

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Van Gogh et Char, deux alliés substantiels.

Ibtissem BOUSLAMA

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines,

Université de Sousse.

4029 Sousse B.P. : 547.

bouslamaibtissem@yahoo.fr

Résumé

« Je me suis toujours senti un rien en avant de ma sertissante existence, le voisin de Van Gogh » écrit René Char. Et c'est en s'autorisant de ce voisinage que le poète, longtemps porté vers les peintres qui ont pour noms Georges de la Tour, Picasso, Braque et Giacometti entre autres ; interroge « cet art de nos yeux » qu'est la peinture.

Les voisinages de Van Gogh est un lieu où se croisent deux regards dans une recherche de « l'en-avant de soi (et des autres) » selon la formule d'Yves Bonnefoy. Ainsi un échange a cours sur une ligne de partage consentie « (...) exactement sur la ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière » note le poète.

La présence à la fois infuse et précise du peintre saint-rémois détermine cet espace du dialogue comme une « terre de nuit » dans laquelle « l'accrue du mot » vient faire valoir une nouvelle perspective chargée de sensations autant poétiques que picturales, réalisant une écriture au miroir de la peinture.

Abstract

“I have always felt that a mere nothing ahead of my setting existence, the neighbour of Van Gogh”, writes René Char. While allowing himself this neighbourhood, the poet, for a long time attracted towards painters such as Georges de la Tour, Picasso, Braque and Giacometti, among others, searches “the art of our eyes” which is painting.

Les voisinages de Van Gogh is the space where two gazes meet searching for “the ahead of oneself (and of others)”, according to Yves Bonnefoy's coinage. Thus, an exchange occurs along the assented

dividing line “just on the incomprehensible line between dark and light”, notes the poet.

The embedded and delineated presence of the painter of Saint Rémy determines this dialogical space as a “land of darkness” in which “the word’s gain” comes to validate a new vision charged with emotions that are as much poetic as pictorial, realising thus a style of writing mirrored by painting.

Les voisinages de Van Gogh de René Char, recueil paru en 1985 chez Gallimard constitue le dernier texte publié du vivant du poète. Il sera suivi en 1988, l’année de sa mort, par l’édition posthume d’*Éloge d’une soupçonnée* dans lequel on peut lire : « L’art est fait d’oppression, de tragédie, criblé discontinûment par l’irruption d’une joie qui inonde son site, puis repart¹. » À l’égal de nombreux poètes contemporains tels que Ponge ou Tardieu et de certains aînés dont Eluard et Reverdy, la peinture a exercé sur René Char un ascendant qu’il n’a eu de cesse de cultiver et de faire fructifier tout au long de son œuvre.

Le dialogue entrepris entre le poète et ses peintres « grands astreignants » a pris différentes formes allant de textes écrits à l’occasion de la tenue d’expositions de ses amis peintres, de recueils illustrés par certains autres tels que Miró, Picasso, Giacometti et Braque ou tout simplement des pages inspirées par une rencontre avec un univers esthétique et plastique comme celui exemplairement de Georges de la Tour.

Dans un texte datant de 1950, intitulé *Sous la verrière*, Char imagine un dialogue entre le poète et le peintre et fait dire à ce dernier :

Les idées, vous savez... Si j’interviens parmi les choses, ce n’est pas, certes, pour les appauvrir ou exagérer leur part de singularité. Je remonte simplement à leur nuit, à leur nudité première. Je leur donne désir de lumière, curiosité d’ombre, avidité de construction. Ce qui importe, c’est de fonder un amour nouveau à partir d’êtres et d’objets jusqu’alors indifférents².

En effet, si le poète a choisi depuis toujours d’entretenir « une conversation souveraine » avec les peintres, c’est pour fonder l’expérience d’une rencontre dans un espace commun ici la Provence, terre de partage du peintre et du poète : « Pour moi, disait-il, la Provence n’est plus ce qu’on voit et qui a été saccagé

1. René Char, *Dans l’atelier du poète*, Paris, Quarto Gallimard, 1996, p. 994.

2. R. Char, *Œuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1991, p. 675.

depuis trente ans : ce sont les dessins de Van Gogh, qui subsistent alors que leur modèle a perdu sa grâce³. »

Ainsi l'attraction du poète s'exerce à travers une séduction commune pour un même lieu, vécue et transmise par deux modes d'expression différenciés, pour l'un le mode plastique pour l'autre le mode verbal. « Aucune tentative de picturalisation de l'écriture : le poème ne s'approprie pas l'œuvre, mais l'interroge comme elle interroge son lecteur, au plus vif de la condition humaine⁴. »

De ce fait écrire sur la peinture n'est pas pour Char une manière détournée d'appréhender le réel ou de le transposer dans un effet de mimétisme poétisé, mais bien une façon de saisir diverses qualités d'être et de questionnement par le regard. C'est ce qu'il énonce clairement dans un texte sur Miró intitulé *La forme en vue* : « 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 ouverts⁵. »

Dans *Les voisinages de Van Gogh*, le nom du peintre apparaît dans le voisinage typographique immédiat de celui du poète, l'un redoublant l'autre par effet de proximité spatiale et d'alliance géographique explicitée par le poète dans la prière d'insérer tirée à part et intégrée dans la deuxième édition du recueil : « *Je sus, en regardant ses dessins, qu'il avait jusque-là comme travaillé pour nous seuls. Comment ne pas emprunter à l'espace-temps dont la source reste à l'écart du conte⁶ ?* » Et un peu plus haut on peut lire : « *Arles et Les Baux, la campagne filante vers le Rhône étaient aussi les lieux d'errance et soudain de travail d'un peintre étrange par ses yeux et la rousseur de son poil, mais sans abord réel⁷.* » De ce fait les deux noms propres, irréductibles l'un à l'autre mais se confondant, sont deux figures de semblance senties comme une « comparaison-comparution⁸ ».

3. Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 476.

4. Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 187.

5. R. Char, *Recherche de base et du sommet, Œuvres Complètes, op.cit.*, p.698.

6. R.Char, *Les voisinages de Van Gogh*, Paris, Gallimard, 1985, p. 40.

7. R.Char, *ibid*, p. 39.

8. Cf., Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte XVIIIe-XXe siècles*, CNRS Éditions, Paris, 1994, p. 102. C'est à propos de la relation entre littérature et peinture que Vouilloux parle de « comparaison-comparution ».

Ainsi la question de la référence du verbal au plastique ne se pose pas ici en termes de rhétorique identifiable à travers la figure de l'*ekphrasis* bien que le texte charien en porte certaines traces.

Mais l'illusion référentielle, en tant qu'illusion, est la modalité de perception de cette signifiante : la grammaire des stéréotypes verbaux concernant les choses crée le fond sur lequel nous repérons l'agrammaticalité qui signale le passage de la mimésis à la sémiosis⁹.

Partant de là, une sémiotique du double texte poétique et pictural se construit dans « l'illusion référentielle » qui exprime par conséquent un mode d'être original de la texture poétique. Ceci étant, il est clair que « [...] la langue est l'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non linguistiques¹⁰. »

Il demeure que pour le poète les références aux dessins et peintures de Van Gogh prennent l'allure et la modalité d'un « générateur textuel » et plus encore d'un générateur de sensations partagées en un espace-temps nommé « terre de nuit », scellant entre le peintre mort et le poète vivant « l'accrue du mot » dans une perspective d'intériorité, une « perspective du dedans » qui permet d'accueillir un « je » dont l'alliance avec un « il » produit les visions des *Voisinages*. Dans le sens où « [...] si une dialogique de la littérature et de la peinture est pensable, c'est en tant que l'une comme l'autre, toujours réciproquement, se constituent dialogiquement d'un transfert de figures, faisant venir en premier lieu ou à première vue, produisant les effets avant les causes, la sensation innommable avant les notions nommées¹¹. »

« Le peintre est reparti, mais vers l'image muette comme si la peinture ne connaissait pas d'autre expression. Sommes-nous morts d'être accueillants¹²? »

« Une terre de nuit » comme ligne de partage

Le texte de la prière d'insérer des *Voisinages de Van Gogh* décrit les longues pérégrinations nocturnes du peintre en ces termes :

*Il sortait longuement la nuit, disparaissait entre d'épais cyprès
que de rapides étoiles abordaient facilement, ou bien il ameutait le*

9. Michael Riffaterre, *L'illusion référentielle*, in *Littérature et réalité*, Paris, Édition du Seuil, p. 118.

10. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, Vol.2, p. 60.

11. Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, op. cit., p. 102.

12. Char, *Les voisinages de Van Gogh*, op. cit., p. 13.

*mistral à l'extrême avec la présence encombrante de son chevalet, de sa palette et de ses toiles ficelées à la diable*¹³.

L'espace-temps de la nuit semble présider dans le recueil à la naissance de visions communes au peintre et au poète. Ce dernier empruntant les mêmes sentiers parcourus par le peintre halluciné pour mettre à nu une douleur et une souffrance en partage. D'ailleurs cette coloration de la tristesse est visible dès les vocables du premier poème intitulé *L'Avant-Glanum* : « Seront-elles toujours surplombantes dans la Voie où nous étouffons, où nous étranglons ? »

Le temps de l'être auquel fait référence explicitement le poète dans sa prière d'insérer est « à l'écart du conte », et c'est au titre d'une forme de conformité à une réalité vécue qu'il apparaît comme menaçant, chargé d'hostilité et marqué par la perte : « Voici le temps venu des grottes d'acier, de l'invisibilité démente. » De ce fait la temporalité, même si elle obéit à une métaphoricité de mise dans un texte poétique, est souvent introduite par le recours à des indications temporelles car « l'imprécision du temps a besoin, elle aussi, d'être vécue. » Puisqu'il est établi que pour Char :

Le temps vu à travers l'image est un temps perdu de vue. L'être et le temps sont bien différents. L'image scintille éternelle, quand elle a dépassé l'être et le temps¹⁴.

Van Gogh : un « dominant apparu »

Le plus souvent le poète fait appel à la « nuit obscure » qui favorise l'insertion de la voix de Vincent sorti de son « silence noir » en le confirmant dans ce par quoi il existe initialement, un voisin privilégié avec lequel il entame un long dialogue interrogatif à voix basse.

Il est significatif de noter que l'espace qui accueille originellement Van Gogh et Char soit cette « arche naturelle en berceau » de Glanum si proche de l'asile de Saint-Paul-de-Mausole où fut enfermé le peintre en prise à ses crises de démence. Aussi la Provence est-elle naturellement désignée pour servir de liant spatial à l'un qui peint et à l'autre qui écrit, tous deux sollicités par « l'effrayante familiarité des matières célestes avec leur entourage

13. *Ibid*, p. 39.

14. René Char, *Feuille d'Hypnos*, *op.cit.*, p. 178.

rutilant ». Ce qui autorisera le poète par la suite à engranger « les averses de couleur » et « ainsi sera gravie, première alliée, l'Olympe neigeuse aux roches basanées¹⁵. »

Dans un texte à propos de Miró intitulé *Avènement de la couleur*, Char souligne l'importance de cette composante dans la création de l'espace pictural :

« Complément de la ligne, la couleur cependant ne manifeste pas la forme, ni ne cherche à la recouvrir pour la mettre en vue – ce qui serait une circonscription assignée : elle accentue l'espace¹⁶. »

Les différents paysages convoqués sont en rappel constant des paysages peints à travers l'invocation de composantes picturales telle la couleur qui structure l'espace comme une ligne force incontournable rendant compte de la spécificité de Van Gogh en tant que peintre moderne : « C'était hier lorsque les averses de couleur se succédaient, saintes folles dans la tirade du grand rire de la nuit obscure¹⁷. »

Il existe une autre modalité de l'espace par laquelle se transmet l'évidence du voisinage du peintre, c'est la présence de l'eau telle dans le poème *La longue partance* « La vaste mer, il me semble, sans tempête et sans chaleur. » Présence qui exprime l'obsession du départ même si la mer telle quelle n'est pas un espace attractif. Elle représente la possibilité de l'éloignement vers des « eaux plus vives » par rapport à un ici figuré par l'image « d'un ruisseau piétiné ». Le thème liquide est nettement plus séduisant quand il est porteur de déchirement et de vagues de colère mettant en scène l'interrogation tragique de la mort :

Serons-nous demain encore un passant d'Aerea, la ville soigneuse, construite deux âges avant nous, lorsqu'un voisin, mettant l'heure en lambeaux, pour bien mourir, ne se rendit pas maître d'un courroux dont les torrents de pierres roulèrent dans le Rhône¹⁸ ?

L'isotopie de la clôture est également la modalité de la perception spatiale inhérente à la présence du peintre dans le recueil trouvant son écho dans l'enfermement moral et réel de ce

15. *Ibid.*, p. 13.

16. René Char, *Alliés substantiels, Recherche de la base et du sommet*, *op.cit.*, p. 697.

17. René Char, *Les voisinages de Van Gogh*, *op.cit.*, p. 13.

18. *Ibid.*, p. 19.

dernier : « La chambre nuptiale, cet immense tunnel dont la rumeur est celle d'un cavalier égaré. »

Au mieux, c'est la matière terrestre dans sa vastitude « nommez-moi Terre », que le poète interroge en vue d'un dialogue entre le peintre et le poète : « Prairie, reine de tout l'espace du muet miroir, accepteras-tu de dialoguer avec mon encre en peine, de courber le roseau vert sans l'entendre souffrir ?¹⁹ »

« L'accrue du mot »

C'est dans le poème « Pierres vertes » que Char introduit cette problématique de « l'accrue du mot » qui définit au mieux la question de la présence de Van Gogh dans son texte. Croissance, accroissement, extension et augmentation des territoires de la vie et de la mort. Le mot croissant par la vertu du dessin et le désir d'une rencontre : « C'est ainsi que je rencontrai un homme non las, s'étoilant de privations. J'eus grande envie de m'éloigner, mais sans vaciller je courus à ses côtés, vers plus évident !²⁰ »

Ce « plus évident » de la peinture proposé au poète par le peintre ne peut être circonscrit ou du moins appréhendé que par la conviction profonde d'être du même bord : « [...] nous nous sommes emplis d'un souffle précipité jusqu'à l'extinction de la dernière couleur²¹. » Un ressenti commun se situant dans les lignes disloquantes d'un vécu : « *De quelle fournaise et de quel paradis Vincent Van Gogh surgissait-il ?*²² » produit un réseau de sensations qui s'organisent « comme réceptivité au visible »²³.

L'ocre rouge, le « vert attristé de gris », des traits noirs qui cernent les contours – et dont l'idée lui vient certainement de Gauguin – doivent contribuer à faire naître la sensation voulue²⁴.

De ce fait, appuyé par la production de métaphores suggestives de l'univers pictural, un « langage-sensation » est mis en œuvre pour fonder « l'accrue du mot ». Dans ce sens c'est le plus souvent

19. *Ibid.*, p. 25.

20. *Ibid.*, p. 17.

21. *Ibid.*, p. 18.

22. *Ibid.*, p. 40.

23. Termes empruntés à Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, op.cit., p. 97.

24. Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, Paris, Denoël « Médiations », 1990, p. 289.

la couleur, « Amants pourchassés croyant renouveler les couleurs de leur premier paysage²⁵ », qui est sollicitée pour rendre compte de la prédominance du sens de la vue.

« Mon encre en peine »

Les diverses valeurs de la couleur contribuent à structurer métonymiquement les appels ou renvois à l'univers chromatique élaboré par Van Gogh dans ses tableaux pour signifier l'espace, sans subir pour autant une quelconque réduction langagière. Car de toute évidence, même s'il advient que la vision soit faussée ou plutôt déformée par « un regard à demi mort, obéissant, mal fixé pour toujours²⁶ », « la couleur noire renferme l'impossible vivant²⁷. »

Il arrive aussi que ce soit sur le mode de la perte et de l'absence que le regard est identifié pour signifier la mort : « Tigron, mon chien, bientôt tu seras un grand cerisier et je ne saisirai plus la connivence de ton regard²⁸ ». Mais cette absence est comme contrecarrée par la profusion imaginaire et à venir de la couleur rouge du cerisier. N'est-ce pas là couleur de l'incarnation²⁹ si proche d'un certain soleil rouge ?

La métaphore oxymorique des « flocons saignants » dans le poème « Bornage », inscrit la disparition douloureuse de Vincent et signe en couleur de sang son apparition en tant que « dominant apparu » aux côtés de Georges de la Tour : « *Celle qui sortit sans être vue* sera née de l'éclat de deux bougies allumées au plus près des dominants apparus³⁰. »

Cet autre voisin qu'est Georges de la Tour a plus d'une fois éclairé le poète en ses interrogations les plus intimes :

L'unique condition pour ne pas battre en interminable retraite était d'entrer dans le cercle de la bougie, de s'y tenir, en ne cédant pas à la tentation de remplacer les ténèbres par le jour et leur éclair nourri par un terme inconstant³¹.

25. René Char, *Les voisinages de Van Gogh*, op.cit., p. 18.

26. *Ibid.*, p. 25.

27. René Char, *Feuillets d'Hypnos*, *Œuvres complètes*, op.cit., p. 230.

28. *Ibid.*, p. 22.

29. « Et le rouge, couleur de l'incarnat, sera aussi la couleur de l'incarnat et de l'incarnation en peinture. », Bernard Vouilloux, op.cit., p. 109.

30. René Char, *Les voisinages de Van Gogh*, op.cit., p. 13.

31. René Char, *Le Nu perdu*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 455.

Quand René Char écrit dans *Feuillets d'Hypnos* que « les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri », il notifie non seulement l'importance du « donner à voir » selon la formule éluardienne, mais désigne la force de questionnement qui sourd dans cet « art de nos yeux » qu'est la peinture. Raison de plus quand il s'agit d'exprimer une fraternité et un échange ressentis et vécus sur la même terre d'accueil avec « un peintre exalté » ; une « terre [qui] n'en finissait pas d'hésiter sur le prochain destin des hommes³². »

Une voie possible est alors tracée dans cette mise en circulation de l'écriture vers la peinture qui résonne des échos du « pas de Vincent [qui] s'éteint dans la neige qui crie³³ ».

Dans la peinture de Van Gogh par la poésie de René Char :

Quelque chose est en train de naître, qui périra aussi bien la « littérature » que la « peinture » (et leurs corrélats métalinguistiques, la critique et l'esthétique), substituant à ces vieilles divinités culturelles une « ergographie » généralisée, le texte comme travail, le travail comme texte³⁴.

Retenons in fine et pour nos yeux, cette vision de la peinture au travail écrite et transmise par Antonin Artaud :

« Van Gogh, en porte à faux sur le gouffre du souffle, peignait. »

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, vol.2.

Bergez Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

Bonafoux Pascal, *Van Gogh, le soleil en face*, Paris, Découvertes Gallimard / Peinture, 1991.

32. René Char, *Les voisinages de Van Gogh, op.cit.*, p. 40.

33. *Ibid.*, p.13.

34. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 141.

Char René, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1983.

Les voisinages de Van Gogh, Paris, Gallimard, 1985.

Francastel Pierre, *Histoire de la peinture française*, Paris, Denoël « Méditations », 1990.

Riffaterre Michael, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

Veyne Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.

Vouilloux Bernard, *La peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, éd. du CNRS, 1995.