



HAL
open science

Le poète espagnol Antonio Gamoneda et René Char : de l’hiver de la mémoire à l’automne du “ Parc des Névous ”

Laurence Breysse-Chanet

► To cite this version:

Laurence Breysse-Chanet. Le poète espagnol Antonio Gamoneda et René Char : de l’hiver de la mémoire à l’automne du “ Parc des Névous ”. Danièle Leclair. La Réception de René Char hors de France, Série René Char, Lettres modernes Minard/Classiques Garnier. Les poèmes de Char cheminent à travers le monde, p. 21-40, 2020, La Réception de René Char hors de France, 978-2-406-09660-3. hal-03915281

HAL Id: hal-03915281

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03915281>

Submitted on 29 Dec 2022

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.

Le poète espagnol Antonio Gamoneda et René Char : de l'hiver de la mémoire à l'automne du « Parc des Névens »

*Il parle de moi comme une vibration d'oiseaux qui auraient
disparu et seraient de retour [.]*

(Antonio Gamoneda, *Description du mensonge*, 1977)

Comment parler des influences qui ont pu marquer un poète, et le faut-il seulement ? Comme le dit José Lezama Lima, il vaudrait mieux penser en termes de *résonances*, de *vibrations*, tant il est vrai que l'homme, « cet instant sensoriel infiniment polarisé », se laisse peut-être plus que tout illuminer par « un mot, une sentence à peine entendue », tant « [c]'est presque toujours ce que nous connaissons à peine » qui pénètre le plus profondément en nous, et vient y configurer des formes d'expression : « Ce que l'on sait ne nous appartient pas ou n'est pas nôtre », pour reprendre les termes que Lezama prête à Elstir¹.

Les premières traductions de Char en Espagne n'apparaissent pas avant 1971². Mais vingt-deux ans avant cette date, l'œuvre de jeunesse du poète espagnol Antonio Gamoneda – Prix Cervantès et Prix Reina Sofia de Poesía iberoamericana en 2006, né à Oviedo en 1931, et qui habite León depuis 1934 –, laisse deviner des maillons secrets qui la relie, de façon tout aussi audacieuse que voilée, à celui dont on connaissait peut-être en Espagne, malgré la violence de la répression franquiste, *Placard pour un chemin des écoliers*, un texte consacré aux enfants victimes de la Guerre civile, publié en décembre 1937 chez G. L. M., ou le poème manuscrit illustré par Picasso, « Enfants qui cribliez d'olives »³. Ce n'est là qu'une hypothèse, pour des textes manifestement destinés par-delà tous les obstacles à rencontrer de tels lecteurs clandestins. Mais que répondit la réalité historique ? À ma question sur la connaissance de René Char dans le Nord de l'Espagne, région très isolée à l'époque, Antonio Gamoneda m'a apporté plusieurs éléments de réponse, par sa correspondance et par l'envoi d'un poème resté tel quel inédit. Un ensemble dont je le remercie, et dont je voudrais ici exposer la teneur, tant il projette un éclairage oblique, mais non moins fort, et peu connu, sur les enjeux de l'écriture de René Char, tels qu'ils ont été très tôt perçus par un jeune poète espagnol politiquement clandestin.

En effet, s'il ne publie pas avant 1960, Antonio Gamoneda commence à écrire en 1947, en des temps où la censure franquiste frappe pleinement. Dans ces années dites

¹ José Lezama Lima, « Interrogando a Lezama Lima », *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, Cuba, 1970, p. 31-32 [C'est moi qui traduis].

² Voir Jorge Riechmann, éd., notes et traduction, René Char, *Indagación de la base y de la cima*, Madrid, Árdora, p. 259-260. – La première traduction publiée en Espagne est celle de *Recherche de la base et du sommet*, elle précède de deux ans celle de *Feuillets d'Hypnos*, en 1973, toujours par J. Riechmann. Il a existé en 1953 et 1968 deux anthologies de traductions de poèmes de René Char, publiées à Buenos Aires.

³ Serge Velay, *René Char Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987 p. 34. René Char, « Enfants qui cribliez d'olives », *Cahiers d'art*, IV, 1939. – Jean-Claude Mathieu évoque dans l'écriture de René Char, à la suite de la guerre d'Espagne, une « solidarité de langage, que la poésie de Lorca vient effleurer, provisoirement, légèrement, dans le *Placard* » (Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, Paris, José Corti, 1984, p. 16, et de façon plus détaillée sur ce texte écrit au printemps 1937, tome II, p. 7 et p. 15-45, p. 41 sur les « échos de Lorca dans la voix de Char »).

d'« autarcie », Franco se donne les moyens d'être le Père tout puissant de la Patrie. Antonio Gamoneda se place d'emblée sous le signe implicite du deuil du père, poète du même nom, dont la disparition a ouvert une vacance définitive dans deux vies, celles de la mère et du fils. Antonio Gamoneda père est mort de maladie le jour de ses quarante-cinq ans, dans des circonstances dramatiques, alors qu'Antonio avait un an. La voix de la veuve ne va cesser de dire cette absence, de raconter la dernière vision du corps du père couvert de bleu de méthylène. Dans l'Espagne de la répression, l'enfant au balcon voit aussi, jour après jour, la violence, la faim, la misère, la mort, défiler sous ses yeux. Comme le dit le poète en 1980, à propos des peintures de Juan Bartola, alors que du temps a passé, « la profondeur tragique n'y est pas diluée », c'est la « lucidité définitive », quand les cris deviennent des gémissements, car la douleur a « touché le fond⁴ ».

Dès la naissance d'une écriture entée sur la perte, individuelle et historique, un lent *soulèvement immobile*⁵ va mettre le poète en correspondance avec l'écriture de *Feuillets d'Hypnos* en particulier. Puis le fleuve des liens va passer sous terre jusqu'à sa réapparition dans le dernier recueil publié par Antonio Gamoneda, *Canción errónea* [*Chanson de l'erreur*] en 2012, qui inclut un poème consacré à René Char, réécrit depuis une première version de 2008, à laquelle je faisais allusion⁶. Ce sont ces nœuds initiaux et finaux que je voudrais ici explorer, tant ils me semblent témoigner d'une rencontre, certes ponctuelle, mais paradoxalement inscrite dans une durée, avec le sens profond de la poésie de René Char – le fruit des étranges fraternités que la poésie sait parfois révéler, dans le chant de chaque langue.

Dans l'hiver des Feuillets d'Hypnos (FH, 189)⁷: la première rencontre d'Antonio Gamoneda avec René Char

Pour Antonio Gamoneda, l'écriture s'offre comme une libération, depuis le poids d'une « apoyatura » existentielle – un terme qui en espagnol désigne aussi bien un appui qu'une « appoggiature » –, l'expression d'un lien musical entre la vie et sa révélation par la pensée poétique. Dans les premières années de l'après-guerre civile, sous l'âpre censure franquiste, on ignore souvent que pour certains écrivains et artistes du León de l'époque, une région coupée de tout et victime d'une répression féroce, la découverte de René Char fut un éblouissement et une reconnaissance. Les critiques ont souvent signalé, au passage, la présence de René Char parmi les poètes préférés d'Antonio Gamoneda⁸, mais sans guère s'y arrêter. J'ai demandé un éclaircissement au poète, dont je traduis la réponse :

De René Char, ce que j'ai lu en premier, ce fut *Feuillets d'Hypnos*, en français (je lisais en français, essentiellement, plutôt mieux que maintenant, en d'autres langues aussi [...]); il fallait lire en d'autres langues ou ne pas lire ; en espagnol, presque tout était interdit, et l'interdiction était difficilement compensée par des éditions qui se « glissaient » depuis l'Amérique latine). Donc *Feuillets*, en français, aux éditions Gallimard, je l'ai lu dans les années 55. Je l'ai lu sans trop savoir ce que je lisais, des poèmes ou des notes

⁴ Antonio Gamoneda, *Tauromaquia y destino*, Oviedo, Retablo/80, Gráficas Baraza, 1980.

⁵ *Id.*, *Sublevación inmóvil* [*Soulèvement immobile*, recueil non traduit, noté *SI* dans le texte, avec la pagination, choisi en cas de différence significative avec la version postérieure de 2003], Madrid, Rialp, Col. Adonais, 1960. Réécrit en 2003 dans *Esta luz Poesía reunida (1947-2004)* [*Cette lumière*, de même je noterai *EL* dans le texte], épilogue Miguel Casado, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.

⁶ Lettre personnelle d'Antonio Gamoneda, 27 août 2010. Voir le poème réécrit dans *Canción errónea* [*Chanson de l'erreur*], Barcelona, Tusquets, 2012, p. 97. Certains poèmes de ce recueil ont été traduits dans la revue *Europe* par Jean-Yves Bériou et Martine Joulia (*Europe*, n°1020, avril 2014, p. 282-291).

⁷ N°58 des *Feuillets d'Hypnos* sur le passage du froid à la quête du sens.

⁸ José Luis Calvo Vidal, « Entrevista a Antonio Gamoneda », *Moenia*, Lugo, II, 1996, p. 568. Entretien repris dans *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*, Carmen Palomo (éd.), dir. Miguel Casado, Burgos, Dosssoles, 2007, p. 79.

dans lesquelles, parfois, la poésie « éclatait », mais cela m'intéressait, cela « me prenait ». Il faut tenir compte du fait que j'étais imprégné d'antifascisme, puisqu'en Espagne, on vivait encore sous le fascisme⁹.

Si comme le dit Jean-Michel Maulpoix, « René Char est avant tout poète de tempérament », ce fut la rencontre de deux tempéraments, pour qui « l'inspiration est [...] *insurrection*¹⁰ ». Antonio Gamoneda lit *Feuillets d'Hypnos* au moment où il écrit *Sublevación inmóvil* [*Soulèvement immobile*] entre 1953 et 1959 :

Deux ou trois ans plus tard, j'ai lu *Feuillets* de nouveau, toujours en français, encore dans les années 50 (j'en suis sûr, je n'étais pas encore marié et je me suis marié en 1959), mais cette fois dans un recueil plus vaste, comprenant d'autres livres, ce devait être *Fureur et mystère*. J'en suis sûr ; je n'ai plus ces livres, nous nous les passions les uns les autres. *Fureur*... a sérieusement intensifié mon intérêt pour Char.

La deuxième coïncidence est donc toujours contemporaine de l'écriture de *Soulèvement immobile*. *Fureur et mystère*, le cœur de l'œuvre de Char, est écrit en 1948, quelques années après la Libération. Si dans les *Feuillets d'Hypnos* tout tourne autour des « années essentielles » (*FH*, 222) de la Résistance, lorsque la poésie rencontre l'action, l'histoire ne s'absente jamais de *Fureur et mystère*, dont quatre des cinq livres couvrent dix ans d'écriture, de 1938 à 1948, depuis *Seuls demeurent*, 1938-1944, aux *Feuillets d'Hypnos*, 1943-1944, puis du *Poème pulvérisé*, 1945-1947, jusqu'à *La fontaine narrative* de 1947. Jean-Claude Mathieu l'a analysé de près, chez René Char, « [I]e poème est pris par l'histoire, et la reprend, lui réplique, au point précis où l'excès inouï du temps se dérobe à l'analyse, se transfuse en fantômes d'époque, dicibles seulement par la poésie, résonnant avec une acuité qui a nom "pressentiment" dans l'inconscient de ce qui devient texte¹¹ ». Depuis les ténèbres, la poésie exprime une lutte et une espérance, dans une communauté définie par son opposition. On comprend aisément la fascination qu'elle a pu exercer sur les écrivains clandestins du León espagnol.

De ces années, Antonio Gamoneda se rappelle une communauté persécutée de rouges, dominée par la figure infiniment émouvante de Jorge Pedrero, le seul maître reconnu, un ouvrier du verre, peintre, tragiquement acculé au suicide, tout comme deux autres amis militants : *l'apprentissage d'une fraternité sans espérance*¹². C'est bien cet engagement qu'exprime la troisième partie du « soulèvement immobile » d'Antonio Gamoneda, quand il rassemble en les croisant dans le recueil « Un peuple », « Altamira », des noms d'artistes, Picasso, Bela Bartók, et des références à des œuvres de León, de sa cathédrale en particulier, avec son « Ange gothique » (*EL*, 65-75) : « immobilité de l'acte pur », *fondateur d'une liberté* (*EL*, 69). Cette immobilité, fruit d'un autre âge, ouvre un chemin par lequel défier la censure, en creusant un irréductible espace intérieur. Traverser l'obscurité de l'histoire, par la contre-fatalité de l'art, pour une métamorphose à la valeur initiatique : l'invention d'« yeux » (*SI*, 13-15) où fonder depuis l'énergie du regard intérieur la « persévérance de cette houle, de cette laine » (*S*, 134). En 2010, Antonio Gamoneda est toujours si pénétré du souvenir de ses lectures datant de soixante ans qu'il écrit en espagnol le titre du recueil de René Char avec le « y » de tous les carrefours du destin, au lieu d'employer le « i » propre à un « Hipnos » espagnol. Écrire « *Hojas de Hypnos* », c'est comme inscrire la trace mixte, symbolique et indélébile, de l'empreinte profonde d'un « journal de guerre¹³ », selon l'expression de Serge

⁹ Lettre citée ci-dessus.

¹⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Fureur et mystère de René Char*, Paris, Foliothèque, Gallimard, 1996, p. 15.

¹¹ Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 13. La correspondance avec la conviction que « le soulèvement du poème est une mutation du dire au faire » (*ibid.*, p. 16) est de l'ordre d'une même radicalité qui engage une vie.

¹² Antonio Gamoneda, cité par Andrés Sorel, *Iluminaciones. Antonio Gamoneda*, Séville, RD Éd., 2008, p. 232.

¹³ Serge Velay, *op. cit.*, p. 26.

Velay, dans un pays où pour contrer la censure, régnaient les seules propositions d'une poésie sociale, contrainte à dire la réalité sans recours à une véritable élaboration artistique.

Or c'était bien un ancrage autre, soutenu par l'appropriation que rend possible toute distance féconde, que cherchait alors Antonio Gamoneda. C'est ce qu'exprime le poème liminaire du recueil de 1960, ensuite supprimé des versions postérieures, comme on supprime un échafaudage. Composé de deux distiques, il est l'écriture sensible des parallélismes fertiles, par un titre, « 1959 », qui sert de manifeste à la quête de la vérité *malgré tout*, où se fondent le poète et l'homme, quand la vérité est le prix d'une vie (*SI*, 9). Telle est la réception profonde de ces *feuillets*, un choix qui évoque non pas le « geste qui relie, mais celui qui délie », où « [r]eliée à l'action », l'œuvre devient cet « allègement qui confie au vent non les paroles mais l'écrit¹⁴ ». Fruit instable et fort le poème, car « [p]eut-être partageons-nous le même tourment » – et *tourment* est précisément le mot clé gamonédien, dès l'incipit de *Soulèvement immobile* (*EL*, 43). Dans *Feuillets d'Hypnos*, les 237 textes sont encadrés par deux poèmes en italiques, la configuration typographique d'un soutien à partir duquel se creuse un espace indéterminé, par delà toute frontière, des *notes*, pour que précisément, « l'hiver [se fasse] sommeil », et qu'« Hypnos devi[enne] feu » (*FH*, 172). Antonio Gamoneda choisit quant à lui un double sonnet, « Prométhée sur la frontière » (*EL*, 43-44), pour dresser les colonnes d'une résistance. Comment ne pas songer aux propos de Charles Dobzynski sur l'« éthique de l'action » mise en forme par René Char, « passant dialectiquement de la nécessité de l'effusion de la parole, subordonnée elle aussi à la discipline intérieure¹⁵ » ?

Cet hiver, hanté par Hypnos, dieu du Sommeil autant que de la Guerre, trouve un écho tout particulier dans la géographie physique et mentale du León, une terre hantée par tous les froids de la mémoire dans l'écriture d'Antonio Gamoneda, depuis le froid concret d'une enfance pauvre, dans la maison aux galeries dont les vitres sont toujours couvertes de givre, où l'enfant lit les dessins du hasard qui prend sens, comme il le ferait pour des poèmes¹⁶. Mais aussi le froid de la mort, quand les prisonniers enchaînés passent en longues files sous son balcon¹⁷, et plus encore, le froid le plus profond de la mémoire, la mort du père, racontée sans cesse par la mère, qui prend en charge la disparition par sa voix.

De ce fait, en ces temps d'obscurité et de dissimulation, la poésie même est en suspension active, pour garder vive sa condition militante. La première version de *Soulèvement immobile* désigne avec lucidité le lien entre la neige et la ruine, dans « Trois poèmes en ruines » (*SI*, 18-20), où sous le poids de la neige, en son activité de creusement, c'est un cœur pluriel, celui d'une collectivité résistante, qui vient s'exprimer : « J'invoque la tête / la plus sacrée qui soit / sous la neige ; // et cœur féroce, / je chante purifié par le silence. » Une pure quête de filiations, à porter au jour, tout en « reculant, en combattant / vers l'arrière », c'est bien ce qu'exprime le poème intitulé « La neige » (*SI*, 21). Par un travail à contre-courant, pour un « anti-chant » (20), émerge enfin l'image fondatrice de la grotte, d'où surgit le *roi / souillé de prophéties* (19), qui sait le devoir de patience et d'espérance – renforcée par solidarité avec la mémoire de l'autre poème, que l'on se passait alors sans doute de main en main, « Les cendres du froid sont dans le feu qui chante le refus » (*FH*, 216).

C'est ainsi qu'il m'a semblé lire dans le poème « Altamira », du nom de la fameuse grotte espagnole dans la Cantabrie, un lien secret avec la « FRANCE-DES-CAVERNES »

¹⁴ Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, t. II p. 217.

¹⁵ Charles Dobzynski, « Une éthique de l'action », *Europe*, « René Char », n°705-706, janvier-février 1988, p. 54.

¹⁶ Antonio Gamoneda, *Un armario lleno de sombra [Un armoire pleine d'ombre]*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, p. 166-167.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

(*FH*, 204). Pour René Char, la caverne « figure aussi bien la contrée secrète où s’abritent les maquisards que le resaisissement de l’humain lui-même dans son état originare le plus primitif et le plus radical¹⁸ ». Le *soulèvement immobile* gamonédien est au plus proche de ce « resaisissement », autant par l’expérience à laquelle il renvoie, que par le choix de ses images, qui dessinent un lieu pour une fraternité creusée par le langage du poème sous le langage¹⁹. « Altamira », avant-dernier poème du recueil espagnol, renvoie à la célébration de la beauté depuis une « tombe chargée de feu », l’espace d’une conversion de la mort, par une étrange alchimie entre le refus de la victoire des Nationaux, la conscience de la douleur personnelle jamais dite explicitement, dans l’obsession muette de la mort du père, et la radicalité d’un *adieu*, titre du dernier poème du livre, pour un arrachement à l’agonie : la « conver[sion de] la douleur en fondement » (*Sublevación inmóvil* 65, *Esta luz* 75). C’est là déjà tout le sens de la poétique gamonédienne, traversée par « l’insomnie bleue du gel » (*SI*, 49).

On voit les galeries le long desquelles courent des échos qui soulèvent toutes les couches du froid pour les porter au feu d’une écriture du refus – « L’acquiescement éclaire le visage. Le refus lui donne sa beauté » (*FH*, 194) –, contre toutes les lâchetés, dans la force d’un sacrifice, dans la fraternité des armes que sont les poèmes. La « dure, l’indéclinable / évidence de l’éclair » est revécue dans le froid historique du León (*SI*, 3), que l’écriture gamonédienne transforme en « matière de l’éclair » dans la réécriture de *Edad*, pour intensifier ce choix esthétique et éthique tout aussi bien²⁰. Comme dans une écoute profonde, consciente ou non, qu’importe, du mot d’ordre de Char, qui ordonne le mouvement du poème – « Enfonce-toi dans l’inconnu qui creuse. Oblige-toi à tourner » (*FH*, 225) –, en 2003 s’ajoute au poème le mouvement explicite du tournoiement, qui conduit à transpercer « chaux vives » et « plaques embrasées », quand « le vertige » est la seule perfection (*EL*, 49).

L’on voit ainsi comment la voix gamonédienne se *soulève* peu à peu, sur la frontière *féroce* de la beauté et de la douleur, traversant verticalement les couches du froid de la mémoire, jusqu’à leur révélation musicale. La progression d’une *voix d’encre* (*FH*, 221) qui jaillit d’une communauté d’ombre, et s’impose par son propre *chant du refus* (*S*, 146). Là aussi, dans la fraternité profonde, contre le danger d’Hypnos, les forces se soulèvent en une « contre-terreur » (*FH*, 209), un *contre-chant* pour restaurer une vérité de parole : « Des quantités de temps / pour des quantités / de son. J’écoute / par-delà la mort. » (*EL*, 68)

Deux voix pour un automne réconcilié dans le « Parc des Névens »

À l’autre bout de la chaîne, comme pour en prouver la vitalité secrète, un poème, qu’Antonio Gamoneda a tout d’abord porté à ma connaissance dans une lettre, avant de l’inclure, après sa réécriture, dans son dernier recueil, *Chanson de l’erreur* [*Canción errónea*, 2012²¹]. L’identité de ce poème est « confuse », au sens que prend l’adjectif chez Antonio Gamoneda, celui d’une circulation de voix multiples, souvent insituables, qui se surimposent, sans la moindre exclusion, créant une mémoire profuse. Le poète m’a confié avoir écrit ce poème en 2008 sans doute. Son titre est en français, « Le deuil des Névens ». De quoi s’agit-

¹⁸ Jean Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 13. Cf. Jean Roudaut, « Les territoires de René Char », *ÆC*, X, XLIX.

¹⁹ Dans *La Parole en archipel*, 1962, René Char développe à nouveau le motif de la caverne primitive, voir « Lascaux » (*ÆC*, 351-353).

²⁰ Antonio Gamoneda, *Sublevación inmóvil, Edad (1947-1986)* [Áge], 1987, éd. Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 2000, p. 109.

²¹ Le lecteur trouvera ce poème de 2008 en annexe, ainsi que sa traduction. *Id.*, *Canción errónea*, *loc. cit.*

il ? Sans doute de la manifestation d'une affinité complexe, qui s'enroule autour d'une constante interrogation sur la poésie même :

[...] un poème (une glose?, non, je ne crois pas, mais je ne me rappelle pas les sources ; peut-être se trouvent-elles dans quelque lettre du directeur du Musée des Beaux-Arts d'Oviedo, qui m'en a fait la demande) qui se rattache à Char et à un tableau du peintre espagnol Luis Fernández (un crâne ; il est au musée). Luis Fernández a été ami de Char ; je ne me souviens pas des circonstances, mais le tableau avait à voir avec le Parc et avec Char.²²

Un élément s'ajoute ainsi à la constellation d'une fraternité profonde, l'amitié qui unit Char et Luis Fernández. On connaît aussi les liens du peintre d'Oviedo avec María Zambrano²³, qui lui fit connaître José Ángel Valente. Des confluences puissantes, dans une famille de créateurs qui se sont mutuellement reconnus²⁴ : pour Luis Fernández, Char n'apparaissait pas autrement que comme son « frère spirituel », qu'il a accueilli, ainsi que certains de ses amis de la Résistance, dans son atelier du 117 de la rue de Vaugirard²⁵. Leur collaboration artistique commence en 1949, lorsque Luis Fernández illustre par neuf gouaches le manuscrit intitulé « Les Transparents » (M, 295-302), nom donné aux vagabonds qui errent à travers la Provence en jouant de la flûte – infiniment proches du *veilleur de la neige* qui hante la mémoire du froid gamonédienne²⁶. L'eau-forte qui représente un crâne a été choisie comme frontispice au poème « Le deuil des Névens ». Publiée à Bruxelles par Le Cormier²⁷, elle date de 1954, et c'est à cette conjonction que se réfère la lettre d'Antonio Gamoneda²⁸.

Les précisions de 2010 lors de l'envoi du poème de 2008 visent en fait à effacer toute référence extérieure à l'écriture même du poème. Malgré l'amour d'Antonio Gamoneda pour la peinture, on remarque que dans ces lignes, la référence au crâne n'est pas centrale, l'aimantation vient du « Parc », même si elle surgit de l'oubli, entendu comme la pratique d'un *non savoir*²⁹. Le seul enjeu, comprend-on, c'est la poursuite d'un dialogue hors du temps avec René Char. Peut-être réactivé par la publication en Espagne, en 1986, de la traduction de l'anthologie préparée par René Char lui-même, *Commune présence*³⁰. L'écriture *possessive* d'Antonio Gamoneda – un adjectif qu'il revendique très volontiers – revit le territoire perdu, dont l'identité semble si essentielle que le titre demeure en français. Quel statut accorder à ce poème ? Peut-être celui d'une « mudanza », terme de danse et terme musical qui chez Antonio Gamoneda peut désigner la traduction poétique, lorsqu'elle est véritablement créatrice, c'est-à-dire « rompedora », « briseuse », pour laisser passer la voix autre qui vient

²² Lettre citée (c'est moi qui traduis).

²³ Voir « El misterio de la pintura española en Luis Fernández », María Zambrano, texte écrit à La Havane en 1951, et « A Luis Fernández en su muerte », de 1973, réunis dans *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 177-178 et 189-194.

²⁴ Voir à ce sujet Alfonso Palacio Álvarez, *El pintor Luis Fernández. Encuentro íntimo*, Oviedo, Musée des Beaux Arts des Asturies, Prix Juan Uría Riu 2004, s. d.

²⁵ René Char, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁶ Antonio Gamoneda, *Livre du froid*, trad. Jean-Yves Bériou et Martine Joulia, Paris, Éditions Antoine Soriano, 1996.

²⁷ La première date mentionnée par Alfonso Palacio Álvarez, de 1949, n'est pas reprise dans la chronologie des *Œuvres complètes* de René Char dans « la Pléiade », ni dans *Char, Dans l'atelier du poète*, 1996, éd. Marie-Claude Char, Paris, Gallimard, 2007. En revanche, dans les *Œuvres complètes* on trouve la référence aux « vignettes dessinées par Luis Fernandez », pour « À une sérénité crispée », publication par Gallimard le 10 avril 1951, et la mention de l'illustration « avec une pointe sèche » pour « Le deuil des Névens » (*ŒC*, 1411).

²⁸ Voir reproduction du « Frontispice pour “Le deuil des Névens” », le crâne auquel fait allusion la lettre d'Antonio Gamoneda, dans *Atelier*, 697.

²⁹ Sur la pratique de la poésie comme « non savoir qui sait », dans la ligne de Jean de la Croix, voir par exemple Antonio Gamoneda, Clara Janés, Mohsen Emadi, *De la realidad y la poesía (Tres conversaciones y un poema)*, Clara Janés (éd.), Madrid-México, Vaso Roto Ediciones, 2010.

31.)

³⁰ René Char, *Común presencia*, trad. Alicia Bleiberg, Madrid, Alianza, 1986.

respirer selon son propre rythme, à l'écoute de l'irréductible³¹. La lettre insiste, serait-ce une *glose* ? La réponse est négative. À quels Névons sommes-nous donc renvoyés ?

Le poème intitulé « Le deuil des Névons » est le second que René Char consacre à la propriété familiale définitivement perdue à la mort de la mère, « une demeure bourgeoise avec un parc d'un hectare. Dans le village, on l'appelait le “château Char” » (*Atelier*, 16). Le lieu de l'enfance, et tout particulièrement du premier souvenir : « Mon premier souvenir n'a pas été la Sorgue ; la seule certitude que j'eus dès le début a été une évidente blancheur lumineuse, un éclat premier; je l'ai connu dès l'âge de trois ou quatre ans³². »

Dans la révélation première et définitive de *l'évidente blancheur lumineuse*, j'ai cru lire en miroir le fondement même de l'écriture gamonédienne, que cet étrange détour rend de fait *évident*, enfin. Il aura fallu un croisement depuis la distance même de chaque univers, unis comme par un noyau, le même éclair indicible, enfoui dans l'éclat de l'enfance. La poésie réunie d'Antonio Gamoneda s'intitule *Esta luz, Cette lumière* – image visuelle d'une pensée rythmique. Dans les mémoires du poète, *Une armoire pleine d'ombre* [*Un armario lleno de sombra*], le récit de l'épisode où ses cousins ont enfermé l'enfant dans une armoire, futur lieu, maternel, du retour de tous les souvenirs, est bien celui du jaillissement d'une « éblouissante clarté », jaillie du noir profond, au contact des vêtements³³ – l'ouverture d'un passage à l'écriture *sensible* d'une restauration mémorielle où souvenir et oubli sont intimement tissés.

Le poème consacré à René Char est comme double, puisqu'en 2012 le poète espagnol le réécrit pour l'inclure dans son livre. De son côté, René Char avait bien écrit deux poèmes aux « Névons ». Le premier, « Jouvence des Névons », appartient aux *Matinaux* (*M*, 302), où il apparaît à la suite des « Transparents ». Il dit bien à quel point la propriété de l'enfance est *source* permanente, celle qui rajeunit la vie par son pouvoir de restauration, emblème du pouvoir de l'écriture – « une vaste fable de la restitution »³⁴, tout comme l'est l'écriture d'Antonio Gamoneda. Celui-ci a pu en un éclair reconnaître son trait le plus profond, chez un poète certes en décalage temporel en raison des conditions de mauvaise diffusion des livres en Espagne, mais par ailleurs contemporain, puisque *Les Matinaux* est écrit entre 1947 et 1949, dates des premiers poèmes du froid gamonédien. Par-delà toute frontière, un partage du silence historique, celui des « Hermétiques ouvriers... », un poids dont l'écriture gamonédienne ne se libère qu'en 1977, deux ans après la mort du Dictateur, avec la publication de *Description du mensonge*, un livre écrit pendant l'agonie du franquisme. Mais il est d'autres partages.

À quel « Parc des Névons » se réfère le poème gamonédien ? À celui du « Deuil », de *La Parole en archipel* (389) ou au premier, dans la *jouvence* de la présence *incessante* – adjectif gamonédien s'il en est, lié au *veilleur de la neige*, Jorge Pedrero dans la vie, dont le nom n'apparaît jamais dans l'œuvre sinon comme *l'incessant* ? Les deux poèmes de René Char font partie de *Común presencia*. Rien n'est dit du choix, mais l'écriture gamonédienne semble cheminer paradoxalement vers le premier poème, comme si son appel, aveugle et clair, lui permettait en même temps de se rapprocher du second poème, celui du deuil³⁵. « Lieu d'enfance aboli », mais « sans délectation morose », note Jean Roudaut. Il nous permet

³¹ Sur l'idée de la traduction poétique comme *mudanza*, voir Antonio Gamoneda, « Avisos y explicaciones », *Esta luz, op. cit.*, p. 9-13.

³² Cité dans *Atelier*, 18, d'après « P. Veyne, René Char en ses poèmes, 1990 ».

³³ Antonio Gamoneda, *Un armario lleno de sombra* [*Une armoire pleine d'ombre*], *op. cit.*, p. 46.

³⁴ Jean Roudaut, « Les Territoires de René Char », *ÆC*, LXI.

³⁵ Voir la dédicace du poème « à Georgette // Cette maison, ce jardin où nous vécûmes et que nos yeux regardaient, savaient voir déjà fractionnés. D'un cœur ouvert comme en allé » (*Atelier*, 699). « Le deuil des Névons », *PA*, 389. Et la référence de la première édition : « Le deuil des Névons, Bruxelles, Le Cormier, octobre 1954. Avec une pointe sèche de Louis Fernandez. Contient “Horoscope d'un poète” par Yves de Bayser » (*ÆC*, 1411).

peut-être ainsi de comprendre l'étrange fascination qui traverse la « glose » espagnole, un texte qui ne sait plus dire son identité, juste son mouvement :

Il y a à l'origine un lieu perdu et, se confondant avec son image, un être perdu. Mais de l'absence de père, René Char n'infère pas une nuit du monde. [...] La fidélité à la mémoire du père, et le souvenir d'un paradis de l'enfance, qui fut perdu, ne produisent pas de fleurs poétiques, mais exigent une action³⁶.

Je l'ai dit, Antonio Gamoneda ne traduit pas le titre, comme s'il pouvait ainsi dans l'écart mieux affronter la charge sémantique du « deuil » et du lieu. L'épigraphe au poème de Char précise « Pour un violon, une flûte et un écho ». Si le poème espagnol n'en comporte pas, c'est qu'il devient ce seuil d'où tout entendre, il vit invisiblement l'épigraphe, *est* l'écho musical qui intériorise en silence sa source douloureuse. Le poème de Char, comme toujours très construit, comporte cinq séries, de longueurs différentes, séparées par des astérisques : des unités irrégulières, de chacune trois, deux, neuf, une et trois strophes. Chacune de ces extensions est aussi imprévisible que le destin, mais un jeu de rappel entre la première et la dernière série, de trois strophes chacune, établit des marges dont l'équilibre tient le tout. « Le deuil des Névon » espagnol ne comporte quant à lui que trois unités, un écho unifié des marges du long poème source, comme pour silencieusement s'accorder à la douleur, réduite, dans l'expression sensible d'une compassion vraie.

Le poème espagnol forme en effet sur la page un seul bloc traversé de blancs. Ses relations muettes avec l'autre « Parc » dessinent de multiples et fines attaches, comme si le sens de sa structure se jouait dans sa capacité à répondre, intransitivement, selon l'oralité silencieuse des voix poétiques en véritable correspondance. Les deux ensembles de cinq lignes versales renvoient, comme pour les encadrer à leur tour, aux cinq séries du poème matriciel, tandis que la strophe centrale, composée de trois phrasés, reprend pour les réunir la première et la dernière série de trois strophes, mais épouse aussi, en sa symétrie structurelle, la strophe isolée de trois vers de l'avant-dernier ensemble du « Deuil des Névon », lorsque « Le jardinier invalide sourit / Au souvenir de ses outils perdus » (*PA*, 391). Quelque chose a été perdu. Mais le poème-frère invente en son *espérance désespérée* des instruments afin que la perte devienne un brasier pour le sens³⁷. Face à l'extension du poème originel, on constate une forte rétraction, qui offre un espace intense de recueillement, où se déploie le savoir gamonédien d'un « commerce musical³⁸ », depuis la présence.

La consolation, ou la restauration – comment nommer cette efficacité sensible ? –, a lieu dans le poème depuis le dehors du poème, puisque la première source en est l'œuvre de Luis Fernández. La présentation typographique du poème gamonédien renvoie à la disposition en noir et blanc du « crâne souriant », comme en un dialogue creusé dans le dialogue, vers celui que la perte affecte sans relâche. La voix gamonédienne est une voix qui « [a] vécu avec les disparitions » (*EL*, 193)³⁹. Chaque ligne du poème contribue à la création du « polygone translucide » qui chimiquement transforme la tristesse, esthétique et éthique confondues. Mais pourquoi une telle coïncidence dans la douleur ?

La strophe centrale du poème de René Char dit le véritable « deuil », la perte du père, celle qu'Antonio Gamoneda fils a vécue depuis l'inlassable récit maternel : le deuil profond, celui qui *ne peut être traduit*, et de fait ne peut être exprimé que par le langage du poème, qui

³⁶ Jean Roudaut, René Char, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. XV.

³⁷ Voir le titre d'Antonio Gamoneda, difficile à traduire, qui dit la brûlure causée par les disparitions, *Arden las pérdidas* [*Clarté sans repos*, trad. Jacques Ancet, Paris-Orbey, Arfuyen, 2006].

³⁸ *Id.*, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p. 184.

³⁹ *Id.*, *Description du mensonge*, trad. Jacques Ancet, Paris, Éd. José Corti, 2004, p. 82-83.

dit ce qui ne saurait l'être autrement : « Que d'années à grandir, / Sans père pour mon bras! » (PA, 390)⁴⁰. Un langage doublement autre ici, puisqu'il est étranger de surcroît.

Pour restaurer l'identité par-delà la perte, l'écriture gamonédienne prend précisément le risque du deuil une fois encore ; depuis l'ailleurs elle le traverse avec plus de force que jamais peut-être, elle en accueille physiquement la souffrance. Dans la deuxième strophe, l'unité du prénom et du nom de René Char se brise, le nom n'apparaît qu'après l'enjambement, comme pour exprimer la coupure et la réparation dans le souffle, repris *malgré tout*. L'on pense à ce que disait le poète cubain José Lezama Lima au sujet des pauses musicales, cette « vieille sagesse des musiciens, partagée par les poètes ». En écho, résonne peut-être ce vers de *Description du mensonge* : « À présent, quand il existe une technique qui cicatrise toutes les offenses [...] » (EL, 191)⁴¹.

C'est ainsi que s'élève la veille gamonédienne contre la nuit qu'elle relève, tout comme elle répare les blessures par son rythme litanique, appuyé sur la quatrième syllabe de chaque cellule sonore, rythmant par là même, dans la langue tonique qu'est l'espagnol, le nom de René Char. Pris dans ces filets sonores, il vient battre de nouveau, comme réconcilié avec lui-même, depuis la *logique musicale*⁴² gamonédienne, qui sait rétablir des vérités existentielles.

Je note encore que des « rosiers tardifs » viennent éclore dans le poème espagnol, alors que dans « Le deuil des Névens » nul rosier n'apparaît, non plus que dans « Jouvence des Névens ». La voix gamonédienne actualiserait-elle les « rosiers » des *Feuillets d'Hypnos* – « Amer avenir, amer avenir, bal dans les rosiers... » (FH, 180)? Qui sait. « Abeilles » et « oiseaux » sont aussi au rendez-vous, et dans la modulation rythmique de la douleur, par les hendécasyllabes qui se reconstituent par-dessus les limites de la fin de vers, on entend dans la voix espagnole un nouveau « Balancement de méduse / Au-dessus du temps profond. » La « glose » jaillit de l'image des « sauterelles » endormies, comme pour les déplacer dans la mémoire, en sorte qu'un mouvement vibratoire embrasse bientôt les arbres. Après l'article indéfini du début, « un crâne », c'est bien « le crâne souriant » final l'image qui permet d'accueillir un monde réunifié. Moins une « glose » qu'une « mudanza », mesure qui déplace la perte comme sait le faire la *mélancolie musicienne* dans cet « otoño del parque de Névens », quand l'oreille *répond*, dans l'écoute profonde. Car en espagnol « de » se lit « des ». Le calque sonore est total. Ce que n'a pas entendu la traductrice du poème pour *Común presencia*, pour laquelle « En el parque de los Névens / los saltamontes duermen. »⁴³ Une traduction grammaticalement irréprochable, mais qui au lieu de rapprocher, s'éloigne de cette communion par l'oreille, le temps d'un éclair, porteur de la durée où, « dans la sagesse de la lumière », les blessures viennent doucement cicatriser.

Au terme du poème, depuis la familière présence du seul prénom – « dans les paroles de René » –, par la grâce de la figure incarnée d'une *recolectio*, « l'ancien parc doré » devient présence active, vers l'illumination de « L'espace ténébreux / De mon parc des Névens. » (PA, 391). Une communauté de présence a été établie par la voix anonyme qui fonde l'écoute gamonédienne, celle qui parle de ce parc « que decían el parque de Névens » – « Pour renouer » (PA, 371), assurément.

⁴⁰ Je renvoie aux pages magnifiques de Jean-Claude Mathieu sur *Cloches sur le Cœur*, le recueil écrit de 1922 à 1926, que Char a *séparé* de lui-même, le « premier modèle de l'écrit » (*op. cit.*, t. I, p. 18), sous le signe définitif de la mort du père, où la voix est polarisée par le déchirement physique entre « l'écriture glorieuse » et « la fascination d'une lettre morte, d'un écrit qui redoublerait, sans pouvoir s'en détacher, la gravure tombale » (p. 23-24).

⁴¹ Antonio Gamoneda, *Description du mensonge*, *op. cit.*, p. 76-77.

⁴² *Id.*, « La poesía no es ficción », *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, éd. Alejandro Duque Amusco, Valence, El Ciervo, Pre-Textos, 2002, p. 95-97.

⁴³ René Char, *Común presencia*, *op. cit.*, p. 187.

En 2012, dans *Chanson de l'erreur – erreur comme est errance la vie*, « entre inexistence et inexistence » –, le poème en hommage à René Char est plus bref⁴⁴, la présence peut maintenant être glosée depuis le silence même. Le nom de Char n'apparaît plus qu'une fois, depuis une écriture du *legato*, infiniment étale, où le tourment vient s'apaiser enfin, dans un poème-corps qui chante par-delà la chair de la voix, dans la conscience de la finitude et dans la tentation de son dépassement – un vertige, pour une voix qui s'est toujours portée *sur ses limites*.

Afin de compléter cette constellation où une voix étrangère vient se prendre dans le tissu d'une voix autre, et la porte comme au-delà d'elle-même, depuis la forte logique intérieure d'une écoute en correspondance profonde, fondée sur le deuil, j'ajoute que René Char a écrit deux textes en prose dédiés à « Louis Fernandez », le peintre convoqué aussi par Antonio Gamoneda. Le premier, pour une exposition du peintre à la Galerie Pierre Loëb, à Paris, en 1950. Cinq ans plus tard, il le reprend dans la partie intitulée « Alliés substantiels » de *Recherche de la base et du sommet (RBS, 685)*. Ce texte dit la quête par Luis Fernández d'une « arithmétique concrète ordonnée comme une manie », pour un « tableau de cette passion et de cette hantise ». Char place cette quête folle sous le signe de l'obsession circulaire nervalienne, à laquelle il serait vain de penser échapper – « *La Treizième revient...* ». Mystère de la force « incompréhensible et certaine »⁴⁵ de la poésie, la première version du poème d'Antonio Gamoneda consacré aux Névens, ce premier « Deuil » partagé, pris en charge par une respiration qui libère, comprend treize vers – qu'ajouter à l'« arithmétique concrète », qui se fait chiffre du mystère de la rencontre ?

Le second texte que René Char consacre à Luis Fernández, de 1971, s'intitule « Rémanence »⁴⁶. Écrit en prose lui aussi, dans l'abolition des limites visibles du poème, il dit par son titre la persistance du flux magnétique dans l'aimant, image puissante des secrets continus que tissent les rets du poème, comme si, dans cette amitié au profond de la voix, venaient toujours battre « les barreaux de fer dont le froid n'allait pas quitter mon visage » (*EL, 257*)⁴⁷ – tout tourne, voici de nouveau les barreaux qui ont imprimé leur marque sur le front de l'enfant de l'après-guerre à León, laissant sourdre dans la parole tardive la même aimantation – « *C'est encor la première ; / Et c'est toujours la seule...* ». Une compassion qui devient rythme, pour un étrange savoir, sans nom, et l'on retrouve là un postulat définitif, « Le peintre, l'homme Georges de la Tour sait » (*Atelier, 1369*).

Dans ce *savoir*, gravitent les paroles et les couleurs d'artistes de la même famille, qui se reconnaissent intensément, dans une fulgurance, au détour d'une image, sous le signe de la rencontre que seul permet le poème, ou bien plutôt de la « Rencontre », avec un « R » majuscule, pour reprendre René Char, qui exprimait ainsi ce mystère : « je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre » (*PP, 251*). Je reprends ici les mots de Jean Roudaut : « [i]l s'agit de la rencontre (au sens fondamental que prend ce mot comme révélateur de la beauté et de l'être) d'une situation historique générale et d'une passion particulière »⁴⁸. C'est bien cette énergie qui a présidé chez Antonio Gamoneda à l'écriture d'une *glose* sans autre nom que rencontre *fusante*, depuis la pensée poétique de la disparition, dans une *confusion lumineuse*, qui ouvre matériellement un espace où « pens[er] la disparition » (*EL, 471*), selon une pensée rythmique qui rend possible l'espérance. Car le

⁴⁴ Antonio Gamoneda, *Canción errónea*, *loc. cit.*

⁴⁵ *Id.*, Discours de réception du Prix Cervantès, 2006.

⁴⁶ Voir Alfonso Palacio Álvarez (*op. cit.*, p. 20), le texte a d'abord fait partie du catalogue de l'exposition du peintre dans la Galerie Alexandre Iolas à Paris, en mai 1968. Puis sous le titre de « Rémanence », il a été publié dans *Le Nu perdu*, en 1971 chez Gallimard (*EC, 457*).

⁴⁷ Antonio Gamoneda, *Pierres gravées*, trad. Jacques Ancet, Paris, Lettres Vives, 1996, p. 33.

⁴⁸ Jean Roudaut, *EC*, XLIX.

poème est bien l'espace de parole qui, sans dire l'espérance, la laisse respirer, et donc la fonde. C'est la seule leçon du *veilleur de la neige*, ce frère des Transparents :

Il s'agissait – il s'agit – de l'apprentissage d'une fraternité sans espérance ; [...] de savoir que la parole ou la surface de la toile avaient à voir (sous peine d'inexistence) avec la conduite et l'amour de la résistance, mais qu'il ne fallait pas le dire, juste en tirer une substance mêlée à une certaine sérénité – ou à une tension – formelle⁴⁹.

C'est ainsi que viennent silencieusement se superposer les « Névons » perdus et les « Névons » devenus incandescents dans les anneaux sonores de la *chaîne de l'ancre*, ceux que produit l'écriture poétique en son efficience :

La poésie, en elle-même, est réalité. Comme l'amour, comme la souffrance. Et la signification poétique est une signification *révélée* ; il est clair que les révélations (je parle, qu'il n'y ait pas de confusion, de révélations *naturelles*) ne sont pas *concevables*. La poésie, un langage appris quand le monde était sacré, nomme l'inconnu, « ce qui n'existait pas », et, en le nommant, elle le *réalise*, lui donne une existence intellectuelle et une présence physique dans le langage⁵⁰.

Lorsque dans la même *réalité* se réunissent « crâne souriant » et « bien qu'on se partage », « l'espace ténébreux » devient espace « doré »⁵¹. L'espace de cette rencontre est écrit en pointillés, mais – je reprends les mots de Cécile Guivarch –, « en pointillés, c'est toujours⁵² ».

Laurence BREYSSE-CHANET
Université Paris 4-Sorbonne

⁴⁹ Antonio Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, *op. cit.*, p. 232 [C'est moi qui traduis].

⁵⁰ *Id.*, «La poesía no es ficción», en *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, *op. cit.*, p. 95 [C'est moi qui traduis].

⁵¹ René Char, « Le deuil des Névons », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 391.

⁵² Cécile Guivarch, site Terre à ciel, <http://www.terreaciel.net/Cecile-Guivarch-412#.VaTTpUVxXu0>

Annexe

Le deuil des Névens

*Luis Fernández construyó un cráneo sonriente para presidir, rodeado de saltamontes
[dormidos
la melancolía y el otoño del parque de Névens, dorado y húmedo
bajo las miradas que,
en otro tiempo, a través de cristales extendidos en la sabiduría de la luz,
vertían su belleza y sosegaban la vibración de los árboles.*

René

*Char escondía sus lágrimas en palabras que fraternizaban con las abejas y los pájaros.
Ah, cuánta tristeza y cuánta música en los rosales tardíos.*

Se sabe que

*Luis Fernández construyó el cráneo sonriente con polígonos traslúcidos
para que no floreciese demasiado la tristeza
en las palabras de René y en el espacio del antiguo parque dorado
que decían el parque de Névens.*

Poème inédit, © Antonio Gamoneda (2008)
(publié avec l'aimable autorisation de l'auteur)

Le deuil des Névens

Luis Fernández a construit un crâne souriant pour qu'il préside, entouré de sauterelles endormies,
la mélancolie et l'automne du parc des Névens, humide et doré
sous les regards qui,
en un autre temps, au travers de vitres étendues sur la sagesse de la lumière,
déversaient leur beauté et apaisaient la vibration des arbres.

René

Char dissimulait ses larmes par des mots qui fraternisaient avec les abeilles et les oiseaux.
Ah, que de tristesse, que de musique dans les rosiers tardifs.

On sait que

Luis Fernández a construit le crâne souriant avec des polygones translucides
pour que la tristesse ne fleurisse pas trop
dans les mots de René et dans l'espace de l'ancien parc doré
que l'on appelait le parc des Névens.

Traduction de Laurence Breysse-Chanet

Bibliographie

- CALVO VIDAL, José Luis, « Entrevista a Antonio Gamoneda », *Moenia*, Lugo, II, 1996, p. 565-574. Entretien sous le titre « Entre la reescritura y el silencio » dans *El lugar de la reunión. Conversaciones con Antonio Gamoneda*, Carmen Palomo (éd.), dir. Miguel Casado, Burgos, Dossoles, 2007, p. 73-81.
- CHAR, René, « Enfants qui cribliez d'olives », *Cahiers d'art*, IV, 1939.
- , *Común presencia*, Anthologie traduite par Alicia Bleiberg, Madrid, Alianza, 1986.
- , *Indagación de la base y de la cima*, Notes et traduction Jorge Riechmann, Madrid, Árdora, 1999.
- CHAR, Marie-Claude, *René Char. Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 1996.
- DOBZYNSKI, Charles, « Une éthique de l'action », *Europe*, « René Char », n°705-706, janvier-février 1988, p. 53-57.
- Europe*, « Antonio Gamoneda », n°1020, avril 2014.
- GAMONEDA, Antonio, *Tauromaquia y destino*, Oviedo, Retablo/80, Gráficas Baraza, 1980.
- , *Sublevación inmóvil*, Madrid, Rialp, Col. Adonais, 1960. Réécrit en 2003 dans *Esta luz Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.
- , *Sublevación inmóvil, Edad (1947-1986)*, 1987, éd. Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 2000.
- , *Livre du froid*, trad. Jean-Yves Bériou et Martine Joulia, Paris, Éditions Antoine Soriano, 1996.
- , *Pierres gravées*, trad. Jacques Ancet, Paris, Lettres Vives, 1996.
- , *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1997.
- , « La poesía no es ficción », *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, éd. Alejandro Duque Amusco, Valence, El Ciervo, Pre-Textos, 2002.
- , *Description du mensonge*, trad. Jacques Ancet, Paris, Éd. José Corti, 2004.
- , *Arden las pérdidas*, trad. Jacques Ancet, Paris-Orbey, Arfuyen, 2006.
- , Discours de réception du Prix Cervantès, 2006.
- , *Un armario lleno de sombra*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009.
- , *Canción errónea*, Barcelone, Tusquets, 2012.
- GAMONEDA, Antonio, JANÉS, Clara, EMADÍ, Mohsen, *De la realidad y la poesía (Tres conversaciones y un poema)*, Clara Janés (éd.), Madrid-México, Vaso Roto Ediciones, 2010.
- LEZAMA LIMA, José, « Interrogando a Lezama Lima », *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, Cuba, 1970, p. 11-41.
- MATHIEU, Jean-Claude, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, Paris, José Corti, 1984.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Fureur et mystère de René Char*, Paris, « Foliothèque », Gallimard, 1996.
- PALACIO ÁLVAREZ, Alfonso, *El pintor Luis Fernández. Encuentro íntimo*, Oviedo, Musée des Beaux Arts des Asturies, Prix Juan Uría Rúa 2004, s. d.
- ROUDAUT, Jean, « Les Territoires de René Char », *CEC*, IX-LXI.
- SOREL, Andrés, *Iluminaciones. Antonio Gamoneda*, Séville, RD Éd., 2008.
- VELAY, Serge, *René Char Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- ZAMBRANO, María, « El misterio de la pintura española en Luis Fernández » et « A Luis Fernández en su muerte », réunis dans *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.