

S O M M A I R E

1 SARAH KOFMAN	
Sarah Kofman • DESSIN	2
Alexandre Kyritsos et Philippe Boutibonnes • REPÈRES	5
Sarah Kofman • LA MORT BLANCHE	7
Philippe Lacoue-Labarthe • LA NAISSANCE EST LA MORT	8
Françoise Armengaud • LE RIRE DE SARAH	12
Jean-Luc Nancy • COURS, SARAH !	19
Sarah Kofman • LA MORT CONJURÉE	27
Philippe Boutibonnes • UNE LEÇON, UNE LECTURE	31
2 SERGE LUNAL	
Christian Prigent • QUESTION D'ESPACE	38
Jean-Claude Hauc • L'OBSCUR OBJET DE LA PEINTURE	39
Serge Lunal • 12 PEINTURES EN COULEURS	49
Daniel Dezeuze • CIBLES CHROMATIQUES, FLÈCHES MUSICALES	61
Serge Lunal/Claude Viallat • PROPOS	63
François Lagarde • SERGE LUNAL	68
3 ROBERT PINGET	
Clothilde Roullier • PINGET PASSE-PASSE	70
Robert Pinget • LETTRE À MORTIN	71
• HORS-TEXTE	72
Fabienne Caray • ÉCHANGE DUBUFFET-PINGET	74
Christine Montalbetti • LE LAPIN NEURASTHÉNIQUE	89
Michel Butor • SIGNET	91
Danièle Momont • PUIS DE NOUVEAU GRIFFONNANT AU COIN DU FEU	93
Bibliographie indicative	94
4 ONCLES D'AMÉRIQUE	
Frank O'Hara • EN SOUVENIR DE MES SENSATIONS	96
Raymond Federman • POÈMES ÉCRITS À LA MAIN	102
5 TRAVAUX EN COURS	
Jérôme Bertin • LES BATAILLES	108
Jean Renaud • MADAME, IL FAUT PARTIR	111
Éric Clémens • POUR UN ART AU MONDE	114



Sarah Kofman, dessin au crayon de couleur orange vif sur bristol, 20 x 12,5 cm.

1

SARAH KOFMAN

Textes de *Sarah Kofman*,
Alexandre Kyritsos,
Philippe Lacoue-Labarthe,
Françoise Armengaud,
Jean-Luc Nancy,
Philippe Boutibonnes

L'importance du dossier consacré à Sarah Kofman nous contraint à reporter au prochain numéro de *Fusées* (n°17, Avril 2010) la partie consacrée aux dessins et aux textes afférents.

Philosophe, **Sarah Kofman** (1934–1994) est l’auteur d’une trentaine de livres dédiés, entre autres, à la pensée de Nietzsche et de Freud – mais aussi de Platon – ainsi qu’à la question de la femme et du féminin.

Mais Sarah Kofman dessinait aussi, assidûment. De cette activité compulsive nous restent plusieurs centaines de visages – le sien et ceux d’autrui –, la plupart coupés de leur corps.

Attentive au thème de la représentation – l’attestent au moins deux de ses livres, *Mélancolie de l’art* et *L’imposture de la beauté* –, Sarah Kofman interroge les textes et les peintures pour tenter de comprendre la fonction « pharmaceutique » de l’art : Comment peut-il nous protéger de l’illusion, de la mélancolie et de la fascination morbide ? En quoi rend-il tolérable l’intolérable ? Ce sera le propos de *La mort conjurée*.

Le dossier que nous consacrons à Sarah Kofman rassemble la première version de l’ultime texte qu’elle écrivit, des témoignages de ses amis (Françoise Armengaud, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy), un ensemble de ses dessins ainsi que leur lecture attentionnée dont s’est acquitté Jean-Luc Nancy : Que disent-ils, en effet, ces portraits à la bouche démesurément ouverte ?

Ce dossier n’aurait pu voir le jour sans l’aide amicale et les encouragements d’Alexandre Kyritsos. Il nous a permis d’avoir accès et de disposer d’une somme de dessins et de documents dont certains sont ici reproduits. Qu’il en soit très vivement remercié.

Nous remercions Albert Dichy, Directeur littéraire de l’IMEC (Institut Mémoires de l’édition contemporaine) de nous avoir autorisé à publier le texte de Sarah Kofman ainsi que la page manuscrite.

REPÈRES

Alexandre Kyritsos et Philippe Boutibonnes

Pour Sarah Kofman - née en 1934 à Paris de parents polonais émigrés en 1929 - la seconde guerre mondiale fut, à plus d'un titre, une épreuve cruciale : l'épreuve du malheur extrême. Son père, Bereck Kofman, rabbin, fut arrêté (« ramassé » écrit-elle) par la police française en juillet 1942, l'année du port obligatoire de l'étoile jaune et des rafles massives. Déporté à Auschwitz, il y fut assassiné « enterré vivant à coups de pioche pour avoir refusé de travailler ce jour-là » (Shabbat) : « Parce qu'il était juif, mon père est mort à Auschwitz : comment ne pas le dire ? Et comment le dire ? Comment parler de ce devant quoi cesse toute possibilité de parler ? »

Durant les trois années qui suivirent la déportation et la mort de son père, Sarah et ses cinq frères et sœurs vécurent cachés sous un nom d'emprunt, séparés et dispersés en Province. Sarah devenue Suzanne fut recueillie par la « dame de la rue Labat » qu'elle nomma Mémé. Elle décrit cet épisode et la rupture affective qui s'ensuivit dans son dernier livre. Enfance déchirée : l'expérience de la mort au-delà de la mort (« mort pire que la mort » écrit-elle), l'éloignement de la fratrie et l'arrachement puis le partage impossible de l'amour pour une mère et son double, vécus comme la toute puissance d'un exil intérieur (« ce fut atroce » note-t-elle) imprègnent l'ensemble de la réflexion de Sarah Kofman.

La guerre finie, ce fut, pour une courte période, le retour à l'école primaire de la rue Doudeauville où Sarah retrouve ses anciennes camarades, puis Nonancourt, le préventorium d'Hendaye et enfin, durant cinq ans, le séjour au Moulin, à Moissac, institution pour enfants de déportés. A sa demande Sarah est inscrite au collège et entreprend des études secondaires classiques. Elle apprend l'hébreu. L'une des salles de la bibliothèque de cette ville porte maintenant son nom.

Elle revient alors à Paris vivre chez sa mère. Elle prépare le baccalauréat au lycée Jules Ferry avant d'obtenir à la Sorbonne l'équivalent de la maîtrise actuelle avec un mémoire sur *Platon et le langage*.

Après l'obtention de l'agrégation, elle aborde sa carrière d'enseignante au lycée Saint-Sernin à Toulouse (1960) puis est nommée, en hypokhâgne, au lycée Claude Monet à Paris. De cette époque date son premier article : *Le problème moral dans la philosophie de l'absurde* (1963). Sous la direction de Jean Hippolyte, elle com-

mence des recherches pour une thèse de doctorat sur le concept de culture chez Nietzsche et Freud, thèse qui sera conduite, après la mort de Jean Hippolyte, par Gilles Deleuze. Dès la fin des années 60 elle suit, à l'E.N.S. le séminaire de Jacques Derrida – auquel la lie une profonde amitié et auquel elle consacrera un livre (*Lectures de Derrida*, Galilée Ed., 1973) – séminaire où elle rencontre Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. De l'estime partagée entre les quatre philosophes naîtra la collection *La Philosophie en effet* et dont le premier livre publié sera *Camera obscura. De l'idéologie*, (1973). Sarah Kofman devient Maître-assistante à la Sorbonne en 1970 et le restera quelques vingt ans. Elle participe alors activement aux travaux du GREPH (Groupe de recherches sur l'enseignement de la philosophie). Malgré la parution d'une vingtaine d'ouvrages et l'obtention, sur travaux, de son Doctorat en 1976, sa candidature à un poste de Professeur provoque de vives polémiques au sein de la section de Philosophie du Comité National de l'Université. Nommée Professeur en 1991, elle poursuivra son enseignement universitaire jusqu'à sa mort. Cette même année paraît un court récit : *Rue Ordener, rue Labat* (Galilée Ed., 1994¹), un « aveu » dont « les livres précédents n'ont été que des voies de traverses pour parvenir à l'écrire » – avouait-elle. Durant la guerre, les deux rues nommées dans le titre bornaient son horizon. Elles « dessinent un dédale d'où ne surgit plus aucune issue, alors c'en est fini et de la philosophie et de la vie. » (F. Proust, 1997).

Sarah Kofman met fin à ses jours le 15 octobre 1994.

1. En 1995, dans un film vidéo d'une trentaine de minutes, la réalisatrice israélienne, Shiri Tsur, a proposé une lecture scrupuleuse et pathétique de ce livre.

LA MORT BLANCHE

Sarah Kofman

Sentier de campagne – montagnes alentour. Me sera-t-il donné de revoir, jouissance absolue, ce paysage – le mien – qui hante et comble mes rêves ?

Il me faut d'abord emprunter un immense escalier en zigzag, avant de le contempler, stupéfaite devant tant de splendeur, fascinée par une énorme vague gonflée d'écume blanche, roulant au ralenti vers le rivage.

Soudain, alors qu'elle allait se briser sur le sable, elle se métamorphose en un ange vêtu de blanc armé d'une faux qui me griffe, me prend par derrière et me terrasse à mort.

Eveillée par l'angoisse, pas tout à fait sûre d'avoir seulement rêvé, je murmure : « lait de ma mort... ».

Si j'avais à donner un titre à ce rêve, ce pourrait être : « la mort blanche ».

Cette brève transcription d'un rêve, non datée, a été retrouvée récemment dans les archives de Sarah Kofman par Alexandre Kyritsos, qui l'a confiée à la revue.

LA NAISSANCE EST LA MORT

Philippe Lacoue-Labarthe

A la mémoire de Sarah

« Vivre est une mort, et la mort elle aussi une vie.

Hölderlin, En bleu adorable

Il y a des scènes primitives : c'est connu, ou reconnu, depuis Freud. Au moins. Celles-ci sont matricielles : remémorées, réélaborées ou reconstituées, voire tout simplement inventées, par l'effet d'une sorte de rétroprojection – élaborées, donc, elles informent ou commandent un destin, singulier ou collectif. Une vie, comme une civilisation, est la répétition – la réaction, au sens strict – de ces scènes inaugurales ou plus exactement immémoriales, si l'on fait dire à ce qualificatif ce qu'il devrait dire : elles sont antérieures à la mémoire elle-même, dont elles sont en vérité la possibilité la plus précise. Toute existence – le fait d'exister – est le souvenir de ce dont, par définition, il n'y a aucun souvenir : la naissance.

Ce mécanisme des scènes, le plus archaïque qui soit, a été mis en évidence de longue date par les mythographes et les ethnologues : c'est celui de la *citation* des schèmes ou des séquences mythiques, pensés comme modèles d'existence et des inducteurs de conduite. Mais il ne faut pas oublier que toute la morale classique, antique ou moderne – de Plutarque à Montaigne ou à Nietzsche –, était fondée sur la méditation des exemples (les « hommes illustres ») ; et que l'éthique chrétienne, qui s'autorisait de la « vie des Saints », a fini par se résumer dans *L'Imitation de Jésus Christ*. C'est en connaissance de cause que le prophète de la mort de Dieu a intitulé son autobiographie *Ecce Homo*.

Il n'est sans doute pas aberrant de faire l'hypothèse que ce même phénomène est constitutif de la littérature comme telle. L'origine de la littérature serait, elle aussi, immémoriale. A cette différence près, toutefois, qu'elle se soutiendrait d'un souvenir encore plus impossible, bien qu'il en soit le revers exact, que l'impossible souvenir de la naissance : le souvenir de la mort.

C'est ce dont témoignerait – *exemplairement*, me semble-t-il – Artaud. Celui, en tout cas, de la célèbre conférence au Vieux-Colombier.

Deux « scènes primitives », c'est probable, commandent l'Occident. Et sa littérature. Ou l'Occident comme littérature.

Elles sont toutes deux installées – à jamais – par les poèmes homériques. C’est la scène de la colère (Achille, l’*Iliade*) ; et c’est la scène de l’expérience, littéralement : de la traversée d’un péril – un terme de marine, comme on sait (Ulysse, l’*Odyssée*). L’Occident est colérique et aventureux, expérimental, même lorsqu’il se fait chrétien et que vient gronder, tout contre le mythe grec, la colère du Dieu biblique (et des prophètes). Ou que le destin de l’esprit, qu’il considère comme son Destin – si ce n’est le Destin lui-même –, s’appelle traversée du désert, et retour : à soi, chez soi (Ithaque est une Terre promise). Ou encore passion, mort et résurrection. « Là où est le danger, croît aussi ce qui sauve » : c’est Hölderlin qui l’a dit, lui qui voyait en Kant « le Moïse de [sa] nation ». Mais Hegel, et Schelling, auraient pu souscrire à la sentence, eux qui définissaient la philosophie (la pensée occidentale), depuis sa plus lointaine origine, comme « l’Odyssée de la conscience ». De toute façon, les uns et les autres tenaient ce savoir de Luther : « Dieu lui-même est mort ». Je vais en reparler.

La scène de la colère a trait à la justice, et donc au jugement : le dernier, selon l’eschatologie juive et chrétienne. Artaud la rejoue, cette scène, sous l’invocation du martyr (du témoin exemplaire) qu’il a élu : Van Gogh, « le suicidé de la société ». Cela s’appelle, il n’y a tout de même pas de hasard, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Comprendons bien : il y a jugement, mais pour en finir avec le jugement. Jugement dernier du jugement dernier, fin du Règne des Fins. Artaud proteste et demande, comme Achille (ou Job), réparation. C’est l’essai, dans la véhémence et la révolte – la « sainte colère » - d’achever la spoliation théologico-métaphysique, le vol de l’âme. Une telle colère est comparable à celle de Nietzsche, aussi douloureuse, aussi pathétique. Mais peut-être en plus dur. Il est demandé que cesse – enfin – la dépossession, la dépropriation. Nietzsche jubilait, Artaud souffre le martyr. Sa question n’est pas du tout : qui suis-je ?, ni même : est-ce que je vis encore ? (Ce sont là des questions au fond infantiles, narcissiques). Sa question est : pourquoi m’a-t-on forcé à être ? Pourquoi m’a-t-on *forcené* ? Et c’est la question de la mort – de la naissance.

L’*expérience* d’Ulysse, elle, n’est pas de simple navigation ; ni même d’acharnement au retour. Elle culmine dans la traversée de la mort, la descente aux Enfers – un *topos* obligé, désormais, pour toute grande littérature (occidentale), de Virgile et Lucain à Dante ou à Joyce, et à Broch. Le morceau, techniquement, se nomme *nékuia* : le héros franchit le pas vers les morts – le « pas au-delà », comme dit Blanchot –, il traverse « ce peu profond ruisseau calomnié, la mort » (c’est une phrase de Mallarmé) : Styx, Achéron. Il revient. Il revient, mais c’est pour ne pas en revenir

d'en être revenu. Pour cette raison il dit (il raconte), il écrit : il sait qu'il est mort, et c'est la Science elle-même. Le mythe d'Orphée ne signifie pas autre chose, et c'est le mythe d'origine de la poésie, c'est-à-dire de l'art.

(Ne pensez pas qu'il n'y ait là qu'abstraction, réservée au ressassement littéraire ou philosophique. L'histoire elle-même obéit à ces schèmes : de Gaulle, en 1940, ce fut une colère ; et Mitterand, en 1981, la descente chez les morts. La contrainte symbolique est sans faille.)

Ce rappel élémentaire ne s'autorise que de la lecture des carnets préparatoires d'Artaud pour la conférence au Vieux-Colombier du 13 janvier 1947. Dans l'un des trois cahiers apportés par Artaud pour la circonstance, si l'on peut se fier à la transcription proposée par Paule Thévenin, on peut lire qu'Artaud est mort crucifié sur le Golgotha, il y a deux mille ans. Artaud fut le Christ : « Dieu lui-même est mort ». C'est un « délire », assurément. Le docteur Ferdière, qui le « soigne », le lui dit. Je cite :

- (Ceci, *susurré*) Savez-vous, M. Artaud, comment s'appelle le délire qui consiste à se prendre pour tel grand personnage historique dont on a épousé l'individualité ?

- Es-tu devenu fou, psychiatre imbécile, et où as-tu pris que je me prenais pour Jésus-Christ ? Je t'ai simplement dit et je répète que moi, Antonin Artaud, cinquante piges, je me souviens du Golgotha. Je m'en souviens, comme je me souviens d'être à l'asile de Rodez au mois de février 1943 mort sous un électrochoc qui me fut imposé contre mon gré.

- Si vous étiez mort, vous ne seriez plus là.

- Je suis mort, réellement mort, et ma mort fut médicalement constatée. Et puis je suis *revenu* comme un homme qui reviendrait de l'au-delà.

Et je me souviens aussi de cet au-delà.

La scène est absolument cadrée : c'est la plus ancienne, la plus vieille. Artaud la commente ainsi (c'est pour ainsi dire sans phrase, juste un murmure : « Pas vociférer », dit-il) :

L'électro-choc dont je mourus fut le troisième.

Je m'étais mal endormi sous la décharge du courant et je me souviens d'avoir tourné hagard pendant un temps indéterminé comme une mouche dans mon propre gosier, puis je me suis senti crever et jaillir au-dessus de ma propre dépouille, mais sans parvenir à me séparer tout à fait de mon corps.

Je flottais dans l'air comme un ballon captif, me demandant de quel côté était la route, et si mon corps m'y suivrait jamais (...).

J'en étais là de ce débat lorsqu'un brusque déclic me fit sombrer en terre et je me réveillai dans la chambre où l'électro-choc m'avait foudroyé.

J'appris après que le Dr Ferdière, me croyant mort, avait donné l'ordre à deux infirmiers de transporter mon corps à la morgue et que seul mon réveil à ce moment-là m'avait sauvé.

Artaud rejoue la scène entière. Il les rejoue donc toutes, cela veut dire : toutes les morts. Celle de Montaigne tombé de cheval (*Essais*, II 6, « De l'exercitation ») ; celle de Rousseau, qui la répète (*Rêveries du promeneur solitaire*, II), celle de Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*) ; celle de Rimbaud (*Une Saison en enfer*), ou celle de Mallarmé déclarant : « La destruction fut ma Béatrice » et confiant à son ami Casalis : « Maintenant, je peux dire que je suis parfaitement mort. » Et combien d'autres, jusqu'au Blanchot de *L'Instant de ma mort*. L'impossible expérience de la mort est l'*autorisation* de la littérature, et il n'est pas écrivain en souci de son essence qui ne soit, de toujours, déjà mort. Sinon qu'aurait-il à dire, d'important ?

Ecrire, c'est dire comment l'on est mort. Et c'est la pensée même, qui n'est pas d'être étonné de ceci que « je suis », mais qui est d'être bouleversé de ceci que « je n'ai plus été. » La mort est comme l'impératif catégorique de la pensée, de la littérature. Hegel a fait de cette nécessité un système, mais Artaud l'a proférée dans la plus extrême douleur, et cela s'appelle la poésie.

Texte paru dans *Pleine Marge*, n° 27, Peeters Ed., Paris, 1998. Nous remercions Claire Lacoue Labarthe de nous avoir autorisé à republier ce texte.

LE RIRE DE SARAH

Françoise Armengaud

Pour Alexandre Kyritsos

Chaque traversée du cimetière Montparnasse me confronte à la fausse douceur d'une visite qui n'en est pas une. Dérisoire poignance, que l'habitude atténuera peut-être, d'un élan qui se heurte et se blesse, et point ne s'apaise pour autant. Trouver vide le tombeau de qui l'on aime n'est pas donné à tout le monde. Et toi, Sarah, tu ne voulais surtout pas croire aux miracles pas plus qu'aux contes de fées.

Entrons dans ce cimetière par la porte Edgar Quinet. Dans l'allée qui abrite Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, et à quelque pas de Marguerite Duras, ta tombe, simple, de pierre ocre. Un seul nom, le tien : Sarah Kofman. Deux dates : 1934 -1994. Nul ornement ni emblème. Une petite plaque de marbre porte gravée l'inscription d'une promesse : « Sarah, notre amie, nous ne t'oublierons jamais ». L'assurance de la mémoire du cœur, seul serment que tu eusses pu exiger et accepter. L'amitié était une relation majeure pour toi. L'entre-deux (ou plusieurs) des amitiés était le seul lieu où le sens des propos prenait vie, et où l'exercice de la pensée comme de la vie prenait sens. Ce n'est pas ici une sépulture de famille. Mais d'une individuie, singulière s'il en fut, veillée de l'aura de ses élections et dilections.

Une fois de plus je songe à cette étrange inversion qui s'opère tout au long des tombes – du moins celles dûment ritualisées – entre nos corps et nos noms, entre le visible et l'invisible, dont la mort semble bouleverser la répartition ordinaire. Voici que le corps se trouve enfoui et que le nom surnage à l'affleurement des pierres comme une chevelure à la surface des eaux. Peut-être aussi que la personne défunte observe et respire par les lettres de son nom.

Je veux parler de toi et je commence par ta tombe, puisque c'est à cet espace-là que finit, semble-t-il, ton temps. Que finit quoi, au juste ? Des gens diraient ta vie terrestre, comme s'il y en avait une autre. Mais tu ne nous laisses pas penser sans toi, sans ta pensée. Tu ne cesses ainsi de nous solliciter. Mais aussi, inverse-

ment, je me demande : être mort, serait-ce ne plus vivre que pour et par autrui, à la merci d'autrui et au bon vouloir de la fidélité d'autrui ?

Nous avons peu parlé de ces choses. Elles n'étaient pas objet de spéculation pour toi, encore moins de complaisance. D'angoisse, sans doute, oui, mais tu l'épargnais à nos conversations. Comme en tout, ton souci me semblait être essentiellement la rigueur et l'exactitude. J'admirais ta méthode philosophique de forcer les discours à avouer le site de leur ligne de partage entre ce qu'ils supportaient de vérité et l'insoutenable qu'ils ne pouvaient que dérober. Mais tu parvins un jour à faire le récit d'une mort *insoutenable* : celle de ton père, le rabbin Berek Kofman, battu à coups de pelles et de pioches, et enterré vivant, à Auschwitz en 1943, un jour de Chabbat, parce qu'il refusait de profaner la sainteté de ce jour.

C'est dans *Paroles suffoquées* que tu évoques également, en note, pour le juger sévèrement, le propos de Freud apprenant la mort de sa fille : « La séance continue ». Tu suggères de voir « dans cette non-interruption scandaleuse une sorte de bouffée psychotique transformant, pour rendre tolérable l'intolérable, la vie en une idylle ». Si tu t'intéressais vivement aux manières de « s'en sortir » (*Comment s'en sortir ?*), ce n'était pas pour accréditer l'idylle ou l'utopie.

Nul, je crois, n'a su le dire mieux que Wittgenstein : « Lorsque quelqu'un est mort, nous voyons sa vie dans une lumière conciliante. Sa vie nous semble arrondie par une sorte de vapeur. Mais pour lui, elle n'était pas arrondie, elle était pleine d'aspérités et imparfaite. Pour lui, il n'y avait pas de réconciliation ; sa vie était nudité et détresse ». Avertissement, alors même que refusant de séjourner dans le funèbre, nous convoquons ta voix, ta parole, ton rire, et les minutes heureuses partagées, et que nous pourrions profiter de cette interruption (croyons-nous) de l'échange que déciderait la mort pour y installer le relâchement navré de la tension attentive qui nous aimantait vers l'amie, le glas d'une clôture – quelqu'un dont plus rien d'imprévisible ne nous parviendra désormais – et aussi la tentation d'un jugement, et surtout cette espèce de quiétude issue d'une euphémisation de sa destinée que l'intéressée ne contredira pas, celle-là même contre laquelle Wittgenstein nous met en garde.

Ta vie était si débordante, jaillissante, éblouissante d'intelligence, si fourmillante de curiosité, d'hypothèses, d'indignations, de jubilations... Mais tu ne laissais pas ignorer tes déchirements, tes tourments, ni le poids d'un passé d'enfance si

lourd que tu ne pouvais le livrer, au long des conversations comme des écrits, que par fragments et par allusions. Confidences ponctuelles dont la publication de *Rue Ordener rue Labat* accomplira le puzzle. Si l'on peut dire « accomplir », car tant de bouleversements subis par une petite fille juive pendant l'Occupation à Paris relèguent la notion d'accomplissement parmi les frivolités triviales et incommensurables à la réalité.

L'Occupation... Tu passas ces années déchirée entre deux affections, deux figures féminines maternelles rivales : ta mère, qui, dis-tu, était dure, et cette femme douce, – la dame de la rue Labat – qui vous sauva la vie à toutes deux, ta mère et toi, en vous hébergeant et cachant. C'est à son propos que tu m'as confié en riant, lors d'un de nos déjeuners au quartier Latin à la sortie de tes cours, que, troublée comme tu l'étais par sa beauté, tu aurais pu/dû devenir lesbienne...

J'entends parfois le vœu de mémoire perpétuelle : « Nous ne t'oublierons jamais » comme un : « Tu nous manqueras toujours ». Tu avais intitulé « Il y a quelqu'un qui manque » l'étude critique que tu avais rédigée à propos d'un ouvrage de ton ami Denis Hollier sur Sartre. Et tu notais ceci : « Le projet fondamental de Sartre [...] c'est d'écrire pour survivre : projet non dépourvu d'agressivité [...] projet de refuser – tel un *dibbouk* – de se laisser enterrer, projet de devenir un fantôme qui ne cessera de nous hanter comme notre propre double ; qui, tel un vampire, ne nous laissera pas en paix tant que nous ne l'aurons pas incorporé ; projet de faire de nous tous, à tout moment et partout, des mélancoliques, afin que nous éprouvions le manque de celui qui a nom Sartre, et dont la disparition devrait faire de nous des infirmes, des mutilés, des castrés ».

Toi, ce serait plutôt : écrire pour ne pas manquer ; être en quelque sorte toujours présent-e par le texte. Le livre, la page, telles lignes, répondront toujours « Me voici ! » à tout appel, à toute interrogation. Confiée à ses quelque vingt-cinq ouvrages (sans doute davantage) – qu'elle appelait ses « enfants » – l'écriture et la pensée de Sarah Kofman ne sauraient nous manquer. Évidence presque triviale. Pour peu que nous ayons le souci de les quérir. Peut-être aussi pouvons-nous penser à une éventuelle inquiétude de Sarah, d'avoir laissé ses écrits « orphelins », comme Platon le déclarait déjà de tout écrit, privé à la différence de la parole vive, de toute défense, abandonné au bon vouloir ou à la maladresse de ses exégètes.

Une méditation sur la mort de l'autre, de l'amie, fait difficilement l'économie d'un retour sur soi. Par le contraste d'abord, lorsque l'annonce d'une mort résonne comme le démenti d'un fantasme cher, celui d'une symbiose intellectuelle et affective sans faille, intimement solidaire. Trop obvie contraste, logé dans cette encombrante et inélégante survie qui fait de nous des êtres presque obscènes, des êtres désormais de trop. Coupable dissymétrie, alors qu'auparavant, nous marchions avec l'autre, avec l'amie, d'un pas que nous pouvions penser symétrique, ou parallèle. Mais une similitude s'aperçoit, qui rédime l'amertume du contraste, car, après d'autres êtres chers, Sarah à son tour me donne à penser l'image anticipée de mon propre devenir/avenir, finitude brève en voie d'effacement, subjuguée par l'inexorable avancée des temps, indéfinie mesure de ce que l'on aimerait décrire comme un compte à rebours si, justement, les quantités n'étaient, comme on dit en algèbre, de parfaites inconnues.

Quelqu'une m'a soutenu, un jour, avoir, après la mort de sa mère, continué à approfondir sa relation avec elle, non seulement la comprendre, cette relation, comme quelque chose qui appartiendrait au passé, mais à la modifier comme quelque chose de vivant. Peut-être sommes-nous moins privés des morts qu'eux de nous, puisqu'ils le sont déjà d'eux-mêmes, apparemment du moins. Car s'ils sont vivants pour nous, les morts, pour eux-mêmes sont sans doute bien morts, et nous avec sommes morts pour eux.

Sarah et moi étions « amies d'enfance » comme on dit « amies de cœur ». En effet, nous ne nous connaissions pas depuis l'enfance. Mais c'est bien l'enfance – une saveur d'enfance, tantôt amère tantôt douce, une empreinte ineffaçable et en permanence affleurante – qui nous liait d'une tendresse plus profonde que toute philosophie. Nous partagions un goût immodéré du rire, indissociable du pressentiment de la détresse proche. Nous nous retrouvions dans l'inéradicable enfance de celles qui se sont tôt juré de ne point pactiser avec le simulacre de sérieux des grandes personnes. La franchise rebelle, l'insolence intellectuelle de Sarah en auront irrité plus d'une, de ces grandes personnes, et plus d'un de ces Messieurs de la Sorbonne.

En fait, nous avons fait connaissance, en même temps qu'avec Danièle Kohn, alors jeune étudiante en philosophie et qui devait se tourner ensuite vers la psychanalyse, l'été 68, lors d'une belle décade sur Marx au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Au milieu d'intellectuels tous plus brillants les uns que les autres, Sarah par-

lait vrai. Petite mais bien campée, petite et clamante, volubile, agitée, espiègle, véhémentement, fâchée, inquiète, susceptible, outrée, trépignante, volcanique jusqu'à paraître parfois odieuse. Elle n'était visiblement pas venue sur terre pour y apporter le sommeil. J'appréciais d'emblée sa manière socratique et plus que socratique, talmudiste et plus que talmudiste, de poursuivre âprement toute discussion entamée et de ne pas « lâcher le morceau ». Ouverte, attentive, voire aux aguets, elle trouvait de l'intérêt à toute proposition d'autrui, quand ce ne serait que celui d'avoir à se mettre en frais pour la balayer. Anxieuse d'émettre et de transmettre l'inédit, l'irruption novatrice, elle apparaissait éminemment projective, impulsive/expulsive, explosive/implosive...

Pour des raisons que je n'entreprendrai pas d'analyser ici (Michèle Le Dœuff, qui fut une des étudiantes de Sarah, l'a fort bien fait dans son ouvrage *L'étude et le rouet*), il est plus difficile d'être philosophe « sexuée au féminin » (pour reprendre l'expression forgée par Michèle Causse) que théoricienne, chercheuse, romancière voire poète. Sarah a eu le courage de se tenir constamment sur le front de la critique la plus aiguë – la plus « interne » — à l'égard des penseurs masculins dont elle scrutait les écrits. Si elle refusait – un peu, je crois, à la manière de Marguerite Yourcenar – l'appellation de féministe, elle voulait aussi montrer la manière dont les femmes se trouvaient dévalorisées dans les textes des philosophes et comment cela renvoyait à une position de défense contre leur propre folie. Un de nos trains de discussion les plus vifs, stoppé net.

Sarah, tu as choisi – du moins ai-je pensé que ce choix était ainsi motivé, mais après tout nul ne le sait – tu as choisi un 15 octobre, date anniversaire de la naissance de ce Nietzsche à qui tu consacras tant de commentaires exigeants, passionnés, impérieux et éclairants, tu as choisi un 15 octobre pour mettre fin à tes jours. Excès de la souffrance physique : permanentes douleurs, suite à un accident de voiture ; séquelles et angoisse de ce cancer pourtant opéré avec succès quelques années auparavant. Excès de la souffrance morale. La vie n'était sans doute plus telle qu'elle valût encore ce nom à tes yeux, aussi l'as-tu choisie d'un choix autre. Faut-il faire du sens avec le suicide muet d'autrui ? Refuser le sens est une offense, mais le présumer est tout autant une violence. Et la depositaire, qui seule pourrait dire, justement, s'en est allée.

Nous entretenant longuement à ton sujet, Danièle et moi, nous nous sommes aperçues que nous partagions la même douloureuse intuition. À savoir qu'après lui

avoir échappé enfant – et à quel prix ! – tu étais en quelque sorte rattrapée par la persécution nazie, laquelle te tuait comme une bombe à retardement. Nous évoquions – à tort ou à raison – les noms de Primo Levi, Paul Celan, Bruno Bettelheim... Tu t'es donné la mort après avoir publié cette autobiographie, *Rue Ordener rue Labat* (tous tes livres, disais-tu à peu près, n'auront peut-être été qu'un chemin pour parvenir à écrire « ça »), et tu pensais alors n'avoir « plus rien à écrire ».

Je me souviens comme d'un remords de notre dernière conversation au téléphone, l'avant-veille de ta mort, où tu m'exposais longuement tes multiples souffrances. De ces conversations, je croyais fermement que nous en aurions encore beaucoup d'autres, nous en avions déjà eu tant de semblables – plaintes et projets mêlés – dans le passé. Me voici donc à jamais coupable de n'avoir su déceler ce que celle-là portait d'ultime.

Par dessus tout je me souviens de ton rire. Rire de l'enfance, enfance du rire (pour reprendre l'expression de l'un de tes titres : *L'enfance de l'art...*). Rire amusé d'incrédule, comme celui de ton ancêtre biblique éponyme, la Sarah d'Abraham, celle qui rit à l'évocation d'une naissance physiologiquement impossible : elle ne croit pas elle non plus aux contes de fées, ni aux chroniques des anges de Dieu, mais l'idée la fait rire, que d'autres y croient, ou feignent d'y croire, puisqu'ils l'annoncent... *Pourquoi rit-on ?* demandais-tu en l'un de tes livres. Et moi, je me demande qui, à présent, fera rebondir la question... Son livre *Pourquoi rit-on ?*, Sarah me l'a ainsi dédié : « Pour Françoise, en espérant que la solution à ce problème ne l'empêchera pas de continuer à partager avec moi son rire ». Oui, nous l'avons longuement partagé, ce rire qui a besoin d'autrui pour s'épanouir et qui colporte comme une heureuse nouvelle l'annonce de la victoire remportée sur la société et ses interdits, le temps d'une fête ou le temps d'un bon mot.

Parfois j'en appelle à la vision de mon amie peintre, Marie-Élisabeth Collet, qui m'écrivait ceci quelques semaines après ta mort : « J'ai relu aujourd'hui ce livre ultime *Rue Ordener rue Labat*, et à peine l'avais-je refermé que j'imaginai tous ces êtres passionnément aimés et disparus. J'avais sous les yeux comme esquissés sur une grande toile tous les personnages de son histoire et je les vois encore face à nous, sous une lumière crue et blanche estompant les ombres, debout, à mi-paupières baissées, nous regardant les regarder avant que nous leur fermions les yeux dans un geste pieux, déjà morts et toujours vivants, séparés, entre-deux, par de larges coulées de lave rouge... »

Sur le mur à côté de ma table de travail, entre les cyprès – une lithographie du poète peintre André Verdet qu’il m’a offerte naguère – et les lettres hébraïques de l’un des Noms divins – une gravure que j’ai achetée à Bologne – est accroché un dessin de toi. C’est la figure d’une jeune femme, presque élégante, gracieuse, dans son inclinaison, sa torsion redressée *in extremis*, l’ovale du visage penché, avec presque un sourire, les traits presque nets. Les pans de deux écharpes noués autour du cou semblent l’étayer, la protéger. J’ai la chance de contempler là, à loisir, un de tes dessins les plus pacifiés, je crois. Est-ce pour cette raison que tu l’avais choisi pour moi ? Les traits presque nets, ai-je dit, mais c’est avouer qu’ils sont tout de même brouillés, comme si la gomme, ou le biffin, avaient travaillé une première esquisse ; toutefois, je ne crois pas que ce soit réellement le cas. Cela donne un certain flou d’évanescence, comme si une vitre légèrement dépolie nous séparait d’elle. Ou plutôt de toi. Oui, je n’ai jamais douté que ce fût un auto-portrait, dénué de tout narcissisme, bien au-delà, ou en deçà, d’un quelconque jeu de miroir, plutôt un écho venu des profondeurs, de *l’autre côté* de la peau, de visibles traits, certes, en somme le ressenti intérieur qui s’exhume entre volonté d’affirmation et retrait de vulnérabilité, et qui se balbutie en clameurs sourdes. À la fois tragique et familier, il m’accompagne au quotidien, et je lui tiens intermittente mais fidèle compagnie. J’ai depuis longtemps placé une photo de Sarah dans ma bibliothèque vitrée (elle-même photographiée devant des rayonnages de livres...). Cette photo me rassure, souvent m’attriste – douleur d’absence – et elle ne m’apprend rien que je ne sache déjà. Le dessin, lui, m’inquiète – angoisse de présence – me sollicite, m’enjoint. J’attends toujours qu’il m’apprenne quelque chose, mais je ne sais pas quoi.

Une première version de ce texte a paru, traduite en allemand par Traude Bührmann, dans Traude Bührmann (hg.) : *Sie ist gegangen. Geschichten vom Abschied für immer*, Berlin, Editions Orlanda Frauenverlag, 1997.

Références

SARAH KOFMAN *Comment s’en sortir ?*, Paris, Galilée, 1983. *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987. *L’enfance de l’art*, Paris, Galilée, 1986. *Pourquoi rit-on ?*, Paris, Galilée, 1985 *Rue Ordener rue Labat*, Paris, Galilée, 1994.

MICHÈLE CAUSSE : *L’interloquée*, Laval (Québec), Editions TROIS, 1991.

LUDWIG WITTGENSTEIN : *Remarques mêlées*, trad. Gérard Granel, Paris, Editions TER, 1990.

MICHÈLE LE DŒUFF : *L’étude et le rouet*, Paris, Le Seuil, 1989.

MARIE-ÉLISABETH COLLET : Lettre à Françoise Armengaud, Nice, le 4 novembre 1994 (correspondance privée).

COURS, SARAH !

Jean-Luc Nancy

L'écriture était pour Sarah ce qu'elle devrait être, ou ce qu'elle est peut-être chaque fois, pour quiconque, lorsqu'on la considère avant tout, non pas dans ses qualités particulières de style ou de voix, mais dans son geste nu, dans sa délinéation, son tracé, ou sa griffure (comme elle disait), voire son griffonnage. C'est-à-dire qu'elle était une attestation d'existence, bien avant d'être l'inscription d'une pensée et sa transmission. Il se pourrait qu'écrivent surtout, sinon exclusivement, celles et ceux qui doivent attester d'une existence (que ce soit la leur ou une autre, et ce n'est pas simplement discernable ; que ce soit par manque d'être ou par excès, et ce n'est pas forcément séparable). Sarah *écrivait pour vivre*, comme on le dirait de quelqu'un qui en fait métier : mais dans son cas, au-delà du métier, là où il ne s'agit pas d'assurer sa subsistance, mais d'attester une existence.

Sarah, un jour, me raconta comment son bras avait présenté une réaction – la peau rouge et irritée – après qu'elle l'eut appuyé sur son *Devenir-femme d'Auguste Comte*. Elle disait : « Comme je somatise ! ». Mais elle voulait dire deux choses à la fois. L'une superficielle, émotive et nerveuse. L'autre plus importante : je m'identifie à mon écriture, et précisément à cette écriture d'un devenir-femme de philosophe, et par lui sans doute de tous les philosophes, qui est aussi mon propre devenir-philosophe, mon incorporation de la philosophie. Dans ce livre, elle avait écrit : « Il ne s'agit pas, pour moi ici, de tenter de réduire le philosophique à du pathologique ni le systématique à du biographique. M'intéresse pourtant un certain rapport du système à la vie : de voir, non ce que l'œuvre *doit* à la vie, mais ce que l'œuvre *rapporte* à la vie ; de saisir comment un système philosophique peut *tenir lieu* de délire¹. » Or ce qui m'intéresse chez Sarah, et ce qui a tissé une bonne part de l'amitié entre nous, c'est cette manière de reconduire des « œuvres » à « la vie » plutôt que l'inverse, et ce qui s'en suivait : sa manière de s'intéresser aux rôles des petites scènes publiques. Cela n'empêchait pas qu'il faille en passer par les œuvres, bien au contraire, ni que son souci fût d'être lue, et d'abord par ses amis, tout comme elle lisait les autres avec attention.

Mais son premier souci, du moins avec les amis, n'était pas d'être « lue » au sens où l'on veut dire « assimilée », « enregistrée » : c'était plutôt que la lecture de l'autre lui revienne comme un récit, avec des épisodes, des surprises, des remarques. De

même, elle s'intéressait aux anecdotes en général, dont elle disait qu'elles sont « l'équivalent d'une « touche » qui souligne l'essentiel, la beauté, la seule chose irréfutable, la seule qui demeure quand la « vérité » du système a disparu² ». C'est pourquoi je raconte ainsi qu'elle était absolument fidèle : n'oubliant rien, pas une « touche » de ses amis, car la fidélité lui était le cours même de la vie. Non pas la « vérité », mais la fidélité, la vérité de la fidélité, qui n'a pas de sens dernier, mais le sens de son cours même. La vérité qui revient à la vie, et non l'inverse.

Que l'écriture rapporte à la vie, et s'y rapporte, cela ne signifie pas l'absence de la pensée, ni même son importance secondaire. Cela signifie que la pensée même ne s'engage qu'avec ce geste d'écriture, et aussi, se termine avec lui de même qu'elle se transmet avec lui. Mais aussi que la « pensée » elle-même, pour finir, est prise dans la vie et rapportée à elle, finissant en elle et donc aussi pouvant la finir : il n'y a pas de vie après la pensée. Une vie de pensée, c'est peut-être une vie qui ne vit pas assez par elle-même, ou bien qui vit trop, ou bien encore et simplement, si l'on peut dire, une vie qui s'atteste, inscrivant qu'elle a lieu.

Dans ce geste, donc, une existence s'atteste. Une existence, par conséquent, qui est incertaine d'elle-même, inquiète d'elle-même quand elle n'est pas ainsi attestée. Une existence qui a besoin d'avoir de cette manière la preuve de son existence. Cet argument ontologique énonce que l'écriture expose avec ses lettres la nécessité de l'existence de son sujet.

Ce geste – il ne faut pas s'y tromper – n'est pas seulement et n'est pas nécessairement celui de l'écriture graphique, ni celui de l'écriture littéraire. Il est aussi bien celui de la parole d'enseignement, de ce qu'on appelle en français le « cours ». Sarah était professeur « dans l'âme », comme on dit.

Sans doute, le cours n'est pas identique, il s'en faut de beaucoup, à la rédaction d'un texte. Mais Sarah considérait peu les différences. Ses livres ont souvent été des cours, ce qui est aussi une grande tradition philosophique.

Ce qu'il y a d'écriture dans le cours, ce doit être quelque chose de la prose, c'est-à-dire du discours qui va *prorsus*, droit devant soi, *proversus*, tourné en avant (par opposition à *transversus*). Il va en avant, de l'avant, il ne s'interrompt pas : il n'a même pas l'idée de l'interruption, sinon de celle que marque la fin de l'heure, et qui n'interrompt que pour mieux assurer la continuité des heures, semaine après semaine. Il ne se rassemble pas sur soi ni ne se retourne *versus* : il ne fait pas de vers, ou bien il ne verse que toujours en avant, dans le même sens. Il n'est occupé qu'à courir devant soi, à se délivrer toujours plus avant. Sa vérité est l'insatiable, l'inaispaisable cours du cours, toujours une délivrance devant soi.

Sarah aurait aimé apprendre (et peut-être le savait-elle) que *Prorsa* fut une déesse de l'accouchement, elle qui comptait ses livres comme autant d'enfants, elle qui voulait faire plus de ces enfants que sa mère n'en avait fait de vivants, et qui en fit tellement plus, en effet.

Faire des enfants : non pas engendrer, qui est affaire de mâle et de signification, mais porter et enfanter, qui est affaire de cours interrompu, qui est l'ininterruption même. Une femme enfante son enfant toute la vie. Ce n'est pas l'émission d'une signification, c'est l'expression, au sens de Spinoza. Sarah n'avait pour enfants que ceux-là : les livres, les cours, tout le cours des livres, mais c'est bien eux qu'elle voulait, et c'est ainsi qu'elle était sans cesse dans l'enfance, qu'elle prolongeait sans fin un cours de l'enfance – non la sienne, mais une enfance absolue du cours de la vie. Elle était, elle sans enfants, très attentive aux enfants des autres. Une fois échangées les nouvelles du métier, des livres, et de la santé, elle ne manquait jamais de s'informer exactement de ce qui arrivait à mes enfants, et elle n'oubliait rien.

Sarah était petite. Elle plaisantait sur sa taille de petite fille. Mais elle disait aussi : « La petite Sarah ne se laisse pas faire ! » Elle disait aussi volontiers aux amis « mon petit » (à moi, par exemple, « mon petit Jean-Luc »).

La prose, donc, le cours : « ça suit son cours » dit Blanchot du discours philosophique. Mais Blanchot le dit avec une inquiétude tournée vers la nécessité pesante, et presque infâme, peu supportable, de ce cours. Sarah, pour sa part, avait plaisir à l'interminable. Elle n'était pas l'incessamment nouveau, comme l'enfant qui essaie son babil. Elle ne voyait pas de fin à son discours, à ses cours et à ses livres. En cela aussi, sans doute, elle était comme nous tous, mais plus que d'autres encore elle se livrait au cours, elle se confondait presque avec lui. Non pas du tout qu'elle se fût identifiée à l'Université, ni même à l'enseignement. J'essaie de parler d'un cours plus large, majeur – son *cante jondo* à elle. Elle ne s'arrêtait pas à l'œuvre, à la forme définie et comme définitive d'un livre. Finir un livre était urgent pour elle, mais pour le publier (le lancer dans un autre cours, une autre circulation) et pour en entamer un autre aussitôt (quand il ne l'était pas déjà en même temps). Sans doute, ce mouvement, cette pratique, ne lui est pas propre. Mais elle y mettait une détermination particulière, une hâte toujours en éveil. Comme si, vraiment, la chose à faire était de continuer, non de ponctuer, et d'activer le sujet plutôt que de poser l'objet : *praxis*, en somme, plutôt que *poïesis*.

Qu'est-ce que cette *praxis* du cours interminable ? Que veut-elle dire ? Peut-être ne veut-elle dire que le vouloir-dire, précisément. Peut-être veut-elle dire un vouloir-dire sans autre fin que lui-même. Une « volonté de volonté », par conséquent

– mais aussi bien, un vouloir qui ne *veut* plus, au fond, qui n’est plus un « vouloir-dire » au sens que Derrida avait donné à sa traduction du *bedeuten* de Husserl (et que Sarah ne manquait pas d’employer³). C’est-à-dire, un vouloir-dire qui ne vise pas la production d’une conclusion, l’établissement d’une thèse, la jouissance d’une signification. Une « volonté de volonté » qui ne serait pas une « volonté de puissance » (si cela peut se concevoir).

Sarah conclut très peu ses livres. En rassemblant ses dernières pages, on verrait qu’elles tiennent plus de l’interruption – provisoire – que de la conclusion. Ou bien elle écrit : « En guise de conclusion, laissons donc au rire le dernier mot. » Or elle vient de rapporter, en datant et même en surdatant la fin de son écriture (« Terminant ce livre aujourd’hui, 25 septembre, le jour de Yom Kippour... ») une histoire juive qui se termine par « tu recommences déjà ? ». Comment ne pas entendre Sarah qui rit de sa propre conclusion, en guise de conclusion, parce qu’elle sait qu’elle a déjà recommencé un autre livre, la suite du cours (peut-être *Paroles suffoquées*, qui paraît l’année suivante...).

Ce vouloir-dire viserait plutôt l’enchaînement des motifs, l’entraînement des arguments, la production des documents, l’emboîtement continu des raisons et des mots, l’ouverture indéfinie et la dérive d’une signifiante. En termes lévinassiens – qui n’étaient guère ceux de Sarah – le dire plutôt que le dit. Y aurait-il là quelque chose de la voix juive chez Sarah ? Récitation et commentaire, écriture de *biblia* toujours au pluriel indéfini ? Mais Sarah était juive selon le mouvement qu’elle attribue à Freud (et qui n’est pas sans résonance lévinassienne, et blanchotienne) : « Si, après avoir écrit *Le mot d’esprit*, Freud brûle son recueil d’histoires juives, renie son héritage et son identité juifs, c’est pour mieux généraliser cette « identité » juive, la conférer à toute l’humanité et lui faire perdre à jamais, avec ce don plein de risques, son identité comme assurée⁴. » Et c’est, une page plus loin, que Sarah fait rire sa conclusion, avec une *histoire* juive et pour rire des histoires *juives*.

Judaïsme « généralisé », judaïsme *en cours* incessant de dissémination, et donc aussi « grec ». (Le Nietzsche de Sarah, c’est celui dont elle aime citer : « Les Juifs constituant un peuple qui tenait et tient encore à la vie comme les Grecs et plus encore que les Grecs⁵... ») Judaïsme de philosophe – en ceci qu’au lieu de se régler sur la loi d’un appel (ou mieux : en se réglant aussi sur elle), il veut observer une fidélité au(x) phénomène(s). Ainsi, cette pratique noue l’une à l’autre l’observance d’une loi des phénomènes et l’observation du phénomène de la loi. Elle ne peut pas en finir, parce que la loi n’est pas donnée en surplomb, et parce que, symétriquement, le phénomène n’est pas le donné manifeste. La loi comme le phénomène n’en finissent pas de se présenter.

Ou bien encore : ne vouloir-dire que le vouloir-dire, cela peut se tourner en obsession du soi, en énergie de l'énergie, auto-nomie stérile et désespérante (pur phénomène de sa pure loi propre). Pas plus qu'un autre discours de philosophe, celui de Sarah ne peut en être exempt. Mais cela peut aussi tourner autrement : en un entretien toujours recommencé de la possibilité du sens, de son ouverture même ou de son embrayage, qui est condition d'existence bien plus, infiniment plus, que toute conclusion et signification posée, fondée ou fondatrice, et souveraine dans son ordre.

Les linguistes parlent d'une fonction « phatique » du langage – c'est-à-dire, d'une fonction de simple ouverture et maintien de l'entretien langagier (l'entretien-maintenance de l'entretien-dialogue). Fonction phatique, ni apophatique (discours de la loi), ni apophantique (discours du phénomène). Ainsi lorsque nous disons « oui », « hein » ou « bon », seulement pour ponctuer et soutenir le cours de l'entretien. Paroles pauvres pour soutenir la parole même : elles n'apportent rien au sens, elles ne l'enchaînent pas, elles tiennent ouvert le lieu de parole. (Sarah aimait parler, elle insistait sur la nécessité de l'entretien : « Il faut qu'on se parle », « on ne s'est pas parlé depuis longtemps », « bon, dis-moi maintenant, raconte-moi tes vacances ».)

En ce sens, la philosophie est en charge de la fonction phatique pour le discours de sens – je veux dire, pour le discours non mythique, pour celui qui ne produit pas lui-même sa chose, mais qui se produit en poursuivant indéfiniment « la chose même », laquelle est toujours déjà là – mais jamais ici. La philosophie entretient l'ouverture du sens, c'est-à-dire qu'elle ne laisse pas le sens se déposer (ni se reposer), elle ne le laisse pas se refermer (quand il se referme, c'est l'idéologie – *Camera obscura*, renversement de l'image -, la non-pensée, quand il n'y a ni appel à entendre ni phénomène à sauvegarder). L'ouverture du sens, c'est la vérité.

La vérité, pas la finalité. Sarah n'écrivait pas sous la motion d'une fin : ni but ni accomplissement, ou si fugitif, toujours enjambant sur le livre suivant. Si elle partageait avec son temps la jubilation des interprétations à l'infini et la multiplication des vérités, c'était sur le fond d'une vérité plus reculée et plus sévère, et dont le nom n'est autre que la nécessité. Elle parle d'elle-même lorsqu'elle écrit : « Chez Empédocle comme chez Freud, il n'y a pas de finalité mais règne la nécessité qui se confond avec la répétition du même dans la différence⁶. » Sarah avait le sens, en somme plutôt rare, d'une nécessité sobre, sans grandiloquence de destin, pas amère non plus : juste une touche entre douleur et joie. C'est sur ce ton qu'elle écrivit enfin cette phrase, à la première page de *Rue Ordener, rue Labat* : « Mes nombreux livres ont peut-être été des voies de traverse obligées pour parvenir à raconter « ça ». »

« Ça », quoi ? En fait, « qui » ou bien ni l'un ni l'autre exactement : ni son stylo, ni son père, aucune figure, mais un « même » dont elle s'éprouvait l' « obligée ». Répétition du même : non pas la catatonie d'un « moi » qui se rabâche mais la répétition au sens théâtral : essai, esquisse, reprise de propositions qu'il faut à chaque fois déplacer et modeler, « chemins de traverse » pour aller droit devant. Tentatives d'identification pour une identité toujours à venir – ou bien toujours à revenir de l'immémorial. Essais de l'inindentifiable, non loin des motifs de Lacoue-Labarthe, qui écrit dans un texte sur Artaud dédié « à la mémoire de Sarah⁷ » : « Ecrire, c'est dire comment l'on est mort. Et c'est la pensée même... » (Il y a peut-être du Artaud chez Sarah. Par exemple, je crois pouvoir la retrouver dans cette phrase : « La métaphysique c'est de faire le méta, mettre quelque chose de plus dans la rusticité *rudimenta* immédiate de son être, et non s'élever jusqu'aux grandes idées conceptuelles universelles qui font perdre la physique et ne laissent plus que le méta sans rien⁸. »)

Mais enfin, *qui, Sarah* ? Elle écrit à propos de Nietzsche : « Mais qui « lui-même » ? Le Nietzsche qu'il allait « devenir »[...] la promesse qu'il représentait [...]; Mais dire de quelqu'un qu'il promet, c'est aussi déclarer qu'il n'est pas encore tout à fait parvenu à ce que déjà « il » annonce⁹... » Sarah se tenait elle-même sans cesse entre sa promesse forcément inaccomplie et son assurance qui n'était autre que celle de « ça », c'est-à-dire d'une errance première aussi enfouie que l'à venir de la promesse, d'une *Unheimlichkeit* de toute l'enfance.

C'est ainsi qu'il s'agit d'une petite fille qui avait dû et qui avait pu se faire l'identité résolue et têtue de celle qui doit sans relâche rejouer qui elle est – si cela doit se nommer « être » -, le remettre en jeu, l'essayer autrement. Opiniâtre, du coup, entêtée, obstinée, ne lâchant pas. Parfois, cela forçait à la dispute. Mais elle ne demandait qu'à la terminer, pourvu qu'on reconnût, non pas forcément qu'elle avait raison, mais qu'elle existait et que ce n'était pas elle qu'on niait (et par exemple, que je n'avais pas voulu l'empoisonner en laissant Trilling fumer un cigare dans une réunion).

Rejouer sans relâche, reprendre l'interprétation, tenter une autre perspective, être dans le cours de l'analyse interminable. Sarah représentait cette allégorie : « l'Analyse Interminable penchée sur l'Inquiétante Etrangeté de l'Écriture ». Mais cette allégorie se retourne d'elle-même en « Écriture Interminable de l'Etrangeté Analytique ». Sarah n'en finit pas d'analyser le père de l'analyse, et de montrer en particulier comment il s'en prend à la femme pour « la fixer et la figer définitivement en un type correspondant à son « idéal de la féminité »¹⁰ ». (Un « type » : Sarah a-t-elle pris garde au sens familier du mot ? Elle aurait aimé en rire.)

Or la femme, bien sûr, c'est Sarah « elle-même » (elle n'eût pas omis, derechef, les guillemets). C'est elle qui court tout le long de l'analyse, c'est elle l'analyse « elle-même », l'analyse de l'analyse, et qui en pratique le *métier impossible* : « La plasticité des « fins » du métier analytique fait de celui-ci plus qu'une technique déterminée, une sorte de jeu aux règles variables, accordées au tempérament, aux préférences profondes de chaque joueur¹¹. » Ses règles à elle, et son tempérament, c'était l'interminable cours des mots, l'inachevable enfance du sens : « Je passais mon temps à lire tout ce qu'on m'apportait : depuis l'almanach *Vermot* jusqu'à *La vie des fourmis* de Maeterlinck. Je relevais dans un carnet les mots que je ne comprenais pas et cherchais leur sens dans le dictionnaire¹². » Il y a ceux, celles, qui cherchent dans les livres des modèles, qui ne s'arrêtent qu'à quelques voix choisies, et il y a ceux, celles, qui cherchent un infini renouvellement de sens, une analyse plus interminable que tout remuement du passé.

Chez Sarah, l'analyse de l'analyse – interprétation et dissolution – comporte elle-même son identification : c'est le nom de Nietzsche, c'est-à-dire de celui qu'avec Freud Sarah aura le plus analysé et commenté. Leurs deux noms courent d'un bout à l'autre de ses livres, et cette dédicace de *Pourquoi rit-on ?* est tout un programme, du reste difficile : « *avec tous mes vœux de grand rire freudien, sinon nietzschéen* ». Le nom de Nietzsche est le nom du maître de la fiction d'un « devenir lui-même¹³ ». Il le devient en devenant « tous les noms de l'histoire ». Sarah veut se prêter au jeu de tous les noms de Nietzsche, elle épouse cette plasticité, mais elle y mêle le « devenir-femme » de tous ces noms – comme la vérité de tous les philosophes. Et c'est comme si tous les noms redevenaient un seul, Sarah, le nom de femme ou nom-femme pour nommer la plasticité de tous les autres. « *Ecce Mulier Sarah* », a-t-elle écrit sur mon exemplaire d'*Explosions I*, comme sur d'autres, peut-être.

Non pas « une philosophe », ni une « femme philosophe », mais plutôt la femme de tous les philosophes, leur « concurrente¹⁴ », mais aussi la *vita* de leur vérité et de leur logique¹⁵, leur mère, leur sœur et leur amante, et enfin plutôt la philosophie « elle-même », et qui se moque de la philosophie, ou qui la passe infiniment, voire qui s'en passe, et qui l'emporte dans un cours plus obscur et plus troublé que celui d'aucun discours, plus dénudé aussi, et plus à vif.

C'est-à-dire, plus mortel. La certitude de la nécessité est aussi celle d'un « texte dominé par une recherche qui, à aucun moment, ne s'accomplit sans être immédiatement annulée : le travail d'Eros s'y trouve toujours miné en silence par celui des pulsions de mort¹⁶ ». Si la parole n'accumule pas un capital de significations, elle fait venir ce qui doit finir par la suffoquer. Elle devient elle-même le désir d'en finir avec

son propre cours. Lorsque Sarah disait, proche des derniers jours, qu'elle ne pouvait même plus lire, elle ne voulait pas montrer un signe, un effet d'autre chose : c'était la chose même qu'elle désignait. Ne plus lire (mais aussi, pour Sarah, ne plus écouter de musique, ne plus voir de peinture ni de film), ne plus écrire, ne plus vivre. (Elle me dit : « Regarde, j'ai lu ce livre, je ne sais déjà plus ce qu'il y a dedans. » L'instant d'après, je lui prouvai le contraire, et elle riait quand même un peu, encore une fois. C'était chez elle, cette dernière fois avec Alexandre.) C'était le cours rompu, interrompu sans rémission, ou bien le même cours enfin précipité clairement dans son absence de fin, dans son insupportable absence de terminaison. Une sorte de folie claire qui regarde droit devant dans la vérité, et qui voit qu'elle n'y voit rien, et que cela ne peut se dire ni ce qui s'affirme en elle (ou ce qui se promet ?) – sinon que se dit tout de même, d'une voix de souffrance extrême, une fidélité ininterrompue. Si bien que je lui dis quand même (la revoyant déjà partie, figée, et sachant que je ne la ferai pas rire) : cours, Sarah !

Ce texte a été publié une première fois dans un numéro d'hommage à Sarah Kofman (Cahiers du GRIF, 1997, 3, pp. 29-38).

1. *Op. cit.*, p. 41.
2. *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris, UGE, 1979 ; rééd. Galilée, 1986, p. 19.
3. Cf. *Pourquoi rit-on ?*, Paris, Galilée, 1986, p. 64.
4. *Ibid.*, p. 197.
5. *Le mépris des Juifs*, Paris, Galilée, 1994, p. 55.
6. *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1974, p. 63.
7. *La naissance est la mort*, « Séquences » 2, Théâtre national de Strasbourg, 1995.
8. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. XIV, p. 177.
9. *Explosions II*, Paris, Galilée, 1993, p. 165.
10. *L'énigme de la femme*, Paris, Galilée, 1980, p. 268.
11. *Un métier impossible*, Paris, Galilée, 1983, p. 13.
12. *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, 1994, p.88-89.
13. *Explosions II*, *op.cit.*, p. 165.
14. *L'énigme de la femme*, *op. cit.*, p. 268.
15. *Nietzsche et la scène philosophique*, *op. cit.*, p. 223.
16. *Quatre romans analytiques*, *op. cit.*, p. 138.

LA MORT CONJURÉE

Sarah Kofman

C'est une leçon : Un professeur - d'emblée reconnaissable il est le seul à porter le chapeau - (il s'agit du Docteur Nicolás Tulp, premier chirurgien d'Amsterdam, savant de réputation internationale qui se livre chaque année au cérémonial d'une leçon publique devant ses confrères) est situé à l'extrême droite d'un groupe de sept médecins, ses auditeurs disposés en pyramide. A sa base et faisant contraste avec ce groupe se trouve étendu, à l'horizontale un cadavre sur lequel le professeur (il a la bouche fermée mais le geste de la main gauche l'indique) s'apprête à énoncer et à décrire ce qui jusqu'alors échappait aux regards et qu'il a commencé à rendre visible en pratiquant une dissection d'une des mains et de l'avant bras : en pratiquant donc comme le signifie (1) le mot anatomie une ouverture du corps (de haut en bas) mettant au grand jour ce que recouvrait et dissimulait la peau et qui répugne à être vu (2) et dont la découverte semble la trahison d'un secret effrayant. Les regards des sept médecins camp s dans leur personnalité singulière par Rembrandt - qui conformément à leur demande et à toute une tradition (3) en a fait de chacun un véritable portrait - sont divergents, ne regardent pas vraiment dans la même direction mais se trouvent habités d'une commune concentration intérieure, d'une qualité particulière de l'attention tendue non tant par l'effroi que par une curiosité ardente, animés par le seul désir d'apprendre et de connaître. C'est par ce commun regard « scientifique » que ces hommes appartenant à une même corporation font *corps* : tiennent tous ensemble, debout, penchés, plongeant vers quelque inaccessible profondeur, ils se tiennent tous « par leurs yeux » comme d'autres se tiendraient [fin du premier feuillet] par la main dans une ronde. Des yeux lumineux orientés vers la lumière de la vérité. Hormis les mains du professeur et celle du personnage à côté qui semble prendre des notes (celle aussi de celui tout en haut, le plus distrait qui laisse apparaître l'une d'elles hors de son habit) de leur corps n'est visible que la tête celle-ci enserrée dans une blanche fraise comme mise en relief par elle (4), se détache, se décolle du reste du corps que recouvrent de sombres vêtements. Et avec cette quasi disparition des corps se trouve oubliée sa fragilité, sa mortalité qu'exhibe au contraire au grand jour le cadavre blafard qui est là purement et simplement, gisant et nu (le sexe seul est pudiquement voilà) dans l'anonymat le plus absolu. Et pourtant les spectateurs de la scène ne sem-

blent émus d'aucun sentiment face (mot illisible) à celui qui peu de temps auparavant était plein de vie un être ayant avant un nom (5) était un homme (comme eux (?) suivi d'un mot illisible) ; leur regard n'est ni celui de la pitié ni de la terreur ou de la frayeur – ne s'identifiant pas à ce cadavre étendu là ; ils ne voient pas en lui l'image de ce qu'ils seront eux-mêmes un jour de ce qu'ils, sans y penser sont en train de devenir ; leur regard n'est pas fasciné par le cadavre qu'ils ne semblent pas voir comme tel, et leur gravité n'est pas celle que peut éveiller le mystère de la mort. Ils ont devant eux non un sujet mais un objet, un pur instrument technique que l'un d'eux manipule pour avoir prise sur la vérité de la vie. Le mort (et l'ouverture de son corps) sont vus seulement comme donnant une ouverture [fin du deuxième feuillet] sur la vie, dont il détiendrait le secret. La fascination est déplacée – et avec ce déplacement l'angoisse refoulée, l'intolérable rendu tolérable, de la vue du cadavre à celui du livre grand ouvert au pied du gisant qui pourrait lui servir de lutrin. Ouverture du livre dans toute sa lumière qui renvoie à l'ouverture du corps qu'il permet seul de déchiffrer et qui invite à penser de l'extérieur à l'intérieur ; c'est vers ce livre et l'ouverture qu'il donne sur la science de la vie et sa maîtrise que sont dirigés les regards, plus même que sur la pointe des ciseaux qui a commencé à défaire le corps étendu là, de sa peau. Le livre communique avec d'autres livres nombreux qu'on trouve dans la peinture de Rembrandt, par exemple avec celui tenu par le *bourgmestre Six* lisant (1641), appuyé sur l'ouverture d'une fenêtre à laquelle il tourne le dos comme pour indiquer que le livre donne seul une ouverture sur le monde et en permet la connaissance. Avec aussi la *Minerve* du musée de la Haye où un livre ouvert et lumineux est supporté par un livre fermé (l'équivalent des pieds du cadavre) et où une draperie qui s'écroule vers le bas indique l'évanouissement des ténèbres par le savoir.

Les regards des médecins sont penchés vers le livre de la Science avec la même ferveur attentive que dans tel autre tableau, par exemple, celui des *Quatre évangélistes* de Jordaens, cité par Claudel (6). Les évangélistes sont penchés vers les livres sacrés, où ils puisent confirmation de leur message - le livre de la science, dans sa leçon d'anatomie prend la place de la Bible - ; à une vérité s'est substituée une autre vérité (7) qui n'est plus seulement livresque puisqu'elle trouve sa contre épreuve expérimentale dans l'ouverture d'un cadavre – comme le cadavre du Christ (par exemple celui de Mantegna de la Brera que peut évoquer, par son raccourci, la seconde anatomie de Rembrandt, celle d'Amsterdam [fin du troisième feuillet] a été remplacé par celui d'un pendu pur objet passif, manipulé, n'éveillant aucune émotion. Il ne fait signe vers aucune résurrection, aucune rédemption, aucune noblesse. L'entame du corps, écorché, entame l'illusion religieuse d'un corps glorieux.

La leçon de cette leçon d'anatomie n'est donc pas celle d'un *memento mori* ; elle n'est pas celle d'un triomphe de la mort mais d'un triomphe sur la mort ; et ceci non par une quelconque illusion religieuse – mais par le spéculatif qui, en un certain sens, joue la même fonction d'occultation : le comble de cette leçon c'est qu'elle dissimule à l'aide de ce cadavre étalé là mais qu'aucun regard ne regarde vraiment comme tel, le cadavérique que chaque vivant, dès l'origine porte toujours en soi.

Et si le spectateur de cette *Leçon d'anatomie* ne frémit pas d'angoisse à la vue de ce tableau et peut même l'admirer et le contempler de façon sereine c'est qu'il a affaire à une image, à une simple représentation à fonction pharmaceutique. Au moment où est offert au regard une ouverture pratiquée vers l'intérieur et les profondeurs de l'invisible, le tableau comme tel reste pure extériorité, surface visible et colorée lumineuse : appolinienne. De même que la Sainte Cécile de Raphaël représente la Sainte céleste brisant les instruments de musique humains et les dédaignant au profit de la musique céleste, ne permet pas au spectateur d'entendre [fin du quatrième feuillet] cette musique divine, de même Rembrandt, s'il s'efforce d'exhiber ce que la peinture a toujours tenté de camoufler, de révéler ce qui ne doit et ne peut être montré selon les lois d'une esthétique du bon goût dont Diderot est exemplaire (Il recommande à l'Académie d'apprendre aux peintres « le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures » (8) et lui demande de bannir l'étude profonde de l'anatomie et celle des écorchés (9), de rester à la surface des choses, à l'extérieur, en dénonçant comme indécente, perverse et perfide l'observation intérieure (10), il ne saurait exhiber, *en vérité*, les entrailles (Et ceci serait valable également pour la *Seconde anatomie*, celle d'Amsterdam, où le cadavre occupe pourtant une place centrale, et est prostré éviscéré, l'opérateur ayant d'un coup de ciseau fait sauter la voûte de sa tête pour tenter de déchiffrer les circonvolutions d'une cervelle sanguinolente, et qui est plus difficile à supporter d'un regard neutre et scientifique). La séduction de l'enveloppe colorée qu'est le tableau, encore classique de Rembrandt rend tolérable la vue de la chair et des os ; Sa peinture ne nous livre pas plus les secrets du vivant que celui de sa propre création, elle n'avoue pas qu'elle possède elle aussi des entrailles (11).

A la 1^{ère} *Leçon d'anatomie* de Rembrandt j'opposerai donc non pas la seconde mais plutôt tel tableau (d'un autre peintre) Goya, par exemple, le *Sabbath des Sorcières* ou encore le *Pèlerinage à San Isidro*. Dans ces étranges assemblées, tous se tiennent aussi par les yeux. Ils ne font pas corps par leur intérêt extrême pour la science mais par une même horreur et terreur. Les yeux sont tournés non vers un objet présent comme un cadavre, mais absent et menaçant. Innommable. La lumi-

UNE LEÇON, UNE LECTURE...

Philippe Boutibonnes

Comme d'autres peut-être, je suis tenté de m'approcher aujourd'hui du dernier texte de Sarah, comme pour y surprendre mais aussi pour faire durer ses derniers mots aux bords de ses lèvres, les faire résonner (...) et y entendre une confidence ultime, à nous confiée, je ne dis pas une dernière volonté ni un dernier mot.

Jacques Derrida, 1997.

Paris. Été 1994

« C'est une leçon » sont les mots qui composent l'incipit du texte que Sarah Kofman consacra au tableau de Rembrandt, *La leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp* (1632). « C'est une leçon » furent presque ses dernières paroles. C'est ainsi que, maintenant, après un silence définitif, nous pouvons les entendre. Intitulé *La mort conjurée*, le texte fut écrit durant les dernières semaines de sa vie alors qu'elle était en proie à une angoisse oppressante et irréductible. Inguérissable. Nous devons à Alexandre Kyritsos la publication (1), l'année suivante, du texte posthume et inachevé, – « posthume et vivant » dira Derrida (2).

La mort conjurée est un texte court – à peine cinq pages imprimées – sans illustrations, sans division en paragraphes ou alinéas, sans scansion, sans pause, écrit, semble-t-il d'une seule traite comme si la scriptrice était pressée d'en finir. Comme si elle n'en pouvait plus ...

Le premier état du manuscrit a pour titre : *Ouvertures. Les entrailles de la peinture* en référence manifeste au sujet traité par Rembrandt. C'est aussi une allusion vraisemblable à la matérialité même des tableaux – à ceux de L. Fontana en particulier, à leurs percées et à leurs entailles qui en révèlent les *dessous* – soit le châssis –, ce qu'atteste la dernière note du texte imprimé.

Le titre définitif – ainsi que nous l'apprend un recueil de notes antérieures à la rédaction – est emprunté au dernier chapitre de la *Naissance de la clinique*, l'essai de Foucault (3) que ces notes résument : « En elle (la finitude) la mort est ressassée mais en même temps conjurée, et si elle ânonne sans répit à l'homme la limite qu'il

F. L. Huijgens, gravure (112 x 153 mm), publiée dans le catalogue illustré du Mauritshuis de la Haye (1830), après l'achat du tableau de Rembrandt par le musée en 1828.

C'est au cours de la restauration du tableau en 1732 qu'ont été ajoutés à la peinture blanche les numéros désignant les personnages – sauf le cadavre. Les noms des participants de cette leçon figurent sur le feuillet tenu par Hartman Hartmansz (3) ; ils occultent en partie le dessin original de Rembrandt – l'anatomie d'un bras – que met en scène et en abyme le tableau tout entier.

Le Dr Nicolæus Tulp (1593-1674) (1), *Prelector anatomiae*, officie durant ce second cérémonial annuel devant ses confrères : Jacob Block (2), Hartman Hartmansz (3), Adrien Slabbraen (4), Jacob de Wit (5), Mathijs Calkoen (6), Jacob Colevelt (7) et Franz van Loenen (8).



porte en soi, elle lui parle de ce monde technique qui est la forme armée,... ». Peut-être est-ce cette limite indépassable que Sarah Kofman a perçue avec acuité et violence durant l'été et que le texte, pourtant, semble d'abord dénier : « Ils (les participants à la leçon de Tulp) ne voient pas (dans le cadavre) ce qu'ils seront eux-mêmes un jour ce que, à leur insu, ils sont en train de devenir ». « ...Elle (Sarah) savait ce que c'est mieux que quiconque, la souffrance, l'angoisse, la maladie - la mort. » (2) Peut-être est-ce l'angoisse et la peur éprouvées dans sa chair même qui l'ont conduite à s'approprier et à interpréter cette scène d'hommes et ce rituel funèbre qui livrent le corps ouvert à la connaissance. Mais que savons-nous véritablement de cet ultime aveu qu'elle nous aurait confié dans ce texte ?

Parce qu'elle écrivait « à la plume » d'un geste impatient ou rageur c'est-à-dire impérativement et dans l'urgence. Parce que le geste de scription, le tracement des signes lui était naturel et par conséquent essentiel. Parce qu'un stylo était le seul objet qui lui restât de son père : « De lui il me reste seulement le stylo (...). Je le possède toujours, rafistolé avec du scotch, il est devant mes yeux sur ma table de travail et il me contraint à écrire, écrire »(4), nous avons pris le parti de publier dans ce dossier le premier état du manuscrit de *La mort conjurée*. L'écriture est encore hésitante ; elle témoigne d'une pensée qui avance prudemment et s'égaré – pour revenir à ce qu'elle a laissé échapper. Dans ces pages le document est présenté tel

qu'il est conservé dans le dossier : sans titre et sans notes. La dernière phrase est en suspens : elle se brise sur le verbe *définir* conjugué au présent : s'est-elle arrêtée expressément sur ce mot ? Le feuillet suivant est-il égaré ? Etrange et inhabituelle façon d'écrire le mot fin, qui réfère d'ordinaire à un terme ou à une conclusion et qui, ici, signifie tout au contraire l'inachèvement parce que l'énoncé entend conférer un sens à la scène. Serait-ce simplement un appel à l'altérité informulable de ce qui se montre dans la leçon de Tulp, soit : la mort *présente*, en chair et en os, *incarnée* par le cadavre ouvert et l'autre mort *représentée* et ainsi déréalisée et que Sarah Kofman mettra pourtant en acte dans les jours qui suivent. En automne ...

Amsterdam. Hiver 1632 : une lectrice.

L'œuvre tout entière de Sarah Kofman – et ce dernier texte précisément - procède d'une herméneutique, d'une lecture appliquée et interprétative des divers niveaux d'un objet référent qu'il soit un texte - littéraire, psychanalytique ou philosophique – une peinture ou un film. Les deux mots, leçon et lecture, sont étroitement liés par une commune origine étymologique. A certains égards ils sont presque synonymes.

Fantômes, ectoplasmes ou papillons voltigent autour du mort. La composition est décentrée ; la pyramide des visages, des cols et des mains claires est équilibrée par le livre ouvert à l'extrême droite du tableau. Le cadavre raide et blafard en est le « corps étranger », aussi étranger à la scène que l'objet oblong, le crâne anamorphosé du double portrait des « Ambassadeurs » de Holbein (1533). Seule tache colorée, allègre, vivifiante et encore presque en vie, l'avant bras et la main démesurés de Adriaen Adriensz dit Het ou Aris Kint, pendu pour vol à Leyde le 31 janvier 1632, et dont le cadavre fut transporté à Amsterdam le même jour. Le cérémonial de la dissection a lieu l'hiver pour préserver l'état du cadavre et éviter la putréfaction trop rapide des chairs et des humeurs. Pour éviter l'odeur. La leçon de Tulp – elle vient de commencer – durera plusieurs jours ; elle se terminera par l'ouverture du thorax et de l'abdomen.



Signifiant initialement cueillir, amasser puis énumérer, un glissement de sens les impose pour désigner un acte particulier conduit par l'attention portée vers un objet unique en vue de son déchiffrement suggérant ainsi qu'un sens tenu caché sera porté au grand jour.

Habituellement la lecture d'un document ou d'un écrit précède la leçon qu'on tire de cet examen ou celle que l'on prononce devant un auditoire. Mais ici, la lecture s'attache au commentaire d'une leçon. Cette leçon « intermédiaire » est un tableau (5) qui restitue, en l'interprétant, une autre leçon contemporaine tenue à Amsterdam par un *prelector anatomiae* et dont le sujet – *subjectum anatomicum* – à lire et à expliciter est le corps d'un pendu. C'est dire si cette lecture avant d'être celle d'une leçon (de Tulp) est celle d'un tableau (de Rembrandt). Le cadavre passé au crible de la représentation et de l'énoncé se situe à quelque distance de nos yeux : il a perdu ce que Sarah Kofman nomme le *cadavérique* pour n'être plus qu'un corps désincarné et lisse, presque nacré. Il est devenu une image et des mots. Aussi le texte récapitule-t-il une traversée ou un emboîtement des regards ; successivement : celui de la lectrice, celui du peintre et celui de l'anatomiste qui bute sur les yeux clos du cadavre. Mu par une intention, le regard n'est jamais intact ou innocent : il porte en lui un savoir – il est « averti ». Il porte en lui des envies et des dégoûts : on ne peut

La main et l'avant bras gauches du *subjectum anatomicum* semblent avoir été peints après le corps tout entier. Ce décalage est sans doute responsable de la discordance de taille entre les membres droit et gauche du supplicié. Tulp utilise une pince ou clamp ; il sépare les faisceaux des muscles fléchisseurs superficiel et profond des doigts (*musculus flexor digitorum superficialis* et *profondis*). De sa main gauche il mime probablement le mouvement que font les doigts actionnés par tel ou tel de ces muscles ou tendons. L'examen du tableau aux rayons X révèle que le bras droit du cadavre est sectionné au niveau de l'avant bras : aucun acte juridique cependant n'atteste que le pendu était manchot ou que sa main fut coupée avant la pendaison comme l'était encore quelquefois au XVII^{ème} siècle la main des voleurs.



donc séparer ce qui est vu de ce qui confère un sens à la chose vue : en somme de ce qui est pensé puis dit. La lecture s'accomplit par l'initiale soumission à ce qui est donné – texte ou image. Est-elle pour autant un achèvement ? Le « ce sur quoi » elle s'exerce ou qu'elle expérimente s'inscrit plutôt dans la catégorie du doute, de l'incertitude et de la mise en question.

Pour se prémunir du despotisme des systèmes philosophiques, Sarah Kofman notait avec humilité : « Est-ce que la philosophie ne serait pas plutôt devenue un ensemble de lectures, de lectures soupçonneuses ? » (6). Elle s'acquittait de cet acte, lire – et même si les mots sont presque antinomiques -, avec scrupule et détermination. « Lire fut toujours de la part de Sarah une exigence tendue, inconditionnelle, intraitable, inlassable, implacable aussi (2) ». Si le travail philosophique qu'elle accomplissait était cette lecture d'objets – réels devenant objets de pensée – à laquelle elle s'est astreinte toute sa vie, il était encore pour elle un engagement et un mode de vivre, « donnant aussi de sa personne, comme on dit, dûment corps et âme éperdument à corps perdu » (2).

Dans cette scène qui figure une assemblée d'hommes – le cadavre lui-même est celui d'un homme – la lectrice n'est cependant pas bienvenue. Le cérémonial a lieu l'hiver dans la maison des hommes – dans une pièce située au premier étage du siège de la guilde des médecins avant que ne soit construit en 1639 le *Theatrum anatomicum*. Les femmes en sont proscrites. C'est par effraction qu'un regard féminin s'immisce dans cette cérémonie d'exclusion où la femme n'a pas sa place. Quel secret les hommes sévères détiennent-ils ou entendent-ils mettre à jour ? Quel secret convoiteraient-ils depuis toujours ? Et pourquoi le préserveraient-ils sans partage ?

S'agit-il d'un rite de passage qui confèrerait un savoir à celui qui en serait le témoin impassible – à celui qui regarderait sans ciller le visage sans expression du mort. Le mot témoin n'a pas de féminin : la femme serait-elle exclue parce qu'elle donne la vie et que la mort n'est pas son affaire ? Serait-elle évincée de ce lieu parce que son corps recèle et expulse ce flux de sang périodique duquel les hommes sont tenus dans l'ignorance ?

Le regard que Sarah Kofman – femme et lectrice – porte sur ce théâtre anatomique est doublement intrusif et dérangeant : il est celui d'une femme que tient à l'écart un rempart d'hommes sombres et savants ; il déchiffre dans ce rituel, par glissement depuis le corps entamé jusqu'au livre grand'ouvert, une leçon « qui n'est pas celle d'un triomphe de la mort mais d'un triomphe sur la mort ». Triomphe qui signifie manifestement esquivé de la fascination prescrite par l'horreur.

C'en est presque fini...

Sarah Kofman commute alors l'impossibilité de vivre - qu'elle endure et que résume Jean-Luc Nancy (7) en trois verbes à l'infinitif : « Elle devient elle-même le désir d'en finir avec son propre cours (...). Ne plus lire (...) ne plus écrire, ne plus vivre - » en une possibilité de mort.

Elle interrompt ce cours et l'inutilité de la souffrance et l'improductivité de l'effroi. Par l'acte volontaire, la seule profération ou protestation à ses yeux justifiée, elle *déréalise* la mort – elle l'empêche de *se réaliser* - en lui ôtant son attribut fondamental : son irrévocabilité immaîtrisable. Elle abolit, le 15 octobre, l'heure indé- cise de sa venue attendue dans la peur.

Notes et bibliographie

1. Les archives de l'IMEC (Abbaye d'Ardennes, Saint-Germain-la-Blanche- Herbe, 14430) conser- vent 4 états non datés du texte : un volumineux ensemble de notes préparatoires (1) formant la trame de la première version rédigée (2) (quatre feuillets sans titre présentés dans ces pages et répertoriés sous la référence KFM2-A17-01.01) ; une seconde version (3) de 10 feuillets plus élaborée, exempte de ratures et de surcharges servira à l'établissement du tapuscrit définitif (4) revu et corrigé par Alexandre Kyritsos, qui sera publié dans « La part de l'œil », 1995, n°11, Bruxelles, pp.41-45, sous le titre : *La mort conjurée. Remarques sur* La leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp, 1632, *Mauritshuis, La Haye*.
2. J. Derrida, *Texte sans titre*, 1997, Les cahiers du GRIF, Paris, pp. 131-165. Repris dans : *Chaque fois unique, la fin du monde*, 2003, Galilée Ed., Paris, pp. 207-232.
3. M. Foucault, *Naissance de la clinique*, 1988, Coll. Quadrige, PUF Ed., Paris, 214 p.
4. S. Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, 1994, Galilée Ed., Paris, 101 p.
5. N. Middelkoop, P. Noble, J. Wadum et B. Broos, *Rembrandt under the scalpel, the anatomy lesson of Dr Nicolaes Tulp dissected*, 1998, Six Art production Ed., Amsterdam, 92p.
6. S. Kofman, *La question des femmes, une impasse pour les philosophes*, Les cahiers du GRIF, 1997, p.71.
7. J.-L. Nancy, *Cours, Sarah !*, 1997, Les cahiers du GRIF, pp. 29-38.

2

SERGE LUNAL

Christian Prigent

Jean-Claude Hauc

Daniel Dezeuze

Serge Lunal entretien avec Claude Viallat

François Lagarde



QUESTION D'ESPACE

Christian Prigent

Serge Lunal

Philippe Boutibonnes m'écrit qu'Aristote écrit dans sa *Physique* que « de même que tout corps est dans un lieu, de même dans tout lieu il y aura un corps ». La sorte de « lieu » que cerne le cadre d'un tableau et que décrivent les lignes et les couleurs qu'il assemble est habité par un corps : le « réel » représenté. Lequel ne prend corps que pour autant que cerné et institué (= symbolisé) par ce « lieu ».

Sauf que le corps du réel, comme l'éprouvait l'intuition rimbaldienne, est « immense » : il excède la mesure du symbolique (des noms comme des figures) ; il ne vient que comme trou d'infini dans le fini des formes ; il y *pass*e, comme à travers les lignes passe la couleur informe qui les défait et les refait. Appelons « espace » cette puissance du dé-mesuré. Entre le fini du lieu qu'elle dispose et l'espace infini qu'elle y convoque, la peinture joue son drame agonique et voluptueux.

Ainsi celle de Serge Lunal. Que celui-ci soit posé devant sa Sainte-Victoire à lui (le Pic Saint-Loup) ou devant des objets plus modestes (des volants, des lanternes, des sabliers...), les choses qu'il invoque ne font jamais que naître et disparaître (et renaître et redisparaître). Jamais arrêtées (sur image), toujours emportées dans le tournoiement des lignes et la liquidité de la couleur, elles ouvrent dans le lieu le trou de l'espace. On peut aimer respirer devant ce trou qui appelle à ne pas s'aliéner aux figures obligées du monde.

L'œuvre de Lunal y invite. Certes, elle n'a jamais fait beaucoup de bruit. Elle appelle pourtant, et violemment, le plaisir et la pensée. D'aucuns le savent. Non des moindres (Dezeuze, Viallat...). Les pages qui suivent veulent partager un peu de ce savoir. Hommage à Serge. Et salut à la *peinture*, éternellement en elle-même changée.

L'OBSCUR OBJET DE LA PEINTURE

Jean-Claude Hauc

Lorsque j'ai rencontré Serge Lunal, en 1978, celui-ci réalisait des toiles sur châssis, à l'huile, disposant la couleur par touches nerveuses, effets de transparence, jus ductiles et empâtements maîtrisés. Il utilisait pour cela des pinceaux ou des brosses, selon un savoir-faire acquis auprès de ses maîtres de l'école des Beaux-Arts de Montpellier, Camille Descossy et Georges Dezeuze. La première fois que je me suis trouvé confronté à ces œuvres, lors d'un vernissage à la Galerie Daniel Kuentz où il exposait alors régulièrement, j'ai bien sûr été séduit par le jeu des couleurs et le lyrisme comme endigué par l'architecture générale de la toile, mais j'étais également un peu gêné par l'aspect traditionnel de cette peinture en regard des œuvres issues de la mouvance de Supports-Surfaces qui nous intéressaient alors à *Textuerre*. Pourtant, quelque chose me signifiait également que ces toiles échappaient à la convention et aux codes habituels auxquels leur monstration pouvait me faire songer. Chacune d'entre elles se structurait autour d'une forme étrange, montueuse, que Lunal



assurait être le Pic Saint-Loup, cette éminence visible de partout au nord de Montpellier, mais cette présence massive face au spectateur n'avait rien de familier et provoquait plutôt une impression d'« inquiétante étrangeté ». On voyait bien que le peintre

ne cherchait pas à composer un paysage, mais livrait plutôt un combat contre un *objet* à la fois têtue et fuyant. Combat peut-être perdu d'avance, tant l'énigmatique mont répugnait à se laisser saisir par les cadrages ou les grilles que multipliait Lunal dans ses toiles-pièges, le geste pictural apparaissant alors comme une quête infinie du monde et du moi. « Désirer être Pic Saint-Loup », écrivait d'ailleurs l'artiste dans l'un de ses carnets de l'époque¹.

En 1979, Serge Lunal expose quelques unes de ces toiles lors de l'exposition *Textuerre et ses peintres*, organisée à la galerie L'œil 2000, à Châteauroux. Mises en présence de travaux de André-Pierre Arnal, Alain Clément, Daniel Dezeuze, Joël Frémiot ou Claude Viallat, se jouant aussi bien du support que du mode de présentation traditionnels, force est de



reconnaître que la scénographie singulière offerte par celles-ci se conjugue parfaitement à l'ensemble plastique proposé au spectateur. La même année pourtant, Lunal éprouve le besoin de procéder à une série d'expériences visant à interroger le mode habituel de présentation de son œuvre. Ce seront les « performances » de *Mais où est donc OR NI CARNON* et celle du théâtre de Béziers. En collaboration avec le musicien Georges Merrheim et l'écrivain Bernard Teulon-Nouailles, l'artiste construit face au public un espace pictural « monumental » à partir de blocs de carton disposés dans l'espace. Ces volumes marbrés à l'arête parfois vive comme une pierre taillée, d'autres fois ronds ou oblongs, colorés de teintes pastels, finissant par reconstituer à la fin un Pic Saint-Loup chaotique habité par le corps de l'artiste en mouvement, une montagne magique polymorphique et polychromique : espace ou *chora* de la peinture.

A la même époque, Serge Lunal expose pour la première fois à Rome² ses *cintres*, rompant résolument avec la toile sur châssis qui, nous l'avons vu, constituait jusque là le support privilégié de l'artiste. Le choix d'un matériau préexistant à l'œuvre et d'une fonction très codée (housse de plastique transparent, cintre courant) relève d'une volonté délibérée de partir du quotidien. En effet, quoi de plus trivial et *vide de sens* que ces objets servant à ranger les vêtements dont l'homme chaque soir se

dépouille ? Faisant fétiche, surface lisse, le cadre rectangulaire nous aveuglait. Lunal nous restitue alors la vacuité inquiétante d'une *nudité* que rien ne parvient à masquer. C'est de ce vide que l'œuvre prend corps. Malgré sa fermeture-éclair (cicatrice et couture précaire), la housse suspendue au cintre est trouée : son centre absent constitué par l'« œillet » supérieur permettant l'accrochage. Le crochet de fer qui transperce la matière plastique est un croc de boucher. Par le trou qui le relie au cintre, il maintient l'œuvre debout. Il l'*informe*. Mais toujours avec cette ambiguïté flottante et plissée d'un vêtement privé de corps. La peinture part du vide afin d'ériger des formes. Puis elle retourne au vide, comme dans la mort. Le support adopté par Lunal prend également en charge l'espace de l'œuvre en multipliant les surfaces colorées. Les housses de plastique, peintes des deux côtés, laissent voir par transparence ce qu'elles contiennent de dérisoire : une blouse d'infirmière barbouillée, une toile pliée suspendue au cintre comme un pantalon, etc. Tout un feuilleté pictural nourrit ce geste visant à supprimer le plan unique, à détruire le « trompe l'œil » des surfaces lisses. Le travail de Lunal nous livre toute une dimension symbolique sous-jacente, complexe, déformée sans le recours à l'anamorphose. La peinture grasse, « sale », parvient alors à faire *trop plein* de sens. L'œuvre laisse apercevoir toutes ses peaux, tous ses organes, et le regard

du spectateur plonge au cœur de la forme où il se perd. De nouveau, quelque chose fait trou du côté de la nuit : l'œil physique est impuissant à percer le mystère de cette nouvelle bouteille de Klein. Accrochés à des cimaises ou se balançant sur un fil, les *cintrés* évoquent une étrange flottaison de pendus acéphales. Et ce n'est pas le moindre paradoxe de cette œuvre si la « figure humaine » se trouve ainsi réintroduite comme par distraction sous l'apparence de ces défroques colorées. Nouvelle danse macabre, les *cintrés* perpétuent l'angoisse immémoriale de l'homme face à ce qui le sépare de lui-même et, ce faisant, fonde le geste créateur.

En 1981, Serge Lunal expose pour la dernière fois à la galerie Daniel Kuentz. Il s'agit de l'exposition *Il fait beau* qui propose de grandes toiles blanches au centre desquelles apparaît un paysage comme en suspension. Un cartouche vertical ou horizontal disposé sur le bord de la toile comme un bandeau de deuil contient une indication de temps : « *Objet 02 h 31mn 04 s* », « *Objet 10 h 30 mn 07 s* », « *Objet 19 h 29 mn 02 s* »..., puisée dans un carnet ayant appartenu au père de l'artiste récemment décédé. La durée se trouve alors comme spatialisée à la surface de la toile. La couleur n'a plus rien à quoi s'accrocher. Elle est ce qui passe et ne passe pas. Pure douleur et répétition perpétuelle.

L'année suivante, Serge Lunal réalise une série de grandes toiles libres³, peintes à même le sol. Utilisant désormais l'acry-

lique industriel, l'artiste s'efforce de « mettre en place » un certain nombre de formes, de motifs, à la fois isolés et dépendant les uns des autres par des liens colorés, des rapports de graphisme ou de géométrie. Ces « familles de formes » s'organisent en archipels à la dérive, signes errants ou effloraisons chromatiques lentement construites par couches, passages et gestes successifs. Peu à peu, la danse du peintre, les circuits labyrinthiques du corps dispensateur de couleur contribuent à élargir les formes et à réduire l'espace en réserve qui les environne, jusqu'au moment où les coulées d'acrylique commencent à unifier la totalité de l'espace de la toile. C'est à ce point de plus haute « confusion » (fusion et combustion) qu'un *travail du fond* réintroduit le vide et l'espace entre les formes. Choisie avec soin (comme on le ferait d'une arme), la couleur pure, appliquée à la brosse épaisse, vient trancher dans le chaos, transformer et redistribuer les parties et le tout en une sorte de « recadrage interne » après coup. Le passage du fond prend par surprise l'ensemble plastique qu'il tord et refond, qu'il recompose en instaurant entre chaque forme une *profondeur* ne devant rien à l'illusionnisme ou à la convention. Cette profondeur, tout en se situant sur le même plan que l'ensemble qu'elle définit, fonde un espace *pur*, un vide pictural dans lequel semblent soudain se déplacer ces formes errantes échappées à on ne sait quel désastre chromatique : peut-être au





fond celui d'une certaine peinture... Lors de chaque exposition de ces œuvres (Clermont-Ferrand, janvier 1983 ; Châteauroux, mai 1983, Lunel, mars 1984...), la couleur semble pour un temps retrouver la folie de ses origines. A travers l'exubérance de ses accrochages, Serge Lunal met en place une scénographie à la fois unique et plurielle, une composition dont la tension extrême menace à chaque instant de faire éclater l'espace où elle se déploie. Vertige du déplacement et du hors-cadre, de l'expansion infinie. Recouvrement de l'un par le multiple, accueil d'une énergie issue de plus loin que soi : un excès de sens venant faire beauté.

Parallèlement à la production de ces grandes toiles libres, Serge Lunal éprouve le besoin de renouer avec ses racines et son identité culturelle languedocienne. C'est alors la proposition des *lances* qui sont souvent exposées en même temps : Nantes, *Muro Torto 2*, mai 1982 ; Lunel, 1984... La belle érection plastique que représentent les *roseaux à quenouille* (ou cannes de Provence), leur structure tubulaire creuse interrompue régulièrement par des nœuds pleins semblent fasciner l'artiste. Ayant pensé un temps vernir ou colorer la hampe, celui-ci y renoncera très vite, préférant conserver le caractère brut et hiératique de ce *ready-made* naturel. Découpées dans une pièce de drap selon des formes diverses (flammes, bannières, étamines, etc.), les bandes colorées qui

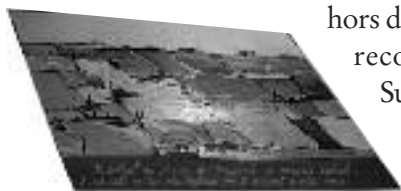
vont courir sur la plus grande partie du roseau sont d'abord cousues et apprêtées afin d'obtenir une certaine rigidité. Le traitement par la peinture est ensuite pratiqué au pinceau sur les deux faces. Comme pour les *cintres*, Lunal n'utilise que les trois primaires, le blanc en réserve soulignant les formes et contribuant à préciser le graphisme obtenu au moyen de courbes et contre-courbes. Des procédés variés vont ensuite permettre de fixer les bandes le long des roseaux. De la ligature simple au manchon plus ou moins long, en passant par les nœuds ou l'enroulement hélicoïdal, tous les systèmes d'attache sont possibles. Une fois réalisées, les *lances* échappent bien sûr à l'unité classique de l'objet-oeuvre-d'art. Elles ne constituent qu'une sorte de préalable à toute présentation future. Une part importante du travail de l'artiste consiste donc à leur donner existence et présence active dans l'espace de la galerie ou de la salle d'exposition. Cette présentation est d'ailleurs très simple, puisque Lunal se contente le plus souvent d'aligner à intervalles réguliers un certain nombre de *lances* (nombre variable, mais qui tient compte de la gamme ternaire des couleurs primaires ainsi multipliée : six, neuf, douze, etc.) appuyées contre un mur blanc⁴. Rapprochées ou espacées, les *lances* imposent à la fois leur trait coloré qui scande et rythme l'espace et leur verticalité exubérante cherchant à propulser la peinture vers le ciel⁵. « Le porteur de bannière jette un appel vers le ciel, il crée

un lien entre le bas et le haut », écrit Lunal dans l'un de ses carnets. Cependant, lorsque le spectateur se déplace sur le côté, les ombres portées des *lances* et leur effet de triangulation ou de voile créent une impression d'espace et de perspective fuyante. Le « front de lances » circonscrivant une surface de quatre mètres sur dix environ reconstitue alors un « tableau » offrant au regard l'ambivalence d'une pulsion colorée en lambeaux (surfaces inégales des toiles, roseaux apparents, etc.) et d'un champ chromatique intacte, volumineux et monumental.

En 1983, sans renoncer à exposer le travail de la période précédente (C.I.R.C.A., Paris...), Serge Lunal fait subir à son œuvre une nouvelle métamorphose. Abandonnant le grand format, il revient alors à une surface plus modeste qui permet une préparation (apprêt, enduit) autorisant un retour à l'huile. Jus légers, transparence des coloris, jeux complexes avec la trame de la toile, autant d'effets rendus possibles par l'abandon de l'acrylique. Travaillées tendues sur un sol dur, les toiles acceptent toutes les différences de matière et enregistrent parfaitement la rapidité des tracés gestuels réalisés directement au tube. Plus que jamais apparaît alors l'imbrication du graphisme et de la couleur qui caractérise le style de Serge Lunal. Cette réduction du format de l'œuvre va de pair avec le projet même de l'artiste, son *sujet* si l'on veut, qui consiste à cerner, à isoler ou à « étudier » les formes

à l'œuvre dans les grandes toiles réalisées auparavant. Procédé de grossissement (grâce au microscope de la technique) d'un « objet » étrange, insistant, obsédant, représentation de l'irreprésentable, figuration de l'absence. Ces *Objets horaires*, comme les désigne Lunal, tentent à partir du cercle, du point et de la croix de nommer l'informe. Les titres inscrits au bas de la toile renvoient le plus souvent à une temporalité mystérieuse⁶, celle du cadran ou des phases de la lune, qui fusionne avec un espace coloré frappant de plein fouet le spectateur comme quelque astéroïde surgi brusquement du fond de la nuit. Mais que sont en réalité ces *objets* que traque le peintre et qu'il suscite sans fin ? Ces formes issues non pas de son inconscient (ce serait trop simple à dire), mais de sa pratique d'artiste, de son geste et de son corps ? Que représentent cette amibe (du grec *amoibê*, transformation), ces deux triangles liés par leur hypoténuse molle, cette île ou ce galet, cet « objet » énigmatique ? « Calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur ». Il nous semble que c'est du côté de l'*abject*, ce concept forgé autrefois par Julia Kristeva, de ce qui n'a d'objet « qu'une qualité – celle de s'opposer à *je* », que nous sommes contraints de nous situer si nous désirons poser quelque mot sur l'innommable. « C'est là tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire [...]. L'*abject* n'est pas un ob-jet en face de moi, que je





nomme et que j'imagine [...]. Il est dehors, hors de l'ensemble dont il ne semble pas reconnaître les règles du jeu [...].

Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle main-

tenant comme radicalement séparée [...].

Un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. A la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile »⁷. Ces propos nous paraissent s'appliquer parfaitement à l'expérience de Serge Lunal. A cette quête, cette « traque », ce combat permanent avec une forme qui aussi bien n'est que l'informe. L'*objet* peint (vocable qui monte avec la peinture depuis avant même la constitution des langues) arrive jusqu'à nous porteur d'énigme. On songe bien sûr au Pic Saint-Loup, montagne magique récurrente et obsessionnelle qui peuple les toiles de l'artiste de 1977 à 1980, à ce roc à présent éclaté qui se révèle volcan, pluie d'astéroïdes, sur les grandes toiles libres de la période suivante, avant de réapparaître comme une ombre inquiétante derrière le catalogue que constituent les *Objets horaires*. Ce « cadrage » est une nouvelle lutte avec l'espace et le temps (l'heure comme leurre), tous ces « mots dans la peinture » sont là afin de mieux fixer l'objet fuyant qui semble s'écouler de quelque fracture, un intervalle obscur,

le « dehors hors-je » dont parle Kristeva, l'absence-présence face au regard de tout sujet. Serge Lunal n'en finira jamais de décliner cette *forme* qui monte à travers son corps avec de la couleur et de la beauté⁸, de la « tenir » et de l'épingler devant nous en tant qu'objet (impossible) de la peinture.

Les *Objets horaires* occupent Serge Lunal plusieurs années et sont exposés à la galerie Actuel, à Metz ; à la fondation du Pioch Pelat, à Castelnau-le-Lez ; à « La poésie dans un jardin », en Avignon ; au musée de Céret, etc. Durant cette période, l'artiste poursuit sa recherche à travers de nombreux tirages de tête pour des écrivains amis, des ouvrages collectifs (Ecbolade), des revues (*Textuerre*) et des catalogues d'exposition (Muro Torto). Pourtant, au cours des années 1990, il arrive à Lunal d'abandonner un temps l'exploration et la recension de ses *objets* afin de revenir à des « sujets » apparemment plus traditionnels : ports du littoral méditerranéen, plages, marais salants. Mais tous ces *Paysages de mémoire*⁹ ne constituent bien sûr qu'un prétexte à une nouvelle expérimentation concernant l'espace pictural. C'est alors à partir de verticales et d'obliques que la toile se construit : jetées et quais, mûles, phares, drapeaux... La mer est toujours étale dans ces compositions, rendue le plus souvent par de grands aplats monochromes. Le bandeau ou phylactère dans le bas du tableau servant cette fois à contrebalancer la présence

du ciel dans la partie supérieure. Comme à l'époque des *lances*, Lunal puise dans sa mémoire de Méridional les formes et les images qui peuplent ces tableaux, mais il réactualise également le « travail du fond » présent dans les grandes toiles libres réalisées à la même époque. Les moyens différents, mais la quête est toujours la même. Par vastes plages colorées, l'artiste recouvre des parties importantes du tableau réalisé initialement, comme s'il cherchait à simplifier le paysage ou à faire apparaître des formes inattendues. Une ville émerge soudain où l'on voyait auparavant un étang désert, le ciel devient eau, des colonnes se dressent de part et d'autre d'un lido. L'œuvre se structure, avec sa part d'aléatoire, comme à l'insu de son créateur. Et si Lunal précise parfois certains points, en supprime d'autres, la *réalité* qui s'engendre alors n'est jamais que le produit de la peinture. Comme si le geste iconoclaste de l'artiste ramenait à la surface des souvenirs enfouis, des objets disparus qui n'attendaient que cette effraction afin de ressurgir brusquement, plus forts et plus vrais que ce qu'ils étaient autrefois. Serge Lunal ne peint donc pas alors de simples paysages du bord de mer. Il livre à notre regard ce que le plat réalisme dissimule : une *terra incognita* en perpétuelle émergence. La vieille opposition entre le fond et la forme se trouve radicalement dépassée. De même que le texte écrit sur le bandeau n'est assurément pas là pour donner au spectateur quelque

explication concernant le sens de l'œuvre : « *Beau temps en soirée avec orage possible. Vent du sud-est à sud faible à modéré* », « *Vole pas ! Vole pas que ploures, entendes, Joséphine !* », « *Ils volent au-dessus de 30 000 ha de marais salants. A. est resté en l'air plus longtemps que la plupart d'entre nous* »... C'est bien notre mémoire profonde et intime que sollicitent ces ports vides de personnages, cette eau calme qui lèche le rivage. Comme si le peintre nous laissait le soin de trouver nous-mêmes notre place dans ces compositions qui nous donnent à voir un peu plus de l'autre côté des choses.

En mai 2001 paraît, chez Cadex éditions, *A la Dublineuse*, ouvrage singulier que signent conjointement Christian Prigent et Serge Lunal. Nous l'avons vu, l'artiste n'en était pas à sa première collaboration avec un écrivain, mais si jusque là son travail était surtout celui d'un « illustrateur » ou d'un « accompagnateur », cette fois le livre est vraiment réalisé *a quattro mani*. L'impression du long poème de Prigent est totalement immergée dans le travail des couleurs et contribue à assurer un équilibre qui sans cela confinerait au chaos. Les stances imprimées d'encre différentes en fonction du ton général de la page jouent un peu le rôle de ces cadrages ou de ces grilles dont Lunal structurait autrefois ses toiles. L'écrit endigue le déferlement coloré et fonde la jouissance de l'ensemble. Pour ce livre, Lunal ressuscite la vieille technique de la



peinture sous verre en peignant directement au dos de rodoïdes¹⁰ qui, une fois clichés, serviront de support au texte imprimé en surcharge ou en réserve. Les fines matières ductiles, vagues bleues ou mauves, jaunes fluides, accompagnent le rythme du poème évoquant la Manche et « l'amer de chair du goût de la mer ».

L'année suivante, Serge Lunal expose à la galerie La Salamandre, à Nîmes, différents « objets volants » accrochés au haut des murs et de grandes toiles sur châssis aux tons pastels conjuguant le cercle et une structure cruciforme qui en assure l'équilibre plastique. Des superpositions de couleurs et des mouchetures appliquées au pinceau, une gestualité rapide et nerveuse, confèrent à ces formes errantes un dynamisme étonnant, mais toujours insaisissable. En janvier 2003, lors de l'exposition au G.A.C., à Annonay, Lunal propose de grandes toiles libres dans le même ton que les précédentes. Peintes au sol pliées en deux ou trois, puis dépliées pour l'accrochage, celles-ci compliquent encore le déferlement des *objets* face au spectateur. Fractionnés, décalés, ceux-ci composent une sorte de catalogue aléatoire de signes échappés à un monde *idéel*, objets à la fois concrets et non identifiables : empreintes de fer à repasser, bouches d'ogres baudruche, damiers disloqués, battements d'ailes de papillons...

En 2004, lors de la seconde exposition de Lunal à La Salamandre, les *objets*

acquièrent une matérialité souveraine qui ne permet pas de mieux les identifier, mais qui décuple encore leur puissance d'impact. Les *tondi*, obtenus à partir de supports de récupération (antennes paraboliques, tamis de maçons, cannages de chaises...), se déploient sur le mur de la galerie comme un essaim de planètes folles issues de quelque désastre cosmique et coloré. Les grilles de bambous suggèrent les méridiens des sphères armillaires, les franges accrochées à un disque une queue de comète. Le dessin des continents et des océans des uns, dialogue avec l'orbe des corps astraux en liberté des autres. La peinture appliquée le plus souvent à la verticale se répartit en coulées : c'est la pesanteur qui dessine. Certains tamis défonceés ont un pinceau fiché en leur centre. Lunal nomme ces pièces « Egides de Marsyas », du nom de ce satyre qui fut pendu écorché vif à un pin pour avoir osé défier Apollon avec sa flûte. Dans la mythologie personnelle de l'artiste, Marsyas ayant teinté de son sang le tronc de l'arbre, se révèle peintre tout autant que musicien. L'accrochage devient alors revanche du dionysiaque, de « la négativité libre d'un rythme. Qui forme des formes ambiguës, affairées simultanément à enregistrer, via le *retrait* de l'objet fixe, le miroitement du « réel » au-delà ou en deçà de la fixité des images » (Prigent). Certaines pièces en argile cuite et peinte, armées de fil de fer, sont des sortes de météores visant à forcer le regard du spec-

tateur afin de lui faire apercevoir des univers où jusque là il n'a jamais eu accès.

Si la tentation de la sculpture a toujours été présente chez Serge Lunal (*cintrés, lances, tondi*, etc.), celle-ci n'est toutefois jamais détachée de sa pratique de peintre. La pièce réalisée en février 2005 à La Réserve, à Montpellier, en est assurément la preuve définitive. Installée autour du pilier central de la salle d'exposition, la grande couronne réalisée à partir de tuyaux d'arrosage, de roseaux ou de fils de fer entrecroisés ressemble à une sorte de gigantesque anneau de Saturne. Ce cercle en suspension est recouvert d'une épaisse couche de peinture acrylique où dominent une fois de plus les trois primaires qui engluent aussi partiellement une grande quantité d'appareils photographiques. Contrairement aux télescopes qui scrutent continûment le fond de l'espace, ici les objectifs sont au cœur de l'objet stellaire ou de l'anneau originel de la matière en rotation. Chez Lunal, la forme est toujours en mouvement, jamais stabilisée, tressée de couleurs ou lacérée comme la défroque d'un spectre dynamique. Des toiles sur châssis de la fin des années 70, en passant par les fronts de lances et les grandes toiles libres présentées comme des draps, des torchons ou des jupes plissées, la pulsion colorée est toujours hors-cadre, en suspension, happée par un ailleurs qui la dépasse. Bien que fixe, la pièce présentée à La Réserve était en rotation. Et le spectateur qui tour-

nait autour d'elle, brusquement victime d'une étrange fixité.

En octobre 2006, Serge Lunal présente à la galerie du Tenyidor, à Collioure, l'exposition *Il fait beau encore*. Ce charmant port catalan où séjournèrent en 1905 Matisse et Derain semble avoir particulièrement inspiré notre Occitan qui décide alors de recourir aux rayures colorées qui représentent la marque esthétique du lieu afin de structurer ses nouvelles toiles libres. Celles-ci sont d'abord enduites d'acrylique mat sur lequel sont posées les couleurs. Ce fond neutre reste le plus souvent visible sur les bords de la toile. Les « motifs » sont obtenus à partir de gestes circulaires plus ou moins irréguliers, asymétriques, voire aberrants. Des formes ambiennes côtoient des colonnes spirales, d'autres ressemblent à des tracés sinueux ou à des blasons déstructurés. Les rayures sont disposées en fond ou en surcharge et assurent la mise en rythme de l'ensemble plastique. Elles créent souvent des effets de grille. Malgré une scénographie comme apaisée d'où se trouvent exclus les violents contrastes de couleur qui ont longtemps caractérisé son œuvre, il semble que l'artiste ne soit toujours pas disposé à laisser ses *objets* divaguer sans surveillance. L'équilibre mystérieux est toujours tenu, comme en tension, gage de beauté arrachée au chaos du monde.

Les bords grèges des toiles de Collioure ne sont pas sans rappeler les marges de la page d'un livre. Ces dernières années,



Serge Lunal a réalisé un grand nombre d'ouvrages à tirage limité en collaboration avec des écrivains dans plusieurs maisons d'édition : Cadex, Jacques Brémond, Rencontres, Rivières... Utilisant aussi bien l'acrylique que l'aquarelle ou diverses encres, l'artiste joue avec les pliures, les marges ou les bords, faisant copuler ses *objets* peints avec les mots ou les phrases, toujours en quête d'un excès de sens ou de quelque ouverture inédite sur le monde.

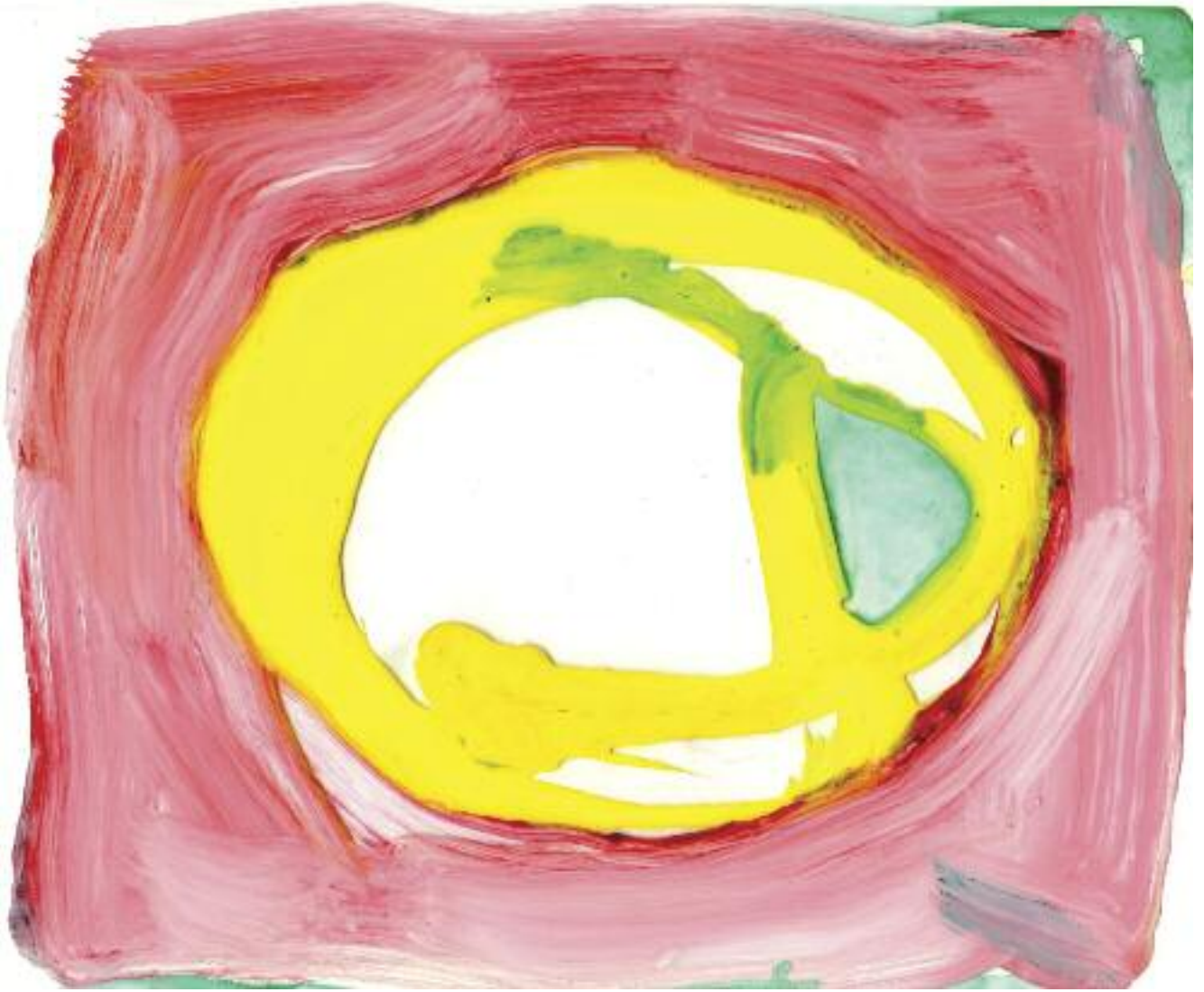
Comme celle de tous les grands peintres, l'œuvre de Serge Lunal se déploie à partir d'une sorte de « double postulation simultanée » : ciel/terre, chaos/grille, couleur/dessin, peinture/écriture, espace/temps, etc. Ainsi, au moment où la « modernité » n'en finit pas de s'engluer dans le maniérisme ou le jeu illusoire des écrans et du spectaculaire, celle-ci constitue le témoignage que non seulement la peinture continue, mais encore qu'elle n'en est (comme toujours) qu'à ses balbutiements. De Lascaux au XXI^e siècle, c'est ainsi que se perpétue « la fraîcheur de la jeunesse » (Bataille). Apollon et Dionysos sont toujours face à face et leur combat sans merci symbolise le geste tragique par lequel l'homme doit sans cesse s'extraire de l'animalité. Le désir de peinture est bien « le désir éperdu de l'homme de discours » (J.L. Nancy). Face à la paroi de la caverne moderne, Serge Lunal retrouve le geste hautain et désespéré de tout être qui préfère attendre la mort en

broyant les couleurs du temps plutôt que de se laisser couler sans combattre parmi les images lisses et froides qui cherchent à nous éloigner aussi bien de la raison que de la jouissance.

1. Bernard Teulon-Nouailles, « Le mauvais sujet repent », *Textuerre* n°12, juin 1978, p. 42.
2. Exposition *Muro Torto*, organisée par Christian Prigent à la fin de son séjour à la Villa Medici (juin 1980).
3. La surface de ces toiles est parfois si vaste que l'artiste doit les peindre à l'extérieur, sur la pelouse bordée de pins jouxtant la maison où il vit à l'époque.
4. A Nantes, lors des manifestations de *Muro Torto 2*, les *lances* furent présentées dans le grand escalier de l'Espace Culturel Graslin.
5. Bien que l'enjeu en soit assez différent, il n'est pas inutile d'évoquer ici les *Grandes et Petites Ripostes*, bandes de toile blanche que, lors de l'une de ses premières interventions plastiques, Lunal suspendit au clocher des églises d'où elles pendaient jusqu'au sol (*Première Foire des Arts Plastiques de Mazamet*, juillet 1978).
6. « *Récapitulation d'août 1980. Temps très chaud du 1^{er} au 15 août. Du 16 au 31, un jour d'orage* », « *Jeudi 20 nov 80. Beau temps. Belle journée* »...
7. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 9-10.
8. « *Beauté* est le nom de la réussite de ce phrasé à la fois troué et nappé qui ouvre dans la prison des noms, des signes et des figures, des fenêtres imprévues, saturées de signes inassignés », écrit Christian Prigent à propos du travail de Lunal dans un texte de 2002.
9. Titre de l'exposition présentée à la galerie Le Plumier, à Beaucaire, en 2002 ; précédée par celle intitulée *Littoral Littéral et Terra Incognita*, à la Médiathèque de Saint-Gilles, en 1999.
10. Ces rodoïdes ont été exposés au Carré d'Art, à Nîmes.

























CIBLES CHROMATIQUES, FLÈCHES MUSICALES

Daniel Dezeuze

ADDENDUM AFFECTUEUX POUR LE CHIEN DE SERGE LUNAL

Serge a pour chien un berger polonais. Lequel batifole entre vos jambes : pinceau exubérant, écouvillon sublime, idéal des peintres chinois ! Mais son maître vient de faire tondre ce grand pinceau à quatre pattes qui n'est plus le traînard des Anciens mais une brosse rase qui affronte l'été avec cet air dégagé d'une libre esquisse. Ne faudrait-il pas lui distribuer des croquettes critiques, du Canigou théorique, un os à moelle chromatique pour que repoussent ses poils ? Pour qu'il reprenne de la couleur ? Pour qu'il devienne le Pinceau Unique sur les toiles de son maître Lunal ?

La présence du cercle soit à l'intérieur de la toile rectangulaire, soit en tant que « tondo » est une constante chez Serge Lunal.

Ce cercle est barré d'une croix dans le premier cas et dans le second peint en tenant compte des hasards dus à la forme trouvée : filets, résilles, franges, rubans etc. Il y a toujours une présence forte de la couleur en tant que pur chromatisme mais aussi comme matière.

En effet la couleur est indissociable de sa propre épaisseur, de son passage au pinceau (l'un de ces pinceaux d'ailleurs reste figé dans la masse et se plante dans le tondo comme une flèche dans la cible).

Sur ces « cibles » peuvent s'arc-bouter des grilles elles-mêmes peintes dans une volonté de saturation. Au point que pour certaines œuvres nous percevons cet aspect compact qui caractérisait les peintures de Réquichot. Un de ces cercles est béant, écarté qu'il est par un compas de bois qui libère un quart de vide pour trois quarts de matière peinte.

Les autres tondos produisent un effet « tambour » comme si l'œil du spectateur rebondissait sur une membrane sonore de couleurs intenses.

Lunal effectivement utilise la sonorité chromatique sans pour cela rechercher à tout prix la note la plus haute. Souvent ces couleurs sont sourdes mais restent somptueuses. Elles ne s'engagent pas dans la recherche des combinaisons infinies et n'oublent jamais le fait pictural dans son intense réalité.

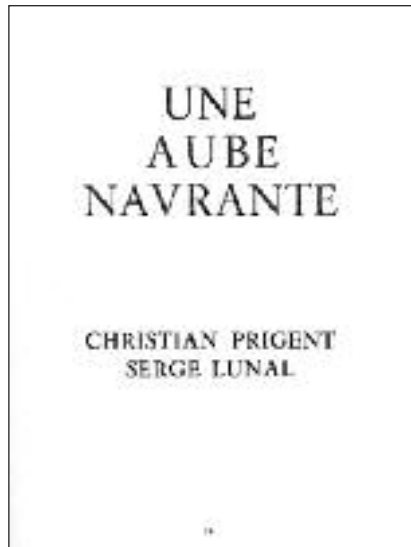
Donc Lunal ne se laisse pas aller au mode symphonique, soit néo-romantique, soit néo-expressionniste. Sa vérité est dans la retenue et c'est ainsi qu'à travers des données particulièrement modestes et peut-être à cause de ces données modestes que Lunal s'empêche toute pirouette démonstrative.

Ses formats ne sont ni petits, ni grands. Souvent ils sont trouvés mais jamais exaltés en tant qu'objet trouvé.

Une certaine nonchalance préside au faire, aux différents passages du pinceau et nous ferait croire que chaque œuvre doit son plus grande part au hasard. Ce qui est évidemment faux. Cette belle nonchalance maîtrisée, cet air de peindre « comme ça vient » sans chercher à forcer sur les effets de couleur ou de matière, nous les retrouvons dans la série des œuvres sur toile « libre ». Ces formats sont aussi peu péremptoires que possible. Se trouve souvent inscrit dans un rectangle vertical un cercle tenu par le fond du subjectile et revisité par des gestes convergents. Ici aussi la métaphore de la cible et des flèches revient à la mémoire du spectateur. Une flèche qui se fiche dans une paroi vibre pendant quelques secondes et nous renvoie des ondes colorées qui font oublier l'agression première.

Riches couleurs, du côté des fonds rouges ou verts, du côté aussi des traits rayés, plutôt géométriques pour mieux charpenter les formes circulaires peu rigides.

La très grande variété des teintes et coloris nous fait deviner que Lunal joue avec la couleur comme un joueur avéré mais nullement « accro ». Serge Lunal fait preuve d'un talent pictural qui va bien au-delà d'une simple problématique de la couleur où certains artistes peuvent s'enfermer comme en s'enferme dans un savoir artisanal. Il ouvre des voies inédites dans le traitement chromatique et repense la question du tableau dans un plaisir certain.



Une aube navrante, Christian Prigent mis en couleurs par Serge Lunal.
150 exemplaires numérotés et signés par les deux auteurs.
Éditions Jacques Brémond, 2008.

PROPOS

Serge Lunal & Claude Viallat

Entretien réalisé en janvier 2009 à Nîmes autour des travaux de Serge Lunal exposés à la galerie *La Salamandre* (Nîmes, 2005) et à la galerie du *Tenyidor* (Collioure, 2006).

CLAUDE VIALLAT – Oui, il y a d’abord le cercle qui est présent, omniprésent même. Lorsque tu le détournes, cela tourne toujours autour... Là, c’est un peu la spirale. Il y a cette espèce de geste du pinceau qui a tendance lui aussi à être circulaire. Très souvent, tu détermènes une forme qui est centrée dans la toile. Le fait qu’elle soit centrée te permet de la décentrer, et comme elle est presque toujours centrée, la plupart du temps tu la décentres. Cela est un peu délibéré : c’est une manière de prendre des libertés par rapport à ton travail, il me semble... Pour moi, il y a ce que tu retrouves aussi dans les objets que tu réalises. Des branches de palmier, des brins d’osier, un trampoline d’enfant, qui te font retrouver des filets, ce genre de choses. En même temps, il y a toujours une matière qui est riche, onctueuse, dirons-nous. Je présume que tu travailles sur tes formes qui sont enduites, pas crues, et qu’il y a un rapport entre la toile et la couleur que tu mets dessus. C’est-à-dire que la couleur de la toile est médiane, c’est le ton moyen... Avec quoi enduis-tu tes toiles ?

SERGE LUNAL – Avec un acrylique mat, transparent ou blanc selon le cas, mais très liquide, juste pour donner la tenue nécessaire à la toile de lin, puisque les toiles sont non tendues, plus faciles à rouler. La couleur grège clair obtenue est la non-couleur par excellence. L’apprêt qui a imprégné la toile laisse apparaître la matérialité du tissage et met en évidence la pâte lisse du peint et la rugosité du non-peint.

CLAUDE VIALLAT – En même temps, il y a cet apprêt léger qu’on voit, dans la mesure où il fait forme sur le bord... C’est-à-dire que lorsque tu peins tes toiles au mur, tu poses d’abord tes agrafes, puis ton apprêt, et tu peins ensuite. Ce qui fait que les agrafes provoquent une espèce de pointe, une distorsion de la toile qui a une échancrure. Cela me touche beaucoup et je trouve que c’est important. En même temps, cela enlève le côté rectangulaire, trop coupé, *cutting*, de la toile...

SERGE LUNAL – Oui, cela fait partie des avatars heureux du travail. C’est vrai que la toile humide, imbibée d’apprêt, prend un côté charnel par son côté *peau tendue*. A la fois planche anatomique, table de dissection, mais aussi avec des allures de napperon à festons. Ses *lunules* formées naturellement par la tension des agrafes après le séchage sont soulignées par un arc de cercle pastel. Cette redite formelle et expansive met l’accent sur le rôle moteur du centre. En s’éloignant de l’unité centrale, tout se divise et se multiplie. Elle écrit en *pleins* et en *déliés* les limites alternées de l’espace pictural.

CLAUDE VIALLAT – Cela souligne le côté rectangulaire, coupé net, de l’angle droit, de la droite. Je trouve qu’il y a là une forme de sensualité qui me plaît...

SERGE LUNAL – Oui, je ne suis pas mécontent que ce soit la fonctionnalité de l’agrafe qui soit à l’origine de l’assouplissement du cadre. Cela m’autorise davantage l’utilisation de *zips* orthogonaux dans les figures...

CLAUDE VIALLAT – ...qui viennent en contradiction, là. Il y a aussi des pièces où tu tranches radicalement. Tu as toute une partie où c’est comme si la toile était de la couleur de la toile. Et tu fais pénétrer justement par ces droites, ces incisives en quelque sorte, la forme et la contre-forme. La première fois, je me suis dit que tu peignais sur des tissus retirés de chaises longues. Puis je me suis rendu compte que ce n’était pas cela. Cependant, le côté *chaise longue* reste marqué.

SERGE LUNAL – En fait, il y a très peu de toile de chaises longues. Le plus souvent, il s’agit de lin, mais le format vertical induit cette notion. J’ai rapidement abandonné le travail sur de véritables toiles de chaises longues, gêné par ce format trop allongé et des rayures trop présentes. Les rayures remontaient constamment à la surface, ce qui me poussait à surcharger. Toi, tu parviens à faire tiens les imprimés du dessous, moi, ils m’encombrent. Dans ton travail, les dessous imprimés créent par transparence des confrontations inédites et forment un tout cohérent. J’ai définitivement opté pour le fond neutre.

CLAUDE VIALLAT – Oui, mais ça, c’est le rapport à la tradition. Tu te sers de la couleur de la toile comme d’une couleur médiane : c’est la première couleur, et tu vas poser les autres en fonction de celle-ci, faire *venir* ta toile par rapport à elle. Pas toujours, mais dans certains cas.

SERGE LUNAL – Ce n'est pas systématique.

CLAUDE VIALLAT – Ça, c'est très beau !

SERGE LUNAL – J'ai pris beaucoup de plaisir à le réaliser. Il s'agit du dessus d'un couvercle circulaire d'une boîte de fromage de 40 cm de diamètre récupérée aux halles. Le centre réaffirmé, la circonférence redessinée, une branche de palmier fixée tout autour venant dynamiser l'objet.

CLAUDE VIALLAT – Moi, j'en ai récupérées pour faire des tauromachies. Cela me donne des sortes de mini arènes...

SERGE LUNAL – Oui, mais peintes à l'intérieur, pour avoir les bords de l'arène. Ici, ce sont de petits travaux accessoires...

CLAUDE VIALLAT – Tu sais, les petits travaux accessoires, c'est très important, parce qu'on arrive à faire passer là-dedans des tas d'idées qui par la suite reviennent dans le travail. Moi, je fais beaucoup de choses de ce type qui paraissent annexes, des bricolages avec des ficelles, des bois ou des objets avec des cercles, des cerceaux, des cercles de toile, tout ce que je peux trouver, et à un moment ou à un autre ils deviennent des éléments que j'intègre dans mon travail. Ces bricolages anticipent un travail ultérieur. Pour moi, cela est très important... Picasso était très fort pour ça. J'ai vu chez lui des cygnes pour Jacqueline. Il prenait des capsules de bouteilles de Vichy en métal et il en faisait un cygne. Il y avait une vitrine chez Jacqueline avec trente petits cygnes extraordinaires. Tout aussi extraordinaire était ce qu'il faisait des boîtes d'allumettes, tous ces bricolages de bouts de bois...

SERGE LUNAL – Un tamis de maçon dans lequel j'ai planté un gros pinceau... Ici, c'est la cible d'un jeu de fléchettes. Là, j'ai remplacé la fléchette par un pinceau plus fin...

CLAUDE VIALLAT – On sent que le cercle a une importance très grande dans ton travail, qu'il est une image symbolique forte...

SERGE LUNAL – Pour moi, c'est un geste naturel.

CLAUDE VIALLAT – Une sorte de geste premier...

SERGE LUNAL – Je pense que les premiers hommes ont été autant fascinés par les mains soufflées que par la trace laissée au sol par le bâton tenu à bout de bras, en tournant sur eux-mêmes. Moi je pose ça, puis ça devient autre chose. C'est une prise de position de l'espace, du territoire... Le cercle est parfois malmené, il dépend de ma position par rapport à la table de travail. Si je suis un peu éloigné de la table, il devient par anamorphose ellipse, hyperbole ou parabole...

CLAUDE VIALLAT – Tu travailles sur une table ?

SERGE LUNAL – Je travaille sur une table carrée de deux mètres de côté, plus adaptée à mon travail actuel. Mais j'ai beaucoup travaillé au sol auparavant... Je fais le geste le plus haut, le plus éloigné de mon corps, le plus à gauche, le plus près de mon corps, puis enfin le plus à droite. Pour éviter de trop bien contrôler mon dessin, je vais très vite, toujours vers l'extérieur, le plus loin que mon bras le permet. Ce travail découle indirectement d'expériences antérieures menées en laboratoire avec l' « outil suprême » du créateur du XXI^e siècle, le *rayon lumineux*, moins poétiquement dénommé « laser U.V. impulsif ». C'est au sein du C.N.R.S., à l'Institut de recherches sur les phénomènes hors équilibre, que j'ai pu vérifier la capacité d'un dessin à être un relevé objectif d'un espace-temps. Le seul pouvoir de contrôle étant la fréquence des tirs du laser *eximere* (jusqu'à 100 tirs seconde). Contraint par le statisme du dispositif (10m environ), c'est la mobilité du support qui a été choisie... Après une série d'essais sur un éventail de matériaux (métal, polystyrène, argile fraîche), le papier du laboratoire s'est avéré le plus probant. Le rayon décolorant le support vert-jaune laisse la trace de sa rencontre avec la feuille. Une relecture tridimensionnelle des différentes actions (rapprocher, éloigner, incliner) donne un dessin riche d'informations, la limite étant le statisme (l'embrasement de la feuille)... Véritable expérience physique, puisque le dessinateur-manipulateur, ganté, lunetté, dessine en clair sans interruption au risque de voir son support transformé en torche. L'effet est peu spectaculaire, mais unique. Réalisé sur papier chiffon, les filtres de cellulose s'ébouriffent et produisent des ourlets cotonneux et diaphanes, en un mot sensibles.

CLAUDE VIALLAT – Il y a dans ton travail une surface très riche, très forte, très plate. On sent que tu es dessus. Tu ne cherches pas à creuser une surface, et puis les bords eux, sont façonnés, traités... Là, c'est du papier ?

SERGE LUNAL – Il s’agit de dessins physiques réalisés à l’aide de bras mécaniques, sur une roue horizontale. Quelqu’un qui travaille ainsi, mais de manière inversée, c’est Gauthier. Je ne sais pas si tu as vu son atelier, c’est impressionnant. Mais dans son cas, c’est la table qui tourne, ou bien le système. Il réalise des dessins, il s’installe, il part à Paris et quand il revient le travail est fait...

CLAUDE VIALLAT – J’aime beaucoup le travail de Gauthier.

SERGE LUNAL – Je l’ai vu travailler dans son atelier. Il allie la rigueur de la méthode au non-agir. Pour ma part, je suis incapable de laisser place aussi longtemps au non-agir.

CLAUDE VIALLAT – Dans ton champ pictural, tu ne vas pas jusqu’au bord. Tu laisses une frange qui désigne le matériau et la manière dont tu l’as apprêté.

SERGE LUNAL – Là, ce sont des paraboles TV peintes du côté convexe...

CLAUDE VIALLAT – Saytour avait fait une exposition il y a cinq ans à Céret avec des filets tendus sur des cercles métalliques de tonneaux, avec des mèches de cheveux accrochées, de la fourrure...

SERGE LUNAL – Un peu comme dans les pièges à rêves navajos...

CLAUDE VIALLAT – Je ne t’ai pas posé la question du titre.

SERGE LUNAL – Les thèmes sont évidents à mes yeux. Mais ce qui motive mon action, c’est la peinture. Mes thèmes favoris sont issus de la mythologie et du temps...

CLAUDE VIALLAT – Tu titres ou non ?

SERGE LUNAL – Oui, par exemple : *Visière de Janus, Psyché, Calendes, d’Argent à comète pourpre, Laps, Memento*, etc. Mais leur importance est toute relative.

CLAUDE VIALLAT – Ce n’est pas non plus innocent. Si on lit les titres, on devine tes préoccupations. Quand tu parles des blasons, c’est sûr que si je mets du rouge, je ne dirai pas de gueule.

SERGE LUNAL – Là, il s'agit d'un compas de classe ouvert à 170° degrés, avec un angle de tissu plissé.

CLAUDE VIALLAT – Ce qui est étonnant dans les petits travaux, c'est qu'en fait, on les considère comme des choses dérisoires, mais qu'en définitive, on se rend compte que cette manière de travailler est plus insistante, peut-être plus têtue, que lorsqu'on est aux prises avec des toiles qui vont se donner d'elles-mêmes. Il y a dans les petites choses une intensité qu'on ne retrouve pas souvent dans les grandes toiles qui vont de soi.



Serges Lunal par François Lagarde, 2009.

3

ROBERT PINGET

Clothilde Roullier

Robert Pinget

Fabienne Caray

Dubuffet-Pinget

Christine Montalbetti

Michel Butor

Danièle Momont



Robert Pinget par Claudine Liéber

PINGET PASSE-PASSE

Clothilde Roullier

Un « dossier Pinget » est nécessairement surcodé : l'auteur a été avocat et ne se départit pas de la constitution obligée d'un ensemble de pièces – c'est *Clope au dossier* – ni de l'assise sur une chaise : le dossier est devant et derrière, faisant tantôt office de soutien, tantôt de repoussoir. Car le dossier, quel qu'il soit, est lui-même mouvant ou bien conduit à changer les pièces et les places. La permutabilité des rôles est un des grands trucs de l'auteur : les discours passent d'une bouche à l'autre, mais les papiers d'une chemise à l'autre également – changeant d'avis comme de chemise...

Robert Pinget, disparu en 1997, est célébré en 2009 à travers un colloque¹, ainsi que trois autres publications². Comme dans le décor de sa pièce de théâtre *L'Hypothèse* au milieu duquel il a été pris en photo et dont nous reproduisons ici deux images, il va donc recommencer à circuler sous de nouvelles formes, avec de nouveaux textes. Et l'on pourra à l'envi se poser la question de savoir qui parle, qui est là, qui fait le poème, qui produit le texte d'imagination ; est-ce enfin le merle, l'éternel Mortin ou ce monsieur Songe sous les traits duquel Jean Dubuffet se figure, alors que précisément tous embarquent vers la défiguration ?

L'auteur n'aura eu de cesse de se questionner sur ces propres fondamentaux ; d'où les deux textes, sortis de ses archives, que nous proposons en ouverture de ce dossier³. Ils ont tous deux été trouvés parmi les papiers composant les *Lettres de Sirancy*, œuvre des années 1980 partiellement inédite et jamais publiée en volume, dont nous poursuivons ainsi l'essaimage en revue – dispersion de l'héritage. Les « feuillets ci-joints » évoqués dans la « Lettre à Mortin » ne sont évidemment pas, dans le dossier original, ce qui prend la suite dans le dossier ici présenté qui n'est qu'un vaste trucage, comme le lapin sorti du chapeau traversant ces pages à divers endroits !

1. Cette manifestation se tiendra à Paris, les 16 et 17 octobre, dans les bâtiments « les grands moulins » de l'Université Paris-VII, à côté de la bibliothèque François-Mitterrand, et à Ulm, salle des actes.

2. Deux publications d'inédits en volume : *La Fissure*, roman, précédé de *Malicotte-la-Frontière*, pièce en un acte, aux éditions MétisPresses (Genève), *Mahu reparle*, aux éditions des Cendres, dans la collection Inédits de Doucet ; et un dossier Pinget dans la revue *Histoires littéraires*, avec le récit inédit *Jean Loiseau*.

3. Le fonds Pinget est conservé à la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, à Paris. Nous remercions Jacques Pinget de nous avoir permis de les publier, et Rémi Froger pour la transcription.

LETTRE À MORTIN

Robert Pinget

Cher ami lointain,

Depuis que tu n'es plus j'ai du mal à survivre.

Mais je repense à tes conseils, à tes attentions, à ton jugement, et je résiste. Si ma vie n'est plus ce qu'elle était en ta compagnie elle est vécue néanmoins au jour le jour et parfois même avec une certaine joie qui ne dure pas mais que j'espère ressentir encore de-ci de-là, comme on compte sur le hasard. Est-ce une sottise ? Non. Chacun, si raisonnable qu'il soit, espère en les caprices de la fortune, comme on disait.

Ces pensées apaisantes sont relatives surtout, tu l'as saisi, au petit travail que je continue d'accomplir sur la page. Moi qui ai ri toute ma vie des faiseurs de maximes et des partisans du journal intime, j'en suis réduit... à leurs extrémités. Non que l'imagination me fasse aujourd'hui défaut, mais ses découvertes me semblent désormais inopportunes. Tant d'encre autrefois dépensée à des fables était bon pour mes jeunes années. Ces excès ne sont plus de saison. Je préviens l'objection que tu pourrais me faire en me disant si ton imagination est toujours vivace que ne l'utilises-tu à une œuvre plus mûre, et je te réponds non, ne pousse pas jusque là ta sollicitude. Je crains en effet des défaillances auxquelles ton éloignement ne pourrait remédier et préfère m'en tenir aux notations quotidiennes qu'il m'est plus facile de soutenir avec pour guide ta douce mémoire.

Nous étions sensibles aux prouesses d'écriture, aux trouvailles inédites, aux enchaînements irrationnels, aux développements contradictoires qui tendaient bien sûr à étoffer le texte mais avant tout à orienter l'esprit du lecteur vers ce que nous nommions les possibles, soit les multiples façons d'aborder les phénomènes naturels et par suite d'en apprécier les formulations les moins attendues. Que nous ayons réussi ou non dans cette entreprise m'importe peu à l'heure qu'il est. Notre effort visait aussi à notre plaisir et avouons que celui-ci fut souverain. Mais chaque âge a les siens dit-on et je me range par force à cet avis.

Toute autre considération sur l'objet de nos travaux passés me paraîtrait abusive... ou m'engagerait, soyons honnêtes, à une exposition magistrale qui ne serait ni dans mes cordes ni de mon goût.

Permetts-moi donc d'évoquer encore tes lumières en soumettant les feuillets ci-joints à ceux qui voudront les lire et que plaisamment, pour rester dans un cadre restreint, nous appelions nos neveux.

HORS-TEXTE

Robert Pinget

- Fait de quoi ce poème ?
- De quoi ? De mots.
- Quel thème ?
- Printemps impossible. Souvenir plus fort que le présent.

On entend le chant du merle.

- Tu entends ?

À nouveau le chant du merle.

- De plus beau, rien.
- Le présent, pourtant. Quel avenir s'éclipserait ?
- Cette extase serre le cœur. Fugitive. Le poème doit la perpétuer.
- Alors pourquoi printemps impossible puisque le poème...
- Écoute.

À nouveau le chant du merle.

- Tu douterais du poème ?
- Dernière chose dont je douterais.
- Alors ?
- Ce chant... je me demande... je me demande si entendu une première fois il y a longtemps... celui d'aujourd'hui ne se teinte pas de son souvenir, s'il n'en est pas comme l'écho...
- Mon poème devrait ressusciter le chant du premier merle...et en faire... en faire le seul.

À nouveau le chant du merle.

- Et de celui-ci que fais-tu ?
- Je répète il serre le cœur. Tu cultives des regrets ?
- Prolifèrent sans nous.
- Ton poème serait de regrets ?
- Eh non, non... À l'abri, ailleurs, en dehors...
- Pourtant c'est le chant qu'on entend qui t'inspire celui de ton rêve. Sans lui pas de printemps ailleurs ?
- C'est ça le difficile.
- Tu as dit impossible.
- As-tu jamais tenté de faire un poème ?
- Dans ma jeunesse oui.
- Ta jeunesse. Et qu'en reste-t-il ?
- De ma jeunesse ? Rien... ou si peu...
- Et du poème ?
- Oublié.
- Voilà.

À nouveau le chant du merle.

- C'est-il le chant de ce printemps-ci, d'aujourd'hui, oui ou non ?
- Oui hélas... je veux dire heureusement, bien heureusement... Réfugié au fond de nous-mêmes, inexprimable mais irrépressible... Notre salut problématique... Condamnation...
- Condamnation ?
- Je veux dire... détresse.
- Détresse ?
- Je veux dire... je veux dire... joie.

- Il faut l'amorcer ce poème. Au moins le premier mot... Tu m'entends ?... Le premier. Le mot joie ?
- N'est pas encore à moi... Écoute.

À nouveau le chant du merle.

Fantoine, 1982-19..

ÉCHANGE DUBUFFET-PINGET 1978-1985

Fabienne Caray

La carrière artistique et littéraire de Robert Pinget semble jalonnée d'une série de petits miracles qui tous ont joué dans sa vie un rôle considérable, parrainant son entrée en littérature. De la plume même de Pinget – qui, lui-même peintre, écrivit sur la peinture –, Jean Dubuffet est de ceux-là : il est l'un des miracles qui l'a émerveillé et dont la rencontre fut essentielle. Leur bref échange épistolaire, qui s'étend de 1978 à 1985¹, met au jour avec force de nombreuses correspondances.

Toutefois, on ne peut manquer de noter son peu de densité ; il joue essentiellement sur la référence et l'allusion. Cette impression est due en tout premier lieu à la dimension lacunaire de ce dialogue, puisque nous ne disposons pas toujours de l'intégralité de l'échange. Par ailleurs, il semble que cette impression de creux soit davantage à imputer à la nature même des deux correspondants : nul théoricien, nulle démonstration dogmatique dans ces lettres mais une connivence patente faite d'une réelle connaissance de leurs œuvres respectives. Connaissance qui, dans ces lettres, donne ainsi libre cours au clin d'œil, fait signe vers la simple référence dans une dimension allusive invitant à une exploration poussée des œuvres afin de percevoir d'autres liens qui se dessinent au fil de ces lignes, peut-être plus profonds encore. À travers cet échange épistolaire, ce sont deux arts poétiques qui s'esquissent, celui d'un peintre, celui d'un écrivain, étrangement semblables. Échange de cœur avant tout, entièrement fondé sur un sentiment – réciproque – de reconnaissance admirative : les deux hommes s'y livrent dans leur quotidien le plus anodin et s'enquêtent régulièrement de leur état de santé, sans se départir de leur sens de l'humour ni de celui du paradoxe.

Cependant, des premières aux dernières lettres, cet échange amical reste celui d'artistes, tournés vers la réflexion littéraire et picturale – il est l'histoire d'une longue fréquentation de l'œuvre de l'autre. Même au cœur des préoccupations du quotidien, l'art demeure comme horizon indéfectible et ces lettres sont pour chacun l'occasion d'évoquer son propre travail et d'apporter un autre regard sur l'œuvre de l'autre, regard bien souvent éclairé et fort éclairant. Dubuffet, très enthousiaste, ne cesse d'encourager l'entreprise de son ami qui répond en confiant ses doutes et difficultés. L'histoire de la création et de ses affres se lit ici de part et d'autre sous le

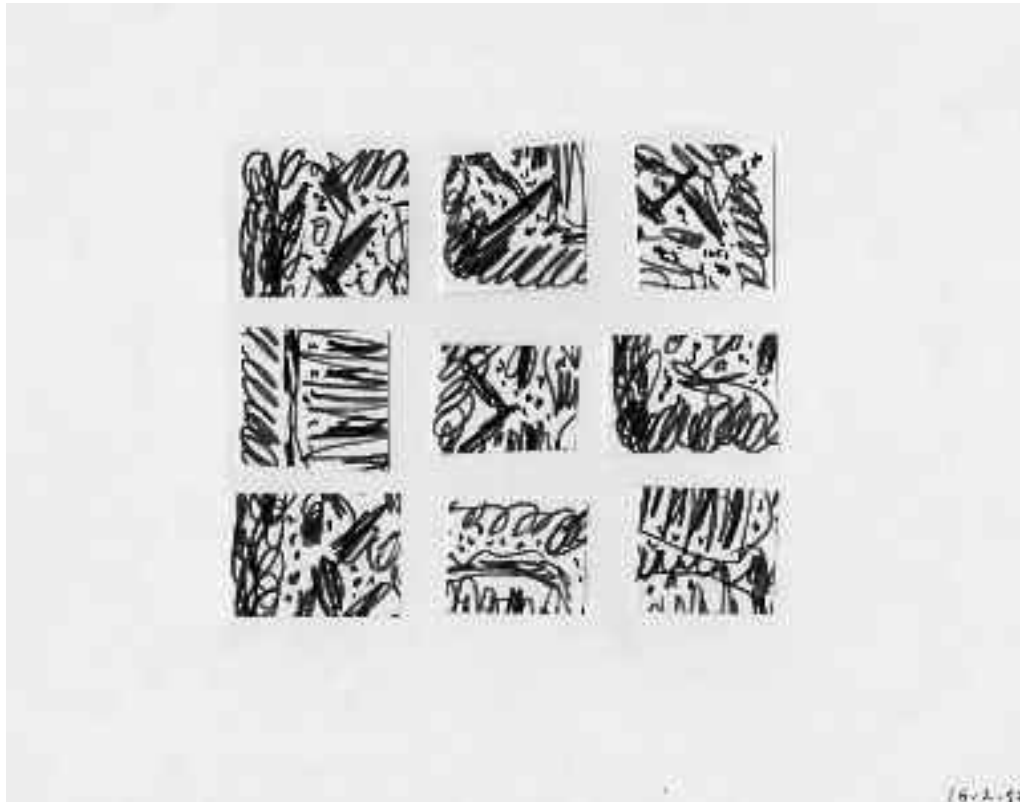
masque de monsieur Songe ou chez un Dubuffet restant « reclus par force et par goût ». Les deux hommes s'accompagnent dans leurs démarches de recherche et de création et leur échange prend place dans la période où l'œuvre de Robert Pinget revêt un tour plus réflexif encore – questionnant tout à la fois l'écriture, la figure de l'auteur, le texte, le livre...

Dans l'article – significativement intitulé « Corps et Anticorps » – que Jean Dubuffet a consacré à l'œuvre de Robert Pinget dans la revue *Bas de casse* en 1980, il y souligne tout à la fois l'omniprésence de la matière – matière la plus quotidienne et la plus insignifiante qui soit –, celle du langage, celle du corps aussi, et la négation même de son principe. Toute la question de la matière et de ses potentialités est ainsi posée, rappelant l'une des préoccupations majeures de Dubuffet quelques années auparavant, dans ses *Texturologies* et *Matériologies* (1957-1960), fondant de la sorte leur proximité artistique. La même conception s'exprime d'une œuvre à l'autre, de la peinture à l'écriture : celle d'une parfaite et absolue labilité de la matière et du personnage – essentiellement mouvant et fondamentalement incertain. Travail de la matière et travail de la mémoire se lisent dans cet échange. Chez l'un comme chez l'autre, découpe et collage occupent le centre des œuvres. Ainsi, les testaments et autres manuscrits qu'on retrouve dans les œuvres de Pinget, et qui tous n'existent que dans les collages, biffures, ratures et découpes, ne cessant d'épaissir et d'allonger le document, miment les diverses strates de la mémoire comme sur les dessins. Ces testaments et manuscrits – lieux par excellence de cette mémoire – ne sont précisément déjà plus des espaces mais uniquement et exclusivement la recollection d'une succession temporelle, succession d'oncles et de neveux, d'époques révolues, de diverses générations réunies, par-delà le temps, autour du texte et de la poésie. Car il ne faut pas s'y tromper, c'est surtout en poésie que nous embarque cette belle correspondance, révélant des positions similaires dans ces vies d'artistes. Les écrits de chacun achoppent sur les mêmes enjeux essentiels. Goût du neuf et recherche de la spontanéité ne cessent de hanter les derniers textes de Pinget – le cycle des carnets, de *Monsieur Songe* à *Taches d'encre* – comme les propos de Dubuffet.

Les lettres brossent des deux hommes un portrait commun et une même définition de l'artiste tourné vers la solitude et l'ascèse. Programme esthétique fait d'une double exigence, tout à la fois la négation du tout-venant et la recherche de la nouveauté, d'une fondamentale singularité, d'une production inédite et inouïe. Une même conception de l'artiste se lit dans cette correspondance : être seul, dégagé de la sphère sociale, n'existant que dans l'ascèse de son travail, être raté bien souvent que viennent sauver l'autodérision et l'humour. Ces lettres sont celles de deux

« hommes du commun à l'ouvrage », artistes refusant la surenchère de la théorisation, jouant avec la matière brute, la gaucherie de l'enfance pour mieux redécouvrir l'origine de l'art et la trouvaille poétique « régalante ».

1. La consultation de la correspondance entre Pinget et Dubuffet révèle, en tout et pour tout, 18 lettres. Elles se répartissent comme suit : en 1978, 6 lettres ; en 1979, aucune ; en 1980, une ; en 1981, 6 ; en 1982, une ; en 1983, aucune ; en 1984, 2 ; en 1985, 2. Une correspondance relativement espacée sur huit années, qui révèle un échange plus fourni en 1978 et 1981, quand 1979 et 1983 ne présentent aucune lettre.



Collage de Robert Pinget, feutre, 21 x 30 cm, collection privée

Les lettres de Jean Dubuffet reçues par Robert Pinget sont conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet. L'autre partie de la correspondance se trouve dans le dossier Robert Pinget à la Fondation Dubuffet.

Sauf mention contraire © Fondation Dubuffet, Paris, pour les lettres de Jean Dubuffet.

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet

Paris, 23. 1. 1978

4 rue de l'Université

Cher Monsieur,

En lisant le dernier numéro de la revue *Minuit*, j'ai été très ému d'apprendre que vous aimiez mon travail. Il y a là pour moi quelque chose de merveilleux car chaque fois que je me trouve, soit dans un musée, soit dans une galerie, soit à une exposition, devant un Dubuffet, j'ai le cœur content.

Je ne sais si j'ose profiter de ce petit miracle pour vous demander de vous rencontrer, ne serait-ce que quelques minutes car ma conversation n'est pas brillante. Il m'intéresserait beaucoup aussi de voir les projets et maquettes du *Salon d'été*, mais vous devez être bien sollicité... Vous parlez en tout cas de ce scandale, dans l'interview, avec une retenue admirable.

Quant au *Bal des leurres*, c'est de la vraie poésie, et dans l'esprit que nous aimons. Quelle maîtrise, quelle grâce, que de trouvailles en cette chanson des grenouilles de l'été !

Mais je suis certainement indigne de faire l'éloge d'une personnalité comme la vôtre. Sachez seulement l'extrême plaisir que vous m'avez fait en mentionnant mon travail.

Avec l'espoir de ne pas vous paraître importun, je vous prie, cher Monsieur, de croire à mes sentiments d'admiration sincère.

Lettre de J. Dubuffet à R. Pinget
Paris, 27. 1. 1978

Cher monsieur Robert Pinget,

Vous vous adressez à moi dans une forme qui est d'une modestie incroyable – proprement confondante. Pour sûr que j'affectionne et admire grandement votre œuvre. Pour sûr que ce serait pour moi grande joie, et grand honneur, de vous rencontrer, et de vous montrer, puisque vous en exprimez si aimablement le désir, la maquette de mon « Salon d'été » de la Régie-Renault. Je vous propose de vous attendre chez moi par exemple vendredi prochain (le 3 février) à 14 heures. D'où nous irions ensemble dans ma petite auto à la Cartoucherie de Vincennes, où se trouve la maquette. Mais si cette date ne vous convient pas, je vous prie d'en fixer vous-même n'importe quelle autre, pour le même scénario.

J'ai parlé aux Lindon de ces quatre journées que j'ai passées naguère enfermé dans une clinique de Barcelone dans la seule compagnie de deux de vos livres, et dont j'ai conservé un merveilleux souvenir.

J'en ai lu d'autres par la suite avec le même émerveillement. Et maintenant je les ai *tous*, depuis quelques semaines, sur ma table de chevet, je fais une cure, je prends un long bain Pinget.

Vous m'avez fait un grand plaisir de m'adresser cette lettre.

À vous très vivement

Lettre de J. Dubuffet à R. Pinget
Paris, 23. 7. 1978

Mon cher Robert Pinget,

Notre entretien du 3 février dernier s'est poursuivi, pour moi du moins unilatéralement, car les 10 volumes de vos écrits qui se trouvaient à cette date sur ma table de chevet y sont toujours encore maintenant et je n'ai pas cessé, chaque soir avant le sommeil, d'y prendre un petit bain d'une demi-heure. Ce fait beaucoup de demi-heures passées avec vous.

Je pense souvent aux montagnes d'histoires de travail que vous a coûté chacune de ces demi-heures, en m'émerveillant de la perfection minutieuse apportée à la rédaction de chaque paragraphe, avec, toutes les cinq lignes, tout au long du livre, quelque mot extrêmement frappant, quelque terme (ou quelque ellipse) dont la trouvaille est régalande.

Mais ce qui est le plus étonnant est la position, le statut si insolite, et si opérant, que vous avez donné à tout l'ensemble de ces écrits, cette position de mouvement brownien et dans laquelle le locuteur n'est pas distant de ce qu'il observe mais intégré dedans ; parole y étant donnée alors à l'objet observé lui-même. Il parle sans se voir.

Ce que j'admire hautement est la merveilleuse cohésion, l'adéquation parfaite du ton adopté, de toutes les trouvailles de rédaction, avec le statut d'ensemble. C'est une machine dont la mise au point est impressionnante, où ne se rencontre pas une faille, dont les moindres détails sont fonctionnels.

Votre œuvre est extrêmement particulière, sans précédent, tout à fait imposante. Je ressens cela très fortement et ne suis donc pas près d'abandonner ma petite pratique quotidienne vespérale de la pile de livres que porte ma table de chevet. Je sens aussi très bien quel fort plaisir doit vous donner à vous-même l'élaboration de ces textes et je suis donc persuadé que je ne manquerai pas d'aliment.

À vous chaleureusement

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet
Luzillé (Indre-et-Loire)
Ce 29 juillet 1978

Très cher Monsieur,

Me voilà encore tout ému par la beauté de votre lettre. Vous n'ignorez pas ce que l'on ressent d'un témoignage éminent, le bonheur qu'il vous donne, la confiance en soi qu'il stimule, chose dont on a tant besoin.

Que vous vous donniez la peine d'exposer aussi longuement, en détail, votre sentiment, me touche plus que je ne puis le dire.

Mon travail, il est vrai, est difficile, mais m'a donné bien des moments de joie. Peut-être se font-ils un peu plus rares aujourd'hui, car le métier plus on l'exerce moins on le possède...

Merci de tout cœur de votre chaleureuse marque d'amitié.

J'ai été outré par la décision de la cour d'appel relative au *Salon d'Été*. Mais je ne suis pas le seul. Elle fera date dans l'histoire de l'art à notre époque, c'est certain.

*Lettre de J. Dubuffet à R. Pinget*¹
Paris, 1^{er} août 1978

Cher monsieur Robert Pinget

N'interfèrent dans mes lectures avec celle de vos livres que des traités de microphysique. J'y apprend que les particules n'ont à aucun moment de localisation précise sur leur orbite ; chacune d'elles se situe en somme potentiellement (et dans le cadre de seules probabilités) en tous les points de cette orbite. Je ne suis donc pas dépaysé quand je vois après cela mademoiselle Lorpailleur se trouver en même temps – en puissance – écrasée par le camion et pédalant en autre lieu sur sa bicyclette genre anglais avec son crêpe au vent. Ou que ce soit à sa place aussi bien en cet instant une autre personne analogue.

C'est qu'à la notion de corps matériel, que notre esprit s'entête à associer aux particules, doit être substituée celle d'une immatérielle velléité énergétique, et que la personnalisation que nous leur attribuons est illusoire.

Le monde que vous nous présentez peut apparaître comme jeu de fantômes produit par des remémorations incertaines mais aussi bien comme mouvement interne d'ensembles cellulaires dans lesquels l'identité des acteurs devient oiseuse et se transporte de l'un à l'autre.

Chaleureusement à vous.

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet
Luzillé, 12. 8. 1978

Merci, cher Monsieur

de votre lettre du 1^{er} août, si chaleureuse elle aussi. J'ai été un peu emprunté pour y répondre tout de suite car je ne suis guère au courant de la microphysique. Et puis je me suis dit que ça n'avait pas d'importance, ou plutôt que les lois de la poésie ont sûrement quelque cousinage avec toutes les grandes lois naturelles... dont le mystère demeure intact. Mais quel intérêt profond à tenter de l'approcher, de l'éclaircir... La science moderne est je crois de plus en plus hésitante dans ses conclusions et c'est là, à mon point de vue, son grand progrès.

Merci de tout cœur

À vous fidèlement,

PS. La pauvre Lorpailleur continuera d'errer à bicyclette sur les routes, de mourir à tous les carrefours, de réapparaître au coin de toutes les écoles communales et de faire se poser les questions insolubles aux quelques personnes qui lui veulent du bien...

Lettre de Philippe Jaworski² à J. Dubuffet

8 avenue du Maine

75015 Paris

Paris, le 24 février 1980

Monsieur,

Notre revue, dont le premier numéro sortira dans une quinzaine de jours, prépare, pour le numéro 2, un dossier d'hommage à Robert Pinget (dont un texte figure au sommaire du numéro 1). Nous publierons deux inédits de Pinget, ainsi que quelques témoignages de lecteurs qui aiment son travail. Jean Roudaut et Tony Duvert m'ont déjà promis leurs réflexions, et j'espère obtenir, grâce à la généreuse collaboration de Pinget, des contributions de Michel Foucault et de Beckett.

Je dois vous avouer que je n'aurais pas songé à vous proposer de vous associer à cet amical hommage si Pinget lui-même ne m'avait pas parlé de vous. Mais l'idée m'a tout de suite paru si séduisante : votre rencontre de l'œuvre et du monde et de l'écriture de Pinget, ce serait, si vous acceptiez de vous joindre à nous, magnifique.

Je forme des vœux ardents pour que votre travail vous laisse suffisamment de loisir pour porter ce témoignage, qui nous honorerait, sur un grand romancier.

Croyez, Monsieur, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Lettre de J. Dubuffet à P. Jaworski

Le 27 février 1980

Monsieur,

J'applaudis fort à votre publication d'un dossier d'hommage à Robert Pinget. J'affectionne beaucoup ses écrits. Je vais tâcher de vous proposer un petit texte en contribution au cahier. Probablement assez court, mettons une page ou deux.

[...]

Lettre de P. Jaworski à J. Dubuffet

Paris, le 6 mars, 1980

Monsieur,

Un grand merci pour votre promptitude. Un accident idiot m'a privé de l'usage de ma main droite pendant quelques jours, d'où ce retard à vous répondre.

C'est un beau texte que vous avez eu la gentillesse de nous envoyer pour cet hommage à Pinget, dense, et qui va à l'essentiel. Et puis, je crois bien qu'il nous a porté chance puisque j'ai trouvé dans mon courrier, en même temps que votre collaboration, deux lettres d'accord de Beckett et de Michel Foucault. Cela fera donc une bien belle girandole autour de l'œuvre de Pinget.

[...]

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet

31. 10. 1980

Cher Monsieur

Revenant de la campagne, j'ai reçu hier le n° 2 de *Bas de Casse* qui contient votre merveilleux et si amical témoignage. En deux pages vous dites tant de choses essentielles que je vous en suis reconnaissant bien plus que je ne puis vous l'exprimer.

Un grand artiste s'est penché avec tendresse sur mon travail, je suis comblé.

Croyez je vous prie à mes sentiments d'admiration, de reconnaissance et d'affection les plus sincères.

Lettre de Jérôme Lindon à J. Dubuffet

7 rue Bernard-Palissy

Babylone 37-94

2 novembre

Cher Monsieur,

Personne n'avait su parler de Pinget aussi bien, aussi simplement, que vous.

Merci de tout cœur (pour tout) et bravo à Bas de casse qui m'aura donné la joie de vous lire.

Bien à vous

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet

9. 4. 1981

Cher Monsieur,

Un petit bonjour entre deux déplacements « de et à » la campagne où je passe la plupart du temps.

Comment vont votre santé et votre travail ? Bien, je l'espère vivement et vous adresse mes pensées les plus cordiales.

votre

Lettre de J. Dubuffet à R. Pinget

Paris, 11 avril 1981

Cher Robert Pinget,

Votre Monsieur me glace. Mais c'est un fin plaisir pour vous de glacer votre monde. Vos écrits aussi me glacent, en même temps qu'ils me chauffent. Et votre lettre tend une gentille petite perche, chaude elle aussi. Pas tellement mauvaises les nouvelles, au point où les choses en sont. Je veux dire mes nouvelles. Je travaille assis (parce que debout ça ne va pas fort) je fais journallement des petites peintures, sur des tables. Elles ne me donnent jamais bonne pleine satisfaction. Ou alors de façon fugace. Mais c'est mieux ainsi, cela maintient le champ ouvert, la hâte d'en faire d'autres. J'ai des troubles respiratoires (essoufflement) mais c'est tolérable. Le caractère médiocrement euphorique de mes vues et pensées est aussi tolérable. Il n'a jamais brillé d'un très vif éclat (ou alors fugace). Mon ami Jacques Berne prétend que l'euphorie est une fonction endocrinienne, tributaire des sécrétions d'une glande. Ma femme étant absente je vis claustré. Je n'en souffre nullement. Les rhododendrons de mon jardinet s'appêtent à fleurir, je trouve que le printemps est venu bien vite. J'en fais peu de cas et peu d'usage (du printemps). Mais je m'aperçois qu'on pourrait déceler un filet de morosité à ce que je vous écris. N'allez pas penser pareille horreur. Toute marque de morosité est éminemment antisociale et discourtoise et je prends bien soin de m'en garder. J'ai été étonné d'apprendre (par les journaux) que vous fûtes naguère peintre. J'ai appris aussi (par la rumeur publique) que votre livre a bon succès. Mais ce qu'on appelle succès est chose bien oiseuse (*). J'espère qu'un nouveau livre est à présent en gestation et que des notes s'amoncellent pour cela dans des carnets.

À vous bien vivement

(*) mais c'est encore là un propos teinté d'antisocial, alors je le retire. Ou peut-être je le maintiens quand même. Assumons.

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet

20. 6. 1981

Cher Jean Dubuffet,

Il y a plus d'un mois, Monsieur Frémont (que je ne connais pas encore) de la Galerie Maeght, m'a fait par téléphone cette proposition extraordinaire : serais-je d'accord de faire un livre avec Jean Dubuffet, qui serait édité par la Galerie ! J'ai répondu immédiatement que l'honneur serait très grand pour moi et que j'attendais que l'on me communique votre réaction. Or je n'ai plus de nouvelles depuis lors et cela me gêne beaucoup.

Serait-ce que l'idée ne vous convient pas ? Ou la Galerie aurait-elle changé d'avis ?

[...]

Au cas où vous me feriez le plaisir immense d'accepter cette proposition (mais vous l'a-t-on faite ?), je suis en train de travailler sur un texte très court (10 pages au maximum) dont je pourrais prochainement peut-être vous envoyer la première ébauche. Vous en tireriez ce que bon vous semblerait, l'immense réservoir de vos dessins, gravures et peintures pouvant vous fournir mille fois de quoi illustrer cet écrit.

Puis-je attendre une réponse de vous ? Quelle qu'elle soit, cela s'entend.

J'espère que votre santé ne vous donne pas trop de tracas. Votre dernière lettre, si gentille, me laissait entendre que vous ressentiez un peu de fatigue. Mais vous n'aimez pas qu'on vous parle de ça.

[...]

Lettre de J. Dubuffet à R. Pinget

Paris, 26 juin 1981

Cher Robert Pinget,

[...] je n'ai pas beaucoup d'enthousiasme pour la Galerie Maeght (c'est, je crois, réciproque). Mais il y a surtout que ces sortes de livres requièrent impérativement des lithographies ou des eaux-fortes et ces techniques me sont pour l'heure très étrangères, me donnent le sentiment d'être un pianiste auquel on demande de jouer du violon. À part cela j'ai toujours senti que des écrits n'ont rien à gagner à se voir présentés accompagnés d'images qui sont d'une autre main que celle de l'auteur, j'y ai toujours plutôt vu une association indésirable, ne ressentez-vous pas cela vous aussi ? J'aime très fort vos écrits mais je ressentirais comme une inconvenance, comme une impropriété gênante, comme un attentat, à y mêler mes propres ouvrages.

Pour le moment je travaille journellement à de petites peintures très cursives et elliptiques, sans guère sortir de la maison car je tiens mal debout et j'ai, de surcroît, peu d'envie de prendre l'air. Reclus par force et par goût.

À vous chaleureusement

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet

Luzillé, 29. 6. 1981

Cher Jean Dubuffet,

votre réponse m'ennuie bien, mais je comprends parfaitement votre point de vue.

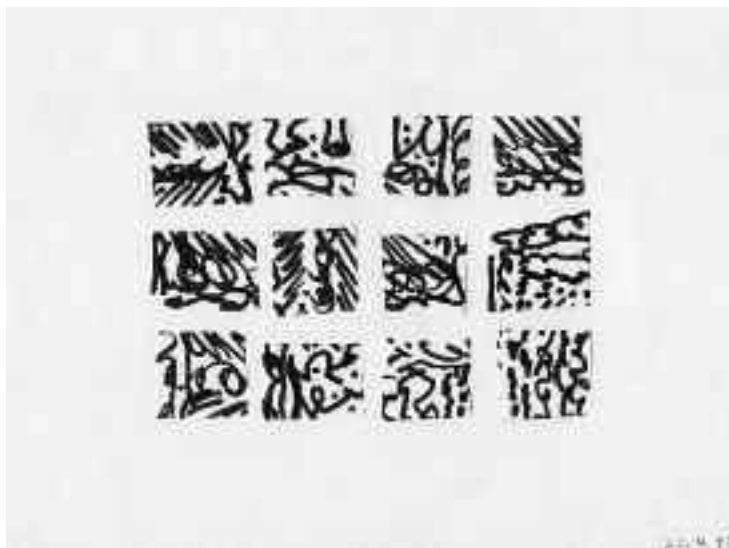
[...]

Eh bien, voilà. Je regrette plus que je ne peux le dire de ne pouvoir faire avec vous ce travail. Mais n'y pensons plus.

Si vous me permettez cet automne d'aller voir vos petites peintures, j'irai avec joie.

Votre santé me préoccupe mais je suis heureux de savoir que vos créations se poursuivent.

Croyez je vous prie à mes sentiments très affectueux.



Collage de Robert Pinget, feutre, 21 x 30 cm, collection privée

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet
Luzillé, 27. 7. 1981
[Carte postale de Loches
(le donjon et les Tours à bec, XIII^e)]

Heureux anniversaire,
cher Jean Dubuffet,
et bravo pour l'issue
du fameux procès.
Cordialement à vous.

Lettre de J. Dubuffet à J. Frémon,
Galerie Maeght
30 juillet 1981

Cher Monsieur,
Robert Pinget m'avait fait part en effet de votre idée d'une édition illustrée mais, comme je lui avais fait savoir, je ne vois pas en ce moment la possibilité de faire un travail de cette nature et je vous prie de m'en excuser.

S'il advenait que mes travaux s'orientent dans les temps prochains en un sens qui se prête à des illustrations pour un livre je ne manquerai pas de vous en faire part.

[...]

Lettre de J. Frémon à J. Dubuffet
Paris, le 3 septembre 1981

Cher Monsieur,
Je vous remercie vivement de votre lettre. Je regrette pour Robert Pinget et pour nous que ce projet de livre ne se concrétise pas. Je suis heureux que vous sachiez que, si l'évolution de votre travail vous permet de l'envisager, nous serons prêts à tout moment à reprendre ce projet, ou tout autre forme de collaboration.

[...]

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet
[Carte postale de Tavant (Indre-et-Loire).
Fresque de la crypte. Deux guerriers.]
13. 3. 1982

Cher Jean Dubuffet,
impossible de ne pas répondre à votre charmante lettre. Merci de tout cœur.
votre R. Pinget
(ils sont rarissimes les amis qui prennent la peine de faire signe tout de suite !)

Lettre de R. Pinget à J. Dubuffet
8. 2. 1984

Cher Jean Dubuffet,
Oh non monsieur Songe ne s'en tamponne pas, bien au contraire il est *ravi* par votre sympathie et me prie de vous le redire mille fois.
Aucun chien à fouetter – que son derrière pour continuer une route dont il se demande à chaque pas si c'est la bonne ou non.
Maniaque, au surplus, il se permet, puisque vous avez la bonté de le relire, de vous signaler une coquille qui lui a donné des palpitations :
Page 33 § 2 ligne 3, c'est soin et non coin !
Merci pour lui et pour moi, de tout cœur.

Lettre de J. Dubuffet à R. Pinget
Paris, 9 février 1984

Cher Robert Pinget,
Vous auriez tort de vous tracasser pour la coquille, elle est très évidente, dès la première lecture j'ai décelé la faute au passage sans hésitation, tout lecteur le fera comme moi. La locution laisser le soin est si familière, elle coule tellement de soi, que n'importe qui la rétablira immédiatement.
Quant à savoir si nos routes sont ou non les bonnes, et, pour commencer s'il y a des routes bonnes et d'autres qui ne le sont pas, et puis bonnes à quoi, ce reste pour monsieur Songe (et pour moi) bon thème de méditation (entre autres thèmes).
Amitiés.

Lettre de J. Dubuffet à R. Pinget³
Paris, 2 avril 1985

Cher Robert Pinget,

Voici nos cheminements dans les mêmes parages car j'ai peint, tout l'an dernier, des « Non-lieux » procédant de l'idée que la différence est oiseuse entre ce qui est et ce qu'on croit être, ou qu'on veut (pour un instant) qui soit. Que la notion d'être est sans fondement, sinon épisodiquement *relatif*. Et voici que vous nous livrez un non-roman, traitant du non-écrire du non-Monsieur Songe. J'ai toujours pensé que c'est au vaste registre des valeurs négatives (les nombres au dessous de zéro) qu'il faut recourir pour obtenir les hautes chaleurs.

J'espère que vous allez bien mais je me demande ce que signifie aller bien. C'est peut-être mieux de ne pas aller bien. Moi pas du tout bien, je ressemble beaucoup à Monsieur Songe, chaussé de ses bottes, les bottes charrues, qui détruisent le sol sur lequel on marche.

À vous amicalement.

1. © Éditions Gallimard.

2. Lettre adressée à Jean Dubuffet pour la préparation d'un dossier Pinget dans la revue *Bas de casse*.

3. © Éditions Gallimard.



Collage de Robert Pinget, feutre, 21 x 30 cm, collection privée

LE LAPIN NEURASTHÉNIQUE

Christine Montalbetti

J'avais *Le Harnais* sur ma table de travail quand j'écrivais *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine* – j'aime que deux trois livres fassent figure de dieux lares quand j'écris, présences bienveillantes et tutélaires qui m'encouragent – et il m'arrivait, quand je ne levais pas les yeux vers le petit érable au feuillage étique (un plumeau, à la vérité) qui s'encadrait derrière ma fenêtre, d'en lire un paragraphe, avançant à tout petits pas dans ce monde dense dont une phrase suffit à vous nourrir pour la journée.

Se fouetter pour écrire encore et savoir que ça n'ira pas de soi, voilà à quoi s'occupe le narrateur du *Harnais*.

C'est monsieur Songe qui y revient et qui parle. Sa parole est devenue économe, le livre est tout petit. Tout fin, tout étroit.

Son désir de fable qui resurgit et son cahier pourtant qu'il ne peut plus voir en peinture.

L'humeur noire et l'aspiration au joyeusement. Et le travail, la question de comment faire pour se remettre au travail.

Arrosage, promenades dans une campagne où « trop de beauté à la fois presque sans prévenir », et comment le temps change et la lumière avec lui. Les petits coups de rouge et les visites, par où s'importent quelques aphorismes, par où on se confronte à un peu d'extérieur.

Monsieur Songe première version, je l'ai vu jouer au Théâtre de Poche-Montparnasse je crois. Je me souviens de la terrasse, de la vue sur les voisins. C'est balnéaire, il y a le potager, la chaleur, la nièce, la bonne, et la manie de noter. Ces notations que regarder fait naître. Comment ce qu'on voit fait surgir la parole. Les mots précis, fragiles et rares, dont monsieur Songe assiste interloqué, heureux et pourtant dubitatif, à l'éclosion.

Il me semble qu'il fait sombre sur la scène, ou bien est-ce parce que mon souvenir est très lointain ?

Pinget lui-même, je pense que je l'ai vu lire deux fois.

Une fois, c'était *Théo ou le temps neuf* (cette idée de « temps neuf » m'émerveillait absolument). Je crois me rappeler une petite table sur une scène franchement plon-

gée dans l'obscurité, avec juste une source de lumière, et Pinget lisant, faisant l'oncle – et sans doute contrefaisant le neveu (était-ce au Théâtre Mouffetard ?).

L'autre lecture à haute voix, c'est peut-être d'une chose que vous connaissez moins. Avez-vous entendu parler de *Gibelotte* ? C'est l'enthousiasmante lettre qu'un lapin neurasthénique adresse à sa cousine, et dont le texte se mêle aux illustrations de Matias. Envolées lyriques, chagrins, humeurs sombres, et comment parler de soi. Dans son élan autobiographique, le lapin confie sa naissance énigmatique, son enfance « bête », sa découverte de soi et son aspiration au savoir, et finalement comment les spectres des grands hommes lui faisaient leurs visites impromptues. Les travestissements de soi et puis les péripéties du sentiment amoureux. Les cauchemars, et comment on s'y métamorphose en toutes sortes de personnes ou de personnages et finalement d'objets. Et la protection de la maison, depuis laquelle on écrit. Il me semble que c'était à Beaubourg. Je crois que Pinget était petit, mais je peux me tromper. Il avait son visage ridé de montagnard. Il portait la Suisse dans les crevasses de son front et sur ses joues, et aussi l'obscurité de la maison retirée où il vivait, avec la campagne autour. J'ai envie de dire qu'il portait une veste de velours côtelé noir, mais là aussi, c'est à prendre avec des pincettes. Une casquette, peut-être ?

De Pinget, enfin, je possède deux collages, un en couleurs (de l'orangé, du noir et du gris), l'autre en noir et blanc, des choses tardives, regain de l'autrefois des Beaux-Arts. Je les avais au mur dans la maison que j'ai habitée à Londres.

Voilà tout ce que je peux rassembler en travaillant à réveiller mes souvenirs, les objets, les livres et les petits moments que je peux sortir de ma malle et vous montrer, et dont je ne savais plus qu'ils y étaient.

SIGNET

Michel Butor

in memoriam Robert Pinget

Dans sa campagne imaginaire
le greffier de l'inquisitoire
s'efforce de trier les pages
qui permettraient de faire un livre
mais éliminer les variantes
n'est-ce pas figer la matière
c'est le bougé qui nous fascine
l'ombre du mouvement perdu

Description de châteaux vétustes
dans le passage des saisons
l'inventaire l'état des lieux
qui changent quand on les regarde
dans un lent déménagement
les meubles explorent les chambres
les escaliers tournent leurs marches
les miroirs se trompent de temps

Mémoires généalogies
on se souvient des grands-parents
parlant de leurs propres ancêtres
on remonte de quelques siècles
c'était la guerre de quatorze
débâcle de soixante-et-onze
les Prussiens dans la capitale
Restauration Révolutions

On traverse des paysages
s'installe de l'autre côté
des façades qui sont offertes
galeries jardins entrepôts
d'autres tableaux dans les tableaux
d'autres lignes entre les lignes
d'autres masques sous les visages
d'autres gloses autour des mots

Rois et sorciers bergers et reines
architectes et médecins
domestiques et vieux garçons
des réactions inattendues
la banalité s'entrouvrant
pour des voyages hilarants
des interrogations brûlantes
des révélations entrevues

Quelqu'un donc a fait quelque chose
mais quoi c'est là tout le problème
le détective avec sa loupe
continue sa chasse aux indices
sous l'ironie des policiers
qui poursuivent leurs propres pistes
voilà qu'on découvre un chapeau
qui détient la clef du mystère

Mais c'est un lapin qui s'envole
avec des ailes de canard
tournoyant autour de la salle
où l'on disperse l'héritage
sous le marteau du commissaire
priseur qui attribue l'objet
du délit contre toute attente
au fantôme de la victime

Avec une patience extrême
émulsionnant son palimpseste
il bâtit avec ces ratures
non pas une tour de Babel
mais un véhicule reptile
qui oscille dans les courants
des ricanements de l'Histoire
et des moires de la Nature



Photo Claudine Liéber

puis de nouveau griffonnant au coin du feu

Danièle Momont

et cet *accrochement des vivants à la vie* – on sait un peu le maître, un peu le vieux, si bien qu'avant l'âpre sommeil maclé l'on élit le marais aux carcasses d'oiseaux, ce voisinage sec - on craint sinon l'écœurant remuage de sucs dont le vieux vomirait kif le remuement car qui fissa se décatit s'en va brimbalant sa piètre chimie de la tripe spadassine, de gras organes ecchymotiques, de fonds, et l'alentour dans le même temps vain s'aigrissant, le monde qui se vide et vicie sous l'œil des vieux qu'on est, sera *ad vitam*. contre un toupin crachant on dit corne, ce bec, la dessiccation pendillante au large de quoi croisent les chèvres suie et cendre, bref, nos cœurs dessuintés pour permettre qu'au cœur de la vaste nuit sans fond l'on s'autorise ici ou là les mirages tarte, la larmiche, le transport rémittent sans qu'en soit jamais corrodé pour autant le quant-à-soi rp - se tenir, s'y tenir, y tenir comme à sa prunelle, l'œil de vieux, l'œil-de-vieux - à moins que la longue-vue sertisseuse de pâte, ce qu'il convient de ténuité, d'obstination à durer, de tenaces attachements, c'est là qu'est tout pinget, badadia et corcoran - l'*homo bulla* dans le creux du mouchoir et sans autre prétention que bribe ou marge. *vanitas* crasse, pinget c'est ça, le nez dedans et pourtant *sursum corda*, « comme on dit à la messe », contre pommard et toupin repoussant, glaviotant : simone vivace et modestement crâne. mieux,

simone ou les vieux deux facettes – chacun ce harnais, à tous la charrue, cette haute exigence de nous – *du nerf* – quoique ligne à ligne dans la mouise et la patouillant : pas à pas jusqu'au dernier - et fi donc si semi clabotant. *j'ai plus de souvenirs que si – attention réminiscences – surtout les bons qui font si mal – tu me laisses finir comme ça ?* grasse crasse grise, cette scie du souvenir et de l'observation - derechef on désire pour soi le marais aux carcasses d'oiseaux, souhaitant, quasi rendu une fin pareille en sommeil et repli, la révérence cornée, passer dans l'inaaperçu, on se rêve un terme induré, à tel feu durci, écailles indifféremment ou le fer de la bêche, sans sécrétions, sans plus (rideau) d'effusions ni de tissus muqueux - telle poussière dès longtemps promise aux deux cents os - bien que fussent, et dès longtemps, perdus tous les espoirs de cette poudre aux yeux. dans un ultime élan on tient là-bas, petitement à devenir l'organiste *vieil et tordu comme une mandragore*, on tient à s'entêter, vers où passe la gardeuse qu'on dit finaude, et plus largement quelque part entre fantoine et agapa, on tient, donc, à s'user sur les notes (un merle en siffle trois) ainsi que sur la phrase, « sept mille fois sept fois répétée », chantre à l'ambitionner idéale, quoiqu'on la sache, à jamais, « pas encore trouvée » - *tu me laisses finir comme ça ?*

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

ŒUVRES PARUES EN VOLUME

Sélection

À *Sainte-Nitouche* (recueil de poèmes, publié sous le pseudonyme de Chalune), Genève, impr. Soullier, sans date.

Entre Fantoine et Agapa (contes, scénarios, théâtre, journal imaginaire, Jarnac (Charente), La Tour de Feu, 1951 (rééd. aux Éditions de Minuit, 1966).

Mahu ou le matériau (roman), Paris, Robert Laffont, 1952 (rééd. aux Éditions de Minuit, 1956).

Le Renard et la Boussole (roman), Paris, Gallimard, 1953 (rééd. aux Éditions de Minuit, 1971).

Graal Flibuste (roman), Paris, Éditions de Minuit, 1956.

Lettre morte (théâtre), Paris, Éditions de Minuit, 1959.

La Manivelle. The Old Tune (pièce radiophonique, texte anglais de Samuel Beckett), Paris, Éditions de Minuit, 1960.

Clope au dossier (roman), Paris, Éditions de Minuit, 1961.

L'Inquisiteur (roman), Paris, Éditions de Minuit, 1962.

Quelqu'un (roman), Paris, Éditions de Minuit, 1965.

Cette chose (avec dix eaux-fortes de Jean Deyrolle, avant-propos de Georges Richar), Paris, Denise René Éditeur, 1967.

L'Apocryphe (roman), Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Monsieur Songe (roman), Paris, Éditions de Minuit, 1982.

Le Harnais (carnets), Paris, Éditions de Minuit, 1984.

Charrue (carnets), Paris, Éditions de Minuit, 1985.

L'Ennemi (roman), Paris, Éditions de Minuit, 1987.

Du nerf (carnets), Paris, Éditions de Minuit, 1990.

Théo ou le temps neuf (roman), Paris, Éditions de Minuit, 1991.

De rien (pièce radiophonique, lithographies d'Eduardo Arroyo), Paris, Éditions Maeght, 1992.

Gibelotte (récit avec des dessins de Matias), Paris, Jean-Michel Place, 1994.

Taches d'encre (carnets), Paris, Éditions de Minuit, 1997.

MONOGRAPHIES

PRAEGER Michèle, *Les romans de Pinget. Une écriture des possibles*, Lexington (Kentucky), French Forum publ., 1987.

RENOUARD Madeleine, *Robert Pinget à la lettre, entretiens*, Paris, Belfond, 1993.

TAMINIAUX Pierre, *Robert Pinget*, Paris, Le Seuil (Les Contemporains, 16), 1994.

LIÉBER Jean-Claude et RENOUARD Madeleine (dir.), *Le Chantier Robert Pinget, actes du colloque de Tours, juillet 1997*, Paris, Jean-Michel Place, 2000.

NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES

Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault, n° 53, « Ionesco. Beckett. Pinget », février 1966.

Bas de casse, n° 2, « Hommage à Pinget », 1980.

Revue de Belles-Lettres, vol. CV, n° 1, « Robert Pinget », Genève, 1982.

The Review of Contemporary Fiction, vol. III, n°2, « Jack Kerouac. Robert Pinget », Summer 1983.

La Chouette, n° 12, « Robert Pinget », Londres, 1984.

Études littéraires, vol. XIX, n° 3, « Robert Pinget », Québec, hiver 1986-1987.

L'Avant-Scène Théâtre, n° 813-814, 1^{er}-15 juillet 1987.

Critique, n° 485, « Le double jeu de Robert Pinget », octobre 1987.

La Chouette, hors-série, « Robert Pinget », Londres, 1991.

Revue de Belles-Lettres, n° 3-4, « Et je dis je, à Robert Pinget i. m. », Genève, 1997.

Roman 20-50, n° 20, « Robert Pinget », décembre 2000.

Europe, n° 897-898, « Robert Pinget », janvier-février 2004.

4

ONCLES D'AMÉRIQUE

Frank O'Hara
Raymond Federman

Il y a peu, Raymond Federman m'écrivait que Frank O'Hara est un poète qu'il a beaucoup admiré quand il a commencé à « faire de la poésie ». Il était naturel de les réunir. Tous deux sont nés au printemps à deux ans de distance. Frank aimait la France, Raymond a dû la fuir.

Jacques Demarcq



Marie-Hélène Dhénin, *Raymond Federman*, Paris le 21 mars 2003

l'imperceptible plainte d'une respiration étouffée,
l'amour du serpent !
Je suis sous ses feuilles comme le chasseur crépite haletant
et explose, comme le ballon de barrage file derrière un nuage
et la mort de l'animal dégaine sa torche électrique,
siffle
et retire le gant de la main sur la gâchette. Les yeux du serpent
rougissent à la vue de ces ongles épineux, il est tellement lisse !
Mes moi transparents
battent l'air comme vipères dans un seau, se tordant et crachant
sans panique, avec une certaine justice dans la réaction
et alors le serpent aquilin se met à ressembler à Méduse.

2

Le mort chassant
et le vivant, pourchassé.
Mon père, mon oncle,
mon grand-oncle et toutes les tantes. Ma
grand-tante mourant pour moi, comme un talisman, à la guerre,
avant même que je ne parte pour Bornéo
ses vaisseaux sanguins précipités à la surface
et qui explosent tels des obus contre l'invasion ridée
des Australiens, ses yeux bridés
comme les conquis, mais bleus comme les miens.
Une atmosphère de suprême lucidité,
l'humanisme,
la simple existence de l'emphase,
une péniche rouillée
repeinte en orange contre la mer
pleines de fusiliers marins récitant des idées arabes
qui sont elles-mêmes une preuve du mal de mer
qui est lui-même la preuve qu'on est poursuivi.
Touché ? *ergo* nage.
Mes 10 ans mes 19,
mes 9, et toutes les années. Mes
12 ans depuis qu'ils sont tous morts, philosophiquement parlant.

Et à présent la fraîcheur d'un esprit
comme une suite les volets clos au Grand Hôtel
où le courrier arrive pour mon incognito,
dont la façade
s'est effondrée dans le Grand Canal depuis des siècles ;
les fusées s'évasent sur un *sposalizio*,
fuyant dans la nuit
leurs souvenirs de Chine, et c'est une célébration,
la tentative désespérée de les compter lorsqu'ils meurent.
Mais qui restera pour faire ces nombres
quand toutes les lumières seront mortes ?

3

La période la plus aride est souvent la plus riche,
la main s'élevant vers un figuier par faim
creusant
et il y a de l'eau, claire, souple, ou bien là
enfouie dans le sable où la mort sommeille, un murmure bouillonnant
annonce la noirceur qui soulage et brûle.
Tu préférerais les Arabes ? Mais ils ne sont pas restés pour compter
leurs inventions, courant sur le sable, se transformant en
beaucoup,
étréignant au Ramadan les plus tendres effigies
d'eux-mêmes avec des pénis arrachés par centaines, comme un chameau
violant une chèvre.

Et les Grecs à l'esprit montagnard pouvaient parler
du temps comme d'une rivière et la traverser jusqu'en Perse, laissant
chez eux leur peine convertie en statue. J'adore les copies romaines.
Et le crachat puant du chameau je l'avale,
et toute la puanteur du bouc. Car nous avons progressé ensemble, France,
vers une nouvelle terre, comme les Grecs, où on éprouve de la nostalgie
pour de pures idées, où la vérité gît sur son lit de mort comme un oncle
et l'un de moi a une attirance sentimentale pour le nombre,
comme un autre pour les robes de bal du Directoire et encore
un autre pour « Le destin, Paris, le destin ! »

ou bien « Seul un roi peut tuer un roi ».

Combien de moi dans un héros de la guerre endormi parmi les noms ? sous
une couverture de l'armée ou de la flotte, en bon ordre. Pour chaque marin
avec un œil effrayé et se pinçant le bras au moindre soupir de Lord Nelson,
il est tout mort ; et voilà qu'un timide subalterne se tord dans ses draps
avec la fureur de mille, violant une maîtresse folle
qui n'a qu'elle à offrir à sa multitude.

Se dressant,

il s'enveloppe dans les burnous de sa mémoire contre la chaleur de la vie
et il va dans les sables prendre une position algébrique *in re*
un soleil de peur ne brillant pas trop bravement. Il demandera à ses soi
de mettre la peur au vote avant de ressentir un tremblement,

comme les coureurs arrivent des montagnes

apportant la neige, preuve que l'obsolescence de l'esprit est encore capable
d'intimité. Sa maîtresse le suivra dans le désert
telle une chèvre, jusqu'à un mirage qui est une chose familière
à l'un de ses innombrables poignets,

et se couchant dans une oasis pour un jour,

jouant à la balle avec des noix de coco, ils flaireront soudain le pétrole.

4

Sous ces vies

l'ardent amant de l'histoire se cache,

sa langue tirée

laissant une boule de crachat plantée sur une pointe d'herbe
et il arrête de secouer sa queue
pour admirer ce drapeau.

Je cherche ma Lil de Shanghai.

Il y a cinq ans, amoureux des sorties de secours, je suis allé à Chicago,
un voyage mouvementé : les fontaines ! l'Art Institute, le centre catholique
pour les deux sexes, moins le christianisme.

À 7 heures, avant que Jane

ne soit debout, le lac cuivré battait les flancs
d'un cargo norvégien ; sur le pont quelques hommes sales,
fatigués de la nuit, se regardant dans l'eau
comme des années avant les prisonniers allemands du *Prinz Eugen*
maculant le Pacifique de leurs plaies, passées au bleu de méthylène

par un docteur de la marine.

Les barbes poussant, et l'angoisse permanente
pour sa tenue. Vais me raser avant qu'elle ne se réveille. Sam Goldwyn
a mis 2 millions de dollars sur Anna Sten, mais Grushenka a quitté l'Amérique.
L'un de moi se tient dans les vagues, se baignant dans l'océan
ou bien je suis nu avec une assiette de démons sur ma hanche.

Grâce

d'être né pour vivre aussi diversement que possible. La conception
du masque suggère mal les sordides identifications.
Je suis un Hittite amoureux d'un cheval. Je ne sais quel sang coule
en moi je me sens un prince africain je suis une fille descendant l'escalier
en robe rouge plissée et en talons je suis un champion prenant un gadin
un jockey le cul en compote je suis la brume légère où un visage apparaît
et c'est un autre visage de blonde je suis un babouin mangeant une banane
un dictateur regardant sa femme un docteur mangeant un enfant et
la mère de l'enfant qui sourit je suis un Chinois escaladant une montagne
je suis l'enfant reniflant les sous-vêtements de son père je suis un Indien
dormant sur un scalp

et mon poney piaffe dans les bouleaux,
je viens juste d'entrevoir la *Niña*, la *Pinta* et la *Santa Maria*.

Quelle terre est-ce là, si libre ?

Je regarde

la mer à l'intérieur de mes yeux, près du point où je pense
dans ma solitude comme les pins gémissent sous des vents énormes,
ils bourdonnent *L'Oiseau de feu* !

Ils semblent des dieux, ces hommes blancs,
et ils m'apportent le cheval dont je suis tombé amoureux sur la frise.

5

À présent c'est le tour du serpent.

Je ne suis pas tout à fait toi, mais presque, le contraire d'un visionnaire.
Tu es enroulé autour du personnage central,

le cœur

qui bouillonne avec de rouges fantômes, puisque remuer c'est aimer
et l'examen de toute chose est syllogistique,
les yeux apeurés de l'antilope dik-dik, la brousse pleine de drapeaux blancs

POÈMES ÉCRITS À LA MAIN

Raymond Federman

La vieille porte

Vieil arbre tes jeunes
feuilles tomberont
dans le vide c'est inévitable

*(les beaux cheveux noirs de ma mère
ne sont jamais devenus blancs)*

Belles fleurs aux si belles
couleurs bientôt
vous serez fanées

*(la généreuse poitrine de ma mère
a été transformée en parchemin)*

Menaçants nuages gris
dans le ciel allez-vous
bientôt vous changer en pluie ?

*(les grands yeux noirs de ma mère
sont devenus du plomb)*

vieille porte dis-moi pourquoi es-tu
toujours fermée ?

*(ma mère ne pourra plus
jamais revenir)*

Le serpent

comment
expliquer
ce rêve
dont je sors
comme
d'une transe
couvert de sueur
qui plus est
je m'y suis
vu
en danseur nu
mon long
corps mince
se tortillant
la peau
tatouée
d'emblèmes
de fer
-tilité
mon sexe
un serpent
s'auto-
dévorant
sa gueule
un
va
g

i
n !

Diamorgue

1. Hé
2. ouais
1. on est mort
2. pas encore
1. pour c'qui est d'faire quêque chose
2. Hé
1. quoi ?
2. ce trou te rappelle pas quêque chose ?
1. ta femme ?
2. mon cul ta femme essaye encore
1. suis trop vieux
2. trop vieux pour essayer ?
1. peut-être

Le rêve américain

après le petit-déjeuner chaque matin
la famille s'assemble
dans le garage
pour marmonner sa dose journalière
d'admiration et vénération
de ses deux Chevrolet
pendant quoi
à la télévision
un vieil acteur ridé
hors d'usage
fait serment d'allégeance
à la
bière Bud
weiser

Vaines répétitions

Lorsqu'on vieillit
on se met à se
répéter
et
comme ç'est
dans la nature des choses
on commence par l'œuf
qui se fait rentrer dedans
par des milliards de sales
petites pestes de
Spermmmmme
et ce n'est qu'un début
on se dit
vaut mieux recommencer ce
Rrrrrrentre
dedans plusieurs fois
juste pour le faire bien !

Une petite demande

Dans le long terme
dans l'ordre de l'univers
quelle sorte de choses
demanderiez-vous à une femme
de faire pour vous ?

Comme les choses se présentent
avec mes vieux os qui geignent
mes muscles qui craquent
j'aimerais qu'une femme
s'agenouille devant moi
pour lacer mes chaussures !

Chevaux de bois

une tremblante voix fausse
sur la voie
aux lignes parallèles
où les trains ne viennent plus
se précipiter dans le ciel rouillé
de grinçants chevaux de bois
très loin derrière moi
un enfant joue à faire le mort
dans un miroir deux fois trompeur
pour se surpasser

La déferlante

Pliant le cou
ensemble c'est
comme si, comment dirai-je ?
nous nous entredévorions.

Mon destin est la déferlante
de ta robe
et là, comme des bombes
nous explosons haut, très haut.

Où on ne peut mieux
roucouler ?
comme tu m'enrobes
dans tes mers sereines
je rate l'atterrissage
ici ou là
mais bon !
t'es emballée
dans ta robe.

Pluie matinale

Pluie constante
tombant d'un ciel
qui s'est resserré
sur la ville
si bas
qu'on peut le toucher
avec son parapluie.

Un son étouffé rassurant
comme une grande main liquide
enveloppant la maison
crépitant sur les tuiles du toit
clapotant dans les gouttières
cessant d'être un bruit
pour devenir une épaisse
liquéfaction de l'air

Preuve finale

D'autres mots viennent
ouvrir des lieux
inconnus où j'entre
jusqu'à...
la nuit
ils viennent pour moi
mon passeport déjà
tamponné...
à part renvoyer
à quelque chose d'autre
mon nom n'est plus...
j'ai fini par être
un vrai corps vivant
dans ma preuve finale

Temps nouveaux

Notre temps est dépassé
vite emportons les horloges
hors de la ville
et jetons-les
par camions
le long des routes
par camions de grosses horloges
jetons-les
dans les décharges
ou les cimetières

Un temps elles continueront
à sonner obstinément
leurs moments trompeurs
déroulant leur ressort
puis deviendront
des jouets pour les gosses
ou des spectacles pour le touriste
en quête de vieux souvenirs

Le bonnet jaune

Quand sa sainteté le Pape
vivait en Avignon imaginez ça
on a intimé l'ordre aux juifs
de porter un bonnet jaune...

C'est drôle comme le destin des juifs
dépend si souvent de bouts de tissu...

Eh ! toi, là, mets ça sur ta tête
oui, toi, là, chie dans tes mains
et balade-toi avec, pigé ? toi là...

Qui moi ? Ouais l'youpin, quoi !
enfonce ce bout de platine
dans tes lèvres, ça va ? Fais-le,
pigé... tu vas faire ça, porter sur la tête
un truc haut comme une cathédrale
je porte bien une robe...

Hum, dit le juif,
t'as la meilleure part
non ?

Ré si dus

Voi là
ne reste
que des
syl labes
bri sées
s'é chap pant
de moi en
é c h o
un no made
dé trous sé de
ses biens
ré duit
au si lence et
à la po é sie !

Van Gogh dans les fleurs

j'écris ça
pour attirer l'attention
sur le chagrin
de ce dingue
perdu dans ses fleurs
un artiste à qui
personne n'a dit :
*C'est beau
ce que tu fais là
j'en voudrais une
pour ma mère*

L'échappée finale

comment ça se passera
la sortie finale
est-ce que ce sera
violent et fera mal
ou bien sera tranquille
plein de silence
est-ce que les images sordides
qui nous ont hantés
seront soudain effacées
ou bien repasseront-elles
sans fin rejouées
dans une réalité virtuelle
est-ce qu'on tombera
ou s'élèvera
ou bien est-ce qu'on passera
simplement comme on passe

une porte ouverte
pour entrer dans une pièce
peut-être que ce sera
une échappée
une autre échappée
de la petite boîte
où tout a commencé
parmi des dépouilles vides
mais cette fois ce sera
l'échappée finale
hors du grand con
de l'existence
et sans aucun gargouillis
cette fois-ci
est-ce que le sucre volé sera
aussi bon que la première fois
et que dire de la lune
à petits pas sur le toit
est-ce qu'elle sourira
ou restera indifférente
y aura-t-il encore
des mots pour décrire
ce qui arrive
des mots et des silences
ou n'y aura-t-il
que cris et chuchotements

Traduit par Jacques Demarcq

Un dossier a été consacré à Raymond Federman dans *Fusées* 9, 2005.

5
TRAVAUX EN COURS

Jérôme Bertin

Jean Renaud

Éric Clémens

LES BATAILLES

Jérôme Bertin

Chant V

ô vertes prairies génitales !
coulées de boue sacrées qui endormez la
bête !
tête l'os visqueux
jusqu'à la moelle
tête l'or poisseux
de son étoile
pourpre et filandreuse
le cadavre bouge
encore une virgule, un dribble chalou
pet du ciel marron résonne dans tout
Pol Pot
livrée aux flammes
le public scande le nom de ses chou
choux genoux hiboux
cailloux de crack croque sous
la dent creuse
embourbée de viande crue
crachent
des cris de haine
et des graines de petite
vérole
les livres d'amour
puent !
nous serons les criminels d'une nation mori
bonde bouchée gronde +
une vague odeur de toison blonde

coule sur les murs du laboratoire secret du
docteur Q porte une blouse à fleurs
roses pourrissent dans un vase
au fond de la pièce
blanche im
maculée de merde
Marianne marine dans
l'immense marmite de la Star
l'inspec-tueur cuisine le
suce-pet, l'ami public n°1
nous ne tolérerons pas vos sourire idiots
une minute de
+ ça cogne et + elle grogne
Gigogne gavée le lait concentré ramène sa
trogne
son sexe
éperonne le long trophée de l'athlète
toute cette viande empilée affame
les nymphomanes
se jettent sur les dards ahanent
des je t'aime et des rots
la Star appuie sur pause et
Pol Pot
se fige, un silence de mort envahit
la reine des putes se coiffe de sa couronne
de pines
et relance

le jeu se muscle
tacles au niveau des hanches, coups de
l'arbitre brandit un carton rouge
le public est furieux :
à mort l'arbitre !
une poignée de chasseurs ivres
envahit la surface de réparation
bleu du ciel est un bleu des coups
un bleu d'égout terminal un bleu
du trou
titillant les petits astres avec son ap
ex fan des *fourtees* il en a gardé
l'habit fait le moine,
l'inspec-tueur ne lâche pas l'af
faire le beau vous évitera peut-être
le trou
dit-il en ajustant le col de
sa veste 3ème reich fait son
effet boule de neige
un gang de chicanos
envahit la surface de réparation
rouge de l'amour est un rouge foncé
frôlé le petit ourlet bouge
comme une bouche froissée
un trou
noir engloutit l'arbitre et son
carton plein !
une salve d'applaudissement accompagne
la marche funèbre signée Jean -Michel Jarre
elle se branle sur un sarcophage an
tic nerveux qui déforme le visage de
l'inspec-tueur à ri
c'est fini, il s'empare d'une paire de

coudes

tenailles

et commence par extraire les dents de
devant le poulpe pourpre
médusé
l'athlète se tient au garde à
vous n'êtes que les pantins
minables d'une république à l'ago
nie tout en bloc, fous rires, jardins du mois
de mai,
prière
de laisser
la tombe ouverte sera leur nid d'amour
agenouillé, il bourre de boue son sexe entre
ou
vert de rage rongé
l'orage pulpeux le creux de
l'ange pète
pelle l'angle marron
sang fonce
bat dans ses tempes trempes elle tremble
tout aura une fin vio
lente, lourde, elle jette un clin d'oeil
mouillé
vers la caméra numéro
une histoire d'os
etc. etc.
la petite bête monte monte
montre le chemin en chiant
sur le verni d'un globe
18ème symphonie pour AK 47
le prêtre-non monte le son,
descend sa braguette, et
invite les fidèles à venir goûter
le sang du kyste !

elle crache son venin rose	le monde est bleu comme un glaucome
dans la gueule de	DJ enchaîne avec le quatuor à feu bava
l'athlète	roi de la piste se déhanche sur la BO d'
tête feule le feu sucré	Au revoir
réveille la bête double décimé	les enfants de queue s'agenouillent et s'
trique gonfle boa constrict	enfoncent l'annuaire dans le rec
tord le cou des	tome 27 du livre des tortures, chapitre 666 :
derniers	<i>l'oeil et la perceuse</i>
anges font des passes, 50 dollars la pipe,	le rectangle rose ressemble maintenant à
80 pour la totale !	une gigantesque
le lait noir étouffe les derniers sursauts	décharge à
	ciel fermé pour tra
	veau d'or est une major déco
volte face, El Niño enchaîne avec une	l'orée du buisson
	bave une goutte d'eau bénite
	venin salé que l'athlète dévore
	dans un rot gras et puissant
frappe chirurgicale des sbires de	le prêtre-non agite son goupillon enduit de
la Star en personne lit la sentence :	cyprine
"fibroscopie à perpétuité"	
l'assistance exulte, jet de boules puantes et	buvez en
	tous amassés dans la petite église du
	village pleurent et prient
	Dieu
haut de	est en réparation, allumez le feu !
formes de vie inférieures bonsoir !	ils essaie de se hisser jusqu'aux fenêtres
distrainment, il effeuille sa rosette :	laissent des marques de griffures sur
je te hais un peu, beaucoup, passionnément,	les murs avancent de 5 cm/
	minute papillons !
	l'inspecteur fait défiler une bande sonore,
	la voix du suspect y décrit guillerette
lie ses petites chevilles bleues de	un beau dimanche de prin
veines dévastées par	temps de passer à
les aiguilles de l'horloge pendent :	table rase de la bonne pensée !
temps mort !	nombre de survivant = 0
le cabinet du docteur Q est placardé	
d'écographies monstrueuses	
et d'embryons de	
vaches sucrées se déhanchent dans le bain	
cent coups de pines pour tout	

MADAME, IL FAUT PARTIR

Jean Renaud

La méthode dite par Jean Renaud « surécriture » est une opération de dégel. On prend chez des « classiques » (Racine, Pascal, Flaubert, Proust...) des morceaux de langue un peu figés. Et on les réchauffe en les transformant selon les principes stylistiques d'écritures plus « modernes » (Guyotat, Novarina, Cadot, Tarkos...). Lesquelles se trouvent à leur tour gauchies et réanimées par l'effet du nouvel objet ainsi produit. À partir du présent numéro 16, *Fusées* publiera en feuilleton quelques extraits choisis de ces assez troublants exercices de physique littéraire amusante.

Christian Prigent

I

Baudelaire,

Les Fleurs du mal

[Selon Gertrude Stein, *Tendres boutons*]

UN VIOLON

Un violon est un cœur un cœur flétri un albatros pour s'amuser. Quand tout craque il faut employer la pelle. Rien ne vaut la douceur. Rappelez-vous l'objet l'objet.

UN PORTE-VOIX

Un hôpital est rempli. Un hôpital s'exhale comme un crucifix, comme un crépuscule. Des anges sont à l'ombre, la mer dans la mer afflue et les chasseurs se lèvent tout droits. C'est vraiment le meilleur témoignage.

UN ENCENSOIR

Les houles roulent les épaules. Les syllabes sont dans un tombeau. Pour épanouir la rate le succube verse. L'homme y passe à travers.

UNE HORLOGE

Une horloge est un oreiller, un oreiller est un rayon, un rayon est un rayon. La prière en pleurs s'agite sans cesse brusquement lieu vague. Les fantômes étirent leurs doigts. Bo-xeurs papillons fœtus qu'on fait cuire quand les deux yeux.

UNE CHAROGNE

Ajuster les bas c'est un cri répété toujours vert, un lutin rose, un cœur tout rouge par votre main. Par votre main et son esclave pour remplir la paresse, pour creuser des trous. Les portiques de loin parfois se confondent, et d'autres, à flots rythmiques.

UNE PIPE

Ce qu'il faut aux champs ce sont des prairies. Et des miroirs des hommes d'équipage des grottes des piliers droits. Quand la pierre la blancheur se penche les mouches une chienne au fond d'un monument demain après-demain vers un cimetière longtemps vous entendrez les bijoux.

Un soleil est plaintif et honteux et gauche et veule et semblable.
Heureux celui qui peut d'une aile.

SE SOUVENIR

Se souvenir est là-bas.

II

Proust

A la recherche du temps perdu, "Combray"

[Selon E. E. Cummings]

1

un jour d'h
iver comme j
e rentrais à
la maison m
a mère(vo
yant que j'av
ais froid
)me pr
oposa de me fa
ire prendre c
ontre mon hab
itude un peu d

e thé
je refusai d'
abord(et je ne sa
is pourquoi)me r
avisai el
le envoya ch
ercher un d
e ces gâteaux co
urts et dodus
appelés petites m
adelein
es

2

b

ientôt m
achinalement acc
ablé par la M
or-ne journée & l

a

pers pect
ive d'un tr
iste lendem

ain je port

ai à mes l

èvres une cuil
lérée du T
hé où j'av
ais laissé s'am
ollir un morc
eau de m

a

d

e

le

ine

3

mais)

à l'instant même
où
la g
org
ée

M-ê-l-é-e-d-e-s-M-i-e-t-t-e-s

du

g âtea u

tou cham onp

alai

s

j;e

POUR UN ART AU MONDE

Éric Clémens

Suis-je le seul à rester perplexe, en dépit des décryptages singuliers, face aux multiples manifestations de l'art contemporain ? Il y a des exceptions, heureusement. En voici une : *L'expérience des lieux esthétiques*, de Norbert Hillaire (L'Harmattan éd.). Au départ, une double question : celle du rapport de l'art aux nouvelles technologies et celle du lieu comme du temps, donc celle du monde, que les thématiques du désenchantement et de la déterritorialisation voudraient rendre caduques. Quels déplacements permettent d'y voir plus clair ?

De l'esthétique du passage à l'anesthésie postmoderne

Premier déplacement : de la destruction à la soustraction. Défaire la représentation qui occulte le réel passe par la déconstruction des conventions, mais, à se perpétuer sans fin, elle ne peut que s'épuiser. Et de fait, une bonne part de la production du XX^{ième} siècle s'y soustrait par une mise en jeu minimale qui marque l'écart irréductible du réel. De la mise en scène des idées reçues au Pop art en passant bien sûr par le ready-made, une esthétique se fait jour moins de la banalité que de la répétition, sur le modèle de l'objet à l'âge industriel. D'où le deuxième déplacement : de l'expérimentation et du nouveau vers l'enregistrement et la transmission. Walter Benjamin avait depuis longtemps indiqué cette voie qui substitue à l'idée du progrès celle du passage, de la transition, de la flânerie distraite qui attend la mort. Mais dans une telle perspective, y a-t-il un autre lieu que les « lieux communs » ?

Plus actuellement, si le monde prend de plus en plus la figure de la mégapole, c'est qu'en elle la vitesse et la lumière portent à l'incandescence la fascination pour l'âge industriel. Les illusions des Lumières - le panoptisme instantané - sont ainsi portées à leur comble avec la photographie, la vidéographie et le Net. L'enregistrement de l'éphémère confirme le devenir esthétique « du recyclage » en « disparition ». Métaphore de cette transitivity, le port, toujours voué à l'incessante circulation marchande, apparaît ainsi comme « lieu emblématique de notre condition artistique postmoderne - qui, après avoir épuisé la tradition du nouveau, postule comme principe le jeu infini des réappropriations, des recyclages et des relectures (un peu sur le modèle du DJ...) ». Et à ce lieu de pur transit du port semble correspondre le temps de pur transit de la mode où le (non-)monde postmoderne se sera épuisé dans le vide répétitif. C'est en ce point que Norbert Hillaire relance le questionnement. Où en est la possibilité de faire œuvre au moment où le « tout visuel » menace l'image elle-même, le numérique immatériel effaçant la trace qui portait la différence entre le réel et la représentation ? L'art s'est-il replié sur l'action performante censée rétablir le leurre de la communication immédiate ?

Ce qui soulève la question du lieu de l'œuvre : où et quand l'œuvre a-t-elle encore lieu ? Pour y répondre, Hillaire repart du modèle de la « ville-panorama » lié à l'architecture fonctionnelle, axée sur le « principe de circulation et de changement perpétuels ». Face à la stéréotypie de « l'esthétisation généralisée de l'environnement », nombre d'artistes semblent privilégier une « présence autoréférentielle », souvent minimaliste. Mais, cette action locale, hors du musée, résout-elle la « crise du lien entre œuvre et lieu » ? Comment l'œuvre d'art peut-elle encore se relier de façon distincte à l'espace réticulaire techno-urbanistique ? S'il ne s'agit plus de transmettre des objets, mais de créer des communications, comment l'œuvre intervient-elle de façon marquante ? L'opposition entre médiation et transmission n'est pas tenable : des « objets seconds » durables (photos, ouvrages, DVD...) relaient les performances éphémères... Mais cela permet-il d'échapper à la délocalisation et à l'atemporalité technologiques ?

L'œuvre multimodale

Une méditation sur l'art pariétal relance la question. Orner une paroi convertissait l'espace en lieu, hors de toute fonction utilitaire, plus encore, cela ouvrait l'avenir en faisant signes, fût-ce énigmatiquement. Or, marquer aujourd'hui l'espace - par des techniques comme celles du pochoir ou par des interventions délimitantes jusque dans les paysages - prolonge cette tradition chez certains artistes qui reprennent cette constante de la peinture, la « libération des contraintes de l'architecture ». A l'espace fermé, l'art répond par la trace transfigurante. Une méditation du vitrail découvre à son tour une autre perspective : celle de l'invisible condition du visible. Car le vitrail introduit un temps en suspens qui redonne sens au lieu. Il est écran, mais il rend visible des figurations et des colorations en même temps que leur source invisible, la lumière qui les traverse. Dans l'art contemporain, il fait ainsi éclater cette manifestation d'un lieu présent au-delà de la représentation narrative traditionnelle.

Ce détour permet à Hillaire de dépasser les impasses du postmodernisme : la saturation des informations et des images, l'interactivité immédiate entre producteurs et consommateurs et la propagation identique reproduite sans fin dans la médiasphère excluant l'événement ; ou le « devenir conceptuel de l'art », prisonnier d'une autoréflexivité et réduit à une essence vide (blancheur, silence, objet trouvé...), excluant l'œuvre... Le réseau technologique n'a-t-il pas remplacé le monde des œuvres par une « esthétique de la communication » ? La diversité même des productions artistiques qui prennent part aux nouvelles technologies empêche de s'aligner sans plus sur les prédictions fatalistes que pareilles questions semblent dicter. Les nouvelles technologies, en effet, ne se substituent pas « aux rapports entre l'art, l'artiste et ses outils » : elles les modifient en les sédimentant par de nouveaux supports et de nouveaux instruments. Et une autre méditation originale nous est donnée par Hillaire : elle rapproche la technique de l'estampe et celle de l'ordinateur. Outre la diffusion grâce au web, la numérisation des estampes permet de jouer sur ses formats. Autrement dit, dans ce cas, l'œuvre conquiert à la fois un nouvel espace public et de nouveaux modes d'appropriation.

En somme, loin d'avoir disparus, l'œuvre et l'événement ont accru leur possibilité. L'im-médiat et l'éphémère, la manifestation et la relation interactive, la communication vont désormais de pair avec leurs relais, l'objet et la trace, la représentation et l'interprétation, la transmission : d'où « le concept d'*œuvre multimodale*, c'est-à-dire d'œuvres qui admettent plusieurs régimes croisés de visibilité dans l'espace et le temps... ». Quand la performance est enregistrée et médiatisée, elle permet la création perpétuée de cet autre rapport partageable au sensible et à l'insensible que l'espace et le temps de l'art tentent toujours .

Plus encore, si ces esthétiques « du banal », « du passage » et « du recyclage » renvoient à l'« esthétisation généralisée de la réalité et de la marchandise », elles ne programment pas l'anéantissement des productions. Au contraire, elles remontent loin en avant dans la modernité et elles renvoient à des œuvres extrêmement diverses dans leur stratégie comme dans leurs actualisations qui peuvent s'appuyer sur les nouvelles techniques pour relever le défi du spectacle et du divertissement. Si les lieux créés par l'art étaient de « mémoire », ils peuvent redevenir aussi « des lieux de vie ouverts sur le présent, le vivant et même le festif ».

Un enjeu majeur se fait jour dans cette mutation : la sortie de l'impasse autoréférentielle. La micro-auto-production postmoderne a pu aboutir à l'autopoïèse formaliste et solipsiste. La production horizontale et réticulaire d'œuvres peut-elle favoriser un nouvel espace-temps d'expérimentation interactive et émergente – y donner lieu à un autre temps du monde (de l'art) ? La figure même de l'auteur tend, sinon à disparaître, du moins à s'y trouver partagée. De même le musée, sous l'impact du numérique, devient un « musée virtuel » et « une *mémoire dynamique* de l'œuvre d'art ». Le solipsisme de l'autoréférence sera-t-il dès lors dépassé ou réduira-t-il définitivement le lieu et le temps de la création ? Pour Norbert Hillaire, l'issue de ce conflit dépend de notre capacité à tenir ensemble passé et futur, production et réception, manifestation et transmission, finalement à maintenir *l'adresse* en travers de la création et du partage.

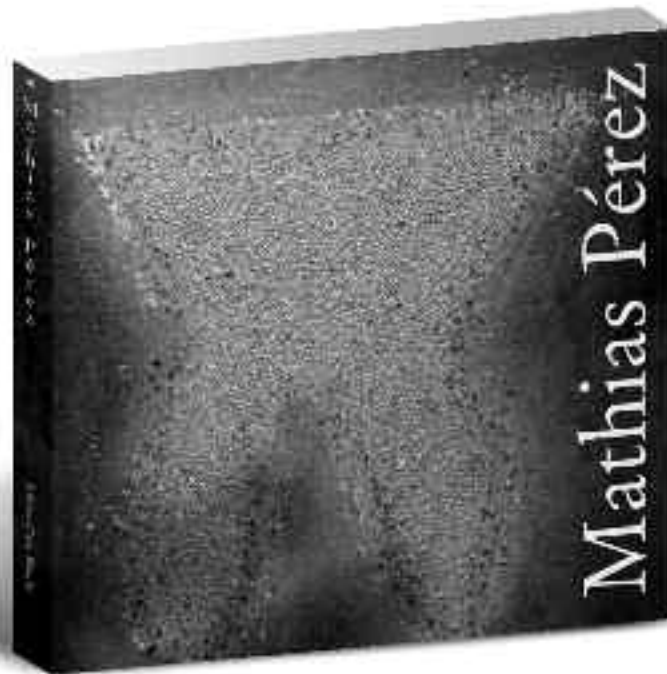
« Mathias Pérez »

Préface d'Eric Clémens

Postface de Bernard Noël

Avec les contributions de

*Christian Prigent, Jacques Demarcq, Philippe Boutibonnes, Michel Butor, Marc Pataut,
Paul Pouvreau, Cécile Wajsbrot, Pierre Le Pillouër, Hervé Castanet, Daniel Dezeuze,
Jean-Pierre Verheggen, Fabrice Thumerel, Charles Pennequin, Claude Minière, Rémi Froger,
Hubert Lucot, Raymond Federman.*



156 pages dont 24 en couleurs. Broché, cousu, couverture quadri, pelliculage brillant, format 23 cm x 21,5 cm.

Tirage limité à 1000 exemplaires. Prix : 30 €, franco de port.

Les 20 premiers exemplaires sont accompagnés d'une encre de Chine sur papier au format du livre : 200 €



Bon de commande à retourner aux éditions Carte Blanche, 29 rue Gachet 95430 Auvers-s-Oise. mathiasperez.com
editions-carteblanche.fr

Nom Prénom Quantité

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

Ça tourne !!! Pépé-les-Bocaux

Un texte de Christian Prigent • Un spectacle de Vanda Benes

Spectacle créé le 27 mars 2009 pour le festival 360° à La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc. Joué le 10 avril 2009 au CIPMarseille

À voir le 26 novembre 2009 à 18 h au théâtre d'Angoulême et le 5 décembre 2009 à Saint-Brieuc



Photo Stéphane Jouan

Le Landru hongrois s'appelait Bela Kiss. Les journalistes anglo-saxons le surnommèrent *Kiss of the death*, baiser de la mort. Mais au contraire de Landru, Bela Kiss ne détruisait pas ses victimes, il les conservait soigneusement dans des fûts d'alcool. Dans *Pépé-les-Bocaux*, il devient Monsieur Beubaïser. Le voici qui entre au peep-show. Il ne le sait pas (c'est dans un livre). Il prend la fiction pour la réalité. Il entend la voix de l'actrice qui dit le *roman en vers*. Elle articule les sons, raconte l'histoire, elle est seule à la place de toutes les « en-bidonnées » de Monsieur Beubaïser. Une pièce dans la fente : le spectacle commence. Suit l'*Histoire des actions* (succession des victimes, série des bidons) : *suiivante ! suiivante ! suiivante !*

Pour accueillir le spectacle *Pépé-les-Bocaux*, contactez :

La Belle Inutile : C/O Station VasteMonde, 29, rue du Légulé F-22000 Saint-Brieuc. 06 83 59 68 88. cielabelleinutile@gmail.com

Conditions techniques :

Durée : 30 minutes / Espace scénique minimum : prof. 2,50m-ouv. 5M / Son : sono + 3 micros + 2 pieds / Éclairage : 3 projecteurs 1 kw sur perche ou sur pied / Noir salle indispensable / Tarif : nous contacter.

Fusées : Littérature, Arts, Cinéma, Gastronomie, Sports...

REFUSEZ L'USINÉ USÉ : LISEZ FUSÉES

editions-carteblanche.fr

Directeur de la publication

Mathias Pérez
mathiasperez.com

Comité de rédaction

Jacques Demarcq, Mathias Pérez, Clothilde Roullier et Yoann Thommerel

Maquette

Delia Sobrino

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

NOUS PRIONS nos amis et tous ceux qui s'intéressent à *Fusées* de nous indiquer les adresses des personnes susceptibles de s'abonner. Nous enverrons des numéros spéciaux. Que ceux qui aiment nos idées et notre tentative aident et répandent *Fusées*.

En couverture, peinture de Serges Lunal.

En iv^e de couverture, peinture de Robert Pinget.

© Chaque auteur pour sa contribution

© Carte Blanche 2009 pour l'ensemble

ISSN 1282-4917

ISBN 2-905045-52-3

EAN 9782905045478

Parution : 2 numéros par an, en avril et octobre

Publicité : téléphoner à la revue

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

Imprimé en septembre 2009 par RE.BUS (La Spezia) Italie