

# Charles Clément face à Paul Budry, Blaise Cendrars et André Malraux

Le début du XX<sup>e</sup> siècle représente un moment clé dans l'histoire de la relation qui unit le texte et l'image au sein du livre. Habituellement subordonné à l'écrit, ce qui jusqu'à présent était cantonné au rang d'illustration prend désormais de l'importance, jusqu'à se retrouver en équilibre par rapport au texte. Une forme de concurrence, de complémentarité et souvent d'enrichissement s'installe désormais entre les deux expressions artistiques – et donc entre les deux artistes participant à l'élaboration d'une œuvre commune.

En Suisse romande, un événement déterminant vient rythmer cette histoire : la fondation des éditions du Verseau, en 1925 à Lausanne. A travers elles, c'est l'édition d'art vaudoise qui voit le jour. La fin des années 1920 sera une période faste pour le livre d'art en Suisse romande ; période qui verra l'explosion du livre de luxe, en progression vertigineuse jusqu'en 1929 avant de plonger pendant la crise et de connaître ensuite un nouvel élan pendant la Seconde Guerre mondiale.

Parmi les principaux protagonistes de cette période féconde, les éditions Gonin, Payot et Skira jouent un rôle important et complémentaire à celui assumé par les éditions du Verseau. Ces dernières sont lancées par les deux imprimeurs-éditeurs Max Roth et Carl Sauter. Edmond Gilliard en assure la direction littéraire, et Henri-Louis Mermod apporte les moyens financiers nécessaires pour lancer l'entreprise. Du côté des artistes, les écrivains Paul Budry et Louis-Ferdinand Ramuz ainsi que les peintres Charles Clément, René Auberjonois et Henry Bischoff, parmi d'autres, participent de manière active aux premières années de la maison d'édition. Tous ces noms ne sont d'ailleurs pas réunis pour la première fois. En effet, beaucoup ont déjà été rassemblés par l'aventure des *Cahiers vaudois*.

## Les *Cahiers vaudois*

Fondés à Lausanne en 1914 par Paul Budry et Edmond Gilliard, les *Cahiers vaudois* se présentent sous la forme d'un mensuel à la couverture alternativement verte – lorsqu'il s'agit d'articles provenant de différentes plumes – et blanche – lorsqu'un unique auteur signe une œuvre personnelle. Avec un nombre de pages non fixe, les *Cahiers* souhaitent offrir un espace d'expression sans restrictions aux jeunes talents prometteurs de la région. La couverture, frappée du logo « J'exprime » dessiné par Henry Bischoff, affirme cette volonté forte, jeune et revendicatrice des auteurs romands.

C'est Paul Budry qui lance le premier l'idée de la fondation des *Cahiers vaudois*, dans le salon de Marguerite et d'Ernest Ansermet, à Montreux : « L'idée des *Cahiers Vaudois* me vint un soir devant la cheminée d'Ansermet, où pour lors tout le monde venait se chauffer les mains. Elle était là, je la saisis. Des mains se rencontrèrent à ce feu. Et ce fut dit. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Silvio Corsini (dir.), *Le livre à Lausanne : cinq siècles d'édition et d'imprimerie : 1493-1993*, Lausanne : Payot, 1993.

Si l'idée est de Budry, le nom provient, lui, de Ramuz. Au moment de la fondation des *Cahiers*, celui-ci se trouve un peu seul à Paris et assiste de loin à la nouvelle expérience de ses amis et compatriotes. Il publie néanmoins le premier texte-manifeste de la publication : « Raison d'être ».

Les *Cahiers* ne survivront pas aux difficultés financières de l'époque – et notamment à la crise du papier due à la Première Guerre – et devront fermer boutique en 1919. Toutefois, si le bilan financier est peu réjouissant, personne au sein de l'aventure ne remet en question la valeur intellectuelle et artistique de l'expérience. Les *Cahiers* auront en outre contribué à transformer la tradition des revues littéraires. Dès 1930, plusieurs autres titres voient le jour, notamment *Aujourd'hui* – qui rassemble à nouveau Mermod, Ramuz ainsi que Gustave Roud – ou encore le *Bulletin de la Guilde du livre et Pour l'Art*.

## Charles Clément

Charles Clément évolue donc dans ce contexte particulier d'émulation intellectuelle et artistique. Né à Rolle en 1889 et mort à Lausanne en 1972, le Vaudois reste très attaché à sa terre d'origine malgré plusieurs séjours à Paris et à Marseille. Cette dernière provoque chez lui une certaine fascination et éveille son intérêt pour la mer, l'Orient ou l'exotisme ; thèmes qui seront récurrents dans son œuvre.

Personnage atypique, Clément ne s'insère guère dans les avant-gardes artistiques de son temps, et il est difficile de trouver au sein de ses créations de quelconques traits qui puissent le rapprocher du cubisme ou du surréalisme. Paul Budry le définit d'ailleurs comme « foncièrement incurieux de la nouveauté. Aucun des *ismes* du jour ne l'a jamais embrigadé. »<sup>2</sup> Clément lui-même ne s'en cache pas, et exprime par ailleurs un profond respect pour la tradition : « Ne me touchent vraiment en Art que ceux qui « continuent », j'entends ceux qui croient qu'il a existé des peintres avant eux. »<sup>3</sup>

Parfois proche de la satire, de la caricature ou du dessin de presse – il fonde le journal satirique *L'Arbalète* en 1916 –, Clément est également un créateur de vitraux (notamment pour la Cathédrale de Lausanne), mais surtout un maître de l'eau-forte et, plus tard, de la lithographie. Son observation accrue de ce qui l'entoure et son amour pour la nature en font un imitateur hors pair. Il ne se limite pourtant pas à la simple copie du réel :

La personnalité de Clément est composée de deux hommes bien définis : l'imaginatif et le réaliste. Ils travaillent tous les deux consciemment, mais très souvent inconsciemment, à un grand poème. (...) Puis ces deux hommes en engendrent un troisième, qui mange les deux premiers. Alors Charles Clément peint.<sup>4</sup>

Charles Clément est en outre considéré comme un peintre lettré : très cultivé, il aime lire et relire, mais aussi écrire. Cet amour du texte autant que du dessin a probablement renforcé son intérêt pour l'illustration et pour le livre d'artiste en général.

---

<sup>2</sup> Paul Budry, *Charles Clément*, coll. « Peintres nouveaux » n°47, Paris : Gallimard, 1933.

<sup>3</sup> Charles Clément, *Pages de Journal*, Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 1976.

<sup>4</sup> Auguste Sandoz, « L'imaginatif et le réaliste » in Jacques Dominique Rouiller (et al.), *Charles Clément, pétrisseur de mondes*, Denges : Editions du Verseau, 1989, p. 93.

## Les Guerres de Bourgogne

*Les Guerres de Bourgogne*, publiées aux éditions du Verseau en 1926, représentent peut-être l'exemple canonique de l'inversion hiérarchique entre le texte et l'image. Charles Clément a en effet réalisé dix eaux-fortes en se basant sur le récit historique de Gingins-de-la-Sarraz (1849), avant de demander à son ami Paul Budry de les « illustrer » avec ses mots. Puisant dans la même source, ce dernier s'approprie le texte du comte de la Sarraz pour « conter librement » l'histoire de Charles le Téméraire en Pays de Vaud. Le grand format – 43 centimètres – des *Guerres de Bourgogne* et la réalisation des eaux-fortes en font une exception dans le paysage du livre d'art romand, et pour cause : l'eau-forte exige des moyens techniques et du matériel qui n'est alors pas disponible en Suisse et oblige ainsi les éditeurs à imprimer dans la capitale française.

Deux ans plus tard, le texte de Budry sera réédité, sous le titre *Le Hardi chez les Vaudois*, par les éditions de La Baconnière à Neuchâtel. Il est cette fois-ci illustré par des dessins de Clément – et non plus des eaux-fortes. Plus accessible et plus maniable, en format de poche, cette seconde parution permet d'une part de constater le succès de la première – notamment le succès du texte – et d'autre part de comparer les dessins de Clément sous deux formes différentes. La seconde est en effet bien plus proche du dessin de presse ; il s'agit de croquis à peine achevés, composés de quelques traits à peine. Ce qui n'empêche pas le peintre de reprendre certaines des compositions de ses eaux-fortes, comme c'est le cas par exemple pour le Massacre d'Estavayer.

Représenter la guerre dans les années 1920 en Europe n'est évidemment pas anodin. Les avant-gardes se sont en effet déjà emparées du sujet, les protagonistes y ayant souvent participé. Ils s'inspirent donc de leur propre expérience. De plus, le côté abstrait des combats se marie bien avec le cubisme, l'exemple le plus canonique restant l'œuvre de Fernand Léger<sup>5</sup>. Mais rares sont ceux qui représentent la bataille proprement dite : on se focalise sur la vie des soldats, sur les conséquences physiques et psychologiques sur les hommes et sur le territoire, mais l'idée du côté complaisant qu'il pourrait y avoir à passer des heures à représenter des corps déchiquetés dérange. Ceux qui s'y sont risqué – Otto Dix ou Georges Scott par exemple<sup>6</sup> – ont soulevé de vives réactions.

Cependant, une fois encore, Clément s'éloigne des avant-gardes en choisissant de traiter, non pas la Première Guerre qui s'est achevée il y a peu, mais les Guerres de Bourgogne, vieilles de plusieurs siècles. Ce faisant, et de par la forme des œuvres réalisées pour les *Guerres de Bourgogne*, le Vaudois ravive une tradition bien plus ancienne : celle des chroniques illustrées. Ces dernières, qui prenaient la forme d'un manuscrit richement illustré sur papier ou sur parchemin destiné aux élites de Berne et Lucerne, ont en effet connu un grand succès en Suisse aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Les plus célèbres, réalisées par Diebold Schillings le Vieux et Diebold Schillings le Jeune, représentaient d'ailleurs déjà les guerres de Bourgogne<sup>7</sup>. Mais Clément puise également dans la représentation de la guerre en général et de la figure du mercenaire suisse en particulier, en empruntant notamment certains éléments iconographiques à Urs

---

<sup>5</sup> *L'art au cœur de la Grande Guerre*, catalogue d'exposition, Milan : Cinisello Balsamo ; Beauvais : Musée départementale de l'Oise, 2009, p. 43.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>7</sup> Carl Pfaff, « Chroniques illustrées », in *Dictionnaire historique de la Suisse en ligne*, consulté le 15.06.2014 sur <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11210.php>.

Graf. Ce dernier, artiste suisse de la Renaissance et lui-même mercenaire, a en effet représenté beaucoup de scènes de guerre et de violence dans son travail<sup>8</sup>.

## *Les Scènes de la Révolution française*

Trois ans plus tard, en 1929, Charles Clément fait à nouveau appel à son ami Paul Budry pour mettre des mots sur une autre série d'eaux-fortes, réalisées entre 1923 et 1924 et également inspirées par un sujet historique : la Révolution française. Le résultat sera tiré à quinze exemplaires au Verseau ; le duo Clément-Budry s'inscrit ainsi plus profondément encore dans la publication d'art, dont la rareté constitue l'une des principales conditions.

En comparaison des *Guerres de Bourgogne*, les eaux-fortes des *Scènes de la Révolution* sont d'une violence extrême. La composition très organisée et les claires hiérarchies de plans ont fait place à un tourbillon de traits, de hachures, où l'on distingue les figures avec difficultés dans des décors qui ont perdu tout horizon ou point de fuite. Le texte s'accorde à ce ton en multipliant les descriptions de batailles faisant état d'une grande brutalité et d'effusions de sang.

Dès le début du XIXe siècle, l'iconographie de la Révolution a été récupérée et interprétée symboliquement alternativement par la droite et la gauche<sup>9</sup>. En tant que Suisse, Charles Clément est probablement moins impliqué émotionnellement face à une symbolique liée à un pays qui n'est pas le sien ; il conçoit toutefois les *Scènes de la Révolution* lors d'un séjour à Paris dans l'entre-deux-guerres, période où de fortes tensions se font ressentir et où un nationalisme exacerbé invoque à nouveau les figures récurrentes de la Révolution – comme la Marianne par exemple. A contre-courant, Clément semble dénoncer la violence des révolutionnaires envers la noblesse ; élément qui se trouve appuyé par le texte de Budry, décrivant les scènes avec un regard cru mais un langage châtier qui rend la compréhension du texte parfois difficile en raison de certaines expressions vieillies<sup>10</sup>. Loin d'exagérer le courage ou la vertu des révolutionnaires, images et mots semblent en prendre le contre-pied.

## *Une nuit dans la forêt*

En marge de sa grande amitié avec Paul Budry, Charles Clément a également été l'illustrateur d'autres écrivains, comme par exemple Blaise Cendrars. Ce dernier est de son côté accoutumé aux peintres, ayant déjà fait illustrer plusieurs de ses textes : *La Guerre au Luxembourg*, par Moïse Kisling ; *Pâques* par Frans Masereel ; *La Prose du Transsibérien* par Sonia Delaunay ; et finalement *J'ai tué* et *La Fin du monde filmée par l'Ange* par Fernand Léger, artiste avec lequel il s'entend très bien. On retrouve dans ces différentes œuvres des jeux avec la typographie, un certain côté envahissant de la peinture sur le texte ainsi qu'une obsession du sonore rendu visible qui donnent une impression de dynamisme et parfois d'illisibilité au tout. Toutefois, en 1926, Blaise Cendrars proclame un congé aux peintres. Il s'intéresse par ailleurs de plus en plus au cinéma, ce qui l'amène peut-être à disqualifier la question de la présence de l'image dans les livres.

---

<sup>8</sup> Emil Major et Erwin Gradmann, *Urs Graf*, Londres : Home & Van Thal, 1947, planches 7, 16, 47, 58, 151.

<sup>9</sup> Jean Garrigues, *Images de la Révolution : l'imagerie républicaine de 1789 à nos jours*, Paris : Du May, Nanterre : BDIC, Bibliothèque de documentation internationale et contemporaine, 1988.

<sup>10</sup> Paul Budry, *Charles Clément*, coll. « Peintres nouveaux » n°47, Paris : Gallimard, 1933.

C'est peut-être cet éloignement du monde des arts plastiques qui lui inspire ce regard très négatif sur les œuvres que Charles Clément réalise pour *Une nuit dans la forêt*. Édité par les éditions du Verseau en 1929, le texte qui se veut être une forme d'autobiographie se voit imposer son illustrateur par Max Roth et Carl Sauter. Ces derniers ayant mesuré le succès de Clément suite à ses collaborations avec Paul Budry proposent en effet le peintre pour effectuer les images accompagnant l'ouvrage de Cendrars.

## Méditerranée

Si l'on constate de nombreuses différences entre les œuvres que Clément réalise pour Budry et pour Cendrars, il s'agit toujours de livres illustrés. Le cas de *Méditerranée* diffère de ce point de vue : Clément réalise en effet une série de lithographies, qui seront publiées comme planches aux éditions Jean Budry – le frère de Paul – en 1931, avec une préface d'André Malraux pour seul texte.

Malraux et Clément se rencontrent à Paris lors d'un séjour de ce dernier dans la capitale française, alors que le premier travaille pour les éditions Gallimard. Ils se lient d'amitié ; l'idée de publier les lithographies de *Méditerranée* viendrait d'ailleurs de Malraux face au travail réalisé par le peintre suite à ses voyages à Marseille entre 1926 et 1929.

Les œuvres composant *Méditerranée* reflètent la fascination de Clément pour le monde nocturne un peu louche, pour le grouillement humain des ruelles sombres de la ville du sud où l'on sent le parfum de la mer et du vent. Le Suisse est aussi fasciné par les Noirs ; il en donne, dans son *Journal*, une vision simpliste qui est celle de l'époque : « Ils ont très naïfs, et leur entendement est celui d'un enfant de huit ans »<sup>11</sup>. La couleur de leur peau les rend par ailleurs particulièrement intéressant pour l'artiste : « Leurs beaux masques café, aux reflets d'argent, sont créés tout exprès pour messieurs les peintres. »<sup>12</sup>

## Trois types de rapports différents

A travers ces différentes œuvres se dessinent trois différents types de relations entre peintre et écrivain et, conséquemment, entre texte et image. Le début du XXe siècle regorge d'exemples de relations houleuses entre peintres et écrivains. Ramuz, qui a souvent collaboré avec René Auberjonois, a d'ailleurs écrit à ce sujet :

Il y a presque toujours conflit entre l'auteur d'un texte et celui des illustrations. Ce conflit n'est pas nécessairement d'ordre esthétique et je n'envisage pas ici un conflit de cette espèce ; je n'ai en vue que cet autre conflit qui résulte simplement de ce que l'écrivain et le peintre ont chacun dans l'esprit ses propres personnages et son propre décor. Il n'y a presque jamais rencontre, mais il peut y avoir parallélisme.<sup>13</sup>

Les deux esthétiques peuvent donc se compléter et ne pas forcément se retrouver en opposition, mais elles restent toutefois bien différentes.

A cet égard, Paul Budry et Charles Clément représentent une exception notable. Les deux hommes se rencontrent en 1913 à l'exposition de Clément et Gottofrey à la galerie Biedermann du Grand-Pont à

---

<sup>11</sup> Charles Clément, *Pages de journal*, *Op.cit.* p. 32.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Silvio Corsini (dir.), *Le livre à Lausanne : cinq siècles d'édition et d'imprimerie : 1493-1993*, *Op.cit.*

Lausanne. Budry rédige alors une bonne critique sur l'exposition dans la *Gazette de Lausanne*. Ce sera la première d'une longue série : le critique d'art s'intéresse désormais de près au travail de l'artiste, et publiera de nombreuses chroniques sur Clément dans *Le Spectateur vaudois*. Les deux amis collaborent en outre lors de l'expérience de *L'Arbalète* entre 1916 et 1917. Dès 1925, leur amitié devient plus soutenue ; c'est l'époque à laquelle ils travaillent ensemble sur les *Guerres de Bourgogne* et les *Scènes de la Révolution française*. Finalement, Budry publie une monographie de Charles Clément dans la collection des *Peintres nouveaux* éditée par Gallimard, en 1932. Très proche de l'écrivain, Clément écrira d'ailleurs dans son *Journal* : « Budry est vraiment l'esprit le plus brillant, le plus imprévu que je connaisse. »<sup>14</sup> Le peintre rendra en outre hommage à son ami, dix ans après sa mort, sur les ondes de la Radio suisse romande en soulignant son apport pour le monde des arts plastiques en Suisse : « Sans Paul Budry, les peintres auraient continué à ne rien vendre. »<sup>15</sup>

Cette complicité, visible au sein des œuvres-mêmes, a été relevée par de nombreuses critiques, notamment lors de la réception des *Guerres de Bourgogne*. En effet, outre leur amitié à la ville, les deux hommes nourrissent un imaginaire commun qui leur a permis de collaborer sans heurt sur plusieurs projets : l'accord entre texte et image semble souvent optimal, notamment dans le cas des *Guerres* et des *Scènes de la Révolution*, où tous deux s'adaptent à l'époque et adoptent un point de vue similaire dans leur narration de l'histoire – par exemple, comme évoqué précédemment, la défense de la noblesse. Dans ce dernier ouvrage, une multitude de petits éléments présents dans l'image trouvent en outre leur développement dans le texte : le pain volé retrouvé dans l'œsophage d'un cadavre ou le condamné qui se précipite les mains en avant sur le sabre dans les *Massacres de septembre* en font partie. A la noirceur de l'image – tant dans les tons et dans la composition surchargée que dans la violence – correspond une sorte d'humour noir du texte :

Jusqu'alors on n'avait eu la permission de massacrer que par procuration, par l'office de ces tribunaux à bicornes, des préposés au couteau à glissières, et même où elles opèrent à contre-fil de la justice, ces machines des états policés chicanent les instincts ingénus de la plèbe. C'est faire bien des façons et des retardements. Le poing dans la gueule, à la bonne heure, et le poing rallongé d'une hache de tonnelier, d'un mandrin d'imprimerie ou d'un pic de paveur, tant mieux, c'est franc, c'est rigolo, c'est juste.<sup>16</sup>

La collaboration fonctionne nettement moins bien entre Charles Clément et Blaise Cendrars, qui ne se connaissent pas vraiment. Blaise Cendrars écrit aux éditeurs, à propos des gravures de Clément :

Vous direz que je me mêle de ce qui ne me regarde pas. Vous ferez ce que vous voulez de ces gravures, mais moi je les récuse. Je n'ai décidément pas de chance avec mes illustrateurs, c'est pourquoi je n'en veux plus, une belle typo me suffit.<sup>17</sup>

Il réitère ainsi son congé aux peintres, en se mordant les doigts de ne pas l'avoir respecté plus tôt. Ironie du sort, l'ouvrage de Cendrars est préfacé par Paul Budry qui, évidemment, va louer les mérites de son ami, et par là-même la cohérence du texte et de l'image :

---

<sup>14</sup> Charles Clément, *Pages de journal*, *Op.cit.* p. 10.

<sup>15</sup> Yves Gérard, *Paul Budry, l'homme-orchestre*, Lausanne : Cahiers de la Renaissance vaudoise, vol.145, 2008.

<sup>16</sup> Paul Budry, *Scènes de la Révolution française*, Lausanne : Editions du Verseau, 1929, p. 1.

<sup>17</sup> Silvio Corsini (dir.), *Le livre à Lausanne : cinq siècles d'édition et d'imprimerie : 1493-1993*, *Op.cit.*

Cendrars ne pouvait espérer de meilleur interprète. Le burin est au mouvement de sa plume, et suscite les mêmes vertiges. Heureux l'éditeur qui s'est trouvé là pour enregistrer la rencontre de ce poète et de ce graveur. Il devait en sortir un livre incomparable. Voilà qui est fait.<sup>18</sup>

Un troisième type de rapport lie Charles Clément à André Malraux. Nous ne connaissons pas grand-chose de la relation entretenue par les deux hommes, si ce n'est, comme dit précédemment, qu'ils se lient d'amitié à Paris et que le second conseille au premier de publier ses lithographies sur Marseille. Cependant, il est intéressant de noter que dans ce cas de figure, l'image a complètement pris le dessus dans le livre – d'ailleurs, s'agit-il encore d'un *livre* à proprement parler ? – le texte se limitant à une préface rédigée sous forme épistolaire. Une préface qui parle en outre très peu des œuvres à suivre pour se concentrer surtout sur la personne du peintre et sur l'acte de création. La première phrase de la préface est cependant particulièrement intéressante. Malraux y parle en effet d' « illustrations pour un poème inconnu ». Ainsi, si chez Cendrars l'image est suffisamment intégrée au texte pour que celui-ci puisse se passer d'illustration, Clément retourne ce paradigme en créant des illustrations capables de se passer de texte.

## Deux techniques distinctes

Si les quelques œuvres étudiées font effectivement état de trois types de rapports entre texte et image, et entre peintre et écrivains, elles sont également le produit de deux techniques différentes : l'eau-forte et la lithographie.

Longtemps maître incontesté de l'eau-forte, Charles Clément s'y est tant exercé qu'il a pu faire état de différents traitements de la technique. Les *Scènes de la Révolution*, les *Guerres de Bourgogne* et la *Nuit dans la forêt* présentent ainsi de nombreuses différences, malgré une parution rapprochée dans le temps. Comme évoqué précédemment, les *Guerres* sont composées de manière très nette au niveau de la hiérarchie des plans, de la perspective et de la profondeur de champ. Les traits sont nets, les détails nombreux et soignés même dans les scènes de panique – comme c'est le cas pour le *Camp de Morat*. L'amour de la nature en général et du Pays de Vaud en particulier joue par ailleurs probablement un rôle significatif dans le soin apporté aux paysages servant de décor aux scènes de combat.

En comparaison, les *Scènes de la Révolution française* paraissent bien plus violentes. L'horizon a disparu, laissant l'arrière-plan systématiquement sombre ou flou, voire inexistant en raison d'un point de vue en plongée. Il n'y a pas de ciel dans les scènes parisiennes. Les visages sont représentés par quelques traits à peine ; la comparaison entre *Le butin de Grandson* des *Guerres* et *La tête de Lamballe* des *Scènes* est plutôt éloquente à cet égard. Quant aux hachures, elles ne sont certes pas neuves pour rendre compte des contrastes et des dégradés, mais alors qu'elles restaient « sagement » à l'intérieur de contours nets dans les *Guerres*, elles semblent envahir toute la planche dans les *Scènes*. L'aspect propre et bien ordonné des scènes de combats en Pays de Vaud a laissé la place à une représentation dynamique et violente d'événements terribles.

*La nuit dans la forêt* se situe pour sa part à mi-chemin entre ces deux pôles. Déjà de par sa position entre l'espace rural des *Guerres* et l'espace urbain des *Scènes de la Révolution* ; et d'autre part, si « Déjeuner près des ruines romaines » semble se rapprocher de la composition des *Guerres de Bourgogne*, celle du

---

<sup>18</sup> Paul Budry, Préface de Blaise Cendrars, *Une nuit dans la forêt*, Lausanne : Editions du Verseau, 1929.

frontispice est moins nette, moins construite, plus flottante dans l'espace de la page et évoque ainsi plutôt les gravures des *Scènes de la Révolution*. En outre, le côté oblique du paysage urbain de « Trois filles vues du balcon à Sao-Paulo » représente une exception dans le travail de Clément : un petit pas du côté du cubisme, peut-être en vue de satisfaire Cendrars, plus proche de cette esthétique. De toute évidence, le but n'a pas été atteint, du moins selon l'écrivain. La grande picturalité du texte de Cendrars y est peut-être pour quelque chose. L'illustration est déjà tant contenue au sein du texte-même qu'il paraît difficile de lui donner un nouveau visage qui corresponde à celui imaginé par l'écrivain. De plus, comme il s'agit d'un texte autobiographique, il est probable que le lieu ait été réellement visité par Cendrars ; cela devient d'autant plus difficile pour le peintre de créer une œuvre qui ressemble aux souvenirs de l'écrivain. Comment, en effet, mettre en image, par une gravure en noir et blanc qui plus est, une phrase comme celle-ci :

Le ciel sent la sueur, le bélier enflammé, l'herbe aux chats. Il s'empourpre et il en tombe de la rouille, de la cendre, de la fleur de soufre, du jus de belladone, un grand frisson et la fièvre, avec les yeux verts comme deux citrons.<sup>19</sup>

Un an après la publication de la *Nuit dans forêt*, Charles Clément rentre définitivement en Suisse et fait du même coup ses adieux à l'eau-forte. Il se consacre en effet dès lors à la lithographie. *Méditerranée* représente probablement son œuvre phare avec cette technique. La matière est complètement différente de celle de l'eau-forte ; le côté très rond, doux, un peu flou de la lithographie s'accorde parfaitement à l'iconographie de l'ouvrage, centré sur Marseille, la mer, l'exotisme. La texture presque palpable rend compte à merveille de cette ambiance méditerranéenne, atmosphère chaude, balayée par le vent, aux embruns salés.

## Conclusion

A une époque où l'image prend de plus en plus le pas sur le texte, cherche à s'y mêler et joue parfois sur l'illisibilité, Charles Clément nage à contre-courant. Ses œuvres laissent les mots tranquilles : elles s'inscrivent dans leur case et ne cherchent pas à en dépasser. Aucune surprise à ce que cette manière de faire déplaie à un artiste tel que Blaise Cendrars, qui a publié dix ans plus tôt *La Prose du Transsibérien* en collaboration avec Sonia Delaunay ; œuvre au sein de laquelle le texte et l'image entretiennent une toute autre relation.

Cependant, le rapport de Clément à l'écrit dépasse le stade de l'illustration : les exemples d'images ayant préexisté au texte qu'elles illustrent restent rares. Le peintre, dans sa collaboration avec Budry, inverse ainsi l'ordre chronologique en faisant de l'image la source d'inspiration des mots.

A travers ses différentes relations aux écrivains, Clément se fait en outre le représentant d'une époque où peintres et écrivains tendent de plus en plus à collaborer, voire à se confondre ; Clément lui-même écrit beaucoup, Blaise Cendrars dessine, et ce ne sont de loin pas des exemples uniques du mélange des expressions artistiques à cette période. Les rapports entre le peintre et Budry, Malraux ou Cendrars mettent en outre en exergue l'importance de la relation entre le peintre et l'écrivain, en rappelant que l'imaginaire évoqué par les mots reste particulièrement difficile à mettre en images sans pour autant réduire son pouvoir d'évocation.

---

<sup>19</sup> Blaise Cendrars, *Une nuit dans la forêt*, *Op.cit.*