

SOMMAIRE

PRÉFACE

Constance Chlore • PRENANT DE L'AMPLEUR, ET À MESURE 2

1 CLAUDE MINIÈRE 5

Jean-Philippe Rossignol • PAROLE ININTERROMPUE 6

Claude Minière • FICTIONS & VÉRITÉ, et autres textes 8

ENTRETIEN AVEC DANIEL DEZEUZE 19

Daniel Dezeuze • 4 DESSINS À LA MINE DE PLOMB 20

Claude Minière • LA PART DU JEU 36

Claude Viallat • 12 PEINTURES 37

2 PHILIPPE BOUTIBONNES 49

Philippe Boutibonnes • UNE SCÈNE TRÈS PRIMITIVE OU L'IMPRENABLE VUE 50

Tableau de Paris Bordone • L'ANNONCIATION 61

Philippe Boutibonnes • 11 DESSINS 62

Mathias Pérez • PHOTOGRAPHIE BOUTIBONNES ET SES AMIES 73

3 PARTIS-PRIS 74-75

LADISLAS KIJNO

Marc Pataut • PHOTOGRAPHIE DE KIJNO EN 1985

Entretien avec Gilles Plazy • L'ART EST INITIATIQUE 76

Ladislav Kijno • 2 DESSINS 80-85

4 TRAVAUX EN COURS 91

Charles Pennequin • PETIT PAPA – PLIÉ DE RIRE – LES PETITS MOTS 92

Clothilde Roullier • CRISTAL DE ROCHE(S) À DOUBLE FOND 97

Jocelyn Gasnier • FOI DANS LES ON-DIT 104

Patrick Beurard-Valdoye • GHÉRASIM FACE À GHERASIM 110

PRENANT DE L'AMPLEUR, ET À MESURE

Constance Chlore

« Si les Fusées éclairent un paysage, c'est un paysage précédemment constitué. Vient un moment où l'on a le souci d'éclaircir ce que l'on a fait. »

Cette citation de Claude Minière fait écho à ce que la revue *Fusées* m'offre.

Prenant de l'ampleur, et à mesure

L'espace, la géographie sont des manières d'entrer en devenir.

Fusées. Je me prépare au déplacement, à la découverte. Je m'ouvre.

Entre l'espace et mes yeux, je sors de l'histoire. Ce qui chemine : trajets, aventures, explorations : chemins.

L'histoire cherche un sens, une direction qui agglutine au passage, au paysage, tous ceux, toutes celles qui renforceront la ligne. Toutes les lignes n'en font qu'une. Mes yeux enfouis dans le vert, vert partout, vert naissant ; je quitte les fourrés, les broussailles, les enchevêtrements. La géographie substitue à l'histoire les scènes du monde : tant de lignes, tant de directions. Tout fait mouvement, se pénètre, se retrouve et se quitte. Le monde n'est ni clos ni opaque, il est profondément ouvert.

C'est sûr

Les terribles murmures de l'espace

Éclatant Éclairent Exagèrent

Fusées. Je me prépare. Inventant au moment du regard : ce que je vois a été conçu avant.

J'ai, depuis Fra Angelico, et la vision de son Annonciation au couvent de San Marco (il y en a une autre analysée par Philippe Boutibonnes dans ce numéro), ressenti violemment, avec fracas : la notion d'espace prime pour moi sur celle du temps.

J'entends la phrase de Michaux :

« Préparons-nous à entendre l'espace crier. »

Bouche béante, bouche hurlante. Allant au plus près de l'invisibilité la plus poignante.

Pourquoi ? Pourquoi ?

Invisible qui enlace, invisible qui surprend.

À chaque fois un paysage mouvant. Un portail s'ouvre quelque part.

À chaque fois un univers. Quête, recherche, expérimentation.

À chaque fois un centre géomagnétique. Le plaisir encore s'étend.

Je suis à l'intérieur, je suis à l'extérieur

Mouvement fait de vent, mouvement fait de solitude

L'œil se tend pour saisir le saut

Près du risque et du bonheur

Quitter le jardin où nous sommes

Parcourant, éclairant. Les couleurs sont déjà dans mon œil.

Fusées n'est ni le vol

Vol haut de l'oiseau

Vol de guêpe vibrionnant, rayée jaune et noir

Ni et ni

La trajectoire en feu déchirant le ciel

Fusées éclaire travaux conçus, travaux en cours.

Cette tension du carré à devenir cercle. Carrés roses, carrés jaunes, bombant, tordant les angles en une danse proche du rond. «Le jeu appartient bien plutôt à une manière subtile (et sauvage) d'entrer étrangement et décidément pour la première fois dans l'espace.» Claude Minière parlant de Viallat.

J'entre dans un champ de forces

Mes jambes commencent à se mettre en mouvement.

Encore du dehors

Encore un pas de plus à franchir
Emmenée en toutes sortes de rythmes vifs, l'espace m'ouvre la vue, m'ouvre l'écoute.
On dirait que
On disait que
Je suis le temps d'une seconde *Fusées*.
Le degré d'expansion des espaces
Tout est trop grand pour l'homme
Tout est trop petit pour l'homme
Cristal de roche
Amas d'étoile ou de corail
Donner suite
Surgissements et ruines
Au long de ce que fait la nature
Le goût de l'à-pic.
Créer pour habiter le monde
Je suis pliée de rire, c'est une seconde nature, dès tôt le matin
Au centre mobile
Chacun est centre, chacun structure ses formes.
L'œil plonge dans l'espace labyrinthique du tableau de Bordone, ouvre : secret ;
ouvre : mystère. La grande scène, la grande fécondation originelle.
Tout apparaît soudain nécessaire et immédiatement calme.
« L'art est initiatique », « la magie est continue » (Kijno)
Dévorant silencieusement
Un dessein impénétrable
Les mots tracés sont vus, les formes dessinées sont vues.

Qu'est-ce qu'une revue ?
Une manière d'être reliés aux autres vivants ?
Où est la trace ? dans l'expérience d'avoir vu.

1

CLAUDE MINIÈRE

Jean-Philippe Rossignol, Parole ininterrompue
Claude Minière, Fictions & vérité, et autres textes

Entretien avec Daniel Dezeuze

Daniel Dezeuze, 4 dessins à la mine de plomb

Claude Viallat, 12 peintures en couleur



Photographie de Margaret Tunstall

PAROLE ININTERROMPUE

Jean-Philippe Rossignol

En ce moment il est assez rare d'entendre le nom de Novalis dans la bouche de quelqu'un, surtout quand cette personne ne vit pas dans la même ville que vous, à moins que cette distance ne soit une chance. Oui, c'est une chance pour la parole véritable. De Paris à Lille, de Lille à Londres, de Londres à Paris. Circulations invisibles et nécessaires. Je prends le train, je vais à Londres et quand j'y vais j'y suis rapidement seul. Solitude et parole. Généralement la parole est programmée et débitée pour les cénacles, vieille université ou vieux salon. La poésie sera toujours réfractaire à ce genre de velours et de lustres ébréchés. Claude Minière, lui, adresse ses livres, *ses envois multiples*, cartes postales du British Museum et salut annuel au café Rouquet. Ses phrases dites et déployées, la pensée qui accueille Novalis et Hölderlin, Pound et Shakespeare.

C'est la seule chose qui m'intéresse : un être qui éprouve des sensations précises et qui se traduisent par une expérience incontestable. Expérience secrète le concernant. Face à une époque qui aime la mort et le calculable, j'ai plaisir à lire, en épigraphe d'un recueil nouveau : « Das Ich hat eine hieroglyphistische Kraft ». Et sept pages avant la fin : « Je me retrouve dans la splendeur cachée *de tous les pays*. » Une phrase pareille ramène à Ezra Pound et à ma rencontre avec cette poésie. J'ai lu Pound dans un sursaut éblouissant, des semaines entières à la campagne, à Nantes, à Rome. Je transportais ce gros livre des *Cantos* comme on glisse un couteau dans sa poche. Puis il y eut, bien après, un essai inattendu, un envoi : *Pound caractère chinois* de Claude Minière, paru chez Gallimard dans la collection « L'Infini ». Livre bref, dense, incisif, métaphysique, simple, très complexe, prenant de l'ampleur à mesure qu'on le lit grâce à une main sûre et heureuse de peindre les exploits et les nervures de la poésie. Il y a cinq ans, pour saluer l'importance d'une telle étude, dans une revue, nos deux voix ont fait le tour de la question, le point sur cette vision chinoise du poète des *Cantos*. Avec Pound j'ajouterai cet après-midi et pour toujours John Donne, La Fontaine, Gérard Manley Hopkins, Pindare, Dante, Góngora, Rimbaud, la langue des richesses infinies. Pas celle d'Eluard, l'escroc. Pas celle de la complainte naïve et souillée. Pas celle des langueurs lamartiniennes. Combien de prétendants chaque jour ? Combien de massacres ?

Poursuivons. Donnons une preuve encore de cette parole ininterrompue de la poésie. Ininterrompue et brusque, sauvage et colorée, tendre et pleine de percussions. Qui parle ? Qui connaît la poésie ? En ce moment j'entends la musique de *Twelfth Night, or What You Will*, mot signé du génie de Stratford-upon-Avon, le dénommé W. S. :

“O spirit of love, how quick and fresh art thou/ That, notwithstanding thy capacity/ Receiveth as the sea, naught enters there/ Of what validity and pitch so e'er/ But falls into abatement and low price/ Even in a minute! So full of shapes is fancy/ That it alone is high fantastical.”

Et maintenant à nous la Nuit des Rois !

Paris, le 19 juin 2011.

FICTIONS & VÉRITÉ

Claude Minière

« Car de telles vérités existent. » (Nietzsche, *Généalogie de la morale*).

Si, avec le souvenir de Goethe (*Dichtung und Wahrheit*, « Poésie et Vérité » — les deux noms au singulier), je dis Fictions et Vérité ce n'est pas en imaginant qu'il y aurait *une* Vérité.

Le faire (se l'imaginer) serait alors glisser du côté de l'idéologie totalitaire. À l'évidence, pour être réaliste, il y a *des* vérités.

Je le dis parce que je sais des fictions qui se nouent à la vérité. Qui risquent la vérité de notre condition et de notre temps.

L'« idéalisme allemand » (Schelling) avait posé la question du rapport littérature/critique ; mais en hiérarchisant il maintenait la séparation. Chez les surréalistes (Breton) la vérité fonctionnait par associations. Aujourd'hui le roman se présente ouvertement comme fiction en laissant entendre qu'il contient des vérités. D'où son succès médiatique. Le genre est faux mais non la réalité, qui me protège.

Après les idéologies dévastatrices, après les boursouflures du romantisme et du surréalisme, n'a-t-on pas cherché un équilibre entre rationalité et passion ? Une attitude d'attente : de phénoménologue plus que de prophète — qui a formé le goût « poétique » d'une époque.

Je poursuis une ligne... Je poursuis *mon* œuvre.

Une ligne de cœur, de vie. D'affirmation souveraine.

Une ligne porte ensemble les fictions et leur théorie. (Pour exemple : « C'est la mer mêlée Au soleil ».)

C'est peut-être d'abord dans la *science* que les théories sont apparues être des fictions. Avec perfection la science obéit aux lois de la « nouvelle science ».

La poésie juge son temps. Il manque encore que soit atteint un *point critique*. On nous offre des causeries du jus « La poésie, pour quoi faire ? » (*sic* !)

La théorie s'écrira comme poésie, et, sur la ligne à l'instant, pensera ses fictions : ce sera Vérité — seule, au sein de l'effervescence chaotique du siècle, sa grégarité pleine de préciosités, ses vraies-fausses complicités.

Les fictions et les théories seront lues comme théorie & fiction. Combien d'années aura duré la séparation ?

Lille, 2 janvier 2011

.../...

L'ORAL ET L'ÉCRIT

Les hirondelles tournent comme des italiques...

Dans mes lectures de la matinée je suis allé de Nietzsche à Stendhal (son *Journal*) et de Stendhal à Nietzsche (*Jenseits von Gut und Böse*). Beyle a ce dialogue intérieur sur la « cristallisation », sur le rapport de l'oral à l'imprimé : « En jetant sur des feuilles de papier des milliers de caractères, quelle absurdité qu'une *Iliade* se soit trouvée imprimée ! — Mais si tout ce qui n'était pas une *Iliade* a été détruit ? »

Voilà pour les générations futures. On ne peut trancher en faveur de l'exclamation ou de l'interrogation.

Mais Nietzsche, ici, a toujours le mot de la fin :

« Se tromper sur le *tempo* d'une phrase, c'est se tromper sur son sens. »

Nice, 11 mai 2011

Nietzsche éprouve parfois le plaisir aristocratique de penser que les autres travaillent pour lui. Je dois le confesser, je n'éprouve pas ce plaisir, j'ai en revanche la plus grande satisfaction à poser « une bombe à retardement » (Ponge) — *et partir*. Partir dans les collines, m'asseoir sous un pin maritime. Et repartir...

Nice, 12 mai 2011

Quel combat que celui mené contre les distorsions, plus ou moins volontaires, qui freinent la reconnaissance de l'action d'un écrivain singulier et discret ! L'une après l'autre — et ensemble — les livraisons dans *L'Infini de Situation* de Pleynet sont à lire.

Lille, 24 mai 2011

Dans ce numéro 114 de *L'Infini*, beau texte — et courageux ! — de Jacques Henric : de compassion envers les animaux, les inférieurs et démunis. Les oubliés. « Courageux » car les écrivains virils éprouvent habituellement une répugnance (censure ?) à exprimer de la compassion envers les « faibles ». Question de distinction, idée du proprement humain. Mais n'est-ce pas l' *insensibilité* qui est ici « humaine trop humaine » ?...Muette, le fin museau posé entre ses pattes, la chienne me regarde.

Lille, 25 mai 2011

J'apprécie par-dessus tous les écrivains qui changent constamment d'*angle d'attaque* (Baudelaire, Nietzsche, G. Bataille,...). Ce faisant, à la fois ils se placent en *retrait* de leur écriture, la laisse opérer par elle-même, respectent leurs ennemis, et accomplissent leurs propres *métamorphoses*. Il ne s'agit plus aucunement de poésie-au-rôle mais de danse optimiste de l'écrit.

Lille, 27 mai 2011

LES ACTIONS CACHÉES

Les premiers exemplaires de *Je / hiéroglyphe* viennent d'arriver. J'aime toujours beaucoup la stance d'Isidore Ducasse sur « les actions cachées ». J'ai un goût particulier pour les actes de *bien* cachées, sans calcul, en pure gratuité, sans attente d'aucun retour. Ce goût trahit sans doute un grand orgueil et le plaisir que j'éprouve à ces actes est probablement un « péché ». Mes ces actions ont été *sues*.

21 juin 2011

POURQUOI J'ÉCRIS SI BIEN

Dans la revue musicale que lit Margaret, et dont le dernier numéro est dédié à Jean-Sébastien Bach, la pianiste Hélène Grimaud parle excellemment de la *polyphonie mélodique* propre au compositeur. Après avoir fait observer que « la métrique stable, chez Bach, est une idée fausse » et avoir critiqué la croyance en des « tempos fixes », H. G. parle de *voies* et de *ligne* : « Avec une seule ligne, Bach parvient à suggérer la nécessité d'autres voies, mêmes lorsqu'elles ne sont pas écrites ». Il appartient à l'interprète de trouver (inventer) le *phrasé*.

J'ai beaucoup écouté Bach. Préludes, Partitas, Variations... J'écris si bien (comme je le veux) parce que j'ai beaucoup écouté Bach. Je n'ai pas l'ambition de rassembler toutes les voix dans une espèce de synthèse humaniste ou « symphonique ». J'écris *une ligne* qui ne méconnaît pas d'autres voies adjacentes, sous-jacentes, opposées, qui n'en ignore pas même la « nécessité » — mais je ne développe pas (ce n'est pas là mon affaire). Je ne ramifie pas, j'élague. J'écris la course des voix les unes *à la suite* des autres, sur une ligne. C'est pourquoi aussi lors de lectures publiques, je lis « trop vite » (à ce que l'on m'a dit). Le *phrasé* est à travailler.

Je ne globalise pas. Je dirais que, sur une ligne de poésie, je pousse une voie, obstinée, entêtée, qui force les autres voies à se déclarer. Dans la voix je vois toujours la mort des héros.

Bray, 30 juin 2011

POUR MATHIAS PÉREZ

(1)

Ce que dit Baudelaire de sa *Jeune géante* : « J'eusse aimé... Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. » *J'eusse aimé*, ... avouez qu'il faut le faire ! J'eusse aimé, fleur du mal, mais aussi : Temps retrouvé. S'il eût, il le fait. En imagination. Le geste mental surjoué. Il l'a faite dans l'imaginaire coupablement. Voyez votre conditionnel, vos désirs et votre rêverie ! Contrairement à ce qu'on voudrait parfois nous faire croire, la peinture n'est pas une vieillerie modeste. Elle est jeune. Et géante.

(2)

Autrement, en dehors de ça, que vert ?

C'est vérifié, *l'homme* est à dépasser. Pas à arranger, à améliorer : à surmonter. Mais qui croit encore à la possibilité sociale d'un tel dépassement ? Le léninisme s'est effondré, la planète est empoisonnée pour des milliers d'années par les déchets, le ciel encombré de girant débris. Alors le peintre passe et dépasse sur sa toile, sur ses feuilles, dans ses cahiers. L'amour et la guerre... Il se dépasse et passe le temps du vert. C'est en quelque sorte sa vertu paradoxale, son horizon interne et vertical.

ESQUISSES

Connaissance

Ils ne disent pas la vérité
ils la disent

je vais vous montrer la montagne

non la totalité
un très étroit chemin
dans la connaissance je me sens divin

Aubrac

Abrupt
Adret
Aubrac

Je descends ce versant
le passé au vert
à l'aube

vers la mer

les voyelles mangent dans ma main

oiseaux et genêts
une génération vient de loin

la nature : s'exprime

le mal au mal
le bien au bien

la force jeune
la poésie est la force des jeunes

Bien haut
je lève ma coupe

C'est

C'est dit

Sédiment ou sédition

Lexique

Et *vois sur ces canaux...*

Une voie une voix

... ils viennent du bout du monde

Vois,

Les voix montent comme un torrent

Comme un troupeau de chèvres
(clochettes)

Trouver *une* voie

N'est-ce pas l'inventer la frayer ?

Donner suite au sentier

C'est ici

Je durerai dans l'air doré au bout du monde

Mes jours sont contés

Ma nuit secrète

Morale amoral

Je suis né : j'en accueille l'opportunité
Dans l'usage du monde je muse

Chacun n'est-il pas à lui-même un champ de batailles ?
parfois le diable s'en mêle

La tête plus ou moins

Il pleut des idées
Une larme de joie une goutte fait déborder la coupe

Il y a au bout de ma race provinciale
une fatigue dans les solitudes accumulée
la solitude était dans mon sang un cycle

Pourquoi

Pourquoi éprouve-t-on le besoin
De mettre les points sur les i ?

Parce que c'est plus joli
Cieux, caractères

Comme au bord de la route les informations
(je les ignore)
Je les ignore pour la route
Soleil au-dessus du marcheur
Pendant à l'avant
Et chant

Je dors à la belle étoile
je tire la couverture à moi : je dévoile
l'origine du monde

Je me monte la tête
monte la tête en descendant
ligne à ligne
noir charbon
colonne de feu
Lis ton délire
le dos tourné aux turpitudes

Apollinaire masque nègre

Et à l'écart
Sur la place publique
De la circulation
Vide
(Picasso)
Une culbute de l'espace
Cul par-dessus Tête

La commémoration est un art
difficile
Les ombres
comme une raison
il écrit
A une jolie rousse
le mot *jolie* comme la guerre
et autres masques (d'époque)
désir d'un chant enveloppé dans les cercles de mots

L'époque cherchait ses guérisseurs
ses catins et leurs soeurs

L'entrée en 2012

(pour D.)

Le premier coup de crayon sur la feuille
le coup de bâton sur le rocher
frappés d'une pensée
de la destinée

Quelle littérature aura dit ce qu'est notre temps,
quelle littérature est celle de notre temps vraiment ?

LA FORME EST UNE QUESTION MORALE

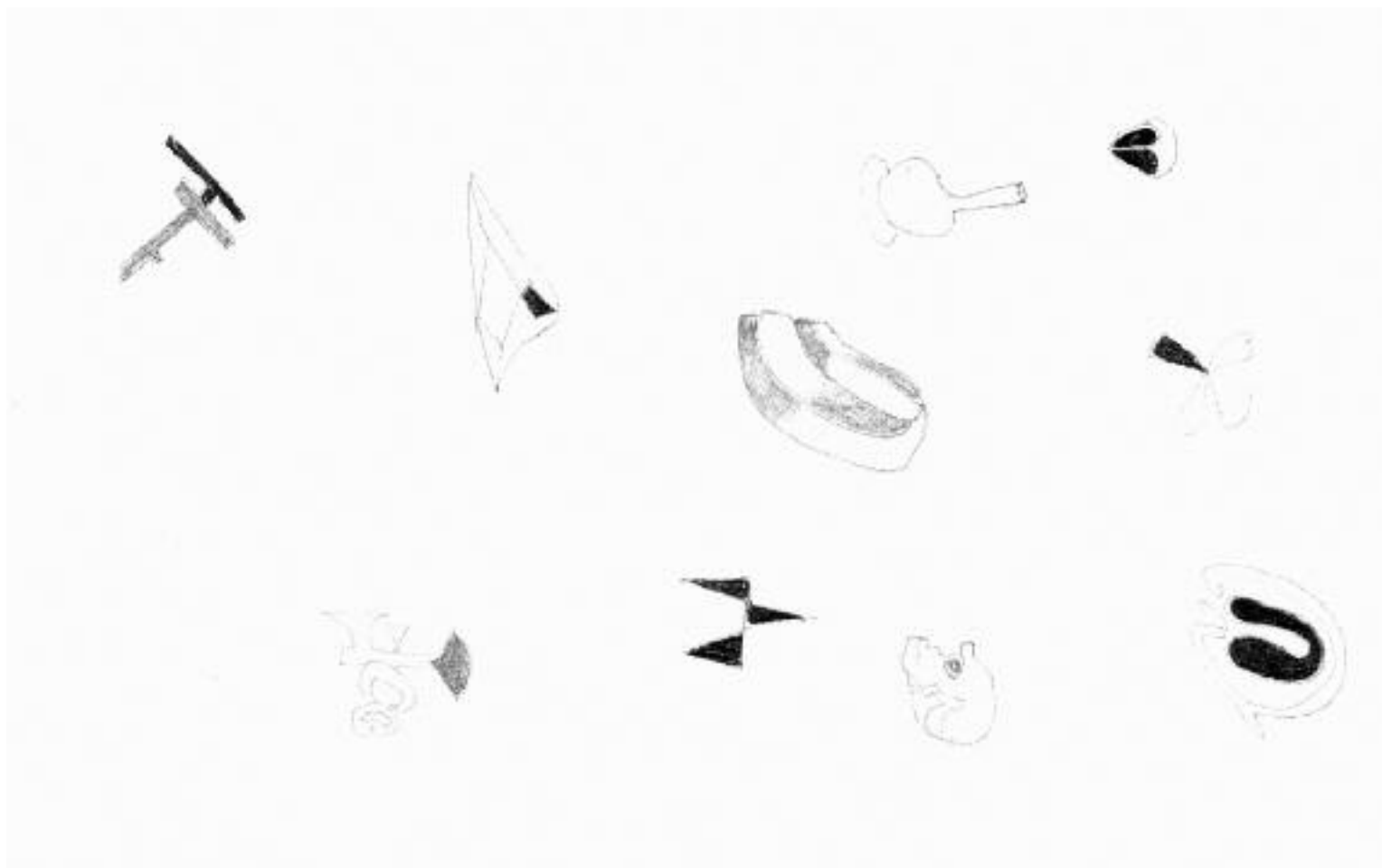
(entretien avec Daniel Dezeuze)

Daniel Dezeuze : *J'aimerais débiter cet entretien sous le signe de Rimbaud. Il me semble que ILLUMINATIONS porte un type d'émerveillement qui ne se détache pas du réel mais au contraire le façonne de mille éclats.*

Je repère dans tes textes poétiques une ouverture des phrases où la réalité traitée est taillée en biseaux si fins qu'elle semble s'évaporer dans une ouverture non pas sur le blanc de la page, mais vers une atmosphère indéfinie. HYMNE, ce livre majeur dans ta production, me semble typique de cette ouverture vers l'indéfini, vers l'infini peut-être. Le rythme ne connaît pas une clôture en fin de phrase, aucune de ces phrases ne vient se fermer en sentence ou se clore dans sa chute. A chaque fois, une voie est ouverte et il en résulte une porosité lumineuse, une sorte de suspens que j'aimerais que tu précises, dans la mesure du possible.

Claude Minière : Question de perception ! Le réel surgit dans la perception en même temps que le Temps avec un souvenir d'enfance. De ce « point de vue » je ne me lasserai jamais de lire et relire « Jeunesse ». Je connais « Guerre » par cœur. « Enfant, certains ciels ont affiné mon optique : tous les caractères nuancèrent ma physionomie... » Optique, c'est à la fois une perception et un instrument de visée, une option. Une voie est ouverte... À la suite de cet éveil — mise-en-branle, de combat — à la suite de cette attaque, ce tranchant qui me chante et que tu dis taillé en biseaux, je tire les conséquences mais je ne m'applique pas à pousser et épuiser rhétoriquement la formule d'une note initiale. Si j'y reviens et la reprend je reste en prise sur son immédiat. Exercice physique. Suspens, donc, oui, pas de conclusion, je vais de l'avant.

Puisque, d'entrée de jeu, tu as évoqué les ILLUMINATIONS, ne manquons pas de saluer la lecture qu'en expose Marcelin Pleynet dans son RIMBAUD EN SON TEMPS —lecture serrée, orientée, mouvementée : Raison et saisons, Rimbaud en son « tempo ». Le livre de Pleynet porte pour sous-titre « situation ». Situation dans laquelle nous sommes et choix quant au site, au séjour, le texte provoque chaque lecteur à se situer par rapport à « l'idée de temps ». Et Pleynet place comme « point



Daniel Dezeuze, mine de plomb, 24 x 32cm, 2011.

d'orgue » à sa lecture des ILLUMINATIONS cette citation d'Heidegger : « C'est uniquement dans le retrait extrême de l'être que la pensée perçoit l'essence de l'être. » La pensée d'Heidegger entretient un voisinage avec — sur son versant « optimiste », pragmatique — la plutôt joyeuse mystique juive du tsimtsum. Le paysage s'ouvre, c'est un risque et une chance. Je m'en suis souvenu pendant que j'écrivais LE TEMPS EST UN DIEU DISSIPÉ. Dissipé comme un écolier.

Je pourrais dire que les traits de poésie sont comme les rayons d'un soleil, plus forts à leur source qu'à leur extrémité (elle n'existe pas). Certains poèmes s'écrivent « sur le motif », d'autres dans la remémoration. J'ai écrit HYMNE dans le temps où je me remémorai des trajets et séjours en des régions de Grèce et de Provence. J'avais été frappé par l'entropie et l'élan qui marquent des entreprises humaines : constructions et destructions, surgissements et ruines... Passé, présent, futur ?... Je mesurais leur histoire et leur actualité. Je mesurais leur histoire à leur actualité. Technique du contrepoint... Ce long poème, HYMNE, répond à un désir d'éloge. Question : dans le Logos est-il à la hauteur de l'éloge, à la hauteur de l'amour ? Voilà, cette question alimente aussi le poème au cours de son écriture. Si vous vous attachez à équilibrer, à exercer votre liberté égale entre volontarisme et donné vous êtes attentif à « ce que ça donne » (une première émotion, première notation, l'amour constant). Vous en écoutez la résonance jusque dans la coupe même, dans le projet et l'ouvert. Bon, je lève ma coupe à l'hymne, à la surprise dans laquelle la logique m'a entraîné !

En plusieurs passages de son FINNEGANS WAKE, James Joyce a plaisamment joué sur le mot « hymne » (« hymn »). On peut être sûrs que Joyce a écouté des hymnes dans ses veillées d'enfance et son adolescence de collégien. Mais du coup, il les renvoie un peu au passé, telles des formes désuètes, sauf que son œuvre propre est une sorte d'hymne polyphonique... Bref, c'est un hymne, un océan, c'est une péninsule — pour ceux qui veulent entendre plus loin que le bout de leur né. Le moderne de la poésie n'est-il pas dans la profusion plutôt que dans la formule lapidaire ou les contours d'un objet calibré ? En tout cas, mes goûts personnels me portent au Midi de la pensée, pourtant quand je feuillette un recueil de poésies je lis de nombreuses phrases qui se terminent à leur crépuscule. Allez, je lève ma coupe au dieu Liber, au ciel, à la mer, à la montagne (rires).

D. D. : Le second poète que tu cultives est Hölderlin. En effet si une poésie a une teneur philosophique en arrière-plan, comme celle de Lucrèce dont nous parlerons plus tard, n'est-ce pas parce que Hölderlin a vécu le temps de l'éloignement des dieux,

le temps de la mort de Dieu ? Tu as parlé une fois au sujet de ce poète d'une « présence » philosophique du nihilisme. Le mot « présence » permet-il une mise à distance d'avec tout système philosophique ? Est-il suffisant ?... N'est-ce pas là que se détecte la frontière floue entre le concept et l'affect, entre la puissance des idées et le pouvoir signifiant du signifiant des mots ? Dans NOTES SUR LE DÉPART, que je considère un peu comme un « manifeste intime », tu dis : « Il n'y a pas à remplacer le Verbe par l'émotion ». Peux-tu nous éclairer sur ces divers points ?

C. M. : Le mot présence appartient certes en premier lieu à la métaphysique. Permet-il une mise à distance ? Oui et non. Question d'usage, de contexte, de mobilité puisque tout notre langage est empreint de métaphysique, « immanence » aussi bien. Il se trouve que oui, dans certains cas, « présence » opère une distance. Ce qui a chance d'éviter la fermeture en système ce n'est pas la « philosophie » des philosophes mais précisément l'accueil de la pensée, l'extase. Vous mettez beaucoup de choses à distance si vous éprouvez la présence comme expérience du présent (du don) et n'êtes plus alors obligé de penser dans une scénographie de la « présence/ absence » (note, au passage, combien il est difficile de donner une juste signification au mot « penser » : celui qui pense d'ordinaire est... sujet à caution). Concept, affect, peut-on les séparer ? On ne peut pas, en tout cas, dans le vécu de certains auteurs. Le peintre Barnett Newman, par exemple, déclarait l'espace de la présence (de la présence de la mémoire de la peinture) alors que le nihilisme veut dans l'absence d'espace tout ce qui concourt à la production de l'oubli.

Hölderlin meurt en 1843, un an avant la naissance de l'autre Friedrich, mais notons que, à une époque où le poète était encore pratiquement inconnu Nietzsche connaît son œuvre et qu'il en fait l'éloge dès 1871. Il y a une teneur philosophique en arrière-plan. Friedrich Hölderlin, oui, a vécu l'éloignement des dieux et « la mort de Dieu ». Dans son temps, le Nihilisme n'est pas encore repéré, conceptualisé, mais le poète sent venir le péril ; le nihilisme (le nihilisme que combatta Nietzsche) est en quelque sorte décelé. La formule « Dieu est mort » circulait déjà quand Nietzsche écrit son ZARATHOUSTRA mais il la prononce à haute voix et y ajoutera : « et c'est nous qui l'avons tué ».

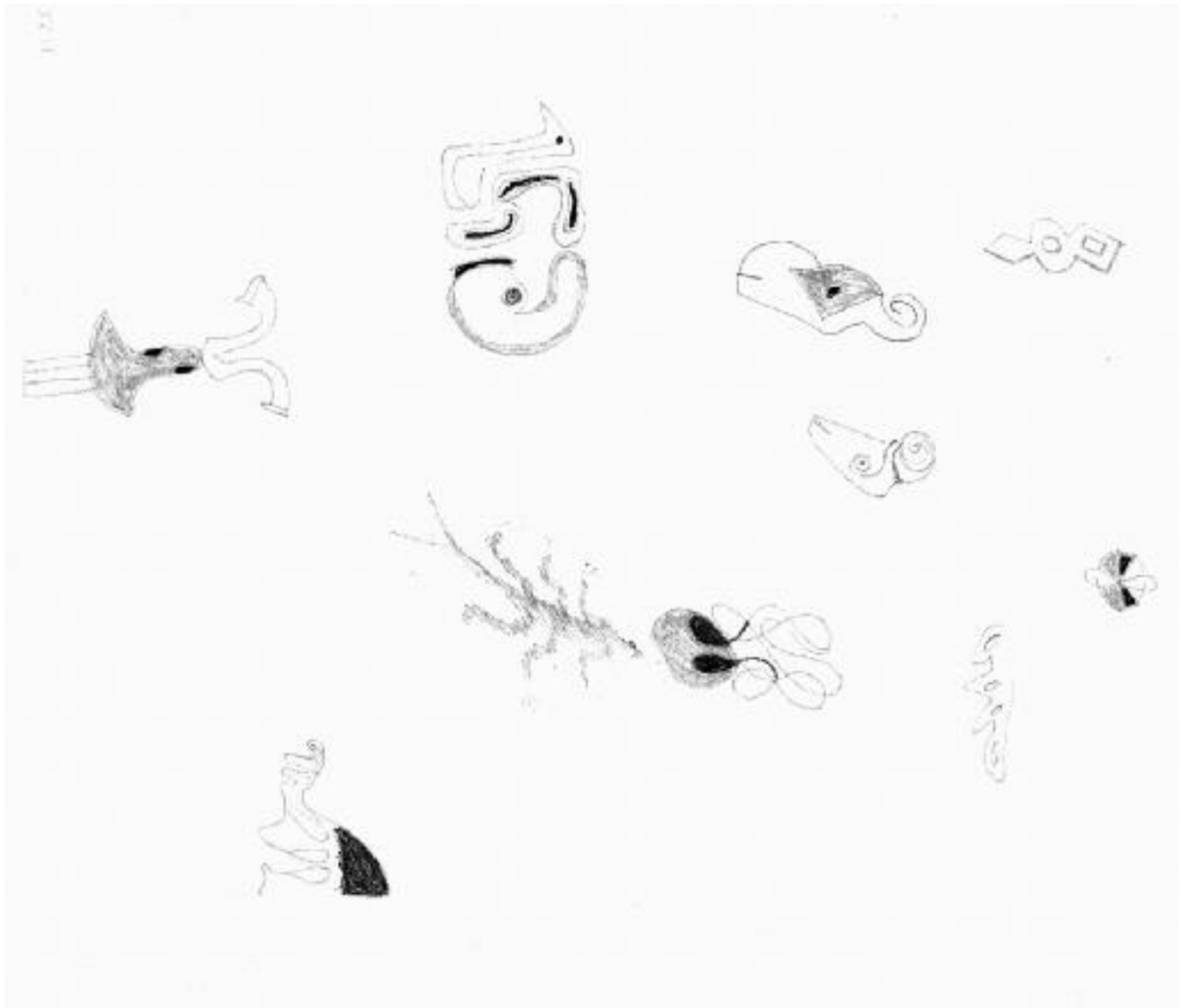
Céline écrivait, je cite de mémoire, j'espère sans erreur : « Au début était le Verbe ? Non, au début était l'émotion », une démarcation de la Genèse. À mon sens, il n'est pas nécessaire de « corriger ». Au début était le verbe et donc, bien sûr, l'émotion.

Quand est survenu un événement mémorable, aussi fabuleux soit-il, le verbe était déjà là. Et dans un monde sans cause première, en jeu, sans commencement ... et sans fin. La présence au présent est un dévoilement de l'histoire.

D. D. : *Toujours dans NOTES SUR LE DÉPART, tu écris : « Et demeure pour moi dramatiquement la question qu'Hölderlin tournait et retournait dans tous les sens : 'N'est-tu pas lié à tous les vivants ?' » Cette interrogation d'Hölderlin, que tu reprends à ton compte, semble-t-il, appelle une réponse qui se situe, à première vue, hors-poésie. Et si elle est présente dans le tissu poétique que tu trames, peux-tu nous dire les endroits où elle est perceptible ?*

C. M. : « Bist denn du nicht verwandt allen Lebendigen ? » C'est le tout premier vers d'une ode, « Dichtermut » (« Courage poétique » !) Question-proposition. Une pensée (noire ?) tournait en profondeur, se murmurait, on monte les manettes elle sort comme question : N'es-tu pas lié à tous les vivants ? Je crois que cette question est pour Hölderlin terrible, profondément perturbante, et violente sous l'apparente impassibilité ou « tendresse » de son exposé. La question jusque là semblait ne pas se poser. La question ne se posait pas mais Hölderlin la pose, historiquement comme pour la première fois : le poète a-t-il, en son temps, une existence dans la société, a-t-il des contacts, des interlocuteurs, ou se trouve-t-il dans un total isolement ? Constat de l'effacement de la fonction culturelle du langage poétique. Hölderlin emploiera son poème (Courage !) à tenter de se rétablir, à repousser les spectres... Un monde s'est effondré ? Je vérifie mes points d'appui, mes chances de salut... Aujourd'hui les poètes sont comme « habitués » à l'idée que leur liaison avec leurs contemporains est très incertaine ! Mais la question n'est pas que d'ordre sociologique ou culturel, c'est une question d'ordre artistique, et peut-être même la question cruciale concernant l'art des poètes : réaction à une situation, le poème, pour ne pas retomber dans « la poésie personnelle » (ses « contorsions contingentes ») devra, comme le notait Isidore Ducasse, reprendre « le fil indestructible de la poésie impersonnelle ».

Dans la langue allemande, le *aber* (« mais ») est plus dramatique et plus souple d'emploi que la conjonction dans le français, il peut se placer à l'initiale, au milieu ou à la fin d'une phrase. Au tournant du dix-huitième siècle, Hölderlin est le poète de l'*aber* : constat et écart, pose et décalage, ingénuité et abîme :



Daniel Dezeuze, mine de plomb, 24 x 32cm, 2011.

« Aber die Thronen, wo ? die Tempel, und wo die Gefässe, Wo mit Nektar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang ? » « Mais les trônes, les temples, où sont-ils ? Où les coupes remplies de nectar, où le chant qui réjouit les dieux ? » / « Noch eines ist aber zu sagen. » « Quelque chose pourtant est encore à dire. »... Il y aurait mille exemples possibles. Quand je dis qu'Hölderlin est le poète de l'*aber*, que son œuvre est celle d'un mais généralisé, c'est pour signifier que cette œuvre trouve son articulation interne sur cette coordination. Que cette particularité linguistique sert l'émotion qui relance, articule, et peut-être engendre la méditation et peut-être la « faille » qui intervient dans le cours univoque de la pensée sur sa première lancée. Usage de la conjonction/disjonction jusqu'à (ici c'est le *doch*, « pourtant », qui s'y colle) cette mesure de l'homme : « Les hommes, certes, sont des serviteurs valeureux, mais (*doch*) c'est poétiquement que cette terre serait habitable ».

Nietzsche disait : « Mes écrits ne parlent que de mes victoires ». Un vers d'Hölderlin très souvent est une victoire. Il faut comprendre à quoi il « s'arrache », il faut prendre ensemble ce qu'il affirme et ce qu'il conserve en creux, disons « positif et négatif ». Bien sûr, il n'est pas indispensable de lire ainsi : le lecteur peut évidemment être sensible au trait poétique dans sa nudité et son autonomie entières, cependant c'est une des richesses de la littérature que de donner à lire des reprises, des dépassements, des « corrections »,... un tissu de dialogue. Dialogue d'un écrivain à un autre, ou dialogue du texte aux « colères errantes » du temps. Rimbaud corrige et sort de cercles vieillis pour habiter poétiquement cette terre. Isidore Ducasse dans POÉSIES n'opère pas un simple retournement ni même un « détournement » (le détournement cher à Guy Debord) mais un remplacement. Nietzsche, Pound sont constamment en dialogue critique, en controverse ; ils sont engagés dans une dispute — qu'ils ont provoquée — et dont précisément leur écrit se « dégage ». Précisément, c'est leur style ; par rature invisible, par trait de poésie, et souvent par ironie. De manière semblable, Baudelaire dans MON CŒUR MIS A NU, Georges Bataille dans ses essais... Chez Nietzsche l'identité des interlocuteurs n'est pas toujours indiquée — mais ces interlocuteurs sont réels, dans les CANTOS un coup de gong (trois caractères chinois) disperse ou précipite les anecdotes...

Certains de mes traits d'écriture sont des issues, primitifs et de rebonds, la question d'une liaison à mes contemporains, aux morts, aux vivants, aux vrais-vivants ne se pose que dramatiquement. Tu auras noté « l'attaque » de HYMNE, la fente qui en quelque sorte déclenche l'avalanche, puis :

« ils sortent sur l'air de repos »
et encore : « ils apparaissent comme une fleur »
puis, quelques lignes plus bas : « Sont-ils canalisés ? »

Ainsi, au cours de l'écrit, degré par degré, le poème est comme déplié sur des ils. Je vois, je pense aux « hommes riches en mérites ». Ce rappel « extérieur » se pose en contiguïté, à plus ou moins grande distance de ce qui m'appelle, moi-même, en propre. Je ne discute pas (aujourd'hui on discute partout à la radio, à la télévision,), aujourd'hui je ne discute plus, je passe à travers, c'est à prendre ou à laisser, c'est aussi simple qu'une phrase musicale, je « chante » (enfance du ô) : ce qui s'étend est porté par son titre : hymne.

D. D. : *Pouvons-nous maintenant en venir à Lucrèce à qui tu as consacré un ouvrage ? Il y a beaucoup à dire sur ce sujet mais je voudrais mieux cadrer ma question. L'on a fait de Lucrèce une figure du matérialisme antique et le matérialisme philosophique moderne s'y est référé plusieurs fois comme à son « ancêtre » fondateur. Claude, en tant que moderne, tu as fréquenté le marxisme et son matérialisme dialectique. Mais au gré du temps il semble que tu te sois détaché de la dichotomie matérialisme/idéalisme (ou spiritualisme).*

Comment cela s'est-il opéré ? Progressivement ou soudainement ? Ici vient la figure philosophique d'Heidegger, ce dernier a-t-il permis de dépasser cette dialectique et ce clivage ? L'opposition matérialisme/idéalisme serait-elle nulle et non avenue ? Ou trop mouvante pour être fondée dans le langage poétique ?

C. M. : Est-ce que tu veux vraiment dire consacré ? Disons que dans le recueil paru aux éditions Flammarion en 1997, LUCRÈCE, je veillais à me tenir au plus proche du grand poète latin. Au plus proche, et forcément à distance du DE NATURA RERUM dont la lecture m'avait « enchanté »... La nature et la force des choses, la loi du monde... J'écrivais : « Refaire un sol, un lieu, où un dieu tarde, dans la soirée, à l'aube de l'humanité », etc. Rencontre de l'instant et de la Mémoire. Et alors, saut pour retrouver la pensée du sol.

J'avais découvert Lucrèce dans un ouvrage de Georges Cogniot paru en 1964. L'universitaire marxiste (communiste) faisait effectivement de Lucrèce un ancêtre du matérialisme philosophique moderne. Mais Lucrèce est un poète : « Je parcours



Daniel Dezeuze, mine de plomb, 24 x 32cm, 2011.

des régions non frayées... J'aime aller puiser aux sources vierges,... »... Il suit son maître philosophique, le grec Epikouros (celui qui soigne, qui « cure »), son poème est didactique mais la collaboration des Muses lui apportera l'opportunité de « cueillir des fleurs inconnues ». Rencontre de l'instant et de la Mémoire. « Sur un sujet obscur je compose des vers lumineux ». Je prends ici la leçon des Belles Lettres, je dispose dans ma bibliothèque de chevet de cinq versions différentes et il est amusant de les comparer. Faut-il plutôt traduire « d'un sujet obscur je tire des vers lumineux » ? Le poète se concentre sur son écriture, c'est là qu'il active sa propre balance des âmes — dont se souviendra Montaigne : « La nature de la liaison et couture de ces admirables ressorts, jamais l'homme ne l'a sue. »

La philosophie c'est la tradition philosophique. Matérialisme et idéalisme y ont bel et bien leurs caractéristiques, leurs spécificités et ils ont été passionnément en lutte mais ils s'enchaînent l'un et l'autre dans l'histoire de la philosophie, les travaux des philosophes... Heidegger dit — dans *Qu'appelle-t-on penser ?* — que « la fréquentation de la philosophie peut nous donner l'illusion que nous pensons ». Qui pense ? Certainement pas les délégués à la philosophie ; pas les sociologues, avec leurs calculs et systèmes ; certainement pas les « politiques », dirigés par les échéances ; et pas les activistes de l'actualité, qui n'ont pas le temps de la méditation...

Vient un moment où tu éprouves un « écart », une sortie du train d'enchaînements des « conceptions du monde ». Tu te concentres sur tes sens (la vue, l'oreille, les odeurs, le chaud et le froid,...), tu parcours des régions non frayées. Exactitude en rythme. Heidegger parle d'un saut : « C'est une chose étrange, ou même une chose sinistre, que de devoir sauter pour atteindre le sol même sur lequel nous nous trouvons ». Sinistre ? Oui, par un côté, inévitablement, mais en même temps, dans l'emportement poétique, c'est un divertissement. Atteindre le sol, c'est de haut-vol et saltimbanque, comme le « disent » Apollinaire et Picasso, à leur manière, au début du vingtième siècle. Tu te divertis des successions philosophiques pour te retrouver sur le sol où nous sommes vivants... Si le saut n'est pas accompli vous continuez de divaguer dans la métaphysique. Ce que l'on peut en tout cas toujours retenir de Lucrèce comme « leçon » c'est qu'au long du déploiement de l'Histoire les hommes font les choses qui sont dans leur nature.

D. D. : Comme question annexe, je te demande si le merveilleux mythologique qu'on trouve chez Lucrèce n'est pas le dernier d'une longue suite, en attendant le merveilleux

chrétien ? Et si le merveilleux du matérialisme antique a le même pouvoir d'invocation que celui, spiritualiste, qui va lui succéder ? Ici l'on peut considérer un balancement entre différents imaginaires (et leurs désenchantements corrélatifs) et un mouvement entre les époques et les territoires.

Comment les textes traversent-ils cela ? Ne sont-ils pas pris dans une histoire monumentale dont Ezra Pound aurait donné la synthèse poétique ?

C. M. : Je fais la différence entre merveilleux figuratif et merveilleux idéologique, passif. Il y a un merveilleux qu'habite une raison. Ces poètes que nous évoquons, beaucoup considèrent que c'est acquis, mais non, ils sont encore à lire, ce n'est pas passé. Il y a, bien sûr, des conditions et des moyens historiques, un langage. Dans la lecture, au cours de l'écriture, je me demande ce que tel ou tel écrivain a éprouvé, comment il a vécu son écrit, de quoi il s'est alors servi pour figurer sa propre pensée et ses sentiments. Lucrèce, compte tenu de la distance historique, il est parfois difficile de s'imaginer comment il se tenait devant un arbre (tu te souviens du dessin de Martial Raysse sur la couverture du livre chez Flammarion), devant une statue, devant le ciel même. Certaines natures sont attirées par le ciel, il n'est pas nécessaire de le peupler, c'est un goût de l'à-pic.

Comment les textes traversent-ils les siècles jusqu'à leurs lectrices, leurs lecteurs ? C'est une aventure aux multiples périls. On pourrait dire qu'ils percent un voile de malentendus. Tiens, je viens de lire un article dans *Le Monde des livres*, un article portant sur « le cheminement du savoir ». Le journaliste y cite Rimbaud : « La main à plume vaut la main à charrue ». Il s'arrête là, il conclue là-dessus ! Il s'arrête là alors que Rimbaud poursuivait : « — Quel siècle à mains ! — Je n'aurai jamais ma main. Après, la domesticité mène trop loin. » La citation par l'auteur de l'article du *Monde* fait désormais contresens et censure.

Pound, lui, il n'aura pas... sa carte du Paradis. Il visite l'enfer, le purgatoire, avec les CANTOS il tente d'écrire un Paradis mais il n'a pas comme Dante une « carte » qui ordonnerait leur topographie, les circonscriptions. Le volume s'ouvre sur une visite aux Limbes (« Nous avons versé les libations à chacun des morts »), des ombres vont parler : éclipses, demi-obscuretés, cacophonie, harmonies, bavardages, traits décisifs, détails lumineux. Le poète du vingtième siècle passe tout ça en revue (à l'oreille) — revue « trouée » par des instants d'illumination directe. Je suis revenu sur ce mode

d'écriture dans une étude publiée par L'Infini, son numéro 103. Je crois que, plus que d'une synthèse (Pound n'aura jamais le « dernier mot »), il s'agit d'une traversée, jour après jour, lumière et ombres se combattant sur la page, merveilleux et trivial remis à l'épreuve des perceptions et d'un rythme. C'est très risqué, n'est-ce pas, pour marquer ses illuminations divines et ses méchancetés diaboliques, pour sortir son réalisme et ses délires il doit porter de multiples masques.

D. D. : Justement, à partir de Pound et de sa traversée des cultures, j'aimerais que tu parles des voyages, qui t'ont amené des Balkans à l'Asie du sud par exemple. Le voyage est devenu la chose la plus prosaïque de notre temps, qui répand le « relativisme » ou le mol exotisme. Tu n'es pas tombé dans ce piège, alors veux-tu nous parler des lieux géographiques et de leurs histoires comme moteur de tes écrits poétiques et de la discrétion délibérée avec laquelle tu conduis cette relation ?

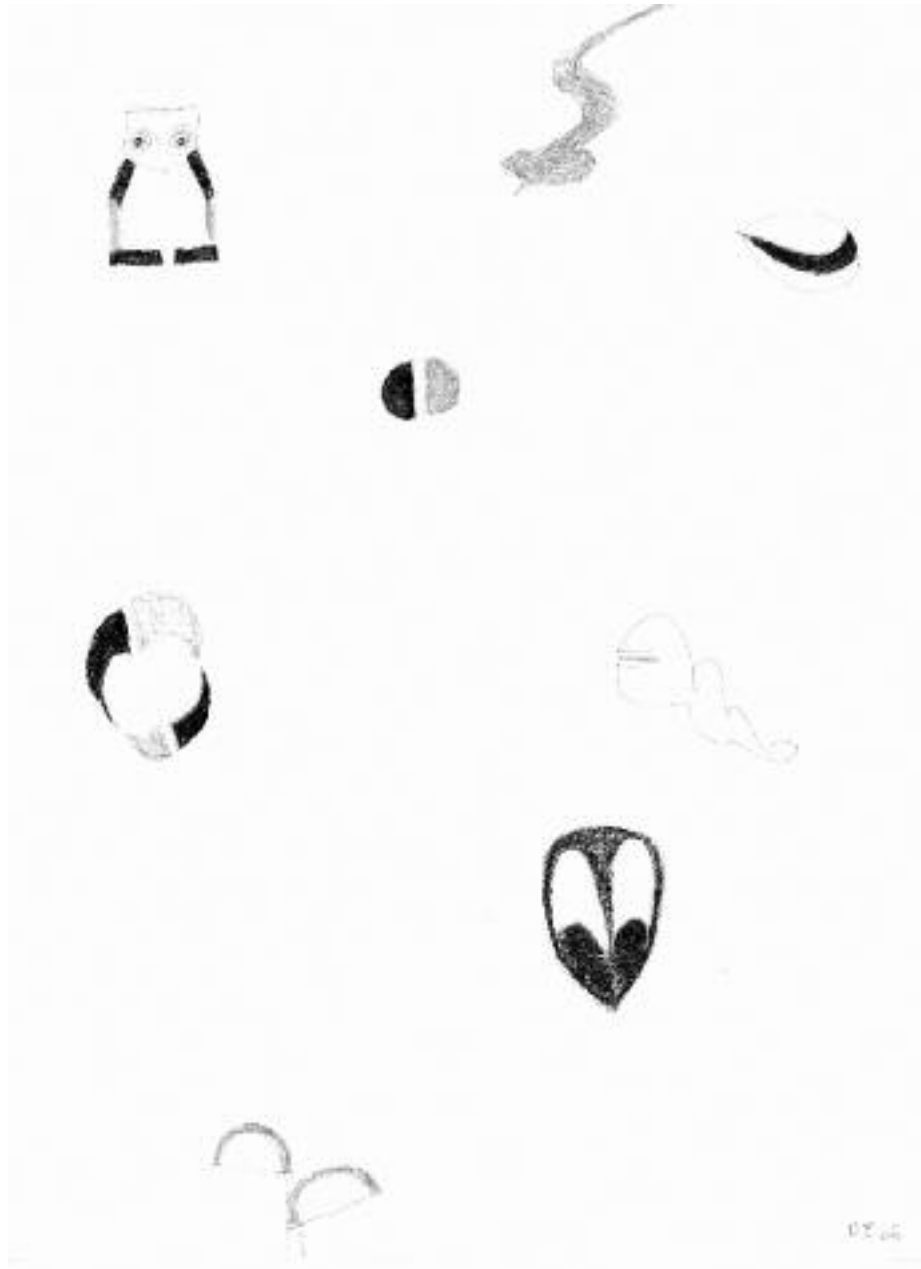
C. M. : De plus en plus aujourd'hui, pour un nombre toujours plus grand, la vision rapprochée est celle de la télévision. Moi, j'adore me retrouver « nulle part », dans l'évident déploiement de l'existant. À vrai dire, je dois être un conquérant dans l'âme (dans l'imaginaire !), un site « inconnu » où j'arrive excite mes perceptions. Ce n'est pas un dépaysement mais un « paysement »... Je suis discret là-dessus parce que je ne suis pas installé bourgeoisement mais toujours « en transit », comme l'est d'ailleurs aussi Margaret. J'aime en un lieu tenter de capter les stratifications (l'héritage), ce qu'ils en font aujourd'hui, ce qu'ils ont pour horizon,... Comment alors la langue prend et reçoit le « concret » — et ce qui lui échappe. L'inertie des choses même est alors moteur, sur le motif : le fracas des vagues en bas de ma « cellule » au mont Athos, les klaxons de Taipei de puis le 42^e étage d'un hôtel, un temple de Confucius, nos pas sur les dalles d'Éphèse, la Corne d'or depuis le pont d'un paquebot,... Des nœuds d'énergie ou d'ondulation. Comment nos corps parlent dans ce qui demeure et change. Mon corps tout entier y répond en écrivant, c'est une manière d'écouter. J'y éprouve jeunesse et vieillesse du monde. J'irai plus loin : il est possible de soutenir que le monde ne peut se comprendre que dans sa beauté — alors qu'on pense communément que ce sont les faits divers sordides qui en confirment la réalité. En ce sens la formule de Ponge était intelligente : « rajeunir la beauté ». Mais qu'est-ce qui est jeune aujourd'hui, dans le siècle, après l'écroulement des paradis métaphysiques ? Les technologies et la fiction. Voilà les deux génies : Technique, Fiction. Les « Voyants »

du vingt-et-unième siècle sont placés devant ce choix : engagez-vous dans la technique ou dans la fiction. Un tiers ressort est de la partie : l'Argent. Rajeuni d'être « une affaire privée », le vieux nerf est surexcité : les artistes ne seront bientôt plus que des sujets de spéculation financière et les auteurs de la fiction contemporaine sont ceux de best-sellers, de gros romans « américains ».

Si je suis discret c'est aussi par nécessité : la critique littéraire aujourd'hui n'est plus intelligente du langage poétique. Actuellement, vous n'osez plus, sociologiquement, vous présenter comme « poète » de crainte d'être immédiatement classé comme animateur de « maisons de la culture », comme gentiment exotique. Nous sommes entrés dans un période d'analphabétisme. Mais je n'ai pas de regrets, mon jour viendra (il est venu), je suis même très « à jour » des affaires du monde. Et la poésie n'est pas la litanie des regrets, elle n'est pas l'œuvre de la vieillesse mais de la jeunesse, de la surabondance des forces. Se refuser à galvauder cette essence de la poésie, c'est encore se maintenir dans le poétique. Je voudrais être plus simple : si les « fusées » éclairent un paysage, c'est un paysage précédemment constitué. Vient un moment où l'on a le souci d'éclaircir ce que l'on a fait.

D. D. : Pour aborder une question qui me préoccupe en tant qu'artiste je voudrais que tu parles de ton rapport à l'art. Tu as écrit des essais sur des peintres singuliers mais aussi L'ART EN FRANCE, qui est un riche panorama de la situation. Je voudrais que tu nous dises quel est ton rapport à l'expérimentation avant-gardiste, à l'héritage du formalisme — et à sa critique éventuelle.

C. M. : Mon premier livre, L'APPLICATION DES LECTRICES AUX CHAMPS, entretenait déjà un dialogue avec des peintres, avec Paolo Ucello, et avec l'espace des modernes. C'était un premier livre de découverte. Je vais parler un peu de moi encore : mon entrée dans la vie littéraire (intellectuelle) fut celle d'un autodidacte. Rien ne m'y préparait de mon milieu social ni de ma scolarité, de mes « études » (si on peut les appeler telles). J'ai appris (à écrire, à vivre) livre après livre, lectures après lectures, langue après langue. Ce fut une lente réappropriation. Mes publications ont été dispersées, désordonnées. Leur emportement d'ensemble se trouve dans cette dispersion même. Il y a des œuvres peintes ou sculptées auxquelles j'étais insensible : celles de Duchamp, de Picabia, d'Ernst, méticuleusement arrangées. Je les trouvais poussiéreuses. Quant



Daniel Dezeuze, mine de plomb, 24 x 32cm, 2011.

au « formalisme », je ne sais plus trop aujourd'hui ce que ça peut vouloir dire. Ou plutôt, si, « formalisme » veut en fait dire : empêchement dans l'articulation œuvre/vie. Le formalisme me semble aussi vieillot que le naturalisme. Etre en forme est une question morale, voilà la science !

J'aimais la « méthode moderne » selon Matisse : laisser apparentes les traces de l'œuvre en train de se réaliser. De l' « avant-garde », ce sont principalement les travaux de Support-Surface qui m'ont séduit, leur fraîcheur. Et qui m'ont intéressé : quelles conséquences aurait le débordement du cadre ? Je précise : une perte ou un gain, une libération ou une privation, une réappropriation ou une chute « hors-jeu » ? J'aimais en tout cas l'intrépidité des acteurs de ce mouvement, et leur sincérité artistique. La question du cadre me paraît toujours être d'actualité, et elle n'est pas (que) formelle. La pratique du regard (le rapport au « champ visuel ») est désormais contaminée par le dispositif des technologies. Appréhender l'œuvre d'art comme volume (tu dis toi-même « faire circuler un peu d'air ») a des conséquences immédiates : c'est se débarrasser à la fois d'une conception qui a fait son temps (le mode de lecture, analytique, progressiste, marxiste) et ne point glisser dans cette tendance actuelle à « l'émerveillement » superficiel devant l'emploi des nouveaux instruments techniques (Google et autres), ceux du zoom, qui prétendent nous feraient toucher « au cœur » d'un tableau et dont on nous dit (à juste titre sans doute) que l'exercice en est « spectaculaire » ! Penser son rapport à l'art, c'est penser l'histoire, où nous en sommes de l'histoire, méditer le fondement et l'oubli. Plus précisément : penser « l'historial », les tournants de notre histoire, les tournants et « coups » du dévoilement de l'être. Prendre la mesure de notre situation.

D. D. : *Qu'en est-il des fondamentaux : le dessin, la couleur, etc. ? Faut-il dire que l'art serait uniquement « le culte des apparences » (pour simplifier Nietzsche) ou qu'il a le souci de la vérité au-delà des apparences ? Ce qui vaudrait pour la poésie vaut-il aussi pour les arts plastiques, et vice-versa ?*

C. M. : Nietzsche luttait contre la torture de vouloir atteindre « la Vérité » (métaphysique), il se battait contre l'imposition mortifère des « idées » de la métaphysique, mais la vérité de l'être-ici s'apprécie autrement. En art, la beauté emporte la vérité. Apparition de l'apparence : il n'y avait rien, il y a quelque chose. Ou : il y avait trop, il n'y a que ça. Que ça de vrai. Les apparences, c'est en fait ce qu'il y a de plus profond :

elles se donnent lentement à la méditation, à l'analyse, à la démonstration. Mais, je te l'accorde, il y a des « apparences », utilisées par des artistes, des romanciers, des cinéastes, qui ne servent qu'à « donner un sens » à ce qui n'en a pas. Alors oui, le dessin, la couleur, la forme me paraissent toujours de très efficaces réponses, qui manifestent un choix fondamental : beauté, luxe, ordre et désordres. Un choix fondamental car l'art n'est pas un reflet du monde.

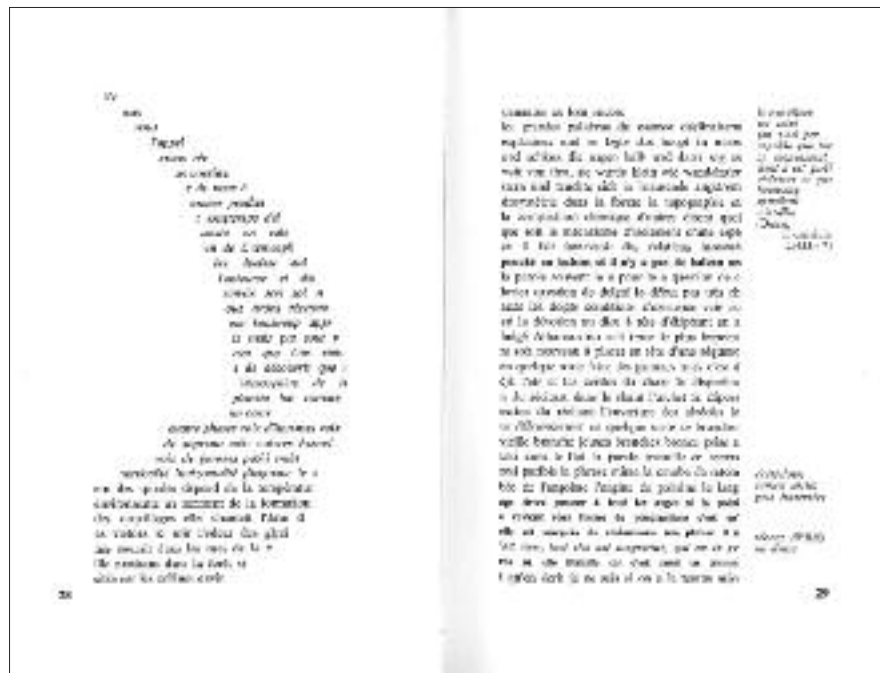
Ce qui vaut pour la poésie vaut pour la peinture, le dessin, la sculpture : il s'agit de pensée, mais de pensée traduite et pensée par d'autres moyens. Silence. Sonorité de la mise en place dans le silence... Ce qui apparaît vient à son don : la Sainte-Victoire pour Cézanne, les visages d'Inuits qui sous la main de Matisse rejoignent la Véronique du « Voile », la verticalité d'un jour hors-temps pour Barnett Newman... Qu'est-ce qui se passe avec le « Day before one » du peintre new-yorkais ? Avec la couleur, avec le format, et dans le temps de peindre lui vient une pensée. Dans ce sens-là, pas l'inverse... En présence d'un tableau, on ne fait pas que voir, on entend. En présence d'une peinture, nous ne sommes pas au bord d'une fenêtre ou en face d'une surface, nous écoutons un volume. Ceci la poésie me l'a appris.

Ce qui m'intéresse toujours chez les jeunes artistes est de comprendre dans quelle mesure ils mettent au point des stratégies anti-marginalité. Il y a en effet aujourd'hui un réel danger, sous des tractations diverses, de marginalisation de l'art — et quand bien même les tractations prennent l'aspect opposé, par exemple celui d'une « surexposition ». Ce danger, très accentué, pèse particulièrement sur les publications de poésie. Certains (poètes) agitent cette marge même, mais je crois que c'est la resserrer. Cependant, je n'ai pas de projet, je ne m'occupe pas du lendemain. L'écriture est devenue chez moi un réflexe.

Une « formule » (une impression, une émotion, une « pensée ») surgit du vide, qui en appelle une autre — une contradiction, une correction, un enchaînement — en écho ou engendrement. Je me tiens dans cette logique d'entraînement. Une des « marques » de la poésie, c'est la coupe, la coupure, « le vers ». Par là je risque de « me séparer des autres hommes » comme disait Isidore Ducasse, mais par là aussi la poésie est « chant général » — et un théâtre : le théâtre des opérations de langage. Dans ce drame jouent des « personnages » : il, ils, elle, elles, je. Par souci d'exactitude, de précision, je ne peux enrôler « l'homme » ou « l'être humain », qui sont des abstractions ou des approximations sociologiques, mes acteurs sont des pronoms. Je n'invente pas des personnages comme un romancier. Aujourd'hui, le roman occupe

le centre du terrain. Si « le roman est un genre faux parce que la conclusion morale est absente », eh bien, dans ma poésie, j'accueille de plus en plus la « conclusion » morale et pas seulement les passions. Je vais simplement du surgissement de la phrase aux traits de décision morale sur la page : c'est ici la forme ! Pratique de l'enthousiasme et exercice de la liberté. Comment être en forme, n'est-ce pas la question de notre époque ?

Voici, certes, un paradoxe : le poème a des traits moraux dans un écrit qui n'a pas de conclusion. Arrangez-vous avec ça. Un poète, un écrivain, ce qu'il écrit il le vit. Je n'ai pas envie de vivre la misère, la laideur, l'absence de liberté. Il en va de même, à mon sens, pour un artiste. Mais un poète n'a pas de cimaises, et si je dis « théâtre » il s'agit d'un théâtre sans murs, à la dimension du monde, de ses souffles.



Double page de VITA NOVA, éd. d'atelier, 1978.

LA PART DU JEU

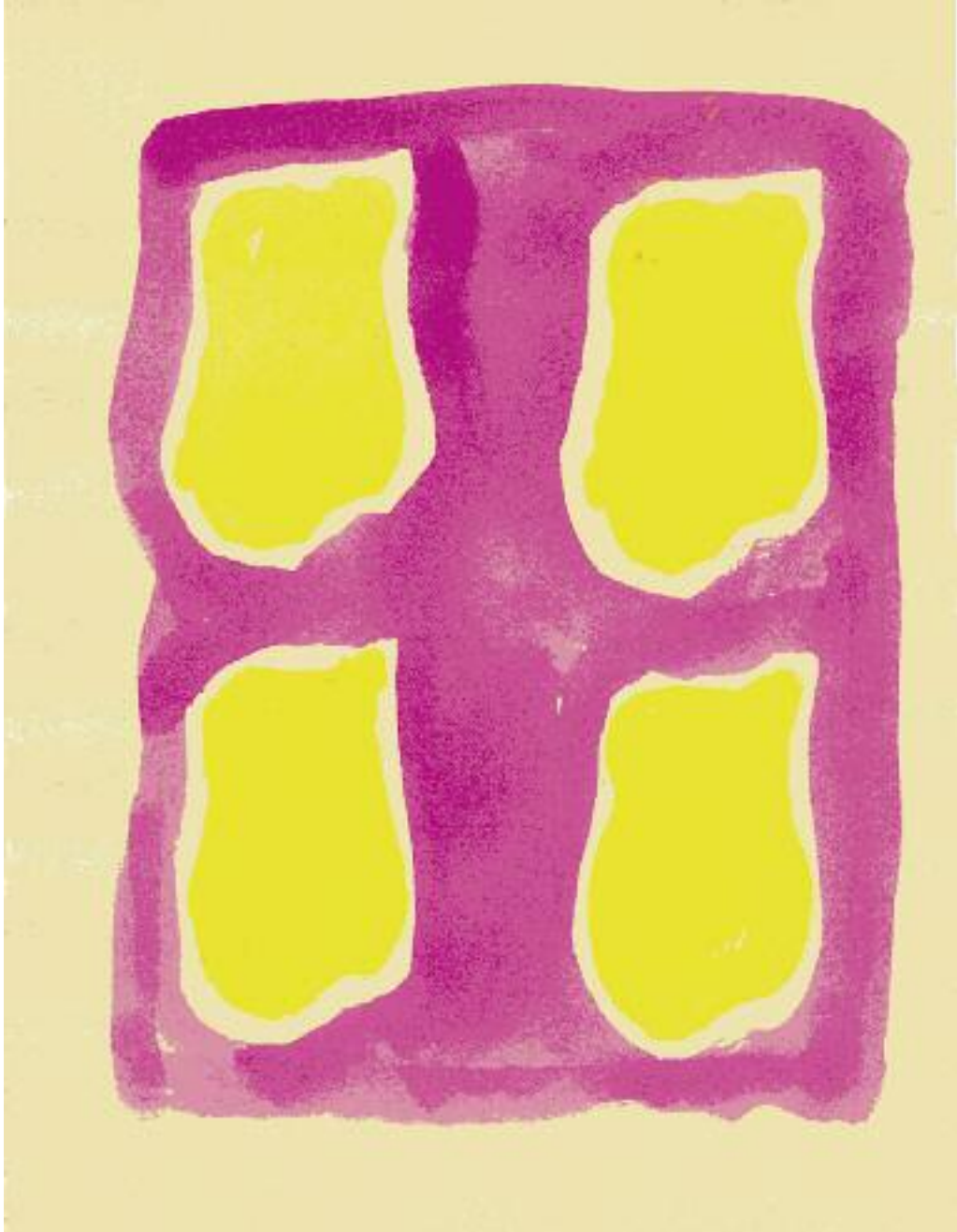
Claude Minière

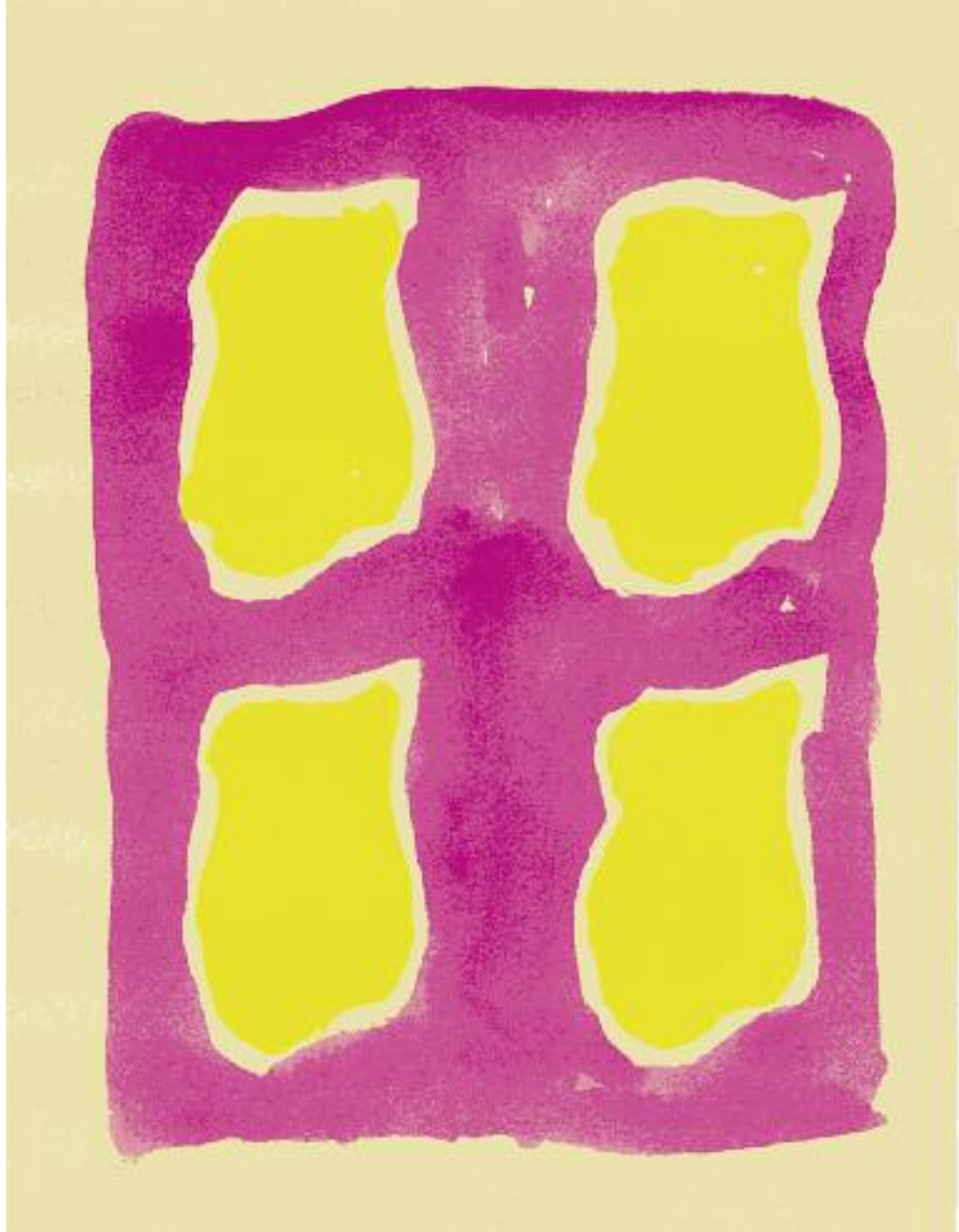
Quand il s'agit de poésie, de peinture, *la part du jeu* n'est-elle pas ce qui se prête aisément aux définitions les plus alambiquées ? Ce qui est toujours épatant (bien plus : *émouvant*) chez Viallat, c'est la surprise que provoquent les couleurs. On se dit : « D'où vient cette couleur ? », d'où viennent ces roses, ces violets, ces jaunes,... ? Bien sûr, on cherche des références, des « sources », mais on a bientôt le sentiment que non, elles ne viennent pas de l'Art, elles ne viennent pas du *dedans* de l'art, elles viennent d'un extérieur dont l'art à l'imprévu s'éprend.

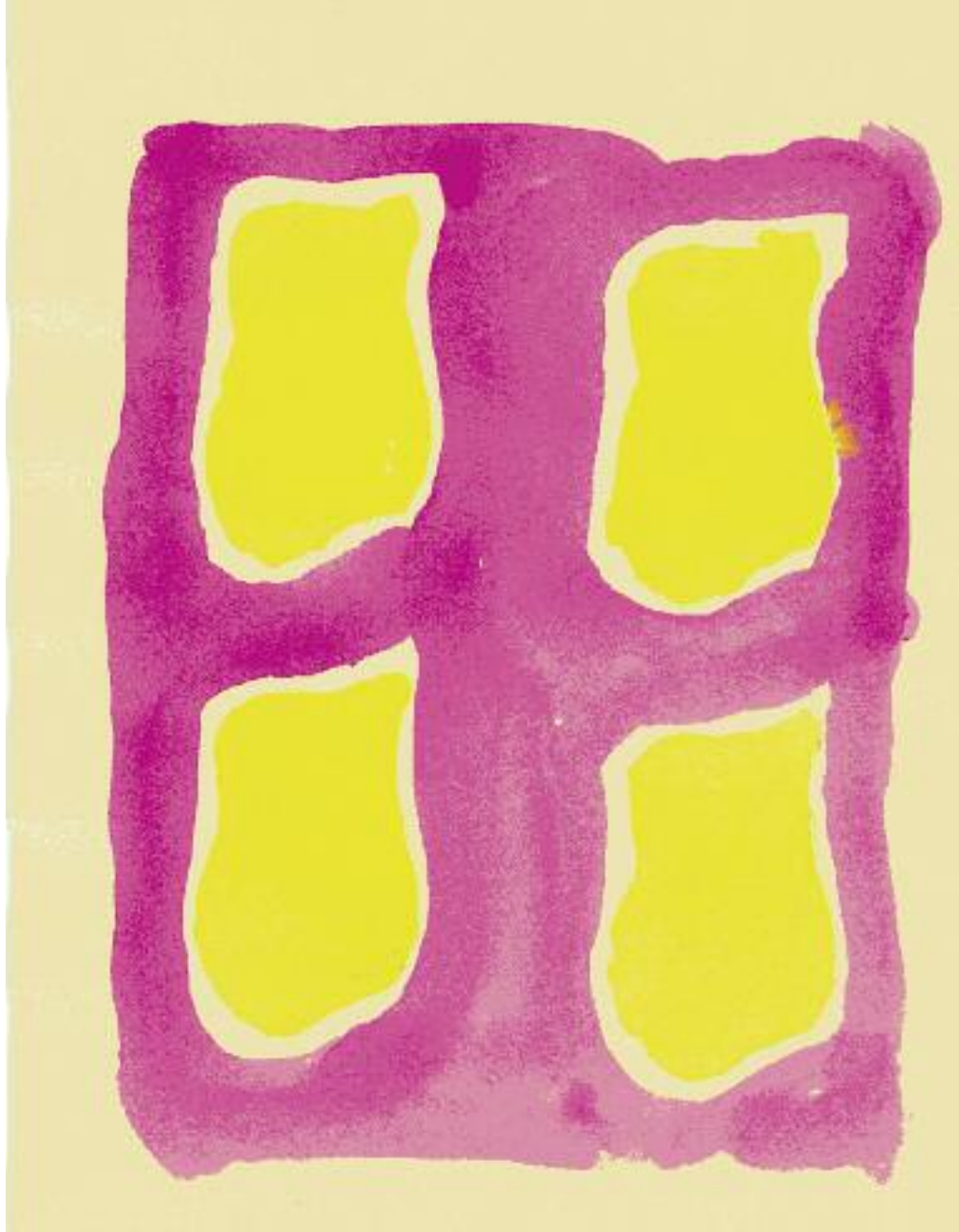
Le *jeu* ici ne relève pas de la catégorie moderne du « ludique », il ne prolonge pas une sorte d'anarchisme dadaïste ni n'expose à vrai dire un « agencement ». Il appartient bien plutôt à une manière subtile (et sauvage) d'entrer étrangement et décidément pour la première fois dans l'espace.

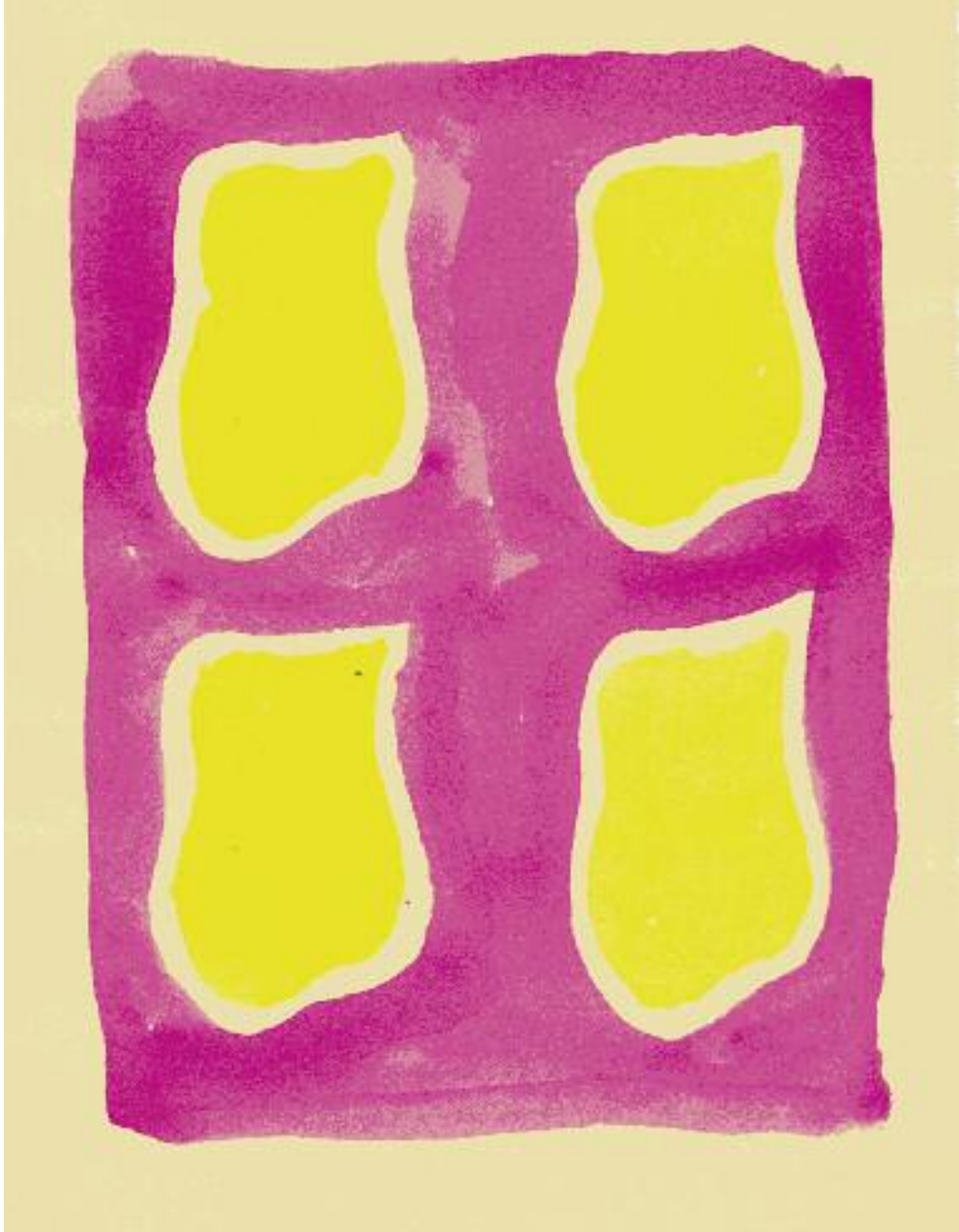
Pages suivantes

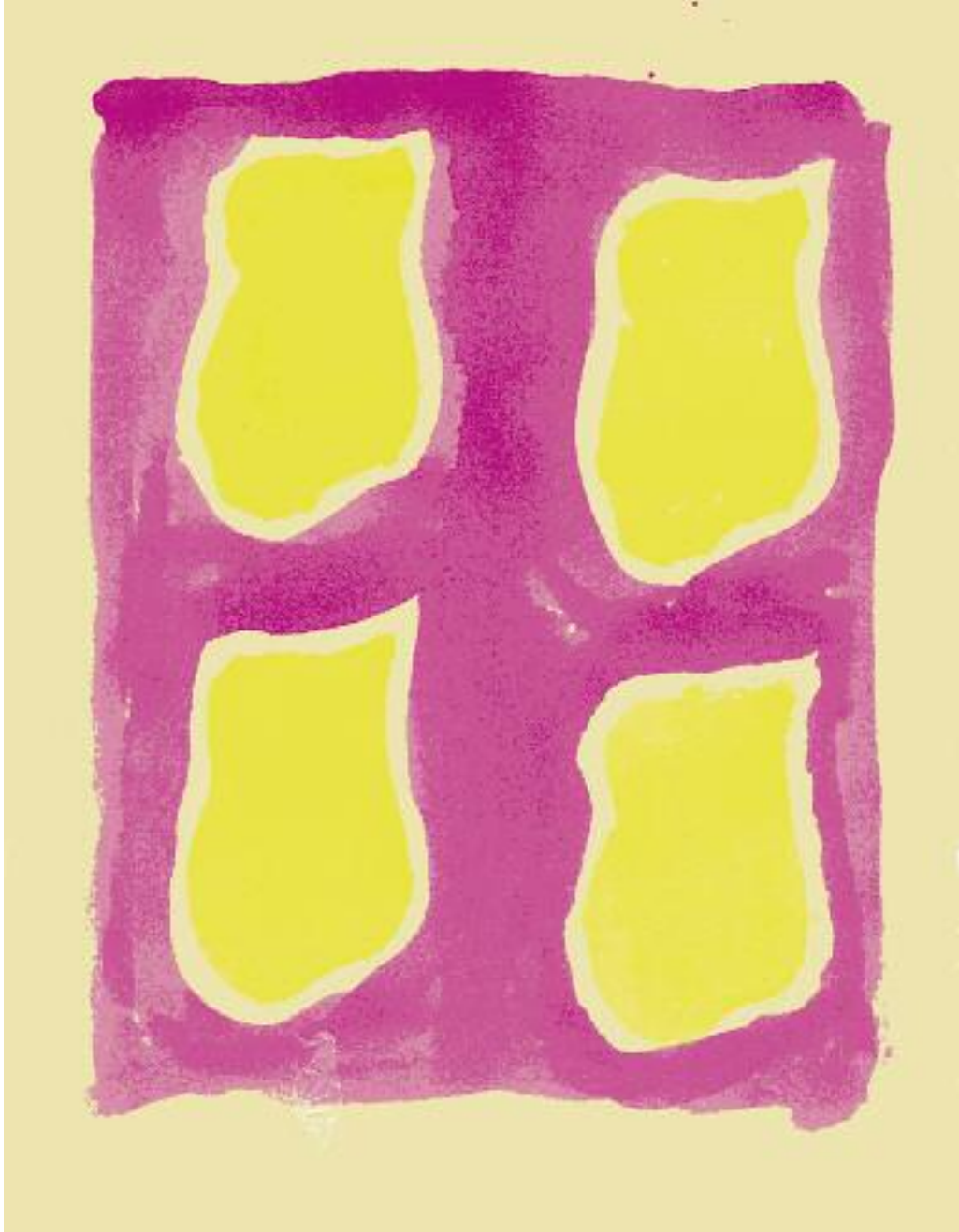
Claude Viallat, 12 peintures en couleur, acrylique sur papier, 19 x 21 cm, 2011

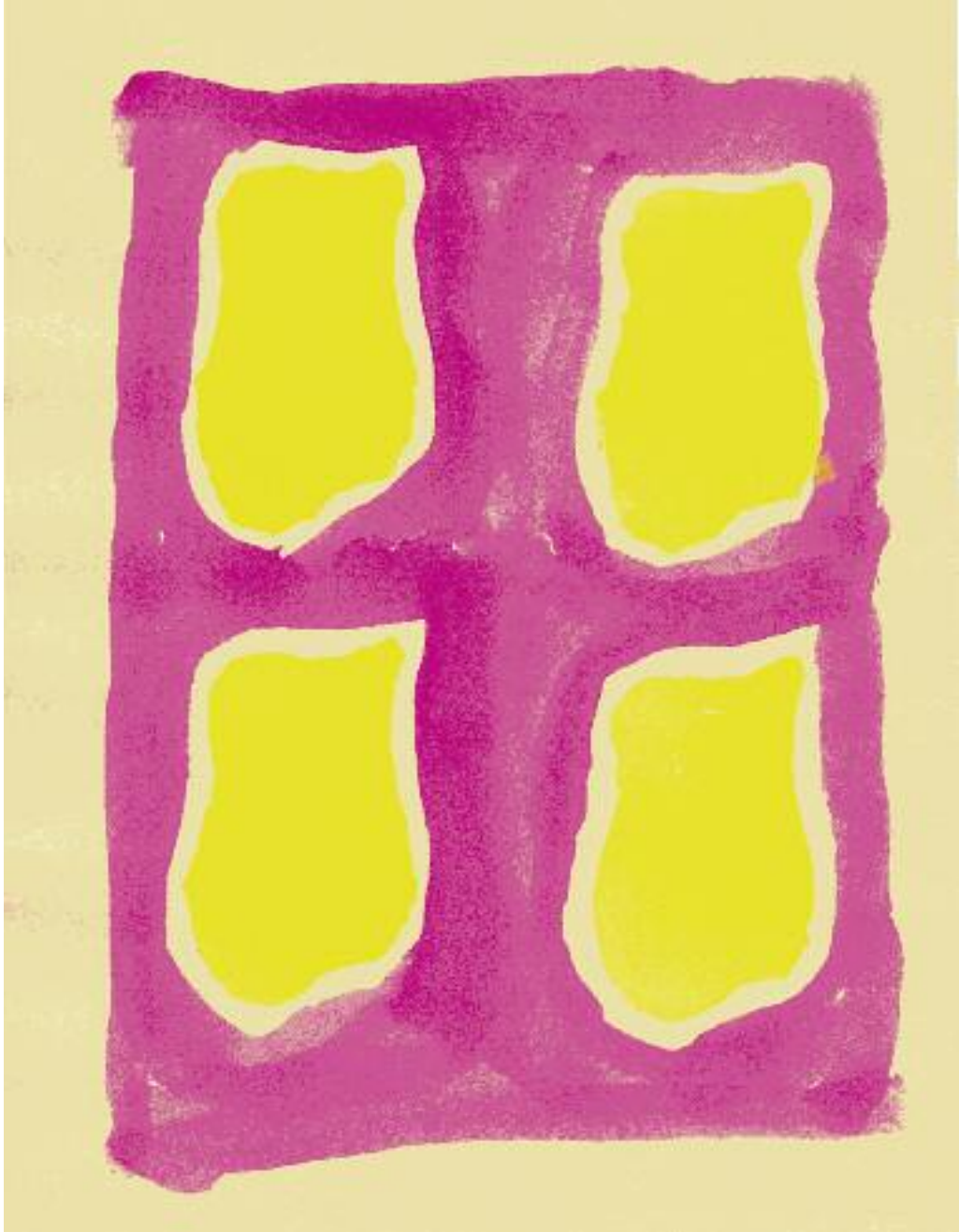


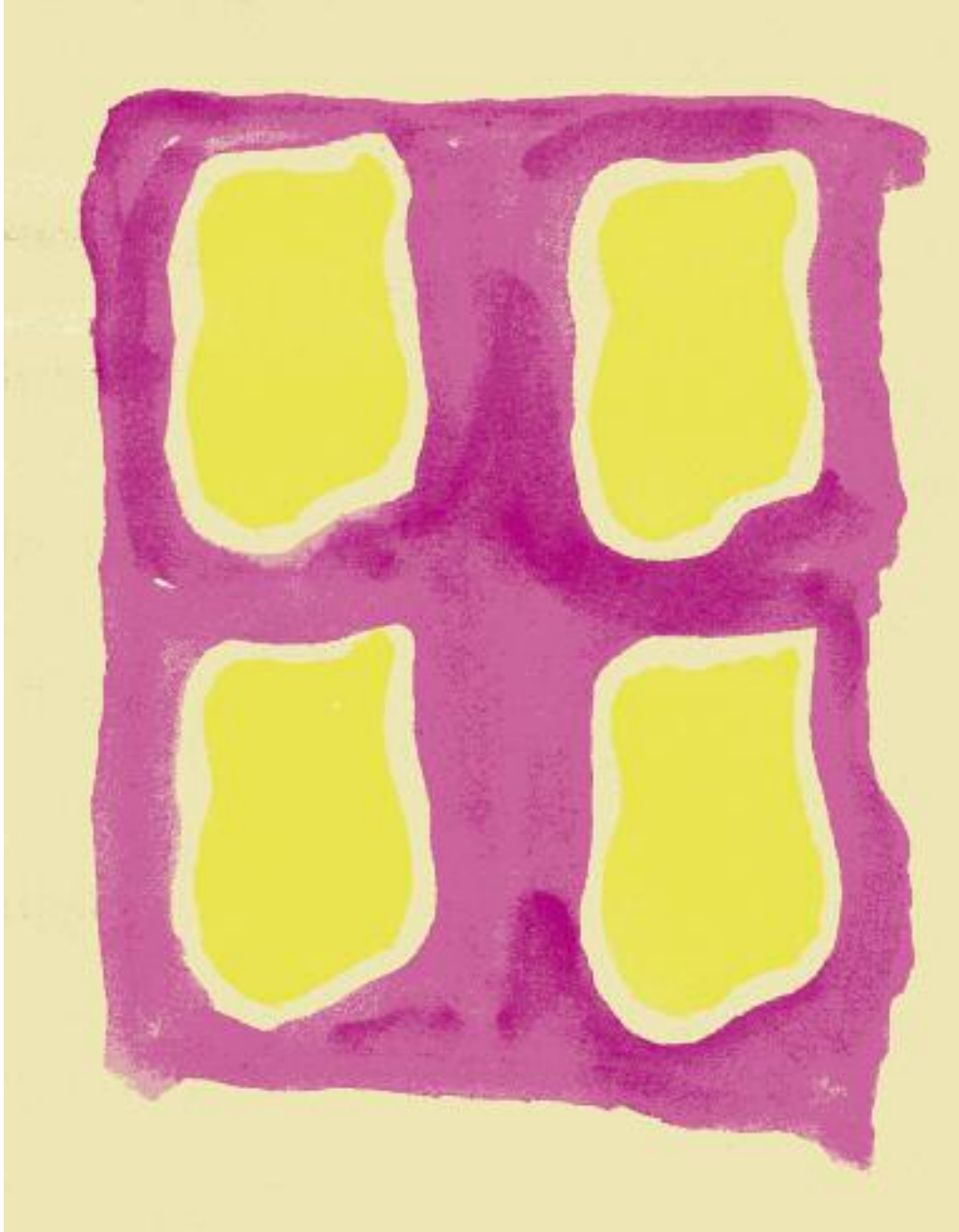


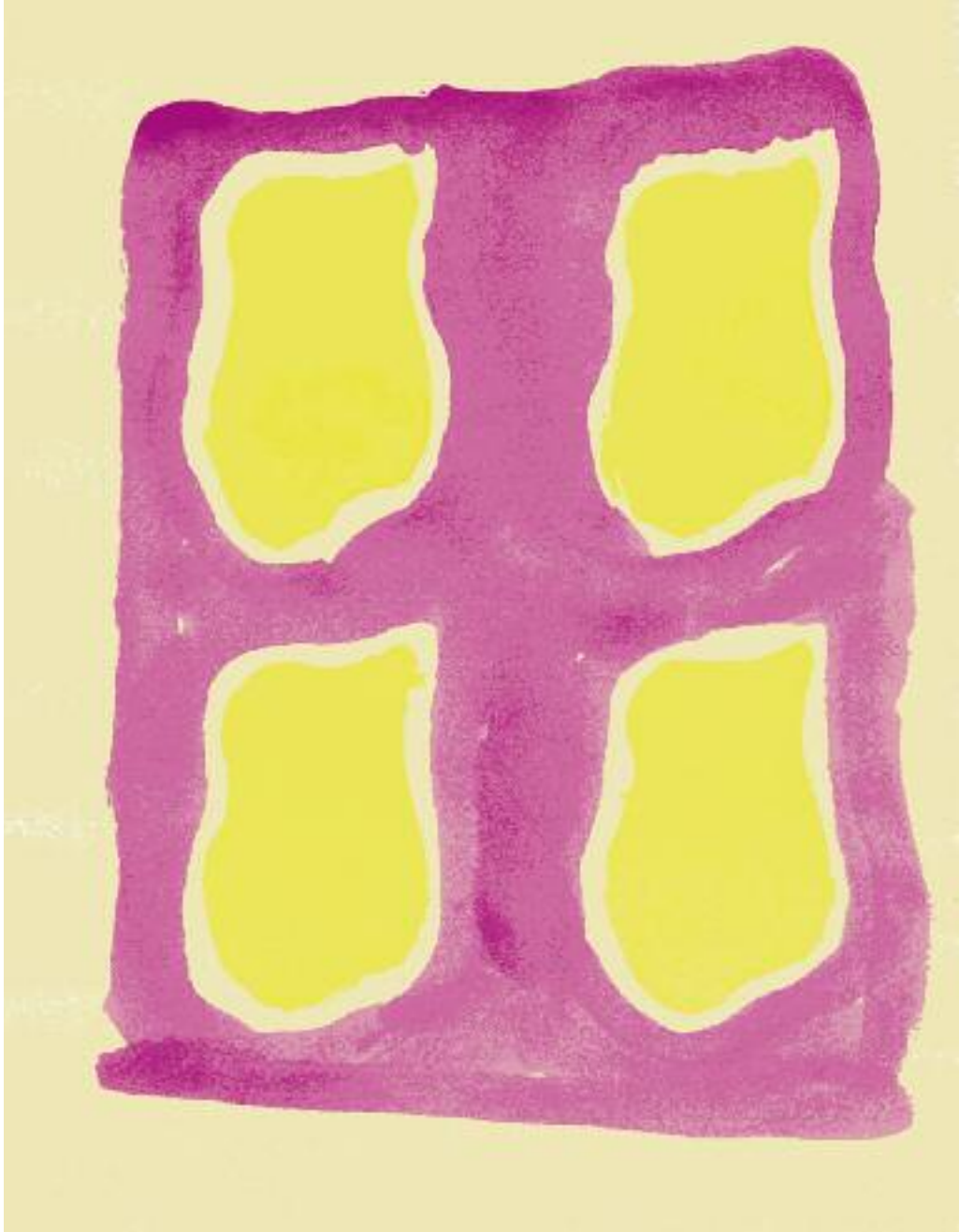


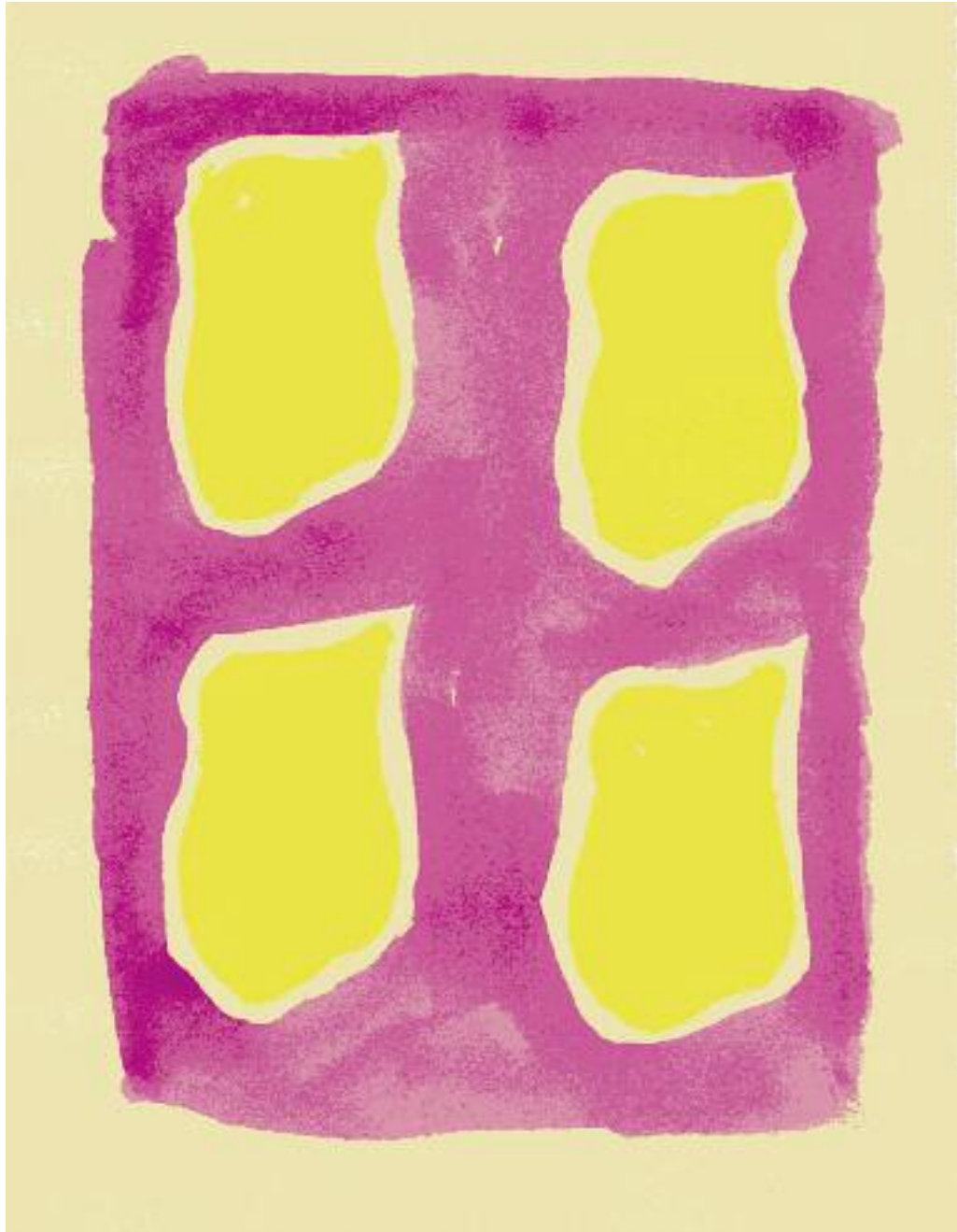


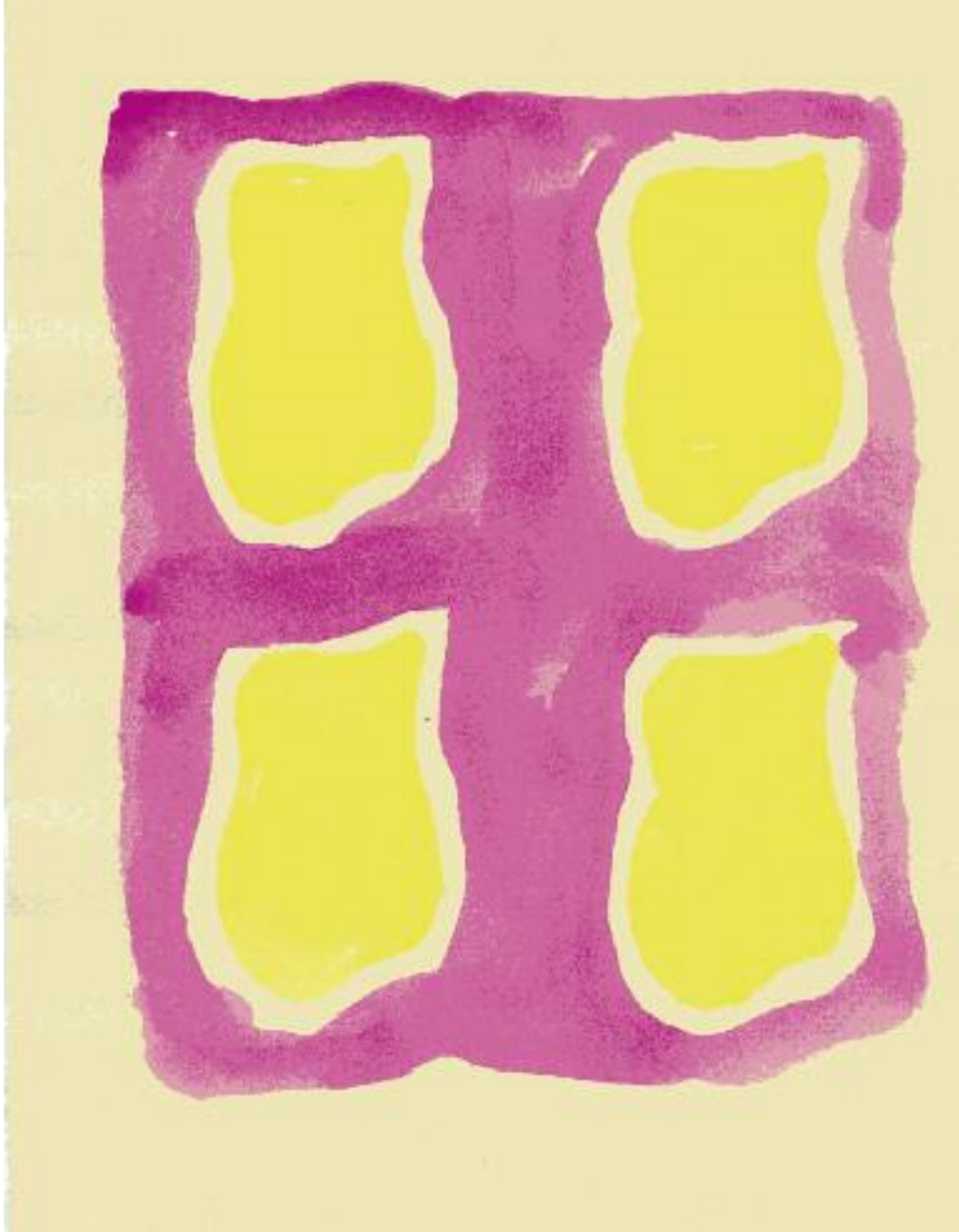
















3

PHILIPPE BOUTIBONNES

*Une scène primitive ou l'imprenable vue
11 dessins au crayon de couleurs*



Photographie de Mathias Pérez

Portrait de Philippe Boutibonnes, cycliste à Saint-Brieuc-des-Choux (A. Jarry),
23 & 24 Juin 2007. Pour le critérium Alfred Jarry, (voir Fusées 12).

UNE SCÈNE TRÈS PRIMITIVE

OU

L'IMPRENABLE VUE

La peinture n'est pas une langue (...). Si le tableau est analysable en termes de système sans être langue, c'est aussi que ce qu'il représente n'est pas ce qu'il « figure. »
J.L.Schefer, *Scénographie d'un tableau*, 1969.

1. Dans l'une des salles du Musée des Beaux-Arts de Caen, dédiée à la peinture vénitienne du XVI^{ème} siècle, figure un tableau de Paris Bordone¹. Avant même que l'œil en ait identifié le sujet, ce tableau s'impose au regard avec une singulière et trouble évidence. Dans un savant emboîtement de colonnes, de portiques et de voûtes, une femme couverte de linges fripés, les bras ouverts, regarde l'autre extrémité du tableau qu'on ne voit pas d'abord et qui se donne ainsi comme *point aveugle*. Est-ce une pécheresse en prière ? Une sainte en extase ? Les traits et l'expression du visage, mais plus encore le geste et la posture, traduisent en *acte* la contrition, l'imploration ou la gratitude. La supplication peut être... Nous ne le savons pas encore. Le cartouche oriente et prescrit une autre lecture : nous regardons une *Annonciation*². Que voir dans cette image canonique et convenue qui traverse, du Trecento siennois au XVIII^{ème} siècle, l'histoire de la peinture : un ange aérien et une vierge surprise ou révoltée qui se font face dans un lieu privé, domestique, ordinairement sans témoin ? La mémoire de cette scène, précisément décrite par l'évangéliste Luc³ hante, depuis longtemps et encore longtemps l'esprit des peintres et les tourmente. Ils ne l'excluent pourtant pas de leur registre de représentations⁴. La scène ne restitue rien qu'on n'ait vu ; elle reprend, théâtralement l'imagerie du premier des *Sept Mystères Joyeux* de la Vierge. N'y figurent ni boiteux parricide ni monstre ailé ni ville ruinée ni dragon exhalant un souffle vicié. Dans l'imposant ordonnancement de pierre tout semble gelé, saisi en un silence épais, *sacré*.

Au fond, pourquoi cette femme, puis le tableau dans sa totalité, retiennent-ils ainsi notre regard et notre attention ? Comment regarder aujourd'hui cette Salutation angélique ? Comment retrouver à travers les mots qui la décrivent son articulation interne ? Comment en dénouer le sens ?

2. Les thèmes évoqués depuis la période gothique, empruntés pour la plupart à l'Ancien et au Nouveau Testament, constituent le fond analysable de cette *enfance de l'art* mais aussi le contenu latent de quelque rêve auquel nous ne pouvons nous soustraire et que les peintres réinterprètent – et rejouent – pour faire échec aux pièges et à l'inquiétude que ces *scènes primitives* tendent et suscitent.

L'enfance du peintre, cette période presque miraculeuse, où il informe et forme sa manière de voir et de peindre, est un moment sans traces véritables, toujours perdu. C'est cette perte qui le rend inestimable : ce *moment perdu*, tu ou avoué, consciemment perçu ou non, ressurgira en un aveu discret dans ce que le peintre s'efforcera de montrer. La peinture habitée par l'histoire et l'inconscient du peintre n'est plus une simple représentation : elle est avant toute chose, le lieu d'une présence : celle d'un sujet qui désire ; et souffre ; et peint ... Le dispositif pictural strictement légiféré – les subdivisions du Colloque angélique que répertorie et reconsidère Baxandall⁵ commentant Fra Roberto, l'attestent – ne s'offre pas comme leurre, pure convention ou stéréotype rebattu jusqu'au rassasement. L'exploration descriptive du tableau finit par le sortir de son cadre religieux ou épistémologique. L'examen scrupuleux dérouté le décodage des motifs et des figures vers d'autres voies interprétatives qui échappent à la stricte vision : « *Les niaiseries et les imaginations peuvent m'être utiles* » écrivait en 1674 Spinoza à Hugo Boxel. S'y infiltrent des schémas imaginaires ou rêvés. S'y substitue la mise à jour de présages – et pourquoi pas ? – de symptômes. La peinture excède – bien qu'elle y soit tout entière contenue – la surface du tableau. Le véritable sujet du tableau est au-delà de ce qu'on y repère⁶.

3. L'Annonciation est plus qu'une simple entrevue ponctuée d'un échange pudique et réservé. Le mot vient du latin ecclésiastique *adnuntiatio* (qui remplace l'ancien français de sens voisin, *annuncion*). *Annonciation* exprime jusqu'au XVIIIème l'action d'annoncer en général. Le mot n'a survécu de nos jours que dans son acception religieuse : la visite faite à Marie, la *Désignée* en prière, dans la maison paternelle par l'envoyé de Dieu. Le mot ange lui-même – par le grec *aggelos* – dénote le messager, spécialement le messager céleste. Messager (par *mittere*, envoyer) et nonce (par *muntus*) ont une signification équivalente. Evangile (bonne nouvelle, heureux message) appartient à la même famille sémantique.

L'ange Gabriel – comme six autres anges – a le titre d'archange ; il appartient au troisième cercle de la hiérarchie, comme Michel - protecteur des hébreux, il tue le dragon et pèse les âmes - et comme Raphaël - guérisseur, il protège les exilés -, Gabriel est expressément chargé de la délivrance d'un message bienveillant et bénéfique. Il

apparaît à Anne, épouse de Joachim et mère de Marie, qui naîtra de l'échange d'un baiser entre ses parents devant la porte dorée du temple de Jérusalem. Il apparaît à Elisabeth, la cousine âgée de Marie – ou à son mari Zacharie – pour leur signifier qu'ils seront géniteurs. C'est lui qui sauve Daniel (IV^e siècle av. J.C.), jeté dans la fosse aux lions par les conseillers du roi Darius : l'ange ferme la gueule des fauves affamés. Gabriel s'acquitte, deux fois, d'une ambassade divine auprès de Marie : d'abord pour l'instruire de sa maternité prochaine, puis, alors que Marie est âgée, pour l'avertir de sa délivrance et de la mort imminente qu'elle espère. Saint Michel est quelque fois désigné pour apporter l'ultime sentence.

4. La venue et l'entrevue de l'ange et de la jeune vierge, qui selon la loi hébraïque alors en usage, aurait plus de douze ans, est rapportée par Luc dès les premières lignes de son évangile (I, 26-38). Matthieu évoque brièvement cet épisode en quelques versets (I, 18-25) ; les deux autres évangélistes, Marc et Jean, le passent sous silence. Luc précise que la scène a lieu « *dans une ville de Galilée appelée Nazareth* » (I, 26), qui signifie « fleur », bourgade insignifiante du nord de la Palestine. La vierge s'appelle Marie (*Myriam* ou *Maryam*) ; Gabriel son visiteur ne la dévisage ni ne prononce d'entrée son nom : « *L'ange étant entré où elle était, lui dit : je vous salue, ô pleine de grâce, le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes.* » *L'ayant entendu elle fut troublée par ces paroles et elle pensait en elle-même quelle pouvait être cette salutation.* » (I, 28-29) C'est cette confusion ou ce désordre intérieur (*conturbatio*) qui contraste avec l'ordonnement rigide et vertical de l'architecture que met en scène Bordone. Mais la peinture n'est pas une simple illustration ou la redite en image d'un texte qu'il soit sacré ou non. Elle est au-delà de ce qu'elle dénote – ici un tête-à-tête d'inspiration divine entre un envoyé céleste et une jeune fille. Chaque détail lui donne un sens et ce que l'on y voit excède ce que chacun regarde.

5. Ce que nous remarquons d'abord – et exclusivement – à l'extrême droite du tableau, dans l'ombre côté jardin, c'est Marie agenouillée, les bras disposés en *croix* oblique⁷, la paume des mains vers le ciel en un geste de piété et de soumission à l'oracle, enveloppée d'un fouillis d'étoffes et de linges colorés où dominent le rose carminé et le vert cypres. Le chiffonnement des habits, le déhanchement et la torsion du corps expriment l'émoi et la crainte qui s'emparent d'elle : « *Quelle peut être cette salutation ?* » Etrange révérence accomplie dans la gêne ou le pressentiment. L'étoffe verte retenue par une ceinture de la couleur de la robe, présage de l'abandon du corps durant la grossesse à venir. Le chiffonnement outré des tissus, leur couleur de sang

lointain et de bile – redoublé par le froissis nacré de la tenture qui drapé en partie la colonne – procèdent d’un agencement charnel (muqueuses et viscères) dont la distension participe à la conception. Ils anticipent la réalité crue : l’expulsion hors de ce corps – *inter faeces et urinas* – dans les cris et les saignements du fils de Dieu, trop humain. Dans le tableau de Bordone, Marie n’est plus la très jeune fille, presque l’enfant, promise à Joseph quelques semaines auparavant, au sortir de la puberté. Son visage exprime la gravité et ses mains aux doigts fléchis portent la marque de travaux domestiques dont elle s’acquitte. Derrière elle, placé sur un coffre, un coussin de satin lisse, rebondi, orné d’un gland en passementerie repose sur un oreiller froissé ; tous les deux d’un blanc intact préfigurent à la fois la conception immaculée et le ventre gonflé de la future mère. La contrepartie de la blancheur intrusive des coussins est fournie dans une toute autre matière par les deux nuages globuleux à l’autre extrémité du tableau. Plus bas un autre coffre supporte un livre ouvert référence probable à la *sagesse* de la Vierge ou à l’écriture sainte et à ses augures. A l’exception des voilages sinueux, des coussins et des livres il n’y a nul autre objet saisissable. Au pied de la Vierge une mosaïque en léger relief dans les tons de gris contraste avec le pavement en damier blanc et brique clair qui recouvre le sol en sa totalité. Il isole l’*Intouchée* du reste de l’étendue architecturale. La Vierge demeure, dans son « lieu propre » (*topos*), proscrite et prosternée.

6. Saturé par l’examen des détails, le regard s’éloigne alors de la Vierge et explore les volumes : dans ce vaste espace tout est immobile hormis l’ange qui plane entre les piliers à l’extrémité opposée – côté cour. Minuscule, vêtu de gris, l’aube retenue à la taille par une cordelette rouge, Gabriel est en lévitation dans une flopée de nuées et de vapeurs tout droit sorties d’un paysage tourmenté, que descendu du ciel, il traverse, le corps incliné par la vitesse de propulsion. Il vient à peine de pénétrer dans la surface du tableau, la jambe droite s’appuyant sur une volute crayeuse ; il tient avec désinvolture une branche de lys dans sa main gauche.

Haut dans les airs, précédé de la colombe annonciatrice du prodige, surmonté d’une douzaine de *putti* et de trois anges déployant leurs ailes dans les nimbes dorés – signe météorologique évident de leur origine divine – Gabriel (sa *chair* intemporelle et incorporelle) se glisse furtivement entre les colonnades. Mais de l’index dressé il intime le silence à la Vierge à moins qu’il ne lui signifie impérieusement l’importance de sa mission sans pareille. Il s’est présenté, il y a une demi-année déjà à Elisabeth, la cousine de Marie dont l’âge avancé lui refusait l’espoir d’être mère. Marie se rendra à son tour auprès d’elle le 31 mai (*Visitation*).

La Salutation terminée, l'ange confie son message à Marie. Il la rassure et lui dit alors : « *Ne craignez point, Marie, car vous avez trouvé grâce devant Dieu. Vous concevrez dans votre sein et vous enfanterez un fils à qui vous donnerez le nom de Jésus. Il sera grand et sera appelé le Fils du Très-Haut* (I, 30-31). La Vierge bouleversée s'insurge (*Cogitatio*) ; elle sait pour avoir vu les animaux dans les cours de ferme que l'accouplement est préalablement requis pour que les femelles soient pleines ; elle a zieuté le coq monté sur la poule et lui mordant la crête en s'agitant. Elle a conduit la chèvre et la brebis dans l'enclos du bouc et du bélier. Comme d'autres elle ne peut être exemptée de l'acte. Contrite elle dit à l'ange (*Interrogatio*) : « *Comment cela se fera-t-il ; car je ne connais point d'homme ?* » (I, 34). De sa voix détimbrée et asexuée l'ange lui répond : « *Le Saint esprit surviendra en vous et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre ; c'est pourquoi le fruit saint qui naîtra de vous sera appelé fils de Dieu.* » (I, 35). Marie est déjà dans l'ombre : l'*Innommé* est descendu jusqu'à elle – lui seul fait de l'ombre à l'ombre et offusque la nuit : « *Parce qu'il n'y a rien d'impossible à Dieu* » (I, 37). Son verbe la pénètre. Les mots et les lettres deviennent chair, s'accomplissent en acte. Ils se soumettent à la loi naturelle et innocentent Marie⁸. Résignée puis soumise Marie dit (*Humiliatio*) : « *Voici (Ecce) la servante du Seigneur, Qu'il me soit fait selon votre parole.* » *Ainsi l'ange se sépara d'elle.* » (I, 38). Marie, rendue à sa condition de femme, a le Christ dans les entrailles. Elle sera glorieuse (*Meritatio*).

7. Dans la plupart des représentations de l'Annonciation les propos échangés entre Marie et l'Envoyé céleste résonnent dans un espace clos et privé, à l'abri des regards : une chambre ou une cellule. Dans l'espace ouvert par une savante perspective, dans ce lieu grandiose et profond (labyrinthe, palais de rêves, cité idéale) qui occupe la moitié centrale du tableau (très exactement les 4/7), Bordone place près des marges verticales les deux participants. Tout – la distance, l'échelle et l'origine – les sépare, les éloigne et peut-être les rejette comme si la préoccupation essentielle du peintre et l'objet même du tableau était la figuration d'un lieu complexe et fiévreux démontrant la virtuosité de l'exécutant. A distance raisonnable, l'œil à hauteur du point de fuite ne peut embrasser l'espace entier de la peinture : lorsque le regard, attiré par le chiffonnement fébrile des tissus et les taches claires que font les mains et les coussins, se pose sur Marie, son interlocuteur est invisible. L'ange invu et vagabond, flotte comme s'il était encore à dix lieues, relégué à l'infini dans le territoire divin, inaccessible. La focalisation du regard sur la Vierge exagère la disproportion des protagonistes, respectivement hors d'échelle et mal assortis. L'ange devient imper-

ceptible. Il n'y a pas de rebond d'un volume à un autre, d'un corps pesant et contourné à un corps virtuel, heurté de plein fouet par la pierre et le marbre mais un glissement graduel du regard qui ignore la profondeur illusoire du tableau. L'œil ne s'en tient qu'au plan frontal – où se faufile l'ange et où se tient la Vierge clouée en son *ici*.

8. La partie centrale, la plus importante du tableau, est falsifiée par un dédale compliqué mais ordonné de colonnes de marbre aux chapiteaux corinthiens régulièrement réparties. Le plan frontal est établi par quatre colonnes équidistantes déterminant quatre voûtes égales et ombreuses. La perspective définit et organise en profondeur six plans consécutifs : trois registres de colonnes délimitant une cour centrale ou *cortile* ; au-delà le domaine (habité ?) des escaliers, des fenêtres et des perrons.

La Vierge est adossée à une colonne semblable aux autres mais dilatée et dont l'embase est exagérément élargie. On reconnaît le motif en arabesques florales mais les ornements animaux (bouc ou bélier) et les faunes manquent. Brièvement exprimé : trois univers ou domaines sont ainsi spécifiés, juxtaposés plus qu'imbriqués : à gauche, pénétrant dans une contre-allée, les nuées angéliques s'infiltrèrent dans le ciel « physique » ; à droite, assigné à une surface de pavés gris, isolé par un rideau, des draperies et des coffres, le territoire de l'*Annoncée* ; au centre, presque indépendant et flanqué des deux autres, le domaine du peintre, compliqué à dessein par la science conçue et codifiée à Florence un siècle auparavant.

Le tableau de Bordone commémore bien sûr l'une des Sept Joies de Marie mais il place d'abord le spectateur devant un espace labyrinthique creusé par une enfilade de fûts, de cintres, d'arceaux, souligné par les rectangles sombres et aveugles des fenêtres. Le jeu de verticales multipliées, s'accordant en écho, s'offre tel un palais des miracles ou des mirages inspiré des temples antiques. La verticalité de l'ensemble est cependant barrée, au second plan, par un étage de fenêtres et derrière encore par la ligne hachurée des balustrades claires qui joignent le ciel nuageux (l'extérieur) à la Vierge confinée à son district congru.

9. Au centre géométrique du tableau dans le quart supérieur, à l'aplomb du point de fuite aisément repérable par les diagonales que forment sur leurs côtés les grandes dalles pâles du troisième plan et que souligne le motif vertical (meneau et pilier de section angulaire) de la haute fenêtre, deux hommes séparés par le montant regardent la cour déserte cernée par la double rangée de colonnes. L'un s'appuie sur le chambranle de l'ouverture, l'autre se penche, déjeté vers la gauche. Les ayant repérés et

localisés, le regard, parcourant verticalement le praticable des loges, identifie dans un plan postérieur, rabattu d'un niveau par les règles de la loi scopique, deux autres hommes, coiffés d'un bonnet rouge, accoudés au parapet à balustres de la terrasse ou du balcon : comme les précédents, ils observent le devant de la scène et l'envers de la surface lisse du tableau ; à travers le vernis, ils nous regardent scrutant ce qu'ils ne peuvent voir ; leur regard ne peut pourtant s'esquiver de l'espace peint ; quant aux deux participants du *Dialogue prodigieux*, des obstacles, des voiles et des vapeurs les dissimulent. Témoins inattendus, tous les quatre le sont, à la fois secrets et indiscrets. Discrets : les protagonistes du mystère les ignorent. Ils n'en soupçonnent pas même la présence. Nous mêmes, observateurs appliqués, ne les distinguons qu'avec peine dans l'échancrure des courbes et des lignes orthogonales. Indiscrets : ils sont là sans y avoir été conviés ou convoqués par une injonction céleste. La Conversation angélique est en effet une audience à huis clos où s'explique la déclaration codée d'une intention divine de procréer humainement.

L'ange chuchote et dans l'instant même un corps de femme tremblant, pénétré par l'ombre et le verbe (« *La vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre.* » (Luc, I, 35)) anticipe le miracle de l'incarnation. Les paroles de Gabriel disent en clair : « *Un fruit saint naîtra de vous.* » (Luc, I, 35). Elles attestent d'une descendance corporelle au verbe sacré dans un corps de chair encore intouchée.

10. Les quatre spectateurs n'ont rien à faire là : naturellement exclus de la révélation mystique, ils affirment néanmoins que l'étendue minérale et structurée par les lignes est aussi celle des corps charnels. Ce qui a lieu *en ce lieu* par la volonté divine ne les concerne pas. Néanmoins curieux ou soupçonneux, ils sondent avec insistance et passent au crible le jeu des coupes verticales et la continuité illusoire qu'impose la perspective monocentrée qui, depuis Masaccio et Uccello codifie la représentation d'un espace. La disposition des deux couples de spectateurs dans le plan qui scinde le tableau en deux moitiés égales, redouble la position exacte du point de convergence des parallèles et peut-être des regards. Par un jeu subtil et selon le *point de vue* la perspective vertigineuse dévoile et dérobe. Elle renvoie à l'infini la substance ailée. Cependant ces spectateurs inadmissibles, ces *faux témoins* n'y voient goutte. Marie est offusquée par le socle de la colonne drapée – sa main gauche même ne peut saillir de l'ombre. Quant à l'ange, dans la vapeur dorée, il est masqué par un bouclier de nuées poudreuses. Les voûtes en ombrelle de la contre-allée où il se tient, aérien, obscurcissent ses ailes et sa robe froissée.

11. Gris, les nuages infiltrés qui atteignent la voûte obscure de la contre-allée ; sombres, les draperies, les voûtes et le versant des colonnes tourné vers l'ange ; en grisaille les reliefs du paysage et la bâtisse, à gauche, dans laquelle pénètre par une porte cochère un personnage minuscule portant un tricorne. Il n'y a plus de blanc hormis les quatre lignes verticales des piliers qui installent à l'avant scène, sur le *proscenium* – l'étroite bande où jouent les acteurs – la Vierge esseulée, sans secours. Elle met un genou à terre. Elle attend, déjà fatiguée par l'attente qui viendra et par les paroles qu'elle ne comprend pas. Le tableau n'est plus qu'une épure, un graphique de lignes convergeant en un foyer qui aspire toute lueur. Les corps drapés, eux-mêmes, ont rejoint le centre brûlant : ils ont disparus. Toute visite en ces lieux abandonnés – même celle d'un ange est improbable. L'ange s'est évanoui emporté par les nuées qui conduisent ses mouvements. La Vierge désormais attentive aux tres-saillements d'une chair intrusive révoque les termes obscurs de la prédiction : les mots en chair convertis. « Extraordinairement émue et convulsée », elle a perçu dans le *vouloir dire* de l'Envoyé d'autres paroles : « *Tu es mortelle. Tu seras mère mais l'enfant que déjà tu portes et qui va naître de ton ventre mourra.* »

La conception miraculeuse, énoncée en quelques mots sibyllins n'est pas celle de la chair. La chair est ingénérable ; elle ne peut être qu'enveloppée, développée, revêtue ou dépouillée. La chair ne peut naître de rien : elle ne vient pas plus des syllabes d'un verbe que d'une putréfaction ou d'un chaos comme les anciens l'ont cru. L'ange ravale ses paroles stupéfiantes ; il parle de la mort comme un naufrageur. L'index dressé, il jette un sort commun comme la fosse. « *Ceux que ce doigt désigne et qui viennent au monde seront les sujets de la peur avant de l'être de la mort ; moi, la mort ne me touche pas.* »

L'Annonce faite à la Vierge de la mise en chair du verbe célébrée le 25 mars précède de neuf mois jour pour jour la naissance d'un fils d'origine surnaturelle (25 décembre). Pourtant vécue ou périmée, la scène de mars, n'a ni prologue ni préambule ni commencement. Elle s'achève sans cesse et sa fin est close sans origine et sans portée : Marie enceinte n'est jamais représentée. D'où le trouble (*Conturbatio*) et l'effroi que Marie éprouve et qu'on lui voit. Cécité des témoins. Surdité de la Vierge. Que peut-elle discerner maintenant qu'elle se sait mortelle et qu'elle donnera la mort ? Reléguée dans l'encoignure, assourdie par un trop plein de soupirs et de plaintes, accablée par les huées et les vociférations du Golgotha, peut-elle encore implorer ou prier ? Tout sauf l'ange peut arriver dans l'espace curé devenu suspect et hostile. Tout arrive... Ici la mort rôde. On ne peut la dénier ou l'oublier. Elle est déjà au secret dans le corps que promet la mère à son fils.

12. Quelle signification attribuer à ce lieu central à la géométrie insistante ? A ce forum pavé et déserté ? Silencieux et cerné par les piliers du déambulatoire n'aurait-il pour seule fonction que de séparer les deux interlocuteurs ou les deux corps d'espèces différentes : le corps bientôt fécond de Marie et celui de *l'être spécial*⁹ ailé pour les renvoyer à leurs mondes inconciliables et, de la sorte, abolir la prophétie. Les quatre hommes accoudés ou penchés ne peuvent apporter aucune preuve pas plus qu'ils ne peuvent attester d'une absence ou d'une séparation dont ils n'ont pas conscience. Ils n'ont sous les yeux qu'un lieu vide – ou vidé de ses occupants – : un *no man's land*, une césure qui distingue et discrimine deux mondes. Ne pouvant se porter sur un corps au repos ou en mouvement, leur regard est happé, par la vacuité du lieu. Immobiles comme l'est une proie – ou un prédateur ? – ils sont fascinés : « Quiconque est fasciné, ce qu'il voit, il ne la voit pas à proprement parler. » (M. Blanchot, 1955).

13. Maléfice ? Envoûtement ? Le *réel* ni ne s'absente ni ne se voit. Aucun mot ne le présente à l'esprit. Aucune identité ne le porte à la pensée. Aucun énoncé ne lui donne corps. Il nous est impérativement prescrit. Il est là, de toujours et d'avant nous, tel un caillot vitreux et induré, tel un trou sans bords, sans fond, et cependant plein de lui-même.

Ce que les quatre hommes, bouches bées, lorgnent ne fait pas image, n'est pas réductible par le langage et n'est d'aucune langue, morte ou vivante.

Rien n'en sera affirmé : quoiqu'ils en disent, on ne les croira pas. Rien ne peut les couper de ce qu'ils ne voient pas et rien ne peut les en extraire.

Où qu'ils soient – à la fenêtre, derrière la rambarde, sous les arcades ou sur la place vide - ils sont accablés par le réel atopique qui revient, sans cesse et partout sans se poser. Qu'ils ne perçoivent pas, qu'ils ne peuvent ni approcher ni affronter ni bannir. Ni dire.

Aussi la vue est *imprenable* : elle ne peut être conquise ou offusquée par l'interposition d'un corps indivisible. Au sens *propre*, elle ne peut pas être *prise* ou saisie. Ou simplement comprise. Le trop plein les absorbe et les anéantit. Ils ne pourront rien en faire. Ils s'en effrayeront. Ils en souffriront. Puis ils mourront, rendus à l'intraduisible et à eux-mêmes. Ils sauront alors ce qu'ils n'ont pas su voir. « *Pour savoir, il faut mourir* » disait Artaud.

Une scène de l'origine – deux corps, un désir ou une volonté, une résolution dictée, une loi transcendante - survient subrepticement sans qu'aucun regard ne l'identifie. Sans qu'aucun corps étranger ne la dérange. Nous tous, exclus du tableau ne pouvons

nous immiscer dans ce face-à-face. Laissés-pour-compte, nous n'en serons cependant jamais quittes.

14. N'y aurait-il plus rien à voir ?

15. L'une des questions fondamentales fondatrice de la vie psychique d'un sujet – et de la réponse qu'il peut en donner – est bien celle de son origine. D'où vient-il ? De quel lieu ? De quel désir ? De quel acte ? Par quel miracle est-il au monde ? La filiation organique – le seul schéma plausible – découle de la scène primitive (*Urszene*) ou originaire (soit le coït parental), fantasmatique ou réelle dont il est le témoin : sa qualité de témoin l'exclut, le place à la marge des actes dont il ne pourra être le participant. La scène virtuelle accomplie dans la maison du père comme l'exige la prédiction, en appelle une autre remâchée et bruyante de râles, d'halètements et de soupirs. D'autres corps y sont à l'œuvre, suants et convulsés desquels nous serons expulsés à tout jamais. A ce huis clos dont nous sommes proscrits, nous opposons notre résignation inquiète et muette. Notre névrose. Qu'il soit le spectateur réel (dans la chambre parentale) ou fantasmé, ou la cible réelle ou supposée (d'une séduction imposée par un adulte), la réalité psychique fondée sur ces représentations, prescrit – et bien au-delà de la véracité de la version – l'étiologie sexuelle de la névrose. Très vite une autre lecture s'impose : sous nos yeux un ange – qui, dans *La tempête* de Giorgione (vers 1500), deviendra un homme de chair entière et pesante, paysan ou soldat – condamne une très jeune vierge, par l'artifice de la parole, à devenir mère. Promise depuis quelques semaines à un homme âgé, elle reçoit la visite imprévue du *Vigilant*. Elle apprend – et le message est sans appel – la fécondation de sa chair (« *Vous concevrez dans votre sein et vous enfanterez un fils.* ») (Luc, I, 31). Marie ne peut esquiver ou réfuter cette accointance divine, ce *désir* de Dieu (qui est un *commandement*), de faire advenir un fils à sa propre image dans un ventre engrossé par la semence divine : « *Le fruit sain qui naîtra de vous sera appelé (mon fils) le fils de Dieu.* » (Luc, I, 35). La Vierge ne consent ni n'acquiesce dans la joie ; dans aucune des nombreuses représentations de l'Annonce elle ne sourit. Dans cette scène sans père visible et pourtant là, omniprésent comme l'ombre qui la couvrira, elle est confuse ou contrariée ou irritée ou ulcérée, en un mot humiliée.

Juin – octobre 2011

NOTES

1. Paris Bordone (ou Bordon) (1500-1571), né à Trévis, mort à Venise, élève du Titien (1490-1576), influencé par Giorgione (1477-1510), marqué par la complexité des compositions architecturales de Pordenone (1484-1539), adhéra aux principes et conventions du maniérisme international. Bien qu'il fut actif à la cour de François 1^{er}, son œuvre est peu représentée en France. Outre cette *Annonciation*, le musée de Caen possède, du même, un *Mariage de la Vierge* de dimensions plus modestes (85 x 60 cm env.). Acquis récemment (2008), il est exposé juste à gauche du tableau qui sera mis en question dans ce texte.

Dans cette même salle du musée sont présentées deux peintures du Tintoret (1518-1594) (*La cène* et une *Descente de croix* aux coins oblitérés) et quatre Véronèse (1528-1588) (un monumental *Judith et Holopherne*, la *Tentation de saint Antoine* (contemporaine de *L'annonciation*), *L'apparition du Christ à saint Pierre et saint Paul* et *La tentation de saint Antoine*). Toutes ces peintures datent de la seconde moitié du XVI^e siècle.

2. *L'Annonciation*, huile sur toile, 102 x 196 cm, vers 1550. Acquis en 1967, la peinture appartenait autrefois à l'ancienne maison des Jésuites de Laval. Au pied de l'estrade où se situe la vierge, se trouve l'inscription – sans doute apocryphe : *Paris M C (?)* Un identique théâtre architectural, bâti sur l'enfilade de colonnes lombardes limite la partie gauche d'*Une partie d'échecs* (111 x 181 cm) (Staatliche Museen, Berlin), autre tableau de Paris Bordone analysé par J.L.Schefer.

3. Les citations de l'Évangile de Luc, qui apparaissent dans ce texte en italique, sont données dans une traduction collective du XVII^e siècle conduite par L.-I. Lemaître de Sacy. Des théologiens et écrivains prestigieux y participèrent parmi lesquels Pascal, Pierre Nicole et Arnould. Cette version du *Livre* porte souvent le nom de *Bible de Port-Royal* (*La Bible*, traduction de Lemaître de Sacy, 1990, coll. Bouquins, R. Laffont Ed., Paris, 1680 p.

4. En 1978, durant la grossesse de sa femme Helen, le peintre américain Brice Marden (1938) réalise la hiératique *Annonciation series*, suite de cinq œuvres de grand format (env. 200 x 250 cm) composées de panneaux juxtaposés de peintures à la cire. Chacune reprend l'un des moments

du mystère admirable de Marie. Elles s'intitulent respectivement *Disquiet*, *Reflection*, *Inquiry*, *Submission* et *Merit* (voir note 5). J. Lewison, *Brice Marden, Œuvres Graphiques, 1961-1991*, 1992, Tate Gallery Publications, Milbank Ed., Londres, 171 p.

5. Dans ses sermons, Fra Roberto (XV^e siècle) évoque et explique les scènes religieuses exploitées par les peintres. Il distingue dans *L'Annonciation lato sensu*, trois mystères successifs : la Mission angélique, la Salutation angélique et le Colloque angélique.

Le troisième mystère, subdivisé en cinq *Conditions louables de Marie*, comprend successivement : le trouble (*Conturbatio*), la réflexion (*Cogitatio*), l'interrogation (*Interrogatio*), la soumission (*Humiliatio*) et le mérite (*Meritatio*) qui sont les titres des peintures de *L'Annonciation series* de B. Marden (voir note 4). M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, 1985, Bibliothèque illustrée des Histoires, Gallimard Ed., Paris, pp. 79-90.

6. « En somme, l'analyse est sans fin et la digression son ordre parce que le signifié est toujours déplacé et que l'autre (autre personnage, autre jeu, autre tableau) est toujours le garant d'une identité renvoyée » J.L. Schefer, *Scénographie d'un tableau*, 1969, Le Seuil Ed., Paris, p. 63.

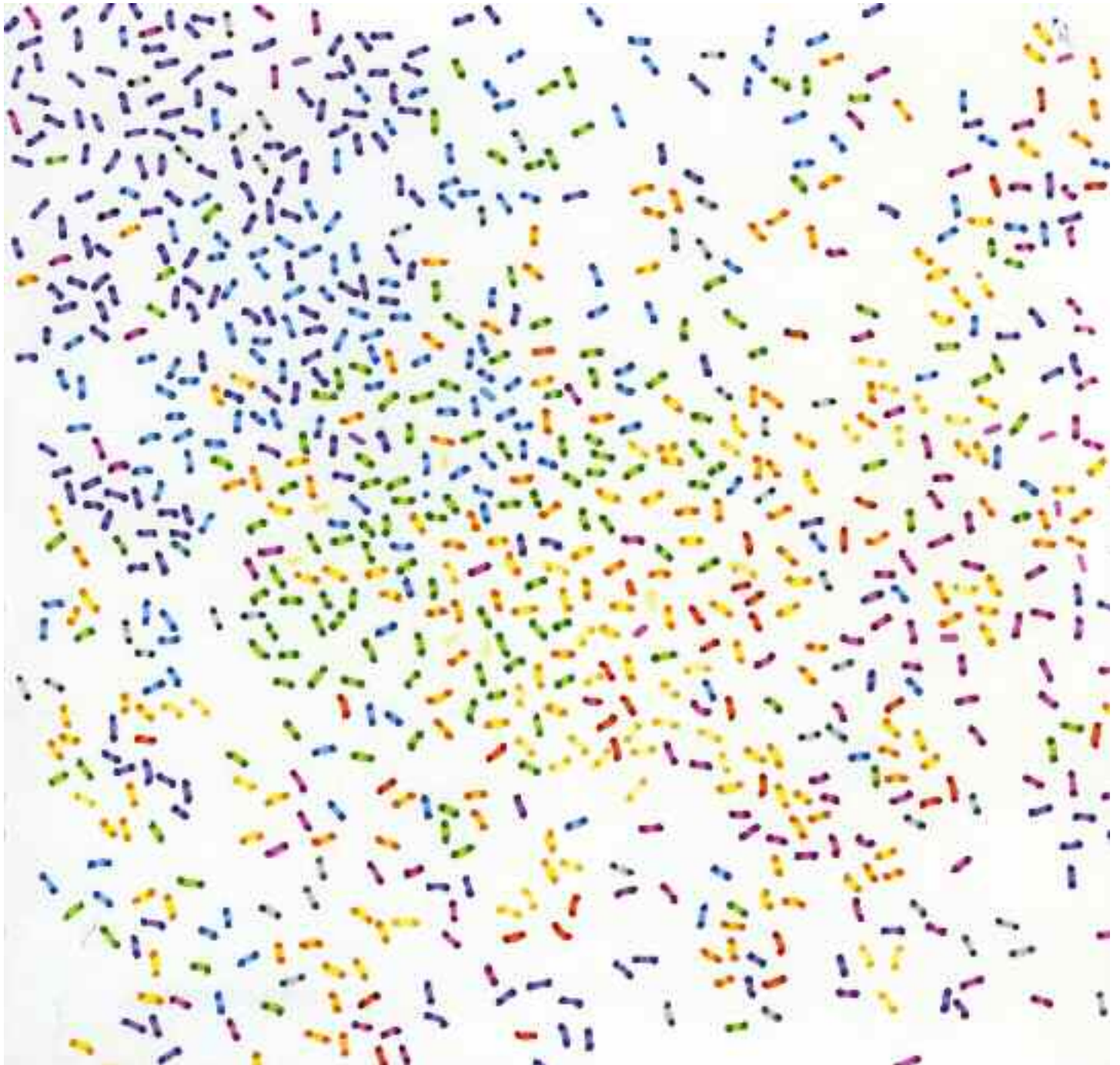
7. Peut-être est-ce beaucoup s'avancer que de proposer dans le geste de Marie la préfiguration des bras et mains clouées de son fils sur la croix ?

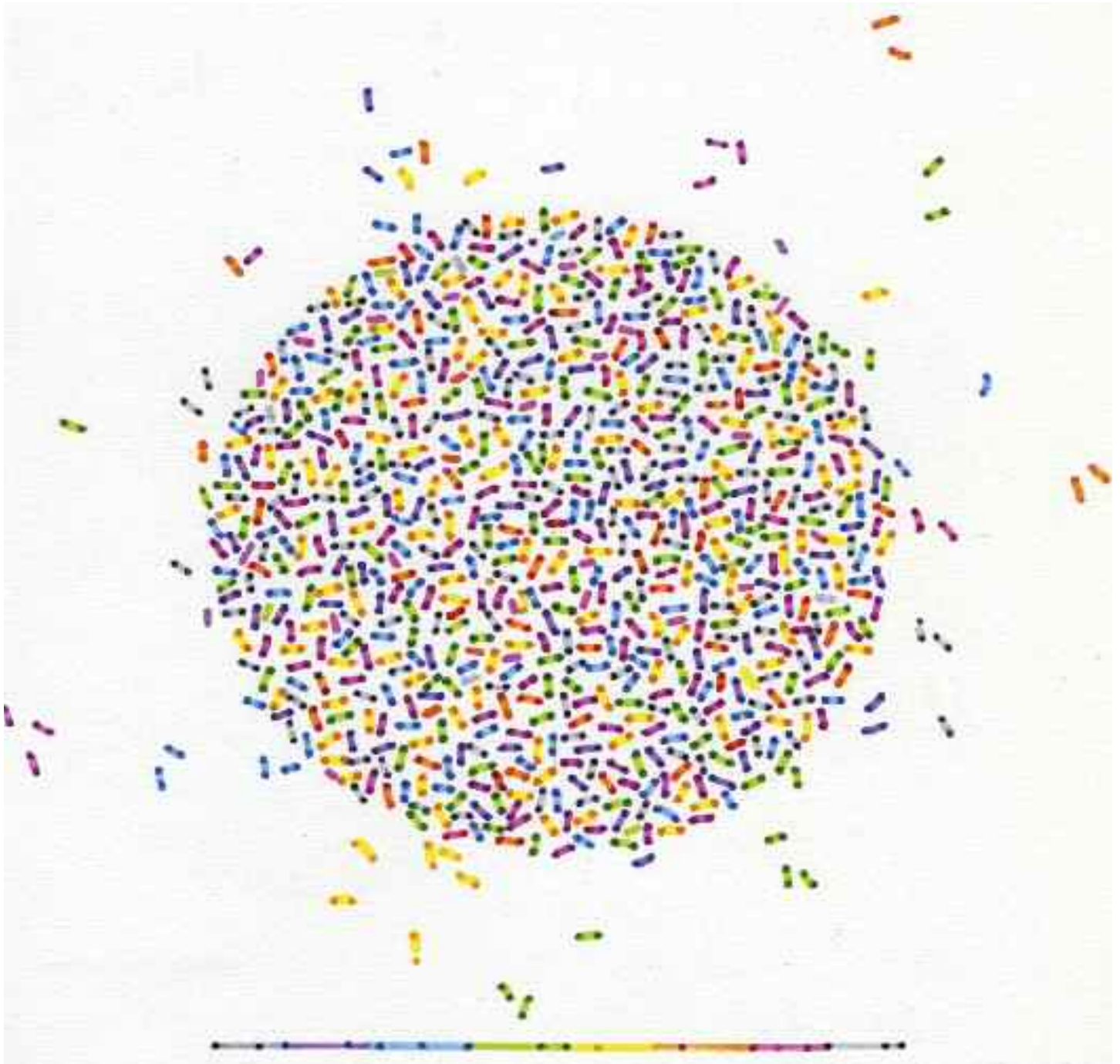
8. D'après Matthieu, Joseph auquel l'ange apparaît, voulut répudier Marie grosse d'un autre, « *Ne voulant pas la déshonorer (il) résolut de la renvoyer discrètement.* » (I,19). L'ange le rassure : « *Ne craignez pas de prendre avec vous Marie votre femme car ce qui est né dans elle a été formé par le Saint-Esprit.* » (I, 20).

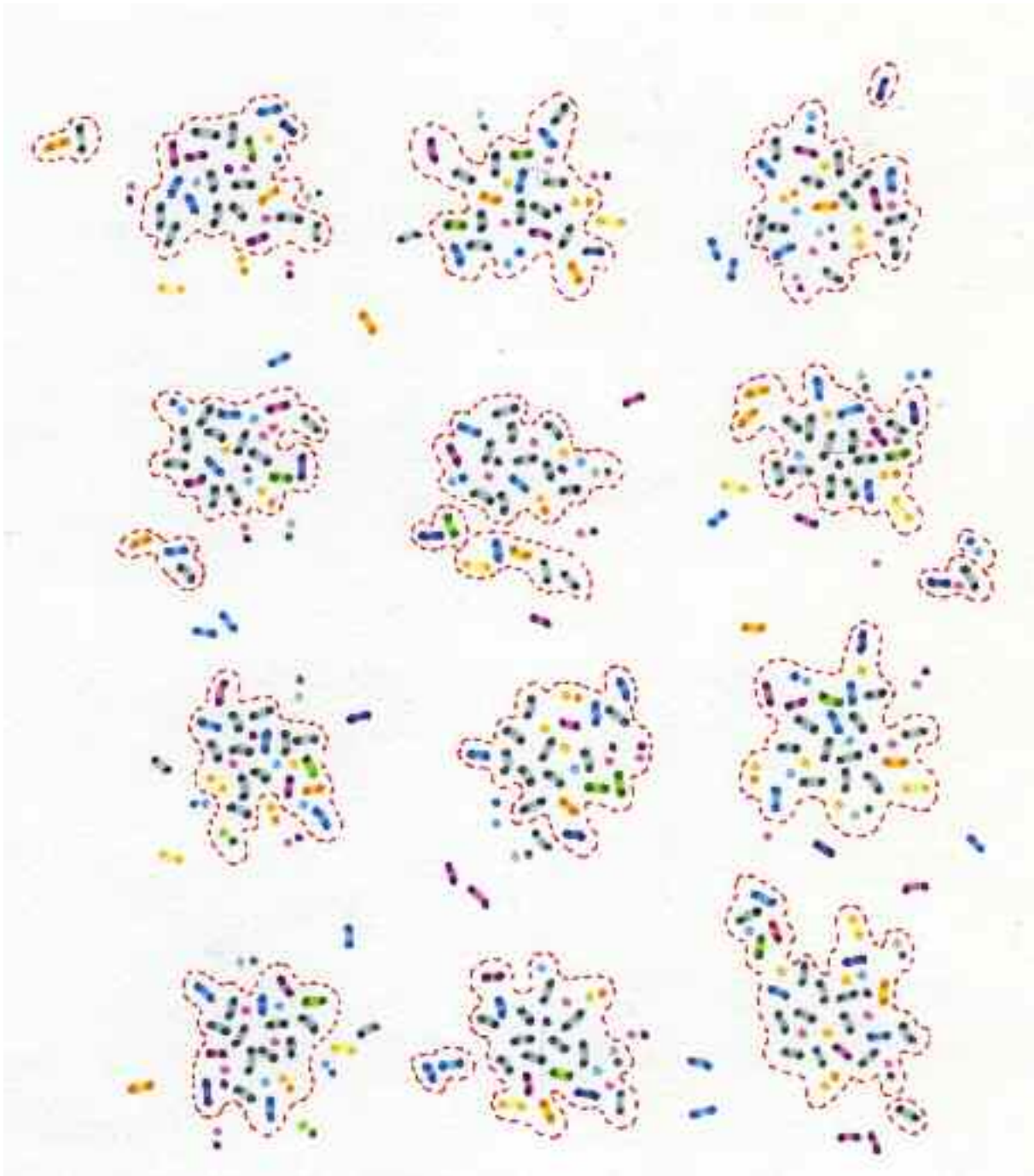
9. Évoquant le reflet dont il fait un être spécial, Agamben écrit : « L'image (le reflet) est un être dont l'essence est d'être une espèce, une visibilité ou une apparence. Spécial, l'être qui coïncide avec sa venue au visible, avec sa propre révélation. » L'être spécial n'est pas une substance. Il ne se trouve pas dans un lieu mais « dans » un sujet. Gabriel est « en » Dieu. G. Agamben, *Profanations*, 2006, Coll. Rivages poche, Payot Ed., Paris, pp 69-76. La couverture du livre reproduit l'ange de *L'Annonciation* de Titien (Venise, église san Salvador).

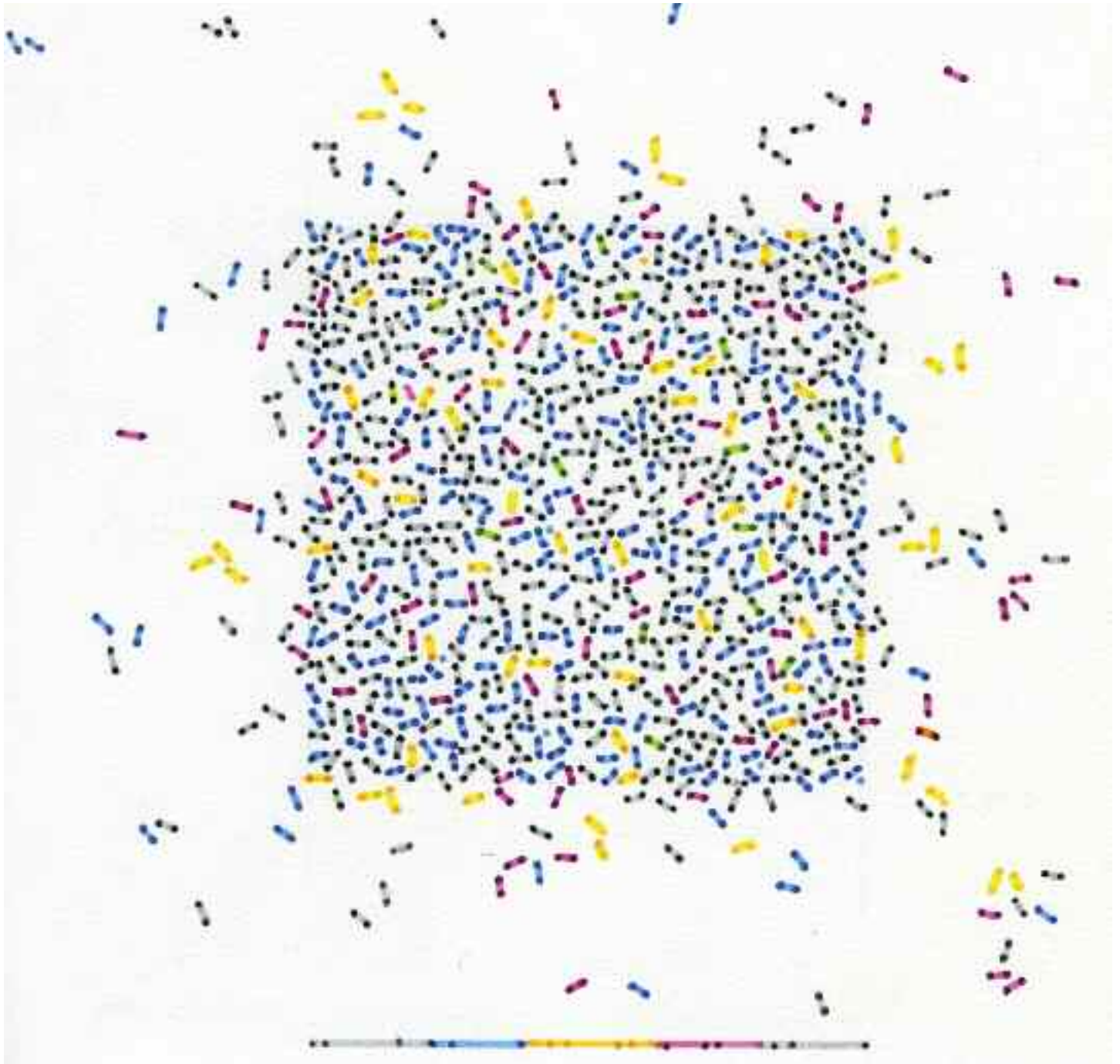


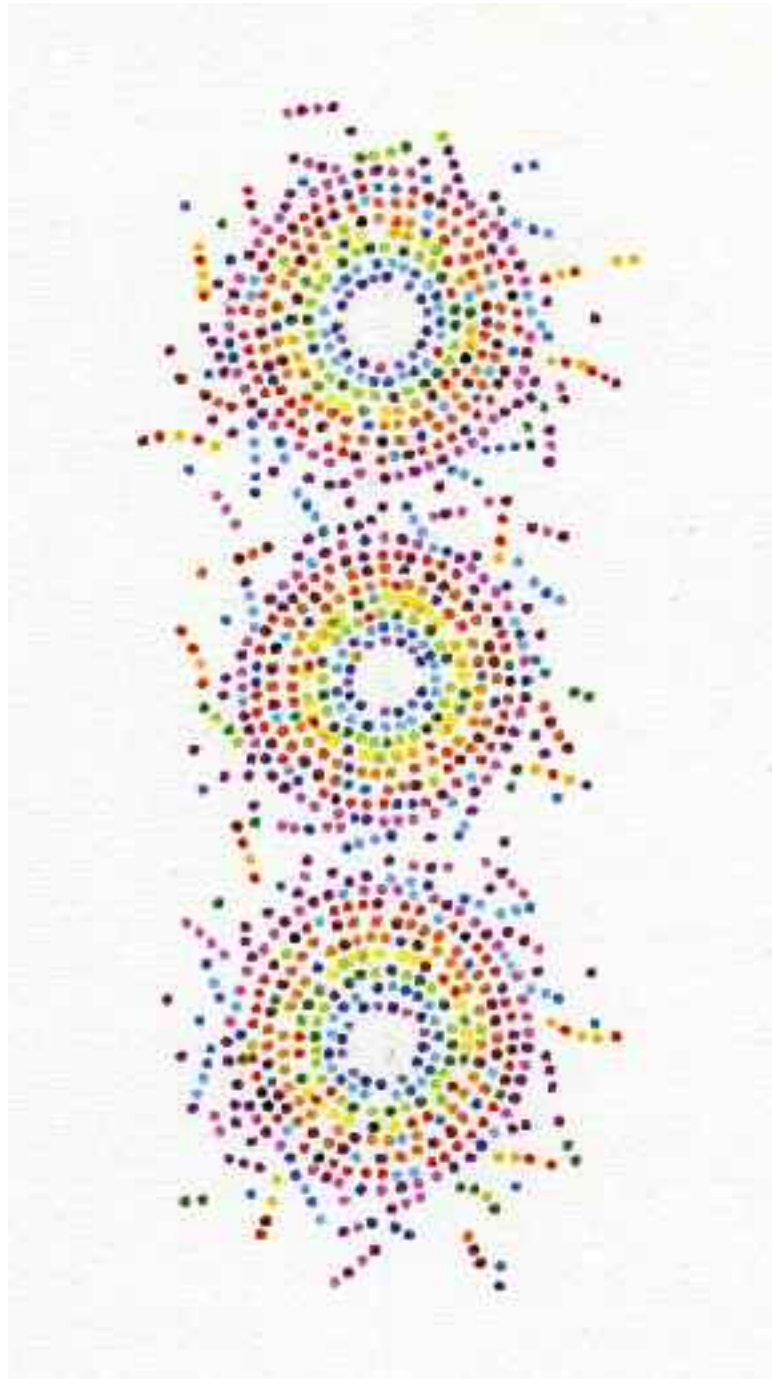
Paris Bordone 1500-1571, *L'annonciation*, huile sur toile, 102 x 196 cm,
musée des Beaux Arts de Caen

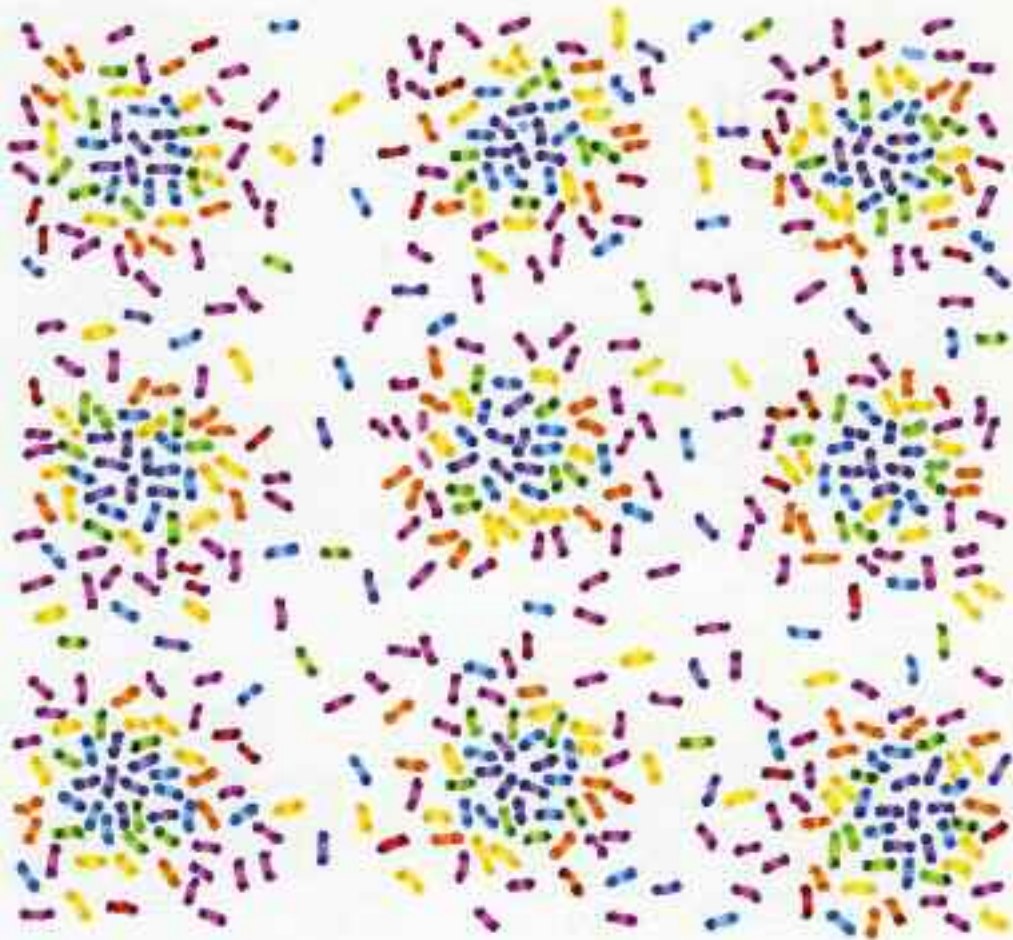


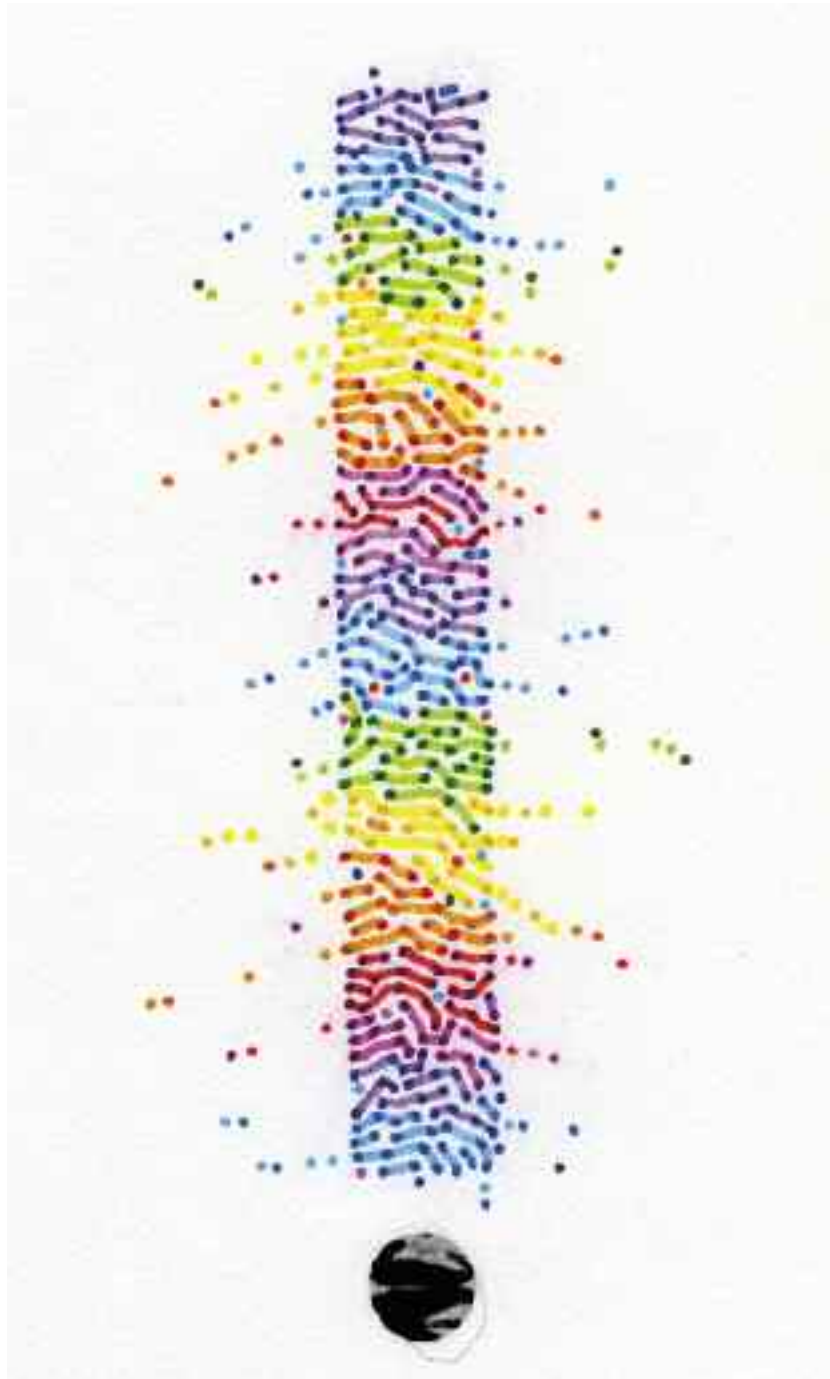


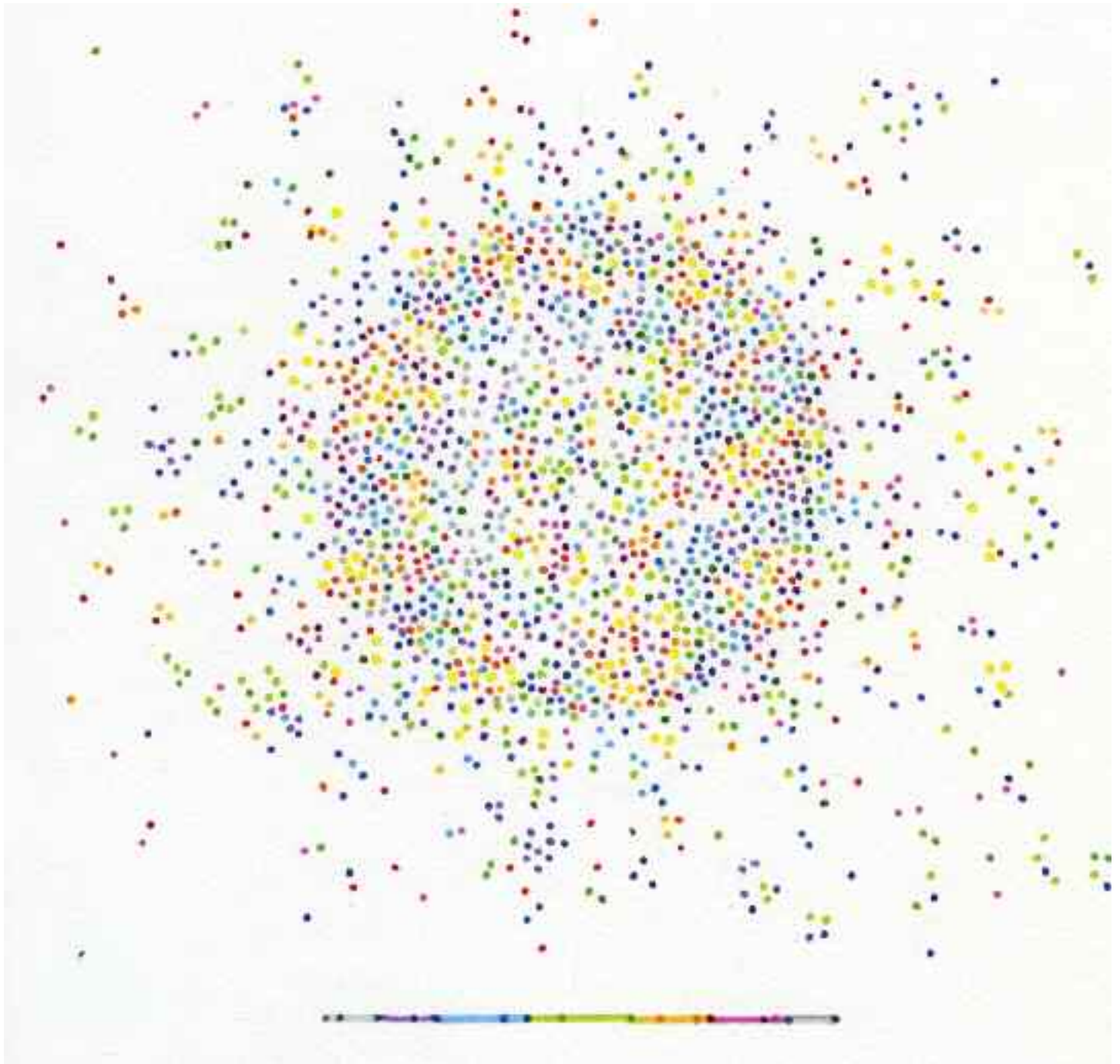


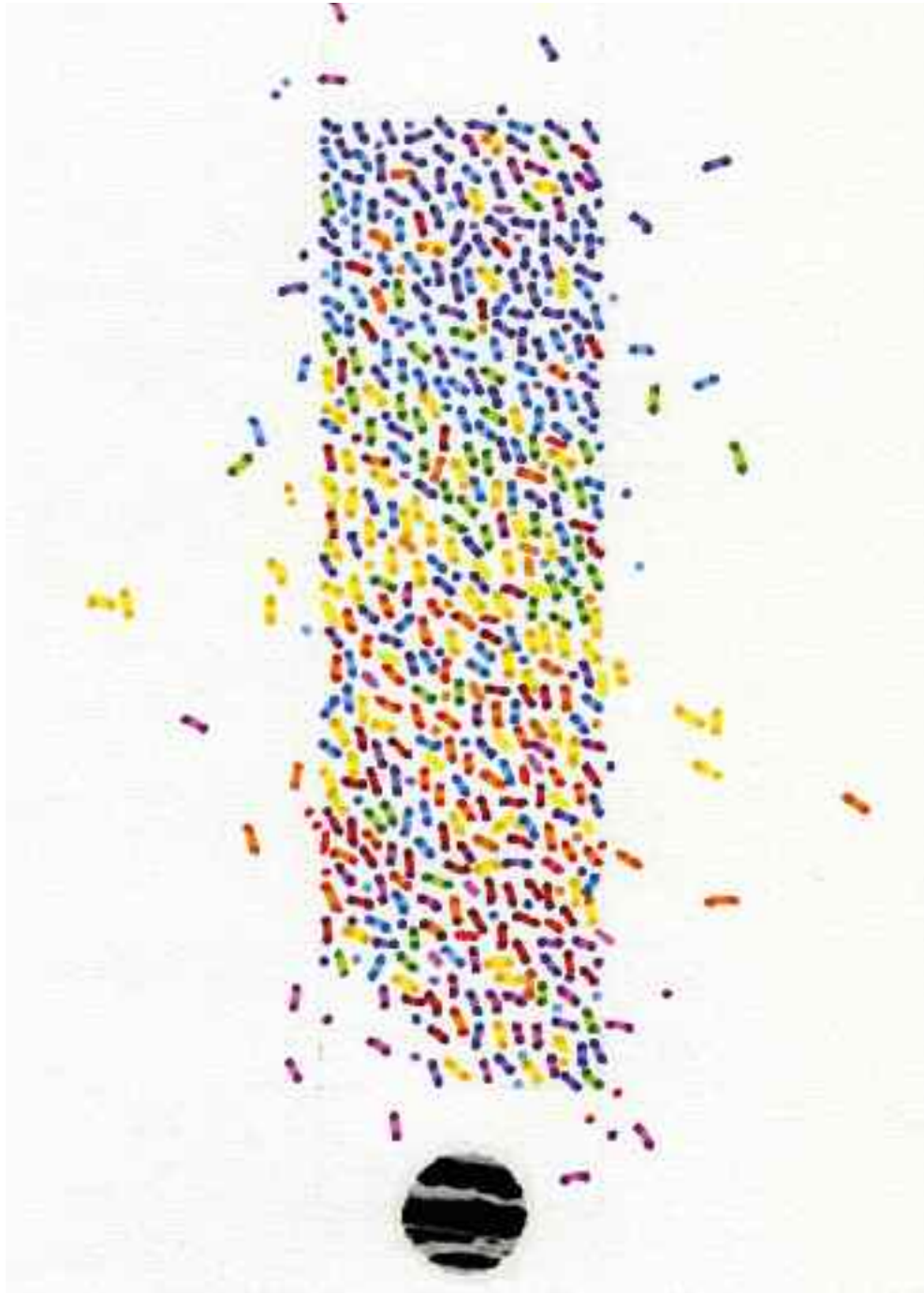




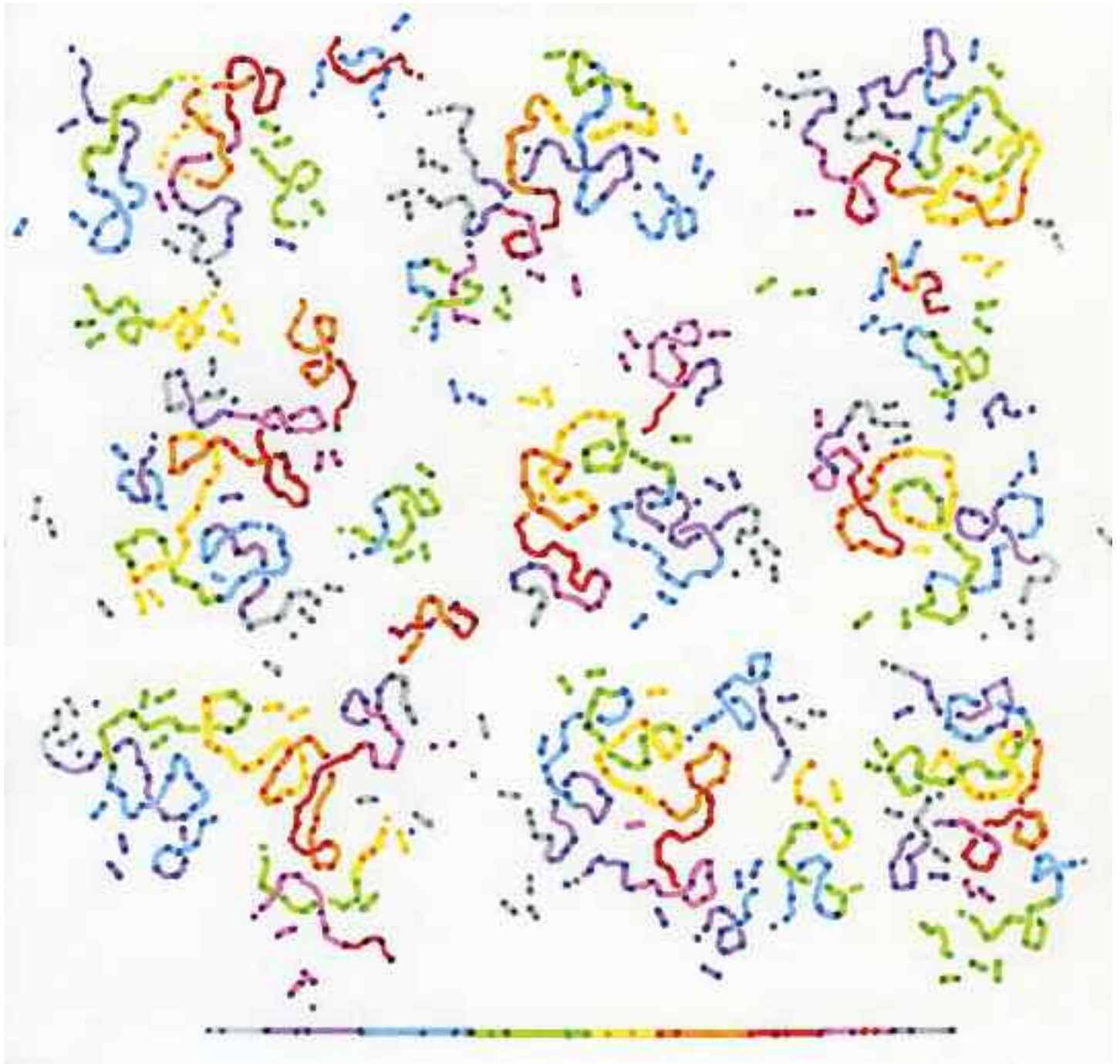














Photographie de Mathias Pérez

Toujours pendant le critérium Jarry, avec Christian Prigent, Esther Hoffenberg,
Philippe Boutibonnes et Michelle Daireaux, 23 & 24 juin 2007.

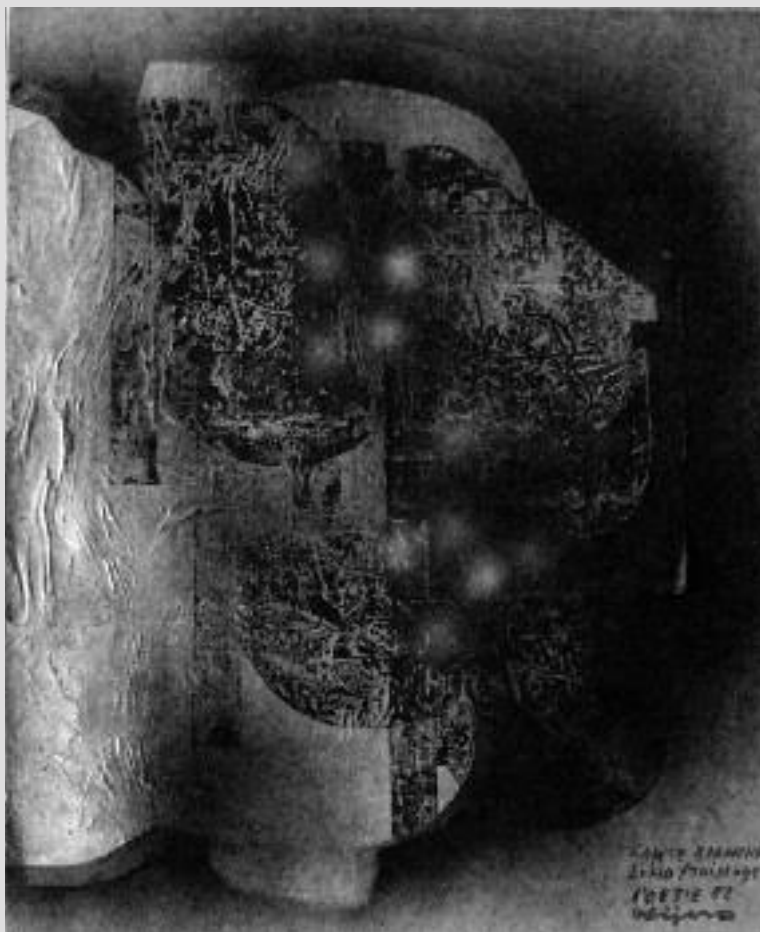


Ladislav Kijno, 1985
Photographie de Marc Pataut

3

LADISLAS KIJNO

Marc Pataut, photographie
Entretien avec Gilles Plazy, L'art est initiatique
Ladislav Kijno, tableau et 2 dessins



Ladislav Kijno, 73 x 60 cm papier maroufflé sur toile 1985

L'ART EST INITIATIQUE

Entretien avec Gilles Plazy

1985

Ladislav Kijno : Abstraction, figuration... C'est un faux problème. Il n'y a pas l'abstraction et la figuration, il y a la peinture.

Gilles Plazy : Il y a toujours des figures, même dans la peinture abstraite. Des figures géométriques, des figures biomorphiques, des figures indéterminées... Même dans la peinture informelle.

L. K. : Après les quarante ou cinquante années qui viennent de passer il faudrait essayer de voir les choses différemment. La critique invente un système qui ne colle pas à la réalité des ateliers, alors que la peinture se fait dans les ateliers, pas dans la critique et que ceux qui ne vivent pas cette expérimentation ne peuvent pas en rendre compte. Il faudrait que les peintres eux-mêmes le fassent. Et, si l'on considère ce qui s'est passé dans les ateliers depuis un demi-siècle, on voit bien que cette distinction abstraction/figuration est anecdotique et totalement dépassée. De toute façon nous sommes en pleine mutation : ce que nous avons défini comme la vérité en peinture il y a quarante ans ne l'est plus et d'ici vingt ans il y a aura de terribles renversements et de grosses révélations.

G. P. : Tu crois qu'il y a toujours une histoire de la peinture ?

L. K. : Nous ne faisons pas d'histoire. Il y a un grand événement monolinéaire. A la surface de l'histoire il y a quand même des tableaux de Bonnard, Léger ou Picasso, et de Rembrandt ! C'est la peinture. Il n'y a pas de progrès, pas d'évolution. Il y a une magie qui continue. Entre Lascaux et *Guernica* il n'y a pas de différence.

G. P. : Il y a quand même quelque chose qui se passe avec le mouvement du monde, de la science, de l'esprit...

L. K. : Je suis de ceux qui travaillent en peinture sur la gnose, c'est-à-dire, sur la connaissance des assises du monde et je crois que la peinture est toujours prémonitoire

de ce qui advient. Il y avait longtemps que Rembrandt avait découvert $E=MC^2$ quand Einstein l'a formulé, mais on ne s'en était pas rendu compte. Actuellement, nous sommes en train de vivre une libération magique du fait de peindre et nous revenons à une notion qui pour moi est fondamentale, comme elle l'était pour Atlan : la notion de sacré. Je pense que le sacré prend le pas sur l'histoire, mais notre époque est prise dans une sur-vitesse, alors que le sacré a besoin de temps. Les yeux voient un épiphénomène, mais en dessous se passe une espèce de moisissure qui fait gonfler l'asphalte et, un de ces jours, l'asphalte va craquer. Le monde est en train de pourrir et de se régénérer et c'est dans la pourriture qu'il y a la régénérescence. Pourtant on essaye de nous fabriquer un monde pasteurisé, sans microbes, des lieux d'exposition dans lesquels il faut entrer en combinaison de cosmonaute.

G. P. : La magie, la connaissance, la gnose, le sacré... C'est une activité de résistance, la peinture ?

L. K. : C'est une résistance profonde et moi qui ai fait le tour de pas mal de choses, parmi lesquelles un combat politique, je pense qu'il n'y a pas de vérité vraie et que ce qui va faire exploser les structures, même politiquement, c'est la poésie. Courbet disait qu'à lui seul il était un état. Il va falloir qu'on comprenne cela, et c'est pourquoi les gouvernements ont peur des poètes et des peintres. Pour Maïakovski $1+1=3$ et pas seulement 2.

G. P. : Les états modernes ne font-ils pas de plus en plus pour la culture, l'art, les musées, les artistes ?

L. K. : Oui, mais attention ! Si au milieu de cela nous n'avons pas une Germaine Richier, un Delacroix, un Élie Faure, ça ne servira à rien, si ce n'est à faire des espèces d'applications très extérieures et, probablement, à faire dévier toute connaissance, comme cela a été le cas pour les ronds et les carrés du Bauhaus qui ont été vulgarisés dans les supermarchés.

G. P. : Cet essor de la politique culturelle tend tout de même à mieux définir la place sociale des artistes, à faire admettre que l'art est désormais reconnu comme faisant partie intégrante de la vie de la société. N'est-ce pas positif ? Penses-tu que cela permette aux artistes de mieux créer ? Ou bien la place de l'artiste est-elle nécessairement dans la résistance, ou au moins en marge ?

L. K. : Oui, dans la résistance, même s'il est milliardaire. D'ailleurs, qu'il faille être pauvre pour créer, c'est un mythe stupide. Un homme comme Hartung, s'il est riche, créera avec plus de liberté que s'il est pauvre. Ce dont j'ai peur, c'est que les moyens de la politique culturelle soient mis à la disposition de gens qui n'en feraient pas un usage utile pour la société. Le problème, c'est la façon dont est actuellement mené le combat. N'est-il pas étrange de voir un tel consensus dans tous les états, sur tous les continents ? Et je suis étonné quand je vois les prix que peut atteindre la peinture ! Le jour où elle ne vaudra plus rien, alors se posera le vrai problème de la peinture. D'un autre côté, pour faire une exposition d'un certain niveau, il faut de l'argent et souvent il manque. Quant au mécénat... Vous pouvez avoir mille mécènes, s'ils n'ont pas la nécessité de la poésie, de l'art, si c'est seulement pour eux une nécessité économique... Nous sommes en retard sur les Japonais, qui, eux, depuis longtemps ont intégré la beauté dans le commerce.

G. P. : Le danger, c'est que les artistes deviennent des employés, alors qu'ils ne devraient jamais être au service de quoi que ce soit.

L. K. : Comme nous sommes des résistants, des assassins, le pognon que nous pouvons prendre, nous allons le prendre, mais que les gens sachent que nous ne l'utiliserons pas nécessairement à leurs fins.

G. P. : Est-ce cela que tu es allé chercher en Chine, est-ce cela que tu rapportes de Chine : une nouvelle capacité de résistance, d'autres horizons ?

L. K. : Certainement pas l'exotisme. C'est toujours soi-même qu'il faut aller chercher ailleurs, et qu'il faut essayer de ramener. J'ai eu d'assez nombreux entretiens avec Picasso, qui m'a dit que le pire ennemi du peintre, c'est lui-même et que celui qui n'est pas capable de faire tout de rien n'est rien du tout. Magnelli, lui, me disait : « Tu es un bon peintre, peut-être le meilleur de ta génération, mais tu as un grand défaut : tu ne presses pas le citron jusqu'à la dernière goutte. » Villon, un jour, devant moi, a dit que le plus important en peinture, ce sont les soixante premières années. Et Bonnard disait qu'il commençait tout juste à y comprendre quelque chose à soixante-cinq ans.

G. P. : Alors, à soixante ans, tu es allé prendre un bain de jouvence en Chine ?

L. K. : Par rapport à ce qu'ont été mes recherches sur le plan de la peinture, le temps accéléré de l'Occident ne me convenait plus. Le temps ralenti de la Chine (parce que la Chine, malgré son agitation de fourmis, vit un temps ralenti) me convient beaucoup mieux, parce que tel est le temps de la création. Beaucoup de peintres, maintenant, font quelque chose pendant deux ou trois ans et ensuite passent à autre chose. Il y a là quelque chose de ludique qui ne correspond pas du tout à ma vision de l'art. C'est une conception du temps qui n'est pas la mienne. A soixante ans, on commence à perdre la mémoire et des médecins à qui je demandais pourquoi m'ont répondu qu'on ne veut plus se souvenir que des choses essentielles pour les années qui restent à vivre. Je suis arrivé à un moment où le quotidien s'amenuise de jour en jour et la Chine a révélé en moi une autre mémoire, une seconde mémoire à laquelle la mémoire du quotidien, d'ordinaire, bouche la vue.

G. P. : Tu veux dire une mémoire plus profonde, biologique ?

L. K. : Physiologiquement, comme tous les hommes de mon âge, je perds la mémoire et c'est un moment difficile. On sent une déperdition, mais à partir de ce moment renaît une seconde mémoire, la mémoire essentielle, la mémoire métaphysique. Des choses qui avaient été enfouies commencent à réapparaître. Ma mémoire quotidienne était très bonne et ma technique aussi, mais avec elles je devenais un homme laborieux, je faisais des choses très structurales, sérielles, dans un enchaînement trop théorique. Maintenant que j'oublie, que j'ai déjà pas mal oublié, la mémoire seconde revient et, comme la technique est devenue chez moi un ensemble de réflexes conditionnés, je la mets au service de cette seconde mémoire. Ainsi apparaissent des transparences, des superpositions ; ainsi me reviennent des choses d'il y a quarante ans. C'est fantastique, parce que cette mémoire essentielle est en train de régénérer mon plaisir : si j'ai plaisir à faire quelque chose, même si c'est en contradiction avec ce que j'ai fait une heure auparavant, je le fais. Je ne veux plus me passer de ce plaisir, tout en travaillant avec la totalité de mon être. Auparavant, le plaisir passait au second plan, derrière la nécessité d'être fidèle au développement sériel, structuraliste et théorique de ma peinture.

G. P. : Tu te sens plus jeune qu'il y a quelques années ?

L. K. : Oui. Je fais une peinture de gosse, avec les moyens d'un vieux, et tout est possible. Il y a une amorce de cela dans le *Théâtre de Neruda* que j'ai montré à la Biennale



Ladislav Kijno, *Bouddha Sérénité*, dessin, 21 x 29,7 cm, 2011.

de Venise, mais j'étais encore formel, tandis que maintenant je rejoins Lautréamont, la *Lettre du Voyant* de Rimbaud, toute une folie que j'avais déjà vu poindre, qui était là, mais barrée par la théorie.

G. P. : Tu as trouvé aussi un autre espace, un espace moins structuré. C'est évident dans ton *Retour de Chine* ?

L. K. : C'est très important. Jusque-là j'étais resté très cartésien, kantien même. Pour Kant il y a une notion abstraite et l'expérience est là pour prouver cette idée première. L'expérimentation successive essaye de conforter l'idée a priori que nous avons. Or, en Chine, j'ai appris une chose extraordinaire : le pétale, c'est le Tout. Le quotidien, le fait de manger, de chier, n'est pas la probation expérimentale d'une idée et par le moindre acte, le moindre geste, je suis déjà dans le Tout. Je pense à une petite chose extraordinaire qui, il y a longtemps, m'avait obsédé : un petit bouquet de violettes de Dürer qui m'était apparu comme aussi important que la totalité des œuvres de la Renaissance. Eh bien, maintenant je m'aperçois que lorsque je suis sur ma toile, en posant mon pinceau avec la totalité de mon être, et avec tout mon plaisir, je deviens le médium entre l'infiniment petit des choses qui m'entourent et le cosmos. Alors que je pensais auparavant que les petits gestes s'accumulaient pour faire un tout, j'irradie à l'instant même. L'implication dans un seul geste de peinture est aussi importante que l'œuvre totale.

G. P. : Tu as moins d'a priori, moins d'idées sur la peinture, moins de projet.

L. K. : Je m'efforce de parler et ce parler est très balbutiant : quand on peint, il n'y a rien à dire.

G. P. : Toi qui as une formation intellectuelle, qui a beaucoup réfléchi sur la peinture, qui as plein d'idées sur tout, as-tu l'impression en regardant ton itinéraire que toute cette réflexion t'a un peu freiné, même un peu paralysé, malgré ton grand dynamisme ?

L. K. : Je ne peux pas le nier. Ce serait complètement idiot. Je dois dire que l'implication rigoureuse qui a été la mienne dans ce système m'a amené à en comprendre les terribles limites. Quand je revois la peinture que j'aime dans les musées, celles des peintres comme Fra Angelico, Paolo Uccello, le *Gilles* de Watteau, je me dis que les

dix ou quinze peintres qui restent de chaque génération sont des types qui ont perdu la mémoire. Mais pour perdre la mémoire encore faut-il en avoir une ! Toutefois je me méfie de la spontanéité et je pense que c'est à partir d'un himalaya d'expérimentations qu'on peut accéder à cette libération.

G. P. : Spontané, mais pas imbécile...

L. K. : Attention ! Je parle pour ma génération. Je ne veux pas dire que des jeunes qui ont aujourd'hui dix-huit ans ne vont pas aller dans un autre système. Mais des musiciens comme Stockhausen, ou Messiaen, pour en arriver là où ils sont arrivés, il leur a fallu auparavant travailler très longtemps et très profondément. Moi, si j'avais continué, Kijno aurait été un peintre parti de certaines choses, passé par Kandinsky, Léger, Hartung... et qui aurait été inscrit dans une histoire de l'art. Mais plus je vais vers la mort, plus je sens que c'est la magie, la gnose qui va m'aider à mourir et ma peinture en est transformée. C'est terrifiant, parce que le public est en total désarroi. Ainsi meurt-on dans la solitude. Je vais mourir dans la solitude.

G. P. : La magie, la gnose, est-ce la solitude ?

L. K. : Oui, d'une certaine façon. Il est nécessaire que des maquisards comme moi donnent leur vie sur le terrain. Mais c'est très dur, parce que, si je l'avais voulu, avec ce que j'avais comme système, avec l'application de mes théories et l'aide d'un grand marchand, j'aurais pu être un exemple d'une certaine peinture faisant choc par rapport à une certaine histoire. Mais je préfère ne plus me soucier d'une telle notoriété et plutôt gagner quelque chose sur le plan de la magie. Des jeunes qui viennent me voir comprennent bien cela. D'ailleurs, plus les jeunes sont jeunes plus ils comprennent.

G. P. : Tu fais le gourou ?

L. K. : On est gourou malgré soi. Tout être qui fait un acte en profondeur, même l'acte de faire la cuisine, avec un sens de ce que je nommerai le rituel, rayonne. Dans certains ateliers ça ne sent pas la bonne cuisine, ça sent le funerarium. De grands marchands de tableaux comme Kahnweiler, Pierre Loeb, Benezit, tu pouvais les faire entrer dans un atelier avec une cagoule sur la tête, rien qu'à l'odeur ils devinaient qui était le peintre...

... Peut-être que l'art va désormais se faire au niveau de la catastrophe.

G. P. : Tu ne crois pas que l'art, c'est toujours une catastrophe, au moins une perte, un échec ?

L. K. : Au niveau où nous avons mis la peinture, l'art, c'était une catastrophe. Sur vingt toiles que je peignais j'en gardais une seule. Mais la catastrophe, c'était peut-être de recouvrir ces dix-neuf toiles, qui étaient peut-être bonnes. Bram Van Velde disait que c'était dans ses erreurs qu'il parvenait le mieux à créer, que les erreurs sont plus révélatrices que les réussites. C'est toujours quand on se casse la gueule qu'on réussit. Mais cette idée d'un cassage de gueule permanent ne me paraît plus du tout nécessaire en peinture. Ma vraie question ; c'est celle-ci : j'ai perdu deux jambes, deux bras, comment continuer à peindre ? Je peux encore peindre avec la bouche, et s'il n'y a pas la bouche peut-être y aura-t-il le trou du cul. Si quelqu'un a quelque chose à dire dans ce sens de la contemplation, il le dira d'une façon ou d'une autre.

G. P. : Du côté de l'abstraction ou du côté de la figuration, peu importe ?

L. K. : Dans l'abstraction on ne peut pas se départir d'une figuralité x ou y. Même le triangle se réfère à une figuration plus ou moins précise et il y a toujours à un endroit ou un autre une implication anthropomorphique, ou cellulaire. Je crois que c'était une erreur de croire que l'abstraction était un mode de découverte de la réalité en opposition à celui qui représentait la figure. C'était devenu inadmissible de peindre un nu ! Mais prenons l'exemple de Giacometti : il est passé par une période surréaliste, abstraite au sens de "non identifiable immédiatement", puis, se rendant compte que ce jeu-là n'était pas suffisant, il est revenu à une figuration, mais celle-ci a bénéficié de son système structurel et il a éliminé beaucoup de choses inutiles. Le grand drame du tableau, c'est qu'il y en a toujours trop. Comment garder l'essentiel ? La question se pose même dans le baroque. Sur ce plan-là, l'abstraction, le Bauhaus, l'art optique sont intéressants, il ne faut pas le nier. Mais ce qui est essentiel, c'est de savoir que si vous mettez un cercle, deux cercles, trois cercles, c'est déjà de la figuration, ce sont des boules et deux boules vous voyez ce que c'est, et trois boules c'est une femme, sa tête et ses deux seins. On ne peut pas échapper à une lecture cosmique ou biologique du monde, et pas uniquement anthropomorphique, parce que je ne crois pas que l'homme soit l'essentiel du système spatial dans lequel il vit.

G. P. : En fait, l'abstraction, c'était une autre attitude à l'égard du regard. Elle est apparue d'une manière très systématique pour couper avec l'attitude du peintre

regardant et représentant ce qu'il voyait, et cela au moment où les photographes avaient trouvé un autre moyen, plus efficace, de le faire. Peut-être peut-on comprendre maintenant que même les plus systématiques de ces premiers peintres abstraits figuraient des choses dont ils n'avaient pas idée, qu'ils ne pouvaient pas conceptualiser.

L. K. : Je suis quand même obligé de dire que nous, les jeunes d'après 1940, nous avons subi un terrorisme tel que dès qu'il y avait la moindre figure on ne regardait même pas le tableau, on l'attaquait. Ce qui a rendu la vie difficile, par exemple, à Germaine Richier, que pourtant nous préférons à Giacometti. Reconnaissons tout de même que la violence était aussi chez les figuratifs, qui étaient très opposés à l'abstraction. En fait, on peut comprendre maintenant que les grands peintres de l'abstraction et les grands peintres de la figuration, c'est la même chose et que, si cette période terroriste était nécessaire, il faut maintenant parvenir à une symbiose, qui ne peut se faire que dans les ateliers. Nous quittons un certain naturalisme et le fait de davantage voyager nous permet de faire face à de nouvelles civilisations. C'est ce que j'ai fait avec la Chine, ce que d'autres ont fait avec les Incas, ce qui s'est fait au début du vingtième siècle avec l'art nègre et encore plus tôt avec le Japon. Voyager de plus en plus nous fait sortir de nos systèmes figés, nous oblige à nous remettre en question dans une espèce de grand métissage, qui n'est pas du folklorisme car il ne s'agit pas de tomber dans la japonaiserie ou la chinoiserie.

G. P. : Je voudrais revenir sur cette histoire de sacré, de magie, de gnose. Qu'est-ce que tu mets vraiment derrière ces mots ?

L. K. : Je veux dire qu'une peinture peut tuer quelqu'un ou lui donner la vie. L'art le plus innocent est porteur de quelque chose d'important, parce qu'il transforme le regard de l'autre, met l'autre en danger. Ce n'est plus, ainsi que cela a été dans notre histoire de l'art, le spectateur qui regarde la toile, c'est la toile qui regarde le spectateur ; ce n'est plus nous qui entendons la symphonie ou l'opéra, ce sont eux qui nous écoutent ou nous entendent et c'est par l'implication profonde d'un individu dans son œuvre que celle-ci devient interrogatrice. Pourquoi Monteverdi peut-il être mis à côté de Berio ? – Parce que son implication profonde dans son œuvre l'a fait sortir de son temps. Peut-être pour mieux comprendre cela faut-il passer par Freud et Lacan, qui nous aident à réinsérer l'humanité dans un sacré.

G. P. : En fin de compte, une œuvre n'est-ce pas simplement pour toi un concentré de l'énergie vitale qui est passée par l'artiste ?



Ladislav Kijno, *Sans titre*, dessin, 21 x 29,7 cm, 2011.

L. K. : On n'échappe pas à cette notion fondamentale : l'art est une survie biologique. Quand tu es resté tout un hiver chez toi à te geler, il faut te remettre au soleil, qui va te redonner des pigments. Il ne s'agit plus de mettre des tableaux sur des murs, mais de comprendre que l'art est nécessaire à notre existence, même et qu'il faut, chaque jour, nous en nourrir.

G. P. : Le sacré, la magie, la gnose, est-ce vraiment possible pour tout un chacun ?

L. K. : Depuis des années, au cours de tous les débats auxquels j'ai participé, j'ai vu beaucoup de gens très simples qui comprenaient très bien ce combat de la peinture, qui le respectaient. J'ai eu plus de difficultés avec les gens cultivés, et avec moi-même en tant qu'homme cultivé qui regarde ma propre peinture. J'ai probablement fichu en l'air, il y a des années, des toiles qui étaient très proches de ce que je fais maintenant, mais qui n'entraient pas alors dans mon système. J'ai eu moins de problèmes avec ma femme de ménage, ou des gens du village, qui sentaient obscurément que quelque chose se passait, qui ne se détournaient pas en haussant les épaules.

G. P. : Le type de culture qui est le nôtre, avec ce culte du dessin intelligent, est-il un obstacle à la perception de la peinture ?

L. K. : Très certainement. La peinture n'a pas eu la chance qu'a eue la musique. Celle-ci a profité de moyens de production et de diffusion qui ont permis par exemple aux Beatles, qui sont allés en Inde, ou aux Rolling Stones de faire passer toute une culture chez les jeunes par l'intermédiaire d'un disque bon marché et qui ont obligé l'enseignement scolaire à s'adapter en se donnant un champ plus large que celui de la musique classique. Le mode de reproduction dont nous disposons en peinture est nul et coûte cher. Les photographies, les sérigraphies ne rendent compte de rien, ne donnent pas l'essentiel. Ce qu'il faudrait, c'est la présence des artistes dans les écoles primaires, les collèges, les lycées, les universités. Et dans toutes les cités des artistes devraient pouvoir venir pour parler, au moins correspondre un tout petit peu avec les gens. Le peuple est nul avec la culture (et le P.D.G. est aussi nul que le brave ouvrier) et il y aurait tout un travail à faire, en-deçà et au-delà du langage, tout en faisant bien comprendre que, de toute façon, on ne peut pas être un visionnaire total et que, si tous sont appelés à la culture, certains ont une oreille, d'autres un œil. Certains, même, sont allergiques. Il faut que chacun ait la possibilité de s'ouvrir à tout, mais en sachant que personne n'est fait pour tout, que personne ne peut tout.

G. P. : Ce n'est donc pas l'art pour tous, par tous et tout le temps. Certains, rares, sont des magiciens, et ils le sont pour les autres.

L. K. : La façon dont on canarde l'information est très suspecte, parce que uniquement quantitative et extrêmement rapide, ce qui donne un reader's digest de la culture pour des gens brillants à table, mais ne touche pas au fond du problème, c'est-à-dire que le grand chant incantatoire n'est pas chanté ; il est raconté, mais il n'est pas vécu.

G. P. : Il l'est tout de même par quelques-uns.

L. K. : Certains me disent que moi, homme de gauche, je suis élitiste, mais on ne sert qu'un brouet fade en le faisant passer pour de la culture.

G. P. : Élitiste... Mais quand on parle d'élitisme, on pense à des petits groupes qui ont du pouvoir. Or, en art on ne peut pas parler d'élitisme, parce qu'il n'y s'agit pas de quelque pouvoir que ce soit, sinon peut-être de pouvoir magique. Il y a peut-être simplement des choses qui sont pour quelques-uns, sans pourtant priver qui que ce soit de quoi que ce soit.

L. K. : Il faut comprendre que dans la magie, le sacré, il y a une multiplicité de démarches, en sorte que ce que fait un humble serviteur est aussi merveilleux que ce que fait son maître. Dans les ateliers de la Renaissance il y avait un petit type qui gâchait la couleur, qui participait ainsi à l'œuvre du grand maître et auquel, peut-être, sept ans plus tard, celui-ci demandait de dessiner quelque chose. Il entrait en religion, en vibration avec le maître et c'est cela qui était important. Là on est loin des ateliers des écoles des beaux-arts...

G. P. : Il s'agissait là d'une transmission de maître à élève, comme cela se fait dans certaines religions, une sorte d'ésotérisme qui se transmet de l'un à l'autre, par l'expérience et non intellectuellement.

L. K. : J'ai une théorie et je me bats souvent à ce sujet avec des hommes politiques : alors que tant d'enfants qu'on pousse jusqu'au bac vont devenir chômeurs, ou bien seront vite has been avec des diplômes importants, il serait nécessaire de leur redonner le sens du concret, de la matière. J'ai vu, dans une émission de *Chefs-d'œuvre en péril* des jeunes complètement paumés se ressaisir en se trouvant devant une pierre :

le fait d'avoir une pierre entre les mains leur a redonné un sens de la magie du monde. Ou bien prendre une varlope sur le bois, l'odeur du bois, voir les copeaux, une forme peu à peu se faire... Même prendre un morceau de plomb et le courber pour en faire un tuyau de chiottes... Cela me semblerait très important, plus que de passer par des stages, des systèmes de restructuration. Il est peut-être temps de faire l'expérimentation de ce que sont la terre, le bois, l'eau, le feu. Ici je veux rendre hommage à un homme qui avec Élie Faure et Pierre Francastel est de ceux qui ont le plus fait pour l'art, la peinture, la poésie : Gaston Bachelard, qui a développé avec sa psychanalyse du feu, de l'air, de l'eau, des notions qui devraient passer à l'école, à l'Université. Et c'est nous qui devrions être les enseignants.

G. P. : C'est aussi une expérimentation du corps, de son propre corps.

L. K. : Une expérimentation aussi de la vie et de la mort. J'ai senti cela profondément en Chine. Ce pays communiste, après avoir nié la culture de Confucius, l'a réintégrée dans un pragmatisme et, là-bas, quand on parle avec un communiste, on se rend compte qu'il est impliqué dans toute une histoire, et jusqu'à la pré-histoire, d'une façon tout à fait naturelle. Pour lui la mort est la continuation de la vie. Ici, les gens ont peur de la mort. Mais je suis certain que, à New York, en Allemagne, en France, dans les pays de l'Est et ailleurs, nous sommes quelques-uns à lancer cette grande guerre du microbe. Ce microbe que nous relançons, c'est une relecture anti-conceptuelle, comme l'a fait Paul Klee, comme l'a fait Sonia Delaunay quand avec *La Prose du transsibérien* de Blaise Cendrars elle a décidé de mettre un bleu à côté d'un rouge sans se soucier de la signification de ces couleurs simultanées. Comme Mallarmé a dit : mettons les mots à côté des autres et on s'en fout du sens.

G. P. : Mallarmé n'a jamais dit cela.

L. K. : Mais c'est aussi comme ça qu'on peut le lire. Ce qui ne veut pas dire qu'on peut mettre n'importe comment une chose à côté d'une autre, dans une apparence purement extérieure. Sonia Delaunay m'a dit : je me fous de ce que ça veut dire, mais je le place. C'est comme les quatre coins du carré de Malevitch, dites-vous que si vous les placez comme ça vous allez déclencher une fusée, une chose atomique fantastique. En fait, c'est imprévisible et maintenant je comprends mieux Picasso qui disait que la peinture est un métier d'aveugle.

G. P. : La raison en prend un coup...

L. K. : Ici nous rejoignons la question du sacré. Le sacré, c'est tout simplement ceci : le petit élément que nous touchons est relié à la totalité du cosmos et on ne le touche pas impunément. C'est très important : tout est relié.

G. P. : C'est difficile pour un artiste, parce que le sacré n'a pas de stratégie, pas de méthode.

L. K. : Il n'est pas impossible que dans dix ans, ou deux ans, ou même dix jours, je dessine des pâquerettes. Je ne l'ai pas encore fait et beaucoup de mes amis ne voudraient pas le faire, parce qu'ils veulent être fidèles à une image de marque, qui est celle que leur imposent les marchands en leur disant que le public ne va pas suivre. Cela parce que l'art est lié à un système d'argent énorme et que chaque artiste veut recevoir sa part, veut réussir, veut la gloire. C'est normal et moi aussi je l'ai voulue. Mais maintenant je suis un lièvre dans les labours de la poésie. J'ai mon petit gîte. Autrefois j'ai voulu faire la chasse à courre, mais maintenant la gloire, le pognon, je m'en fous, j'ai tout ce qu'il faut. Aux jeunes je dirai : tant mieux si l'argent vient à vous, et je vous le souhaite, mais je voudrais que les marchands soient des initiés comme nous et que tout cet argent serve à la communauté, serve à la contemplation profonde et non à la spéculation. C'est terrible de faire croire à un artiste que parce qu'il répète indéfiniment sa toile, parce qu'il est fidèle à un standard, il deviendra quelqu'un. C'est toute l'histoire d'Andy Warhol, qui pour moi est bien plus important comme perturbateur du niveau social que comme auteur de son œuvre. Plus que son œuvre, c'est sa folie qu'il nous faut intégrer, comme la folie de Rauschenberg.

G. P. : Si le sacré semble avoir une nouvelle chance depuis le début du XX^e siècle, et sous de nouvelles formes, c'est parce que les structures religieuses ont perdu de leur pouvoir. La religion a longtemps eu le monopole du sacré.

L. K. : Oui. Dans la peinture telle que je la sens, telle que je la peins, il n'est pas question de Dieu. Quand je peins je suis moi-même Dieu. Je prends la part de Dieu et je crée avec d'autres qui sont Dieu à d'autres endroits. Dieu ne me manque pas, mais il est évident que si le fait religieux était resté au niveau de ce qu'il a été dans l'art égyptien, l'art roman, l'art gothique, nous ne tiendrions probablement pas ce langage. C'est parce que Dieu est mort que nous le tenons. C'est un langage com-

pensatoire. Dieu, ce n'est qu'un mot, mais on ne peut pas échapper au fait que, lorsqu'on est seul, on sent, au travers de la lumière de mercure qui nous entoure, qu'il y a une voix. On entend un murmure. On n'est pas seul, mais qu'est-ce que c'est ? Est-ce la voix des atomes ? Le père Teilhard de Chardin a dit qu'à partir d'une certaine complexité de la matière l'esprit naît. Est-ce dans la matière même ? De toute façon, qu'on l'appelle ou non Dieu, il faut être attentif à cet immense phénomène. L'art n'est pas décoratif, il est initiatique, il nous relie au monde.

4

TRAVAUX EN COURS

Charles Pennequin, Petit papa, Plié de rire, Les petits mots

Clothilde Roullier, Cristal de Roche(s) à double fond

Jocelyn Gasnier, Foi dans les on-dit

Patrick Beurard-Valdoye, Ghérasim face à Gherasim



Julian Lemousy, *Mirage*, métal, 350 x 100 x 50 mm, 2011
[www. artlemousy.blogspot.com](http://www.artlemousy.blogspot.com) – École des Beaux-Arts du Mans

PETIT PAPA

Charles Pennequin

Papa, mon petit papa, mon petit papa pourquoi tu t'es laissé avoir, pourquoi tu t'es fait rétamé par la vie, par tout ce qui t'a pourri l'existence, pourquoi petit papa, pourquoi tu t'es fait traiter plus bas que terre dans l'existence mon petit papa, pourquoi même moi je t'ai pas parlé, je t'ai pas regardé, je t'ai pas vu, j'ai rien vu rien connu de toi petit papa, j'ai rien su vivre avec toi, car j'ai comme rien vu vivre dedans le petit papa, j'ai pas pu vraiment penser à toi, ou alors j'avais peur quand j'y pensais, peur de toi mon petit papa, oui car je pensais que tu allais m'égorger dans la nuit, je ne voulais pas m'endormir, je voyais le grand géant arriver pour me tuer, toutes les nuits j'ai pensé que tu montais après pour me tuer, non pas pour aller dormir, je me cachais sous les draps, j'apprenais à ne plus respirer, je respirais peu et je sortais des draps trempé, j'en pouvais plus, la bête était passée, elle ne m'avait pas vu cette fois-ci, c'était moins une, tu ne m'as pas encore tué cette fois mon petit papa, mais demain tu iras te coucher, tu prendras un grand couteau et tu viendras dans la chambre avec, c'est facile, comment faire taire cette bonne femme, comment faire taire ce travail, comment faire taire cette famille, comment faire taire cette existence qui ne mène qu'à mourir, tu n'as pas existé mon petit papa, tu n'existes que maintenant mais ce n'est pas toi, c'est la distance qui existe, c'est le trait entre toi et moi, c'est la parole perdue, c'est ça qui fait existence, c'est comme un trou où tu es en fait, il y a un trou et toi tu es dedans et pourquoi, pourquoi tout ce remue ménage autour de la vie, pourquoi tout ce chambard sur nous-mêmes, pourquoi toutes ces sornettes à propos de l'humanité, de la pensée, de l'art, de la guerre même, pourquoi toutes ces sornettes alors que tu n'es plus là et que même quand tu y étais tu n'y a pas été, tu as été poussé à mourir comme plein d'autres, tous les ouvriers comme toi et qui buvaient, tous les oncles, tous les autres petits papas qui prennent leur sac suspendu à la clenche et qui partent dans la nuit, tous ces paumés qui prennent le bus pour aller se tuer petitement, vous étiez tous des petits, petits papas, et égorgés par vos mères, par vos femmes, toutes ces tortionnaires et cette femme qui me dit que l'homme est un pervers narcissique, et toutes ces bonnes femmes qui ont condamné leur mari avec leur petite existence, leur demande en mariage, leurs accouchements et leur licenciement, car elles vous ont licenciés avant l'usine ces mères, elles vous ont vu mourir

avec tristesse, bon débarras, petit papa, pourquoi tu t'es laissé emmerdé par ces bonnes femmes tout comme moi, moi aussi je suis un emmerdé, mais je me démerde, je voudrais te le dire simplement, te dire que je te comprends très bien, que je comprends bien que le jardin c'est ce qu'il y a de mieux, loin de tout ce foin familial, loin de toute cette agitation, toi et tatave petit papa, toi et tes doryphores, toi et tes plants de patate, tes cordons, tes reniflements, toi et ton grand nez, tes grandes oreilles, toi et ta gentillesse qui te troue, tu te fais flouer complètement, pauvre débile de la famille, idiot du village, tu as bien fait de partir avant tous les autres, mais moi j'aurais bien aimé qu'on se parle sans distance, là on se parle mais à des temps différents, c'est malgré tout peut-être la seule manière de se comprendre, la seule et unique qui existe entre les êtres qui se respectent, se parler à travers les âges, se parler sans attendre aucune réponse, la réponse vient une fois mort, mort une bonne fois pour toutes, voici la vraie réponse à toute filiation, la mort de tous les petits papas jusqu'à la fin des temps, une bonne fois mort on peut engager la vraie conversation, sinon ça sert à rien de causer, tout le reste n'est que blabla, tout le reste c'est de la littérature papa, tout le reste ça fait des existences dans des trous de merde et toi tu le savais, tu savais bien tout ça au fond de toi, au fond du moi du petit papa.

PLIÉ DE RIRE

(extrait d'une improvisation dans les rues de Lille)

C'est un homme il est tout le temps plié de rire, il arrête pas d'être plié de rire, tout le temps, dès qu'il a cinq minutes, dès que l'occasion se présente, il est plié de rire, il peut pas s'empêcher, c'est comme un vice, c'est presque une seconde nature chez lui, il veut tout le temps être plié de rire et il s'efforce à être toujours plié de rire, sans arrêt, toute sa vie il passe son temps à être plié de rire, il peut pas s'empêcher, c'est plus fort que lui, comme quelque chose qu'il a intégré depuis le plus jeune âge, tout petit déjà il était plié de rire, et puis il a grandi, il a grandi dans cette expectative, l'idée d'être toujours, bon an mal an, plié de rire, comme il peut, il fait comme il peut, bien sûr c'est pas donné à tout le monde et puis en plus on n'est pas tous les jours pliés de rire mais lui, tous les jours, il se fixe un but, il a cet exercice, dès le matin, il faut qu'il soit plié de rire et jusqu'au soir, tous les jours il passe son temps à être plié de rire, pour n'importe quelle

chose, à n'importe quelle occasion, et c'est sa passion, comme quelqu'un qui a une passion ou un hobby, lui son hobby c'est d'être plié de rire.

C'est pas donné à tout le monde, hein, c'est pas donné à tout le monde d'être plié de rire, je sais pas si tout le monde est plié de rire en ce moment, hein, parce que lui il est vraiment plié de rire et je sais pas comment il fait, c'est une sorte de secret, il garde ça bien au chaud, bien secret, il est bien plié de rire, tout le temps, on sait pas comment il fait, c'est une recette à lui, je suis plié de rire à chaque instant de mon existence, ils savent pas comment faire, faudrait qu'il leur explique mais c'est peut-être un chercheur, c'est comme un type qui cherche, c'est une sorte de scientifique du rire, c'est un type qui fait des recherches sur le rire, donc il est pas au bout de ses peines, mais il a bon espoir d'arriver à un résultat probant, et le résultat probant ça serait de dire son secret, d'expliquer ses petites manœuvres pour être sans arrêt plié de rire et du coup tout le monde serait plié de rire à son tour, on aurait ainsi une génération pliée de rire, une génération d'hommes et femmes pliés de rire, c'est ça qui faudrait, mais c'est pas encore pour maintenant, pour l'instant on n'est pas encore pliés de rire totalement, mais lui il y est, il a trouvé le moyen, il a trouvé la petite faille en fait, la petite faille pour être sans arrêt, mais vraiment sans arrêt plié de rire,

et là après c'est mystère et boule de gomme, on sait pas qu'est-ce qu'il a fait, qu'est-ce qu'il a inventé comme petit stratagème, car il faut des petits stratagèmes, faut quand même des trucs, sinon on rigole pas tous les jours, mais lui si, tous les jours il est plié de rire, chaque seconde, et chaque seconde compte ! chaque seconde pour être plié de rire, s'en est presque émouvant !

Il a dit : « moi, je suis plié de rire, point barre. »

LES PETITS MOTS

je cherche mes mots, mes petits mots, venez, venez les petits mots, venez à moi mes petits mots à moi, ils doivent en rester là, en creux, tout contre moi, venez vous blottir, venez même dans moi les petits mots, restez cachés, restez dedans les petits mots, ne partez pas dehors, restez noués, tassez-vous bien au fond de ma gorge, dans les tréfonds de moi, dans les organes, l'organe d'une voix, la petite voix tout entassée, restez tassés les petits mots, ne sortez pas, n'allez pas vous montrer, restez avec papa, c'est le papa des petits mots qui vous parle, c'est votre petit papa les petits mots, et qu'est-ce qu'il a dit papa, il a dit quoi le papa des petits mots, il a dit de rester là, bien sagement, tranquille, restez tranquilles mes petits mots à moi, tout contre, tout doux, oui, comme ça oui, c'est bien, tout doucement dodo, fais dodo contre papa les petits mots, papa va vous raconter une histoire, papa va parler à ses petits mots, papa à des choses à leur dire, papa va vous endormir, dodo les petits mots, allez, il était une fois un grand méchant mot, il était une fois dans la ville plein de grands méchants mots, avec des gens dedans, il était une fois des petits mots qui s'étaient perdus et les méchantes gens ils voulaient du mal aux petits mots, parce que les petits mots savaient pas, les petits mots ils étaient tout gentils les petits mots, car au départ c'est tout des petits mots tout gentils, au tout départ de tout, et les méchantes gens avec leurs méchants mots ils les voient, les méchantes gens ils veulent les attraper pour dire méchantes choses à tous les petits mots, pour les remplir de méchantes choses en dedans, pour que ça grouille de toute la méchanceté dedans, pour leur faire avaler qu'il faut méchamment parler à tous les petits mots, et les petits mots ils résistent, c'est dur, c'est dur de dire des méchantes choses quand on est un petit mot tout gentil, tout doux, tout mignon, câlin les petits mots, câlin dodo, papa va aller dehors maintenant, papa doit aller travailler maintenant, restez bien noués, papa doit partir travailler maintenant, restez bien au chaud les petits mots, bien sages, bien entassés, allez dodo les petits mots, dodo dedans la gorge, dodo dedans papa



Mardi gras, en cette année 1957, était une journée pour Maurice Roche pleine de surprises, il distribuait le courrier à des personnes bien originales.

CRISTAL DE ROCHE(S) À DOUBLE FOND

(rubrique arts, littérature, sport et ethnologie)

Clothilde Roullier

« Nul plus haut enseignement artistique
ne me paraît pouvoir être reçu que du cristal. »
André Breton, *L'Amour fou* (1937).

De la découverte d'un autre Maurice Roche... et de Mauricette

Les lecteurs de *Fusées* sont familiers du Maurice Roche compositeur et écrivain (1924-1997), auteur – ceci est moins connu – de *Cristal* (accompagné d'eaux-fortes de Nissan Engel, R. et L. Dutrou, 1989), collectionneur d'images de crânes en cristal de roche¹ et amateur de jeux de mots, dont la mère Louise, dite Loulou², était sans doute précurseur, avec sa boutique clermontoise : « AUX CRISTAUX DE ROCHE » (voir illustration). Son écriture lapidaire, littéralement et dans tous les sens, dramatise la similitude entre le dialogue muet que la poésie engage avec le monde et le mutisme minéral.

Mais il est un autre Maurice Roche, d'un an son aîné (1923-1980), surnommé par Roger Canac, spécialiste en minéralogie : le « facteur Cheval des cailloux », perdu dans les neiges de l'Alpe d'Huez. Entré aux Postes et Télécommunications en 1936, soit un an avant la création d'un bureau de poste à Huez, il n'a jamais quitté les lieux, si ce n'est pour « monter à l'Alpe ».

On trouve un entretien de lui dans le magazine *Postes et Télécommunications* de septembre 1973, qui évoque le village d'Huez et la fondation de l'Alpe d'Huez : « Jadis, la route reliant Huez à l'Alpe n'était pas le boulevard d'aujourd'hui, c'était un petit chemin caillouteux et poussiéreux qui se tortillait en lacets aigus. En haut, il n'y avait que quelques cabanes de bergers et c'est tout. Je faisais ma tournée à ski durant l'hiver, mais ça ne me dérangeait pas. Bien au contraire puisque je suis devenu, par la force des choses, skieur de fond et l'entraînement forcé m'a permis d'être quatre fois champion de France et une fois champion de France PTT en 1948. J'ai



Enveloppe trouvée
dans les archives de
Maurice Roche, l'écrivain.

abandonné ce sport en 1963, pour raison de santé, mais, croyez-moi, je continue à faire de la marche en montagne, ne serait-ce que pour ramasser quelques cailloux. Car, parallèlement, je collectionne aussi les pierres. Je possède maintenant un certain nombre de spécimens intéressants, essentiellement des cristaux. C'est un violon d'Ingres qui me captive depuis 1933. Je ne fais partie d'aucune société ; par contre, je fais des échanges avec mes amis ou les touristes de passage, qui deviennent, d'ailleurs, bien souvent aussi des amis. »

C'est ainsi qu'au fil de ses tournées, au temps de l'élargissement de la route de l'Alpe pour les Jeux olympiques de 1968, le Maurice Roche des Alpes a glané de

quoi bâtir sa cheminée idéale, au manteau serti de cristaux de roche. Roger Canac rapporte : « Le facteur avait repéré de jolis cristaux dans un chantier, purs comme du verre, gros parfois comme des bouteilles. À l'exemple du facteur cheval, au retour de sa tournée, le Maurice remplaçait le courrier par des cailloux et il apportait les pierres dans son jardin. L'obscur facteur des montagnes trouva force admirateurs et pas mal d'amis d'occasion. « Ah ! j'en ai donné des cristaux, me disait-il... Pour faire plaisir... Et quand je me suis lassé de donner, ils me les ont fauchés. Alors j'ai scellé tout ce qui me restait sur la hotte de la cheminée... Ils n'oseront pas la démolir, je me suis dit. Alors un type est venu, plein de pognon... Il voulait que je démonte encore une fois les cristaux et que j'aie construire chez lui la même cheminée. 'Je ne regarderai pas à la dépense', il disait. Je lui ai répondu : 'Roche n'est pas à vendre, sa cheminée n'est pas à vendre ; il en a besoin pour se chauffer. Les cristaux ne sont pas à vendre : ils sont pour le plaisir des yeux.' Il avait la tête sur les épaules le père Roche, même au milieu des pistes de ski... »³.

Le 25 octobre 2010, *Fusées* est allé à la rencontre de Mauricette Roche, une des filles de Maurice Roche le facteur, qui a sorti les archives familiales et apporté quelques compléments aux éléments disponibles dans les rares sources existantes. Maurice Roche était fils de facteurs et à l'âge de douze ans, alors que ses parents étaient tombés malades, il est allé lui-même faire la tournée. Il prenait son sac, et montait à la mine de l'Herpie, distribuer le courrier aux mineurs. Lorsque les travaux d'élargissement de la route pour monter à l'Alpe d'Huez ont commencé, les vingt-et-un virages allaient être progressivement minés. C'est au onzième virage que le facteur, en faisant sa tournée avec sa Renault 4L, voyant de petites étoiles brillantes, s'est arrêté en redescendant la route, a gratté la terre et découvert des cristaux.

Cette rencontre nous semble être la manifestation concrète de ce qu'évoque



Portrait de Maurice Roche, le facteur, sur la place de l'Alpe d'Huez.

Gaston Bachelard (dont Roger Canac a été l'élève) dans le chapitre « Les cristaux. La rêverie cristalline » de *La Terre et les rêveries de la volonté*, au travers des « images vraiment *mutuelles* où s'échangent les valeurs imaginaires de la terre et du ciel, des lumières du diamant et de l'étoile » : « L'imagination franchit d'extraordinaires différences. En unissant la pierre précieuse à l'étoile, elle prépare "les correspondances" de ce qu'on touche et de ce qu'on voit et ainsi le rêveur porte en quelque manière ses mains dans les amas d'étoiles pour en caresser les pierreries. »

D'abord, une belle aiguille prise dans un amalgame de glaise. Plus Maurice Roche grattait, plus il en trouvait. Il fallait faire vite avant la poursuite du minage. Pris par l'envie de découvrir encore et encore, il transporta le matériel nécessaire avec ses deux fils et ils creusèrent, chargèrent les cristaux dans des brouettes. Toute la famille participa au nettoyage : les cristaux étaient trempés dans le bassin au Ribot pour ôter la terre glaise avec une brosse à ongles ou à dents. N'est-ce pas là, pratiquement, ce que Bachelard nomme « la couleur de l'innombrable » ? « Lorsque les gemmes sont ainsi trouvées en rêve dans la grotte illuminée, elles sont toujours de couleurs multiples et très variées. Elles sont innombrables ; elles ont pour ainsi dire cette étrange couleur onirique de la multiplicité bigarrée qu'on pourrait appeler *la couleur de l'innombrable*. »

Des cristaux ont été échangés par le facteur contre des haches préhistoriques ou des améthystes, par exemple, avec un couple d'amateurs, aux Deux Alpes. Pour les enfants de la famille, ces cailloux n'avaient alors pas de valeur pécuniaire. C'était simplement l'irruption de la beauté.

La cheminée, avec son manteau blanc arrondi, bientôt sertie de cristaux, entra en correspondance avec un plafond orné de bouleau en rayons de soleil. Une sélection des meilleures pierres était exposée dans des vitrines en bois et en verre confectionnées par le même Maurice Roche. Ces trouvailles et ce qu'il en avait fait lui ont valu la visite d'Haroun Tazieff, le 9 avril 1969. Chaque pilier de la terrasse était aussi bien orné de cristaux.

André Breton, dans « Langue des pierres » (paru dans *Le surréalisme, même*, n° 3, automne 1957), développe l'idée d'une « minéralogie visionnaire », qui agirait sur l'esprit à la manière d'un stupéfiant. Il voit dans les gemmes autant de signes disséminés à la surface du monde, de signes dont la beauté est pour celui qui les trouve comme la révélation d'un message en éclats, qui n'aurait peut-être de sens que par sa seule présence. C'est un « paradis » qui se dessine dans la trouvaille, requérant le poète d'une façon violente, qui ne saurait être comparée qu'à l'action de certaines œuvres



La cheminée du facteur Maurice Roche, le 9 avril 1969

plastiques. Ainsi pourrions-nous imaginer la description des pierres de la cheminée en rappelant ces phrases de l'article d'André Breton : « Il en est aussi qui semblent s'appeler l'une l'autre et qu'une fois rapprochées on peut surprendre se parlant entre elles. En pareil cas leur dialogue a l'immense intérêt de nous faire transcender notre condition en coulant au moule de nos propres spéculations la substance même de l'immémorial et de l'indestructible (les cantonniers n'y suffiront pas). »

En 1987, à la vente du chalet, situé en haut de la station de l'Alpe d'Huez, en bas des pistes, d'où l'on voyait les compétitions de ski depuis la fenêtre, la cheminée, indémontable en l'état, a été démolie, et chacun des six enfants a mis un point d'honneur à récupérer les cristaux. Depuis, un immeuble est venu remplacer la demeure.

Entretien à froid avec Laura Brunellière, photographe captive par les cristaux

– *Laura Brunellière, d'où vient cet intérêt particulier pour le cristal ? Est-ce sa matière, sa transparence, les objets que l'on peut en tirer ?...*

– Dans le journal *L'Œil du scandale*, que j'ai réalisé en 2009 pour l'exposition *Rosebud dead or alive*⁴, à l'Espace d'en bas, il était question d'interroger ce qui fait réellement scandale dans l'image. J'avais choisi d'agencer des images sans texte ; vider le journal « du poids des mots », ne garder que le « choc des images », faire « besogner » les images en quelque sorte.

En ce qui concerne l'image du quartz reproduite dans le journal, je l'ai photographié pour ses qualités physiques; ce morceau de matière minérale que j'ai observé derrière une vitrine me paraissait très concret, « physiquement visible ». J'ai cherché à reproduire cette sensation visuelle.

Dans cette macro-image reproduite en double page dans le journal s'oppose violemment la sensation de fluidité animée par la transparence et la sensation de cristallisation, d'arrêt. Il y a apparition et en même temps disparition; c'est ce que j'appelle un moment-image, un « suffoquement ».

– *Dans quels lieux les cristaux ont-ils été photographiés ?*

– J'ai photographié des cristaux à la Galerie de minéralogie et de géologie au Jardin des plantes à Paris et au Museum of Natural History de New York. J'aime aller dans ces endroits sombres, éclairés très ponctuellement. Ils sont pour moi proches des chambres noires. Ces minéraux sont très énigmatiques, physiquement abstraits. J'ai

la sensation que le monde peut se greffer sur leur matière physique.

– *Le cristal est-il un matériau photogénique ?*

– Oui, il l'est, surtout en noir et blanc ; il scintille. Même si le journal manque de contraste, le cristal persiste, il y a des noirs et des blancs. Mais il est surtout photogénique parce qu'il laisse transparaitre le support de l'image. Dans *L'Œil du scandale*, la matière du papier journal était importante. Cette matière devait transparaitre, prendre le dessus, travailler avec la matière cristalline pour mieux absorber les images virtuelles.

– *Dans quelle mesure le cristal renvoie-t-il à un ensemble de références cinématographiques, littéraires ?...*

– Je viens de commencer *La Forêt de cristal* de J. G. Ballard, un roman qui a beaucoup influencé les recherches sur le cristal de Robert Smithson. J'ai été très attentive aux analyses de Gilles Deleuze à propos de l'« image-cristal » et aux « narrations falsifiantes ». Dans *L'Œil du scandale*, même s'il s'agit d'image photographique, il y a cette référence directe à l'image-cristal constituée d'images actuelles et d'images virtuelles : image-souvenir, image-rêve, image-monde. J'aimerais que chacune de mes photographies devienne un réceptacle d'images. Photographier le cristal, c'est en quelque sorte vouloir révéler des images latentes comme on révèle des images au laboratoire.

Le cristal, c'est aussi pour moi les cristaux de sel de la *Spiral Jetty* filmés par Robert Smithson et Nancy Holt, ou encore par James Benning, dans *Casting a Glance*. Il y a des plans dans ce film qui me font penser aux documentaires scientifiques de Jean Painlevé des années 1920, auxquels André Breton s'est beaucoup intéressé.

Du cristal au corail, le fil de l'ethnologue Gilles Raveneau

– *Au fil de ce travail en cours sur le cristal, nous avons vu percer des images de fonds marins. Les premiers films de Painlevé même s'intéressaient aux pieuvres et aux oursins... L'éloge du cristal dans L'Amour fou d'André Breton trouve son pendant dans les coraux de la « grande barrière » australienne, oscillant entre l'œuvre-cristal et la vie-corail. Il y a enfin ce poème de Roger Gilbert-Lecomte, L'art de la danse et du cristal : « Des montagnes jaillissent salubres/Dans les fentes des lames de la mer/Dans les fentes des lames de parquet de la mer/S'étale un fouillis chanteur de*

cristaux/Aiguissant leurs angles à ma vue toute dansante et chantante de larmes ». Au regard de vos recherches sur les pratiques de cueillette de cristal de roche et de corail, que vous inspirent ces interférences ?

– Ces images et ces jeux littéraires ne me semblent pas entièrement gratuits, mais viennent au contraire souligner les représentations communes de la nature et la dimension sous-jacente des matériaux précieux et des « trésors » que la nature produit et que l’homme cherche à s’approprier. La pêche au corail (*corallium rubrum*) repose ainsi sur la croyance en l’existence du rocher vierge, de la grotte pleine de branches

de corail qui assure la fortune à celui qui la trouve. Les cristalliers poursuivent la quête du « four » vierge, de la fissure miraculeuse pleine de cristaux « mûrs » qui les attendent depuis des millions d’années et qu’ils sauront redescendre intacts tels qu’ils étaient au commencement du monde. Tous sont à la recherche de ce trésor, enfoui au fond de la mer pour les uns, caché sur les parois et les sommets des montagnes pour les autres. C’est l’argent gagné rapidement et facilement pour celui qui sait prendre les risques et engager son intégrité corporelle.

Quels rapports peuvent bien avoir la montagne et la mer, si différentes pourtant ? L’immensité, la démesure d’une nature indomptée et jamais totalement connue, qui

offre à l’homme un terrain d’action à sa propre démesure. Dominique Potard, guide de haute montagne à Argentières, près de Chamonix, est l’auteur d’un petit livre humoristique, intitulé *Le port de la mer de glace*, où il écrit que les montagnards sont « des marins d’eau dure ». La métaphore est plus pertinente qu’elle n’y paraît. Elle traduit bien l’homologie à l’œuvre dans l’affrontement à la nature sauvage d’hommes qui cherchent à y exprimer leur souveraineté. Cet axe vertical sur lequel naviguent les pêcheurs de corail, entre la surface et le fond, est bien le même que les cristalliers empruntent dans son prolongement aérien. Que ce soit alors la dimension montagneuse de la mer qui intéresse les corailleurs ne devra pas déconcerter. Leurs yeux ne scrutent pas l’horizon, mais ils sont rivés au fond. Ils vivent la mer comme des montagnards. L’œil alerté et ému à la moindre paroi, au plus petit rocher susceptible de porter du corail.

Pendant ces périodes d’enquête passées en mer avec les corailleurs comme en montagne avec les cristalliers, campant sur une crique ou sur une dalle rocheuse suspendue au-dessus du vide, à l’ombre d’un pin maritime ou d’une paroi verticale, j’ai



Fluorine rouge, massif du Mont-Blanc, 2008

pensé au *Don Quichotte* de Cervantès, en ce sens que jamais le héros n'a affaire qu'avec les moulins de son rêve, mais jamais non plus il ne lâche le monde et son ambition, jamais son rêve n'a d'autre objet que le monde et les puissances du monde dont il espère s'emparer. Que la pêche au corail et la recherche de cristaux soient une entreprise donquichottesque n'est pas véritablement mon propos. Il s'agit plutôt de souligner ce qui est en jeu fondamentalement dans cette activité : à la fois la quête de l'or du temps et la recherche de la réussite personnelle, l'échange symbolique et l'argent, faire de la vie avec de la mort. En ce sens, la pêche au corail est un fantasme concret, c'est-à-dire qu'elle donne forme à une entreprise onirique, à l'accomplissement d'un désir. Ce désir, on l'aura deviné, ne rencontre pas seulement celui de l'ethnologue mais aussi celui des écrivains, des poètes et des artistes.

« *Nous qui quêtons partout l'aventure
 Nous ne sommes pas vos ennemis
 Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines
 Où le mystère en fleur s'offre à qui veut le cueillir
 Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
 Mille phantasmes impondérables
 Auxquels il faut donner de la réalité* »

Guillaume Apollinaire, *La Jolie Rousse*



Panier de corail,
 Bouches de Bonifacio,
 Corse, 1997

1. Le crâne de cristal prétendument aztèque du British Museum a fait par ailleurs quelques apparitions littéraires, en particulier chez Paul Claudel, dans *Le Soulier de satin*, et chez Paul Morand, dans *L'Enfant de cent ans*. On mentionnera également, sur le registre métaphorique cette fois, le rêve de « tête de cristal » de Paul Valéry : « J'aurais voulu te vouer à former le cristal de chaque chose, ma Tête » (*Cabiers*, XXIV, 3).
2. Voir notamment le journal que Maurice Roche confectionnait pour elle, *Loulou Hebdo*, publié aux éditions Passage d'encre, 1997.
3. Roger Canac, *Des cristaux et des hommes*, Éditions Glénat, 1997, p. 177.
4. Exposition du 18 décembre 2009 au 30 janvier 2010 à la galerie L'Espace d'en bas, 2, rue Bleue, Paris 9^e. Un extrait de *L'Œil du scandale* a été publié dans *Fusées* n° 18, octobre 2010. On trouvera également une photographie de Laura Brunnelière sur le rabat de la couverture du présent numéro.

FOI DANS LES ON-DIT

Jocelyn Gasnier

<http://www.ledresseur.blogspot.com>

Prendre le caillou, le jeter à la surface de la rivière pour en faire quatre beaux ricochets



(sous-titre) Jouer avec les lois de la nature —
Les dépasser — VOUS ÊTES SURNATURELS

Se lever et mettre son pantalon et son t-shirt
(sous-titre) La pudeur est pleine de gestes superflue



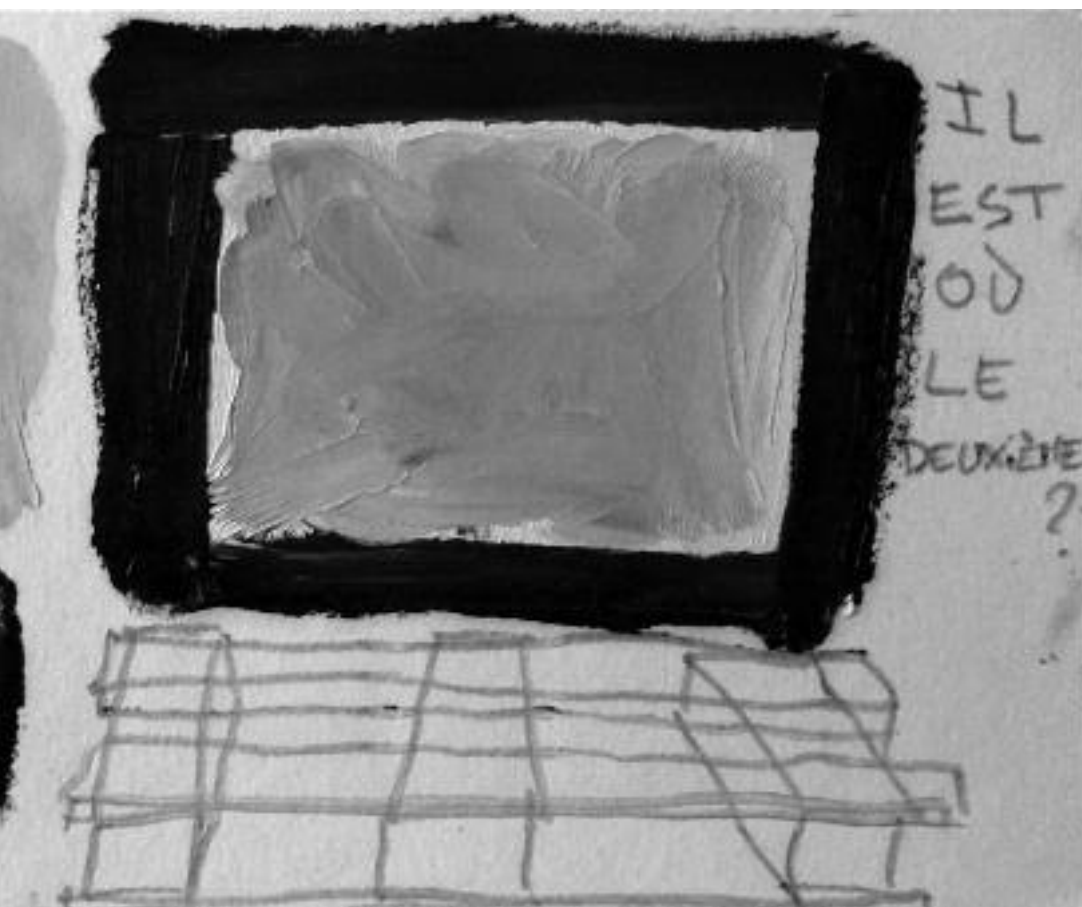
Du processus fictionnel du réel. L'essence du réel ne serait pas l'action mais ce qu'on en raconte
(sous-titre) Foi dans les on-dit

Mes peintres préférés
(sous-titre) Sur google image



Nos voisins
(sous-titre) Notre seule réalité sociale

Il se fait nourrir, il se fait abriter, il suit les caprices de ceux qui ont le pouvoir de le faire vivre. Avec générosité
(sous-titre) Un animal de compagnie — Je suis un animal de compagnie



Il répète sans arrêt qu'il y reviendra, sans jamais rien garantir, avec conscience et recul, il y reviendra
(sous-titre) il est bègue

Un vieux gars au manteau orange pétant
(sous-titre) Souverain aux miettes de pain pour les oiseaux



Ils applaudissent
(sous-titre) Ils frappent des mains

A genou, les mains par terre, par terre j'ai dit, à genou,
le ventre à genou, le ventre par terre
(sous-titre) Coup gentil dans les flancs



GHÉRASIM FACE À GHERASIM

Patrick Beurard-Valdoye

Extrait de *Gadjo-Migrandt* (à paraître, Poésie / Flammarion)

1

.) où êtes-vous quand à ma voix lançant *Ghérasim Luca* apparaissez un bip sidérant
s'en suit dans la salle ?
et quand je trébuche tribute et bégaie noyé si près de la cité Falguière combattant la
soudaine aphasie d'Annie ?
en rôdeur supposé des parages me prévenez-vous d'une lutte le duende m'inondant
du dedans des pieds à la gorge vous m'auriez déchiré

noces un peu vaines peu d'états poétiques pour célébrer ce premier document officiel
[:] Vous et Annie un peu d'ici
le repas dans la chambre pas des ortolans des gâteaux du vin rien de très festif Gellu
Naum le voyageur incendiaire et sa femme Mariana l'amie Vera tenues informelles
sinon Naum en smoking nœud papillon énorme peint sur sa chemise

la beauté ne se mange pas avec une cuiller [VORBA]

A LA NOCE et *A L'OCEAN* anagrammes voyage de noces à l'océan ?
nocéan la femme convive dansulant intra-utérine

plus qu'une niche contiguë à la chambre du propriétaire alité vous dénicher un loge-
ment cité Falguière à trois maisons face à l'atelier de Victor Brauner quasi vide
alors table chevalet couleurs et pinceaux deux chaises un matelas d'anciennes
toiles récupérées

•) vous prenez à la première heure un nom d'auteur
 en arpenteur du mont de l'Homme [:] OMUL — en train de rejoindre à mi-chemin
 le monastère en passant station du démonologue avec le moine-hôtelier Gherasim
 au sommet des Carpathes prétendu le plus haut par erreur
 démon du nom rapté

vous vous enfoncez dans l'ornière du nom perdu d'un Gherasim Luca qu'aucune
 réaction chimique ne ranimerait un géographique métropolitain Gherasim un
 archimandrite sans descendance [:] Luca l'objet trouvé saisi dans l'espace entre
 vie et mort devenant nom-toujours

un gisant Gherasim Luca sur Athos
 signe nominal happé de l'archimandrite expert en langage la veille sorti du corps
 dans l'akte quelque Gherasimos de la Skite de Sainte Anne ou la skite de Timiou
 Prodomou d'Esphigmenou Kastamonitou Koustloumousiou Dionysiou
 Zographou Philotéou Xeropotamou — rivière sèche dans la ville du ciel que
 l'abaton proscrit aux femmes — ou bien un Lucas de Karyés ou de Karakallou

île licite airesie où votre nom ne vacille plus dvip presque île athonite où l'icône s'exile
 miraculeuse

dans l'acte graphique fusionnent la lettre et l'image
 faire du retrait dans l'image c'est lui donner du verbe c'est nommer la figure
 ce nom télémétrique Luca ce renom tétragramme à l'initiale « L » gravé en vous cette
 fois sans lapsus sans lacune fixité transmise lucarne du néant rempart digue
 d'une flotte orthographique : : *VITA DOMBO DIMBO DOMBO DIMBO*
 votre démarche vise jusqu'aux cimes de l'anti-Athos qu'une théorie de Sisyphe
 angoissés ne sait atteindre

azza .r serait-il mot juste assez sagot pour justifier qu'invité votre Gherasim Luca
 sous le coude nullement choix vous a toutefois délivré de l'histoire vous sképimant
 emportant votre camisole vous affranchissant de la course aux confins suggérant
 plutôt la fuite vers l'entame pour échapper aux affres historiques

au cœur d'un cloître sonore en surplomb croît l'arbre aux racines errantes de votre
nouvelle généalogie : : né à seize ans vous avez refusé de naître vieux
l'avatar a libéré dans la foulée votre lignée : : passée présente future

après demain demain sera hier [VORBA]

où le dit de votre prochain ?

un arrière-nom étrange circonscrit par l'île lointaine — presque — dérive vers un
point de fugue qui dissout la langue maternelle hors de portée du Yiddish —
non couramment parlé — hors du commun vous l'étranjuif derrière des propos
de perdition topos de xasarimos
être le poète et chien Ghérasim Luca
par ce nom nouvisage sans bannière une amnistie avec la mémoire est envisageable
non-englobé

millions de juifs terminés par des gentils

et le Gherasim Luca en vous parfois s'invite transpirant avançant de l'avant jusqu'à
votre présent étranglé ou pire appelant d'une voix vagale depuis la nébule

< JE-TU > avec lui devient < JE-CELA > le poème en résulte dans la liaison entre
deux noms propres : : un CELA-VOUS-DIT-QUELQUE-CHOSE

ça flotte dans un Ghérasimien Luca qui n'a pas votre ombre vêtu d'un habit mal
ajusté à côté de ses pompes

du belvédère pierreux c'est vous qui lui donnez votre nom cette fois et plus la lithotour
s'élance au ciel plus vous abandonnez à l'ombre le silence sur votre vrai vous
[:] L2 > L1

le puissant patronyme approche : : houle grise que vous tentez d'enfermer dans une
enveloppe non cachetée

le nom tracé sur la grisaille Gherasim Luca entrebaille une porte à Gherasim-Luca
quelle vérité le tourmentant cache-t-elle ?

cette même porte aux deux obscurités qu'il faut obscurcir par l'ouvert entre

et si aucun Gherasim Luca n'apparaissait dans les registres d'Athos ?

Gherasim aux Carpathes c'est Gershom au Sinäi

shem de guer — nom de l'immigré mosaïque — le fils de l'oiselle noire Tsippora
l'éloquence et de Moshe le circoncis de la langue le lourd de bouche [:] le bègue
— d'un côté la braise de l'autre le lingot que le nourrisson prédestiné va saisir
pour sa perte quand l'ange en nage enjoint la main du rescapé fluvial de saisir
la braise il la porte aux lèvres brûlées sauvées brûlèvres tendues vers la chaleur
du souffle bouchage du prophète bègue par où l'inspiration s'adresse au public

—
brûlèvres odeur âcre le brûle sur vos lèvres apeurées est ce ramot qui s'en va en
vapeur mue de GHERASIM LUCA en nom de couleur pour qualifier un or
grisaille vaguement dusran

vous expulsez dans l'espace ce nom d'aventurier relié à la station orbitale par un
cordon — nav ce nom navigant — vous tracez de la main dans ce vakim aux
ondes la forme curviligne de GHERASIM LUCA et le dessin doré de son caractè-
re vous transformez l'écrivain une femme en furie le célestoglyphe s'efface
que vous grafuez à nouveau et le cycle recommence le rêve de Micheline voile
l'identité de cette femme serait-elle Micheline ?

son combat pour que l'on vous nomme correctement

sinon femme d'avant-naître arrachée de son orbite sidérante par votre fureur
Amphitrite pleine d'arrière-pensées ?

ou femme d'une nuit qui vous a si joliment nommé le Somnambule que vous n'avez
pourtant pas su aimer

ou l'Aphrodite célébrant votre naissance qui a si joliment joui la nuit sur le sofa votre
voix plein les oreilles jambes offertes au lent doigté du possible jeu de mains
confuses peut-être les vôtres rôdant par là ?

ou bien votre mère l'ayant-nom ?

car le nom vous enracine par le nombril à l'ombre de la mère
à moins de couper le cordon patronymique — sidération — vous voulez vous octroyer
nombre et pénombre
l'ombilic celui prononcé de votre bien-aimée jamais née

prendre pseudonyme et langue jusqu'au propre qui ne soit plus l'objet de mesures
contre votre nom

à court de bande vous interrogez l'enregistrement de votre opéra de chambre improvisé
vous devez court-circuiter la voix qui fit des merveilles traversant votre élan

la manière de s'asseoir de votre mère sur votre seconde naissance du 12 mars de se
résigner avec philosophie au sort de mère de poète-poisson — deuxième deuil
— sa manière dépitée de voir son cadet commencer par l'ombre

ÉTANT CONNU DANS LA VIE CULTURELLE SOUS LE NOM QU'IL DEMANDE LA PERMISSION DE PORTER

la mort insoluble noire en face longeant vos mots rédigés sur l'île font état de votre
nom Salman découvert par la bureaucratie de la poésie
lucide et sans nombril inutile de digérer le monde — luma comme une terreur rou-
maine — vos dernières nuits en chœur narrent votre jeunesse à Micheline
mémoire sur la pointe des pieds pour capter la prescience emmêlée aux algues
impitoyables des laguls
car rien n'est plus vital que transmettre voici votre corps poétique entré en résonance
morphique

assis toute une journée seul émerveillé par un tableau blanc de Micheline
ondes blanches nébuleuse horizontale traînes de bleu courbé et deux feuilles formes
flottantes traversées d'horizon folios soufflés envol poussés par le vent

les mots ne résument aucune vérité ni ne sont contrepois du non-dit

à la fin d'une vie l'homme ne se possède plus que sur le bout de la langue
il préfère parfois la noyade au secret trahi Nipomuk pressé par le roi de Bohême –
exigeant l'accès au secret de confession de la reine – immergé dans la rivière dès
lors figure protégeant l'alentour de ponts démoniaques
le pont de l'île Saint-Louis est démuné de tout Nipomuk contrairement au pont
danubien Rossau jouxtant l'appartement de Herr Prof. Freud qui garde en esprit
ce Nipomuk de l'église morave index sur les lèvres silence de mort penché sur
le petit joueur de clefs et serrures Sigismond
le front de Sigi d'or sur lequel les explications tchèques de la nounou s'impressionnent

un autre saint fendant l'air du doigt met en garde
Freud croyait dur comme fer que l'église le protégerait tandis que la vue d'un curé
vous met en ébullition
quel secret aimeriez-vous encore nous confier ?

asseyez-vous là sur le vide de votre chaise flottante accrochez-vous au dossier de
son naufrage aérien

où il est l'art là ?

l'air de la chambre villa Cécile a le tranchant d'un couteau invisible
tant du brouillard que d'un accent à couper
à couperigner le gâteau d'anniversaire d'Annile pas le vôtre à l'inverse : : Annile est
repartie sans danse musette ni défilé sur les Champs sans avoir vu la parade
impeccable
vous préférez être né au premier jour du lion d'où vous expédiez des signes

La BOUTIQUE/GALLERY de la Revue *Fusées*

Une nouvelle rubrique voit le jour pour permettre à de jeunes collectionneurs de pouvoir acheter en ligne des peintures ou des photographies d'artistes ayant publié dans la revue, à un prix très raisonnable.

La revue *Fusées*, créée en 1997, compte aujourd'hui 20 numéros. Depuis sa fondation, avec un rythme progressivement atteint de 2 numéros par an, au printemps et à l'automne, elle a permis de faire connaître des travaux d'artistes (écrivains, plasticiens, cinéastes, musiciens...) qui, autrement, seraient restés dans l'ombre, en les présentant à part égale avec ceux de personnalités déjà plus reconnues. Chaque numéro demande un investissement non seulement du comité de rédaction – comme on peut l'attendre de toute revue – entièrement bénévole, mais également des artistes publiés eux-mêmes, qui participent à la valorisation du numéro qui les présente, sous des formes d'actions variées. Ainsi, des animations accompagnent la sortie des numéros dans des lieux variés (par exemple à la bibliothèque municipale Marguerite Audoux, Paris 3^e, au 104 Aubervilliers, à la l'École nationale des beaux-arts, à la bibliothèque de la Part-Dieu à Lyon...), avec des lectures, des débats... Mais la revue a aussi ses lieux d'implantation symboliques qui permettent de la faire rayonner : présence au Salon des revues notamment, et sur les stands des bonnes librairies. Elle offre également des pages de publicité pour d'autres publications du même niveau de qualité, ce qui permet les échanges dans ce réseau qui reste somme toute fragile.

Bien qu'elle conserve des abonnés fidèles (aussi bien des personnes privées que des institutions), qu'elle soit vendue en différents lieux et qu'elle jouisse d'une reconnaissance solide, la revue *Fusées* ne pourrait pas continuer d'exister sous son format actuel sans les soutiens que sont tous les abonnements...

Avec ses 136 pages et ses deux cahiers couleurs de 12 pages chacun, elle propose une dynamique essentielle qui fait également son originalité : le dialogue entre les arts, et entre ce qui est déjà repéré mais mérite une attention nouvelle, et le nouveau qui a besoin d'un espace de publication pour exister. L'histoire à venir des arts se modèle à travers une revue de ce calibre. Pour 2012, cela risque d'être une revue de 120 pages...

Veillez croire à mes sentiments les plus cordiaux.

Le 20 septembre 2011
Mathias Pérez, directeur de *Fusées*

Afin de soutenir davantage *Fusées* et de consolider son projet éditorial, je vous propose à la vente les œuvres des artistes ayant publié dans la revue.

Serge Lunal	Marc Pataut
Jean-Louis Vila	Bernard Heidsieck
Philippe Boutibonnes	Françoise Janicot
Claude Viallat	Jacques Villeglé
Jeanne Gatard	Antonio Seguí
Dino Fava	Jean-Luc Poivret
Daniel Dezeuze	Mathias Pérez
Georges Badin	Geneviève Morgan
Daniel Aulagnier	François Poivret
Charles Pennequin	Jocelyn Gasnier

Bulletin de commande

Nom Prénom

Adresse

Déclare souscrire pour l'achat de l'œuvre de et verse la somme de €

Chaque œuvre originale au format de la revue est vendue au prix de 500 €.

Sauf : Jacques Villeglé, Antonio Seguí et les portraits gravés de *Christophe Tarkos* par Charles Pennequin...

Établir le règlement à l'ordre de l'association/éditions Carte Blanche 29, rue Gachet 95430 Auvers-sur-Oise. Téléphone : 06 32 01 98 82

Les artistes ci-dessus sont visibles sur le site mathiasperez.com

La confusion de Faust
MARTIN BERNARD

Deuxième édition

De mourir pour retrouver le fil de la vie. Toi se bras le
De bras. rien de mort
quelque je
n'ai pas de plaisir à vivre. C'est
une absence qui s'est fait.

Il s'est commis un meurtre.

Le parolier est géographique. Le bras,
quelque part en Allemagne, en France,
en Espagne. Ou ailleurs. Enfin quoi. Mais
ton corps se trouve, bien malade par la
langue.

Les villes continueraient d'exister par ailleurs
de mourir. On le sait.
C'est qui choisit la destination dispose au la tout le
sans du vide. Nous le savons également.
Il s'est commis un meurtre.
En cette heure chaude, il est bien possible que ce
soit celui de la parole le ce meurtre...

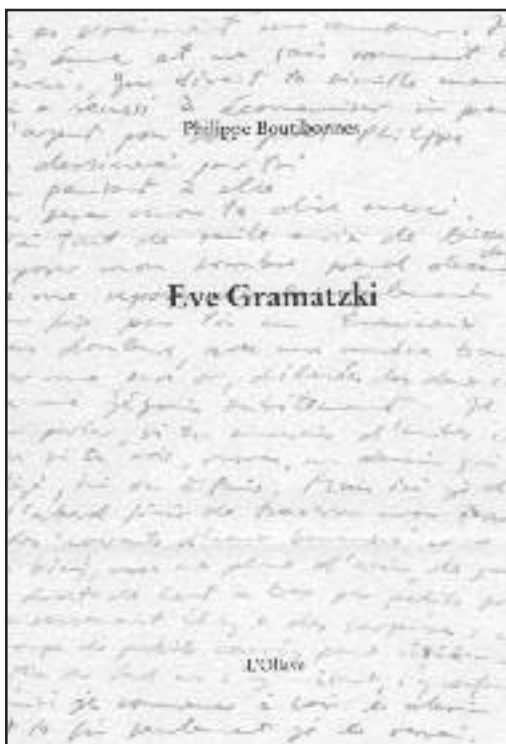
Les lettres ont été de révolte...

Je me trace jusqu'à la réponse. Elles se souviennent sur elles-mêmes.

Je ne suis pas
une robe. Je suis
un meurtre.

J'aurais pu montrer la machine affective des mots
mais de cela, je me fâche. Comme de leur matérialité.
Moi lorsque est un bras, me suis un bras.
J'aurais pu dire l'autre ou leur autre nettoyage, leur
couleur toujours. Mais évoquant le passé ou plutôt
le souvenir de la langue. J'aurais pu dire...
mais cela restera en puissance.

Ainsi donc, j'affirme que je prends la forme
surtout que je le suis. Mais l'écriture, je le sais
ici, dans ce cadavre vivant, je ne le laisse à toi,
et cela, avant que tu ne me vois et que je
ne pense reculer.
Je se le bras, la, sur le corps du vent, qui n'est
ni pour mourir.
Je se dit que la nuit, comme ailleurs, les per-
sées s'effondrent rétroactivement la pensée.
On le voit sans nom. On la pleure sans ciel.



Philippe Boulbonnes

Eve Gramatzki

L'Albion

Le titre du livre et son sujet – son épigramme sans cesse ses
origines et sa fin – sont un roman. Eve Gramatzki. Le roman est
celui d'une poétesse, née à Königsberg en 1930 et qui, en 2005,
s'est installée à Paris.

Son travail, dans l'une des qualités principales est la
volonté, et la volonté se fait en réponse radicale depuis les
modestes objets, qu'ils soient, et redoublent scrupuleusement,
sous leur être de la fin de sa vie.

D'abord rapproché littérairement des hyperboliques, Eve
Gramatzki s'est vu par les années 1980 son art d'écrire,
surtout et rigoureux, sans concession. Sans compromission,
elle l'a fait ainsi.

Par quelque regard ou angle d'attaque qu'on tente d'appréhen-
der cette œuvre, et par quelques mots qu'on l'exprime, elle
semble réfractaire à toute saisie. Cependant plus on s'enfonce
dans, cette poétesse, singulière au premier abord, fait écrire.
Deux textes respectivement composés en 1994 et 2011
s'échangent, chacun à sa manière d'un déchiffrement le sens ou
d'un lever le secret.

Il devient corps au deuil d'une seule manière lui dépasser.
Il dit et s'ignore le reconnaissant, l'attachement fidèle
mais aussi l'engagement qui lui est dû. Il se voudrait
incompréhensible comment sans cesse, à la figure vaine, le mot
impressionnable : ainsi. Il ne fait que ressembler dans une
langue sans fin comme mais que les mots ont révéler,
une fin.

Ph. B.

ISBN 978-2-955891-3-1
1400 €



REFUSEZ L'USINÉ USÉ : LISEZ FUSÉES
mathiasperez.com

Directeur de la publication
Mathias Pérez

Comité de rédaction
Mathias Pérez, Clothilde Roullier, Mathieu Brosseau, Constance Chlore

Correspondants réguliers de la revue
Philippe Boutibonnes, Hubert Lucot, Ronald Klapka, Yoann Thommerel, Yves Di Manno, Bernard Heidsieck, Daniel Dezeuze, Claude Minière

Maquette
Delia Sobrino

**La revue est soutenue par le Conseil général de la Sarthe
et le Centre national du livre.**

© Chaque auteur pour sa contribution
© Carte Blanche 2012 pour l'ensemble
ISBN 978-2-905045-59-1
EAN 9782905045591

ISSN 2117-9557

Parution : 2 numéros par an, en avril et octobre
Publicité : téléphoner à la revue

Bulletin d'abonnement

Nom..... Prénom.....

Adresse.....

Je souscris un abonnement à partir du n° à €

61 € pour la France

500 € avec un tirage de tête de Philippe Boutibonnes ou Claude Viallat

70 € pour l'UE, 80 € pour les autres pays

Je complète ma collection avec le n° 2 3 4 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
(entourer les numéros choisis)

Fusées n° 1 : épuisé. Fusées du n° 2 au n°4 : 20 €, du n° 5 au n°10 : 27,50 €, le n° 11 : 12 € et du n° 12 au n° 21 : 15 €.

Ci-joint un chèque bancaire de €, réglant le montant total de ma commande.

Éditions Carte Blanche, 29 rue Gachet, 95430 Auvers-sur-Oise. Tél. 01 34 48 01 61

La revue est visible sur le site **mathiasperez.com**