs et Mots.* Paris : Le cherche midi éditeur, 1998. 92 p.

ZAO, Wou-Ki. *Zao Wou-Ki.* Paris : Flammarion, 2009. 284 p.

ZAO, Wou-ki. *Zao Wou-Ki.* Paris : Cercle d'art, 2001. 63 p.