***« Sur le réseau dangereux de la beauté » ou autour du Diable et son train, par Françoise Nicol.***

C'est vrai, Cadou a peu écrit sur la peinture et les peintres et n'a jamais exhibé une culture savante dans ce domaine. On s'arrête à son amitié pour quelques peintres dont Roger Toulouse, évidemment, dans le cadre de l'École de Rochefort. Et si Yves Cosson a proposé une première synthèse de ses relations avec les peintres, personne après lui n'a suivi une des pistes qu'il suggère, pourtant toute simple : répertorier dans l'œuvre écrite les traces des tableaux que le poète aimait, par exemple ceux du musée des Beaux-Arts de Nantes qu'il fréquenta assidûment dans son adolescence 1. Et pourtant, pour peu que l'on s'y intéresse, la relation de Cadou à la peinture se révèle un continent inexploré.

Une visite à la maison d'école de Louisfert ouvre déjà grande la porte : dans la chambre à la fenêtre qui donne sur la forêt, semblable à *« l'avant d'un navire qui fend les hautes vagues de la campagne »* 2, les tableaux, à la place des amis, se rassemblent autour de *« la table à poèmes »*, si bien nommée par Hélène Саdоu 3, comme prêts à appareiller à leur tour. De fait, pour Cadou, œuvres et artistes sont indissociables.

Au cœur de la chambre, à tout seigneur, tout honneur, la gouache de Max Jacob, le poète qui était aussi peintre : un coq aux plumes rouges, planté sur ses ergots, porte dans cette chambre désertée le sourire, tendre et moqueur, de l'ami de Saint-Benoît. Il est dédicacé : *« À mon doux René Guy Cadou, 10 novembre 1942, Max Jacob »*. C'est près de ce coq que se trouvait La Cabane d'André Lenormand dont Cadou, la recevant, avait promis de ne jamais se séparer 4; mais aussi des œuvres de Guy Bigot, d'Yves Trévédy, d'Oscar Dominguez, de Jean Jegoudez, d'Édouard Goerg et d'Yves Boré ainsi que la réplique du visage de *« l'inconnue de la Seine »,* à laquelle Cadou a consacré un poème 5. Les unes étaient là du vivant du poète ; d'autres ont été offertes à Hélène Cadou après sa mort comme cette très belle encre de Trévédy intitulée *Dernier signe à Levanti*, en hommage à un poème б. Toutes disent l'amitié partagée. L'émotion d'Hélène Cadou, interrogée sur ce point, est d'ailleurs intacte : elle se souvient d'une fraternité confiante et tendre entre son époux et les peintres, parfois plus forte qu'entre poètes. Au-delà de l'anecdote, elle relie spontanément à son tour poésie et peinture lorsqu'elle évoque le peintre Guy Bigot : *« Il était notre témoin de la vivacité d'une poésie réelle »,* dit-elle.

Pour aller plus loin, lisons quelques pages, comme cette digression sur Max Jacob dans un texte que Cadou consacre à Roger Toulouse : *« Max Jacob qui le premier sut découvrir Roger Toulouse, m'écrivait : "Refuse-toi à écrire des choses sans importance, c'est la plaie de la poésie actuelle... Qu'un poème repose sur une pensée [...]." Et en pleine marge, en grosses capitales d'imprimerie : "INVENTE". Ainsi pour la peinture. Et Toulouse le sait bien qui s'est toujours refusé à reproduire [ ... ] . »* 7

Ces lignes parmi d'autres sont exemplaires de l'agilité avec laquelle le poète circule entre poésie et peinture ; non qu'il nie les frontières entre les arts (il a appris de Reverdy l'attention aux *« moyens propres »*) mais à ses yeux les questions esthétiques se posent dans les mêmes termes aux peintres et aux poètes. Comment pourrait-il en être autrement pour celui dont la formation artistique est très largement tributaire des trois grands poètes qui, au début du siècle, ont fondé la réflexion sur cette question, Apollinaire, Reverdy et surtout Max Jacob duquel, sans doute, il a appris cette agilité. La préface de Cadou à *Esthétique de Max Jacob* en témoigne à nouveau : elle s'ouvre sur l'évocation des toiles de Pierre Roy, qu'il a découvertes durant l'été 1937, à la faveur de vacances au bord de la mer auprès de Denys, le fils du peintre. Cadou relie le souvenir de cet été-là aux destins des peintres et des poètes : il passe de Pierre Roy à Apollinaire, d'Apollinaire à Max Jacob. Et il explique que c'est une conversation avec Denys Roy sur Max Jacob qui l'a décidé à écrire pour la première fois à ce dernier.

Au jeune poète qui lui a confié son admiration pour Pierre Roy, Jacob répond ainsi : *« Cher monsieur, Je suis, depuis de nombreuses années, l'ami et l'admirateur de Pierre Roy. Nous nous sommes, en effet, connus chez Apollinaire [...]»*8.

Ainsi, c'est sur la peinture que se fonde la rencontre capitale entre Jacob et Cadou. Et c'est elle qui est souvent l'objet des échanges entre eux. Ainsi un jour, Cadou qui rêve d'être peintre s'en confie à Max Jacob qui répond... en peintre: *«Ne regrette pas de ne pas savoir peindre. On ne sait jamais peindre ! La peinture est un martyre, un tonneau des Danaïdes — si avancé qu'on soit, on a toujours à apprendre. Je ne sais pas ce que pensait Raphaël mais je connais le mot d'Hokusai mourant à 98 ans "Quel dommage de mourir ! Je commençais à savoir ce que c'est que le dessin !" Et remarque qu'il ne parlait pas de peinture.»*

De ce continent, peinture et poésie chez René Guy Cadou, on ne peut ici qu'esquisser les contours. À quel moment et à la faveur de quelles circonstances les liens ont-ils été les plus intenses entre Cadou et les peintres ? Quel en est le fruit principal et plus largement, quel regard le poète porte-t-il sur la peinture ?9

***1947-1949, entre Châteaubriant et Louisfert...***

*« Entre Châteaubriant et Louisfert, la poésie et l'art vivaient d'amitié et comme en symbiose.»* Prenons la mesure de cette déclaration du peintre Guy Bigot, bien des années plus tard 10. On doit à Yves Cosson la reconstitution des liens entre Cadou et ses amis artistes, au pays de la Méе. Et c'est avec plaisir que je m'inscris ici dans ses traces. Son article *« Cadou, les peintres et le pays de Châteaubriant »* recompose le groupe des compagnons auquel lui-même appartint. Trois peintres et un sculpteur en sont les acteurs principaux : Yves Trévédy, dont les parents vivent à Châteaubriant depuis que son père y a été nommé juge en 1938 (et qui rejoint sa famille à l'occasion des vacances) ; Guy Bigot, réfugié en 1942, après les bombardements de Lorient et qui a ouvert un atelier de photographe au 1, rue Pasteur ; André Lenormand, chassé, lui aussi, de Lorient par la guerre mais fixé à Nantes et qui prend régulièrement l'autocar pour Louisfert. Le sculpteur est Jean Fréour, qui s'installe au début de la guerre chez ses grands-parents à Issé, près de Louisfert. Le plus célèbre d'entre eux est alors, sans nul doute, Yves Trévédy, auréolé par le prix de Rome qu'il a obtenu en 1943 et qui a déjà une belle carrière parisienne. Il va jouer un rôle de *« catalyseur »* auprès de Guy Bigot et d'André Lenormand 11. Autour de ce noyau, d'autres peintres, nantais pour la plupart, sont de passage, Jean Jegoudez, Yves Boré ou Lean Bruneau. René Guy Cadou, lui, est nommé à Louisfert en octobre 1945 avant d'entrer, au bras d'Hélène, en octobre 1947, dans la maison d'école du bout du village 12. Il y achèvera sa vie, rappelons-le, le 20 mars 1951. Dans un article écrit quelques années plus tard, le même Yves Cosson date ce réseau de fraternité des années 1942-1950 13. Mais la période qui s'étend du début de l'année 1947 à l'été 1949 en constitue sans doute l'apogée.

C'est probablement en 1947 que Guy Bigot prend contact avec Cadou, par une lettre déférente, non datée mais, sans doute, écrite au début de l'année : *« Monsieur, Habitez-vous réellement Louisfert ? Avec cette certitude pouvons-nous faire connaissance ? Suis émigré à Châteaubriant. Je peins, mais en tout honneur, comme je ne vends jamais rien, je photographie* »14.

L'amitié entre les deux artistes commence sur les chapeaux de roues : Cadou est le premier à saisir la valeur de ce peintre encore inconnu qui vient auprès de lui *« s'initier à la poésie »*15. Aux côtés de Trévédy et Lenormand, il va l'épauler autant que possible et les résultats ne se feront pas attendre : le 13 décembre, Bigot obtient une *« bourse de voyage au Prix Nationale »*, première récompense, avant une exposition chez Denise René (en 1949) qui confirme la justesse de l'intuition du poète.

Dès le mois de mai 1947, Cadou écrit une première préface pour une exposition de Bigot à Châteaubriant (26 mai-8 juin). En octobre, pour une exposition collective de Bigot, Lenormand et Trévédy à la galerie Bourlaouen de Nantes, il écrit le beau poème *« Peinture »* dans lequel le peintre *« à la cigarette allumée »* pourrait être le jeune artiste 17. La troisième préface sera signée en février 1948 pour une nouvelle exposition de Bigot à Châteaubriant 18. Si le terme d'*« École de Châteaubriant »,* utilisé par Yves Cosson, va peut-être un peu loin, c'est bien autour de ce tandem Cadou-Bigot, lui-même soutenu par Trévédy et Lenormand, que va se dérouler la *«merveilleuse aventure»* du livre *Le Diable et son train*, point d'orgue d'une période d'échanges artistiques fertiles 19. Or, à la fin de l'été 1949, Bigot quitte Châteaubriant pour Lorient, abandonnant celui qu'il appelle son *« petit frère »*20.

À aucun autre moment de sa vie, Cadou qui connaît alors une période très féconde 21 n'aura autant parlé peinture, autant écrit sur la question, autant fréquenté de peintres, autant dessiné lui-même.

C'est en 1948 que Cadou dessine les portraits évoqués plus haut, ceux d'Hélène, de Max Jacob, de Michel Manoll, de Follain ou son autoportrait. En 1948 encore, il consacre deux articles à Roger Toulouse dont il fait la connaissance en septembre *(« Roger Toulouse »,* Arts en province, РАB, mai 1948, et *« La peinture et Roger Toulouse »,* Cévennes, 12 juin)22. Un article, *« Apollinaire devant la peinture »*, date d'octobre 1948 23. Par ailleurs, durant ces deux années, les peintres accompagnent la parution de cinq recueils comportant des dessins, avec la complicité de Chiffoleau à Nantes et de Pierre André Benoît à Alès : les premiers sont, en 1948, *Quatre poèmes d'amour à Hélène* (dessin de R. Toulouse, Les Bibliophiles alésiens) et *Guillaume Apollinaire ou l'artilleur de Metz* (portrait de R. Toulouse, Chiffoleau). En août 1949, Bigot dessine la couverture des *Sept péchés capitaux* avant de quitter la région ; la même année, РАВ édite des dessins originaux de Roger Toulouse pour un texte de Cadou ; l'ouvrage se nommera *Roger Toulouse* 24. Mais le livre le plus important est évidemment le seul livre *« de peintres », Le Diable et son train*, illustré par Bigot et Trévédy, publié en 1949 mais daté, symboliquement, de 1948.

***1947-1949, à Nantes***

Avant d'évoquer ce livre, il faut insister sur le fait que ces échanges créateurs entre trois artistes du nord de la Loire-Inférieure ne peuvent être dissociés de la vie artistique nantaise et française de ces années d'après-guerre, même si la question ne peut être qu'esquissée ici.

Cadou, comme ses amis, fréquente les lieux importants dont la galerie Bourlaouen où exposent les peintres qu'il défend (dont, en 1947, Jean Bruneau, Yves Trévédy, Guy Bigot et André Lenormand) et les musées, en particulier le musée des Beaux-Arts, qu'il connaît bien 25. Le musée vient de payer un lourd tribut à la Seconde Guerre mondiale mais retrouve sa place dans les débats artistiques du temps, en particulier le débat figuration versus abstraction dont les présupposés, à Paris comme à Nantes, sont politiques autant qu'esthétiques. La ville retrouve sa place sur le terrain artistique comme l'indiquent deux expositions importantes, *« Nantes, capitale de l'Ouest »*, en mai 1945 (au château des Ducs) et l'*« Exposition d'art sacré »,* en 1947, au musée des Beaux-Arts. Le musée acquiert, à cette occasion, le très beau *Salve Regina* de Manessier, peint en 1945, considéré comme le premier tableau non figuratif du peintre. En 1948, c'est une toile de Fernand Léger, *Feuille verte*, qui rejoint le fonds du musée. En octobre, pour la première *« exposition d'octobre »,* sous l'autorité des Amis de l'art, Fernand Léger est invité 26.

Parmi les nombreux noms à citer, évoquons au moins une personnalité essentielle de la vie culturelle nantaise, Julien Lanoë, président de la Société des amis du musée des Beaux-Arts de 1936 à 1970 27. C'est sous son impulsion qu'en 1944 une section des *« Amis de l'art »* se crée à Nantes, comme dans toutes les grandes villes de province. André Lenormand en sera le secrétaire. L'initiative de cette société revient au grand critique parisien Gaston Diehl qui, après la libération de Paris, fonde un mouvement culturel destiné à diffuser des formes artistiques innovantes, *« Les Amis de l'art ».* Dès 1941, à Paris, Diehl (avec l'appui de Jean Follain) a soutenu *« vingt jeunes peintres de tradition française »,* dont son ami Manessier justement 28. En 1943, il fonde le Salon de mai, qui, lors de sa première exposition parisienne, en 1945, présente le tableau de Manessier acheté par le musée des Beaux-Arts de Nantes 29. Quelques années plus tard, le 30 mars 1949, une lettre adressée par André Lenormand à Cadou laisse deviner les liens qui se sont tissés, annonce-t-il avec plaisir au poète 30.

Que ces quelques rapprochements, auxquels il faudrait évidemment ajouter le contexte de l'École de Rochefort, convainquent notre lecteur du fait que les peintres et le poète de Louisfert sont en prise sur l'actualité artistique française. Leur formation esthétique les rapproche. Tous ont une approche admirative du cubisme ; tous aiment Braque. Cadou, grand lecteur d'Apollinaire et initié à l'art par Reverdy et Jacob, ne pouvait être à meilleure école. Il a tout compris de la ligne de crête que le cubisme tentait d'arpenter entre refus de la représentation et refus d'une abstraction qui ferait perdre à l'art sa volonté de dire le réel ; il sait l'apport essentiel de Braque dans la création d'un espace spécifique (la leçon de Cézanne et les papiers collés). Quarante ans plus tard, le cubisme a perdu une partie de sa puissance révolutionnaire et demeure, paradoxalement, à la fois un idéal et une école, devenue *« classique »,* pour les jeunes peintres qui vont y puiser l'art de la composition et l'effort vers l'essentiel. Bigot qualifie ainsi ses propres peintures de l'époque : *« Issus sans doute à force de rigueur et souci d'équilibre d'une certaine idée que l'on se fait du cubisme — du classique en sommeil »*

Sans doute les peintres, en particulier Lenormand, revisitent-ils le cubisme à travers le purisme d'Ozenfant dont Lenormand se réclame et qui s'attache *« aux formes simples [ ... ] dans l'espace abstrait où il semble les situer pour l'éternité »*32. Le mot *« pureté »* revient souvent dans les conversations entre eux et avec Cadou. C'est que les acquis du cubisme et les textes théoriques d'Ozenfant sont des appuis contre l'éloge surréaliste du hasard, en particulier. *« L'ennemi c'est le hasard »*, disait Ozenfant. Yves Trévédy, qui vit dans la capitale, se fait aussi l'écho des débats du moment. Fasciné par Maurice Denis auprès de qui il a travaillé en 1936 (dans les Ateliers d'art sacré), il va puiser chez ce peintre des moyens propres à épurer à son tour les formes 33. La peinture religieuse l'attire dont on vient d'évoquer les liens avec l'art abstrait. A sa manière, différente de celle de Cadou, il a de l'art une très haute idée. Il admire aussi Vuillard et Bonnard, que Maurice Denis lui a fait connaître, comme le confirme Yves Cosson. Guy Bigot, lui, a été formé en 1938, à Montmartre, par Othon Friesz qui, sans être cubiste, fut l'ami de Braque. Lui aussi aime Bonnard et Braque. Quant à André Lenormand, le plus âgé des quatre, il a le sentiment de naître à la peinture, encouragé par ses deux amis : *« Mon vrai départ date de 1945. En 1947 [date de l'exposition avec Bigot et Trévédy à la galerie Bourlaouen], j'avais déjà l'intention de passer à l'abstrait. En 48, cinq toiles abstraites pour une figurative ; en 50, uniquement de l'abstrait »*34.

Ainsi, ces artistes, un poète et trois peintres, loin de vivre une aventure isolée, appartiennent à un vaste réseau, qui associe Nantes et Paris, lieux de création et de débats dont les échos se font entendre au fond d'une maison d'école d'une bourgade de Loire-Inférieure. Entre eux, la discussion porte sur la vanité du débat abstraction/figuration; la nécessité d'ancrer la peinture comme la poésie dans le réel et en même temps la recherche d'une forme pure.

***Quand les Ouessantines s'en mêlent...***

Bigot décrit ainsi la période du Diable et son train : *« Les Ouessantines participaient, aussi les bateaux bretons et le jardin castelbriantais, aussi Jules Daniel, le poète du dimanche, ou le père d'Yves Trévédy »*35.

En cette année 1947 durant laquelle se succèdent les expositions à Châteaubriant et à Nantes, c'est un voyage qui est à l'origine d'un livre qualifié de *« merveilleuse aventure »*. Après l'exposition qui les a réunis, en août, à La Baule, Trévédy, Bigot et Lenormand partent pour Ouessant 36. Yves Boré est aussi du voyage. À l'extrémité de ces terres de l'Ouest, *«suffisamment nostalgiques pour être vraies »*37, fascinés par cette *« Bretagne dure, impressionnantе »*38, Trévédy et Bigot réalisent deux cent dix-sept dessins. Ouessant est sûrement pour ce dernier un moment, âpre et douloureux, de révélation. *« J'ai parlé à l'époque [1947-1948] de mes exercices de purification [ ... ] . Ce fut pourtant mon tremplin aux transmutations venues bien plus tard : ce monde occulté plein de trouble et de tumulte, d'équivoques, d'imprévu et pourtant immuable et silencieux dans ses contradictions »*39.

La lettre qu'il écrit d'Ouessant à Cadou, le 27 septembre, souligne la tension entre la fascination pour la nature et la nécessité d'opérer un détachement pour trouver à la fois une composition et un rythme. Travail d'épure, de simplification, d'arrachement : *« Pas moyen de s'arracher à cette sacrée Nature. De quoi empoisonner tous les huiliers. Impossible de peindre sur nature — trop de choses. Pas de composition. ImpossiЫe de trouver la vraie cadence de la ligne »* 40.

Pourtant, la *« cadence »* de cette ligne qui passe des coiffes des femmes aux coques des bateaux fascinera aussi le poète quand, à son retour, Bigot lui montrera ses dessins. Ce sont eux qui, le 18 octobre, inspirent *« Femmes d'Ouessant »,* poème dédié par Cadou aux *« filles de la pluie ».* Celui-ci est tout entier consacré aux lignes qui relient humains et nature, *« feston doré des balustrades »* et *« noire dentelle [des femmes] / qui pend de leurs cheveux comme un oiseau blessé »*. Dans le recueil, ce роètе, le premier écrit après le voyage des peintres et le septième dans l'ordre chronologique de l'écriture, prendra aussi la septième place, emblématique.

Entre-temps continuent à se tresser liens d'amitié et liens artistiques : le 11 octobre 1947, Trévédy, Bigot et Lenormand exposent les dessins d'Ouessant à la galerie Bourlaouen et Cadou leur offre le beau poème *« Peinture »* en guise de préface au catalogue 41. En février 1948, Bigot expose Ouessant et la Bretagne (douze toiles et quarante dessins) à Châteaubriant cette fois, et Cadou écrit à nouveau une préface pour faire l'éloge de *« cette qualité dans le drame, cette précision douloureuse qui sont le signe de la grandeur ».*

À quel moment se prend la décision de réaliser un livre à partir de ces dessins ? Selon Trévédy, ce serait un an plus tard, soit après un nouveau voyage de Bigot et Trévédy à Ouessant (en avril 1948) : *« C'est à cette époque, pendant l'été 48, que nous avions décidé, tous trois, de faire un livre manuscrit »*42.

Les poèmes sont écrits entre le 10 mars 1947 (date de *« Je me situe »*, placé ensuite exactement au centre du recueil, comme en hommage à Max Jacob) et le 14 juin 1948. Cette dernière date est celle de *« Pourquoi n'allez-vous pas à Paris ? »,* poème de tête. (Cadou a peut-être pensé à Apollinaire qui, dans *Alcools*, en 1908, offre la première place au dernier poème écrit, *« Zone »*.) À quel moment le titre du recueil a-t-il été trouvé ? C'est celui d'un des poèmes (le seizième poème écrit, qui est aussi le seizième poème du recueil, s'il faut encore souligner la rigueur de la composition). Il raconte l'histoire burlesque d'un enfant qui dit avoir vu Satan, sous l'emprise de son imagination... ou de la boisson. Hélène Cadou, interrogée sur ce titre, sourit de l'expression populaire qui désigne une succession d'ennuis. Faut-il songer à la chanson d'Édith Piaf, *« C'est comme ça »*, popularisée en 1947 par le film de Georges Freedland, *Neuf garçons, un сoeur* 43 ? En tout cas, ce livre sera une histoire de partage dans la ferveur et l'ascèse. Mais c'est surtout la manière dont se pose la question de l'illustration qui est intéressante.

En effet, l'aventure est d'abord sous le signe de la ferveur, comme le confirme Bigot : *« On a vécu un moment magnifique de travail en commun [ ... ] avec Trévédy. L'atelier était un haut lieu d'amitié et de fièvre créatrice. »* En quoi consiste ce travail ? Il s'agit de choisir et d'associer vingt poèmes et dessins, puis de reproduire à la main les dessins et de recopier les textes, à vingt-trois reprises. Seule la couverture est imprimée (dans une police égyptienne, chez Chiffoleau). Précisons que les poèmes du livre de 1948 ne correspondent que partiellement à ceux qui sont dans le recueil publié par Seghers. Sept poèmes se trouvent dans Le Cœur définitif (CD). Treize font partie du *Diable et son train* (DT) selon l'ordre suivant :

*« Pourquoi n'allez-vous pas à Paris? », «Si la neige du temps », «Avec la langue des muets », « Interdit aux nomades »* (DT) *;« Comme un Christ de Gauguin »* et *« Le Jardin du juge»* (CD) ;

*« Femmes d'Ouessant », « Les Chiens qui rêvent », « L’Idiot », « Je me situe »* et *« Je te prendrai »* (DT), *«Traduit de l'amour»* et *«Les Poètes du dimanche »* (CD) *;«L'Envers du décor»* (DT) *;« L'Enfant prodige »* (CD) ; *«Le Diable et son train»* et *«Art poétique»* (DT) ;«*Vers cinq heures du soir»* et *«Les Paroles de l'amour»* (CD) ;

*« Aller simple »* (DT), dont Yves Cosson a souligné la dimension prémonitoire.

*« Les réunions se tenaient dans notre cuisine »,* se rappelle Hélène. *« Nous nous réunissions dans l'atelier »*, soutient Bigot, qui évoque, lui, le rez-de-chaussée de la rue Pasteur. Qu'il ait été réalisé à Louisfert ou Châteaubriant (vraisemblablement les deux), l'important est que ce livre n'est plus le seul fruit de l'activité poétique qui se déroule à l'étage de la maison d'école, dans la chambre solitaire. Ces jeudis après-midi ou ces soirées autour d'un verre sont un temps de confrontation entre les arts et de solitude occultée. Trévédy se souvient : *« Je revois René recopiant inlassablement de sa belle écriture Le Diable et son train pendant que Guy Bigot et moi-même faisions les illustrations. »* Et Bigot d'enchérir : *« Cadou protestait contre la fastidieuse besogne de répéter vingt-trois fois le même poème avec une plume sèche et méchante et de l'encre de Chine collant sur un papier choisi très peu encollé. Nous les dessinateurs, on travaillait avec un brin de roseau et la tâche partagée, il a fallu reproduire 24 fois 20 dessins. C'était long ! »*44.

Le départ de Trévédy pour Paris (sans doute en octobre) ralentira les derniers travaux. Mais chacun a mis la main à la pâte : l'instituteur a fait ses pages d'écriture comme l'indique, dans le dossier des manuscrits du centre René Guy Cadou, une feuille sur laquelle les titres des poèmes sont accompagnés d'une croix au crayon noir, bleu ou rouge : une pour chaque texte recopié probablement. En octobre, Bigot s'impatiente. Le 11 novembre, cri de victoire : « Cinq livres made in Yves. Me reste une seule planche à terminer. »45.

Ce temps d'amitié est aussi un temps d'ascèse. Il s'agit de contourner les pratiques éditoriales à la mode au bénéfice d'une certaine frugalité, pour ainsi dire : à la faveur de l'après-guerre, chez Maeght par exemple qui vient d'ouvrir sa galerie parisienne, les projets éditoriaux les plus somptueux fleurissent. À Châteaubriant, on ne peut se permettre de telles dépenses. Mais l'idée est surtout l'économie des moyens : le répertoire des signes est volontairement limité et le pittoresque banni; des corps nus, simples silhouettes, ou des visages se déploient d'une page à l'autre (dix des vingt poèmes sont accompagnés de nus ou de portraits, tel celui de Jules Daniel, poète du dimanche, ou celui du juge dans son jardin, le père d'Yves Trévédy). La même encre de Chine, sert au poète et aux peintres ; chacun s'adonne à la copie, modestement. On ne peut évidemment dissocier cette démarche à la fois de l'esthétique de Cadou, qui limite en poésie le répertoire des éléments qu'il utilise, et de la quête cubiste de la composition de l'espace qui manifestement inspire les dessins, surtout les Ouessantines et les natures mortes 46. Reverdy n'est pas loin.

Mais surtout ce livre inverse la question de l'illustration. Ce terme, utilisé par Trévédy, mérite l'examen. Dès septembre 1947 (dans sa lettre d'Ouessant), Bigot suggère avec humour au poète d'écrire à partir des dessins : *« De quoi pondre deux cent dix-sept poèmes surromantiques pour illustrer un livre ouessantin à l'usage des âmes en quête d'éternel »*47.

Plus largement, une grande partie des poèmes de ces années-là est écrite à partir de dessins ou de peintures, comme en témoignent les tables des recueils : certains titres désignent des artistes (Bigot, Picasso, Toulouse ou Jegoudez)48, d'autres, des œuvres plastiques : *« Comme un Christ de Gauguin », « L'Homme de Jean Lurçat»* et, dans *Le Diable et son train, « Femmes d'Ouessant », « Le Jardin du juge »* ou *« L'Homme au képi de garde-chasse »*. Bigot le confirmera : *« Cadou, à cette époque, écrivait des poèmes sur des peintures et dessins de ses amis peintres : Toulouse, Trévédy, moi-même ou d'autres et cela devenait "Femmes d'Ouessant", "Le Jardin du juge" ou "L'Homme au képi de garde-chasse"»*49.

Mais la suite du témoignage éclaire la genèse de ces textes *: « On retrouverait facilement les images poétiques qui se déclenchaient en face de notre monde de représentations et qui n'étaient que prétexte à l'univers intérieur de Cadou. Cette forme de participation totale m'a suggéré un livre poème-dessin qui est devenu Le Diable et son train, grâce aussi à l'accord et à la coopération de notre ami Trévédy. L'aventure était audacieuse. »*

Qu'il s'agisse de scènes d'Ouessant (pour trois des images du livre), des nus ou des portraits déjà signalés, des trois natures mortes ou d'autres images (un Arlequin, le chien ou le train d'*« Aller simple »*), Bigot semble décrire d'abord un procédé d'illustration à l'envers, le poème *« illustrant»* le dessin. Pourtant, à aucun moment, le peintre ne se place en inspirateur ; il a trop d'admiration pour le poète. Le verbe pronominal *(« se déclencher »*) comme le mot *« prétexte »* donnent la primeur absolue à la source, qui est celle de la poésie seule. L'œuvre plastique, elle-même en écho avec le monde qu'elle est appelée à représenter, est bien là. D'ailleurs, un lien thématique est toujours ménagé, même précaire, entre texte et image 50 Cependant les images poétiques surgissent *« en face »*, au contact des images à voir, mais *« d'un lointain intérieur plus proche de la réalité que la réalité même* »51.

Ainsi l'esthétique s'écarte-t-elle à la fois de l'imitation (au moins l'imitation servile qui subordonne l'image au texte) et du seul modèle intérieur des surréalistes. Le projet du livre est donc de rétablir ce face à face entre peintres et poète, images et texte, dont rend compte le mot composé, forgé pour la circonstance par Bigot : *« un livre poème-dessin ».* Or, c'est exactement à ce face à face que répond la composition formelle de l'ouvrage (qui comporte quarante-trois feuillets) : chacun des vingt poèmes est accompagné d'un dessin mais sur deux feuillets séparés : un pour le texte, un pour le dessin, les deux modes d'expression se déployant sur l'ensemble de la page (au recto du feuillet) ; l'un comme l'autre étant constitués de lignes tracées à l'encre noire sur le blanc du papier. En outre, les deux peintres, refusant de distinguer leurs interventions, se placent sur le même plan, face au poète, puisque chaque image est accompagnée de quatre initiales, *«YT GB ».* On peut lire là l'extrême élégance de Trévédy qui s'installe modestement aux côtés d'un peintre alors au début de sa carrière ; mais il faut aussi mesurer la discrétion des deux artistes, partageant la même page face au poète qu'ils admirent 52. La numérotation de I à XX, redoublée sur les deux feuillets, celui du texte celui de l'image, ce qui est rarissime dans un *« livre de peintre »,* souligne la confrontation. (L’absence de brochage permet au lecteur qui le souhaite de placer le dessin face au texte, la double numérotation évitant l'interversion des poèmes des illustrations.)

Précisons cependant que si tel était le projet initial, il a bifurqué ensuite, faute sans doute pour ses auteurs de parvenir vingt fois de suite à établir ce face à face. Bigot le précise, toujours en 1971: *« Il a fallu élargir le thème de tableau-poème et j'ai eu cette joie de choisir les poèmes parmi tout un paquet d'inédits de cette époque. »* Dans ce cas, le dessin vient probablement, à l'inverse, après le texte, dans une logique plus traditionnelle, mais sans qu'aux yeux du lecteur la grande cohérence formelle de l'ensemble ne semble altérée.

*Le Diable et son train* fait exception dans l'œuvre de Cadou, attaché à l'autonomie du poème. Dans un article contemporain écrit sur Apollinaire (*« Apollinaire devant la peinture »,* décembre 1948), il se moque des Calligrammes, pour insister sur l'autonomie des *« poèmes-objets »* : « C'est que le poème, lui aussi, comme le tableau du peintre, est appelé avant tout à être un objet, à se suffire à lui-même »53.

Il est clair que les poèmes du *Diable et son train* ne perdent en rien leur autonomie par le dialogue instauré avec des images. Mais, cette fois, ils consentent à entrer en résonance avec elles, dans une période de création partagée, particulièrement féconde. Retenons, comme nous l'avons montré plus haut, l'extrême déférence des deux peintres, modestement associés ici, à l'égard du poète et considérons cet ouvrage comme un moment unique.

***Un livre manifeste ?***

Si déconcertant qu'il apparaisse dans l'œuvre du poète, *Le Diable et son train*, fruit de débats intenses entre un poète et des peintres, exprime et condense les acquis, les goûts et les convictions de Cadou sur la peinture. Cette question mériterait une étude approfondie, par une confrontation précise des poèmes, des écrits théoriques (*Le Miroir d'Orphée* et les *Notes inédites* de 1948-1949, en particulier) et de la forme même du *Diable et son train*. Encore une fois, un lecteur passionné d'Apollinaire, un jeune artiste qui a eu pour mentors un des plus pertinents analystes du cubisme, Reverdy, et un poète qui était aussi un peintre, Max Jacob, un ami très proche de peintres aussi doués que Toulouse, Trévédy et Bigot, ne se contente pas de quelques intuitions. S'il a adopté la conviction de Reverdy que chaque art a ses *« moyens propres»* (ce qui exclut, par exemple, l'idée d'une poésie cubiste), il associe peinture et poésie sur trois points au moins, que l'on peut résumer par le verbe *« situer »,* l'alliance de la pureté et de la gaucherie comme choix esthétique ainsi que la célébration de la ligne, voire de *« la ligne de cœur »,* pour voler son beau titre à la revue de Julien Lanoë. Ce sont ces points qui amènent Cadou à donner aux peintres (Guy Bigot en particulier) le titre de *« poètes ».*

D'abord, au premier poème écrit pour *Le Diable et son train, « Je me situe »,* font écho un certain nombre de déclarations des *Notes inédites* ou d'*Usage interne*, comme ces lignes où le poète prend littéralement la place du peintre au moment de la création : *« On ne peint pas de nature morte. On tente de limiter sur la toile ou sur la feuille un mouvement parfois à peine perceptible. Il serait vain de vouloir lui attribuer une attitude définitive, c'est-à-dire de la décrire. Simplement la situer dans un univers nouveau auquel elle s'adaptera, qui sera pour elle un nouveau tremplin, une nouvelle base de lumière »*54.

L'artiste situe son travail comme il se situe lui-même. Max Jacob, lui, résume au passif: *« Tout ce qui existe est situé. »* Cette ouverture de la préface du *Cornet à dés*, en 1916, moment où, comme Reverdy, il réfléchit sur l'aventure cubiste d'avant-guerre, vaut pour la peinture et la poésie. Les artistes comme les poètes ont vocation à *« atteindre à cette réalité qui fixe l'œuvre d'art »,* pour citer, cette fois, Reverdy. Le commentaire de Cadou trace la même ligne de partage, qui est d'abord celle de Braque, le peintre qu'il aime. C'est toute la difficulté à dire une peinture qui n'est pas *« abstraite »* sans être *« un art de reproduction »*55. On peut y voir des pommes et des poissons mais l'espace créé entre pommes et poissons (dont parle sans cesse Braque) les installe dans un univers autonome, proprement artistique, auquel l'anecdote n'a pas de part. *« INVENTE »*, a conseillé Jacob à Cadou, en capitales, et ce conseil est rappelé par ce dernier à propos d'un peintre, Roger Toulouse, dans un article de mai 1948 (toujours cette aisance à passer d'un art à l'autre)56. Mais, sans doute, l'originalité du poète est-elle d'insister sur la spécificité de cet *« univers nouveau »* : l'image du *« tremplin »* est familière aux lecteurs de Cadou. En effet, l'œuvre réussie est celle qui se conjugue à la fois au présent (non le présent *« ponctuel»* mais celui que la grammaire désigne par le *« présent étendu »*57, celui de *« la présence »*), et au futur. À propos de Roger Toulouse, encore, il unit ces deux temps : *« Peinture abstraite, diront les faibles devant une gouache de Toulouse : c'est s'attacher bien davantage à l'apparence qu'à la présence. »* Et quelques lignes plus loin : *« Ce qui fait la force secrète de ce peintre [ ... ] tient [ ...j en ce qu'il est perpétuellement hanté. Je n'entends point par hantise une figuration rétrospective du passé, ou immédiate du présent, mais une longue promenade dans l'avenir, un appel du pied, qui proprement vous transporte, ne laisse plus l'âme en repos »* 58.

*«Tremplin », « appel du pied »*, l'œuvre peinte ou écrite est, cette fois, envisagée du point de vue de son destinataire comme ce qui relance le désir, suscite cette émotion qui était déjà au cœur de la pensée de Braque et de Reverdy.

Le deuxième point est le parti pris esthétique. Dans *Le Diable et son train*, les dessins sont à la fois raffinés et presque maladroits ; fruits de la leçon cubiste, d'ailleurs évoquée sur le mode de la citation par les natures mortes et l'introduction de chiffres dans le dessin (la date de 1928), ils allient pureté et rudesse, évoquant tour à tour les figures linéaires et épurées de Maurice Denis et les saints de bois des églises bretonnes ou les silhouettes un peu gauches de Gauguin. La maladresse voulue, sans doute plutôt signée de Bigot, émeut Cadou qui y retrouve les personnages populaires qui inspirent ses poèmes. Cela aussi fait partie de leurs conversations. C'est en tout cas ce que laisse deviner cet extrait d'une lettre adressée par Bigot à Cadou, le 11 août 1950, après son retour en Morbihan : *« Nous avons parcouru la campagne du Faouët à la recherche de vieilles chapelles abandonnées. J'ai découvert une chose extraordinaire qui m'a bouleversé. La beauté des dieux populaires, l'émotion d'un sculpteur maladroit, émouvant dans le don de son cœur. J'ai fait des photos formidables de ces morceaux de pierres et morceaux d'âmes »* 59.

L'éloge de la maladresse est une constante des écrits théoriques de ces années-là, autant que des poèmes de Cadou : la technique de Toulouse est assimilée à *« ce tumulte à la fois grandiose et malhabile qui pousse la main vers la surface lisse des journées°»* ; d'Henri Rousseau, il loue la gaucherie ; d'Apollinaire, sa critique de *« l'habileté »,* associée à l'imitation б0. Si Cadou célèbre une certaine gaucherie, dans les sculptures de Saint-Benoît comme chez Gauguin ou Bigot, dans les vieilles chansons de France comme chez Paul Fort ou Francis Jammes, c'est qu'elle est à la fois le signe de l'ingénuité de l'art populaire et de la distance prise avec l'art de représentation.

Le troisième point est la question de la ligne. Cadou y fait souvent référence et elle joue évidemment le rôle principal dans *Le Diable et son train*, livre entièrement manuscrit, dans lequel trois mains se sont activées pour la laisser courir d'un mot et d'une forme à l'autre. Cette ligne-là le comble car elle incarne le paradoxe auquel il est tellement attaché (et qui est déjà la préoccupation de Reverdy et Jacob): l'art doit fixer le mouvant sans le paralyser. *« C'est dans la mesure où toute création [ ... ] se situe par rapport au mouvant et non plus au tangible, que l'artiste se donne les gants d'épiloguer longuement sur la beauté foncière de l'art »*62.

Le trait de plume par lequel Cadou dessine les visages sans lever la main est d'abord celui de sa *« belle »* écriture, qui glisse au rythme des pleins et des déliés. *« S'il n'avait pas été poète, René aurait été dessinateur »*, répète Hélène Cadou. La ligne est d'abord rythme, *« cadence »* dit Bigot, signe de la vie qui palpite. Pour Cadou et ses amis, elle trouve sa source dans ce passé antérieur à la Renaissance qu'ont valorisé les cubistes. Il s'agit d'abord du passé médiéval : les manuscrits dans lesquels la ligne est tracée par le copiste et l'enlumineur ou les visages au ciseau des chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire que Jacob comparait à des Picasso б3. En amont, la ligne trouve sa source dans la préhistoire néolithique qu'aime le poète : quand elle saisit ensemble le renne et son chasseur sur les parois des grottes de la Vézère, elle représente non l'aptitude à reproduire mais la capacité de l'artiste à s'extraire de l'épaisseur du monde dont il est partie prenante pour isoler, choisir et mettre à distance. C'est donc aussi échapper à l'informe inquiétant, en trouvant l'essence de la forme, *« l'os »,* ce qui est une autre interprétation de *« situer ».* Ce geste inouï du peintre chaman de la Préhistoire a débouché ensuite sur l'écriture. Et c'est cette parenté dans l'invention que réitère l'œuvre commune de 1948. Les *« rennes affrontés »* des grottes de la Vézère suscitent chez Cadou cette réflexion sur l'œuvre de Toulouse : *« Tout ce qui s'attache à l'os rend compte. De là le secret des dessins de Toulouse, cette ligne d'âme qui délimite et grandit son objet »* 64.

*« L’âme »* n'est-elle pas, à la fois, celle de la poutre que travaille son ami le menuisier et celle des êtres ? Aux yeux de Cadou, la ligne de la Vézère qui suit le tracé de l'os est bien un repère. Offrons pour conclure au lecteur cette dernière exhortation magnifique qui résume la vision de Cadou, en associant poésie et peinture : *« Il faut revenir à la fresque, à la muraille — et ceci vaut aussi bien pour nous autres poètes que pour les peintres. On nous attend tout en haut de l'échelle. Échelon par échelon tout en haut. Et qu'on me suive bien, je n'entends point cette grande œuvre murale comme obtenue par un procédé d'agrandissement г...] mais tout entière fondue dans cette matière incandescente de l'âme, creusée profondément comme les rides de la terre »* 65.

***Le temps qui a manqué***

Il aurait fallu évoquer plus longuement André Lenormand, qui participa aux débats que nous venons d'esquisser; Boré, Bruneau sont restés dans l'ombre. Mais en centrant notre attention sur ces quelques mois de travail et d'amitié, au pays de Châteaubriant, à quelques dizaines de kilomètres de Nantes, nous espérons avoir convaincu le lecteur de la qualité et de la cohérence de la pensée de Cadou en matière de peinture, même si le temps ne lui a pas permis d'aller plus loin. Les preuves de l'amitié entre Trévédy, Bigot et Lenormand demeurent, des années après la mort de Cadou, comme le révèle en particulier le catalogue de la rétrospective Bigot de 1975, dans lequel Trévédy et Lenormand prennent la parole. Tous les textes confirment la dimension initiatique de cette période féconde. De Bigot, par exemple, Lenormand affirme que *« tout était dans les toiles de 1948-1949. Tout est parti de cette période âpre, cruelle**»*66*.* Même si chaque peintre a poursuivi sa route, ils se retrouvent périodiquement comme à Nantes, en 1966, où Bigot, Lenormand, Trévédy, mais aussi Jean Bruneau exposent ensemble (l'exposition se nomme Soixante-dix-huit peintres et son catalogue est préfacé par Ozenfant). Bigot et Lenormand ont fini par choisir l'abstraction mais sans avoir rien oublié de la dimension réelle du débat : *« Abstraction ? figuration ? C'est exactement la même chose. Le reste n'a pas d'importance »*, affirme *« Len »* qui date de 1948 son passage à l'art abstrait б7. Et Bigot confirme : *« Qu'est-ce qu'être figuratif ou non ? Et la peinture abstraite ? Comme je préfère dire "peinture secrète" et tellement secrète que chacun peut en voir autant sur l'écorce de chaque arbre, sur un mur écorché, dans une poussière au soleil, dans la lumière d'une eau noire, sur un caillou, dans la terre ou dans l'œil endormi »* 68.

Quant à Cadou, qui, j'en suis sûre, aurait aimé ces mots, il savait depuis le début que la poésie était invention d'une forme. Max Jacob le lui avait très vite confirmé. Ses amis peintres l'ont accоmраgné en tenant avec lui *« le fil d'Ariane »* qui lui a permis de circuler sur *« le réseau dangereux de la beauté »* б9.

***Notes***

1.Yves Cosson signale une référence à *L'Assassinat de Marat* du peintre yonnais Paul Вaudry, dans le poème *« Mémoires »* (in *Hélène ou le règne végétal, Poésie la vie entière*, œuvres poétiques complètes, Seghers, 1976 -abrégé ensuite en PVE-, p. 324). Nous recommandons son article *« Cadou, les peintres et le pays de Châteaubriant »* (in *Un poète dans le siècle*, René Guy Cadou, Actes du colloque de l'université de Nantes, réunis par Daniel Briolet, Régis Miannay et Christian Robin, Nantes, Éditions joca seria, 1999, p. 154). De même, *« La Charmeuse de serpents » (« La Vie rêvée »,* PVE, p. 161) fait référence à un tableau de Pierre Roy (musée des Beaux-Arts de Nantes).

2.René Guy Cadou, *«Usage interne »,* PVE, p. 409.

3.In *Hommage à René Guy Cadou*, Maison de la culture de Bourges, exposition du 13 au 31 janvier 1965.

4.Aujourd'hui, c'est un paysage du même peintre qui est à cet emplacement.

5.In *« Que la lumière soit »,* PVE, p. 24o. Le masque mortuaire de *« l'inconnue »,* retrouvée sans vie dans la Seine dans les années 1900, est célébré dans les milieux artistiques de la première moitié du siècle (Aragon, Supervielle ou Tardieu ont écrit à son sujet).

6.R. G. Cadou, PVE, p. 68.

7.R. G. Cadou, *« La peinture et RogerToulouse »* (4 mai 1948), *Le Miroir d'Orphée*, Mortemart, Rougerie, 1976, P. 80.

8.Lettre 82, in *Lettres à René Guy Cadou*, 1937-1951, Nantes, Centre René Guy Cadou, 1997, p. 38.

9.Max Jacob, *Esthétique, Lettres à René Guy Cadou*, Nantes, Éditions joca seria, 2001, p. 48.

10.Noëlle Ménard (clin), catalogue de l'exposition René Guy Cadou, bibliothèque municipale de Châteaubriant, 28 mars-2 mai 1971.

11.Le terme est utilisé par André Lenormand dans un article d'Ouest-France intitulé «Guy Bigot au musée de Nantes en avril» (mars 1975).

12.Y. Cosson, *« Cadou, les peintres et le pays de Châteaubriant »,* article cité note 1, p. 153.

13.Les hasards de la guerre firent se rencontrer Yves Trévédy, André Lenormand, Guy Bigot, René Guy Cadou, Jean Fréour. Entre 1942 et 1950, ils formèrent un groupe d'amis passionnés de création artistique. Yves Cosson, *« Mort du peintre Trévédy »,* Presse-Océan, 11 septembre 1986. (Lenormand :1901-1993; Trévédy: 1916-1986, Bigot: 1918-1998.)

14. Lettre n° 179, p. 23. Les lettres sont classées par correspondant et par année. La deuxième lettre présentée dans ce recueil est datée du 17 mai 1947. Bigot y tutoie Cadou; le 17 mai est donc une date postquam non.

15.Edmond Humeau témoigne du fait que Cadou fut le premier qui *« discerna sa grandeur ».* Préface de l'exposition Guy Bigot, à la galerie La Roue, Paris,1962 (texte cité dans Guy Bigot, quarante ans de peinture, musée des Beaux-Arts de Nantes,1975).

16. Lettre n°191 du 13 décembre 1947, in Lettres op. cit. note 8, p. 24.

17.R. G. Cadou, PVE, P. 375 (poème daté du 7 octobre 1947).

18.On trouve les deux préfaces des expositions de Châteaubriant dans le catalogue de l'exposition Guy Bigot de 1975.

19.C'est Edmond Humeau qui parle de *« merveilleuse aventure »* (lettre du 28janvier 1975 in Guy Bigot).

20.Rappelons (est-ce un hasard ?) que Bigot porte le deuxième prénom de Cadou, celui du frère mort avant sa naissance.

21. Hélène ou le règne végétal (tome I) paraît en 1952 chez Seghers mais a été écrit entre 1944 et 1948.

22. À propos de la relation entre Cadou et Toulouse, nous renvoyons à la communication de François Garnis, *« René Guy Cadou, Roger Toulouse, affinités du regard »,* in *Un poète dans le siècle, René Guy Cadou*, op. cit. note 1, p. 163-171.

23. Le premier article sur Toulouse et celui sur Apollinaire seront intégrés au *Miroir d'Orphée.*

24. Avant 1948, on trouve seulement trois recueils comportant un frontispice: *Morte-saison* (Pierre Penon), en 1941; Grand d'an (Robert Le Ricolais), en 1943; *Pleine poitrine* (Marguerite Le Ricolais) en 1946. Dans la période qui nous intéresse, signalons encore Guy Bigot, petit ouvrage non illustré et constitué du poème du même nom, *« composé et tiré par l'auteur le 10 avril 1949, à 10 exemplaires, sur la presse de Sylvain Chiffoleau »*, comme un cadeau à l'ami qui se prépare à le quitter. Évoquons encore *Moineaux de l'an 20*, qui contient un très beau dessin de Bigot. C'est une plaquette tirée à dix exemplaires, en avril 1950. L'image est dédicacée *« à René, douloureux poète, cette unique image de mon émotion ».*

25.Il faudrait aussi évoquer l'École des beaux-arts de Nantes, *« la plus vivante de lа province*», selon le catalogue Douze peintres de l’école de Nantes (musée des Beaux-Arts de Nantes, 20 juillet-17 septembre 1961). Elle est dirigée par Paul Deltombe, un des fondateurs du salon des Indépendants. Mais il est impossible de prétendre reconstituer ici la vie culturelle nantaise de l'après-guerre; le lecteur peut consulter les archives du musée des Beaux-Arts.

26.En 1967, grâce à une exposition venue du musée Galliera de Paris, Une aventure de l'art abstrait, le musée reviendra sur l'histoire de l'abstraction (voir le livre éponyme de Michel Ragon, publié en 1956 chez Robert Laffont).

27.Julien Lanoë (1904-1983) fut le fondateur de la revue *La Ligne de cœur*, à laquelle collabora Max Jacob.

28. L'exposition Vingt jeunes peintres de tradition française, qui déjoue par son titre la censure de Vichy, se donne pour objet de résister au concept d'art dégénéré. Le catalogue de ce premier Salon est préfacé par Gaston Diehl, avec des textes de René Bertelé et André Rolland de Renéville, des poèmes de Jacques Prévert, Lucien Becker, André Frénaud, Jean Follain et Guillevic. Voir Gaston Diehl, *La Peinture en France dans les années noires*, 1935-1945, Nice, les éditions, 1999.

29.Cette exposition se déroule à la galerie Pierre Maurs (3, avenue Matignon, Paris), du 29 mai au 29 juin 1945.

30. Lettre K11, in Lettres I..J, op. cit. note 8, p. 52.

31. Guy Bigot, catalogue de la rétrospective Guy Bigot, quarante ans de peinture, musée des Beaux-Arts de Nantes, 1975.

32. Ces mots de la galeriste de Lenormand, Katia Granoff, sont rapportés par ce dernier dans le catalogue de l'exposition Rencontres de Nantes, musée des Beaux-Arts de Nantes, 21 octobre-25 novembre 1966. Lenormand rencontre Ozenfant en 1963,à la galerie Katia Granoff. Le purisme est représenté en peinture par Amédée Ozenfant (1886-1966) et en architecture par Le Corbusier. Voir l'ouvrage d'Ozenfant Après le cubisme (1918).

33.On connaît la célèbre définition du tableau que donne Maurice Denis: *«Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.»* (Art et Critique,1890.) Le peintre a un lien familial avec Jean Follain, qui est son gendre.

34.Catalogue de l'exposition André Lenormand, musée des Beaux-Arts de Nantes, 25 octobre-25 novembre 1974.

35.G. Bigot, in catalogue de l'exposition René Guy Cadou de Châteaubriant, op. cit. note 10, p. 34.

3б. L'exposition à La Baule est évoquée par Bigot dans une lettre à Cadou (lettre n° 184 juillet 1947, in Lettres p...], op. cit. note 8, p. 23).

37.R. G. Cadou, in catalogue de l'exposition André Lenormand, op. cit. note 34.

38.André Lenormand, in *Maisons et décors de l'Ouest*, décembre 1974, n° 99.

39.G. Bigot dans le catalogue de l'exposition Guy Bigot, quarante ans de peinture, op. cit. note 31.

40.Lettre n° 189 du 27 septembre 1947, in Lettres j..], op. cit. note 8, p. 23.

41. R. G. Cadou, *« Poèmes inédits »,* PVE, p. 375.

42. Yves Trévédy, in catalogue de l'exposition René Guy Cadou de Châteaubriant, op. cit. note 10, p. 32. Une lettre de Bigot sur laquelle nous reviendrons suggère une date antérieure.

43*.« Il était une amoureuse / Oui vivait sans être heureuse. / Son amant ne l'aimait pas.! C'est drôle, mais c'était comme ça. / Elle courut à la fontaine / Afin d'y noyer sa peine / Et tout le diable et son train / La poussaient dans le chemin.»* On sait que Cadou et ses amis aimaient les chansons populaires. Il pourrait y avoir un lien entre l'étang de la chanson et la fontaine du poème par laquelle passe l'enfant.

44.G. Bigot, in catalogue de l'exposition René Guy Cadou de Châteaubriant, op. cit. note 10, p. 34. La question se pose du nombre d'exemplaires, 23 selon le Colophon, une dizaine selon Bigot. Moins de 23 en tout cas, selon Yves Cosson.

45.Lettre n° 11о5, in Lettres j..J, op. cit. note 8, p. 24.

46.Renvoyons sur ce point à l'article de Jean-Claude Valin, «La poéthique de René Guy Cadou »,Signes, n° 12-13, Nantes, Le Petit Véhicule, 1990, p. 53.

47.Lettre n° 189, in Lettres [..j, op. cit. note 8, p. 23. On peut constater ainsi un certain décalage entre ce mot de Bigot en 1971 et l'affirmation de Trévédy en 1971. Il semble que ce soit bien Bigot qui ait le premier imaginé sinon le livre, du moins des poèmes à partir des dessins.

48.Par ailleurs, des allusions aux peintres et à la peinture parsèment les poèmes de Cadou (par exemple, une allusion à Van Gogh dans «L'Idiot», 9' poème du Diable et son train).

49.G. Bigot, in catalogue de l'exposition René Guy Cadou de Châteaubriant, op. cit. note 10, p. 34. *« Femmes d'Ouessant »* et *« Le Jardin du juge »* appartiennent au Diable et son train. *« L'Homme au képi de garde-chasse »* évoque un tableau de Toulouse.

50. Il arrive que le motif majeur du texte et de l'image soit le même : par exemple, la silhouette d'un chien couché se trouve face au poème VIII, *« Les Chiens qui rêvent ».* Ce sont les plus proches de l'illustration traditionnelle, dirons-nous, sans toutefois que l'image soit subordonnée à la lettre du texte. Mais souvent l'image fait écho à un seul vers du poème, par exemple celle qui accompagne *« Avec la langue des muets »* (III), une lampe, s'accorde à ce seul vers: *«Lorsque toute la salle est comme une petite lampe-pigeon à l'agonie.»*

51.R. G. Cadou, *« Usage interne »,* PVE, p. 404.

52.La page de titre le confirme. Dans nombre de livres de peintres, le poète et le peintre se partagent la vedette: le nom du poète précède le titre; celui du peintre le suit. Ici, on peut lire *« Le Diable et son train, 20 poèmes de René Guy Cadou ; dessins de Guy Bigot et Yves Trévédy»* : les peintres, on le voit, se cantonnent à un rôle d'illustrateurs.