

René Char et ses « alliés substantiels »

Fernand Verhesen

Volume 10, Number 4, July–August 1968

Hommage à René Char

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60314ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Verhesen, F. (1968). René Char et ses « alliés substantiels ». *Liberté*, 10(4), 147–158.

rené char et ses
“alliés substantiels”

Dans une alternance de réconciliations et de ruptures entre le monde et leur moi insurgé, nous voyons le poète et le peintre se rejoindre lorsqu'un même état, ou mieux un même pouvoir de tension aimante leurs démarches. Leur commun objectif consiste alors à «rendre l'homme à lui-même», non comme le voulut Cesare Pavese qui finit par céder à l'attraction du vide, mais au contraire en fondant sur l'aliénation l'héroïsme d'une présence lucide et efficace. René Char disait de Georges Bataille: «Bataille réussit, sans rien détruire, à remettre à peu près tout ce qui vaut de vivre et de durer dans la perspective féconde, *réservée*, du demain». C'est cette perspective *réservée* du demain, au carrefour des routes où il arrive que le poète et le peintre élisent ensemble leur orientation, c'est cette vision fertile du demain toujours inatteignable qui définit l'acte créateur. Celui-ci, parole ou geste sans commencement ni fin, émerge aux confins de l'avidité des ombres et de l'imposition de la lumière: dans l'instant exact, pour le poète, au lieu précis, pour le peintre, où ni les unes ni l'autre ne sont victorieuses, où cependant les unes et l'autre accèdent à l'éclair triomphant qui justifie la nuit et formule le jour.

Je vois cet instant et ce lieu de déchirante lumière témoigner, dans l'œuvre du poète et dans celle du peintre, pour une « commune présence » de ce que René Char nomme « le fascinant impossible, degré le plus haut du compréhensible »¹. C'est bien à la frontière perpétuellement à redéfinir, à redessiner, de l'impossible et du compréhensible que se situe l'action de ces « Alliés substantiels » que sont le poète et le peintre. De ces alliés, nous ne retiendrons ici, en ce qui regarde les peintres, que quelques noms hautement exemplaires.

« Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience », écrivait René Char². Georges Braque déclarait dans ses *Cahiers* (*Le jour et la nuit*, N.R.F., 1952, p. 11) : « L'art est fait pour troubler... ». Voilà bien plus qu'une coïncidence : l'affirmation d'une même volonté de considérer l'art (nous pourrions dire indifféremment, ici, art ou poésie) comme une action à la fois préventive de tout enlèvement et révélatrice de l'énigme du devenir.

« L'homme marche devant lui comme l'eau qui coule », disait Georges Braque (*op. cit.*, p. 31), et René Char, de son côté : « On ne peut vivre sans inconnu devant soi ». Plus profondément encore, peut-être, le poète et le peintre, grands amis, se rejoignent-ils en cette conviction qu'un aphorisme — duquel? — proclame : « C'est l'imprévisible qui crée l'événement » (G. Braque, *op. cit.*, p. 30). Faut-il considérer comme une réserve, ou plutôt comme une nuance dans l'expression de la même évidence, cette phrase de *Partage formel* : « Il convient que la poésie soit inséparable du prévisible, mais non encore formulé »³? Il s'agit de toute manière de saisir la réalité de l'événement par la formulation qui le rend sensible, que celle-ci soit déterminante (chez Georges Braque) ou déterminée par le surgissement concomitant d'un phénomène (chez René Char). Ce qui est prévisible peut sembler ne pas l'être aux yeux de qui le hasard apparent des formes n'éclaire pas la nécessité profonde, l'évidence, d'un événement (« C'est le fortuit qui nous révèle l'existence », (Georges Braque, *op. cit.*, p. 21). Autrement dit, si l'on veut bien replacer l'événement dans son contexte, c'est-à-dire dans le monde et au niveau,

peut-être arbitrairement distinct, du signifié, ce problème fondamental consiste, pour René Char comme pour Georges Braque et bien avant d'être posé par la «nouvelle critique», à savoir si le signe crée le signifié (auquel cas le monde n'est existant que dans le langage qui ne le traduit pas, mais le révèle), ou bien est créé par lui (auquel cas le monde pré-existe au langage qui l'explicite), à moins que le mot, la couleur ne soient tels que parce que susceptibles — fortuitement peut-être, selon un hasard qu'il convient d'utiliser et d'abolir — de coïncider avec le surgissement en la conscience du monde qui la contient et cependant n'existe qu'en elle et par elle. Il semble que cette dernière hypothèse soit celle à laquelle conduirait une analyse plus approfondie des œuvres conjointes de René Char et de Georges Braque.

«Une chose ne peut être à deux places à la fois. On ne peut pas l'avoir en tête et sous les yeux», selon Georges Braque (*op. cit.*, p. 30). Voici bien affirmée la primauté de cette «lumière mentale» qui régit l'œuvre de René Char et s'impose, avec une même tendresse triomphante, dans celle de Georges Braque. Car il y a tendresse, chez l'un comme chez l'autre, une infinie tendresse, sans effusion, pour la vie qui noue entre les choses et nous un accord que leur distance même ennoblit et vivifie. Cette distance, ou cet écart, que René Char et Georges Braque exigent de même manière pour que «à chaque extrémité de la silencieuse distance»⁴, s'approfondisse l'amour. La phrase que je viens de citer est précisément extraite d'un des plus merveilleux écrits de René Char, *Lettera amorosa*, illustré par Georges Braque de 27 lithographies en couleurs qui se situent au sommet d'une œuvre que l'on pourrait dire commune si le poète et le peintre ne s'étaient miraculeusement *rejoints* pour assurer «quelque chose de meilleur que la lumière»⁵, sous le signe violet et diversement symbolique de l'Iris.

Si l'amour, dans *Lettera amorosa*, unit les pouvoirs du poète et du peintre pour une célébration de fête et d'apaisement, comme dit Georges Blin⁶, c'est une même référence à l'égard des choses qui, depuis *Partage formel* jusqu'à la presque totalité de l'œuvre de Georges Braque, fait se pencher

les deux amis sur la relation d'engagement qu'elles entretiennent entre elles et leur créateur, ou leur recréateur en poésie comme en peinture. «En poésie, dit René Char, c'est seulement à partir de la communication et de la libre disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous que nous nous trouvons engagés et définis, à même d'obtenir notre forme originale et nos propriétés probatoires»⁷. Ceci n'est pas sans confirmer l'œuvre entière de Georges Braque dont on sait à quel point les choses, pour lui, se métamorphosent en s'irisant au sein d'une grave densité de couleurs, et découvrent à ce niveau leur direction. Car les couleurs, chez Georges Braque, ne sont jamais réellement *atteintes*, mais comme douées d'un rythme qui leur confère un mouvement infini: rien de moins statique que la lente éclosion de la «jubilation» colorée de Georges Braque. Les choses transmuées *vont*, comme le poète dit: «Certains se confient à une imagination toute ronde. Aller me suffit»⁸.

Que cette marche soit assortie de la «patience millénaire» dont parle René Char dans *Les Dentelles de Montmirail*⁹, c'est une évidence à laquelle ni le poète ni le peintre ne se dérobent, et même participe-t-elle pour l'un et pour l'autre d'un mystère prénatal auquel répond l'avenir: «Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié», affirme René Char dans *A la santé du serpent*. Au cours de cet immense trajet entre les pôles indéfinis du temps, un point perceptible et saisissable: l'œuvre, littéralement ponctuelle, que l'Eclair illumine. Œuvre cependant *continué*e, poursuivie avec cette patience qui est bien l'une des caractéristiques majeures de la peinture de Georges Braque. Il n'y a nulle contradiction entre cette longue ascèse où s'absorbe jusqu'à la notion même du temps, et l'extrême concentration de l'Eclair, car «Le poète, dit René Char dans *Partage formel*¹⁰, en traduisant l'intention en acte inspiré... crée le prisme, l'hydre de l'effort, du merveilleux, de la rigueur et du déluge...», et rassemble ainsi dans l'œuvre les éclats du «trésor éparpillé» de ses découvertes¹¹. Mais n'est-ce pas évoquer jusqu'aux tableaux de l'époque cubiste de Georges Braque, que de définir ainsi la poésie, elle aussi «chambre d'harmonie»? Je trouve dans cette même

pensée de René Char, extraite de *A une sérénité crispée*¹², comme une double évocation de l'œuvre poétique de Georges Braque, car il faut prêter attention à l'ordre que cite le poète, cet ordre dont Georges Braque fut sans doute le plus exigeant apprenti, le maître le plus généreux: «Dans le tissu du poème doit se retrouver un nombre égal de tunnels dérobés, de chambres d'harmonie, en même temps que d'éléments futurs, de havres au soleil, de pistes captieuses et d'existants s'entr'appelant. Le poète est le passeur de tout cela qui forme un ordre. Et un ordre insurgé»¹³. Cet ordre, où nature et plastique s'équilibrent pour conférer au tableau une présence d'émotion, qui certes «corrige la règle» (G. Braque, *op. cit.*, p. 12) impose la suprême parure de l'unité conquise, celle de la Beauté. «Peintre, dit René Char dans *En vue de Georges Braque*¹⁴, il ne produit qu'à partir d'un motif temporel; sa façon d'appeler l'inexplicable donne la survie à ce cristal spirite: l'Art».

Cette manière d'appeler l'inexplicable et de saisir le «secret» que «composent» entre elles «la vie réelle et les choses» (ainsi que dit René Char à propos de Georges Braque¹⁵), nous convainc durement de notre manque d'ubiquité (*ibid.*), car celui-ci nous rend aveugles aux secrètes connivences que le monde extérieur et le monde intérieur cependant entretiennent.

Qu'entre ces deux mondes s'interpose la tremblante lumière d'une bougie, et déjà s'éclairent les deux versants de la réalité, comme la nuit et le jour entament leurs échanges où se profilent murmurantes et d'une étrange légèreté, leurs doubles figures. Je veux parler de Georges de La Tour, dont certaines œuvres n'ont cessé, depuis toujours sans doute, d'accompagner René Char.

«La reproduction en couleurs du «Prisonnier» de Georges de La Tour, que j'ai piquée sur le mur de chaux de la pièce où je travaille, semble, avec le temps, réfléchir son sens dans notre condition...»¹⁶. Il faudrait relire entièrement ce texte admirable des *Feuillets d'Hypnos*, et particulièrement: «La femme explique. L'emmuré écoute. Les mots qui tombent de la bouche de cette terrestre silhouette d'ange rouge sont des

mots essentiels, des mots qui portent immédiatement secours. — ...Le Verbe de la femme donne naissance à l'inespéré mieux que n'importe quelle aurore».

Quel est le sens de cet ange? Je le crois assez profond, dans l'œuvre de René Char et dans celle de La Tour, pour me référer encore à cette phrase des *Feuillets d'Hypnos*: «L'intelligence avec l'ange: notre primordial souci. (Ange, ce qui, à l'intérieur de l'homme, tient à l'écart du compromis religieux, la parole du plus haut silence,...)»¹⁷. Cette parole du plus haut silence, c'est toute l'œuvre de René Char. Elle signifie le constant et double souci du poète: d'une part, la quête éperdue de «vérité et de justice», d'autre part, l'«impact de la nuit» sur le jour qui demeure, comme l'homme, à requalifier à tout instant. «Tu es dans ton essence, dit René Char dans *A la santé du serpent*¹⁸, constamment poète, constamment au zénith de ton amour, constamment avide de vérité et de justice». Voilà pour la similitude secrète, comme devinée, qui unit l'homme que fut La Tour, l'homme qu'est René Char, mais aussi pour celle qui fait entre leurs œuvres se répondre une même exigence. Marcel Arland constate, à propos de La Tour que son œuvre «naît d'un choix, d'une rigueur, d'un combat»¹⁹. Comment dire mieux de René Char? Il n'est pas jusqu'à l'art, élu «comme revanche», selon Marcel Arland, qui ne rapproche le peintre du poète des *Alliés substantiels*. Une revanche sur l'iniquité et sur le «cycle bas», sur l'«insignifiant»²⁰. Une revendication hautaine de la parenté profonde avec l'Esprit, une rigueur de fléau qui tranche, par son équilibre précaire et absolu à la fois, la part de l'ange et la part de la bête. Une justice, en somme, qui pour être humaine, n'en promeut pas moins son avènement, sous l'éclairage de la conscience. Je dis bien sous l'éclairage, car celui-ci me paraît essentiel à la fois pour René Char et pour La Tour. La conquête de la vérité et de la justice est effectivement permise par la résolution de ces contraires, la nuit et le jour, mais sous la seule imposition de cette «lumière mentale». «...le poète, la moitié du corps, le sommet du souffle dans l'inconnu», dit René Char²¹, plonge ainsi par moitié dans la nuit, cette moitié dont les tableaux de La Tour offrent le visage «vorace et médullaire», celui

du Mal²², que transgresse et détruit, parce qu'insurgé, le poète. Au-delà de la nuit et du jour, au-delà du Bien et du Mal... mais René Char lui-même, dans un poème écrit à dix-sept ans et publié par Georges Mounin (*Temps modernes*, num. 137-8, p. 277, 1957), l'affirmait déjà, préfigurant en quelque sorte sa prochaine fraternité avec Georges de La Tour: «Toute poésie... doit ignorer la course du bien et la ronde du mal; ...Arbre nocturne, elle pousse au centre du jour. Elle sert à nos métamorphoses parce qu'elle dit vrai ou le croit. Et tous les opprimés sentent ou savent qu'elle est leur sœur, et le frais talus de leur chemin». Les opprimés, c'est-à-dire le Prisonnier de Georges de La Tour. La vérité, celle que nous venons d'évoquer, et la suprême résolution des contraires que nous proposons enfin, à la fois Héraclite, La Tour et René Char. Qu'à ce propos on veuille bien relire *A deux mérites*²³ et l'on verra à quel degré «la lumière absolument impérative» illumine. Cette lumière qui baigne *Madeleine à la veilleuse*: «J'ai terminé dans l'après-midi *Madeleine à la veilleuse*, inspiré par le tableau de Georges de La Tour dont l'interrogation est si actuelle. Ce poème m'a coûté»²⁴. Cette lumière qui, dans *Madeleine qui veillait*, pénètre de si étrange manière les rencontres que le hasard n'est pas seul à susciter au sein d'un univers ou «l'intensité est silencieuse»²⁵. Rencontres, fortuits engagements entre les êtres et les choses infiniment divers, infiniment semblables en leur nature profonde puisque leur unique vérité tient dans une même énigme.

La conscience de cette énigme, son approche et sa perpétuelle éclipse, accentuent, chez Alberto Giacometti, une native angoisse devant l'espace: où saisir, comment définir et formuler, mettre en forme, sculpter, dessiner cela même qui s'échappe sous les doigts: «Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse. Oblige-toi à tourner», dit le poète²⁶. Ceci fut écrit sans rapport avec Alberto Giacometti, mais il est évident que l'artiste a poursuivi, sa vie durant, cette tâche infinie de creuser, jusqu'à n'en plus laisser subsister que leur irréductible minceur, ses figures dématérialisées. Mais est-ce bien la matière qu'il creusait, ou l'espace lui-même? «La sculpture, déclarait Alberto Giacometti, repose sur le vide. C'est l'espace qu'on creuse

pour construire l'objet et à son tour l'objet crée un espace. C'est l'espace même qui est entre le sujet et le sculpteur»²⁷. Rien ne me paraît plus proche de l'esthétique de René Char, dont le regard sauvegarde l'espace, celui où baigne la Sorgue, pour mieux assurer son étendue à la faveur des objets, et surtout des êtres, qui le suscitent. C'est bien sur ce vide, dans ce vide qu'il s'agit de recréer l'homme, de le restituer. «L'homme enfin livré à lui-même», dit Alberto Giacometti²⁸, cet homme sans héritage, cet homme délié de toute attache: «notre héritage n'est précédé d'aucun testament», rappelle René Char²⁹. C'est à cette libération, dont la condition première est précisément la vacuité de l'espace où l'homme se meut, que Giacometti, comme René Char, s'employa de toutes ses forces. Le risque n'est point exclu, et même est-il naturel, en une telle entreprise sans fin, car il s'agit bien de créer à tout instant les conditions favorables au surgissement, dans la distance, de ce que Giacometti appelait «le noyau de la vie»³⁰. On saisit de la sorte à quel point le laconisme d'Alberto Giacometti était proche de celui de René Char, par cette concision que l'on peut dire magique dans la mesure où elle fait sourdre dans une matière dure et menue, toute tendue d'énergie, la réalité secrète sous les apparences que le regard détruit. Dans un visage de Giacometti, il y a comme cette éclosion d'un regard né du vide: plus vrai que celui des yeux, venu d'au-delà des corps, et pourtant recueilli avec une ferveur d'autant plus intense qu'il est le regard de «ceux qui se sont engagés sans trembler sous la lumière irréductible des sous-bois et des désastres», ainsi que le disait René Char d'un couple d'Alberto Giacometti³¹. Mais il faut relire *Célébrer Giacometti (Commune Présence*, p. 207, et *Retour amont*, p. 29).

Dans le miroir de ce regard, d'autres peintres encore se reflètent, trop nombreux pour qu'il soit possible de les citer tous, sans pour autant que l'on puisse passer sous silence les noms de Vieira da Silva, de Miró, de Wifredo Lam, de Nicolas de Staël.

Cette même distance, dont nous parlions plus haut, paraît aussi protectrice que redoutable à Vieira da Silva. Protectrice du pouvoir qui s'instaure dans l'instant de l'éclair, et surgit

de la vision à la fois totale et fragmentée que révèlent les tableaux de Vieira da Silva. Elle-même a longtemps douté de connaître cet instant: «Je ne désespérais plus de pouvoir peindre, un jour, l'émerveillement», dit-elle³². Redoutable, aussi, cette distance, car elle nous éloigne d'une réalité extérieure dans laquelle il convient cependant de pénétrer pour découvrir le secret enchantement. «Un jour, raconte Vieira da Silva, Char entrant dans mon atelier, a regardé le tabouret qui s'y trouvait; il l'a appelé tout de suite: «tour blanche»; la chaise ainsi nommée est devenue quelque chose d'énorme, de majestueux»³³. Si le peintre ne dit «rien de pareil», il n'en est pas moins sensible au miroitement prismatique de l'arrière-existence des choses. Notre monde quotidien n'en perd pas pour autant ses signes reconnaissables, mais Vieira da Silva leur confère, en analysant à l'infini leur minutieuse architecture, une dimension illimitée. En légende aux tableaux de Vieira da Silva, je mettrais volontiers cette phrase de René Char, qui n'ayant pas été écrite pour eux n'en est que plus révélatrice d'une convergence: «C'est l'heure où les fenêtres s'échappent des maisons pour s'allumer au bout du monde où va poindre notre monde». Ces fenêtres, qui constellent de leurs miroitements les tableaux de Vieira da Silva. Ce monde, requalifié comme doit l'être l'homme, n'est-il d'aucun temps, ou bien est-il traduisible en termes de fable éternelle? Une fable légère, transparente, et si profonde en sa feinte désinvolture, qui me paraît bien être celle de Joan Miró.

Miró est le peintre de la création continue de l'univers, de l'infinie diversification de la *matière* que l'on reconnaît aux signes magiques d'un répertoire légendaire. Il faudrait assimiler ces signes, pour leur même exigence de «départ», aux «êtres exemplaires» dont René Char dit qu'il «sont de vapeur et de vent»³⁴. Il faudrait surtout souligner leur commune gravitation dans la transparence, celle de l'eau, par exemple, et nommément celle de la Sorgue:

*Rivière des égards au songe, rivière qui rouille le fer,
Où les étoiles ont cette ombre qu'elles refusent à
la mer.*³⁵

On comprend que René Char ait été séduit par les brindilles étincelantes, par les lumineux galets de Miró qui pourrait paraphraser le poète et dire comme lui (dans *La Bibliothèque est en feu*): «Comment me vient (l'écriture) la peinture? Comme un duvet d'oiseau sur ma vitre, en hiver»³⁶.

Surprenante à première vue, la rencontre René Char-Wifredo Lam. Et pourtant Char lui-même l'a totalement justifiée, en ce court texte:

«Je ne vois pas de forêt habitée, quoique jamais rejointe, sur la mappemonde terrifiante des hommes, qui nous hèle mieux que celle où Lam rassemble ses créatures amaigries par la nervosité de l'art, cependant rafraîchies par l'expansion naturelle du peintre passant la barrière de l'air»³⁷.

Entre la nuit totale et le jour déchiré, les créatures sauvages de Lam éclatent d'un rire terrible: ces dieux de la jungle ont dû fasciner René Char, parce que, comme ses poèmes, ils lancent un défi d'une exceptionnelle virulence. Wifredo Lam a justement illustré *Le Rempart de brindilles* où l'on peut lire ceci qui répond à la logique insurrectionnelle de Lam: «Les poèmes sont des bouts d'existence incorruptibles que nous lançons à la gueule répugnante de la mort, mais assez haut pour que, ricochant sur elle, ils tombent dans le monde nominateur de l'unité»³⁸.

Si Georges Braque était «ce cœur qui éclate en couleurs» (*Braque intra-muros*)³⁹, je ne puis m'empêcher de penser à Nicolas de Staël lorsque René Char appelle, pour donner forme efficace à sa révolte, celui qui la vêtira de «couleurs impulsives» (*Heureuse la magie...*)⁴⁰.

Les grandes surfaces au rectangularisme si pur (il y a des poèmes de toutes «formes»: je ne puis éviter de voir rectangulaires ceux de René Char), parcourues de longues vagues colorées, la sobriété volontaire des plages lumineuses, la violence parfois insoutenable, cela, dans les tableaux et les bois de Nicolas de Staël, devait permettre à René Char de s'approcher quelquefois avec lui «plus près qu'il n'est permis

de l'inconnu et de l'empire des étoiles»⁴², pour déceler quel-que pouvoir unifiant «Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons», ainsi que le disait René Char dans *Les Compagnons dans le jardin*⁴².

Par la patience de Georges Braque, l'éclairement profond de Georges de La Tour, la concentration d'Alberto Giacometti, l'écriture magique de Miró, la hautaine insurrection de Wifredo Lam, le parcellement lumineux de Vieira da Silva, la violence rigoureuse de Nicolas de Staël, nous atteignons peut-être cette rose que je vis un jour Louis Fernandez en train de peindre. Une toute simple, et très belle rose dans un verre d'eau. Le pouvoir unifiant, que je viens d'évoquer, apparaît dans cette rose où se concentre le «trésor éparpillé»⁴³. C'est finalement en elle que je vois se rassembler René Char et ses *Alliés substantiels*, parmi lesquels il faut comprendre, depuis l'artiste admirable de Lascaux, tous ceux auxquels René Char voua son admiration, ou son amitié, tous ceux qui illustrèrent ses poèmes. Leurs noms sont significatifs d'un itinéraire parfaitement défini: Giotto, Van Eyck, Zurbaran, Vermeer, Corot, Matisse, Kandinski, Klee, Picasso, Duchamp («ce distillateur des Ecritures» — ⁴⁴), Balthus («...verbe dans le trésor du silence» — ⁴⁵), et quelques autres, sans omettre Victor Brauner qui, comme Louis Fernandez, poursuivit «l'épopée silencieuse de la lumière mentale»⁴⁶.

FERNAND VERHESEN

NOTES

P.P.: *Poèmes et proses*, N.R.F., Gallimard, 1957.

P.A.: *La parole en archipel*, N.R.F., Gallimard, 1962.

C.P.: *Commune présence*, N.R.F., Gallimard, 1964.

R.B.S.: *Recherche de la base et du sommet*, N.R.F., Gallimard, 1965.

1. *Partage formel*, XLVII, P.P., 227.

2. *A la santé du serpent*, C.P., 273.

3. *Partage formel*, X, P.P., 217.

4. *Lettera amorosa*, C.P., 139.

5. *Ibid.*, C.P., 141.

6. *G. Braque-R. Char. Avant-propos de G. Blin*. Catalogue de l'Ex-

- position, Bibl. Littéraire J. Doucet, Paris, 1963.
7. P.P., 220.
 8. *Fureur et Mystère*, C.P., 71.
 9. *Les Dentelles de Montmirail*, P.A., 151.
 10. *Partage formel*, P.P., 224.
 11. *Feuillets d'Hypnos*, P.P., 46.
 12. P.P., 260.
 13. *Ibid.*, 260.
 14. R.B.S., 49.
 15. *Ibid.*, 52.
 16. *Feuillets d'Hypnos*, P.P., 56.
 17. *Ibid.*, P.P., 39.
 18. C.P., 274.
 19. *Georges de La Tour*, par Marcel Arland, Ed. du Dimanche, Coll. «Les Demi-Dieux», Paris, 1953, 10.
 20. *A une sérénité crispée*, P.P., 251.
 21. *Partage formel*, LIII, P.P. 228.
 22. *Ibid.*, LV, *ibid.*, 229.
 23. *Ibid.*, IX, *ibid.*, 217.
 24. *Madeleine qui veillait*, R.B.S., 42.
 25. *Rougeur des matinaux*, VII, P.P., 238.
 26. *Feuillets d'Hypnos*, 212, N.R.F., Gallimard, 1946, p. 86.
 27. *Alberto Giacometti*, Catalogue de l'Exposition, Galerie Engelberts, Genève, 1967.
 28. *Ibid.*
 29. *Feuillets d'Hypnos*, 62, N.R.F., Gallimard, 1964, p. 34.
 30. *A. Giacometti*, Catalogue...
 31. R.B.S., 66.
 32. *L'Arc*, n° 10, p. 51.
 33. *Ibid.*, p. 50.
 34. *Feuillets d'Hypnos*, 228, P.P., 64.
 35. P.P., 104.
 36. *La Bibliothèque est en feu*, P.A., 71.
 37. R.B.S., 70.
 38. P.A., 40.
 39. P.P., 114.
 40. P.P., 293.
 41. R.B.S., 73.
 42. P.P., 285.
 43. P.P., 46.
 44. R.B.S., 37.
 45. R.B.S., 60.
 46. R.B.S., 65.