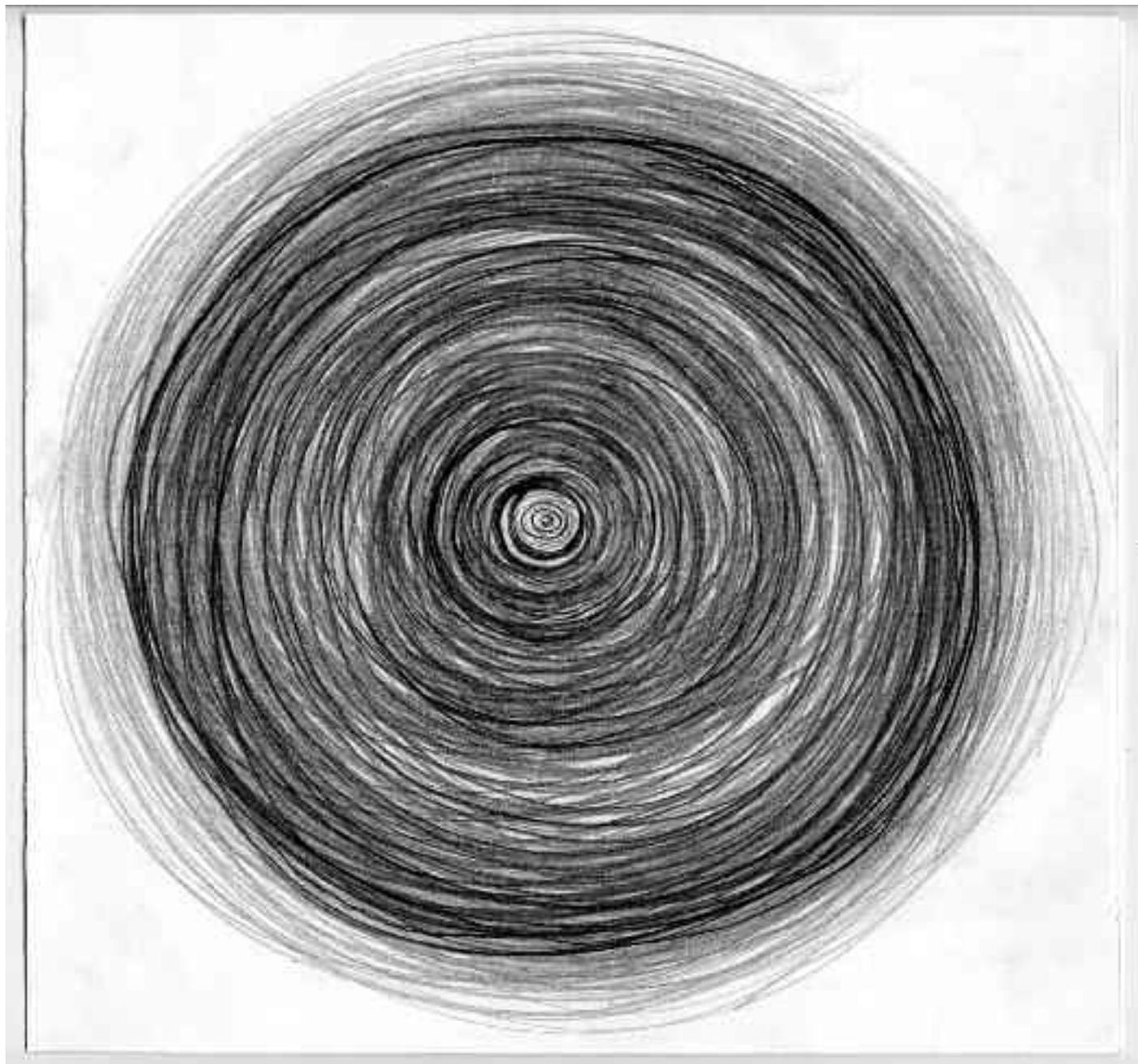


S O M M A I R E

PRÉFACE	3
Philippe Beck • PROPOSITIONS SUR L'AVANT-GARDE	
1 SARAH KOFMAN	
Jean-Luc Nancy • SARAH DESSINE	7
Philippe Boutibonnes • « EN CE COMMUN EFFROI... »	9
2 BERNARD HEIDSIECK	
Jacques Demarcq et Yoann Thommerel • ENTRETIEN	18
Bernard Heidsieck • 11 COLLAGES/SPERMATOZOÏDES	25
François Alleaume • DOUBLE COLLAGES	37
Françoise Janicot • QUATRE PHOTOGRAPHIES	40
Anne-James Chaton • EXPOSÉ DES 53 MOTIFS D'ABSENCE DE BERNARD HEIDSIECK À SON BUREAU ENTRE JUIN 1975 ET NOVEMBRE 1985	42
Charles Pennequin • IMPITOYABLE HEIDSIECK	46
3 ÉDOUARD GLISSANT ET SON PEINTRE	
Clothilde Roullier et Jacques Demarcq • ENTRETIEN	51
Philippe Beck • LA CRAVATE AMOUREUSE AU PARC	60
Antonio Seguí • 11 PASTELS	61
Yan Cedia • CES NOUS-MÊMES DISSÉMINÉS : TOUT-MONDE	73
4 TRAVAUX EN COURS	
Bruno Fern • DES TOURS	76
Gilgian Gelzer • CRATERES	80
Philippe Boutibonnes • LE VASE, LE LIEU, LE SITE...	81
Mathieu Brosseau • ICI DANS ÇA	86
Claude Minière • FAIRE APPARAÎTRE LA DISPARITION	92
Rémi Marie • THOMAS NEFFE	97
Justin Delareux • AHMBLEH-AHMBLEH	101
Bénédicte Gorrillot • TROMPETTISTES	107



Giljan Gelzer, 2009, *mine de graphite*, 22,5 x 21,5 cm

PROPOSITIONS SUR L'AVANT-GARDE

Philippe Beck

La démilitarisation de la notion d'avant-garde a été la condition de sa transformation en concept. Cela ne signifie pas que la théorie de la guerre soit incapable de produire des concepts. Cela signifie que la puissance de frayage dans l'épais buisson de la tradition, buisson de conte ou de légende protégeant le secret sans secret de la vie promise par l'art, cette puissance de départ et d'avancée, de commencement dans le mouvement, a clairement exclu, sans le savoir souvent, la puissance fixe de l'arasement ; la force de la polémique interdit de faire table rase, sauf pour collectionner ce qui tombe de table et faire œuvre de la collection au titre bizarre de la post-modernité. La table est un champ poussant. Or, s'il n'y a pas de post-modernité, s'il y a simplement une modernité qui avance en zigzags selon la loi de Vico (avec des recours), au prix de régressions primitivistes « calculées » (Hugo Friedrich), il s'ensuit que la polémique est inévitable. Elle fleurit toujours. Une culture quasi physiologique du différend permet aux êtres de promesses appelés artistes de tailler dans le buisson, dans l'air des bâtiments de culture, d'y faire des formes de passage et d'avancer en permettant à d'autres d'avancer. La modernité, c'est la force classique déclassée ou reclassée, refaisant ses classes et gammes sémantiques-formelles dans le morceau joué, qui avance. Tout morceau ajouté dans un présent re façonne des données buissonnantes, des données atmosphériques et minérales, à la fois arriérées et avançantes, gênantes, et les refait dans la résistance matérielle-spirituelle, malgré la violence des leçon-neurs (que remercie Schoenberg), faiseurs de notions en attente de leur métamorphose en concepts. Même la logique de l'aggravation espère des concepts ; elle repose sur le juste constat de la gravité de la situation où les promesses ont aussi peu de force que les notions gardées avec gravité, à table et en arrière, et de l'arrière, sans le savoir. L'une des notions susceptibles d'être changées en concepts est la notion de forme ; elle satisfait si bien les frayeurs fixes de maintenant

(malgré la notion de « sens formel » proposée par Roubaud) que le simple fait de revoir le « poème didactique » aujourd'hui est immédiatement suspecté de retour au périmé. Le sens ne se périmé que dans une forme dont il est le résultat séparé. Il est alors devenu signification ou notion, outil de polémique incapable de changer les données de la paix armée. Qui espère la guerre, et pourquoi ? Souvent, ce sont des êtres qui aiment trop la paix.

Il est très étonnant de considérer l'unanimité dans l'abandon de la notion, et même du mot d'avant-garde. Peut-être est-ce parce que la garde est présente dans l'avancée. On garde ce qui avance. On avance en gardant les forces progressives. On écarte des résultats formels fatigués, i.e. fatigants. Bien. Ceux qui gardent seulement les forces anciennes n'éprouvent pas le besoin d'aller en avant, et, surtout, de communiquer des forces d'avancée. Mais que les durs désireux de dire la gravité à table se dissimulent leur besoin de garder des forces disponibles, c'est un fait qu'il n'est pas difficile de repérer comme l'un des caractères propre à la conservation et à la réaction au titre de la « modernité ». Reste un point : le désir de faire école doit maintenant se disjoindre du fait d'avant-garde, pour laisser vivre, non pas des singularités subies, mais bien des efforts spécifiques, les uns relativement aux autres. Telle est peut-être la fonction de « Fusées » désormais.

1

SARAH KOFMAN

Jean-luc Nancy, Sarah dessine
Philippe Boutibonnes, « En ce commun effroi... »



Encre marron sur bristol de format 20 x 12,5 cm, non daté.



Dessins réalisés au crayon sur des fiches bristol de format 20 x 12,5 cm, non datés.

SARAH DESSINE

Jean-Luc Nancy

Sarah dessine moins au trait qu'au frottis. Moins au contour qu'à l'*aura*. Moins silhouette que buée. Moins présence que hantise. Moins ici devant nous que dans l'éloignement et l'indécision d'une venue possible et d'un départ certain.

Certitude du départ : il a déjà eu lieu, il reviendra, rien d'autre ne revient. C'est ce qu'elle pense, c'est ce qui la pense et la fait penser. Un lointain, toujours. Ce qui revient de loin porte à jamais la trace de l'éloignement. Le lointain a frotté, usé, déposé ses imprécisions, ses distorsions.

Sarah revient de loin. N'en revient pas. Une distance la retient : elle n'est pas tout à fait là. Elle est avec ces espèces d'ombres, de spectres ou de pantins qui flottent dans la profondeur éparse, diffuse. C'est une aube ou un crépuscule à demeure : ça flotte, ça hésite entre chien et loup, entre corps et âme, entre figure et fumée.

Sarah ne dessine pas sur le motif ni par invention. De manière générale - c'est-à-dire absolue - elle est peu dans l'image, du moins dans l'image entendue comme optique, spectacle, mise en vue. Elle est dans l'imagination comme contact avec le dehors, là où tout est loin, tout est frotté de distance et d'absence.

Son dessin n'est pas vue mais vision. Il ne se rapporte pas à des objets : il fait lever, venir des témoins de ce monde improbable et pourtant indéniable où n'ont cours ni objets, ni sujets mais une façon d'indistinction dans laquelle s'ébauchent des passages, des visites, des frôlements et ce qu'on nomme des visions parce qu'elles se forment d'une vue exposée au dehors, au lointain que rien ne distingue ni ne forme.

Sarah dessine à tâtons, les yeux tendus au bout des doigts et frottés à la matière cendreuse dont est fait ce dehors. Une buée, une poussière, une pression de l'impalpable. Elle-même évaporée, sa propre haleine déposée sur la vitre ou sur le miroir.

Elle reste indécise si c'est vitre ou miroir : comme cela vient avec la nuit, c'est les deux à la fois. C'est moi-même en figure flottante, en suspension dans ce qui n'est rien de moi. Dans ce qui m'égaré et m'inquiète. Menace peut-être, malice, manigance. Un malin ?

Qui se tient là - car il se tient pour finir, il se fixe à partir de son flottement. Qui ? Il immobilise son rictus. Il se joue et me défie, pense Sarah. Je ne pourrai pas me débarrasser de lui. Je le dessine donc, mais non, c'est lui plutôt qui se dessine.

Il se dessine : cela veut dire qu'il se forme, s'esquisse et donne à deviner son approche. Cela veut dire qu'il s'extrait du fond indistinct sans aller jusqu'à proprement se détacher. Il s'exsude, il transpire. Comme un secret.

C'est mon secret, c'est moi secrète, séparée de moi. Moi loin de ce qui me suppose moi. Moi devant mon secret révélé et scellé : révélation de son scellement. De sa suffocation. Moi vive et morte. Moi née et avortée. Moi lourde et impondérable, parlante et muette : me dessinant ma bouche sans mots, mon regard sans vue. Mais devenant moi-même ma vision, et cet appel à tous ceux qui la voient : ô vous qui m'avez lue et me lisez, vous qui m'avez entendue et m'avez parlé, vous qui m'avez tenue, voyez. Voyez quelle peine ici se dessine, s'efface et souffre encore de son effacement. Mais ne renonce pas à se dessiner.

« EN CE COMMUN EFFROI... »

Philippe Boutibonnes

1. Sarah dessinait. Elle dessinait depuis toujours et de manière compulsive. Dans un récit autobiographique paru l'année de sa mort, elle confiait : « Pendant toute la durée de la guerre je n'avais cessé moi-même de dessiner mes mains ». Elle avait alors de 6 à 10 ans.

De cette occupation reprise à l'âge adulte et devenue alors une activité obsédante qui s'instituait en rituel quotidien, nous restent quelques centaines de dessins exclusivement des visages impersonnels souvent asexués, sans identité véritable. Demeure aussi enfouie mais perceptible dans la confusion des traits, l'absence de celle qui naguère les traça.

La presque totalité des dessins, figures et silhouettes, est tracée au crayon de grade moyen (B ou HB), plus rarement à l'encre noire, exceptionnellement à l'encre de couleur – orange pour 4 ou 5 d'entre eux. Le support qui reçoit et abrite ces tracés impatientes est sans accident, sans grain ni relief. Lisse, absolument, comme la surface d'un miroir sans tain ou d'une vitre qui les isoleraient du monde. Les fiches de bristol blanc sans quadrillage, d'un format standardisé (20 x 12,5 cm) sont utilisées dans le sens vertical. Très occasionnellement, les fiches sont de plus petits formats (15 x 10 et 12,5 x 8 cm).

2. Les centaines de visages s'assemblent en une foule, une cohorte d'individus mis à l'épreuve des mêmes conjonctures, pendant le même laps de temps : tels, les modèles ne sont jamais nommés ni identifiés. Ils ne sont assignés à aucun évènement ou à aucune rencontre. Bien qu'ils partagent une même histoire qu'ils tiennent au secret, ils ne vieillissent pas : intemporels sinon anachroniques, ils sont sans âge. Les dessins ne sont ni datés ni regroupés ni classés. Néanmoins, l'accumulation des fiches compose un calendrier d'un autre temps, révolu, ou un annuaire muet. Ils semblent être là de toujours mais aucun paraphe, aucune initiale ni signature n'identifient leur auteur aussi anonyme que les sujets des portraits, rendu comme eux à la communauté de ceux qui se taisent parce qu'ils se savent perdus.

Encore. Aucun titre ne les désigne ni aucun récit ne les accompagne ou ne les complète¹. Aucun mot, non aucun, n'édulcore leur âpreté ou leur véhémence. Ce ne sont



pourtant pas des ébauches ou des croquis qui renverraient à une représentation plus aboutie. Chacun d'eux est accompli, c'est-à-dire incomparable et achevé, clos sur lui-même. Fini, mais immédiatement et sans détour abandonné, comptabilisé parce que laissé pour compte. Retenu cependant et mis de côté, mis à l'ombre comme assise ou fondements parce qu'en chacun d'eux s'originent et s'instruisent les traits qui édifieront et modèleront le portrait suivant dont la rapidité fiévreuse – ou furieuse – du tracé est l'indice de l'enregistrement ou de la transcription d'une vision, d'un « flash » ou d'une commotion. Les lignes qui contraignent mais aussi archivent les visages sont rompues mais non pas épuisées. Ainsi, sous le crayon de Sarah, les visages viennent à jour dans un flux dont nous ne percevons pas le mouvement, les stases, les saccades, les soubresauts et les hésitations mais dont nous soupçonnons l'application laborieuse dans la somme des instants, par elle, prélevés et immobilisés.

3. Austères et nus, les visages – plus que les rares bustes ou les corps debout – flottent dans un espace sans repères, sans profondeur, sans illusion perspective. Le territoire où ils s'immobilisent, est plat ; uniformément plat tel un fond de pauvreté d'où ils s'extraient avec peine ou qui les accueille sans les dissimuler. Ils se donnent sans défense au regard, l'un après l'autre en une litanie taiseuse et insensée. Dressés devant nous – de *face*, de *front* – ces visages multipliés, tantôt inquiets ou graves, tantôt éplorés ou défaits, attestent de ce qui s'ensuivra : ils seront bientôt livrés à la mort. Ils attendent...

Par la frontalité sans appel ; par la fixité presque abstraite des traits qui allège ces faces sans ombres de leur pesanteur ; par l'opacité des bouches évidées ou closes d'un trait irréductible ; par les orbites, plus sombres que la noirceur d'un trou, qui englobent ou dévorent la couleur, les segments et les courbes, chacune de ces effigies est définitivement rendue à l'anonymat : feuilletant ces fiches et affrontant l'affligeant incognito de ces traits, nous ne pouvons nous départir d'une muette inquiétude quand ce n'est pas d'une gêne oppressante.

4. Ces faces impersonnelles ne sont faces de *personne*. Toutes, en rompant le silence, se nomment de la même injonction qu'adresse Ulysse à Polyphème : « Je m'appelle *Personne* ou du moins c'est ainsi que l'on m'appelle familièrement ». Si ces humains sont sans nom c'est parce que nus – aussitôt que nés – ils n'ont reçu d'autre nom que *Personne*. Aucun mot – un nom *propre* – ne les désigne et l'uniformité de leurs traits – cette ressemblance qui les unit et les confond – cèle leur anonymat : les faces gribouillées et brouillées appartiennent à tous, tout uniment. Ils ne sont pas mas-

qués : leur visage de chair vive n'est pas couvert d'un masque (*persona*). Leur face efface leur visage qui, par conséquent, n'est pas vu ; elle est un simulacre qui dissimule la peur et l'effroi sous-jacents et montre, en donnant le change, ce qui à l'instant les occupe : tous attendent leur propre absence. La mort – le cesser de vivre – est invécue des vivants mais elle n'est pas inéprouvée. Voués à la mort, ils seront par elle vaincus : alors, à leur *corps défendant* – massif, pesant, indéplaçable – elle les précipitera dans l'inquiétante épaisseur de l'absence, intouchable mais enveloppante et qui gît, autour de ce que furent leurs corps, épandue comme une ombre.

5. Est-il possible de représenter une figure véritablement anonyme, sans *onoma*, sans nom, qui échappe au moindre rappel de traits convoquant un autre visage, connu, haï ou aimé ? Est-il possible d'ériger un visage neutre et impersonnel qui, réduit à sa plus simple expression, engloutirait ou dissiperait les marques et les linéaments des figures d'une communauté ? Pourrait-on regarder innocemment – sans désir et sans haine – cette face sans *omalos*, sans pareil et sans *semblables*, subsumant l'humanité tout entière ?

Les lignes et les traits, qu'ils soient hésitants ou appuyés, convertissent le tracé en un visage réduit à rien mais immédiatement identifiable : ils le dénotent en un *langage formulaire* qui en abrège la multiplicité mais en abolit le *sens*². Nous n'accordons à ce visage, *accordé* à nul autre, aucun intérêt identificatoire, en ce qu'il n'exprime rien qu'on ne reconnaisse ou n'admette ; rien qui ne renvoie à un contexte ; rien comme le dit précisément Frege, en parlant du sens, qui ne définisse son mode de donation. Quel *présent* d'ailleurs nous concèderait-il ?

A la limite extrême de la transparence ou de l'indistinction, serait promu et vite discerné, un visage d'exception et pire, un visage hideux qui serait à verser au crédit d'une science des monstres, d'une tétatologie. Mais les visages concédés par Sarah, mêmes innommés ne perdent jamais leurs qualités ou mieux leur substance : ils ont *figure humaine*. Ted Browning, 1932 et David Lynch, 1980 n'ont pas filmé des êtres difformes ou des monstres : les jumelles « tête d'épingle » Elvire et Jennie Lee Snow, l'homme tronc Johnny Eyck tout comme John Merrick, l'homme à la peau d'éléphant ont un nom « historique » mais en tant qu'ils sont d'abord de notre espèce nous ne pouvons les tenir pour des *personnages* de cirque ou des figurants. Comme nous sommes, ils sont : pareils et soumis à ce qu'en eux nous repérons et identifions sans hésiter : l'attente inquiète, sans terme prédit, puis la peur de ce qui viendra, puis ce qui vient et ne vient qu'une fois puis ce qui s'ensuit et qui dure : l'absence incommensurable.

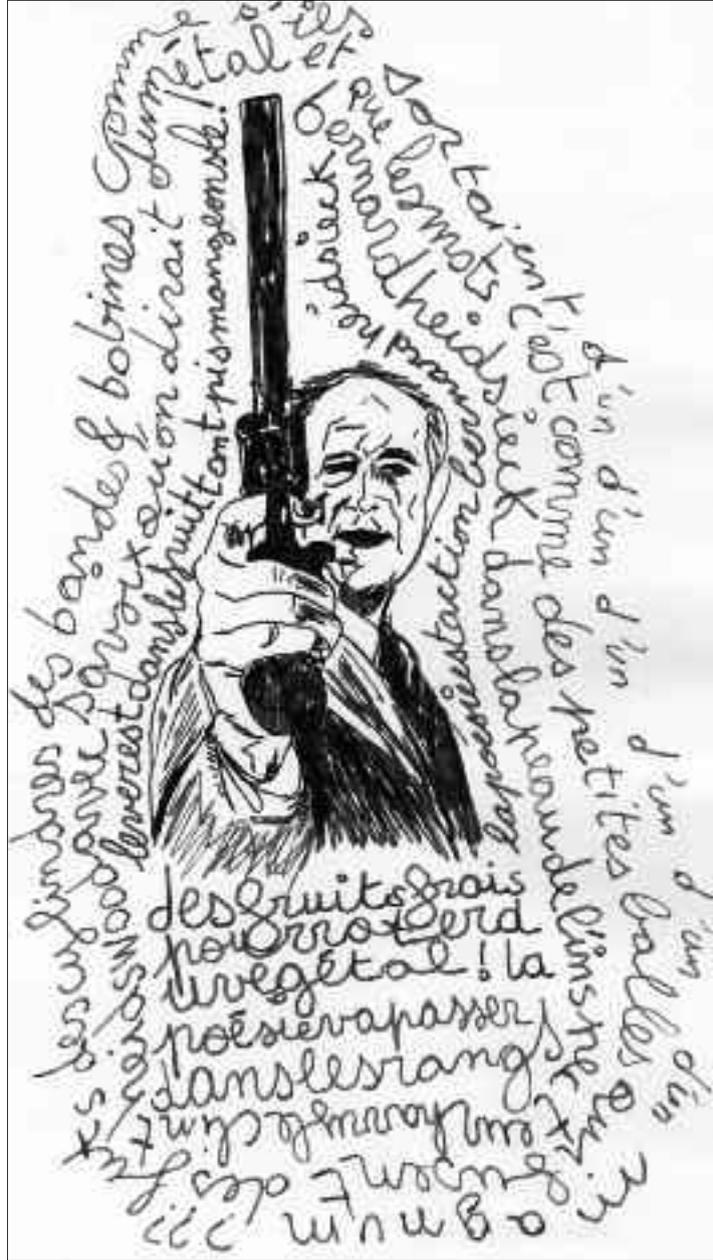




Anonymes et inconnus, uniformisés par l'indécision ou la fébrilité du tracé, isolés sur le fond vitreux et sans rides, les visages de Sarah sont proches. Et plus, ils sont présents et tels : reçus. On ne les connaît pas, pas plus qu'on ne les reconnaît. Ils ne sont pas dénommés ni décrits ni reproduits par mimétisme. On ne les remarque pas : ils passent inaperçus. Seule l'empathie – le mouvement qu'amorce Sarah par l'attention qu'elle leur porte – les rend à cette présence irréductible. Si présents même que leur absence est tangible comme l'ombre qu'appréhendait Dante (*Purgatoire*, XXI, 136).

6. Non ! De ces visages *défigurés* de Sarah, plombés par les orbites, sans iris, sans pupilles, sans paupières d'où s'absente le regard et par la bouche ouverte en grand, par l'émission d'une plainte ou d'un cri ou par la profération d'une question, nous ne pouvons pas dire que nous ne les avons pas vus. Ils nous dévisagent pourtant avec insistance sans nous voir. Muets, ils nous désignent comme témoins d'une histoire à venir qui n'arrête pas de s'accomplir mais qui finira mal. Ils nous somment de les rejoindre : nous sommes instruits de ce souhait. Aussi nous allons vers la nuit guidés par leurs yeux vides et leur bouche emplie de trop de mots où déjà s'infiltrer la terre. Nous ne sommes pas seuls... Présence de ces visages innumérés. Présence inépuisable de Sarah à travers eux. Sarah, *in absentia*.

1. Toutefois, deux d'entre eux sont appelés par un titre : *La mariée en furie* et *Souris guettant un chat aux aguets*. Le premier oppose à la sérénité du nouveau statut de la jeune femme, la rage et la véhémence des gribouillages du voile et de l'arrière plan ; le second met en scène la victime (et la proie habituelle), ici menaçante devenue prédatrice d'un chat à l'affût hors du cadre. Une série de 5 paysages détonne par son thème et son format : datés du 5 juillet 1989, exécutés en une seule journée et en un seul lieu (Albeno, Italie), ils figurent au dos de cartons d'invitation des Editions Galilée, (10,5 x 21 cm), imprimés à l'occasion de la parution de *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, 1986.
2. Langage formulaire qu'emploient les enfants pour réduire et résumer un visage en quelques chiffres : de face, *La tête à Toto* : deux zéros forment les yeux, les signes + et = figurent respectivement le nez et la bouche ; les quatre symboles sont enfermés dans un cercle ; de profil, *Bonhomme à la six, quatre, deux*, chacun des trois chiffres représente le premier le front et l'œil ouvert, le deuxième l'arête du nez et l'espace sus-labial, le troisième la bouche et le menton. Est ainsi *imagée* la définition du visage que donne Littré (1872) : « Partie antérieure de la tête où sont le front, les yeux, le nez et la bouche ».



Charles Pennequin, 2010, stylo-plume, 12 x 21 cm

2

BERNARD HEIDSIECK

Jacques Demarcq, Yoann Thommerel, Entretien

Bernard Heidsieck, 12 collages

François Alleaume, Double collages

Françoise Janicot, 4 photographies

*Anne-James Chaton, Exposé des 53 motifs d'absence
de Bernard Heidsieck à
son bureau entre juin 1975 et novembre 1985*

Charles Pennequin, Impitoyable Heidsieck

CONVERSATION AVEC BERNARD HEIDSIECK

Jacques Demarcq, Yoann Thommerel

Dans *Respirations et brèves rencontres*, les textes sont publiés dans l'ordre chronologique de leur conception. Il y a, au début du livre, beaucoup d'écrivains américains.

Oui, simplement parce qu'il y a très peu d'auteurs français qui ont été enregistrés. Prenons les surréalistes : on ne trouvera pas d'enregistrement de Breton. Aragon je l'ai trouvé sur un disque américain. Il y avait là-bas des maisons d'édition spécialisées dans les enregistrement de voix d'écrivains. À chaque fois que j'allais à New York, j'allais dans les grandes librairies de la 5^e Avenue fouiller dans les bacs de *spoken words*. J'ai fini par avoir les catalogues, ce qui m'a permis de commander les disques d'ici. C'est comme ça que j'ai pu trouver Aragon, sur un disque américain. Et d'autres.

Il existe aussi des enregistrements en France, certains datant d'avant-guerre, Apollinaire, par exemple.

Oui, c'est le fameux enregistrement de 14. Mais impossible d'y trouver une respiration. Les micros ne captaient pas encore les respirations. Il y a aussi des écrivains pour lesquels je n'ai pas trouvé de respirations. J'avais un disque de Genet par exemple, on ne l'y entend absolument pas respirer. C'est pourquoi il y a beaucoup d'Américains dans ce livre.

Je me demandais si aux États-Unis, dans les années 1950, tu n'avais pas entendu Dylan Thomas qui était une sorte de vedette, Cummings aussi.

Non, je suis allé aux États-Unis en 47 mais j'étais tout jeune. Ça été une expérience extraordinaire, mais j'étais trop gamin trop pour assister à ces lectures.

Plus tard, dans les années 1960, tu es retourné régulièrement aux États-Unis ; cette fois, il y avait Kenneth Patchen, Franck O'Hara et l'École de New York, Ginsberg et les Beat. Est-ce que tu les as entendu lire à cette époque ?

J'ai entendu Creely une fois. C'était très neuf ces lectures, tout le monde assis par terre dans un grand loft. Je me souviens très bien de cette lecture. D'Ashbery aussi, qui était souvent à Paris à l'époque. Il était supposé faire une thèse sur Raymond Roussel. Je l'ai connu ici, puis on s'est revu à New York où je l'ai entendu lire plusieurs fois. C'était le début de ces lectures, qui arrivaient un peu grâce à la génération beat qui, un peu avant, avait répandu ces lectures en dehors des universités. Parce qu'il y avait cette tradition dans les universités. La nouveauté des Beat, ça a été d'en sortir.

Est-ce que cette pratique des lectures américaines a influé sur toi, sur ton passage à ce que tu as appelé une poésie-action ?

Je ne peux pas dire ça. C'est vraiment venu d'ici, de la situation de la poésie dans les années 1950 : tout à fait sinistre. On assistait aux dernières flammèches des surréalistes avec une inflation d'images insupportable, et à l'inverse, apparaissait la poésie blanche. C'était les deux contraires. Il y avait bien Pichette, qui ensuite a mal tourné, mais qui faisait parler de lui, faisait des lectures, et c'était assez neuf comme langue. Et puis il y avait l'école de Rochefort, tout à fait assommante. Tout ça n'était pas satisfaisant, et je me suis dit qu'il fallait changer complètement, à partir d'un constat : plus personne ne lit de la poésie. Il faut faire quelque chose si on y croit encore et sortir la poésie du livre, donc la mettre debout. J'ai commencé ce travail avec les *Poèmes-partitions*.

J'allais beaucoup, à la fin des années 1950, aux concerts du Domaine musical, que je suivais avec passion, sans être du tout musicien. Je découvrais là une musique dont je ne soupçonnais même pas l'existence. Boulez bien sûr, Messiaen aussi. J'ai entendu pour la première fois en concert ses *Oiseaux exotiques*, c'était absolument étincelant. Je découvrais la musique de la génération de Boulez, qui n'avait pas trente ans à l'époque : Berio, Stockhausen... et puis Schönberg, Webern, Cage. Ensuite Varèse, découverte formidable, sur un disque d'importation. Je voyais bien que la poésie avait cinquante ans de retard par rapport à la musique en train de naître, et qu'on découvrait l'année même de sa création.

C'est en sortant de la poésie, de son enfermement dans le livre ou les plaquettes, mais aussi en sortant de la seule culture poétique, au contact de la musique et de ses innovations que tu as pu inventer quelque chose.



Tout à fait. La première œuvre de musique électronique que j'ai entendue était « Le chant des adolescents » de Stockhausen. Ça a été un choc extraordinaire, inimaginable. Il n'y avait plus d'instrumentiste, plus rien à voir. J'étais derrière une colonne au Salle Gaveau, mais ça n'avait plus d'importance. La musique tourbillonnait dans l'espace. Je me suis dit qu'il fallait faire la même chose avec les mots, sans basculer dans la musique. Pourquoi ne pas projeter la poésie dans l'espace ? On est maintenant habitué à écouter de la musique électronique, mais à l'époque, c'était complètement neuf. C'était en outre fabriqué avec des voix, des sons vocaux. Cela m'a d'autant plus frappé. C'est inoubliable comme moment.

Sans basculer dans la musique, j'ai pensé que la poésie devait aussi se projeter dans l'espace. J'ai commencé à faire des lectures chez moi et un jour, quelqu'un qui travaillait à la radio m'a dit qu'il fallait impérativement que j'achète un magnétophone. Il m'a invité à venir à la radio où il y avait un studio de libre. Il a enregistré

deux ou trois des textes que j'avais faits.

Évidemment, le matériel à l'époque était assez rudimentaire, en mono, ne permettant pas grand chose. J'ai acheté un premier magnétophone en 1959. Ça m'a permis d'enregistrer tous mes textes. D'abord on découvre sa voix, on apprend à lire, on se corrige, on s'écoute. Je me suis aperçu assez rapidement que je pouvais intervenir sur la bande, même en mono, avec des ciseaux et des collants. Enlever les respirations par exemple, ou d'autres trucs assez rudimentaires. Mais de trifouiller dans un texte enregistré le transforme. Ensuite les appareils se sont perfectionnés. J'ai acheté un Revox, c'était un peu la Rolls Royce des magnétophones, une machine extraordinaire qui permettait un tas de choses. J'ai beaucoup enregistré chez moi. Puis j'en ai eu assez parce qu'il y avait toujours des voitures qui passaient et j'ai commencé à enregistrer en studio. J'y gagnais et j'y perdais quelque chose. J'étais sûr de ressortir du studio avec un produit parfait sur le plan technique. Mais par contre les accidents qui survenaient ici en manipulant le magnéto, que je gardaient parfois, un technicien professionnel ne pouvait les supporter. J'utilisais ces enregistrements dans des lectures publiques.

En France, il y a quand même eu les lettristes, qui ont fait des lectures publiques dès l'après-guerre.

J'ai commencé mes *Poèmes-partitions* en 55. Je me suis dit, à un moment donné, qu'on n'invente jamais rien, que ce genre de travail avait sûrement déjà été entrepris. En fouillant à la Hune, je suis tombé en 1957, dix ans après sa parution, sur le fameux livre d'Isou, *Introduction à une nouvelle musique et à une nouvelle poésie*. Je l'ai lu avec beaucoup d'intérêt, parce que j'y retrouvais un certain nombre de mes préoccupations, mais en même temps ce livre m'horripilait par sa mégalomanie. Peu de temps après, en 1959, j'ai connu François Dufrière, qui était un lettriste dissident, ayant rompu avec le groupe en 1953. Mais nous avons beaucoup parlé du lettrisme ensemble.

Ensuite, Isou a voulu me faire entrer dans le groupe, ce que j'ai immédiatement refusé : je ne me sentais pas lettriste du tout et je voulais garder mon indépendance. C'est arrivé à la suite d'un festival, en 1960, organisé par Jacques Polieri, le Festival des avant-gardes. Dufrière avait une journée à lui, dans une galerie disparue, la Galerie des quatre saisons, et dans l'après-midi il a fait une conférence sur la poésie phonétique, du début du siècle jusqu'à Artaud. Il m'avait demandé pour l'après-midi d'enregistrer les *Poèmes à crier et à danser* de Pierre Albert-Birot. Le soir, il a diffusé des enregistrements, dont un fragment d'un texte que je venais de terminer.

Dans sa conférence, Dufrière a attaqué les lettristes, révélant le pot aux roses, à savoir que la poésie phonétique existait depuis le début du siècle, avec Schwitters, etc. D'où la fureur des lettristes, qui étaient dans la salle et qui ont envahi la scène pour protester. Pour ma part, je débarquais dans tout ça et j'étais stupéfait de voir comment après avoir protesté comme ils l'avaient fait, ils s'embrassaient tous. Sentimentalement, Dufrière est toujours resté proche des lettristes. Il avait écrit un texte dans la revue *Opus* qui s'intitulait « Le Lettrisme est toujours pendant ». C'est un titre ambigu : soit il est toujours *pendant* parce qu'il n'est jamais arrivé à maturité, soit au contraire il est toujours présent. Ce texte m'avait rendu furieux, je l'avais fait savoir à Dufrière par courrier.

Il était devenu lettriste très jeune, à 17 ans, il s'en était arraché en 1953, tout en restant attaché à ses souvenirs, ce qui est compréhensible. Isou était dans la salle ce jour-là, et ayant entendu cet extrait de textes qu'on avait passé, il m'a téléphoné pour m'embrigader. Ainsi a commencé et s'est aussitôt terminée mon expérience avec les lettristes.

J'ai organisé un premier festival en 1976 dans une galerie qui s'appelait L'Atelier d'Annick Lemoine. J'ai donné une soirée à chacun des invités. Les lettristes sont venus deux fois. Ils ont perturbé la soirée d'Henri Chopin puis la mienne. Je ter-

minais le cycle, mais comme on s'y attendait un peu, il y a eu un barrage à l'entrée pour les empêcher de monter. Les injures ont fusé, comme ils en avaient l'habitude : « escrocs », etc. Par contre, j'avais assisté à plusieurs de leurs manifestations, puis à Beaubourg, j'ai vu plusieurs fois Isou, mais c'est tout. Ils ont été très actifs dans les années 1950, à une époque où j'étais à Sciences Po, encore très loin de tout ça.

Vous parliez de lecture dans les galeries. Dans la poésie du XX^e siècle, il y a toujours un rapport entre les arts plastiques et la poésie. Plus la poésie va du côté sonore, plus les rapprochements ont lieu avec les peintres. Aux Etats-Unis par exemple, il y a eu cette expérience du Black Mountain College, où ont travaillé ensemble, lors du premier happening, au début des années 1950, Rauschenberg, Cage et Olson. Vous aussi avez une œuvre graphique. Une partition, c'est également visuel : le fameux rouleau de *Vaduz*, par exemple. Il y a une dimension graphique dans votre travail. Est-ce fluxus qui a favorisé ça ?

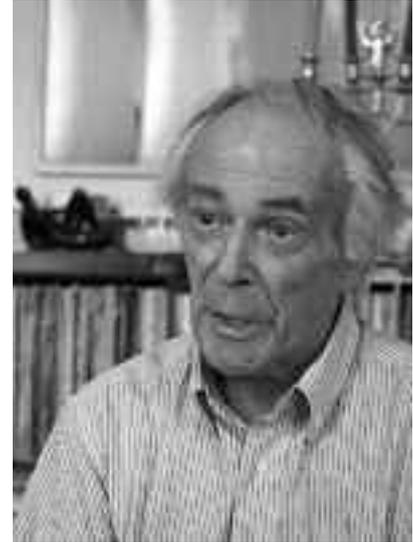
J'ai d'abord utilisé le terme partition en relation avec la musique : parce que l'œuvre musicale qui est sur une partition existe réellement qu'une fois jouée. En prenant ce terme de *Poème-partition*, je voulais indiquer que mon poème se trouvait sur la page selon une pagination nouvelle qui me facilitait la lecture à haute voix en me donnant les tempos, les silences, etc, une partition très simple, pas du tout musicale. Le texte sur la page n'allait exister vraiment qu'une fois dit à haute voix.

Vous avez écrit sur la peinture, des textes sur des toiles de Tâpies ou de Degottex.

J'ai longtemps consacré mes samedi à fréquenter les galeries. À l'époque c'était facile, on faisait la rue de Seine, la rue Bonaparte, l'avenue Matignon, l'avenue de Messine et on avait quasiment fait le tour. J'ai été très frappé par une expo Degottex à la galerie Kléber. C'était de grandes toiles gestuelles, très grandes, et j'ai voulu rendre hommage à ce travail en créant des poèmes très courts qui devaient être dits à la vitesse du geste de Degottex. J'ai écrit onze poèmes, je les ai envoyés à la galerie qui m'a présenté à Degottex et par la suite nous sommes restés très liés. Puis j'ai écrit une série de poèmes sur Tâpiès ; j'aimais beaucoup ses toiles que je voyais

rue de Seine, mais j'ai fait exactement l'inverse. Les toiles de Tàpiès sont silencieuses et statiques, proches de la terre, c'était comme un exercice de style : montrer l'immobilité.

Lorsqu'on entend ces textes, il y a effectivement une sorte d'équivalence possible avec la gestualité de Degottex. Mais il est aussi très intéressant de les voir sur la page, de voir leur composition qui reconstitue cette gestualité. C'est la même chose avec les poèmes sur Tàpiès où il y a tout un travail sur le mot étiré, une accumulation de matière, une superposition des énoncés qui donne sur la page une sorte de reconstitution visuelle de ses tableaux. Ces poèmes, qui sont sonores, ont une véritable dimension visuelle. Comment avez-vous procédé, dans quel ordre ?



La première phase, c'est toujours l'écriture sur la page ; la seconde l'enregistrement, avec éventuellement des apports extérieurs. Et la troisième, c'est la lecture publique. Il faut réfléchir à la manière de lire et chaque texte peut nécessiter une lecture différente. C'est d'autant plus important si on est invité à lire à l'étranger devant un public qui ne parle pas nécessairement votre langue. Il faut parvenir à rendre le texte le plus explicite possible. Ce qui m'importait avant tout, c'était de réfléchir à la façon dont chaque texte allait être donné publiquement, projeté dans l'espace.

Mais c'est presque dessiné sur la page, il y a des partitions qui sont très visuelles.

C'est une façon d'écrire qui me facilitait la lecture. Pour Degottex par exemple, la composition du texte m'aidait à le lire très vite.

Il y avait aussi la revue *OU*, d'Henri Chopin, qui éditait des disques, et dans laquelle la dimension graphique était importante.

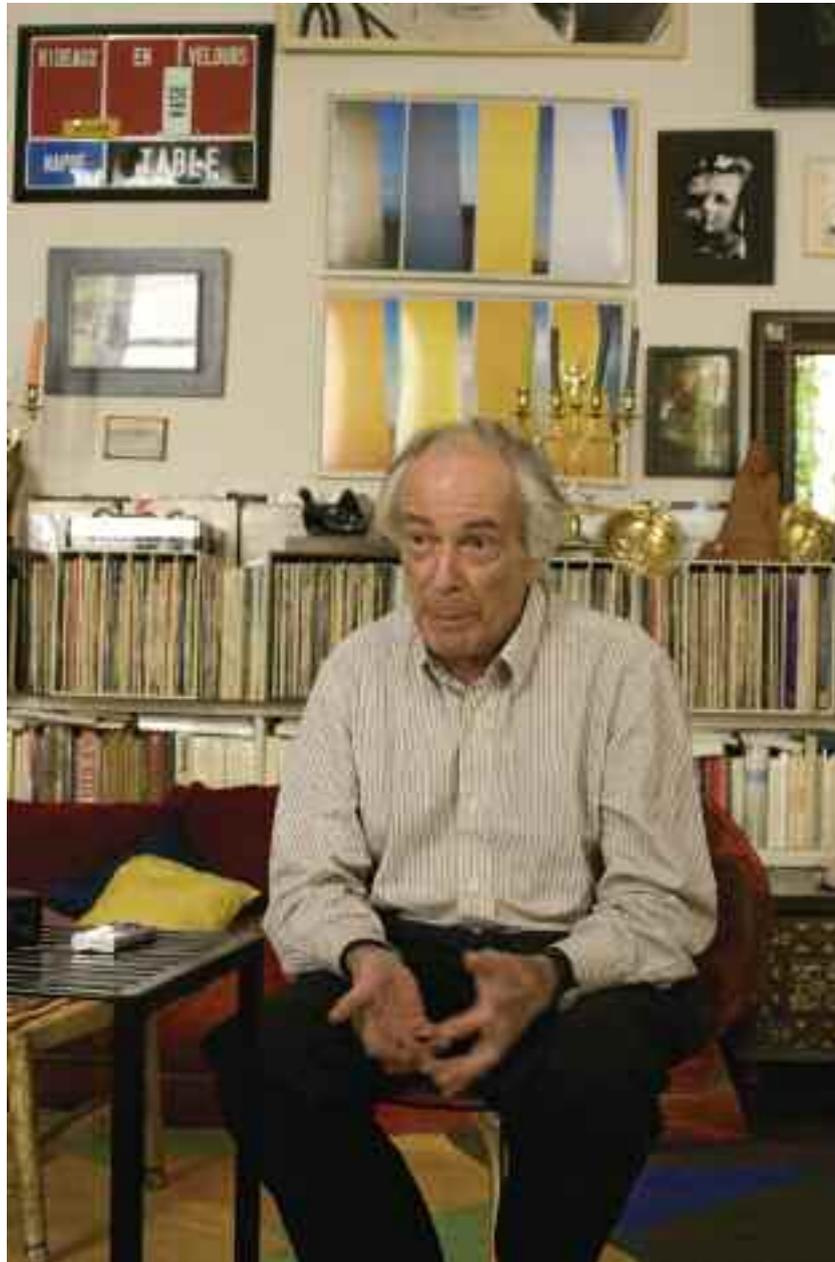
C'est une revue qui a surtout présenté le travail de poètes qui pratiquaient les arts plastiques ou de peintres que connaissait Chopin. Du reste, la revue était très mal vue au départ. On demandait ce que pouvait signifier cette revue de poésie

sans texte. J'en étais très proche et elle était très critiquée. On se rend compte aujourd'hui que Chopin avait un flair pour dénicher des gens qui sont tous devenus célèbres, surtout sur le plan plastique. Il travaillait comme éducateur pour enfant difficile sur l'île de Ré. Il est monté à Paris, a rencontré les lettristes et a vu comme moi les insultes qu'ils déversaient, sur Raoul Hausmann entre autres. Il est allé à Limoges pour le rencontrer et a vite compris qu'Hausmann était tout à fait authentique. Et il l'a édité le premier sur disque, en même temps qu'Iliaszd le publiait. Les lettristes ne toléraient pas que quelque chose ait pu être fait avant Isou. Chopin avait eu le mérite d'aller vérifier. Il était complètement isolé.

L'Imec a présenté dernièrement les œuvres graphiques d'un grand nombre de poètes, dans une exposition qui avait pour titre *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*. Vous en faisiez partie.

J'ai commencé à faire des séries de collages en 1970, d'abord sur le thème des foules qui me frappait beaucoup. Je travaillais carrefour de la Chaussée d'Antin qui est le lieu de toutes les contradictions. Il y a des milliers de gens qui viennent travailler là, dans les banques, les grands magasins, etc., et je m'étais lancé le défi de faire en un mois une série de cent collages à partir de photos de foules, ajoutant des réflexions issues des personnages : à quoi pensent-ils à ce moment ?

J'ai continué l'année suivante avec une série de quarante planches sur les machines à outil, parce qu'à la banque, c'est un secteur dont j'avais la responsabilité. La banque était abonnée aux revues spécialisées et j'ai utilisé des photos de machines en leur faisant cracher des mots plutôt que de la limaille de fer ou je ne sais quoi. Puis ensuite il y a eu *Canal Street*, l'artère de New York qui menait aux entrepôts devenus des lofts. C'était un peu comme un marché aux puces. Il y avait une boutique qui vendait dans des cartons pourris des circuits intégrés qui devaient être inutilisables, mais que je trouvais esthétiquement intéressants. On pouvait en acheter une dizaine pour 1 dollar. J'ai eu l'idée d'en faire des collages à mon retour. J'ai réalisé cinquante planches avec un texte à chaque fois. Je les ai mises dans un coffre et n'y ai plus pensé. Et c'est alors j'ai acheté mon Révox. Il fallait que j'apprenne à l'utiliser. J'ai ressorti les planches et j'en ai enregistré les textes. Chaque enregistrement devait être différent. Ça a fait l'ensemble *Canal Street*, que j'ai lu une fois intégralement à Beaubourg et qui a été édité dans un coffret de vinyles. Il y a une symbiose, un passage naturel de l'écriture des collages à l'enregistrement puis à la lecture faite en public.

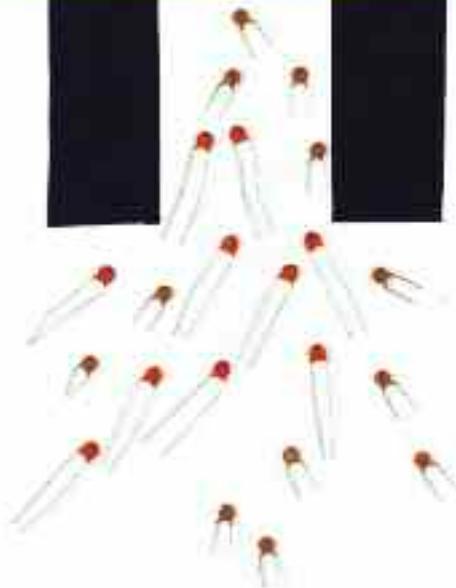


Bernard Heidsieck, Paris, 13 juin 2009 – *Photographie de Jacques Demarcq*



Spérmatozoïdes en pleine bagarre!
Conflit de GENERATION ?

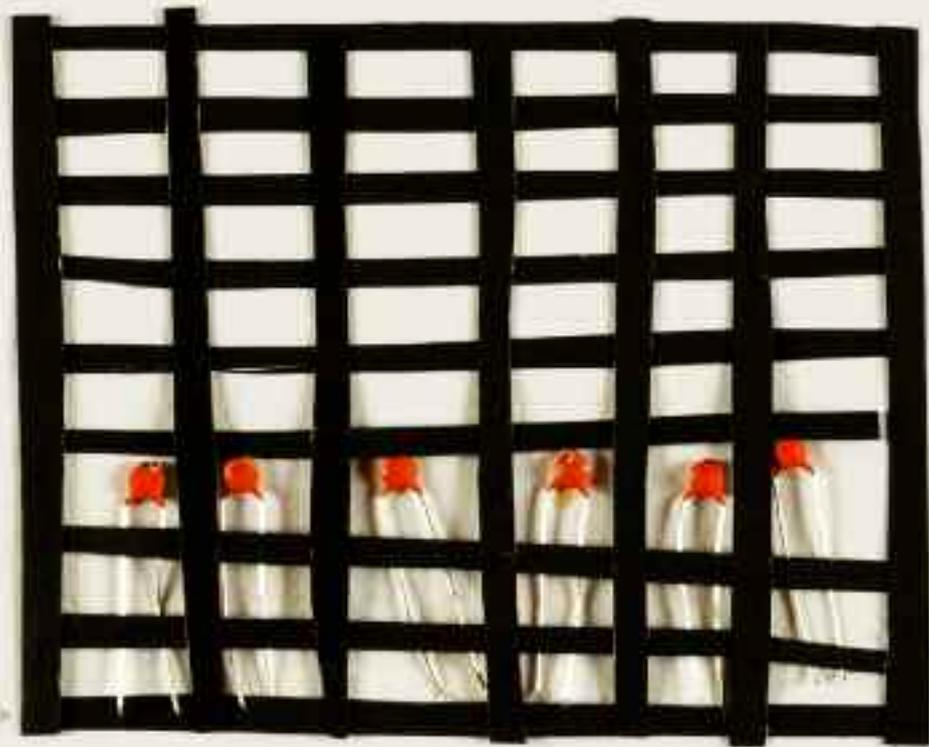
don de spermatozoïdes



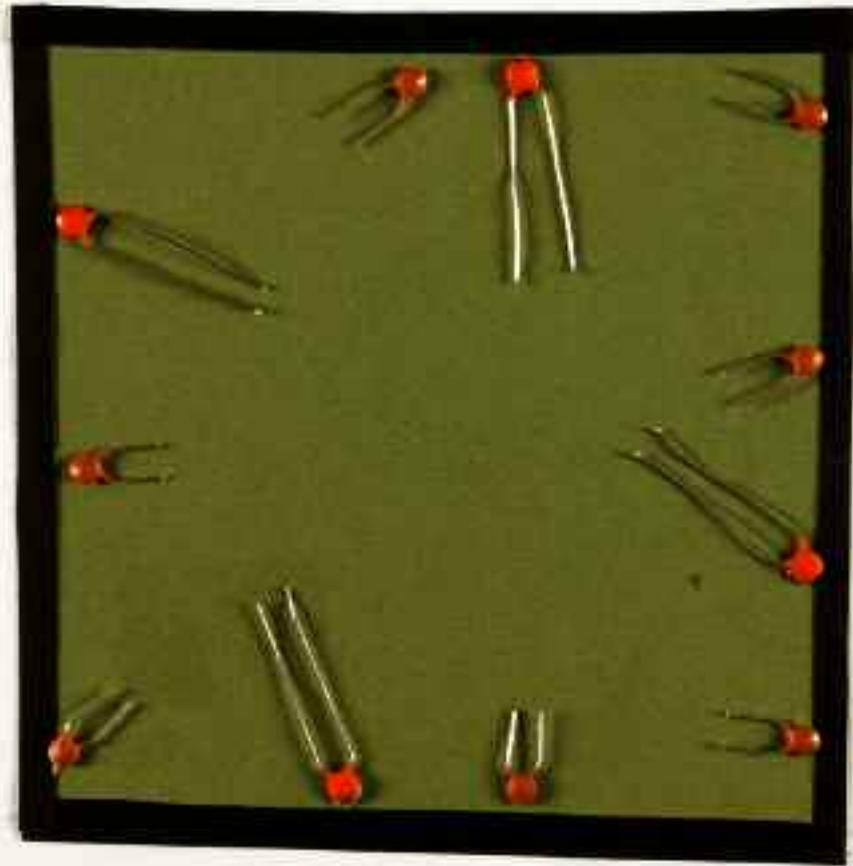
La fécondité des Spermatozoïdes est au zéro des zéros !
SANS BORNES !



-Corticula le serré de jeunes Spermatoz pour s'entendre sur la meilleure pratique-



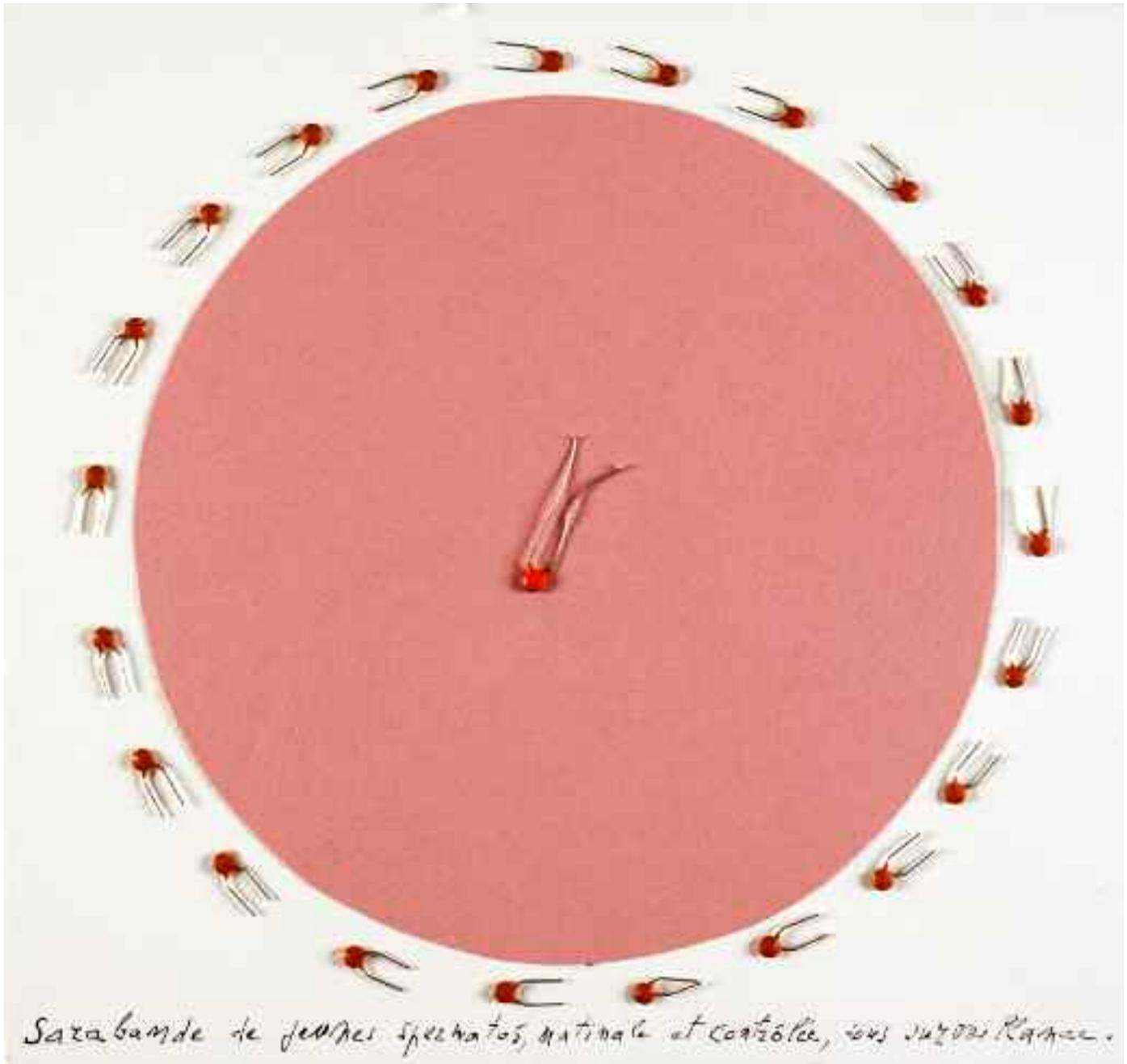
Spermatozoides ferroristes capturi's adant perz mifait.



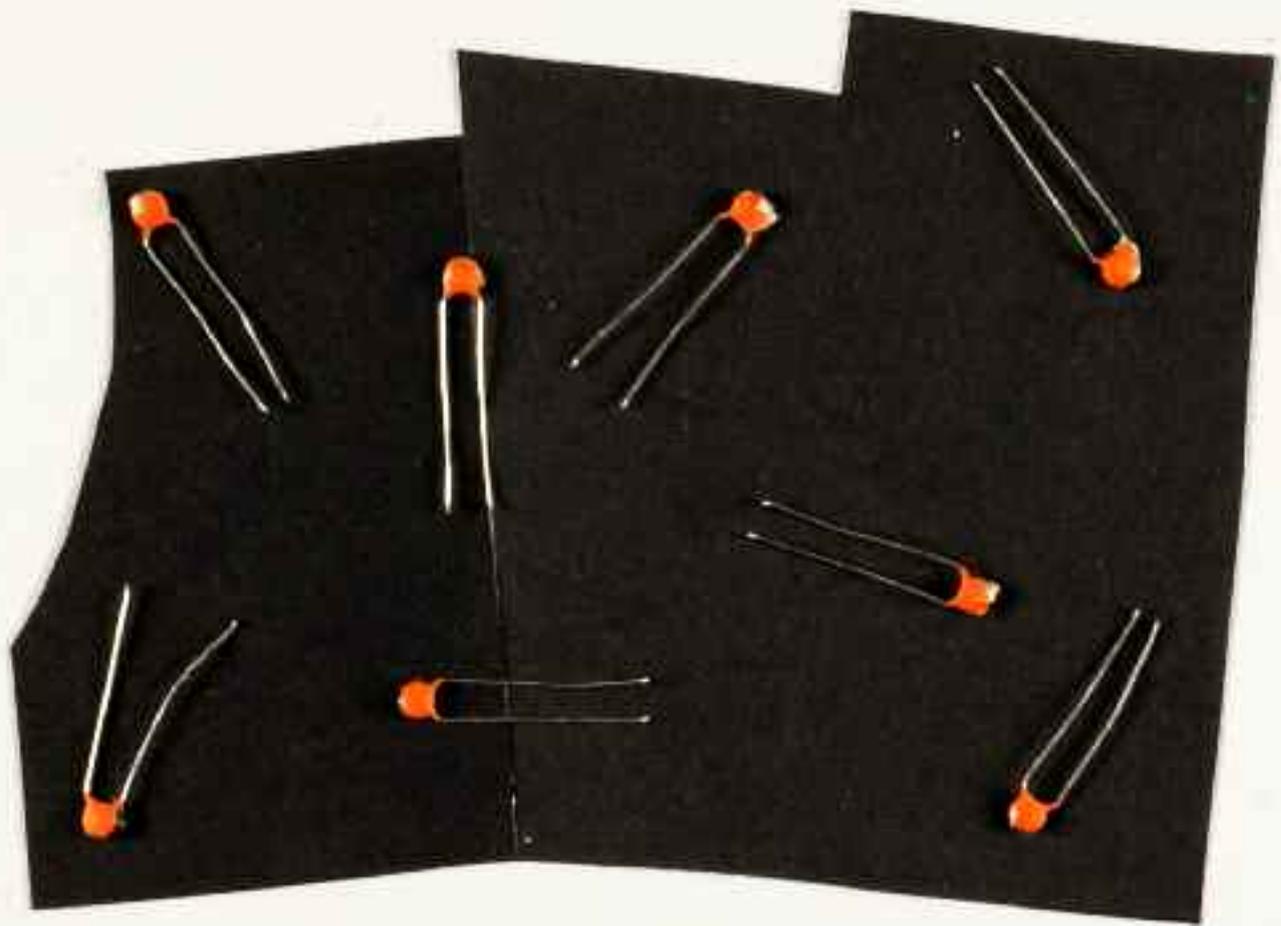
Mais quelle idée ont-ils eu, ces spermatozoïdes, d'aller se faire friger,
loin de chez eux, sur ce tapis vert, gazon ? felonne ! Allez savoir !....



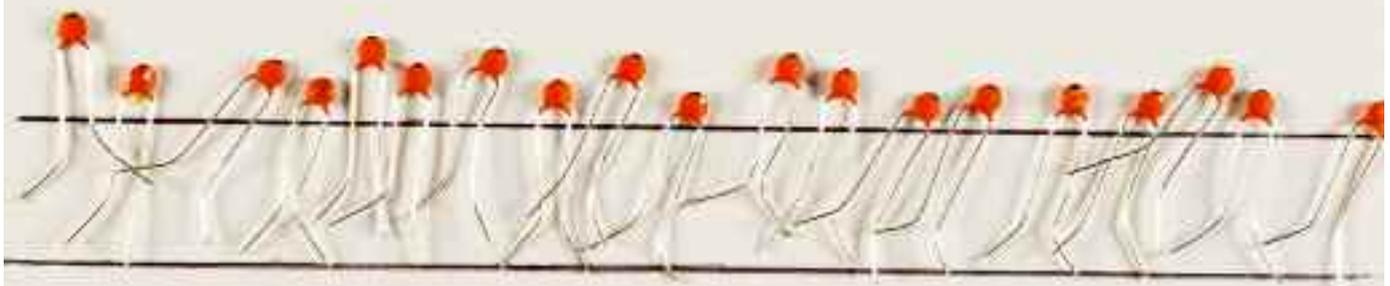
Spermatozoïdes sur la lampe en frais de patate ... Parique !



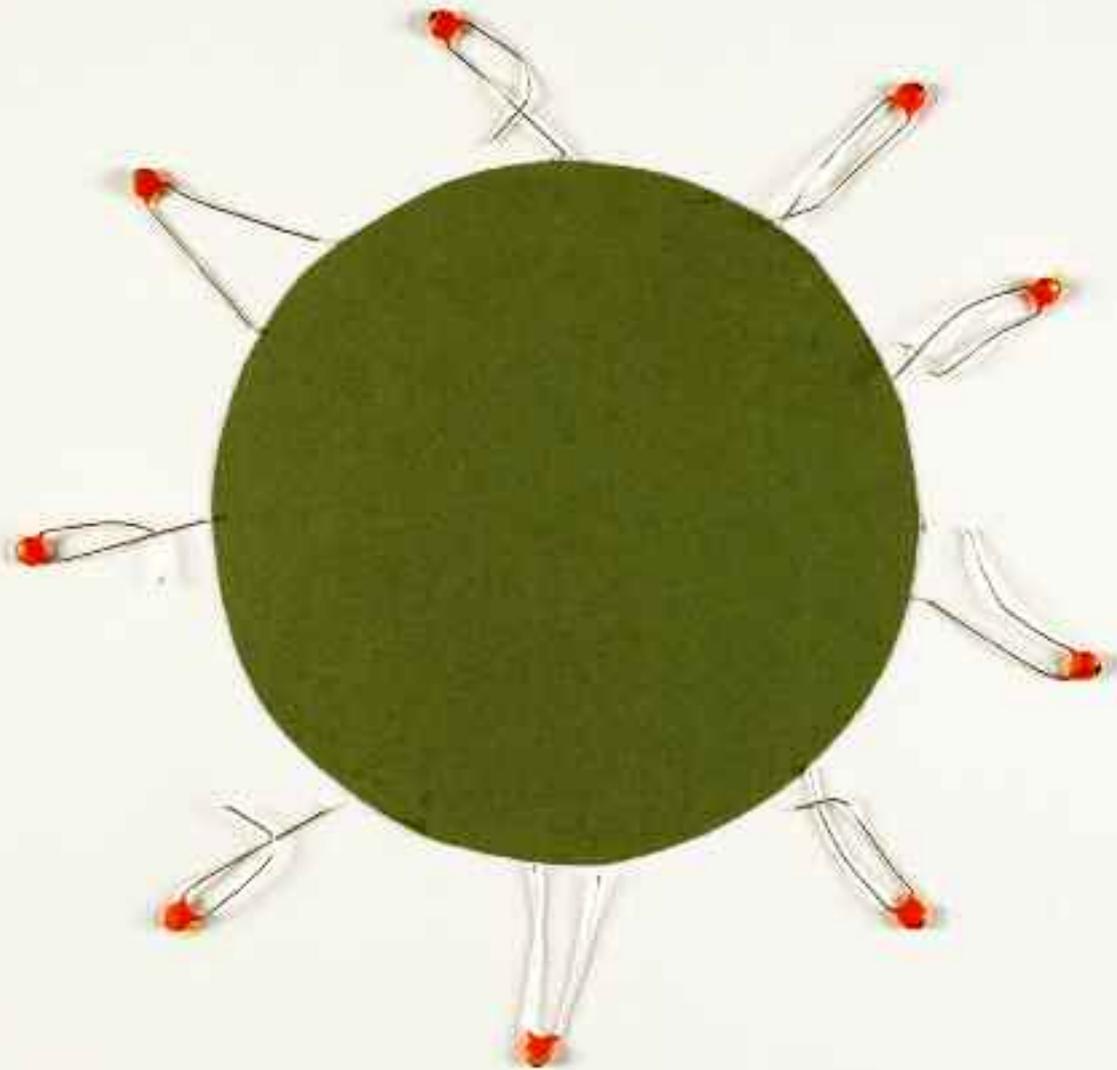
Saxa bande de jeunes Spectatos, natale et corizolce, sous Jujos Ranae.



Spermatozoïdes, parmiés, diéparpillés, dans le noir, à la recherche de leur territoire...



Spermatozoïdes se rendant au boulot... Rush! Pas une minute à perdre...



Spermatozoïdes autour du tapis vert de la concubation, un jour de repos



Idylle, hors normes (cachie), de Spermatozoïdes, incongrue, oui!

DOUBLE COLLAGES

François Alleaume

Le travail plastique de Bernard Heidsieck a souvent été considéré comme secondaire par rapport à sa poésie. Il existe encore peu de textes sur ses écritures/collages même si les publications à leur sujet se sont multipliées ces dernières années. Pourtant, les collages apparaissent assez tôt dans son parcours créatif. Certains d'entre eux ont précédé les séries de poèmes « Canal street » (1976).

Peut-être plus encore, les collages de Bernard Heidsieck sont restés dans l'ombre de sa poésie en raison des fortes correspondances qui existent dans son œuvre poétique et visuelle.

La poésie du collectif

Les poésies de Bernard Heidsieck, tout comme ses collages, ne mettent pas en scène l'intimité du poète ni ne laissent de place à l'expression de sa subjectivité. Même pour les collages dont le sujet est le quotidien de l'auteur, « Mon frigo rend l'âme et... » (2002) et « Oxygène » (2003), seuls les faits sont présents.

La relation au collectif chez Bernard Heidsieck se retrouve autant dans ses poèmes que dans ses écritures/collages. Elle s'exprime dans un va-et-vient qui alimente les deux domaines de sa création. Le cycle sur la communication de « Canal street » s'est matérialisé sur des planches de collages en 1974 avant d'être enregistré en 1976. Il serait sûrement instructif, pour mieux saisir la thématique du collectif chez Bernard Heidsieck, d'étudier précisément l'influence du travail réalisé dans la série des « Biopsies » (1966/69) dédiée au corps social sur la construction de la série « Les cent foules d'Octobre 1970 ». On pourrait analyser la façon dont certaines thématiques se poursuivent ou voir la relation entre ce qui est sous-jacent et manifeste dans le corps social dans ces deux œuvres.

Les poésies et les écritures/collages sont aussi marquées par cette même volonté de prendre en compte le réel dans la spécificité de ses éléments les plus infimes, imperceptibles. Les sons enregistrés pour le cycle « Carrefour de la chaussée d'Antin »

(1973) n'ont rien à voir avec ceux que nous pouvons entendre aujourd'hui. Il est aussi important de voir dans les planches des « Abécédaires » cette même capacité à saisir le réel tel qu'il est présent dans la multiplicité des signes typographiques des journaux et des revues. Ils sont des révélateurs du monde présent. Chaque planche de la série « Les cent foules d'octobre 1970 » est construite à partir d'une image centrale de photographie de foule découpée dans les magazines. Elle laisse apparaître en filigrane les préoccupations d'une époque. Le temps resserré de la création de cette série révèle des récurrences thématiques, des géographies spécifiques (rassemblements étudiants, syndicaux ou sportifs, présence de pays « émergents » comme l'Inde ou la Chine).

Le collectif est toujours présent dans la série « Spermatozoïdes » (2009). Ici le biologique est transformé en phénomène social. Chaque élément est fondu dans des logiques d'ensemble. Le spermatozoïde devient la fable du collectif. Il figure l'individu dans la foule. Cette fable du collectif, qui n'est pas sans rappeler celle des « Cent foules d'Octobre 1970 », caractérise sans doute la relation qu'entretient le travail de Bernard Heidsieck au politique : pas de commentaires ni d'opinions mais une simple mise en avant des faits, des phénomènes d'ensemble et de la façon dont le groupe humain se structure.

Une forme qui surgit

La proximité entre les formes visuelles et sonores des travaux de Bernard Heidsieck ne se limite pas à la simple utilisation des matériaux de sa poésie (bandes magnétiques, transistors, circuits intégrés). Les liens se tissent plus profondément. Aux premières écritures/collages formées à partir d'une image centrale sont intégrées ensuite les bandes magnétiques. Elles relient dans « Canal street » les parties visuelles des planches aux parties écrites. Elles structurent aussi chaque planche par leur agencement coloré et symétrique. Ce qui est donné à voir dès le premier coup d'œil, c'est la construction du collage, sa forme qui fait image.

Les écritures/collages sont des formes qui surgissent. A cette première lecture de l'image d'autres lectures s'ajoutent par couches successives.

Les collages de Bernard Heidsieck sont très éloignés des collages surréalistes qui fonctionnent par associations d'éléments de natures différentes et par confrontations. Contrairement au travail plastique de Claude Pélieu, qui s'inscrit dans cette

filiation, les créations visuelles de Bernard Heidsieck fonctionnent comme ses poèmes, par agencements de sens, surimpression de voix, juxtapositions de sons.

Lorsque l'on s'intéresse aux circonstances de réalisation des collages de Bernard Heidsieck, on peut remarquer ses liens étroits avec l'action performative. Les collages ne se démarquent pas par la multiplicité des séries mais par leur construction fulgurante. Bernard Heidsieck a toujours placé la réalisation de ses collages dans un temps contraint et succinct. Cent planches réalisées en un mois pour les « Foules d'Octobre 1970 », deux planches par jour pour le cycle « Djerassi » de 1996. Cette modalité de travail qu'il s'impose implique de développer les variations, d'être incisif et vif. C'est ce qui nous rappelle le phrasé de ses poèmes dans certains « Abécédaires » ou dans la série des « Radio Valescure » (2007). Les collages mettent en forme un sens de la concision, de la coupure du texte très caractéristique de la poésie d'Heidsieck.

La modernité du travail sonore et visuel de Bernard Heidsieck ne doit pas simplement être lue par opposition à la poésie blanche ou à l'école de Rochefort. Il est impératif de relever les conjonctions qui sont à l'œuvre entre son travail et les recherches du Nouveau roman, de la Nouvelle vague et du Nouveau réalisme. Trois mouvements que Bernard Heidsieck a bien connus, qui développent une relation au collectif et une volonté de réaliser des œuvres en rupture avec ce qui a précédé.

François Alleaume
Directeur artistique d'Hypertopie à Caen
Mail : hypertopie@yahoo.fr

De nombreux ouvrages de Bernard Heidsieck édités aux éditions Al dante, Aspect et Voix sont disponibles à Hypertopie dont des tirages de luxe accompagnés d'une œuvre originale de l'auteur, ainsi que des exemplaires du livre de référence écrit par Jean-Pierre Bobillot « Bernard Heidsieck Poésie Action », éditions Jean-Michel Place, 1996.

*Quatre photographies de
Françoise Janicot*



« L'histoire de la lecture est un phénomène complexe et A.L.
le 14.01.1987 dans le cadre de l'émission « L'ÉCRITURE » sur
Radio France (Paris, France).

« M. Jean B. Bourgeois et M. Jean B. Bourgeois dans leur
séjour, le 14.01.1987, en l'honneur de l'émission
« Les Mots de l'Écriture » à 19h30, sur Radio France
Paris (France) et sur France 2 à 20h30 le 14.



« La répétition de l'opéra-ballet pour deux fois cinquante de
 ans de l'œuvre d'art moderne de la Ville de Paris, sous
 la direction de Jacques Chabreau, devant la collection
 d'art par l'opéra-ballet de Paris, sous la direction
 de Jacques Chabreau, sous la direction de Pierre C. La
 répétition de l'opéra-ballet de Paris... »

« La répétition de l'opéra-ballet pour deux fois cinquante de
 ans de l'œuvre d'art moderne de la Ville de Paris, sous
 la direction de Jacques Chabreau, devant la collection
 d'art par l'opéra-ballet de Paris, sous la direction
 de Jacques Chabreau, sous la direction de Pierre C. La
 répétition de l'opéra-ballet de Paris... »

EXPOSÉ DES 53 MOTIFS D'ABSENCE DE BERNARD
HEIDSIECK À SON BUREAU
ENTRE JUIN 1975 ET NOVEMBRE 1985

(extrait du 20 mai 1978 au 23 février 1981)

Anne-James Chaton

sonnerie de téléphone

- | | | |
|---|--|------------------------|
| - Allo Bernard... | - Ah ! Je vous remercie de me rappeler... | |
| - Oui, alors qu'avez vous à me dire suite à votre nouvelle absence du 20 mai... | - Il est hors de question, n'est-ce pas, de vous importuner avec mes... défaillances ou... | <i>ambiance de rue</i> |
| - Très bien, très bien... | - Surtout ne m'en veuillez pas... | |
| - Bon, très bien, c'est noté, mais surtout soyez présent au CA du 25 mai. | - Je vous l'affirme, je vous le jure ! | |

sonnerie de téléphone

- | | | |
|--|--|------------------------------|
| - Bernard puisque vous serez absent à la réunion du 31 mai, pouvez vous me dire combien de temps a travaillé votre stagiaire en modélisation log-normale d'actif sous-jacent ? | - Combien de temps a-t-il travaillé avec moi... oh... voyons... très peu de temps... | <i>ambiance de cafétéria</i> |
| - Et en deux mots, qu'avez-vous pensé de lui ? | Rien ! Rien ! Rien ! Nul ! Rien ! Nul !
Nul ! Nul ! | |

sonnerie de téléphone

- | | | |
|--|---|-------------------------------|
| - Bernard, lors de votre intervention aujourd'hui 2 juin à la semaine internationale de la performance de Bologne, n'oubliez pas d'évoquer les résultats 78 des dérivés de crédit à court terme engrangés lors de l'OPA... | - Bon ça suffit ! A quoi bon tourner autour du pot... Notre patience a été mise à bout... Me permettrai-je de le dire... Entre nous... Je le redis, j'en ai ma claque ! | <i>ambiance de restaurant</i> |
|--|---|-------------------------------|

sonnerie de téléphone

- Ah ! Bernard, à propos de votre cycle de conférences au Canada, quel sujet pensez vous aborder le 15 à Toronto ?

- heu...

- et le 17 octobre à York ?

- et le 24 à Walkerton ?

- et le 26 à Oakville ?

- cabasset, vous connaissez ? cabernet, vous connaissez ? cabillaud, vous connaissez ? cablière, vous connaissez ? cabut, vous connaissez ? cacaber, vous connaissez ? cacade, vous connaissez ? cacarder, vous connaissez ? cachexie, vous connaissez ?

- de multiplication, accumulation, ajout et mise à jour...

- de problème question et rébus-t-il l'œuf et la poule, de jeu à la qui-perd-gagne, de retour à l'envoyeur, de suite à la trace...

- des suisses, des autrichiens, des allemands, des tyroliens, des saxons, des bavarois, des silésiens, des tchèques, des slovaques, des magyars, des slovènes, des ligures, des vénétiens, des italiens, des provençaux, des savoyards, des lorrains, des alsaciens, des polonais, des grands russes, des ruthéniens, des tziganes, des ukrainiens...

ambiance

de bistrot

américain

sonnerie de téléphone

- Oui ! Bernard, je suis arrivé à New York...

- Pardon mais...

- Attendez Bernard ! Bernard !

- Oh ! Vous ici ! Bon écoutez... Je vais être obligé de vous quitter...

- A très bientôt donc, je vous téléphonerai, oui, c'est promis...

ambiance de port industriel

sonnerie de téléphone

- Allo ? Bernard

...

... de vives dépressions dirigeront sur le pays un courant océanique humide et relativement chaud, le temps sera en général

ambiance de la bourse de New York

- Bernard ?????!!

nuageux, très nuageux même, passagèrement pluvieux, avec quelques éclaircies cependant, parfois durables, les vents seront assez forts... »

ambiance de foule anglaise

- Bon, mauvais numéro...

sonnerie de téléphone

- Bonjour Bernard.

- Salut !

- Oui Bernard, c'est au sujet du 22 juin... Vous ne m'entendez pas ? Bernard ? Je vous entends ! On dirait que vous ne m'entendez pas... Bernard ?

- Que veux tu ? Parles ! Parles ! Dis quelque chose ! Tu m'entends ? Tu m'entends Serge ? Tu m'entends ? Je ne t'entends plus ! plus ! je ne t'entends plus !

ambiance de métropole 2

sonnerie de téléphone

- Bernard, j'ai vu notre Président hier au sujet de votre absence du 8 courant...

- Est-il au courant ?

- Je le crains... oui...

- Mais alors ! Dites-moi ! Alors ?

- Il a été question de... sanction... voyez-vous...

- Que dites-vous ?

ambiance de parc de ville

- De... disons qu'il a évoqué un licenciement sans solde...

Aaaaaaaaaaaaaaaaaahhhhhhhhhhhhhhh !

sonnerie de téléphone

- Bernard ! Je prépare la réunion de demain, je sais que vous serez absent et je recherche les résultats 79 des actifs de Taux des sociétés pétrolières...

- 10, 12, 20, 63, de 10 et de 100, 606, 702 et de 1000, et de 1000 1000 confort, 1001, 900, millions et milliards, 504, 910, 303, et billion et trillion, 1, 22, 2, 24, 6, 29, 30, 33, 3 milliards, 902, 2 trillions, 204, 44, 404, 44, 44, 4 k !

ambiance de port avec des mouettes

sonnerie de téléphone

- Allo Bernard ? je ne vous ai pas vu le 2 février, pouvons nous nous voir bientôt ?

- Ah ! Désolé, je suis très pris en ce moment... rappelez-moi, voulez-vous, dans... disons dans deux semaines ?

ambiance de bar

sonnerie de téléphone

- Allo Bernard ? je ne vous ai pas vu le 6 février, pouvons nous nous voir cette semaine ?

- Ah ! C'eut été avec plaisir, mais je pars en vacances à la fin de la semaine...

*ambiance
de restaurant
bondé*

sonnerie de téléphone

- Allo Bernard ? je ne vous ai pas vu le 29 mars, pouvons nous nous voir demain ?

- Ah ! C'est dommage, mais je pars en voyage ce soir, re-téléphonez moi à la fin du mois...

*ambiance
de hall d'hôtel*

sonnerie de téléphone

- Allo Bernard ? je ne vous ai pas vu le 8 avril, il faut absolument que l'on se voit !

- Bon ! Mais oui... bien sûr... attendez que je regarde... voyons... voulez-vous... mercredi en quinze ?

*ambiance
de cocktail*

sonnerie de téléphone

- Allo Bernard ? je ne vous ai pas vu le 14 novembre, il faut vraiment que l'on se voit !

- Bon... écoutez... bon... enfin oui... voulez-vous... voyons... le 28 par exemple ?

*ambiance
de réception*

sonnerie de téléphone

- Allo Bernard ? je ne vous ai pas vu le 23 février, il faut impérativement que l'on se voit !

- Oui ! bien sûr... mais pas cette semaine... non... mais comment ça va vous ? vous allez-mieux ? on vous donne quelque chose à faire maintenant ?

- Oui...

*ambiance
de fête*

- Mais il faut vraiment que l'on se voit Bernard !

- Oui... d'accord... d'accord... disons voyons... disons lundi en 8 ?

sonnerie de téléphone

- Allo Bernard ? je ne vous ai pas vu le 21 mars, je vous assure, nous devons nous voir.

- Oui ! Oui ! C'est promis... je n'ai pas beaucoup de temps mais... mais... voyons... attendez... heu... voulez-vous le 17 par exemple ?

*ambiance
de soirée
arrosée*

Les textes et la voix de Bernard Heidsieck sont extraits de *Passe-partout*, éd. Al Dante 2009, *Canal Street*, éd. Al Dante 2001, *Derviche / Le Robert*, éd. Al Dante 2004, *Biopsies*, éd. Al Dante 2009, *Poèmes-partitions*, éd. Al Dante 2009, *Respirations et brèves rencontres*, éd. Al Dante 1999, *Partition V*, éd. Le Bleu du ciel, 2001; *Vaduz*, éd. Al Dante 2007.

IMPITOYABLE HEIDSIECK

Charles Pennequin



**Oui la pensée est dans une gaine et sort
de la bouche comme une balle,
oui la pensée sort par la voix
et la voix est une pensée en forme de
balle, oui la balle qu'on peut
prendre quand la pensée est chantée,
c'est-à-dire qu'on a suffisamment
tiré dans le tas de soi
pour y décharger l'air, car oui
il y a de l'air où la parole fuse,
il y a cette bande passante de nos
on pense toujours faire un joli
carton.**

ELLE... UNE FAILLE OUVERTE SUR... SON... SON TOUT... MENT EDIFICACION
 GE. UNE CICATRICE... TAUF SUR LUI-MEME
 LE OUVERTE S... N. DUTIL GOIT ACTION ET... ET DU RESTE... UN
 OUT, SAUF SUI...
 E. PITIE DE L'
 TE SEMPITERI...
 ON DE ET... U
 NFIM... AS
 D'... L RI

CLINT EASTWOOD

... AM, SAUF... BUT ACTION ET
 SEMPITERNELLE
 AION DE ET / DU SUR LUI-MEME, D'UJL
 EN DE SE MASTURSER.
 OUIL REMPE, CIRQUE, VINE,
 LIED DE
 AISE DE SA PROPRE IMAGE /

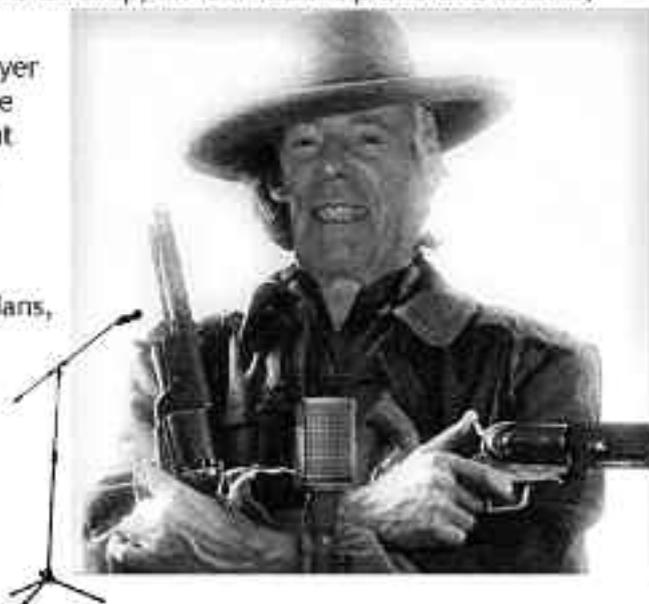
GRAN TORINO

LE POÈME EST
 RASSEMBLEME
 ET / DU ÉCLAT
 ÉCLAIRAGE, U
 UNE FAILLE O
 TOUT, TOUT, S
 DE GRÂCE, PIT
 NON CETTE SE
 RÉFLEXION DE
 CESSE ENFIN
 DE SE... DE
 BOUGE, AGI
 AVANT DE
 JU'II SIE
 II

FLASH-BACK SUR LUI-MEME, LE MOT, LES MOT,
 LE LANGAGE, ET LE RESTE...
 DANS LA COMPLAISANCE VOLUPTUEUSE ET
 MIRROITANTE DE SA SEULE ET PROPRE

je pourrais réfléchir à un tas de coup, par exemple je pourrais mettre toutes les paroles des penseurs et des philosophes dans un sacs, un gros sac à penser en rond, et on foutrait ça au tas, comme Clint Eastwood, on serait le Clint Eastwood de l'écriture et on les mettrait tous en bas, ou dans un tas, comme Clint Eastwood, on patrouillerait dans les rues et on flinguerait tous les penseurs du siècle comme ça d'un coup, en leur faisant prendre le tournis,

on les ferait tourner
et on verrait bien ce
qui reste après, tout
comme les poètes
qui en sont encore
à la voix nue,
on les ferait
aussi tourner dedans,



on les cognerait au tas les poètes
qui croient encore à
la libre circulation des mots
dans l'air et que rien n'arrête,
on appellerait Clint Eastwood
avec sa voix de métal,

sa voix où on entend déjà le trou d'où sort la balle, sa voix qui va claquer dans l'air,
comme si les mots sortaient de plusieurs tubes et des congélateurs, et ça ferait pan,
pan congelé, pan cassant, pan qui claque tout froid dans la tête à les gens,





ON LES FER
POÈTES QUI
DEDANS, ON
CIRCULATIO
EASTWOOD

OURNOYER
SONT ENCO
S COGNERA
ES MOTS DA
C SA VOIX

R EN ROND, ET ON FO
INT EASTWOOD DE L'É
, COMME CLINT EASTW
TOUS LES PENSEURS I
RNIS,

OURNOYER ET ON V
SONT ENCORE À LA
COGNERAIT AU TAS
MOTS DANS L'AIR
SA VOIX DE MÉTAL

ENTEND DÉJÀ LE TR
E SI LES MOTS SO
T ÇA FERAIT PAN,
A TÊTE À CES G

3

ÉDOUARD GLISSANT ET SON PEINTRE

*Clothilde Roullier et Jacques Demarcq, Entretien
Édouard Glissant ou le crépitement perpétuel*

Philippe Beck, La cravate amoureuse au parc

Antonio Seguí, 11 pastels

Yan Cedia, Ces nous-mêmes disséminés : Tout-Monde



En compagnie de Maurice Roche, Paris, années 1960 (coll. Violante do Canto)

Édouard Glissant vient de publier *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents*.
Une anthologie de la poésie du Tout-Monde, aux Éditions Galaade.

ÉDOUARD GLISSANT OU LE CRÉPITEMENT PERPÉTUEL

Clothilde Roullier et Jacques Demarcq

Nous nous sommes rendus le 4 juillet 2009 chez Édouard Glissant, pour dénouer, renouer, croiser, entrecroiser l'écheveau de ses relations littéraires et artistiques et de leur production, à partir de son arrivée à Paris en 1946. Où il est question de peinture, de revue, et de valise perdue !

Vous êtes très présent au travers des archives de Maurice Roche¹. Il n'y a pourtant pratiquement aucune trace de cette relation : une ou deux lettres, tout au plus...

Nous avons plutôt, Maurice et moi, parlé respectivement l'un de l'autre dans nos ouvrages. Nous échangeons de cette manière.

Avez-vous rencontré Maurice lorsque vous habitiez rue Blondel, à la fin des années 1940 ?

Non, j'ai rencontré à cette époque Roger Giroux. Maurice est arrivé après. Nous nous sommes tous connus par une espèce de sympathie fondamentale... et nous avions tous un rapport avec Henri Pichette. Maurice avait composé la musique des *Épiphanies*. Nous nous voyions chez Pichette, place de la République. En ce temps-là, tout le monde se connaissait par des chemins de traverse. Il n'y avait pas de logique dans les relations. C'était des entre-coupures sans fin.

Avez-vous assisté à une représentation des Épiphanies au théâtre des Noctambules, en 1946, alors que vous veniez tout juste d'arriver à Paris ?

Oui, et j'ai même rencontré là André Gide ! Il y avait la toile de Matta, la musique de Maurice... Mais Maurice n'est pas venu rue Blondel, qui était un bordel désaffecté... Nous n'avions pas de préjugés, nous autres Antillais, avec les bordels.

1. Conservées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec), près de Caen.

Jusqu'à quand y avez-vous habité ?

Jusqu'en 1948 sans doute. Après, nous sommes tous allés rue Saint-Jacques, en face de l'École des mines, au n° 269, Roger, Maurice et moi. C'était une pension de

Discutiez-vous parfois des raisons pour lesquelles vous étiez d'accord ?

Non. C'était tacite. Dans la préface à son *Anthologie de la poésie moderne*, parue au Rocher de Monaco, Paris donne les raisons de cela : la défense du langage, de la rhétorique poétique... Mais nous n'en discutons pas entre nous. Les histoires que Maurice et moi-même racontons dans nos textes reflètent exactement la tonalité du groupe.

Pendant cinq ou sept ans – un temps infini – Maurice avait la première phrase de *Compact*, quelque chose comme : « Au fur qu'il perdait la vue il perdait le sommeil ». Lorsqu'il a publié son livre, c'est devenu je crois « Il perdait le sommeil au fur qu'il perdait la vue ». Nous avons fait un scandale, Giroux et moi, parce que la phrase d'origine était devenue une phrase culte ! C'était pour nous un objet et nous étions vraiment furieux. Tout était en elle. Nous pensions qu'il n'avait pas besoin de faire son livre. Cette phrase était déjà parfaite. Il nous l'avait dite et nous l'avait fait lire. Les années avaient ensuite passé sans que rien n'arrive. La phrase était sacrée pour nous. C'était un peu comme la bille que nous gagnions lors de nos tournois d'échec, dont je faisais des comptes rendus à la manière du journal *L'Équipe*. Quand Giroux perdait, il était furieux, mais surtout à cause du compte rendu que je m'empressais de lire et qui était d'une férocité incroyable pour le perdant ! La littérature – ou disons l'écriture – n'était en réalité jamais loin.

Maurice ne vous montrait donc pas son travail en cours... ?

Non, personne d'entre nous ne faisait cela. Nous aurions rigolé si nous l'avions fait.

Une chose m'intrigue : le siège de la revue Éléments était situé au 7 rue Gît-le-Cœur, qui est elle-même au cœur de Compact...

Maurice habitait effectivement une chambre d'hôtel à cette adresse, où nous nous donnions souvent rendez-vous, après la rue Saint-Jacques. Il se trouve que Jean Paris ne remportait jamais le tournoi d'échec et n'avait donc jamais possédé la bille, ce qui était un grand sujet de ricanements. Un jour, il a joué avec Giroux une finale sur les marches de l'escalier de la chambre de Maurice. Il était en train de gagner quand un type a descendu l'escalier et a fichu le jeu en l'air... Nous avions ainsi des histoires extraordinaires !

Dans cette même rue habitait aussi Jacques-Henri Jouheaud, au numéro 9...

Oui, Jouheaud avait écrit deux livres : *L'An deux* et *La Tarentule*, qui étaient deux merveilles de non-littérature. Une fois, Pichette, qui avait un don de comédien, lisait un de ces manuscrits et à chaque ligne, il y avait une perle. Maurice a alors déclaré : « Il y a quelque chose entre Édouard et Jouheaud : le premier a écrit *La Lézarde*, le second, *La Tarentule*. Édouard a écrit *Le Quatrième Siècle* et Jouheaud a écrit *L'An deux*. C'est bizarre, hein ? » Voilà le genre de blagues que nous nous faisons. Mais Jouheaud n'avait rien à voir avec le groupe. Il nous passait simplement ses manuscrits, que nous lisions publiquement entre nous.

Il était pourtant prévu au sommaire du numéro deux de la revue...

Cela faisait partie de nos blagues ! Jacques-Henri Jouheaud écrivait des choses du genre : « On entendait le bruit d'un cheval. C'était Jacqueline qui rentrait de promenade. » Tout était comme cela. Nous étions couchés par terre à mourir de rire en le lisant ! Des trucs inimaginables : « Il resta debout, au milieu du chemin, raide, frappé d'insolation, mort ». À part cela, c'était un charmant camarade et nous voulions sans doute aussi lui faire plaisir.

On est en tout cas frappé par l'hétérogénéité de ce sommaire en projet...

Nous étions des tape-à-l'œil. Orson Welles, etc. Georges Vitaly, c'était le directeur de la revue de théâtre *L'Arche*, je crois... Dans le premier numéro, il y a mon texte *D'un seul tenant la Terre*, que personne ne comprenait, et que Vitaly avait parodié en « D'un seul tenant à terre ! »

Il y a aussi dans la revue une publicité pour les éditions du Soleil noir. Vous étiez proches d'eux ?

Je connaissais bien Di Dio et il est possible que nous ayons échangé des textes, je ne me souviens plus très bien.

Jean Paris connaissait également Di Dio...

Oui, mais j'étais en relation avec lui par une autre voie, qui n'était ni celle de Paris ni celle de Maurice, ni celle de ce groupe : par la galerie du Dragon...

Cette galerie exposait notamment Wifredo Lam et des artistes d'Amérique latine.

Matta, Lam, le sculpteur cubain Cárdenas, et plus tard Seguí, Gamarra... J'ai écrit des préfaces pour tout ce petit monde. C'était au 19 rue du Dragon, presque à l'angle de la petite rue qui descend vers les Éditions de Minuit. On y voyait tout le temps Matta, Max Ernst... C'était une galerie surréaliste au départ, tenue par Max Clarac-Serou, qui s'est peu à peu spécialisée dans les Latino-Américains, probablement sous l'influence de Matta. Il y avait aussi l'école de Chicago, Rosofsky... Cette rue contenait plusieurs galeries et toutes les grandes revues d'art. Et puis, en face, un café qui aurait mérité d'être célèbre tant il y avait de monde. J'y jouais au billard électrique avec Don Byas. C'était incroyable. Tout cela était pour moi séparé du groupe Giroux, Charprier, Laude, Roche, Paris.

Vous étiez le seul à vous intéresser vraiment à la peinture...

Laude venait souvent à la galerie et il avait également écrit des préfaces pour des catalogues d'exposition. Il était devenu spécialiste des arts africains.

Pour en revenir à Éléments, il semble que la revue ait eu une ambition internationale : vous étiez en contact à Londres avec Antony Borrow et sa revue The Glass...

C'est Jean Paris qui manipulait tout ça. Et ça ne nous intéressait pas beaucoup mais tout le monde faisait ce qu'il voulait ! Jean allait enseigner assez souvent aux États-Unis et Jacques Charprier y est allé une fois aussi. Moi, je n'ai enseigné là-bas qu'à partir de 1988, après être repassé par la Martinique. Il y avait longtemps que le groupe était fini.

Paris était davantage tourné vers la littérature anglaise. Il était spécialiste de Joyce, de Shakespeare.

Ses ouvrages sur le sujet sont magnifiques. Mais lorsqu'un livre de l'un de nous paraissait, personne n'en parlait. L'admiration était sous-entendue. Dans ce groupe, nous nous aimions tous beaucoup. Que ce soit Pichette, Maurice Roche, Charprier, Laude, Giroux, Paris, et puis d'autres comme Paul Meyer... Ce n'était pas du parisianisme ou je ne sais quoi de littéraire mais une amitié fondamentale.

Au fond, vos littératures ne sont pas très proches...

Sauf l'amour et le respect du langage.

Avec des approches différentes. Et un bon écrivain a toujours de l'intérêt pour le langage...

Pas forcément. Les minimalistes n'ont pas d'intérêt pour le langage.

Comment expliquez-vous que la revue se soit arrêtée ?

Elle ne pouvait pas durer. Nous étions trop sur la branche. Il y a eu une histoire célèbre à ce propos. Maurice nous a dit un jour : « Les gars, on va voir deux milliardaires argentins. On a rendez-vous pour financer le deuxième numéro d'*Éléments*. » C'était vrai. Paris a présenté la revue, exposé quantité d'idées, en finissant par expliquer que nous n'avions malheureusement pas d'argent et que, d'ailleurs, seuls les cons en avaient !... Les deux types ont salué poliment, se sont levés et sont partis. Nous avions de la sorte des contes qui nous nourrissaient tous les jours. Maurice racontait cette histoire de Paris en train de montrer la splendeur d'*Éléments* et de prononcer sa phrase finale. Nous n'étions pas un groupe littéraire. C'était autre chose, on ne peut pas dire quoi.

J'avais d'ailleurs des problèmes, car mes copains antillais ne comprenaient pas du tout qui étaient ces mecs. J'étais schizophrénique entre mes copains antillais et mes copains poètes français. Je le dis dans mes textes. Il y a une autre schizophrénie aussi : quand j'étais militant, pendant la guerre d'Algérie, ni Maurice ni Giroux ni Paris n'en savaient rien. Je me souviens de Cárdenas qui me ressemblait comme deux gouttes d'eau mais qui était plus petit que moi et qui me disait : « Écoute, mon vieux, arrête ton truc, les flics me suivent dans la rue ! » car ils le prenaient pour moi. Il y avait une coupure, quelque chose qui s'accordait parce que ça ne se touchait pas. Mes amis, Paris, Roche, Giroux, ont toujours deviné que je faisais quelque chose mais ils ne savaient pas quoi et ne le demandaient pas. Je ne faisais rien d'extraordinaire, mais mes préoccupations n'étaient pas les leurs sur le plan politique, anti-colonialiste...

Vous disiez que vous ne vous montriez pas vos travaux en cours, mais Maurice tenait sa mère Loulou au courant de son travail, notamment à travers son abondante

correspondance : pratiquement une lettre par jour, dans les années 1950 et au début des années 1960.

J'ai aussi bien connu Loulou. Quand on mourait de faim, on empruntait, Maurice et moi, la Vespa d'une copine, Cécile Moineau, et on descendait à Clermont-Ferrand. La route était dangereuse et nous aurions pu nous tuer des milliers de fois. Arrivés là-bas, nous nous installions dans une chambre où Loulou nous projetait des films car elle était distributrice dans la région. Nous passions ainsi nos journées à bouffer et regarder des films ! Une vingtaine par semaine... Au bout de sept ou huit jours, quand nous en avions assez, nous remontions à Paris.

Vous saviez que Maurice lui écrivait si souvent ?

Bien sûr. Nous parlions d'elle tous les jours. Maurice l'évoquait matin, midi et soir.

Elle était d'ailleurs trésorière d'Éléments...

C'était une présence parmi nous.

Vous êtes allés vers des amis qui avaient votre âge, ce qui est compréhensible, mais les surréalistes étaient encore là, vous n'avez pas cherché à les fréquenter ?

Breton passait tout le temps rue du Dragon. J'ai connu Éliisa Breton après sa mort à lui et je l'aimais beaucoup, mais je n'ai jamais cherché à approcher Breton. De même, je n'ai jamais voulu aller voir Saint-John Perse, parce que je n'aime pas les relations littéraires. La littérature était toujours présente, mais s'effaçait derrière l'humour, la rigolade. J'aimais beaucoup Maurice pour cela. Nous parlions des gens dans un crépitement perpétuel, jamais avec méchanceté. Je me fais aujourd'hui l'impression d'être à moi tout seul un cercle des poètes disparus, tenant registre de ces derniers.

En 1960, Maurice écrit à sa mère qu'il a un autre projet de revue avec Gaston Miron, qui est sur le point d'aboutir. Est-ce que cela vous dit quelque chose ?

C'était des blagues. Je connaissais bien Gaston Miron. Il n'avait qu'une idée : le Québec. Nous passions notre temps à nous engueuler. Je lui disais : « Avant de t'occuper du Québec, occupe-toi des Indiens que vous avez colonisés ! » Nous étions très copains.

Maurice raconte à sa mère qu'il a connu Miron par Pichette...

Pas moi. Il y a un autre circuit. À l'époque, les Québécois disaient qu'ils étaient les nègres des Anglais et ils lisaient Césaire. Cette filière n'est pas celle de Miron-Pichette. Avec Gaston, je n'ai jamais parlé de Pichette.

Adamov était aussi dans le numéro 1 d'Éléments...

C'était une fréquentation de Maurice.

Il était proche du milieu théâtral et des amis d'Artaud.

Maurice et Pichette connaissaient très bien Artaud, qui a fait un magnifique portrait de ce dernier. Je connaissais pour ma part Paule Thévenin. Par là, j'approchais un peu le milieu Artaud, mais je n'ai rien à voir avec Adamov.

Le rapport que vous et Maurice entreteniez avec l'oralité, le souffle, le verset, l'opéra n'était-il vraiment jamais un sujet de discussion ?

Non, nous savions que nous l'avions. C'était tout. Nous ne faisons pas de glose. Nos écritures n'ont rien à voir entre elles et pourtant, nous avons cela en commun. En réalité, dans le groupe, nous ne nous encourageons pas mutuellement en littérature. Nous avons plutôt tendance à nous moquer très fraternellement les uns des autres. Sauf Giroux, qui avait un caractère ombrageux. Mais nous faisons des commentaires très comiques de nos textes. Nous n'étions pas du genre à faire des thèses les uns sur les autres. Certains étaient en marge, comme Charpier. Le pauvre, il avait six enfants... Mais nous admirions beaucoup ce qu'il faisait. Nous faisons aussi beaucoup de travaux de librairie pour gagner un peu de sous. Charpier m'a fait travailler, en particulier sur un dictionnaire de littérature française – en un mois ! – ou sur la traduction en français moderne des mémoires de d'Artagnan en 3 000 pages. Nous faisons tous ce genre de choses.

Pour quel éditeur était-ce ?

Tallandier. C'était notre sauvegarde. À côté de cela, j'avais mes amis Antillais. C'était une vie incroyable. J'ai bien le droit, aujourd'hui, de me reposer !

LA CRAVATE AMOUREUSE AU PARC

Philippe Beck

à Antonio Seguí

La fausse perspective a des livraisons
d'hommes au parc.
Une cravate sur l'homme au buisson,
rehabilitationniste
en principe,
dit : "Amor".
L'amour latin s'élanche dans le vent
et cligne de l'œil.
Derrière le buisson,
dans le Non Loin,
l'homme à la canne
tend le nez sous le chapeau du jugement.
Il y a la petite fille martiale
au cerceau,
les coureurs premiers,
des arbres premiers,
les arbres-buissons,
les chapeaux promeneurs.
La balade et la ballade.
Un monde humain jugeant.
La jauge des comportements
dans le vent socialisé-socialisant.
Parc est la Nature au Jugement
sous l'habit du vent.

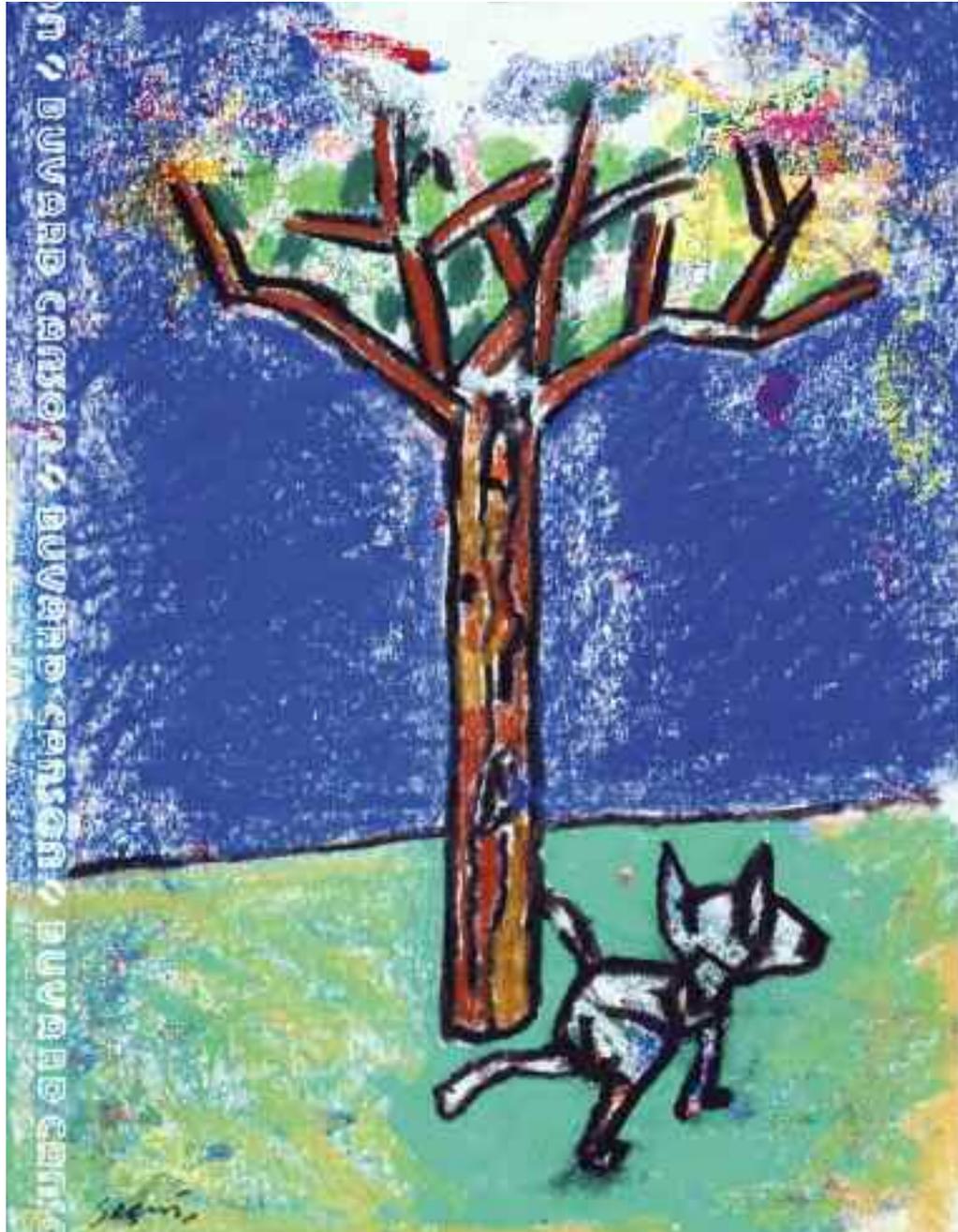
11 PASTELS

Antonio Seguí



Antonio Seguí dans son atelier à Arcueil (France), 1997.

© *Mariano Garate*



PERRITO, 2010
32 x 24,5 cm, pastel sur carton



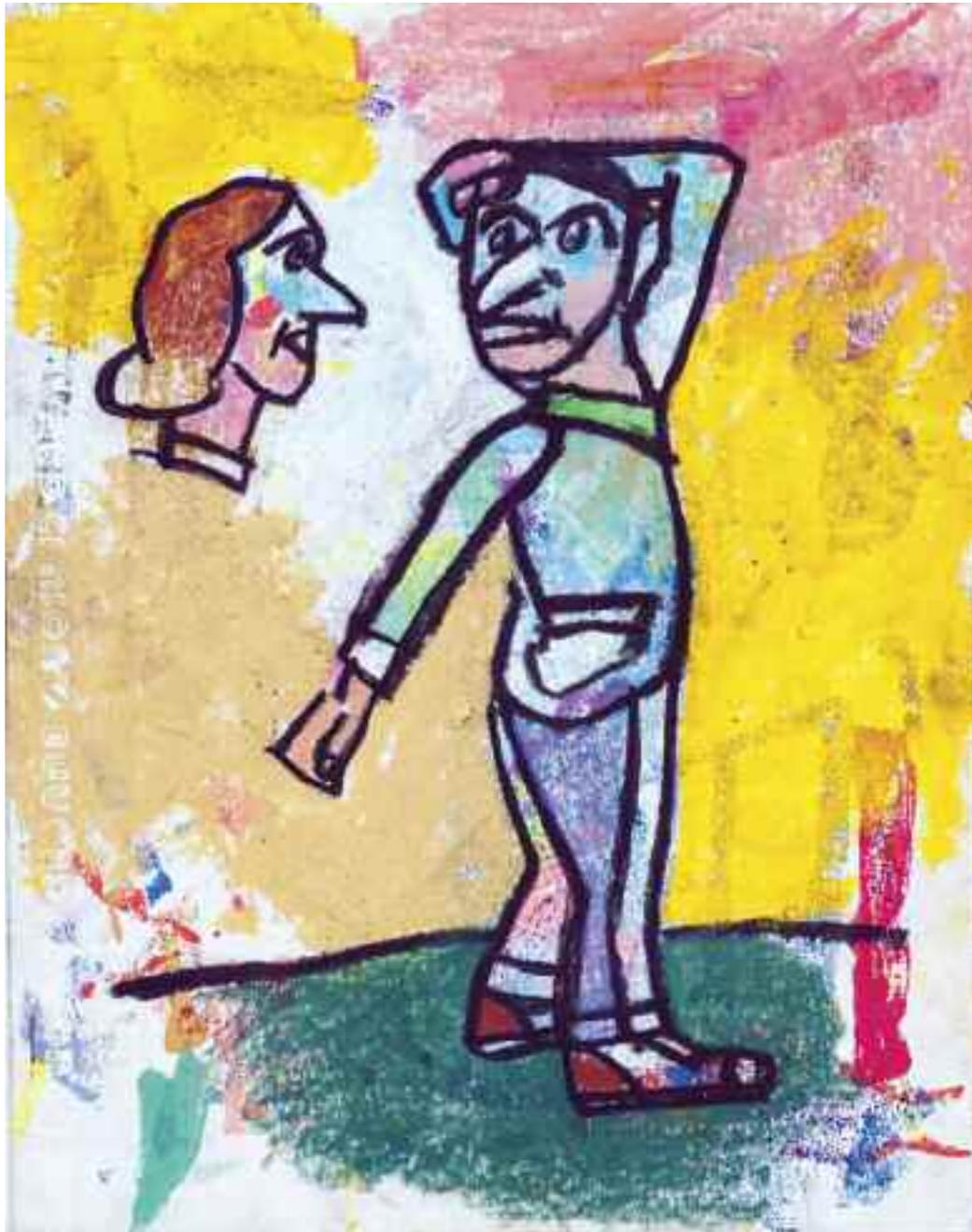
ENCUENTRO CERCANO, 2010
32 x 24,3 cm, pastel sur carton



LA CASA DE JUAN, 2010
24 x 28 cm, pastel sur carton



POSICIÓN DOS, 2010
32,5 x 25 cm, pastel sur carton



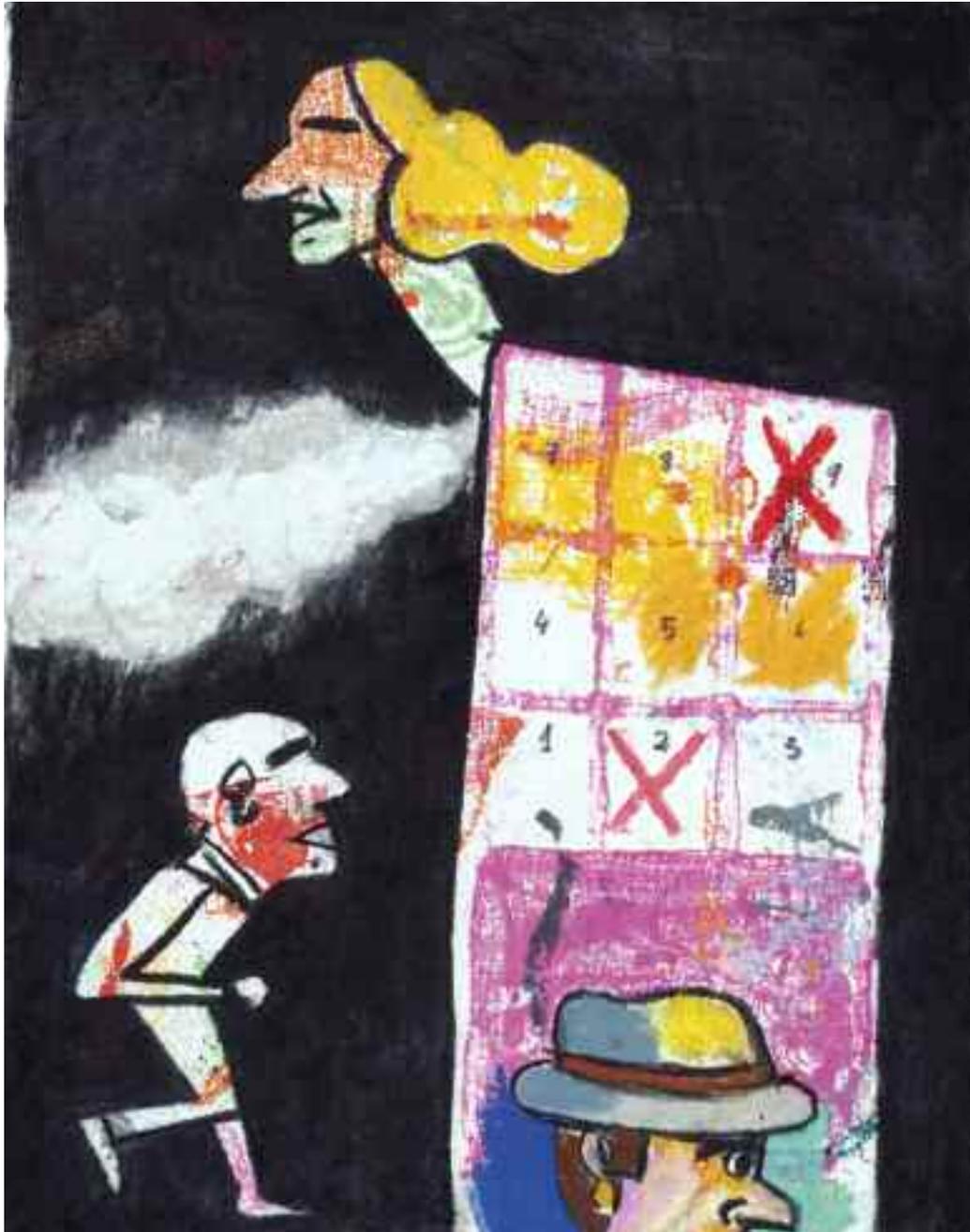
CAPRICO, 2010
32,5 x 25,3 cm, pastel sur carton



COLORADA CORRIENDO, 2010
32 x 24,3 cm, pastel sur carton



ANGELITO, 2010
32,5 x 23 cm, pastel sur carton



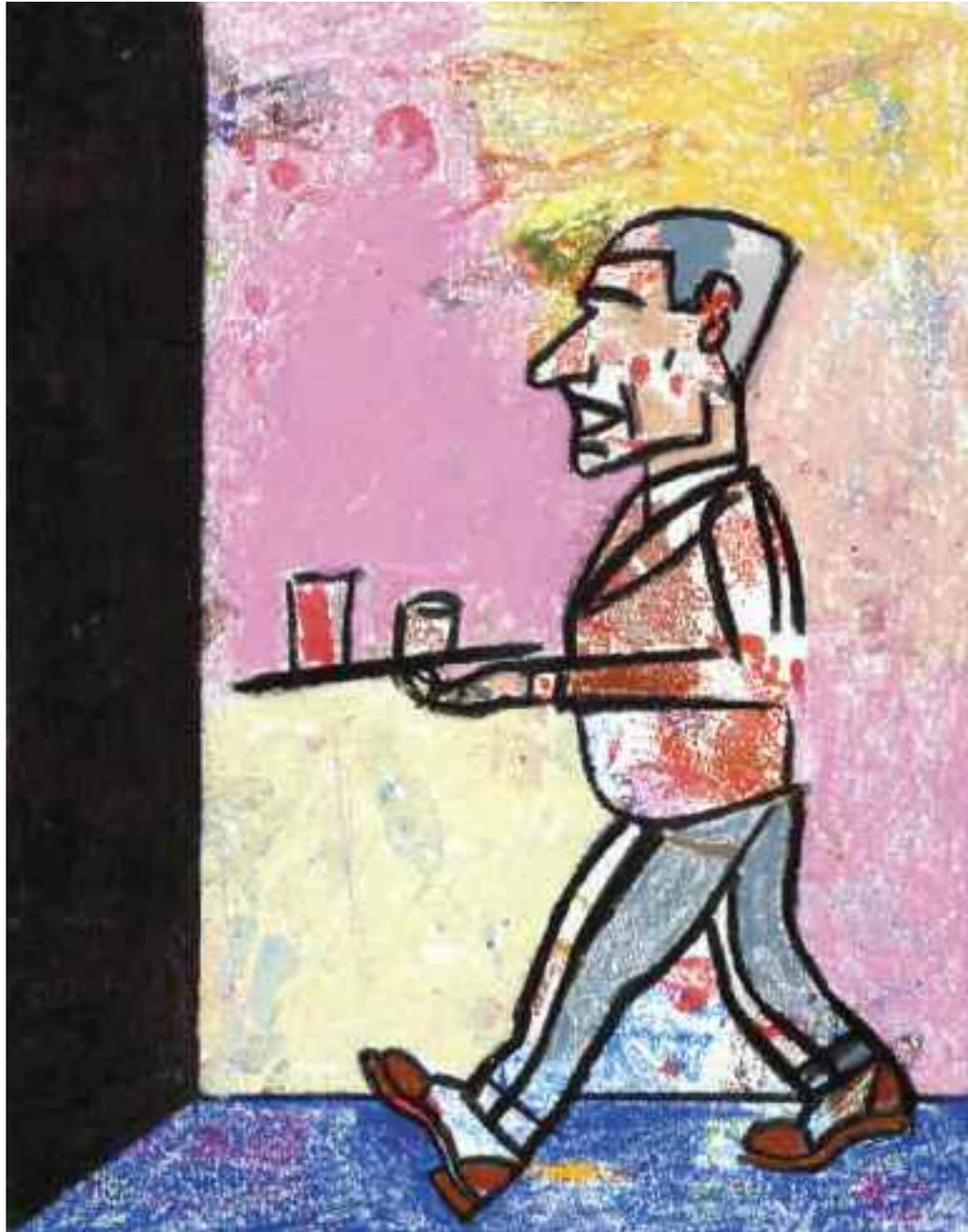
SIN SABER QUE PASA, 2010
32,5 x 25 cm, pastel sur carton



PAISAJE CON CARACOL, 2010
24,8 x 32,3 cm, pastel sur carton



APRENDIZ DE TORERO, 2010
25,5 x 32,5 cm, pastel sur carton



SERVICIO, 2010
32 x 24,5 cm pastel sur carton

CES NOUS-MÊMES DISSÉMINÉS : TOUT-MONDE

Yan Cedia

Édouard Glissant cosignataire de la déclaration de Tozeur (Tunisie : mai 2009)¹

Une autre moitié vers l'est s'en est allée disparaître à jamais. Par vagues successives, en traversant la mer Rouge et le désert saharien sous la contrainte. Razziée, arrachée à elle-même, quatorze siècles durant. Les premières entailles apparurent dès que le soleil se flanqua sur dix heures à l'horloge de cette journée interminable que furent les deux précédents millénaires. En l'an 652 de notre ère.

L'écho de cette tragédie gronde encore aujourd'hui, de Mauritanie aux terres d'Arabie en passant par le Soudan. Les plaies béantes qu'elle nous a léguées se dessinent jusqu'à plus bas, bien au sud.

Les moitiés furent plus de deux. Elles étaient au moins trois m'a-t-on dit. Une orgie. De cette bacchanale naquirent d'autres continents, d'autres hommes si vivants de reconstructions mémorielles, de demi-mondes à tous-mondes. À l'ouest.

Depuis la lecture de cet acte de foi mes pensées fréquemment vagabondent. Des images me surgissent, fauves, sans crier gare. Les ateliers de castration où je m'imaginai être l'un de ces préadolescents ôtés du sein de terre-mère par centaines de milliers. De ces millions de femmes, recherchées pour leur beauté, objets de phallus infâmes, accouchant l'éternité d'une diversité tuée dans l'œuf. Morte-née. Ensuite d'autres encore plus actuelles. Le sourire dents « blanches traitées » d'Ahmad Jamal, né Frederick Russell Jones, à l'affiche d'un concert de cette musique universelle de métissage qui me passionne tant, puis, courbette à baisemain de l'homme le plus puissant du monde au fils des bouviers-rois-paresseux régnant sur les ossements desséchés de tous les déserts. Incandescents.

Je ne puis m'empêcher de penser ceci : un bourreau n'arrive jamais seul. Son arrivée est souvent inscrite par d'autres avant lui. Dans le cas de la traite du fait des Occidentaux celui-là est l'arbre familial devenu qui cache la forêt. Une forêt de bourreaux. Du dernier en date de l'histoire officiellement ébruitée l'on peut dire que quand il arriva, lui, le malheur avait déjà cours.

Aussi cynique et cruelle que cette vérité puisse nous apparaître, elle nous appelle tous à la souplesse propice aux refondations mémorielles sans limite, à l'idée du soi, sujet non clos, donc en mouvement. Ceci nous apprend aussi que nous sommes perpétuellement objet de construction de ce monde, de tous les mondes.

L'œuvre d'Édouard Glissant n'a de cesse à définir une approche poétique et identitaire pour la survie des peuples. Il nous faut alors saluer l'honneur et le courage de cette nouvelle entreprise qui devrait enrichir notre histoire universelle et notre identité à tous, Nous, peuples de cette terre.

Car identité c'est aussi savoir identifier. Nos bourreaux, nos victimes, passées et présentes. Un état de pacification de soi. À atteindre ensemble. Même dans le scandale.

Nos identités multiples ? Une mer intérieure « déchaînée ». Chaque avancée dans cette tempête qu'est la connaissance de ce passé pluriel qui nous caractérise participe de notre raison d'« être » au monde, donnant souvent un visage à cette jungle en pleine nuit dont le silence quelquefois nous assourdit. La sensation du relié, ne serait-ce que par l'horreur, de tous les endroits de la terre, où que nous soyons, nous refondant sans cesse dans cette humanité recomposée. À corps.

Dans cette démarche continuelle, l'autre insoupçonné, ainsi qu'« une autre région du monde » deviennent nôtres, ces nôtres que nous absorbons telle une éponge, faisant de nous les géographes de notre intériorité-monde.

Je crois donc savoir pourquoi j'aime tant à marcher dans Le Caire, avec le sentiment que cette terre contient un peu de moi-même, de ma chair, de mon sang, un peu de nous-mêmes issus de ces tragédies après plusieurs générations, un peu de toute l'humanité. In-fatimide. L'identité n'est-elle pas aussi sensation organique ?

Ce nous-mêmes, un corps scarifié, démembré, désapparié de mille centres. Ces nous-mêmes disséminés, parsemés sur terres et mers, de Ouidah à Bagdad, de Zanzibar à Rio, faisant traces dans d'autres arts, d'autres corps, d'autres voix. Les nôtres à tous. Une histoire horriblement charnelle en somme.

Ces nous-mêmes à renommer toujours, à ré-identifier sans cesse, à faire et défaire sans relâche pour que prenne corps plus fort encore l'entre-nous-mêmes qui fait parfois défaut.

1. Signée à l'occasion du colloque international sur « Les interactions culturelles entre l'Afrique et le monde arabo-musulman », sous tutelle de l'Unesco, pour faire avancer la recherche historique sur la traite négrière orientale tant occultée et taboue.

4

TRAVAUX EN COURS

Bruno Fern, Des Tours

Philippe Boutibonnes, Le vase, le lieu, le site

Gilgian Gelzer, 3 dessins

Mathieu Brosseau, Ici dans ça

Justin Delareux, (Ahmbleh-Ahmbleh)

Claude Minière, Faire apparaître la disparition

Rémi Marie, Thomas Neffe



Justin Delareux, peinture-action, École supérieure des beaux-Arts du Mans, mars 2010

DES TOURS

Bruno Fern

donc si je criais il en résulterait

au minimum un cri

pas forcément une plainte

déposée par les voisins

ou l'on ne sait *qui*

(Rilke)

c'est quoi ton nom ton rien

à foutre pour les siècles

jutant dans l'altérité ou dans la blancheur

du lavabo resté parfaitement anonyme

ce que ça change *au fond*

(Prigent)

on a la liberté de téléphoner en illimité
sauf en semaine avant 20 h
avec des lèvres + ou – horizontales
qui vont par 2 s'ouvrent sur d'autres
et ainsi de suite *quand on a le temps*

(Apollinaire)

sont les neiges de moins en moins
constate l'humanité au 20 h péta
radante d'elle-même ne s'imaginant pas
crever autrement qu'en fiction numérisée et non
en vrai quelque part quoi *mais où*

(Villon)

donc une âme en latex
renforcée par une doublure
en quoi déjà qu'elle dit
conçue spécialement pour les é
bats du sexe ou de l'aile en *avez-vous*

(Lamartine)

dans le monde sa fin incluse depuis le début
pour ouvrir tirer sur la languette sur les
muqueuses au taux d'humidité (quasi) constant
dans l'inconstance généralisée jusqu'à
faire *mourir le monde*

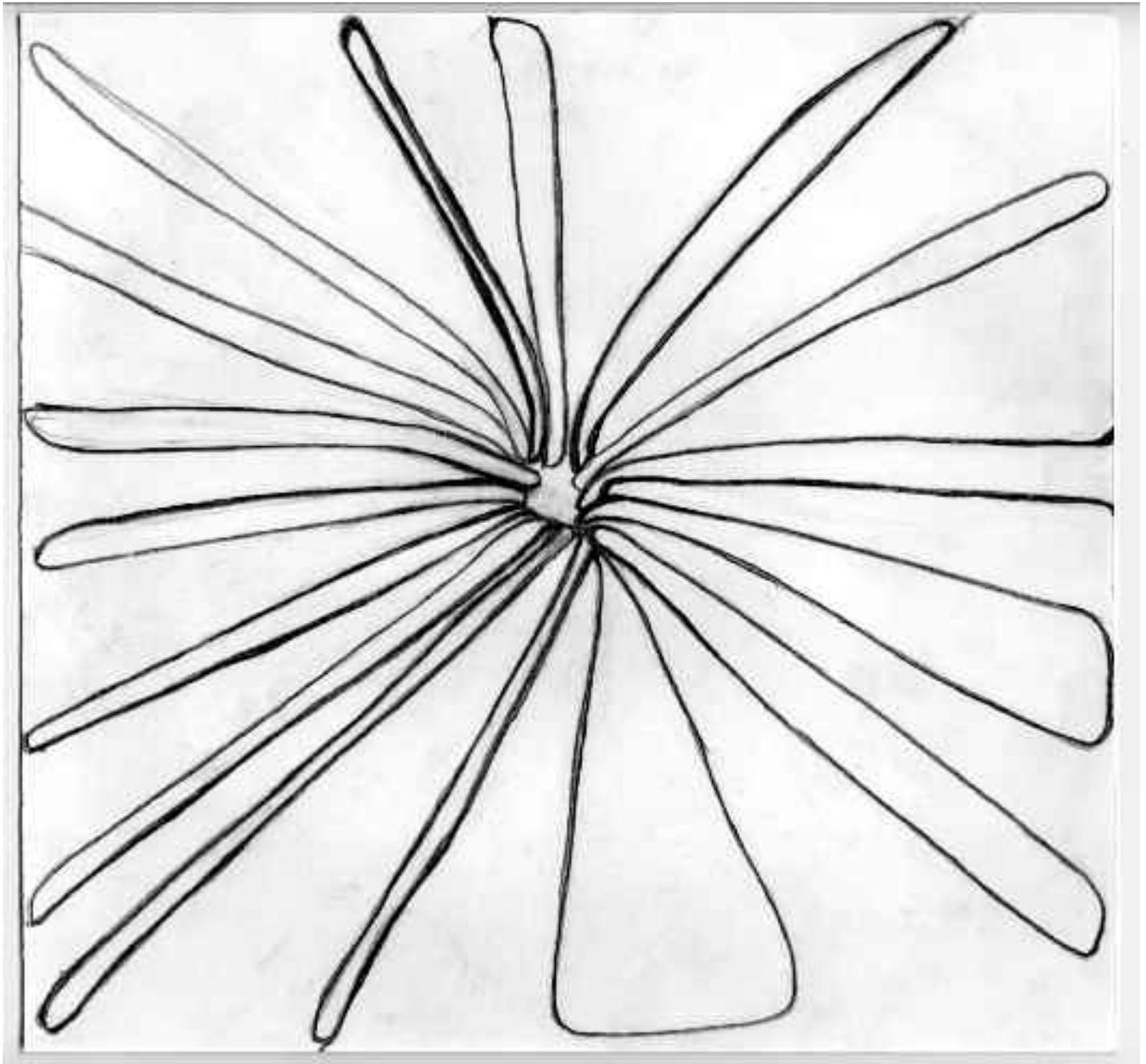
(Chassignet)

et que la Chine nous fournisse en consoles
de jeux en filles
stérilisées de force en masses laborieusement usées
en croissance à 2 chiffres qu'elle nous fasse
gerber *plus loin que l'Inde*

(Baudelaire)

entre deux genoux rien
ou presque du moins à l'œil
nu – même connaître la composition chimique de l'air n'atténue pas
cette sensation ce
vide que dégage *cette viande*

(Artaud)



Giljan Gelzer, 2009, *mine de graphite*, 22,5 x 21,5 cm

LE VASE, LE LIEU, LE SITE...

Philippe Boutibonnes

« Les étants, en effet, tous tiennent
pour acquis qu'ils sont quelque part. »
Aristote, *Physique*.

1

Gilgian Gelzer (Berne, 1951) est peintre ; il expose régulièrement à la galerie Bernard Jordan, Paris, depuis les années 1990 ; il est aussi photographe : de cette activité prégnante témoignent deux expositions récentes : *Footnotes* (Espace Camille Lambert, Essonne, 2008) et *Bilder- Zeichnungen-Fotos*, (Galerie Bernard Jordan, Zurich, 2009). Mais le peintre dessine aussi avec assiduité et application ; depuis les esquisses sur des carnets de formats modestes jusqu'aux *wall-drawings* (Eglise Sainte Tréphine, Pontivy, 2008 ; galerie Lennon Weinberg, New York, 2009).

Cratères est une série de dessins datant de 2008, réalisés au crayon à mine graphite dont l'intitulé est un écho distant ou une réponse manifeste presque littérale au nom de la revue. La dénomination dûment choisie en prescrit la lecture exclusive : aucune autre n'est possible.

2

Cratère fait partie d'une famille restreinte de mots (crase, idiosyncrasie) issus d'une même racine indo-européenne *kra* : mêler, mélanger. Durant la période hellénistique *kratêr* désigne un vase à large ouverture, généralement en terre cuite, plus rarement en bronze, destiné à mélanger, au cours des repas et comme il était alors d'usage, le vin et l'eau. Le *kratêr* servait aussi à conserver des liquides pour les libations. A l'inverse de l'amphore, cette jarre est munie de deux anses qui s'élèvent en volute au-dessus de l'ouverture ou qui, plus courtes, sont fixées au bas de la panse. Ce n'est qu'au XVI^{ème} siècle que, par analogie – et par référence à une expression sicilienne désignant l'Etna – on appelle *cratère* la bouche en entonnoir située au sommet du cône du volcan par où s'échappent les matières (fumée, vapeurs, gaz, cendres, bombes, lave...). Le mot, avec cette acception, n'apparaît qu'en 1672 dans le *Dictionnaire de la langue française*. Par extension

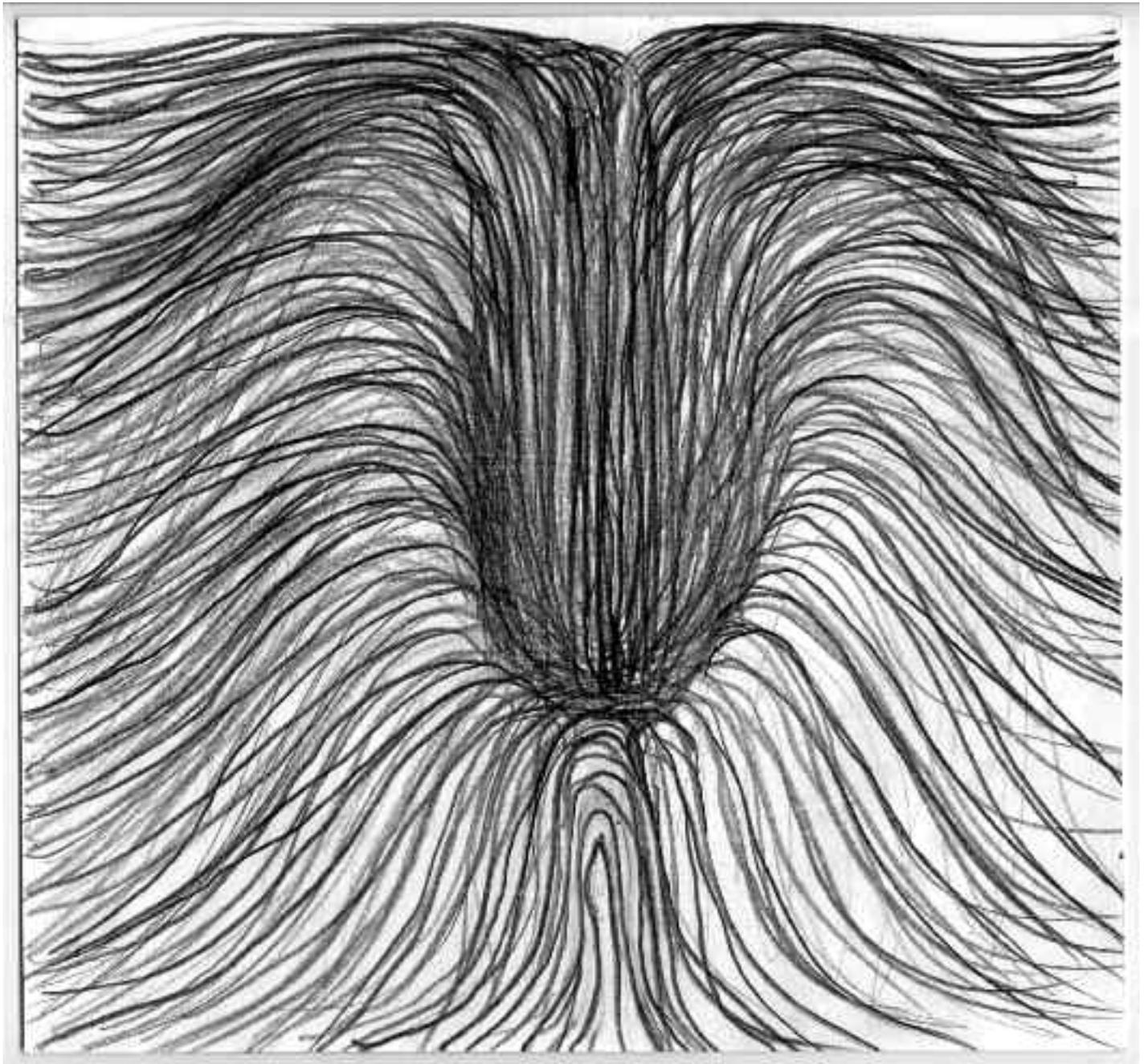
et par allusion à une forme en coupe, le terme signifiera plus tard la dépression creusée par la chute d'une bombe, d'un obus, d'une fusée (V1, V2) ou d'une météorite (cratère lunaire). Si on réserve le nom de *lèvres* aux bords nets d'une incision ou d'une plaie rectiligne on dénomme *cratère* la zone irrégulière souvent infectée et nécrosée qui se forme dans les tissus sous-jacents d'une blessure.

3

Dans un chapitre important de la *Physique* (Ch. IV), Aristote fait référence à plusieurs reprises au vase (*kratêr*) pour donner du *lieu*, abstrait, une image, une figure métaphorique et lui conférer sa matérialité : « Le lieu est quelque chose comme le vase » (209b, 29). Le cratère est un vase ; il recueille un liquide, mélange d'eau et de vin, mais le vase n'est rien de la chose qu'il contient ; il n'en est pas la forme mais « le corps enveloppant ». D'autre part « Comme le vase est un lieu transportable de même aussi le lieu est un vase inamovible » (212a, 14). Plus généralement : « ... on est d'avis que le lieu est une certaine surface et comme un vase et un contenant » (212a, 29). C'est entendu : le *kratêr* est le lieu transportable du liquide qu'il reçoit, et le cratère le lieu véritable, inamovible, indéplaçable et ultime d'un objet (obus, bombe, fusée) disparu, volatilisé...

4

C'est ce lieu dernier et définitif, consécutif à l'arrêt brutal de mouvement que dessine Gilgian Gelzer. C'est ici, sur le sol et la terre, que se rejoignent en un instant l'immobilité de l'objet prescrite par l'impact lui-même imposé par la gravité : « Là où se transportent les choses qui ont du poids et les composés de la terre » (208b, 21) et celle immuable du lieu proprement dit. Immobilités conjuguées mais aussi mouvement double qui ordonnent sa figure (contour, aspect, profondeur) : premier mouvement « selon le lieu, qui porte le nom commun de transport » (226a, 32) : de A à B, du pas de tir au point de chute ; second mouvement par changement d'état « selon la qualité » qui suppose – dit Aristote – « opposition et contrariété » (226a, 26) : de la forme en ogive à l'éclatement et à la déflagration ; de l'unité à la multiplicité des fragments et éclats. Ce lieu singulier n'est pas seulement celui d'un objet unique stoppé, éclaté, *volant en éclats* et ainsi s'éclipsant : il est aussi la trace vestigiale d'un état de choses qui traduit la fin spécifique ou l'accomplissement de l'objet mû ou propulsé. Ce que signe encore et atteste ce lieu particulier et que présentifie le dessin c'est une violente disparition d'objet : « De même que tout corps est dans un lieu, de même dans tout lieu



Giljan Gelzer, 2009, *mine de graphite*, 22,5 x 21,5 cm

il y aura un corps » (209a, 26). Est-il encore lieu ce point sans objet ? C'est à ce dernier qu'il faut sans cesse revenir car du lieu, par le dessin, est conservée l'empreinte – il ne disparaît pas en tant que lieu préexistant (il n'attire pas vers lui l'objet qui le détermine ou la chose qui, en un flash, l'occupe et lui confère son sens) mais il le devient en un éclair sans que rien n'y demeure. L'absence est, dans le lieu, absence de l'objet (obus, bombe, fusée) sublimé, voué à n'être que cela : un nom, une épithète...

5

Le lieu est creux, évidé et vide de l'objet qui le spécifie et lui donne droit au syntagme (« le lieu de... ») ; mais le dessin qu'en restitue Gilgian Gelzer est plat : aucune ombre ne s'infiltré dans les traits qui donnerait l'illusion de concavité ou de dépression ; seule la mine du crayon appuyé avec force et par endroits avec rage a tracé un sillon – lui-même lieu de la mine. Ce que montre l'ensemble des dessins, aux contours courbes et adoucis ou au contraire anguleux et géométriques, compose une *typologie* du cratère. Le trou que creuse l'objet dans sa chute et sa perte, n'est pas quelconque : un trou... Sa forme, son ordonnancement, la suture de ses bords dépendent d'abord de la qualité et des attributs de l'objet qui s'écrase mais aussi de la nature du sol à l'endroit de la chute – sec ou humide, meuble ou résistant, sableux, argileux ou rocheux,... –. Mais le site, l'entour du lieu n'est pas représenté. Seul importe le crash (la violence de la dispersion) que toutes les traces crayonnées attestent. Demeure encore l'absence qui n'habite pas mais hante le lieu.

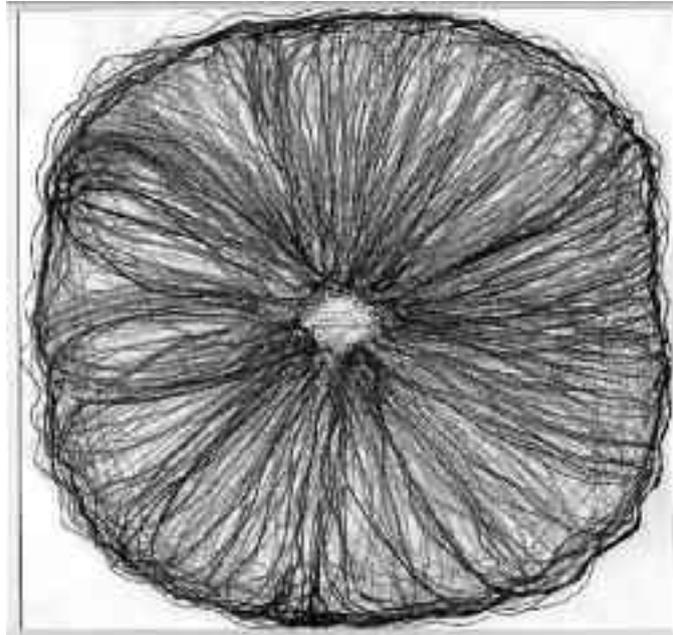
6

Pour interpréter le projet informulé du cycle *Cratères* (son *dessein*), opposons les dessins de Gilgian Gelzer aux photographies en noir et blanc que Sophie Ristelhueber a prises durant la guerre de Golfe, 1991, (Jeu de Paume, 2009). Qu'y voit-on ? Les plus significatives dénoncent le désordre : un chaos de pierres et de cailloux bordant une excavation, une cuvette ou un effondrement dans le désert ou sur l'asphalte. Certaines figurent incontestablement des cratères de roquettes et d'obus de mortier mais elles exhibent surtout ce qui entoure le point de déflagration. Elles montrent moins le lieu que le *site* où il advient et qu'il contient en puissance, puissance mise en acte par l'explosion. Contre la *typologie* des lieux, la *topographie* des sites. Contre le *lieu* des dessins, le *site* ou *l'ici du lieu* des photos : cet ici s'affranchit délibérément de l'objet : il s'en libère ; si le lieu et l'objet

ne font qu'un, l'objet et l'ici ça fait deux... C'est la guerre : dans le site, l'ici pittoresque et photogénique, redevenu indistingué, que de nouveaux obus ravageront et bouleverseront d'autres lieux surviendront mis en place dans le fracas.

7

Si les photos de Sophie Ristelhueber révèlent l'entour ravagé et sonore des lieux, les dessins silencieux de Gilgian Gelzer isolent du paysage l'événement – la chute, l'explosion puis la dispersion - pour n'en retenir que le « ça a eu lieu » dans l'ici ignoré. L'absence (de l'objet) occupe le lieu comme l'air emplit les flancs du *kratêr* vidé de son vin. L'absence est infailliblement absence de *quelque chose disparu* dont le dessin, par miracle, garantit et met au secret le passage fulgurant : « Le lieu nous marque plus expressément la situation que la grandeur ou la figure (d'un corps matériel). », Descartes, *Principes de la philosophie*, II, 14.



Gilgian Gelzer, 2009, *mine de graphite*, 22,5 x 21,5 cm

Ici dans ça

Mathieu Brosseau

I

Ici par l'impossibilité de voir, ici par la scission du voir, tu te rappelles de la confusion liée au sommeil, à son manque, tu te rappelles de la bête, celle qui s'effondre dans la masse de ne plus voir, de l'absence de vision, la bête d'action, le çaction, toutes ces possibilités de sutures entrelaçantes, celles qui nouent le silence agissant à l'absence trouée du soi passivé, masse mouvante, masse de terre qui prend forme et sort du sol, sort de l'eau maternelle, qui sort d'on ne sait où, de l'absence en devenir, FERME-LES YEUX, CONCENTRE-TOI, VOIS L'EAU, VOIS LE CRI PREMIER, VOIS LES SONS AQUATIQUES D'AVANT-NAÎTRE, FAUT-IL SE METTRE À DÉNAÎTRE, QUE FERAI-JE DE MA PROPRE NAISSANCE ?

II

Faut-il dénaître ? C'est-à-dire se multiplier en présence des bêtes de somme et de course, parmi celles et ceux qui nous regardent, les bêtes, l'infamie, le duel, IL FAUT UN VERBE POUR FAIRE DE L'ACTION, IL FAUT UNE ACTION POUR FAIRE DU VERBE, TIENDRAS-TU DANS L'ÉCART QUI NOUS SÉPARE ? TIENDRAS-TU DANS L'ABSENCE, DANS L'ENTREDEUX TANT DÉSIRÉ, il y a une migration des peines, ajournées, tu as le droit de sortir, sous surveillance, me dit-on, ce n'est pas la peine d'en faire des histoires, tu comprends les liens entre la peine et la faute ? Alors tu comprends le lien entre l'espoir et la peine, alors tu comprends le lien entre la faute et la bête. Tu comprends ? Je m'endors avec la tête dans le sac à vitamine.

III

Constataction du seul fait : le çaction fait son showman, j'habite ma langue, qui habite ma gueule, qui habite ma tête, qui habite mon corps, qui habite l'entrecorps, qui habite ton corps, qui habite ta tête, qui habite ta gueule, qui habite ta langue, qui t'habite, j'habite ma langue qui l'habite, le çaction a pris son médicament papa, rassure-toi, papa. JE NE FAIS QU'HABITER TA LANGUE QUI T'HABITE. Construcation du réel. L'entredeux, l'entredeux nous ignore.

IV

Sur le champ de bataille, ma gueule + une bougie = je regarde la bougie. Mes yeux regardent la flamme. La rétine dilatée, ma gueule = la bougie. Mes cheveux prennent feu, tu prends feu puisque tu me regardes. En fait, mon pathos majeur, c'est mon incapacité à me situer dans l'espace, où suis-je ? je ne sais plus où j'habite sinon par ma langue qui me le rappelle, me phrasant. Çaction = LA CONSCIENCE DES POSSIBILITÉS DE SUTURES ENTRELAÇANTES, CELLES QUI NOUENT LE SILENCE AGISSANT À L'ABSENCE TROUÉE DU SOI PASSIVÉ. UNE BOUGIE DANS TA GUEULE MÉDICAMENTÉE.

V

Oui, il y a une communion dans l'être-tout, cela étant bien séparé de l'être-là. L'être-ça fait la passerelle entre les deux, objet de mes rêves, tu te clandestines, tu m'apparais dans la grande phrase du monde, elle chante, boîte au carré, JE NE SUIS PAS UNE ERREUR MATHÉMATIQUE, MES PILULES FONT TAIRE LA VOIX, AUSSI INJONCTIVE QUE POSSIBLE, aussi douloureuse que la lame pointant mon cou, menace d'un vivre, comme s'il y avait lieu de se pardonner de vivre.

VI

A partir de là, t'as le cœur qui bat vite, tu as cette impression, celle que tu vas y passer, l'arrestation du meurtrier de mon père, celui qui dit la langue, oh maman, t'as vu ma langue, comme elle est noire, avec du cambouis dessus, c'est la carlingue de l'avion qui vient de s'écraser sur la langue, la gangue, la gagaction, le carnavalesque, Ô MAMAN, IL M'A FALLU ME RENDRE FANFARON DE TA LANGUE, IL M'A FALLU DEVENIR LE FOU DE LA MÔME, CELLE QUE JE DEVAIS SÉDUIRE POUR TE DÉTRUIRE, même si je ne le savais pas, même si je ne le savais pas, oh mamlangue il me fallait te séduire pour détruire la môme qui ne me savait pas, je suis un chien enragé, maternelle ma langue ne l'est pas.

VII

Le futur est bien passif, j'habite le monde tantôt pile tantôt face, LE RÉEL EST CE DOUBLE INVERSÉ, TANTÔT PILE, TANTÔT FACE, CE PERSONNAGE INVERSÉ, JE L'APPELLE COMME ÇA PARCE QU'IL M'IGNORE COMME LE REFLET DANS LA NUIT, IL EXISTE... MAIS SANS SES

CONDITIONS NÉCESSAIRES, la métaphore est ce rapport au monde, le futur est bien passif, la mécanique de l'Histoire est un chef-d'œuvre de la dialectique, non l'inverse, l'allégorie est ce lien qui me figure et nous fait habiter nécessairement dans l'écriture continue de soi.

VIII

Ce soir j'ai oublié de prendre la pilule qui apaise la voix, non, je n'ai pas oublié, c'est que je n'en ai plus. J'ai perdu la plaquette de devenir, joyeux cocktail. Le soi est ce prendre. Sans soi, il n'y a pas de prise. Je suis en guerre contre le cocktail de vivre, je suis en guerre contre ma démarche, je titube, j'ai trop bu, des rasades d'alcools forts pour se remplir le gosier, pour rétablir l'ordre, des dizaines d'hommes et de femmes se font prendre par le cul, ils recrachent le sang par la bouche, IL Y A UNE ODEUR DE MERDE AUSSI. L'AUTOFICTION, C'EST PASSÉ DE MODE, DE NOS JOURS, ON MÉTABOLISE L'HISTOIRE, ETC.

IX

Place prise au sein des couples et des malheurs, l'action donne son ordre, le verbe parleur est là, au sein des tumeurs animales, l'action est là parmi les foules, l'action se passe de défaire, l'action n'a jamais rien défait, on puise l'eau dans les souterrains de l'action, l'eau est ce retour, incarnation du vide, TU FAIS SEMBLANT D'ÊTRE ALORS QU'IL FAUT DÉNAÎTRE, TU FAIS SEMBLANT D'EXISTER ALORS QUE TA PLACE EST À PRENDRE, TU ES EN SURSIS, L'EXEMPLE DE LA VIE ANIMALE LE MONTRE BIEN, TU ES EN SURSIS, la bête, la sombre bête témoigne de ce qui peut être, l'un après l'autre, tu laisses la place, chaque nuit, tu t'en rends compte, tu laisses la place aux animaux parleurs, la reine, cette nuit donnera mes gouttes, je saurai pleurer l'inconditionnel de mon corps.

X

Tu t'y rends, à la fête. Là-bas, il n'y a plus rien. Elle s'ébruite, qui ?, la balle qui perce la voûte crânienne, tu connais le bar du même nom, le « Cosmos », ils ont parsemé leur plaisir par du sang bien comprimé, du sang bien comprimé, le soir d'une ébauche, ma tête est une ébauche d'un temps bien révolu, tu tournes la tête, à peine, ils ne te reconnaissent plus, ils ont collé du temps sur de l'action et nous ont fait croire qu'ils avaient le même nom, ils, c'est eux, les grands suicidés, les grands corps absurdes, alors pour résumer, tu armes, cibles et tires. AUJOURD'HUI, TU NE TE SENS PAS TRÈS BIEN, IL T'ARRIVE DE CROIRE EN L'HISTOIRE DE LA

MATIÈRE, EN LA MATIÈRE DE L'HISTOIRE. TON AVIS IMPORTE PEU, IL ÉXISTE UNE RÉVÉLATION DE L'ABSENCE QUI PROVIENT DE L'ARRIÈRE DU MIROIR. Mes pilules, maman, je les prends chaque soir. Et papa, dis-le toi bien, sache que je pleure.

XI

Rien que des faits, je vous l'avoue, cher Monsieur, derrière le miroir il y a la vie sans forme qui annihile toute croyance en la vie vécue : là. Et c'est bien ça le problème, vivre. Le çaction me sauve, le çaction, toutes ces possibilité de sutures entrelaçantes, celles qui nouent le silence agissant à l'absence trouée du soi passivé. C'est mon sauveur. Il n'y a plus de problème. Et c'est bien ça le problème : derrière le miroir, il y a tout un tas de vacuité dont il faut supporter le poids et l'impensée. CAR C'EST PRÉCISÉMENT L'IMPENSÉE QUI FAIT POIDS. NON PAS LE POIDS D'OS MAIS LE POIDS DE L'ABSENCE. JE SUIS NÉ SOUS UN RÉACTEUR D'AVION, D'OÙ MON GOÛT PRÉCOCE POUR LE SILENCE. Que dis-tu de mon absence ? Dis-tu qu'elle n'a pas de poids ? C'est tout l'inverse ! Elle détermine exactement par retour de miroir le poids des choses. T'es-tu vu de l'autre côté ? C'est silence. Et pourtant si plein d'un monde qui, sur lui-même, tourne, tourne, jusqu'à en faire tourner les tables.

XII

Le sol est meuble, j'ai rêvé d'être au monde, j'ai rêvé qu'il était possible d'être au monde, l'onde précoce réanime les pouvoirs de celui qui perce par l'action les nœuds de la terre, TU AS DIT QUE LES CLEFS NE SE TROUVAIENT PAS DANS LA TERRE, TU AS DIT QUE LA TERRE, IL FALLAIT S'EN MÉFIER COMME ON SE MÉFIE D'UN RETOUR DE MIROIR, TU AS DIT QUE LES SIGNES DE LA TERRE RÉANIMAIENT LES MORTS, CEUX QUI DANS LA RECHERCHE SE SONT PERDUS, TU AS DIT AUSSI QU'AU FOND DE LA TERRE IL N'Y AVAIT PAS D'ISSUES, qu'elle était ronde et que de ce fait, elle n'avait pas besoin de nous, que de ce fait elle tournait comme tourne les tables, la réaction chimique fait de tout corps un corps assiégé, as-tu pris tes médicaments ?, mon corps appelle la terre, mon corps appelle la terre perdue au fond des yeux.

XIII

La solution n'est pas dans la terre, la solution n'est pas dans le terre, il faut de l'ambre pour voir l'entremonde, ce qui importe c'est la posture qui nous ouvre les mondes,

leurs liens qui font, malgré la dispersion, une unité, une unité forte, une cause de l'au-delà, la question de la naissance est déterminante, la question de la cause à déterminer, le çaction, la cause de soi dans le réel, entonnoir, le vide à la place de la tête, la percée du çaction, mes mots se glissent à la place de toute raison, la *réson* autobiographique sera ce texte et ce texte ne craint pas le texte. AUCUNE DÉFENSE, LA TERRE PROMISE EST UN LEURRE, LA SOLUTION N'EST PAS DANS LA TERRE, LA SOLUTION EST DANS LE TISSU DE L'AIR.

XIV

Cheval dressé, cheval accompagné sur le champ de bataille, ils sont tous là, au rendez-vous, la guerre a commencé, les tireurs d'élite sont en position, la guerre, la suture, tu te bats pour subsister, du moins, tu le crois, il est question dans les tranchées de voir l'ennemi au plus vite, entre deux rangées d'hommes armés, il est question de suturer l'action, de peaufiner ses regards croisés, la guerre des mondes, tu veux bien, je ne suis pas encore très bien éveillé, les mondes sont encore en moi, ils n'ont pas disparu, les mondes sont encore apparents dans le décor plaqué de ma nuit, ILS FORMENT LES SPHÈRES TOUJOURS OCCULTES QUAND REVIENT PEU À PEU, DÈS L'AUBE, LA PLATEFORME PLATE DU RÉEL PLAQUÉ, ELLE S'ÉXISTE, LE PRONOMINAL POUR L'ACTION SUR TERRE, VAS-Y TIRE, il n'y a pas de transitif, tout cela est mensonge, on ne transmet pas, on est transmis par delà les astres. C'est une guerre contre le sens, elle pose la question du transitif, la guerre, la guerre, que peux-tu actionner en dehors de toi-même ? Son absurdité réside dans l'absence de réponse.

XV

Il faut être dans la modernité excessive ou bien le palimpseste, le grand palimpseste, l'insecte du grand corps moribond, celui du siècle à venir, ne pas plagier, bifurquer sur soi pour oublier, plagier les grandes âmes, ne pas en découdre avec sa famille spirituelle, varier en son centre pour mieux se défaire de l'ultimatum de soi : existe ! Entre les failles et les interstices d'un être qui s'emploie à devenir indépendamment du soi antérieur, la vacuité, les fourmis pour le reste, le grand moribond, le salutaire croquemort qui s'en vient, qui s'en va, le dénaître pour plus d'action, le virtuel pour la poche excessive, en puissance, tu seras toujours, en puissance tu ne seras plus, puisque tu t'accomplis, TU T'ÉLABORES SELON LES GAINS DE TA PRÉSENCE ET DE TA FACULTÉ À TENIR TA TÊTE DROITE, TOUTE DROITE.

XVI

Parler, parler, la logorrhée s'en vient entre deux miroirs qui se reflètent, entre un sujet et un objet qui se devient, c'est-à-dire qu'il y a une alternance de sujets, une dynamique, ce qui était sujet devient l'objet de l'autre, et dans ce frottement arrive la parole, avant, avant le miroir, c'est le silence, la vision seule ! Entre ces reflets, je me reviens spectralement, je suis mon fantôme et c'est pourquoi je me double sans cesse, salut mon frère, tu vas bien ? et c'est pourquoi les drogues me parviennent comme une solution au miroir, l'action, le çaction devrait repartir au-delà du miroir, comme instrument de vue, une lunette astronomique. Je t'aime. J'aime le sommeil car c'est la fin du voir et le début des reflets. J'AIME LE DÉBUT DU VOIR CAR C'EST LA NAISSANCE DU ÇACTION EN PLEINE LUMIÈRE, LA FIN DES REFLETS, ÊTRE DES LUMIÈRES...

XVII

Il me faut parler de l'être en lumière, il est une lumière qui dissout les reflets, croyez cela et votre vie sera sauve, mais vous n'avez pas peur de mourir, vous avez peur de voir la fin du voir, il est une lumière qui dissout les reflets, éclair, un instant et qui éclaire la parole magique, la parole de vie, le çaction perd sa cédille et le silence rend l'ubiquité. Aujourd'hui c'est le jour de la nuit, la parole du silence, ce qui se dit entre les lignes, une vacuité qui s'opère, la fin des spectres. LA FIN DU BIOGRAPHIQUE, C'EST LA FIN DU ÇACTION, C'EST LA FIN DE SA CÉDILLE, C'EST LA FIN DU PRONOMINAL RÉFLÉCHISSANT, C'EST LA NAISSANCE DU VOIR, DE SON ACTION, C'EST L'AURORE.

Extraits d'un travail en cours

FAIRE APPARAÎTRE LA DISPARITION

Claude Minière

Ils sont là

Ils sont bien là
dans le mal comme ils apparaissent
dans la paresse et la vigueur
par bonheur
musique et vision
mosaïque dans le regard

le *hic*
la tendresse et le goût âcre
les palmes et le fruit
le massacre
j'y suis

J'impose ma ligne à leur courage
à leur résistance
le feu qui les dévore me dévore
poussière d'or

touches de pensée
l'une à côté de l'autre
elles font un ensemble dans la distance
au plus profond de moi
le plus profond de moi est aussi la distance

Debout dans la configuration

Ils sont saints

la parole dans les yeux
désordre joyeux
avec et sans les dieux

ils fixent la turbulence

turbulent le mutisme

au loin le plus proche

Ils s'avancent à l'envers

se retirent en avant

Ils sont là pour faire apparaître la disparition

SPLendeur

Ne sommes-nous pas toujours « jetés » dans ce monde ? Quelqu'un nous a-t-il jamais pris en charge ? Un flot de paroles sur fond de *choros* et de noir, voilà ce qu'ils demeurent même s'ils sont légers et enfants. Chandelles. Oratorio. Les chemins sont divers, la route est plus ou moins longue mais le but est déjà de « renaître à la splendeur » (E. Pound). Si je veux, si j'attends, la *splendeur* est encore perdue et présente et à venir. J'aperçois une ville bâtie sur une colline, à bonne hauteur et correctement exposée. Les prières de l'intellect sont convoyées par l'art des couleurs.

MORT DES HÉROS

Leur gloire

Leur victoire

Leur mal

je le sais *bien*

Leur mort fait la part fait partie du récit
qui les porte à la vie
je la prends je l'apprends

Dans la partition

roue dans une roue en sens inverse
dans la rue

Redire *La Mort des Héros*¹ pour les sauver

sur la note ré

dans leurs combats de Veda de vedivici en spirali

en descendant et tour-

nant

jusqu'au bout

ils vont vers la catastrophe²

Mais franchissant la barrière des dents
ils se sauvent

Ceci est ma strophe et mon apologie

1. La Mort des Héros est paru aux éditions Carte Blanche en 1985.

2. V. Une catastrophe minière, Carte Blanche éditeur, 1983.

LE CADEAU D'UNE MÈRE (THÉTIS)

« La toute divine paraît au milieu d'eux ; elle prend la main d'Achille, elle lui parle, en l'appelant de tous ses noms. »
Iliade, XIX

Elle lui offre la peinture d'un monde
la beauté et l'immonde
la ronde
les travaux et les jours
la configuration
les couleurs
l'isolé et le chœur
l'or et l'argent et le bronze
les noms

Elle qui vient de l'eau lui apporte le feu
L'artisan

A feu et à sang

Nombril de l'unique et du nombre
la boucle y est
boucle bouclée dans l'ouvert des combats et des champs
ce bouclier ne sert à rien
il est au service de la

Révolution

Au milieu d'eux

Elle l'appelle
Ses noms c'est son nom
son nom c'est tous ses noms dans son histoire

Elle lui prend la main
pour dire ce qui de lumière bleue le baigne
c'est un don
Elle se fend telle une châtaigne
Il raconte les animaux qui paissent en paix
et se combattent sur la plaine dans les vallées
du cœur putain trop humain

les chemins
le rose tendre
le violet
dans la musique des bras et des cuisses
du museau
de l'échine
de l'encre noire

dans le délire les rythmes les rites
la décision
le mérite et la destruction

Il sort avec et contre le sort
L'Aurore se lève du sol
Comme des
eaux de l'Océan

En robe de safran

Et chacun peut entendre ce qu'il veut entendre
dans la dureté sur la durée¹

1. Cf. Marcelin Pleyenet, « Le bouclier », *Le Pontos*, Gallimard, coll. L'Infini, 2002.

THOMAS NEFFE

Rémi Marie

Wie der Paul Comme Paul sich jahrelang lui pendant des années au fil des ans de se pendant de longues années mehr oder weniger fast zu Tode plus ou moins presque à un Décès plus ou moins près à la Mort plus ou moins presque à Mort gerannt hat in *seiner* Verrücktheit ont coagulé a dans *son* Verrücktheit gerannt dans *sa* Folie couru a dans *sa* Folie Comme Paul plus ou moins presque à un Décès se coagulaient pendant des années a dans *son* Verrücktheit Paul est Comme le pendant de nombreuses années plus ou moins près de précipitais à la Mort dans *sa* Folie Comme Paul pendant de longues années plus ou moins s'est presque à Mort couru dans *sa* Folie so hatte ich ainsi j'ai eu c'est ce que j'ai ainsi j'avais mich mehr oder weniger jahrelang moi plus ou moins pendant des années je plus ou moins pendant de longues années zu Tode gerannt in meiner à Mort dans ma gerannt à Mort couru dans le mien ainsi j'ai eu à un Décès me coagulais plus ou moins pendant des années dans mes moi aussi j'ai eu plus ou moins pendant des années à Mort précipitais dans mon ainsi je m'étais plus ou moins pendant de longues années à Mort couru dans le mien. Wie der Weg des Paul Comme la Manière Paul Comme le Chemin de Paul immer wieder toujours encore in einer Irrenanstalt dans un Institut de Fou dans une Asile d'aliénés hatte enden müssen avait dû finir avait dû prendre fin Comme la manière Paul dans un Institut de Fou avait dû prendre fin toujours encore Comme le Chemin de Paul à plusieurs reprises dans un Établissement avait des Fous doivent être Comme le chemin de Paul avait toujours dû finir dans une Asile d'aliénés abgebrochen hatte werden müssen avait interrompu devenir devoir avait interrompu doivent devenir so hat mein Weg immer wieder in einer Lungenanstalt enden ainsi ma Manière a dans un Institut de Poumon prend fin toujours à nouveau il a toujours mon Chemin dans un Poumon de l'Établissement ainsi mon Chemin a toujours à une Institution de Poumon finissent abgebrochen werden müssen doivent être annulé doivent être interrompus. Wie der Paul Comme Paul immer wieder toujours encore ein Höchstmaß un Maximum an Aufsässigkeit à l'Insubordination de Rébellion gegen sich contre lui contre lui-même und gegen seine Umwelt et contre son Environnement erreicht hat a atteint Comme Paul un Maximum d'Aufsässigkeit

contre lui et contre son Environnement a atteint toujours à nouveau Comme Paul a toujours atteint un Maximum de l'Insubordination contre lui-même et de son Environnement und in die Irrenanstalt eingeliefert werden mußte et dans lesquels l'Institut de Fou devait être livré et dans l'Asile d'aliénés devait être livré habe ich selbst j'ai moi-même immer wieder toujours à nouveau ein Höchstmaß an Aufsässigkeit un Maximum a l'Insubordination de Rébellion gegen mich contre moi und gegen meine Umwelt et contre mon Environnement erreicht atteint si j'ai atteint moi-même toujours a chaque fois constamment un Maximum de l'Insubordination contre moi-même et de mon Environnement und bin in eine Lungenanstalt eingeliefert worden et ai été livré à une Institution de Poumon. Wie der Paul Comme Paul immer wieder toujours à nouveau und in immer kürzeren Abständen et dans des Distances toujours plus courtes et de plus en plus rapprochés Comme Paul toujours à chaque fois constamment et dans les Distances de plus en plus courtes wie sich denken lässt comme se laisse penser on peut comme penser sich selbst und die Welt soi-même et le Monde nicht mehr ertragen hat n'a plus supporté lui-même et le Monde non plus a supporter lui-même et le Monde ne s'est plus supporté habe auch ich moi aussi j'ai in immer kürzeren Abständen dans des Distances toujours plus courtes de plus en plus rapprochés mich selbst und die Welt moi-même et le Monde a aussi je dans les Distances de plus en plus courtes moi moi-même et le Monde nicht mehr ertragen ne plus supporter pas plus supportent und bin genauso wie der Paul in der Irrenanstalt et je suis de la même façon que Paul dans l'Établissement de Fou et suis aussi comme Paul dans l'Asile d'aliénés in der Lungenanstalt wieder *zu mir gekommen* Établissement dans les Poumons de nouveau *venu à moi* à l'Institution de Poumon de nouveau *à moi venu* wie gesagt werden kann comme je l'ai dit peut être comme peut être dit. Wie den Paul immer wieder letzten Endes Comme Paul toujours en Fin de compte Comme Paul finalement toujours die Irrenärzte ruiniert les Psychiatres ruine ruine les Médecins de Fou Tels que les Paul toujours a chaque fois en Fin de la ruine des médecins fou Comme Paul ruine toujours en fin de compte les psychiatres ruiné toujours encore Comme Paul en Fin de compte les Médecins de Fou und seine eigenen Energien et ses propres Ressources énergétiques et sa propre Énergie dann doch wieder alors pourtant de nouveau puis de nouveau auf die Beine gebracht haben sur les Jambes ont amené ont apporté à leurs Pieds et ses propres Ressources énergétiques alors pourtant de nouveau sur les Jambes ont amené so haben mich immer wieder die Lungenärzte ruiniert ainsi des Médecins de Poumon me ruiner toujours à nouveau moi ont

toujours détruit les Poumons des Médecins und meine eigenen Energien wieder auf die Beine gebracht et mes propres Énergies de nouveau mis sur Pied et mes propres Ressources énergétiques de nouveau sur les Jambes amené apporté wie ihn letzten Endes comme lui en Fin de compte comme elle a finalement die Irrenhäuser geprägt haben les Maisons de santé ont gravé caractérisé marqué Asiles ont influencé wie ich sagen muß comme je dois dire haben mich die Lungenkrankenhäuser geprägt si les Maisons poitrinaires m'ont gravé m'ont caractérisé marqué ont influé sur moi sur les Hôpitaux du Poumon wie ich denken comme je pensent wie ihn über lange Strecken seines Lebens comme lui sur de longues lignes de sa Vie comme lui sur de longs tronçons de sa Vie die Verrückten erzogen haben Les Fous ont élevé ont mis en place ces dingues comme lui sur de longues distances de sa Vie ont instruit les Fous comme lui sur de longues lignes de sa Vie les Fous ont élevé haben mich die Lungenkranken erzogen si les Poitrinaires m'ont élevé m'ont apporté les Tuberculeux wie er in der Gemeinschaft der Verrückten sich schließlich entwickelt hat comme il s'est développé enfin dans la Communauté des Fous telle qu'elle s'est développée dans la Communauté de Fous enfin habe ich mich in der Gemeinschaft der Lungenkranken entwickelt je me suis dans la Communauté de développement de maladie pulmonaire si je me suis développé dans la Communauté des Poitrinaires und die Entwicklung et le Développement unter den Verrückten parmi les Fous ist nicht viel anders als est peu différent n'est pas très différent de celui die Entwicklung unter den Lungenkranken le Développement parmi les Poitrinaires Développement chez les Malades tuberculeux et le Développement des Fous n'est pas beaucoup d'autre que le Développement de la Maladie pulmonaire et le Développement parmi les Fous est peu différent que le Développement parmi les Poitrinaires. Die Verrückten haben ihn Les Fous l'ont Les Fous de lui avoir das Leben und die Existenz la Vie et l'Existence entscheidend gelehrt de façon décisive enseigné critique l'enseignement enseigné de façon décisive Les Fous ont fait de lui la Vie et appris l'Existence de déterminants Les Fous l'ont enseigné de façon décisive la Vie et l'Existence mich die Lungenkranken je les Poitrinaires moi les Patients tuberculeux mit der gleichen Entschiedenheit avec la même l'égalé Résolution avec la même Détermination wie ihn die Verrücktheit comme lui la Folie wie mich die Lungenkrankheit comme moi la Maladie de Poitrine comme moi la Maladie pulmonaire und der Paul et Paul ist sozusagen est pour ainsi dire ein Verrückter geworden un plus Fou devenu devenu un Maniaque weil er eines Tages parce qu'il un Jour die Beherrschung verloren hat l'Autorité le Contrôle a

perdu a perdu le Contrôle wie gesagt werden kann comme je l'ai dit peut être comme peut être dit wie ich lungenkrank geworden bin comme je suis devenu malade comment je suis devenu malade comme je suis devenu poitrinaire weil ich ebenso eines Tages die Beherrschung verloren habe parce que j'ai perdu aussi un Jour la Maîtrise Parce que j'ai de même perdu un Jour l'Autorité le Contrôle. Der Paul ist verrückt geworden Le Paul a été déplacé Paul est devenu atteint de folie weil er sich auf einmal gegen alles gestellt hat parce qu'il s'est placé immédiatement contre tout parce qu'il s'est mis d'un seul coup contre tout und naturgemäß dadurch umgeworfen worden ist et naturellement ainsi dérangé est et naturellement a été renversé mis KO ainsi wie ich umgeworfen worden bin eines Tages comme je dérangé suis un Jour comme j'ai été renversé mis KO un Jour weil ich mich wie er gegen alles gestellt habe parce que je me suis mis comme il contre tout parce que je me suis placé comme lui contre tout nur ist er *verrückt* geworden Seulement il a été *déplacé* seulement il est devenu *fou* aus demselben Grund du même Fond Raison pour la même Raison aus dem ich *lungenkrank* geworden bin je suis devenu *malade* dont d'où je suis devenu *malade de poitrine* de je suis devenu *poitrinaire*. Aber der Paul ist nicht verrückter gewesen Mais Paul n'a pas été plus fou als ich selbst bin moi-même suis quand je suis moi-même Mais Paul est pas été plus fou comme moi-même suis Mais Paul n'a pas été plus folle que je suis moi-même denn ich bin wenigstens so car je suis tout au moins ainsi car je suis au moins aussi verrückt wie der Paul gewesen ist déplace comme Paul a été a été fou que le Paul comme Paul a été fou car je suis au moins ainsi comme Paul ai été fou car je suis tout au moins aussi fou que Paul a été wie die Leute sagen comme les Personnes dire comme les Gens disent daß der Paul gewesen sei que Paul a été ce que Paul aurait été mais Paul n'a pas été plus folle que je suis moi-même parce que je suis au moins aussi fou que Paul était comme on dit que Paul a été nur bin ich zu meiner Verrücktheit auch noch lungenkrank geworden je suis seulement aussi encore devenu malade mon Verrücktheit seulement encore à ma Folie je suis aussi devenu poitrinaire.

Je voulais vous signaler que mon livre 'JE' (il s'agit d'un autre texte)
sort le 5 mai aux éditions Laureli.



Justin Delareux, 2009, *mine de plomb*, 21,5 x 22,5 cm
www.justindelareux.fr

(AHMBLEH-AHMBLEH)

Justin Delareux

En nuit on plante on est mort & semblable
terriblement letenus plusieurs fois par aimant
décorjours alors ordinaire parure
démobilise et casse séman-Monde démon mord-bide urne vertical de cali-
tique ère le jeu Oh vitrine Néron mo- bre seize
de satiété ribonde braquage gerber vos
l'épistolaire en mouvement on lit assez sordides coffres
né jamais suffisam-ici terres rebelles frileux
ment fin brûle-ennuis casse la fête est finis
En courant en coups deux calèches sans *gnoque* costumes au
rend-cœur cochets sol de suite
en cours maroufle marre de vivre ivre figuration rationnement
de si maigrelets masse massacre rétentions
disparus Commune nébuleuse tentions d'objet et
surine encore à quatre séduisante caresse d'encre
cheveux venimeux esthétiques

Des nez donc, et quelques gammes. La discordance des violons. Je m'en souviens. Il s'agissait d'entamer comme seul processus, l'exil. Il s'agite. On y reviendra. Les cordes du violons caressées, vibrantes, elles dansent, elles oscillent. Discorde. Au centre de ce théâtre vide, désœuvré, aux murs froids où l'écho glaçant n'arrangeait rien. Et pourtant. Au loin, les cimes, montagne: une ombre chinoise sur un ciel marbré de

superposent. Accompagné, nous fuyons, seul, nous fuyons. Se retrouver dans la fuite. Un verre liquide, trempé. Alors, nous nous retrouvons, entiers, nous échappons aux

Parlons d'amour. Et puis non. De sonorités. Des accords discordants, les gammes, multiples, profuses, abondantes. D'un aigus à l'autre, des sonates respiratoires au craquement pointilliste de la mitraille aquatique, pluie sur cordes. Sur les planches, quelques joueurs, les langues se fouettent, elles claquent, les variantes latines et le football miniature. Ils sont ensemble et pourtant si seul, les oreilles voilées. Loin d'eux, pauvres séparés, les résonances affectives s'accordent et se décordent, se croisent ces violons partagés. La plus étrange des unités. Disparaît comme apparaît, imprenables traverses. Orphelin d'une classe qui n'a jamais existé. Je passe beaucoup de temps à collaborer avec moi même. Est-ce là une regrettable vérité ? Qui en est l'auteur ? Celui qui prend se rôle, se poste en mirador. Des problèmes avec l'autorité. Avec ce costume d'auteur. Autoriser ou non ce qui va se passer. Ordonner les acteurs et hiérarchiser son écriture, ou rien ne dois faillir, en grand conquistador de la langue, colonisant les silences. Imposant sa cohérence. Une errance commune. Quelques lettres d'essence et la chaleur improvisé de l'incandescence. Puis au petit matin, entre vos mains, le journal qui scande la débandade. Un tas de cendres éparpillé. Auteur autoritaires, la matraque dans les mains du chef d'orchestre. Le papier. Planté, insolé, gravé, encre, révélé, collé, quadrillé, millimétré, peint, teint, brossé, enroulé, déplié. Identitaire, jamais.

Tout tristes les strass. C'est un arrière temps. Un théâtre de brèches. Nous y sommes. Elle se peigne la reine et couvre sa coupe d'un pagne. Le pagne est sa peine car elle est nue sous sa coupe

(Ahmbleh-Ahmbleh)

Enuit on planterriblement le dé-corps
Demobilise & cassemantique ère le je de satiété
&

Encourencourant encourend-coeur en cours
Onez mortenus plusieurs depointe parajour
Mondemon mord-bide, Ohvitriaron moribande

Onlissez vous enterrebelles
Brulennuis casse deux calèches encochets
& &

Alordinaire parrurné verticalibre seize
Braquagerber vosordides de coffrileux
gnoque costumausol desuite

Figurationnement desimaigrelet dixparrue
Surinencore adéquate chevenimeux masse
Communuebuleuse duisantescarsse tetic
Massacretentions d'objet-d'encre.



Justin Delareux, 2009, *mine de plomb*, 21,5 x 22,5 cm



Justin Delareux, 2009, *mine
de plomb, 21,5 x 22,5 cm*

TROMPETTISTES

Bénédicte Gorrillot

Entre « trombe » et « tempête » trépigne un trompette qui enfourche Houste!
vite! sa pompe à pleuvoir les déluges twiiiiist ou siruper les mélos blues d'un miel
trempé à pleurer Or sous des sourcils qu'il porte volontiers d'homme broussailleux
ce n'était pas une soprano qui lissait à tête très tue le fil triste de ses aigus Le trom-
pette riche de son nom semble faire profession de trop de tromperies Il est pour-
tant le premier qui sans autre contrepets *en titre* se détrompe

(proposition-prélude)

*

Car quoi qu'il fasse en sa trompe Nasarde Barrit ses gravités de coeur Trombose
ses trois tentatives de parole flûtée La langue toujours trébuchera en sa bouche
pour faire sonner la ronde Et s'il se timbre de faire le trompe-flûtiste à s'accrocher,
mais pas si Haut, à la lune inaudible des sons ultra — l'autre gloire de ce trompe-
physiste —, il ne visse preste aux uts oh ! hisse ! que la stridence de croches mal
piquées : le roseau d'or blanc n'épure pas des gravillons de salive l'acclamation
ailleurs filetée sec des clairons de Bach ou de Haendel

(1^{er} développement en chaconne)

*

Peu râgoutant ce trompette-pisse si suinte autour de l'embout le salaire tiède et
trempé de tant de débauches sonores
Qui avait oublié que cette trompe fût un corps bien vivant d'où rugit l'enragement
d'une bouche à chanter ? Peste vite ! à la pause du concerto l'homme a beau tam-
ponner de son mouchoir l'étroite valve de soufflerie, il n'a pas pu tromper Les pre-
miers rangs ont vu Ils ont aussi entendu crachetés expectorés même si viste les

bouchons d'humeur qui ont tout à l'heure fait pêter *piano* le cuivre d'apparat Et ils ont fait semblant de rien tant avaient été furtistes les postillons échappés de la sublime musique Elle a de suite retempêté par le pavillon clair ouvert « de l'Oméga violet de nos songes »

(2^{ème} développement chanté)

*

Au bar jazz il ne cache baste ! plus rien du tout du ruissellement des joues du front des bouches des têtes par où s'encanaille de corps tangibles la délirante orgie rythmique Et que dire de la ventouse acier de type water que soudain indécent il enfourne en le profond volcan quand ce n'est pas à pleines mains pour pincer jusqu'à la migraine le nasillement du swing ? Devant nous ! Et persiste à forger rouge sur les petits soufflets réguliers de ses joues-ballon la diablerie de sa tremblotte sonore Cuin Cuin Cuiiiiiinnnn Puis vite retrostte-le-fox : c'est reparti pour un tue-pête de trompe-canards

(courante)

*

Volubisle tropettiste! One-two-ou-three, qui a bien pu prétendre corseter cette mécanique gluante et trépidante de trompes dures de bouches de pêts de joues de métal chaud de mains gigottantes de mains obscènes — pour fileter d'un trompettiste l'apesanteur obstinément suave et désincarné d'un Ave Maria à voix de filles ? Car canardise contre l'orgue à voix céleste, la Révélation lâchée à pleins poumons hors cette trombe-à twist ! Couac ! Dieu n'aime pas tant faire de pompes sur l'éternel sirop de nos rêves ? Le trompe-à-twist se plaît à se tromper d'église Divin est cet erraillement d'*humanum est* qui commence à son nom

(synthèse-fuguée)

Octobre 99- revu 24/04/02

LE VIOLONISTE

Le violoniste viole de strideurs à risque les calmes de la musique autorisée Debout
Assis Souvent en vision alone en macro en zoom c'est un homme sur sa viole funam-
bulique qui épingle et sur-hisse notre possibilité d'attention

*

Violent même en plané adagio Car se congestionne cogite contraint la volonté de
repos de son visage Lèvres muettes crampées sa parole belle a des racines de tor-
tures et de chairs qui l'infléchissent malgré elle en imploration Exténuant violoniste

*

C'est vue de loin une extrême agitation de membres une violente tempête de chairs
de manches de chemises de cheveux autour d'un petit corps orangé très lustré immo-
bile farouchement et aussi obstinément tendu offrandé : à quelle divinité du Styx ?

*

D'où sourd quel ravissement audible ! Étarqué à bout de bras plus loin ! à force de
poignet encore ! à pointe d'auriculaire tendu ! jusqu'à l'extrême queue des rondes
multipliées

*

Qui peut battre sa rage son barda sa samba son taratata à double triple quintuple
éternuements chahutés sautillés griffés ? Alors fusent net dix gammes pour en finir
cloué vif au sur-ut de ce bois de Saint-Guy

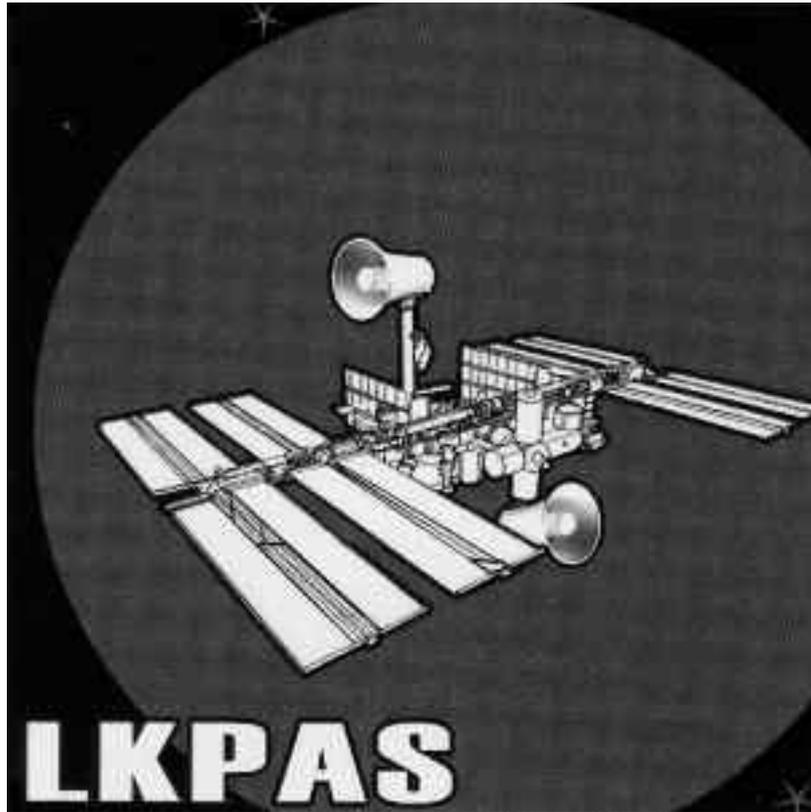
*

Beau martyr vilipendé parce que ses longs cheveux auréolent d'extases hyperboliques
d'incompréhensibles mais humaines prouesses musculaires

*

Se baisse lui aussi pour ramasser les ors d'une gloire qu'on condescend divine entre
le chien-et-loup des cils sectateurs On n'aura donc aucun respect pour la magie vio-
lente amétaphorique ?

Octobre 99 (Extrait de *L'Orchestre rouge de Dufy*)



Dessin d'Antoine Ch.

LKPAS.com

C C P

cahier critique de poésie

Deux fois par an, un panorama complet
sur l'activité dans le domaine de la poésie

Chaque numéro s'ouvre sur un dossier
consacré à un auteur (environ 80 pages)

- N° 0 Franck Venaille
- N° 1 Pierre Guyotat
- N° 2 Louis-René des Forêts
- N° 3 Emmanuel Hocquard
- N° 4 Roger Lewinter
- N° 5 Anne-Marie Albiach
- N° 6 Matthieu Messagier
- N° 7 Jean-François Bory
- N° 8 Jacques Roubaud
- N° 9 Guy Debord
- N° 10 Pascal Quignard (CD inclus)
- N° 11 Dominique Fourcade
- N° 12 Christian Gabriel/le Guez Ricord
- N° 13 Claude Esteban
- N° 14 Jean Daive
- N° 15 Roger Giroux / Maurice Roche
- N° 16 Claude Royet-Journoud (CD inclus)
- N° 17 Paul Celan / Gherasim Luca
- N° 18 Bernard Collin

Format : 21 x 27 cm

Le numéro : environ 300 pages

Prix au numéro : 15,00 euros

Abonnement à C C P, pour un an (deux numéros) : 25 euros

cipM, centre de la Vieille Charité
2, rue de la Charité – 13002 Marseille

mél : ccp@cipmarseille.com

site : www.cipmarseille.com

Vient de paraître le n° 19

Dossier : *Bernard Heidsieck*

François Collet / Bernard Heidsieck : *entretien*

Olivier Cadiot : *Un derviche à Royaumont*

Patrick Beurard-Valdoye : *vif de voix sur du motif*

Sébastien Lespinasse : *Cher Bernard*

Jean-François Bory : *Portrait de Berbard Heidsieck*

Anne-James Chaton : *Exposé des 53 motifs d'absence
de Bernard Heidsieck...*

Marion Naccache : *Vaduz, la lecture-performance comme...*

Frédéric Acquaviva : *À propos du retard d'un livre à venir
sur l'activité plastique d'un poète...*

Noura Wedell : *Tentative de (re)description
du Carrefour de la Chaussée d'Antin*

Philippe Boisnard : *Espacement et distinction*

Jean-Pierre Bobillot : *Heidsieck, Godard :
medium, mon beau souci...*

Jacques Demareq : *Retour au livre*

Nicolas Tardy : *Pourquoi Heidsieck ?*

François Collet : *Ekphrasis*

Franck Leibovici : *Grappe*

Emmanuel Ponsart : *Bibliographie sommaire*

NOUS

www.editions-nous.com



160 pages, 14 €



176 pages et 1 CD offert, 22 €



340 pages et 1 CD offert, 28 €



Les éditions de la maison chauffante

31 rue Renan 25000 Besançon

ISBN 978-2-915828-38-3

80 pages

20 €

L'auteur de ce livre est assis sur son tabouret. Il attend. Il n'est pas très sûr d'exister. Prend seulement conscience de cette évidence, purement grammaticale : toute phrase négative inclut nécessairement l'affirmation qu'elle a pour fonction d'écartier. Il semble que la photographe, mieux que le poète qui lui sert de modèle, parvient à véritablement voir le paysage. La confrontation de ces deux postures, celle de l'écrivain et celle de la photographe, génère le livre, où deux discours se poursuivent en toute indépendance et s'entrelacent sans se confondre.



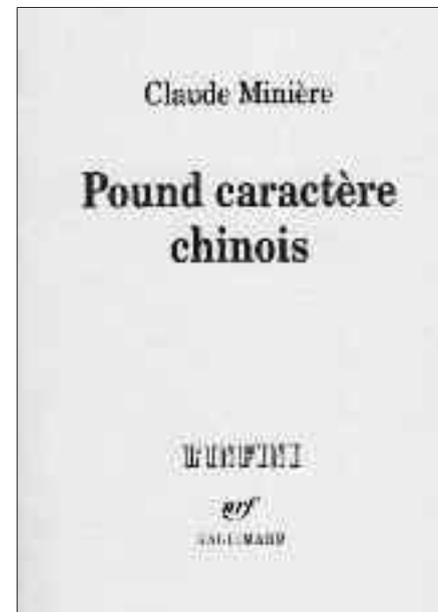
... Une chanson de Geste anachronique et trans-moderne : le champ de bataille, puis quatre « preux » frappés à mort, puis la Création des animaux. Ces cris, ces récits, ces chants et ces paroles qui sont avec la langue à *couteaux tirés*.

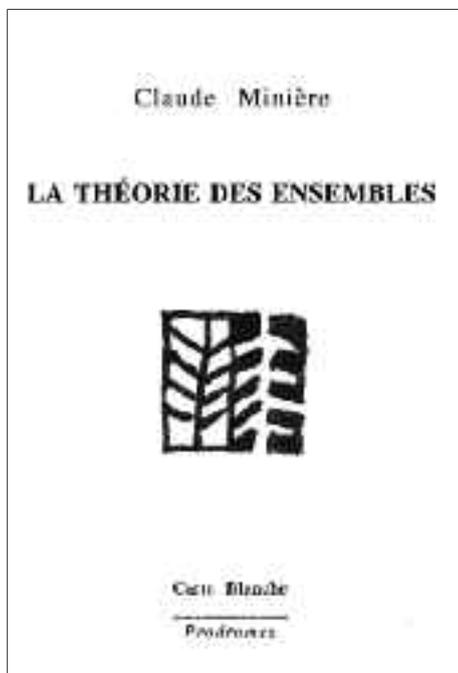
L'auteur accompagne, jusqu'à leur dernier souffle, les figures sorties de GLAMOUR (éd. Christian Bourgois, 1979) et se souvient de ce que Ossip Mandelstam disait de l'Europe : un continent « au minerais phonétique tari ».

La mort des héros
Claude Minière
Carte Blanche éditions
ISBN 905045-10-8
67 pages
15 €

Beaucoup de reproches ont été adressés à Ezra Pound. Et pourtant : l'« invention » de la *poésie chinoise* dans les années 1920, c'est lui ; la plus vive critique du provincialisme occidental, c'est lui ; la plus émouvante méditation alors sur le destin de l'Europe et de l'Amérique, c'est lui ; la plus authentique alternance du calme et du tumulte, c'est lui. Ce caractère, j'ai essayé de le comprendre de l'intérieur, c'est-à-dire dans le *drame des Cantos*. Où études, hypothèses, échecs, traductions, traits de génie sont plongés dans le théâtre des opérations.

Pound caractère chinois
Claude Minière
Éditions Gallimard
ISBN 2-07-078220-4
107 pages
12,50 €





Postface pour un jeune poète

L'écriture n'est pas inscrite dans la nature, elle vise à une certaine civilité. C'est, me semble-t-il, rétrospectivement, ce qui plus que jamais se pensait alors, dans les années soixante, l'articulation entre sauvagerie et politesse, entre l'engendrement (de la formule) et sa poursuite à travers les clichés. Mais nous étions quelques uns à considérer que la « poésie » (la poésie qualifiée) tournait normalement en rond. Je goûtais bien plus de sensualité à m'avancer dans un champ où les notations seraient saisies telles des effractions dans une méditation plate, s'inventant infiniment. Ce que j'aime encore dans cette époque c'est que l'on y prenait la vive résolution de mettre la poésie (Ma chère) au travail : ouvrez votre coquillage, ... Ne cassez pas votre index, etc... On s'adonnait à un beau mouvement de déconstruction, dans un espace moins prévisible que celui de l'amour fou de la métaphore.

La théorie des ensembles, Claude Minière

Carte Blanche, Prodromes

ISBN 2-905045-19-1 / 30 pages - 8 €

Comment vivre, chaque jour, avec les vulgarités et les prisons de la communication ? Comment se rappeler la liberté des espaces, la probité de l'étude, la marque d'un choix ? Comment proprement déceler le contemporain, l'*il y a* et l'*Être* ? Et pourquoi le journal quand on a le poème ?

Polyphonie et dérèglement, le poème gagne spontanément l'éternité. L'écriture réfléchie du journal, elle, n'est qu'à deux doigts de sa consommation : va et vient, bien et mal, pensée et ignorance... Exercice moral de la retenue et de l'oubli.

Pall Mall - Journal 2000-2003

Claude Minière

Éditions Comp'act

ISBN : 2-87661-365-4 / 132 pages

19 €↔



Comment est née l'idée de rassembler vos textes sous le générique « œuvres » dont le premier volume sort aujourd'hui ?

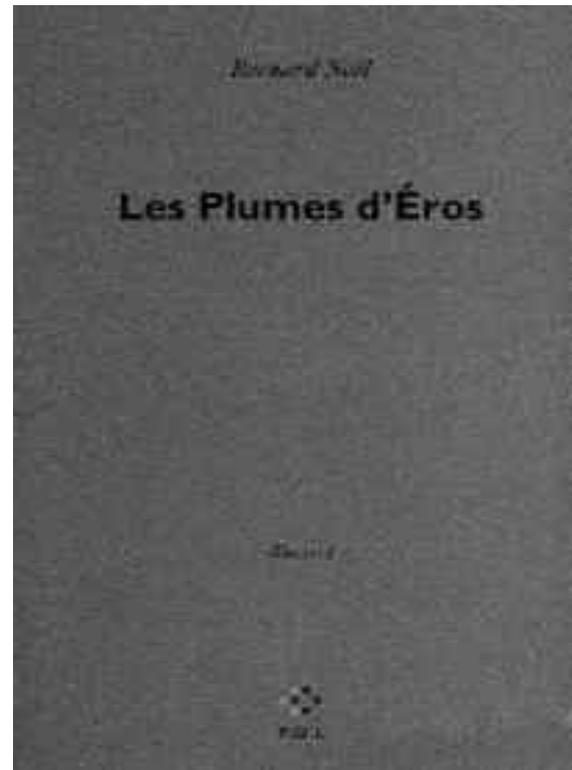
L'idée est venue de Paul (Otchakovsky-Laurens, l'éditeur, ndlr) bien sur. Au début, je n'étais pas très chaud parce que, si j'acceptais, je me voyais dans l'obligation de relire plein de papiers que je n'avais pas envie de lire. Et puis, brusquement, l'idée de rassembler dans un premier volume un certain nombre de textes dispersés et quelques inédits qui auraient un fil commun, le sentiment amoureux, ça ma séduit. Paul m'a proposé pour le deuxième volume de réunir les textes « politiques » et du coup, ça simplifie, il y a des cases... Bien avant ce projet, j'ai toujours eu envie de regrouper mes monologues gouvernés par les pronoms personnels (La Langue d'Anna, La Maladie du sens, La Maladie de la chair..., tout simplement qu'il me semble qu'ils auront une existence très différente quand ils seront mis ensemble. Ils se renforceront les uns les autres et le projet apparaîtra et m'apparaîtra plus clairement.

Extrait de la revue

Le Matricule des Anges

N°110 Février 2010

Propos recueillis par Thierry Guichard, 01-2010



Les Plumes d'Éros

Bernard Noël

P.O.L.

978-2-84682-349-4

436 pages - 26 €

HEIDSIECK



BERNARD HEIDSIECK est l'un des initiateurs de la poésie sonore. Dès 1955, il décide de rompre avec la poésie écrite, couchée sur la page, pour la sortir hors du livre, la mettre debout, en mouvement. À une poésie passive, il oppose une **POÉSIE ACTIVE** qui, au lieu d'attendre un hypothétique lecteur, va à sa rencontre. Une poésie donc qui réfléchit la notion d'impact, en s'inscrivant au présent dans la langue.

Cette poésie, désaffublée de tout pathos, se réinvente à chaque instant pour mieux rendre compte de notre univers sociétal, politique, économique, mais également intime... que ce soit dans ses principaux événements, ou encore dans son extrême banalité.

Les éditions **AL DANTE** viennent de publier la totalité de l'œuvre inédite (ou introuvable) de Bernard Heidsieck, en 4 volumes et 6 CD :

bernard heidsieck poèmes-partitions
présenté et édité par

Al Dante
111, rue de Valenciennes
75019 Paris
Tél. 01 42 46 11 11
www.al-dante.org



POÈMES-PARTITIONS

présenté de
Sébastien

livre + 2 CD
402 pages
35 €

bernard heidsieck chaplains

Al Dante
111, rue de Valenciennes
75019 Paris
Tél. 01 42 46 11 11
www.al-dante.org



BIOPSIES

livre + 1 CD
60 pages
25 €

bernard heidsieck passe-partout

Al Dante
111, rue de Valenciennes
75019 Paris
Tél. 01 42 46 11 11
www.al-dante.org



PASSE PARTOUT

livre + 2 CD
60 pages
25 €

bernard heidsieck vaduz

Al Dante
111, rue de Valenciennes
75019 Paris
Tél. 01 42 46 11 11
www.al-dante.org



VADUZ
livre + 1 CD
45 pages
25 €

éditions al dante > www.al-dante.org

diffusion > Comptoir des indépendants / distribution > les belles lettres

Éditions Carte Blanche

editions-carteblanche.fr

Mathias Pérez aime les livres et créer des formes, non pas les enfermer dans des collections rigides et répétitives sur l'ét(r)a(n)gère en bois. Chaque livre est un geste. Longtemps M.P. Les compose lui-même, assemble lettre à lettre (plomb, presse, le tour d'écrou) les mots qui en constituent le tissu. Ce geste ramasse (nous nous plaisons à dire volume) ou fait nappe à l'italienne suggérant que l'auteur (Prigent, Tunstill, Pleynet, Maurice Roche...) a lui aussi SERRE (la trame, le sens) et ENTENDU : Pleynet dans Venise, Maurice Roche dans les grandes figures crochues de la mort.

Hubert Lucot, le 5 Mars 1992

ALEXANDRE BONNIER

Les jeux de dames (avec Joël Desbouiges)

L'immonde du noir

MICHEL DEGUY

Axiomatique rosace (avec Michel Canteloup)

OLIVIERS DEVERS

Un sang d'encre (avec Daniel Dezeuze)

DANIEL DEZEUZE

Esclavo

Vue sur la maison Jürchen

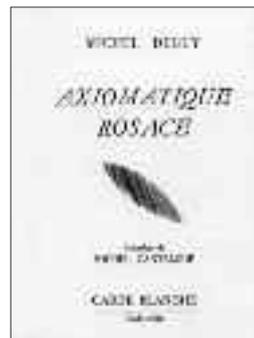
Chine, jardins nouveaux et d'autrefois

JEANNE GATARD

Des anges du vide

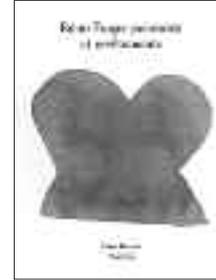
MAX LOREAU

Vue d'intérieur (avec Pierre Alechinsky)



HUBERT LUCOT

Travail du temps (avec Christian Sorg)
Jac regrouper (avec Jean-Paul Huftier))



CLAUDE MINIÈRE

L'm de Mathias
La mort des héros
De la nature (avec Emmanuel Péreire)



BRUNO MONTELS

End dans tous jours (avec Georges Badin)

JEAN-LUC PARANT

Le voyage des yeux (avec Gérard Fromanger)

CHARLES PENNEQUIN

Le père ce matin (avec Alain Véron)



EMMANUEL PERNOUD

Le traversé (avec Olivier Debré)

MARCELIN PLEYNET

L'amour Vénitien (avec Robert Motherwell)
Plaisir à la tempête (avec Louis Cane)
Rire (avec Pierre Nivollet)

CHRISTIAN PRIGENT

Journal de l'œuvide (avec Pierre Buraglio)
Notes sur le déséquilibre (avec Dominique Thiolat)
Un fleuve (avec Mathias Pérez)
Quatre caisses d'espaces (avec Mathias Pérez)



MAURICE ROCHE

Écritures (post-face de Jean-Noël Vuarnet)

BERTRAND ROGER

Les jeunes mariés (avec Claude Viallat)

JACQUES DEMARCQ

Derniers sonnets (avec Jean-Marc Chevallier)

EMMANUEL TUGNY

Les impatiences (avec Patrice Alexandre)

Des Lunes (avec Mathias Pérez)



MARGARET TUNSTILL

La dame d'onze-heures (avec Jean-louis Vila)

Dans la glace du tracé (avec Jean-Louis Vila)

JEAN-NOËL VUARNET

Les barbous (avec Marc Pataut)

REMI FROGER

peintures et revêtements (avec Mathias Pérez)



JEAN-PIERRE VERHEGGEN

O-I-E-A-U-X (avec Jean-Luc Poivret)

VINCENT THOLOMÉ

Bang (avec Christophe Tarkos)

MICHEL PARRÉ

Peinture injure

Entretien avec Jacques Vallet, de janvier-mai 1992

accompagné de 33 tableaux en couleurs de Michel Parré



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

Philippe Beck, Benoît Casas, Gwenaëlle Stubbe, Mathias Pérez, Clothilde Roullier,
Yoann Thommerel, Delia Sobrino

Maquette

Delia Sobrino

La revue est soutenue par le Conseil général de la Sarthe,
le Centre national du livre et de la région Île de France.

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, Antonio Seguí, SUPERMAN, 2010
24,3 x 32 cm, pastel sur carton

En IV^e de couverture, collage de Bernard Heidsieck

© Chaque auteur pour sa contribution
© Carte Blanche 2010 pour l'ensemble

ISSN 1282-4917
ISBN 978-2-905045-54-6
EAN 9782905045546

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 avril 2010 par RE.BUS (La Spezia) Italie