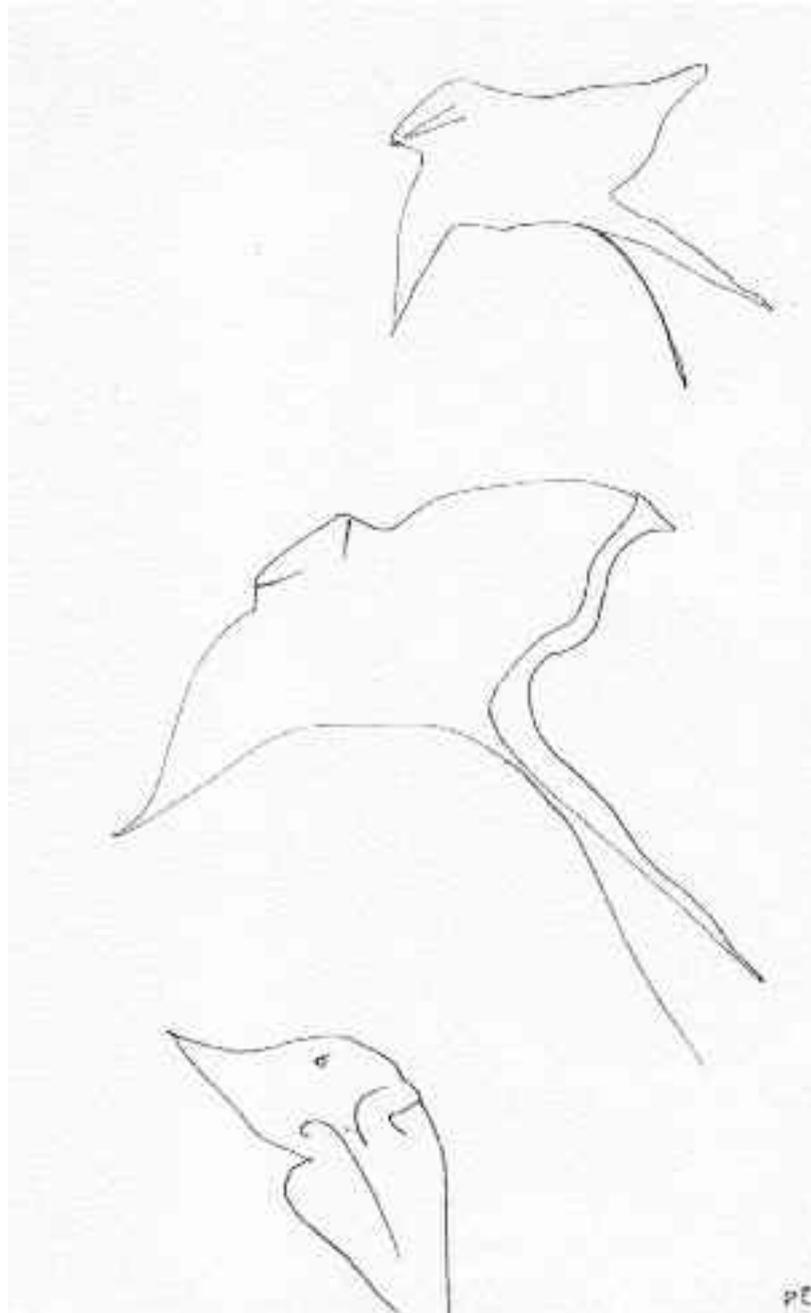


## S O M M A I R E

<b>PRÉFACE</b>	3
Clothilde Roullier • FUSÉE HABITÉE EN POÉSIE	
<b>1 GENEVIÈVE MORGAN</b>	
Hubert Lucot • RIPOSTE COSMIQUE	6
Michel Nuridsany • CÉRÉMONIE NOCTURNE	8
Guy Brett • À PROPOS DE G.M	10
Geneviève Morgan • 7 TABLEAUX EN COULEURS	13
Charlotte Beaucillon • VIVRE DANS LES ÉTOILES	27
Jean-Paul Fargier • CIEL INTÉRIEUR	28
Geneviève Morgan • SANS DOUTE, À PROPOS DES PAYSAGES CÉLESTES	32
<b>2 FRANÇOISE JANICOT</b>	
Olivier Cadiot • BEACH GENERATION et Paul-Armand Gette	36
Françoise Janicot • 12 PHOTOGRAPHIES	37
Bernard Heidsieck • FRANÇOISE JANICOT	48
Jean-Jacques Lebel • « JE NE SUIS PAS PHOTOGRAPHE »	54
Frédéric Acquaviva • FRANÇOISE & CO	59
John Giorno • THE EYE THAT SEES POETS	60
Esther Ferrer • VOILER POUR DÉVOILER THAT IS THE QUESTION	61
<b>3 DOMINIQUE MEENS</b>	
Ronald Klapka • DOMINIQUE MEENS, INSTANTANÉS	64
Dominique Meens • AUJOURD'HUI ROUGIE	68
<b>4 YVES DI MANNO</b>	
Isabelle Garron • COLLAGE ÉPIQUE OU COMBINE-WRITING	80
Auxeméry • LES OBJETS D'YVES	83
Philippe Beck • OBJETS DU SILENCE	95
Stéphane Bouquet • CE QUE J'AVAIS OUBLIÉ DE LIRE	99
Yves di Manno • RÉPONSES POUR « FUSÉES » À 4 QUESTIONS D'ISABELLE	107
<b>5 TRAVAUX EN COURS</b>	
Daniel Dezeuze • TROIS HOMMAGES SAUGRENUS...	113
Laura Brunellière • L'ŒIL DU SCANDALE	115



Daniel Dezeuze, dessin à l'encre de Chine, 16 x 24 cm, 2010.

## FUSÉE HABITÉE EN POÉSIE

*Clothilde Roullier*

« Pour nous distraire des “parlottes” (journal de Genève), peut-être faut-il rechercher des revues internationales de luxe qui auront ces avantages supplémentaires : du papier glacé et d’élégants caractères », suggérait Hélène Bessette dans l’unique numéro de sa très artisanale et confidentielle revue, *Le Résumé*, en 1969. D’inspiration surréaliste, la « revue d’action poétique » *Soror* affichait pour sa part, en couverture de son n° 16 (1975) : « Nous parlerons jusqu’à ce que nous ayons quelque chose à dire ». N’est-ce pas cela la spécificité des revues ?... Le rapport particulier à la fixation de la parole. Moins figées que les livres, elles laissent davantage de champ à toutes les tentatives de discours, aux ratages éventuels, à la prolifération tous azimuts, et pourtant, elles choient également dans l’imprimé. La tension est d’autant plus frappante pour *Fusées* qui dispose du luxe du papier couché mat et d’une typographie choisie.

Dans l’œuvre de Mallarmé, la fabrication de la revue *La Dernière Mode* (1874-1875) aura marqué la rencontre avec la typographie, déterminante si on la replace dans la perspective du *Coup de dés* (1897), et enrichi un lexique redéployé par la suite en poésie. En posant la question de la relation entre la parole aérée, possiblement infinie, et la science du langage écrit, terré – mais aussi, au passage, de l’archive –, le présent numéro de *Fusées* réactive l’enjeu même de toute revue.

Le titre de la revue est propice à l’explosion, voire à l’expulsion du poète hors de la page, à la poésie debout et en même temps, la fusée pas trop chancelante offre un espace habitable : vaste chambre à air d’où nous observons l’endroit où nous sommes couchés dans le ciel par notre naissance, astres, étoiles et cristaux de roche encadrant l’ensemble. Car l’habitat en poésie se conjugue à toutes les (ruptures d’)échelles : « Je conseillerais à une Dame, hésitant à qui confier les dessins d’un Bijou désiré,

de le demander, ce dessin, à l'Architecte qui lui construit un hôtel ». Mallarmé, toujours dans sa revue, consacrait en effet dès le début un article aux bijoux, et s'interrogeait sur leur caractère *permanent*, au-delà de l'éphémère de la mode.

Le résultat de *Fusées* consacre cette permanence – somme toute relative – mais il en va tout autrement de la conception et de la réception de l'objet. Baudelaire encadre ainsi le terme : « Plans, Fusées, Projets ». Un tel programme garantit contre la pétrification.

En guise de recette de cuisine, on pourra se nourrir de ce morceau de description de *La Dernière Mode*, dont on sait qu'il désigne quelque chose de précis mais qui ou bien court le risque de s'évanouir à peine prononcé, ou bien conduira sur le territoire de l'imaginaire gustatif : « Toilette de Promenade. Jupe en cheviotte giselle, garnie en tablier par un volant et des bouillonnés en poulx de soie de la nuance ; chaque bouillon séparé par un rouleauté de satin, toujours de la nuance. »

Voilà donc l'ouverture du *Fusées* 18 d'octobre, avant d'entrer illico dans la nuit éclairée – ici un bref rappel de Nerval et de ses *Nuits d'octobre* publiées dans *L'Illustration*, censées l'avoir « corrigé des excès d'un réalisme trop absolu ».

# 1 GENEVIÈVE MORGAN

*Hubert Lucot*

*Michel Nuridsany*

*Guy Brett*

*Charlotte Beaucillon*

*Jean-Paul Fargier*

*Geneviève Morgan*



Geneviève Morgan, Naxos en Grèce, pendant l'hiver 1980  
[genevievemorgan.com](http://genevievemorgan.com)

## RIPOSTE COSMIQUE

*Hubert Lucot*

Pour Geneviève Morgan, le ciel nocturne est un paysage pointilliste que prend parfois en écharpe un profil bleu, la voie lactée. J'aime particulièrement que la lune, au bout de la rue Castex, soit elle-même un paysage tronqué dont elle peindra les reliefs depuis son atelier de la rue Saint-Antoine sans murmurer les mots du *Gato noir* : « *rouge est la lanterne rue Casse-tex : Cx ou Cz. Voire eZra.* » Explications : Castex = Cx, Cz = Cézanne, eZra = Ezra Pound.



© Geneviève Morgan

Lune rue Castex le 5 juillet 2009. Photographie couleur, 30 x 40 cm.

Quand Geneviève Morgan écrit en 1983: « *L'étendue du ciel proche n'est pas invisible, mais l'humanité du XX<sup>e</sup> siècle a tendance à la faire disparaître (...) dans le recul des galaxies inaccessibles* », auxquelles accèdent, devons-nous ajouter, des instruments plus raffinés encore que notre œil et mettant en évidence, par exemple, le faisceau de neutrinos qui en cet instant traverse mon doigt, provenant du fin fond de l'Univers, et les poussières interstellaires dont certaines se coaguleront pour créer une étoile géante dans un milliard d'années... quand donc Geneviève Morgan veut m'imposer sa vision antique, j'use de mon droit de riposte :

Ce matin, alors qu'un merle siffle dans la cour intérieure tapissée de vigne vierge, l'Univers se présente à moi, je note qu'il est plat : un disque ovale empli de vides; des lignes m'attirent étrangement, courbes et statistiques trouées : « *Ici, dans la lacune, nul événement* ». Indiscernables, les galaxies sont des vaguelettes, un crépitement perpétuel de coup de dés encadre le hasard devenant nécessité jusqu'à la mort de l'Univers dans quelques petites dizaines de milliards d'années. Naît alors un merveilleux paradoxe: anéanti en un trou noir qui concentre la totalité de son énergie comme avant le big bang, l'Univers survit uniquement dans la conscience qu'en eurent les savants humains pendant une brévisissime période.

5 juillet 2010

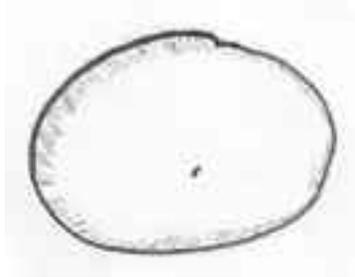


Schéma de l'Univers associant sa taille maximale (avant sa contraction) aux milliards d'années « vécues » et à « vivre ». La présence spatio-temporelle de la conscience humaine a été grossie un milliard de fois pour que les lecteurs de *Fusées* puissent la voir.

## CÉRÉMONIE NOCTURNE

*Michel Nuridsany*

La carte n'est pas le territoire, nous le savons. La pipe figurée sur une toile n'est pas une vraie pipe, nous le savons aussi. Magritte l'a écrit en toutes lettres appliquées sous l'objet peint par lui-même et Foucault nous a donné là-dessus l'un de ses textes les plus brillants.

Les cartes du monde passent pour décrire avec précision la découpe des côtes, les accidents de terrain, les lacs et les mers mortes, les sinuosités capricieuses des fleuves ou ces routes qui nous permettent d'aller de Paris à Lisbonne, de Tallin à Moscou, de Los Angeles à New York, de Damas à Ispahan. On s'en sert et ça fonctionne. On peut, grâce à elles, envoyer un missile sans trop de risques d'erreur là où il faut, étudier un tracé d'autoroute, la construction d'un barrage, ou repérer son itinéraire pour les prochaines vacances en Toscane.

Mais, qu'un avion nous transporte d'Europe en Asie, et vous voyez alors, dans la plupart des journaux locaux, une représentation du monde, qui fait vaciller votre entendement. Par un simple décentrement du point de vue, votre vision habituelle se trouve désorientée, stupéfaite.

Avant cela, dans l'avion lui-même, peut être avez-vous pu découvrir une tentative de représentation du globe terrestre qui fait valser la pointe des continents et grossir leur ventre. Vous ne vous y retrouverez que grâce aux gros points rouges ou noirs associés à des noms de villes et aux traits courbes qui désignent les routes aériennes desservies par la compagnie.

Les cartes sont des fictions. Comme le sont les systèmes philosophiques ou scientifiques, la vision atomique de Lucrèce ou quantique de Niels Bohr.

Les cartes de Geneviève Morgan ont l'exactitude allègre des fictions, leur splendeur dorée. Elles ouvrent sur l'infini turbulent du rêve et s'enchantent d'un supplément de vérité qui manque ailleurs.

Ces cartes ne sont pas intangibles, murées dans leur silence et figées. Elles se donnent à voir dans d'irrésistibles renversements de lumière où la peinture verse du jour à la nuit et de la nuit au jour.

L'azur s'emplit de noir et cingle les étoiles dans l'obscur qui s'étend et s'ouvre à l'infini.

Magie des cérémonies nocturnes.

Magies de la splendeur stellaire.

« Si les étoiles sont des soleils, pourquoi la somme de toutes leurs lumières ne dépasse-t-elle pas l'éclat du soleil » s'interrogeait Képler.

Le monde s'efface, ses repères disparaissent, tout bascule soudain et, du cœur de la nuit, se lève l'éblouissement enchanteur des soleils lointains et de leur lumière fossile.

Geneviève Morgan instrumentalise ces apparitions. Elle nous apprend à voir dans les ténèbres.



Pleine lune près d'Avignon, août 2010. Photographie couleur, 30 x 40 cm.

# À PROPOS DE G.M. POUR LA REVUE *FUSÉES*

*Guy Brett*

Traduit de l'anglais  
par Charlotte Beaucillon

## Observateur d'étoiles (Stargazer)

Geneviève Morgan occupe un appartement plutôt ancien de la rue Saint-Antoine à Paris. Dans l'espace aux poutres basses, on se sent comme dans une cave. Le mobilier, les étoffes, les livres vous enveloppent, et forment une sorte d'écrin aux tableaux suspendus aux murs. Lorsque vous jetez un œil à travers la fenêtre et voyez en contrebas la rue affairée, la chaleur domestique qui vous entoure semble encore plus confortable et recluse. Cette pièce est toutefois la scène d'une contemplation qui dépasse de beaucoup la rue Saint-Antoine, Paris, l'Europe, la Terre et le système solaire ; jusqu'aux innombrables soleils de notre galaxie locale ; jusqu'aux innombrables galaxies au-delà.

Voici le sujet des resplendissantes peintures du ciel de nuit que Geneviève Morgan a produit depuis plusieurs décennies.

Comment lier son espace personnel et domestique au cosmos ? L'on croit reconnaître une contradiction dans les termes, tant la petitesse et la douceur du nid semblent si totalement irréconciliables avec la férocité de l'univers.

Un tel casse-tête a conduit Geneviève Morgan à intituler ironiquement son exposition de 1998 à la galerie Porta 33 à Madère, "*Lar doce lar*" (*home sweet home*). Le dit casse-tête a intrigué bien des artistes. Le visionnaire Georges Vantongerloo, par exemple, a passé les vingt dernières années de sa vie à faire de petits modèles en

plexiglas qui, pour lui, représentaient l'univers – ou tenaient lieu d'univers, d'énergie et d'infinité. Il en vint à réfléchir à son propre logis, à ses quatre murs, dans une mixture narquoise d'émotions ; à un moment, protestant : “Je vis comme un chien dans sa niche” ; à un autre, écrivant la joie de rentrer chez soi : “Sa propre maison est le lieu du vrai soi... sans égotisme, mais là où l'on peut respirer”. D'autres artistes ont regardé avec humour nos désirs cosmiques, comme le fit Ilya Kabakov dans une œuvre de 1980, *L'homme qui s'envola dans l'Espace depuis son appartement*. Kabakov y avait reconstitué une pièce typique d'un lugubre logement communal soviétique. Au milieu de l'espace exigu se trouvait une chaise de lancement vide et « faite maison », suspendue par deux élastiques massifs, et éclairée par la lumière provenant de l'énorme trou dans le plafond qui, au-dessus d'elle, représentait la marque que l'habitant du logis aurait laissée après s'être éjecté dans les cieux.

Représenter l'univers implique une certaine nostalgie, due, peut-être, à l'impossibilité de trouver le langage adéquat à la mesure d'une telle réalité. Ainsi, toute tentative de se référer à l'univers est teintée de la sensibilité individuelle de l'observateur qui s'offre à cette tâche impossible. Il s'agit toujours d'un mélange de l'objectif et du subjectif. Les peintures du ciel de nuit de Geneviève Morgan ont une élégance très particulière. Le mot “élégant” concernant ses travaux n'indique pas quelque chose de léger ou de superficiel, mais est utilisé de la manière dont mathématiciens ou scientifiques parlent de l'élégance d'une hypothèse ou d'une solution. L'élégance chez Geneviève Morgan dénote une délicatesse visuelle qui dérive de la façon aimante dont sa main et son œil créent l'œuvre. Je lis ces peintures de ciels de nuit comme une offrande ou un hommage, adressé non pas aux seules étoiles, mais à la cartographie céleste, à ses équivalents graphiques changeants, et à ceux qui les ont construits. La composition des cartes du ciel a évolué à travers les siècles, passant d'un firmament rempli d'hôtes célestes, à un ciel aux variations de densité abstraites, un ciel sans confins.

Une innovation particulière qu'introduit Geneviève Morgan est de fournir, dans la même œuvre, un rendu à la fois diurne et nocturne du phénomène cosmique.

Alors que la lumière du jour s'estompe dans son appartement, et qu'une grande partie de la peinture disparaît, la peinture fluorescente utilisée pour les petits points des étoiles, éclairée par de la lumière noire, prend la relève et produit une sorte d'image de 24 heures. Il est intéressant qu'une telle idée soit née dans un espace de vie plutôt que dans l'espace spécialiste d'une galerie d'art ou d'un musée, avec ses conditions d'éclairage constantes et optimales. Cela me rappelle la manière dont la surface des laques chinoises a toujours été censée révéler sa vraie beauté dans le clair-obscur.

Le choc des échelles entre les pièces de nos logis et le cosmos nous rappelle simplement que nous - nos corps et nos consciences - existons en un point entre le vaste de « l'au-dehors » et le minuscule de « l'en dedans ». Il semble que dans une direction, nous pouvons grandir sans cesse, et dans l'autre, diminuer sans fin, sans pour autant qu'une de ces deux visions ne soit moins merveilleuse que l'autre. Bien que les cellules de la main qui écrivent ceci ne soient pas plus connaissables que les lointaines étoiles, penser l'univers est, au bout du compte, une consolation ; ou comme Jorge Luis Borges le dit, “un baume”.

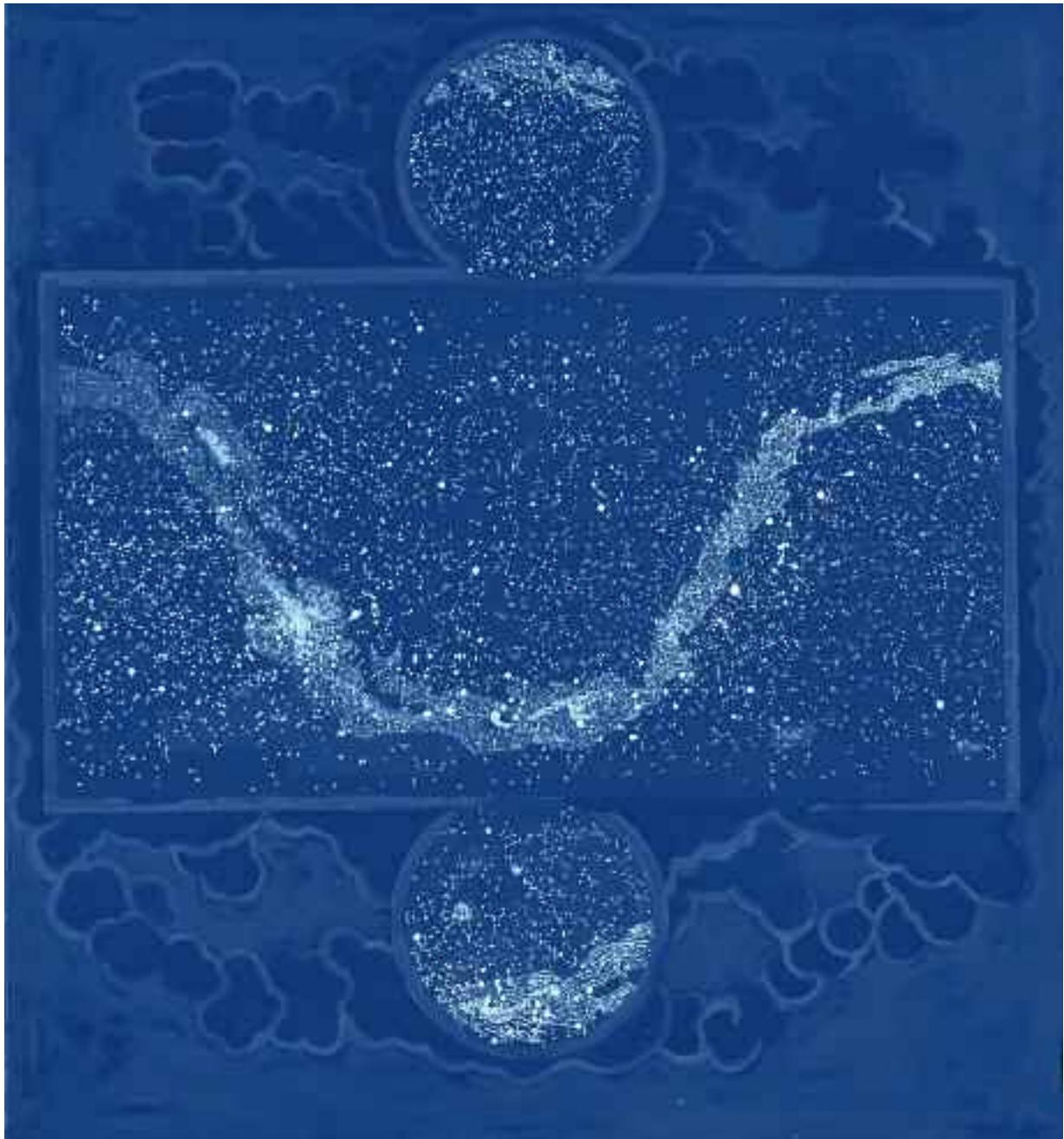
*30 avril 2010*



*Black Out Nord.* Les étoiles visibles à l'œil nu de l'hémisphère Nord.  
140 x 180 cm, huile et media sur toile.1983.



*Nébulinas. Vue diurne.*  
L'ensemble du ciel dans son découpage actuel en puzzle de 88 constellations.



*Nébulas. Vue nocturne.* 200 x 200 cm, huile et media sur toile. 1995.



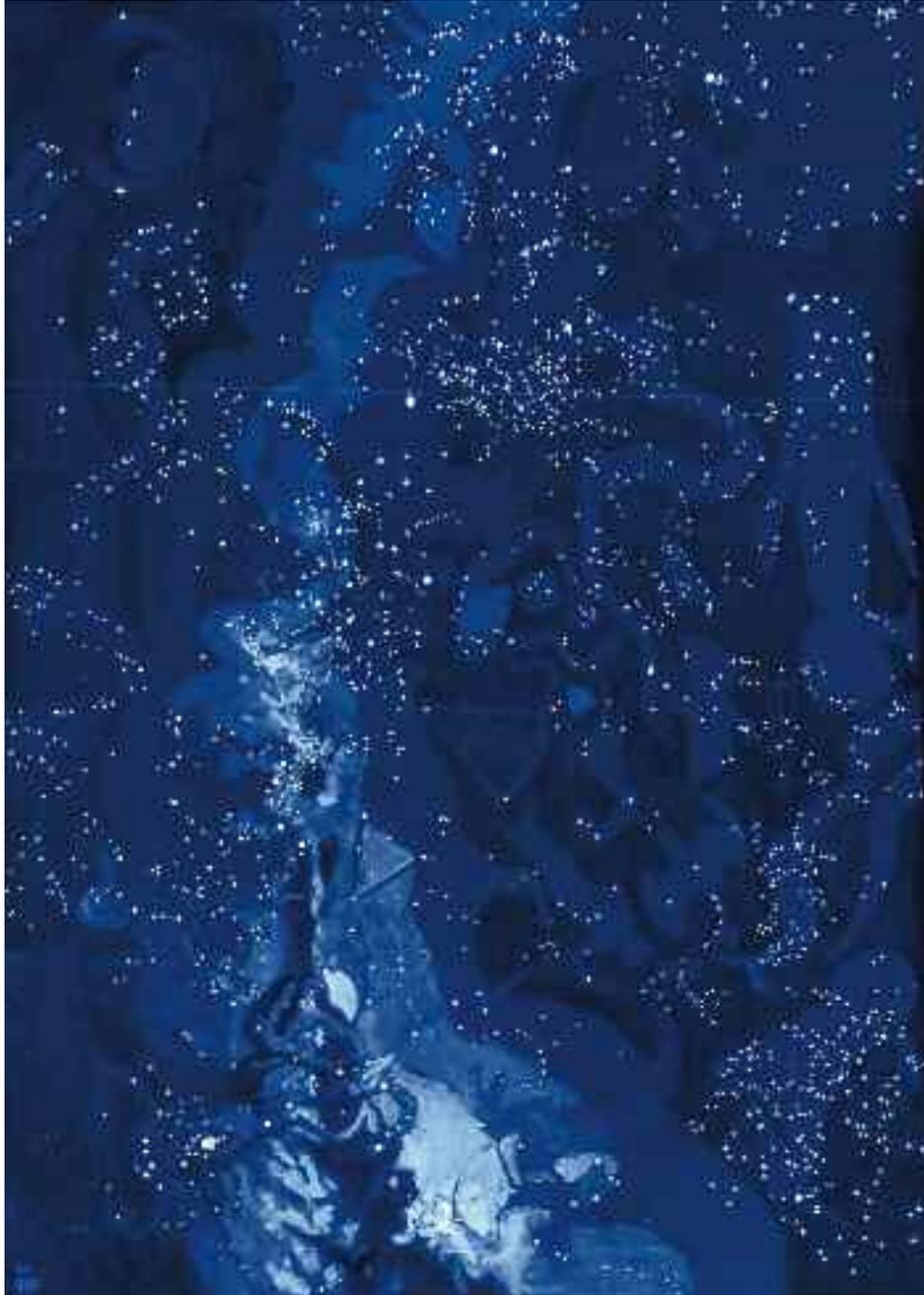
*Iliade*. Vue diurne. Les habitants de l'Olympe en leur sphère céleste.



*Iliade. Vue nocturne. 180 x 200 cm, huile et media sur toile. 1996.*



*Reversible Solstice South. Vue diurne.*  
Les constellations tardives des grands navigateurs en mers du Sud.



Idem, vue nocturne. 140 x 180 cm, huile et media sur toile. 1999.  
Coll. publique, Archenhold Museum, Berlin.



*Christmas Orion. Vue diurne.*  
Orion à Deauville, Noël 2000.



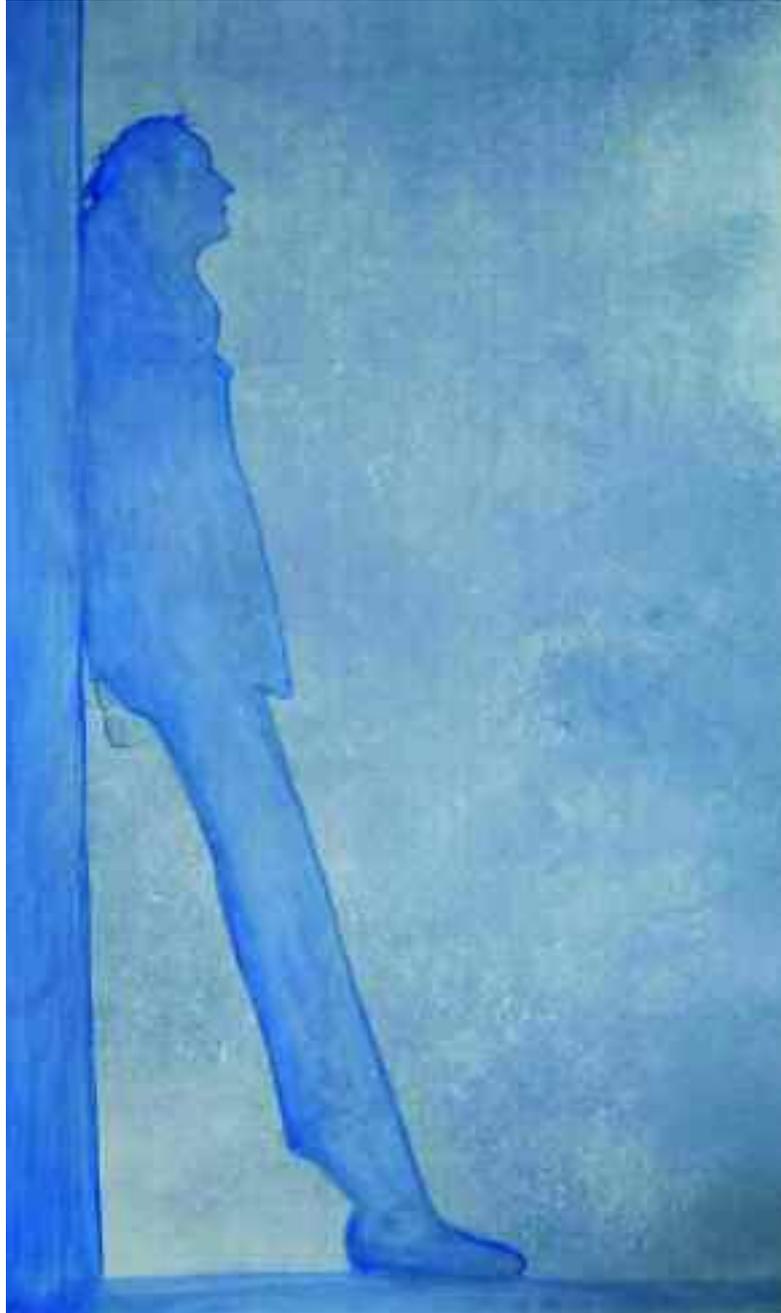
*Christmas Orion. Vue nocturne.*  
140 x 180 cm, huile et media sur toile. 2000.



*Aporie, Cyclades. Vue diurne.*  
Lever de la voie lactée début août.



*Aporie, Cyclades. Vue nocturne.*  
140 x 180 cm, huile et media sur toile. 2003.



*Lever d'Antarès à Pont.* Portrait de Jean-Paul Fargier  
80 x 120 cm, acrylique sur papier peint. 2007.

## ON GENEVIÈVE MORGAN FOR FUSÉES MAGAZINE

*Guy Brett*

### Stargazer

Geneviève Morgan occupies a somewhat ancient apartment on the rue Sainte Antoine in Paris. The low-beamed space feels like a cave. The furnishings, the textiles, the books envelop one and provide a kind of soft lining for the paintings which hang from the walls. If you cross to the window and look down at the busy street outside, the domestic warmth around you feels even more comfortable and secluded. Yet this room is the scene of a gaze that goes far beyond no. 16 rue Sainte Antoine, past Paris, Europe, the earth, the solar system, to the innumerable suns of our local galaxy, and the innumerable galaxies beyond that. This is the subject of the resplendent paintings of the night sky Geneviève Morgan has been producing over several decades.

How does one link one's personal and domestic space to the cosmos? They would appear to be mutually exclusive terms, the scale and cosiness of the nest seems completely irreconcilable with the ferocity of the universe. Such a conundrum led Geneviève Morgan to ironically title her 1998 exhibition at the galerie Porta 33 in Madeira, "*Lar doce lar*" (home sweet home). The conundrum has intrigued many artists. The visionary Georges Vantongerloo, for example, spent the last twenty years of his life making small plexiglass models which for him represented, or stood for, the universe, energy and infinity. He came to reflect on his dwelling, his own four walls, with a wry mixture of emotions, at one moment protesting that he lived "like a dog in its kennel" (comme un chien dans sa niche); at another writing of the joy of returning home: "One's house is the place where one is one's true self... without egotism but there where one can breathe". Other artists have looked with humour on our cosmic yearnings, as did Ilya Kabakov in a work of the 1980s, *The Man who Flew into Space from his Apartment*. Kabakov fabricated the typical room of a dismal soviet communal lodging where in the centre of the cramped space an empty home-made launching chair, suspended from massive rubber bands, is spotlit beneath an enormous hole in the ceiling where the inhabitant is supposed to have ejected himself into the heavens.

Depicting the universe has a strong component of longing, due, perhaps, to the impossibility of finding the language that will take the measure of such a reality. Therefore every attempt to refer to the universe is mixed with the individual sensibility of the observer which is offered for this impossible task. It is always a mixture of the objective and subjective. Geneviève Morgan's night sky paintings have a very particular kind of elegance. The word 'elegant' applied to her work does not indicate something slight or superficial, but is used in the way that mathematicians or scientists speak of the elegance of a hypothesis or a solution. Elegance in Geneviève Morgan denotes a visual delicacy which derives from the loving way her hand and eye create the work. I would read these night sky paintings as an offering or a homage, not only to the stars themselves but to star-maps and charts, those ever-changing graphic equivalents, and to the people who made them. The composition of star maps has evolved over the centuries from a sky filled with a heavenly host to one of abstract variations of density and a limitless space.

A particular innovation introduced by Geneviève Morgan is to provide both a day-time and a night-time rendition of cosmic phenomena within the same work. As the daylight goes down in her apartment, and much of the painting disappears, the fluorescent paint used for the tiny dots of the stars, illuminated by black light, takes over, producing a form of 24-hour picture. It is interesting that such an idea is born of the domestic living space rather than the specialist space of the art gallery or museum, with its constant and optimum lighting conditions. It reminds me of the way that the surface of Chinese lacquer-work was always considered to come into its true beauty in a dim half-light.

The clash of scales between our homely rooms and the cosmos simply reminds us that we – our bodies and our consciousness – exist at some point on a scale between the vastness 'out there' and the minuteness 'in here'. It seems that in one direction we can endlessly enlarge, and in the other direction we can endlessly diminish, without one vista being more wondrous than the other. Although the cells of the hand that writes this are no more knowable than the distant stars, to think about the universe is ultimately consoling, or as Jorge Luis Borges called it, "a balm".

*30<sup>th</sup> April 2010*

## VIVRE DANS LES ÉTOILES

*Charlotte Beaucillon*

Fil rouge de petits bouchons bleus,  
Couleurs d'étoiles,  
Poussière céleste.

Dans la lumière nocturne la main,  
Précise et sure,  
Aime le ciel encore et encore.

Ombre portée dans l'ombre sans soleil,  
Le bleu de la chair sans lumière  
Marque la toile, le mur, la terre.

Le bleu dans la main,  
Sur la peau sous les ongles dans les yeux et dans l'âme,  
Chaque jour, un nouveau monde.

## CIEL INTERIEUR

*Jean-Paul Fargier*

Couchés dans le ciel, avec la lune pour témoin...

Nous le sommes tous. Ensemble mais séparément, chacun pour soi. Les uns à côté des autres, à des distances infimes et pourtant énormes, au sens strict : astronomiques.

Impossible qu'il en soit autrement : nous ne sommes nés, dans ce point de l'univers nommé Terre, ni à la même seconde ni dans le même lieu. Au moment de notre naissance, la voûte céleste nous assigne une place unique dans le mouvement des astres et des planètes et, où que nos pas nous portent, nous perdent, nous serons jusqu'à notre mort inclus dans ce grand mouvement horloger. Poussière parmi les galaxies. Poussière consciente mais obéissant aux mêmes ordres, aux mêmes rythmes. Nos battements de cœur cadencés par la course du temps universel, coule dans nos veines le ciel infini.

C'est ce ciel que peint Geneviève Morgan. Ses tableaux représentent une parcelle de l'univers à un moment précis – parcelle captée, lue, déchiffrée d'un endroit particulier de la Terre. Hémisphère Nord, hémisphère Sud : deux scènes; il faut choisir où l'on veut aller au théâtre. Et quel jour, quelle nuit, quel mois de quelle année : le programme change souvent, on ne joue pas la même pièce à perpétuité. Geneviève feuillette son *Cosmoscope* et choisit. Elle assiste au spectacle et nous restitue sa vision. Ainsi chacune de ses toiles, qui se présentent à première vue comme un fourmillement d'étoiles indistinct se révèle un instantané quand on s'en approche. L'instantané intime de quelqu'un qui a creusé sa place, son chemin, dans cette géographie stellaire. Rien à voir avec une projection scientifique, d'utilité publique, éditée en série par tel ou tel Institut d'Astronomie, où nulle place n'est prévue, ni même concevable, ni pour ceux qui la signent ni pour ceux qui la consultent. Au contraire, les tableaux d'étoiles de Geneviève Morgan n'appellent d'usage que personnel. D'un côté comme de l'autre, ils ressortissent du domaine privé. Pour celle qui les a conçus comme pour ceux qui les envisagent dans un face à face d'œuvre(s) à spectateur(s), ces tableaux ne se justifient qu'à titre subjectif. Tout exacts qu'ils soient.

Quand on entre dans les détails de ces compositions, en interrogeant leur maître d'œuvre, c'est d'abord la rigueur de la représentation qui sidère. Chaque tableau comporte des centaines de points dont chacun est identifiable (Aldébaran, Orion, Véga, Castor et Pollux, Dénéb, Spica, etc.) ; même si aucun nom, inscrit en toutes lettres, ne les épingle comme sur les cartes officielles, un connaisseur saura les reconnaître ; chaque distance entre deux points traduit en millimètres ou centimètres les années-lumière qui les séparent ; tous ces points, virgules, cercles, ne sont pas de la même dimension, il y en a des gros, des moyens, des petits, des minuscules, suivant leur taille réelle dans l'éther ; enfin, ils ont chacun leur luminosité, plus ou moins brillante, et leur température de couleur (bleu, jaune, orange, rouge) telle que la science l'a observée, classée. C'est prodigieux de finesse réaliste, d'adresse dans la transposition, et pourtant l'essentiel n'est pas là. L'impact entre un de ces amas stellaires et celui qui le contemple est dans le sentiment que ce tableau l'interpelle personnellement. Quelque chose vous entraîne au-delà de la représentation, vous incite à chercher votre place au milieu de tous ces points, à voyager parmi eux. Question d'esthétique !

Questions de couleurs, de vibrations, de fonds. Et aussi d'éclairage. Car on ne voit pas, dans ces tableaux, les mêmes configurations par temps clair ou à la lumière électrique. Les pigments employés ont la propriété de briller autrement sous un éclairage spécial, emprunté au théâtre à effets. Baignées de « lumière noire » les étoiles scintillent de mille feux divers. Alors que l'éclairage qui filtre d'une fenêtre ou tombe d'une ampoule ordinaire ne révèle qu'un dessin mat, sans relief, la lueur nocturne, filtrant d'un tube violet, creuse dans le magma des distances, façonne des groupes, sculpte des temps plus ou moins proches, lointains. C'est pourquoi il faut toujours voir deux fois les tableaux de Geneviève Morgan. Dans leur double exposition possible. Chaque exposition initie un voyage.

Premier voyage : du jour à la nuit. Petite mise en scène. Chez elle. Après un premier coup d'œil, on tire les rideaux, on allume les réverbères accrochés aux poutres. La lumière noire chauffe lentement. Patience : l'enchantement est à ce prix. Du plus profond des ombres du tableau sourd un bouquet de fleurs de feu. Vous voici embarqués. Dans une galerie, un musée, prévoir un éclairage cyclique, à rhéostat variable. Même effet. Vous voici dans la nuit face à l'immensité. Si vous êtes connaisseur, vous repérez vite quelques points familiers et à partir de ceux-ci vous naviguez sans erreur d'une étoile à une autre, émerveillé. Si vous ignorez tout

de la Voie Lactée, mis à part la Grande Ourse, que vous avez d'ailleurs du mal à trouver ici, demandez à l'artiste le nom de n'importe quel point, sa réponse vous éclairera ; laissez le parler ; suivez le guide, il connaît le ciel comme s'il l'avait fait ! J'en parle d'expérience, ayant le bonheur de vivre depuis trois ans au milieu de ces tableaux.

Autre voyage (il fut le mien au début, et j'aime parfois le refaire) : de l'abstrait au concret. On peut très bien devant ce spectacle s'enchanter des seuls événements lumineux, du jeu des masses sombres et des stries, halos, sillages, traînées, écharpes flottantes, comme autant de formes se répondant, juxtaposées sans signifier rien de définissable, pur tricotage de rythmes, ainsi que le pratiquent les artistes de l'abstrait. Beaucoup de visiteurs sous le charme de ces bleus profonds ou limpides, troués de clignotements orangés, rouges, ne veulent pas en savoir davantage : entrer dans le déchiffrement des points risquerait de rabaisser leur plaisir pictural. Nommer cette surface ciel et ces points étoiles, à quoi bon ? On y gagnera quoi plastiquement ? Pointer là des constellations, merci. Passez votre chemin, trouble fêtes trop savants. Laissez-nous divaguer en paix, perdus dans l'azur. Pourquoi pas ? A chacun ses plaisirs esthétiques. Et il est vrai que de ces tableaux émanent un rayonnement puissant de formes en fusion, fusées de couleurs, trajectoires filées, nuages provisoires de traits ne promettant nulle pluie d'objets, nulle apparition nommable. Pourtant la connaissance de la réalité déployée par Geneviève Morgan ne nuit pas à l'émerveillement, elle l'augmente. Et ceux qui recherchent ses tableaux sont en quête de cette profondeur réelle du temps et de l'espace que leurs éclats immobilisent avec tant de grâce et de science mêlés. Chaos ordonné où on ne se perd jamais, où certaines questions n'ont leurs réponses que là.

Pour faciliter ce voyage, l'enclencher autrement, peut-être nous amener ailleurs, l'artiste peint parfois à la surface de ses cieux profonds des objets vivants, mortels, transitoires : des oiseaux aux ailes déployées, une barque et ses passagers mettant le cap sur la Voie Lactée. J'aime ces œuvres tout particulièrement : elles créent un raccourci existentiel bouleversant. Entre les entités les plus gigantesques, les plus lointaines, les plus massives, les plus anciennes qui peuplent le ciel pour ainsi dire depuis toujours et les êtres de chair et de sang qui le traversent brièvement toutes distances s'abolissent : ils s'enveloppent mutuellement comme dans un dessin d'Escher. Preuve d'une intériorité mise à nu, extériorisée sous forme d'énigme posée au Réalisme : comment cet ensemble (oiseaux/étoiles ou embarqués/voie

lactée) se peut-il ? De quelle perspective relève-t-il ? Quel rapport réel traduit-il ? A quoi correspond-il ? Et de quoi répond-il ? Devant qui ?

Faites avancer le témoin : la Lune.

Morceau cisailé de la Terre, attaché à la rotation de celle-ci, tournant vers nous toujours la même face, les mêmes yeux, le même front, la même bouche que les artistes depuis des siècles se plaisent à faire rire ou pleurer, la Lune est une métaphore de l'Homme. Un miroir que nous tend l'Univers pour nous signifier notre sort. Sa face cachée constitue un modèle non pas réduit mais amplifié de l'action des astres sur nous. Tandis que sa face visible nous regarde, sa face invisible se charge en rayons cosmiques, procurant à sa masse une force qui la rend capable de soulever les mers et le manteau terrestre. Ainsi chacun de nous, comme la lune, reçoit sa part de rayonnement. Sa dose d'énergie. Doublement. Directement des étoiles – chacun les siennes suivant l'endroit où nous sommes *couchés* dans le ciel par notre naissance. Mais aussi, indirectement. Quelques effluves ayant transité par la lune nous parviennent et nous modifient. Avec plus ou moins d'efficacité, nous le savons, suivant qu'elle est pleine ou montante, descendante, etc. Qui n'a pas mal dormi un soir de pleine lune ou accompli quelque acte inattendu, insensé ?

Les photos que Geneviève Morgan prend de notre satellite répondent au même souci que ses peintures, émettent les mêmes messages mais, à coup sûr, d'une façon plus sereine, plus joyeuse, plus simple et plus directe. En la cadrant seule dans le ciel ou positionnée au-dessus d'un repère terrestre (clocher, monument, montagne, fleuve, lampadaire), ce qui intéresse la photographe c'est que la lune se montre différente chaque nuit, soir après soir, tout au long de l'année, et d'une année sur l'autre. Et cela d'autant plus que les planètes qui l'accompagnent, la frôlent, la circonviennent, ne sont pas toujours les mêmes : tantôt Vénus, tantôt Mars, tantôt Jupiter... se rapprochant, s'éloignant, suivant chacune ponctuellement le calendrier de son orbite. Et encore ceci, qui rend la capture énervante, excitante : jamais la lune ne se lève à la même heure ni au même endroit. Patiente, familière, chasseuse à l'affût, Geneviève Morgan attend la cachottière, l'arme chargée. Feu ! Salve d'honneur ! Fusée ! Fêlure ! Retour de flamme ! Clin d'œil ! Clic ! Clac ! Les photos de lune deviennent ainsi des simplifications des tableaux de l'artiste, un peu comme un dessin résume une peinture, ou plus exactement comme un radar signifie, pointe, localise un bâtiment évoluant dans le ciel ou sur l'océan.

## SANS DOUTE, À PROPOS DES PAYSAGES CÉLESTES

*Geneviève Morgan*

*Le monde est en train de disparaître, il faut se précipiter si on veut voir quelque chose*  
Paul Cézanne

Sans doute n'est-il rien de mieux partagé ni de plus universel que le spectacle du ciel qui nous entoure. La lumière du jour, le Soleil, la Lune et les étoiles, sont notre environnement naturel, rendu presque banal par trop de connaissances et par trop d'habitudes inculquées, orientant les recherches de notre époque.

L'attitude de conquête du ciel proche et lointain qui est la tendance d'aujourd'hui est à l'opposé de celle, révérencielle, des peuples anciens pour lesquels il n'a jamais fait aucun doute que toute vie manifeste ou invisible, antérieure, présente ou future, provenait du cosmos. La magnificence et la régularité diurne et nocturne de son déploiement étaient l'évidente preuve sensible de sa présence absolue, de son essence sacrée envers laquelle il eut été vain de vouloir s'exclure. Bien au contraire, le désir et la nécessité d'entrer en relation avec le cosmos au-delà de la relation d'immanence qu'il nous offrait, et d'établir un lien dans l'ordre de la transcendance avec le Grand Tout qui nous contient permettaient d'en comprendre et d'en apprécier l'intime harmonie si précieuse et de conjurer la crainte de ses déchaînements.

C'était là, sans doute, le moindre des gestes de reconnaissance que l'on pouvait lui rendre mais aussi à l'évidence le moyen le plus sûr d'accès à la sagesse. Et ainsi fut-il fait partout où il y eut des anciens peuples, chacun selon ce qu'il en comprenait à l'aide de ses références locales, établissant des correspondances d'après l'exemplarité du cosmos sacralisé en modèle ultime, dans toutes les activités et les agencements humains, pour créer son modèle social, politique et spirituel. L'essence même de sa culture.

Cette attitude révérencielle des peuples anciens envers le ciel tout puissant, créateur et dévastateur, et envers ceux qui s'en occupent, s'est transmise en partie jusqu'à nous. Les astrophysiciens de l'âge moderne ne sont-ils pas un peu les analogues des

grands Mages au savoir transcendant des époques révolues ? Ainsi au Moyen-Âge, le statut d'Abd al-Rahman produisant la version arabe du calendrier de Cordoue, celui d'Al-Soufi ajoutant aux 48 constellations ptolémaïques celle du ciel des Bédouins, ou celui d'Al-Biruni rédigeant son traité des étoiles fixes, relèvent autant de l'ordre sacerdotal et monacal que de celui de la science.

Tout serait sans doute resté dans l'ordre si les premières lentilles optiques n'avaient fait découvrir à la Renaissance la présence de taches sur le soleil, l'irréfutable preuve qui devait précipiter sa destitution du monde incorruptible, éternel et divin où il vivait en maître et seigneur depuis des siècles, dans sa sphère devenue cristalline. Copernic redécouvrant Aristarque avait peu avant détaché la terre du centre du monde ou elle était bloquée, Galilée voyait à la lunette un duplicata du système solaire en regardant des satellites évoluer autour de Jupiter ; et il n'en fallut pas plus pour qu'une révolution copernicienne se déclenche, et que le monde occidental soit plongé dans une profonde crise de conscience.

Ne fallait-il pas, dès lors, revoir toutes les croyances et les lois physiques, morales et sociales qui y étaient rattachées, et à quel hypothétique modèle restant à découvrir allait-on pouvoir se fier ? Le monde clos avait fait son temps, la terre évoluait miraculeusement sans soutien dans le ciel, les sphères cristallines qui enfermaient les étoiles fixes dans leurs corsets volèrent en éclats, le soleil fut déchu de son éternité. Un grand nombre de ces étoiles fixes dévoilèrent, démasquées, leur profil de galaxies recelant d'innombrables pépinières d'étoiles. Au péril de leur vie les esprits forts durent reléguer Enfer et Paradis dans le monde abyssal d'un espace infini ou le Créateur, déjà invisible, devenait introuvable.

De nos jours les révolutions apocalyptiques et physiques n'ont de cesse de se succéder, et la conscience humaine dont le temps est si bref s'est habituée à l'idée d'un espace-temps cyclique où les révolutions sont la règle et les *big bang* et *big crunch* alternés, sont les témoins des pulsations du grand cœur vivant du cosmos. Mais cette version de l'histoire ne plaît pas à tous. La maladie dévastatrice de la radicalité conservatrice de valeurs révolues qui a fait rage au XX<sup>e</sup> siècle a certes sa cure et son vaccin dans la culture du regard, et c'est peut-être une des raisons qui poussent encore certains à contempler les cieux où pullulent aujourd'hui les soleils et où inexorablement les galaxies s'enfuient toujours plus loin, dans un espace aux dimensions incertaines, nous regardant inlassablement, nuit et jour.

Il ne sera donc plus possible, dans ces conditions, de pouvoir représenter le cosmos sous l'aspect d'une sphère de cristal étoilée, que tient la divine main de son créateur et propriétaire, même si nous nous attardons volontiers à en admirer la beauté picturale dans les œuvres des maîtres anciens. Le spectateur d'aujourd'hui ne reconnaît plus le ciel qu'il voit dans cette représentation, mais l'occurrence d'un art codé, *ready made* conceptuel remis au goût du siècle dernier par Marcel Duchamp. De même, la voûte au semis d'innombrables étoiles d'or bien rangées par Giotto dans la basilique Saint-François à Assise nous ravit toujours autant, et si elle correspond encore à la possibilité affective de notre sensibilité, elle n'est cependant plus en phase avec nos connaissances actuelles, et décalée par rapport à la réalité du présent de nos visions nocturnes.

Dès lors, faire le portrait du ciel de nuit, celui de l'instant du paysage céleste qui s'offre à nous dans le spectacle déroulant de sa procession, témoignera tant du continuum de générations de consciences éphémères qui y sont inscrites, que de notre regard sidéré par son déploiement. La vision du ciel de nuit s'offrait déjà aux premiers des hommes qui en ont quelquefois gravé le dessin dans la pierre, et consiste encore, malgré et grâce aux idées reçues du passé et du présent, à en restituer la ressemblance.

Se positionner sur le motif, face contre ciel en pleine immersion contemplative, dans la grande aporie qui s'y joue, et laisser le regard s'imprimer des dessins qui s'y trament pour en témoigner le jour venu y aide. Si toutefois l'on ne voit pas de mal au fait de passer, ravie, ses nuits dehors. La nuit est encore porteuse de clarté pour certains, dont je suis.

## 2

# FRANÇOISE JANICOT

*Olivier Cadiot*

*Paul-Armand Gette*

*Bernard Heidsieck*

*Jean-Jacques Lebel*

*Frédéric Acquaviva*

*John Giorno*

*Esther Ferrer*

Il faut dire merci à la vie qui m'a permis de rencontrer des poètes,  
des écrivains, des artistes de haut vol.

Ils sont devenus mes amis, je les ai photographiés.

A Paris, Cambridge, Amsterdam, Malmö, Stockholm, Mexico,  
Ventabren, Cogolin, New York, San Francisco, Szeged, Rome, Genève,

Wien, Varsovie, Santa Cruz, Sidney, Milan, Spolète, Leicester.

Je leur dois beaucoup car j'étais ficelée, encoconnée, et je ne voyais  
pas grand-chose. Je les ai aperçus et c'était très fort.

## Beach Generation

Quand on demande à Françoise Janicot si elle est photographe, elle répond qu'elle s'occupe surtout de *papier*, c'est vrai, papier mâché, papier plissé, papier plancher, papier portraits, papier écran, papier lumière... Elle dit aussi *ce sont des photos de vacances*. En voilà des vacances ! On peut venir aussi ? William Burroughs disparaît dans son hamac, Jean-Jacques Lebel fait du pédalo, Heidsieck traverse la baie en tuba, Christian Prigent champion de toboggan ! Giorno écrase Labelle-Rojoux au jokari ! Lora-Totino a perdu son portable dans le sable ! On attaque le rosé ! Tarkos arrive en ULM, Ginsberg sort son yukulélé, Anne-James Chaton fait ses mots fléchés. Brochettes ! côtelettes ! À table ! Excusé Duchamp, Gertrude et Tristan T. Marinetti veut des frites ! Rimbaud fait des châteaux ! Bonnes vacances Françoise Janicot !

*Olivier Cadiot*

Chère Françoise,

Je trouve que Françoise est un prénom qui te va bien. Ce qui te va bien aussi c'est d'être artiste, très bien même, toi qui n'hésites jamais dans le choix de tes sujets.

Après avoir acquis une parfaite connaissance de toutes les nuances du gris, un jour tu te baisses pour ramasser ton plancher et nous le dresser devant la figure ou tu fais appel à la ficelle pour t'enconner et disparaître, sans doute en avais-tu assez de la sale gueule des gens, enfin je m'avance beaucoup, car je n'ai jamais osé te poser cette question.

Maintenant, ils te courent après parce qu'un jour il te vint l'heureuse idée de tirer le portrait des poètes et comme tu n'avais pas de goût pour ceux qui se vautrent sur la page, tu les as choisis debout. Chapeau, Madame.

L'autre jour, tu évoquais encore cette plage de Suède où nous avons éprouvé l'envie irrésistible de sauter dans la mer. Il est vrai que nous n'avions pas réfléchi à autre chose qu'au plaisir et que nous étions sans rien. C'est un joli souvenir n'est-ce pas ?

Je te souhaite le bonjour Françoise Janicot.

Paris, mai 2010

*Paul-Armand Gette*



Christian Prigent. Festival de la Batie - Genève 1992



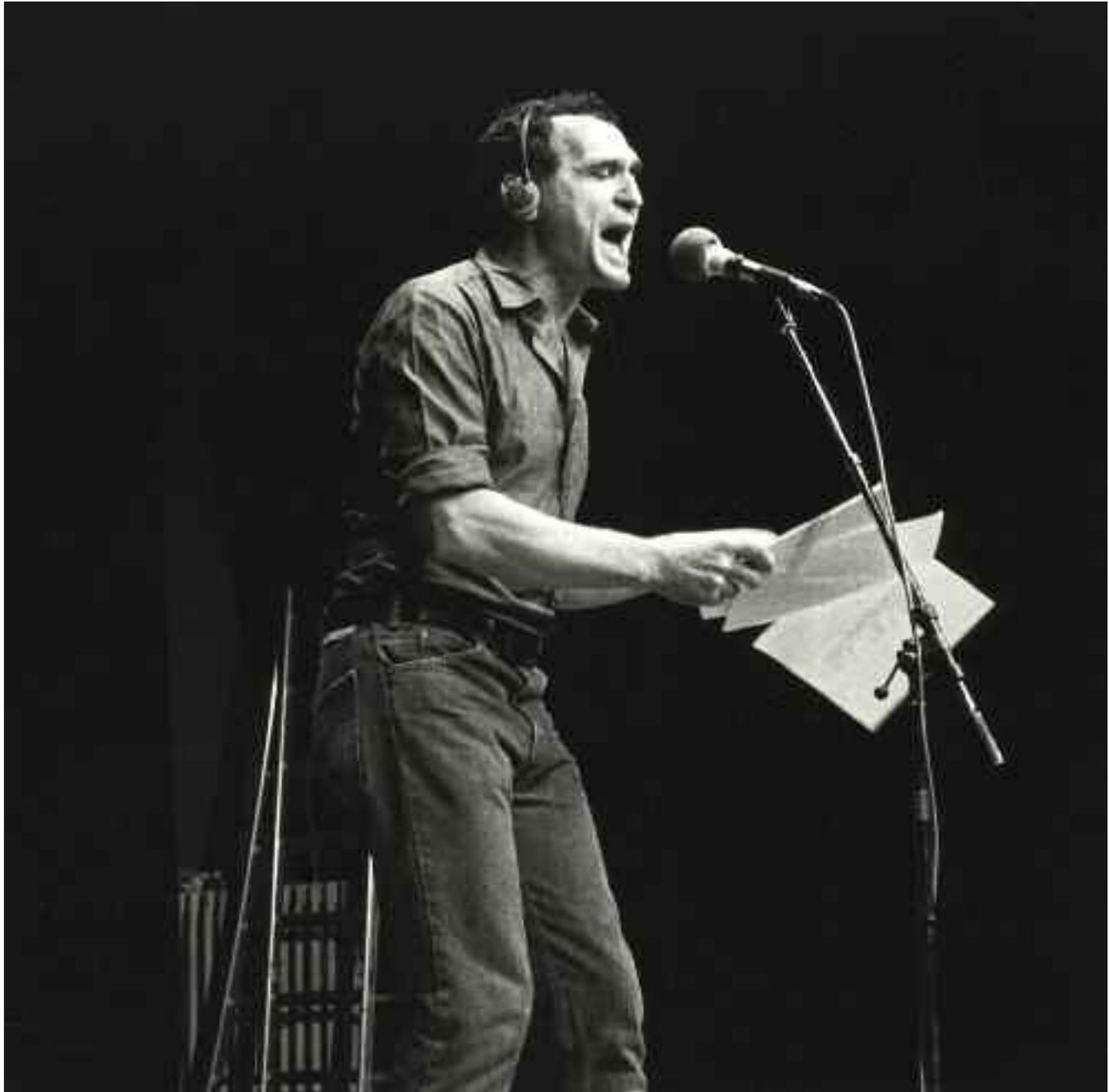
Allen Ginsberg et Jean-Jacques Lebel. Centre Culturel Américain 1979



Paul-Armand Gette. Chez Annick Lemoine 1976



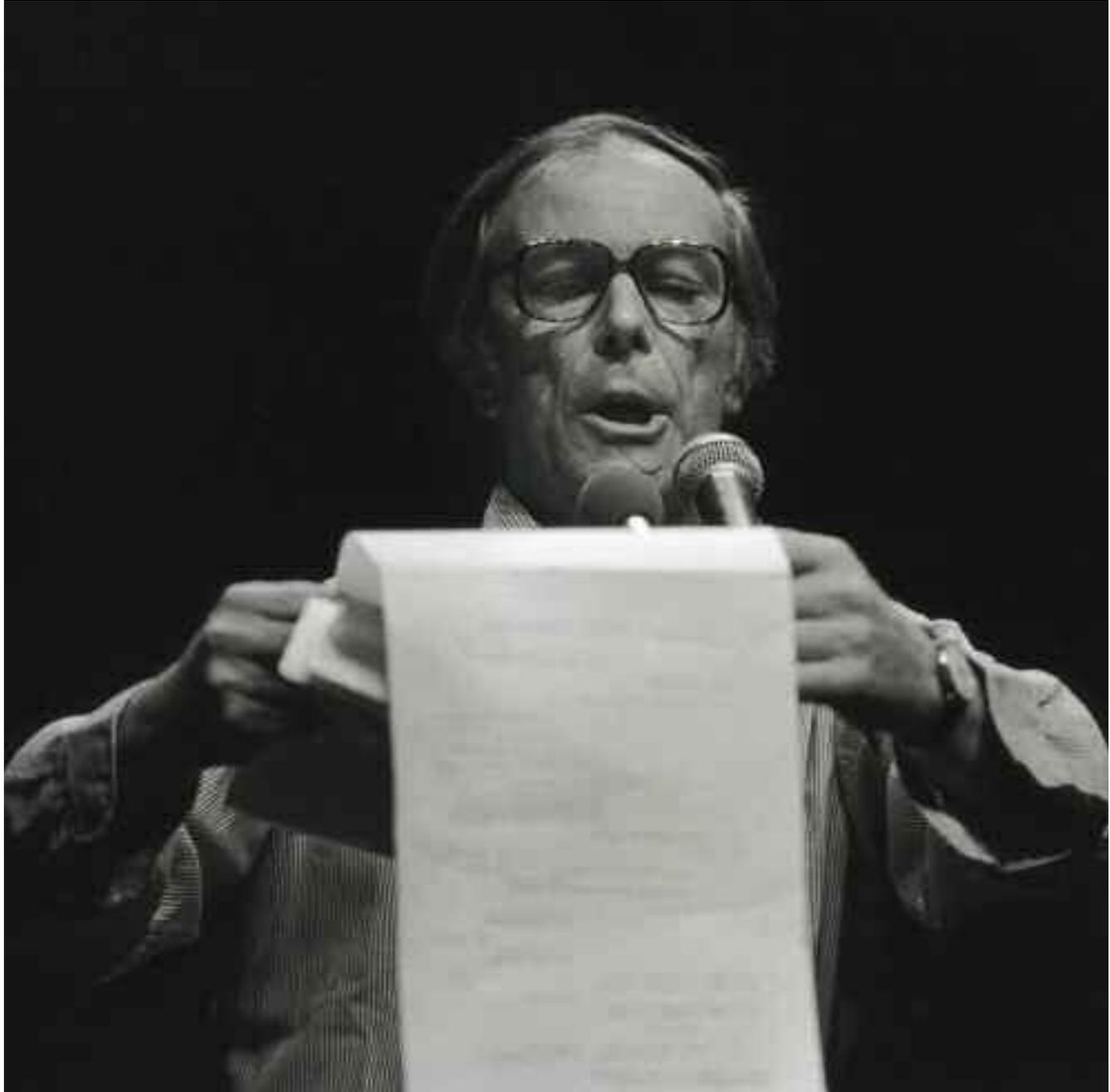
La Bocca della Vérita. Rome 1980



John Giorno. Polyphonix 1981



William S Burrougts. Amsterdam 1981



Bernard Heidsieck. Polyphonix, Centre Pompidou 1982



Arnaud Labelle Rojoux. Polyphonix, Centre Pompidou 1982



Michèle Métail. Centre Pompidou 1983



Olivier Cadiot. Festival de la Batie, Genève 1982



Esther Ferrer. Spera, 1992

FRANCOISE JANICOT

témoïn de l'autre et nouvelle face de la Poésie

La Poésie "ACTION", la Poésie "SONORE", la Poésie "DIRECTE", la Poésie "PERFORMANCE", sans omettre, désormais, la simple LECTURE PUBLIQUE, en somme, la Poésie "DEBOUT" - et sans revenir sur les origines diverses de cette resurgence - s'est réinfiltrée dans notre quotidien, soit de façon individuelle ou dans le cadre de Festivals Internationaux de plus en plus nombreux.

Arrachée à sa clandestinité, de son ghetto, elle a refait surface, et tel qui jamais n'entrerait dans une librairie pour y acquérir un livre de poésie, se précipite désormais pour la voir publiquement jouer les funambules. En effet, au-delà du texte "lu", "donné", vient s'adjoindre dans l'espace de la scène le comportement physique de chaque poète, appelé à donner de celui-ci une lisibilité visuelle.

Françoise Janicot, peintre, simultanément à cette mutation qui trouve ses origines concrètes dans les années soixante, sélectionnée par la Section des Criti-

ques pour la deuxième Biennale Internationale de Paris de 1961, réalisait alors de grandes toiles monochromes grises ou noires, mais prenant conscience en 1968 de son isolement elle finit par enfermer ses toiles derrière un fin grillage, constituant un cycle de "TABLEAUX ET DESSINS CACHES" dont le point d'orgue fut, en 1972, la réalisation de son propre "ENCOCONNAGE", ceci dans le cadre d'une Manifestation, Quai Bourbon, intitulée "TROIS SOIRS PARMI...". Et chacun alors, dans la tension de cette Performance de vingt minutes de retenir son souffle.

L'achèvement de ce parcours appelait à sortir de chez soi. Françoise Janicot le fit, munie d'un appareil de photos. D'évidence ce furent les éléments "cachés" de la ville qui s'imposèrent à elle, pendules barrées "hors service", fenêtres obstruées de parpaings d'immeubles abandonnés...

Mais cette décade était celle, nous l'avons vu, du démarrage, embryonnaire encore, de l'explosion du poème hors de la page.

Les premières photos réalisées par Françoise Janicot dans ce cadre furent celles prises dans l'Atelier de l'artiste

américaine FLUXUS, Alice Hutchins, d'une répétition d'une Lecture/Performance de Paul-Armand Gette et moi-même pour la Biennale de Paris de 1965, avec la complicité de deux pompiers de Paris, les AELYS, exécutant des exercices de mains-à-mains.

Rarissimes sont en fait les photos de cette époque retraçant ce type de Manifestations. Les choses ont certes bien changé depuis, mais c'est ainsi qu'il n'existe qu'une ou deux photos - dont l'une de Brion Gysin prise par son ami Ian Sommerville - des soirées du DOMAINE POETIQUE en décembre 1962 et mai 1963 à l'American Center du Boulevard Raspail, à Paris, séances parmi les toutes premières de ce type. Rares et insolites à l'époque, l'avenir dont elles étaient déjà porteuses n'était pas encore décelable. Mais leur prolifération, mondiale, s'est vite accélérée...

Ayant assisté, depuis cette année, à la plupart des Festivals de poésie auxquels j'étais convié, ou à l'organisation desquels j'ai participé, Françoise Janicot a spontanément photographié, de façon quasi systématique, de façon progressive et la plus naturelle qui soit, des poètes du monde entier en train de Lire, d'agir, de se manifester.

Ses archives à ce titre, après plusieurs décades de péré-

grinations sont considérables. Ainsi est-elle fréquemment sollicitée à les exposer dans des Musées, Bibliothèques, Galeries ou Médiathèques.

De même, c'est ainsi que près d'un millier de ces photos de poètes, de toutes nationalités, ont été publiées dans des journaux, des hebdomadaires, des revues, des livres, sur des cartons d'invitation, dans des catalogues ou documents divers.

Ces poètes - je ne les nommerai pas, compte tenu de leur nombre et par crainte d'en omettre - ce sont essentiellement :

- les ténors de la Beat Generation,
- les membres, nombreux, du Groupe FLUXUS, ainsi que ceux du Groupe ZAJ,
- les praticiens, habituels et volontaristes, poètes et performeurs, de la scène publique, de plus en plus nombreux,
- quelques autres, aussi, de toutes nationalités, surgis là, malgré eux, par obligation, hasard ou mimétisme,
- des photos de Groupes, enfin, prises à l'occasion de Festivals divers, certaines célèbres, telles celles, par exemple, de "LA BOCCA DELLA VERITA", à Rome en 1980, du Festival d'Amsterdam de 1981, de celui qui s'est te-

nu à l'UNESCO en 1982, de toutes celles prises devant la statue de la LIBERTE du Jardin du Luxembourg, à la demande de Jean-Jacques Lebel, au fil des Festivals Polyphonix quasi annuels depuis 1979.

- (enfin j'ajouterai, pour terminer, parallèlement aux reportages de tous ces poètes en action, l'activité photographique minimaliste et radicale de Françoise Janicot à partir de planches de papier blanc ou d'auto-portraits, subtils, complexes, parfois "cachés".)

Compte tenu de l'état d'esprit dans lequel elle a réalisé l'ensemble de ces photos de poètes, s'obligeant, bien souvent, par principe et discrétion à ne pas se déplacer durant une prestation de l'endroit où le hasard de la soirée l'avait située, il n'a jamais été, bien entendu, question pour elle, de faire des photos d'acteurs ou de théâtre, des "portraits", mais simplement de fixer dans leur fragilité et leur intensité, des rencontres, connivences, élans de poètes dialoguant, se confrontant, venus de toutes les parties du monde, rassemblés pour quelques instants, requis de fournir le meilleur d'eux-mêmes sur scène, gauches ou assurés, timides ou explosifs, tous, chaque année un peu plus nombreux, devenus les vecteurs de cette poésie explosive, de sa recirculation, de ses balbutiements dérisoires ou triomphants.

Ce qu'a capté en définitive cet ensemble de photos - l'oeil de Françoise Janicot - c'est, sur une période de quarante-cinq années, une HISTOIRE, celle de cette masse fragile, hésitante, puis affirmée, d'énergie et de tension réunies, confrontées et complices, tout compte fait, pour replacer la Poésie à la verticale, la dresser, nue, sans filet, mais finalement sûre d'elle-même, polyglotte et composite, dans toute sa panoplie éternelle tissée de tendresse et d'invectives, de trac et d'assurance, d'humour, d'ironie, de sous-entendus complices.

Ce que cet ensemble a restitué - ne cesse de restituer - dans sa fraîcheur et sa spontanéité, c'est le melting-pot de ces RENCONTRES, c'est le brassage/brasier de cette poésie dans son existence même. Objectifs atteints, ratés ou réussis !

Bernard Heidsieck  
juin 2010  
Aincourt

## « JE NE SUIS PAS PHOTOGRAPHE »

*Jean-Jacques Lebel*

*«Ce n'était pas le chef, mais une sorte  
de volonté collective qui rassemblait  
tous ces acteurs issus du même  
milieu et de la même culture,  
et c'est ce qui a fait le plus défaut  
jusqu'à une date récente ».*

Lou-Andreas Salomé (in « *Ma vie* »)

La première et la plus persistante des images qui s'impose à moi lorsque je pense à Françoise porte un titre : l'*Encoconnage*. C'est une œuvre puissante. Conçue et réalisée par elle du temps où – sous les auspices de François Dufrêne, poète-plasticien considérable, notre ami commun – nous avons fait plus amplement connaissance. C'était en mars 1972, à l'occasion des réunions semi-publiques organisées par Françoise dans son atelier, dont la soirée où elle procéda à l'*Encoconnage*. J'y fus amené par une personne d'un charme inoubliable, qui nous a laissé, à tous et à toutes, un souvenir ému, l'ethnologue/psychanalyste/plasticienne/essayiste Françoise Eliet (alors ma compagne), une proche des Janicot-Heidsieck. Les deux Françoise participeront par la suite aux activités du *Lieu-Dit*, la galerie dirigée par Yolaine Simha, consacrée aux femmes artistes, située dans une cour secrète du Quartier Latin. C'est là qu'en 1978 se déroulera la « one woman show » de Janicot.

L'*Encoconnage* m'a laissé stupéfait et, sans barguigner, je l'ai sur le champ perçu comme une œuvre d'art emblématique. Trente-huit ans après, je persiste et signe. Aujourd'hui encore cette image-choc matérialise le point d'émergence et d'affrontement d'une telle quantité de flux hétérogènes, de signes et d'affects contradictoires, qu'il est malaisé de les énumérer et problématique de les désigner.

Essayons quand même !

Commençons par préciser que cette photographie n'est aucunement un banal et statique autoportrait mais, au contraire, le point d'aboutissement d'une performance à la fois corporelle et politique jouant sur le dédoublement et la permutation sujet

photographiant/objet photographié auxquels Françoise s'est livrée en personne, en public et en temps réel dans le cadre explicite du mouvement féministe (re)naissant y compris dans un regroupement transversal autour de la revue influente qui avait nom *Sorcières*. C'est tout dire ou presque<sup>1</sup>. Donc, ce soir-là, Françoise a commencé par préparer, charger et focaliser son appareil. Elle a ensuite effectué son action d'auto-embobinage à l'aide d'une très longue ficelle devant l'objectif. Il était d'avance convenu avec quelques témoins qu'ils et elles appuieraient sur le déclencheur à intervalles réguliers. C'est ainsi qu'un rouleau de trente-six photos a été utilisé d'où Françoise a ultérieurement tiré l'image, désormais classique, de l'*Encoconnage*.

Ce n'était pas la première fois, bien sûr, que les rôles de modèle et de portraitiste ont été interchangés ou délibérément confondus. Souvenons-nous de « *Fromage* » (une égérie naturiste de Lautrec), de Gisèle d'Estoc (une effrontée ravissante qui envoya sa photo, en tenue d'Eve mais le visage caché, à Maupassant), de la Comtesse de Castiglione (qui sut se mettre en scène) et, plus proches de nous, de Bettie Page, de Gina Pane qui ont assumé la direction des opérations de prise de vue, simultanément devant et derrière la caméra. Cela ne nous empêche pas de nous demander comment Françoise a pensé et fabriqué l'image de son *Encoconnage*. L'ombre du corps ficelé sur le mur résulte visiblement d'un éclairage frontal violent du genre « interrogatoire de police ». Le port de la tête est altier, défiant, le corps raidi dans une sorte de « garde à vous » faisant face à un peloton d'exécution qui est hors champ mais dont la présence se fait lourdement sentir.

Par cette vision hurlante de l'étouffement, par ce cri réduit au mutisme, le silence imposé à Françoise fut dit à très haute et intelligible voix. La « fille de... », la « femme de... » a rué dans les brancards plus d'une génération avant que l'actuel gouvernement – plus exécration encore que les autres et ce n'est pas peu dire ! – confisque le gravissime problème social dit du « voile intégral » pour en faire son cheval de bataille électorale, alors que l'interdiction faite aux femmes de montrer non seulement leur visage mais le moindre centimètre de leur peau faisait depuis longtemps force de loi dans les pays spécialement arriérés politiquement et philosophiquement, où règne la dictature intégriste surtout, mais pas exclusivement, islamiste. En vérité, tous les fondamentalismes monothéistes ont tendu vers le même esclavage et la même castration de la féminité : pas de visibilité, pas de parole, pas d'identité, pas de sexualité, pas de liberté. Néantisation.

Cependant, ce travail n'est pas réductible à une simple protestation – nécessaire mais insuffisante – contre la claustration et/ou l'abject « K.K.K. » nazi. Rappelons-

nous des slogans publicitaires des magazines féminins francophones des années 1960 : « *Moulinex libère la femme !* » et « *Si elle lit, elle lit Elle* » (inventé par une femme, Hélène Gordon-Lazareff, directrice de *Elle*). Ailleurs, certains théologiens de la soumission ont argué que le voile intégral, lui seul, « libérait la femme » de son rôle de « diablesse » (sic) en lui permettant, de surcroît, de se mouvoir en public asexuellement et anonymement. Qui a vécu dans un pays où les femmes sont tenues de sortir voilées sait qu'il en va tout autrement. D'ailleurs, je me souviens des burkas ramenées chez Françoise par Nathalie (une de ses deux filles, globe-trotteuse invétérée) de retour d'Afghanistan plusieurs années avant que n'éclatent les guerres déclenchées par les impérialistes soviétiques ou américains. Françoise et Nathalie voyaient ces cocons souples, ondoyants et soyeux, entièrement recouvrants sauf pour une petite ouverture grillagée en « moucharabieh » à la hauteur des yeux, comme un masque corporel permettant de passer inaperçue dans la foule sur le mode d'une sculpture ambulante. Une espèce de précédent ancestral de l'*Encoconnage*, pour ainsi dire. Certaines danseuses contemporaines – je pense à Graziella Martinez au *Festival de la Libre Expression* en 1965, notamment – se sont inspirées des mouvements de l'informe et du quasi-effacement de la singularité suggérés par l'usage de la burka auquel, indirectement, l'*Encoconnage* fait allusion. Cela n'impliquait en rien une quelconque soumission à la charia, est-il besoin de le souligner ?

Ces quelques remarques ne suffisent pas, loin de là, à rendre compte du contexte rhizomatique (social, artistique et personnel) dans lequel l'*Encoconnage* a surgi. Ça craquait de partout. Le soulèvement global de mai 68 était la force motrice de la plupart des têtes vivantes et des cœurs passionnés (pour quelques-unes et quelques-uns, ce feu n'est toujours pas éteint et promet de se rallumer). 1972, c'est l'année de la parution et de la diffusion de l'*Anti-Œdipe*, comme de la mise en chantier de *Mille plateaux*. Livres-clés. L'heure était à ce que Guattari a nommé « *la révolution moléculaire* ». Les cours de Deleuze à Vincennes, où il fut beaucoup question de *l'homme sans visage*, ont bouleversé l'horizon philosophique. Les textes de ces deux penseurs de la visagété et du rhizome n'ont pas fini d'ouvrir des pistes et de faire œuvre collective, particulièrement dans le champ artistique. La « femme sans visage » de Janicot, par son supplice socialisé et sculptural, leur fait à ce jour un écho assourdissant.

Mais il y a plus : comment ne pas entendre, aussi, *l'autre silence*, à la fois intime et public, aimant mais pénible à assumer dans le quotidien, de l'épouse du plus grand poète sonore vivant, l'immense et délicieux Bernard ? Comment y répondre ?

Bernard, qui ne manque pas d'ironie, m'écrit en blaguant que Françoise est devenue « la photographe officielle de Polyphonix ». D'autres, plus solennels, la qualifient de « Gisèle Freund de la poésie sonore ». Trêve de plaisanterie, elle est beaucoup plus que tout cela : elle est *l'encoconnée* grâce à qui une bonne partie des performers et poètes expérimentaux de notre époque ont et auront un visage. Ils et elles seront ainsi identifiables. Dès lors que les limites étroites de l'identité (sociale, culturelle, sexuelle) sont excédées JE est un/une autre. Dès lors que la force pulsionnelle de *l'encoconnée* s'est déchainée JE est ni l'une, ni l'autre. Le devenir animal fait surface. Or précisément, *l'Encocconnage* en tant que métaphore et que protocole d'expérience existentielle, traite de l'effacement, de la perte, de la momification.

C'est pourquoi Françoise n'a cessé de répéter et de démultiplier l'ampleur de son silence paradoxal en s'exclamant : « *JE NE SUIS PAS PHOTOGRAPHE !* ». C'est un fait avéré : elle est plasticienne-performatrice de longue date. Aussi considère-t-elle les innombrables instantanés qu'elle a captés au cours des milliers de soirées auxquelles elle a assisté et/ou participé et des centaines de Festivals Internationaux à travers le globe, comme des notes visuelles, des éléments d'un journal intime. Un aide-mémoire. C'est ainsi que s'est formé, au fil d'une vie entière d'interventions tous azimuts, un fonds d'archive parmi les plus précieux, qualitativement et quantitativement, concernant l'art-action et la littérature sonore de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ces milliers de négatifs et de tirages, désormais augmentés de fichiers informatiques, constituent bel et bien un trésor mémoriel que soit la BNF soit l'IMEC se doivent de sauvegarder afin que les futurs chercheurs soient à même de l'analyser et de le faire fructifier. Grâce à la ténacité inouïe de Françoise renforcée par celle de Bernard – qui a rangé la foulditude des tirages-contacts dans des dizaines d'énormes cahiers – les visages, les regards, la gestuelle, le « *body language* » de plusieurs milliers de protagonistes de la poésie de notre temps – aujourd'hui disparus pour la plupart – laisseront une trace visible, consultable, complétant les textes publiés ou inédits et les archives sonores ou cinématographiques. Oui, voici un trésor hors-norme qu'il serait criminel, de la part des prétendues « instances culturelles » (sic) de laisser à l'abandon.

Françoise a été et continue d'être un témoin oculaire, doté d'un regard de plasticienne chevronnée, de la mutation organique de l'activité poétique qui s'est opérée ici ou là de par le monde dans la période post-dadaïste et post-artaudienne. Cette mutation historique, comme toutes les précédentes et dans tous les domaines, a provoqué un déferlement de vaines et insipides médiocrités qui, en ce moment, « font

tendance », mais elle a aussi et surtout produit quelques chefs-d'œuvres certes mineures – comme toujours – et une kyrielle de flashes de sublime intensité. Françoise a su et a pu attraper au passage, dans la paume de sa main, de ces gouttes d'éternité.

Il n'est pas indifférent que cet ensemble transnational unique au monde de documents visuels, de portraits de poètes en action et de reportages constamment vécus et photographiés à la première personne du singulier, porte la signature d'une plasticienne non-photographe, femme sans visage, auteure de *l'Encoconnage*.



L'encoconnage, 1972

1. Dans le numéro 10 (1978) de cette publication, animée principalement par Xavière Gauthier, parut la reproduction de « *Plancher* », un frottage de Françoise, ainsi qu'un extrait d'entretien avec elle qui commence ainsi : « *Le dedans, c'est d'abord, je crois, l'atelier dans lequel je vis : un cube de 8 mètres de long sur 7 mètres de large. Le sol est un plancher de bois irrégulier fait en plusieurs étapes et dont on peut reconnaître les différentes formations...* »

## FRÉDÉRIC ACQUAVIVA

### *Françoise & Co*

La Terre, vers 2008. J'écoute Françoise J., dans le salon du Quai B., alors que son chat persan s'excite sur mon téléphone portable. C'est assez amusant, jusqu'à ce que je m'aperçoive que ce sous-homme m'a, d'un geste définitif, zappé la touche des lettres "D, E, F", ce qui m'obligera à envoyer pendant une année des sms tout en contournant l'usage de ces lettres (plus fort que P.R.C).

Celle-ci me lance à la volée ce paradoxe-dit-de-Raoul H. : "Je ne suis pas photographe!"

D'un coup, tout s'éclaire. Je déteste les com-compositeurs, les pho-photographes, les po-poètes, les pein-peintres, etc. Ne suis-je pas ici, au-dessus de l'atelier de Camille C., afin de discuter avec Bernard H., l'homme au magnétophone, son compagnon de doute?

La frontière entre document et œuvre me passionne. Filmez un objet et c'est un film d'artiste, filmez un artiste et c'est un documentaire, disent-ils. Le statut même de l'archive, de son pouvoir au futur reste incompris, sans même parler de l'acte honteux du collectant. Naître voyant ou mourir d'ennui.

C'est dans cet interstice que Françoise J. gît, masquant son activité plastique au profit de portraits à vif de quelques irréguliers exemplaires (Henri C., Roberto A., Bernard H., Ghérasim L., François D., Brion G.)... Jamais de pose, si ce n'est lors de ces atroces photos de groupe, façon match de rugby.

Mais pour moi, Françoise c'est aussi, surtout, là, sur le mur, à côté de ses Arthur C., cette séance d'auto-bondage, ce négatif qui vous regarde et dont le sourire est bien plus énigmatique que celui de la Joconde.

## THE EYE THAT SEES POETS

*John Giorno*

For more than fifty years, and I have been there with her for most of it,  
Francoise Janicot has  
photographed the greatest poets of our time in countless festivals  
around  
the world, in the poets'  
ordinary life, and in her home on Quai Bourbon. She has been a friend of  
the poets, as an artist, and wife  
of Bernard Heidsieck, and has been a part of each poet's life. When she  
photographed them, they trusted  
her, allowing a special connection.

Francoise has developed an extraordinary eye and technique, the essence  
of  
the poet appears in her  
photos. She has a sharp sensitivity to each poet's performance, and how  
to  
get it in a photograph. Her  
photos are a panoramic view of how the poets have changed from young  
people  
to old men and women,  
and the poetry world over more than half a century.

Francoise's unique qualities and accomplishments give her a glorious  
place  
in the god world of great  
artists. Francoise Janicot is a goddess of photos, poets and art.

## VOILER POUR DÉVOILER, THAT IS THE QUESTION

*Esther Ferrer*

« En réalité je suis toujours attirée pour ce qui est difficile à voir. » C'était la réponse de Françoise Janicot à une question que je lui avait posé à l'occasion d'une interview publiée il y a longtemps dans une revue d'art espagnole.

Une attitude difficile quand on est une artiste plasticienne, où « voir » est une prémisses nécessaire pour « comprendre ». C'est le pari de Françoise, montrer oui, mais subtilement, laisser au spectateur l'espace et le temps pour qu'il devine ce qu'il y a derrière cette accumulation de couches de peinture chaque fois plus « sombres » : la difficulté de communication, le procès vital qui « s'obscurcit » au fur et à mesure de ses avatars, ou simplement ce sentiment de « disparition », de cesser d'exister, toujours présent ?

Au-dehors de l'atelier, dans la rue le pinceau devient objectif, mais toujours pour nous « donner à voir » ce qui est déjà occulté ou va l'être : la canalisation bientôt enterrée, le feu de signalisation, l'ange de la cathédrale de Reims invisible à la vue ou les veines et les nœuds du bois au sol qui rappellent la trajectoire des muscles, des nerfs, et les articulations des « écorchés » (un travail toujours inachevé).

Dans l'action la camera devient « constat », témoin, comme dans *L'encoconnage*, une de ses premières performances. Ici aussi occulter servira à mieux donner à voir. À voir quoi ? La sortie de la chrysalide, enfermée dans ce cas, non dans un cocon de soie, mais dans un cocon de corde rugueuse, rêche, ou la renaissance de l'artiste, de la femme... ? Ici aussi, toutes les « couches » d'interprétations sont permises, individuelles, sociales, artistiques, féministes...

On peut dire du travail de Françoise que c'est un processus de sédimentation, et que chacune des ces « couches » est le « sédiment » d'une idée, d'un sentiment, d'une émotion, et parfois peut-être, pourquoi pas, d'une révolte, d'une rage...



Dominique Meens, La Croix, Orée de Bercé, Sarthe, 2009.

3  
DOMINIQUE MEENS

*Ronald Klapka*

Photographies  
*Valentine Méric*



## DOMINIQUE MEENS, INSTANTANÉS

*Ronald Klapka*

J'ouvre *L'Hirondelle*<sup>1</sup>, pages 48-49 :

« Le brahmane, au *Trou*, dans le brouhaha des discussions d'étudiants et de lycéens en vacances, dans la touffeur de la nuit de juillet, dans le boucan des percussions électroniques, entre deux éclats de rire d'Ophélie qui saluait ses collègues saisonniers, le brahmane revenu, là, devant moi, un verre de bière à la main, le brahmane américain, l'Américain, Harold, disait : « Rimbaud, n'est-ce pas, mesdemoiselles, Rimbaud. » Puisque décidément ce genre d'endroit lui était insupportable. Je me suis éveillée à temps pour lui demander de me ramener à Saint Trojan. Ophélie s'en fichait éperdument. Puisque nous avons décidé de partir, nous n'étions plus rien, nous n'avions plus la moindre existence.

- Votre sœur est toujours ainsi ?

- Vous pouvez me tutoyer, vous savez.

Et plus loin :

- Oui Valentine, Rimbaud est un mot de passe.

Dans la voiture qui grince de tous côtés, remuante comme une chèvre, avec ce bruit d'asthmatique, le voilà qui chante :

*Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.*

*Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.*

*Assez connu. Les arrêts de la vie. - O Rumeurs et Visions !*

*Départ dans l'affection et le bruit neufs !*

La mélodie est de Britten<sup>2</sup>. Britten supprime les virgules après *villes* et *soir*, il augmente ainsi *et toujours*. Il ajoute une virgule après *l'affection*, du coup *neuf* se retrouve au singulier. »

Un bon départ semble-t-il pour saluer Dominique Meens. L'homme et l'œuvre<sup>3</sup> comme l'on disait autrefois. Introduire aux quelques pages qu'il a bien voulu confier à *Fusées*, bonnes feuilles d'*Aujourd'hui rougie*, à paraître chez POL, et qui clora la

série des Aujourd'hui : *Aujourd'hui je dors* (2003), *Aujourd'hui demain* (2007), *Aujourd'hui ou jamais* (2009).

Avec pour raisons, entre autres, de renvoyer d'une part au site internet que le promoteur découvrira ainsi nommé : [assezvu.com](http://assezvu.com)<sup>4</sup> et adonné de la rimbaldienne citation.

Et à ce personnage princeps de *L'Hirondelle*<sup>5</sup>, Valentine Méric.

L'auteure des magnifiques photos toutes littéraires et auxquelles on n'hésite pas à accoler cette citation – savante – d'une intervention de Jérôme Thélot sur le poétique et le photographique.

« Le photographique comme essence lumineuse est la condition d'images optico-chimiques laissant hors d'elles les individus réels, qui s'y trouvent *réduits* à une objectivation. La poésie est l'invention d'une entremise linguistique garantissant aux individus leur vie réelle dans les mots, eux-mêmes mobilisés pour leur pouvoir affectif, leur pouvoir de *nuit*. La voix subjective dans la poésie est l'expressivité des formes linguistiques par lesquelles un écrivain singulier demeure singulier, c'est-à-dire vivant. Mais il n'est de vivant que de *nuit*.

Ainsi Rimbaud, dans un de ses poèmes parmi les plus magnifiquement précis, « Départ », formule en quelque sorte l'art poétique de la *nuit*, et décrit l'essence même du poétique. Il y oppose en effet au *voir* (« Assez vu », dit-il), à *l'avoir* (« Assez eu ») et au *connaître* (« Assez connu »), c'est-à-dire à trois modalités structurellement identiques de l'extériorité, de la distance entre sujet et objet, de l'écart de la lumière, *une autre sorte de révélation* vers laquelle il se promet, *a contrario*, de partir : cette révélation « dans l'affection et le bruit neufs ! », dit-il, qui est celle de l'intériorité absolue de l'individu réel, celle de la corporéité non mondaine où la subjectivité a son essence, – celle de la *nuit*.

Car le *bruit*, surtout s'il est *neuf*, et *l'affection*, ce n'est rien qui soit constitué par une représentation, ce n'est pas un phénomène qui tienne à un écart entre une substance et une apparence, ce n'est rien de séparé d'avec soi, rien donc par où pourrait passer quelque lumière que ce soit. *Voir, avoir, connaître*, sont des projets de la lumière reconduits par les machines de vision, par le mode de révélation propre au photographique, et auxquels s'opposent identiquement *l'affection et le bruit neufs*. »<sup>6</sup>

La lecture des pages qui suivent, aura sans doute cet effet de révélation.

Dominique Meens est en effet un poète, sans le moindre doute un artiste et peut-être un saint, et de fait sans forcer les mots sa lecture peut valoir expérience intérieure, c'est que (regarder attentivement une des photos), ce lacanien non-conventionnel<sup>7</sup> sait ce que sinthome veut dire.

Sa rencontre de Gil « Joseph » Wolman ne pourra manquer de s'y faire sentir. Le lecteur motivé trouvera ainsi des raisons de rejoindre l'internationale disparatiste, ou séparatiste, c'est selon.

Redisons-le avec Jérôme Thélot : « La poésie est l'invention d'une entremise linguistique garantissant aux individus leur vie réelle dans les mots, eux-mêmes mobilisés pour leur pouvoir affectif, leur pouvoir de *nuit*. La voix subjective dans la poésie est l'expressivité des formes linguistiques par lesquelles un écrivain singulier demeure singulier, c'est-à-dire vivant. Mais il n'est de vivant que de *nuit*. »

Bonne (re)découverte d'un vivant, sachant que ce n'est que de *nuit*. Aunque es de noche.

## NOTES

1. Dominique Meens, *L'Hirondelle*, roman, éditions L'Act Mem, 2009
2. Prêter l'oreille à Christina Högman, soprano, dans la version des Illuminations musiquées par Britten dans la version Péter Csaba dirigeant le New Stockholm Chamber Orchestra (BIS, CD-435)
3. Certaines notices disent : Dominique Meens est né en 1951 (à Saint-Omer). Il croise certaines personnes, dont Gil J Wolman, organise et participe à une Manifestation le 18 mai 1979, ne fait rien, reçoit le Prix Hercule de Paris (fondé par Jean-Marc Baillieu) pour *Aujourd'hui je dors* en 2004. Bibliographie exhaustive sur le site des éditions POL, mentionnons toutefois les séries de L'ornithologie du promeneur, chez Allia, des « Aujourd'hui » chez POL, et pour les curieux, les passionnés : *Quelques lettres à Lord Jim*, une « espondance » (le « corr » s'étant aboli), s'étalant du 19 décembre

2005 au 19 décembre 2007, plus quelques lettres en sus. Aux éditions Cynthia 3000 (Châlons en Champagne), juin 2009. Elles valent entretien. Pour Gil « Joseph » Wolman, fondateur avec Debord de l'internationale lettriste, lire aux éditions Allia *Wolman Défense de mourir*. Aux pp. 337-341, le témoignage de Dominique Meens *Wolman avant après*. On y trouvera aussi l'affiche de la manifestation du 18 mai 1979. L'index nominum (des noms des gens) de *Aujourd'hui je dors*, pp. 291-308, indique : WOLMAN, Gil Joseph, séparatiste, 32, 104, 107-110, 112, 116-118, 156, 167, 179, 183, 184, 187, 189, 234, 245-248, 255, 256, 279, 282. Pages 247-248, on peut lire : « Je rejoins Christophe Tarkos à la Bastille. Christophe Tarkos me demande de bien vouloir corriger les épreuves de sa reprise du *Livre des mots* de Wolman que *Poëzi Prolétèr* a l'intention de proposer en son numéro 2. Christophe Tarkos me demande de présenter Wolman, j'écris à la Bastille: « **Je ne présente pas Wolman, je le fais lire.** » Dois-je présenter Wolman, qu'en pensez-vous, Gisèle? Que Christophe Tarkos fasse lire Wolman, vous l'entendez mieux encore lisant les inédites ». C'est-à-dire pour la trentaine de pages inédites de Joseph Wolman qui suivent les pages désormais « historiques » de ses périodes lettriste, scotchiste, séparatiste, interruptionniste, inhumationnelle. Le goût du jour, n'est-ce pas, est de faire faire l'artiste à qui décide de dormir résolument, sérieusement, savamment. D'où ce vocabulaire : « périodes »! Dormir résolument, en effet : « Aujourd'hui je reviens aux phrases, aux inédites éditées dans *Wolman Défense de mourir*. Je veille pour autant à ne pas faire faire le poète à celui qui gueule en 1951 : « **C'est fini le temps des poètes, aujourd'hui je dors.** » J'y veille et vous voyez comme je peine, ça ne vient pas tout seul. » C'est dire qu'*Aujourd'hui je dors* est un livre-pivot parmi tous ceux qu'a publiés Dominique Meens et celui que je tiens pour le plus abouti.

4. Ce site est partagé avec le musicien Francis Gorgé.
5. Avec la permission des supérieurs, je renvoie à *Celle-là chante et je me tairais*, qui à partir de *L'Hirondelle*, tâche à communiquer quelques effets d'une lecture qui appelle immersion, transfert et contre-transfert ! (22 août 2009 : [www.lettre-de-la-magdelaine.net/spip.php?article55](http://www.lettre-de-la-magdelaine.net/spip.php?article55))
6. Jérôme Thélot, « Le poétique et le photographique », in *Poésie, arts, pensée*, Carte blanche donnée à Yves Bonnefoy, Hermann, 2010, pp. 79-80.
7. Jacques Félician précise au détour d'une page relative à la Convention psychanalytique où, en pleine méconnaissance, il était plongé dans une histoire qui n'était pas sa mienne, mais celle de son analyste de l'époque : « En pleine méconnaissance de ce « pas grand-chose » qu'évoque si bien Dominique Meens, ce « pas grand-chose » qui n'est pas rien et se réduirait à des données bien scabreuses si on voulait le résumer. Un « pas grand-chose » qui, si l'on ne parvient à le cerner, peut orienter différemment toute une vie. Dominique Meens ne nous en dit mot: il n'a pas cette impudence. Toutefois, on saisit bien, à le lire, que c'est son ancrage transférentiel qui l'a amené hors du leurre du « devenir-analyste » pour trouver sa voie propre. Ainsi, a-t-il cédé à l'appel de l'écriture et se voue-t-il à y poursuivre avec talent le plus insaisissable de l'oiseau de ses rêves dans ses métamorphoses langagières. Mais dans une paix silencieuse, en accord avec ce qu'il cherche: la quête du promeneur engagé. C'est tout au moins ce qu'induit sa lecture, car je doute fort que les aléas de l'écriture lui aient apporté la paix. Mais c'est sa voie, il l'a trouvée, et son expérience de l'institution psychanalytique n'y a pas été, comme il l'écrit, pour rien. » in *Clinique de la servitude*, éditions Campagne-Première, 2007, p. 92.

# AUJOURD'HUI ROUGIE

Extraits, à paraître aux éditions POL

*Dominique Meens*

## I

La direction de l'entreprise vient de changer. De nouvelles consignes tombent. Un nouveau directeur des ressources humaines, issu de l'entreprise aux suicides multipliés, reçoit un cadre, chargé de la formation des employés de base, qui se cabre contre la dégradation de son travail et le fait savoir. Ce cadre est de mes amis, appelons-le Gebril Ben Ali. Gebril m'a transmis le compte rendu de ce face à face. Il va sans dire que tout cela est authentique, comme disent les quatrièmes de couverture, et brut de décoffrage.

*Le Directeur* — Pourquoi m'adressez-vous ce courrier ?

*Gebril Ben Ali rappelle l'objet du courrier : désaveu de son travail par son chef de service, menaces, exclusion d'une réunion de cadres. À propos du désaveu de son travail : — Connaissez-vous le contrat pédagogique ?*

*Le Directeur* — Je connais les dossiers, pour qui vous prenez-vous ? Vous êtes prétentieux et je peux vous l'écrire. Je vous connais, votre ancienneté et vos réseaux, ça ne m'impressionne pas.

*Gebril Ben Ali* — Vous ne m'impressionnez pas non plus.

*Un temps*

*Le Directeur quant au temps de formation réduit comme peau de chagrin* — On doit s'adapter et obéir à la hiérarchie... Sinon, vous pouvez aller voir si l'herbe est plus verte ailleurs.

*Un temps*

*Gebril Ben Ali* — Mon courrier avait pour sens de siffler la fin du match.

*Le Directeur* — Vous vous prenez pour l'arbitre ?

*Gebril Ben Ali* — Non. J'ai signifié un cycle (désaveu, menace, exclusion) qui s'apparente à de la maltraitance. La menace de rapport que j'ai reçue est-elle une nouvelle façon de manager ?

*Le Directeur* — ...

*Un temps*

*Le Directeur* — Vous avez dit que vous seriez en maladie préalablement, je peux faire des contrôles.

*Gebril Ben Ali* — Faites. J'ai simplement indiqué que je ne pouvais pas assumer ce désaveu auprès des stagiaires avec lesquels je m'étais engagé depuis des mois.

*Un temps*

*Le Directeur* — Que voulez-vous, qu'attendez-vous ?

*Gebril Ben Ali* — Je suis titulaire de mon grade, pas de mon poste. Cela, c'est de votre responsabilité.

*Le Directeur* — Vous voulez faire quoi ?

*Gebril Ben Ali* — ...

*Un temps*

*Gebril Ben Ali rappelle l'instruction qui a capoté, celle qui concernait le plan de formation prévu.*

*Le Directeur* — Il aurait fallu prévoir d'autres scénarios.

*Gebril Ben Ali* — Ceux-là mêmes exclus par les chefs de services commanditaires ?

*Le Directeur* — ...

*Un temps*

*Le Directeur* — Qu'attendez-vous ?

*Gebril Ben Ali* — On peut attendre Godot, Beckett est un excellent écrivain.

*Un temps*

*Le Directeur à propos de Mme Y, une collègue de Gebril reléguée, malade depuis*

*qu'on lui a fait savoir* — Que connaissez-vous de ce dossier qui dure depuis plusieurs années ?

*Gebril Ben Ali* — Je me suis prononcé sur cette situation évoquée un mardi, et signifiée à l'agent le jeudi suivant. Elle est en arrêt depuis. Je confirme et signe. Il y a également la situation de M P.

*Le Directeur* — ...

*Un temps*

*Gebril Ben Ali* — Pourquoi ai-je été exclu d'une réunion de chargés d'études ?

*Le Directeur* — Cette exclusion est normale. Vos interventions sont destructrices.

*Gebril Ben Ali* — J'ai un franc-parler. Je me suis excusé lors de la dernière réunion de chargés d'études au cas où j'aurais blessé quelqu'un personnellement, mais je maintiens mes propos à titre professionnel.

*Le Directeur* — Qu'attendez-vous de votre chef de service ?

*Gebril Ben Ali* — Il ne doit pas être bouc émissaire. Ses décisions tiennent au nouveau management.

*Un temps*

*Le Directeur* — Je vais lui demander de faire des efforts. Vous, êtes-vous prêt à vous remettre en cause dans vos interventions ?

*Gebril Ben Ali* — Je souhaite travailler professionnellement avec un minimum de courtoisie, mais je ne me coucherai pas.

*Le Directeur* — Moi non plus, je suis Catalan.

*Gebril Ben Ali* — Je ne vois pas ce que les origines viennent faire ici, vous voulez connaître mes origines ?

*Le Directeur* — ... Mais si, ça m'intéresse, dites-moi...

*Gebril Ben Ali* — ...

*Un temps*

*Gebril Ben Ali* — Pouvez-vous m'écrire le début de notre entretien ?

*Le Directeur* — ...

Comme on me demandait quelques bonnes pages de *Aujourd'hui rougie* pour la revue *Fusées*, il m'a semblé, cette page-ci m'arrivant du même pas que la demande, qu'il était très à propos de la publier. Ce que je fais avec l'aimable autorisation de Gebril Ben Ali. S'y démontre en effet la perversité du discours libéral contemporain, où qu'il se tienne (on devine que l'entreprise en question n'est pas vraiment industrielle). On invoque ici des réseaux comme n'importe quel flic tarnacien ! Jusqu'à l'allusion ségrégative à l'issue, que le palotin récuse en prétextant on ne sait quel goût pour la culture (Les paysages ? Les chameaux ? Les bayadères ?) de notre ami.

## II

### ACTUALITÉ

*Coupures modifiées de Une gnoséologie de l'actualité de Denys Ridrimont publiées par nos soins en 1999 dans 16 otras páginas de las ediciones desconocidas, n°3, Quito. Nous y ajoutons quelques notes à notre manière.*

Nous ne voulons dire à personne ici ce qu'est la philosophie. Nous croyons que si elle ne peut faire entendre l'objet de sa recherche, elle ne vaut guère qu'on s'intéresse à ce qu'elle serait indépendamment de ce qu'elle fait. En général, on commence à s'intéresser à la philosophie quand les conditions de la vie sociale sont difficiles et qu'on ne les comprend guère ; quand les religions sont « impénétrables » ou quand on veut savoir quelque chose d'un peu élevé. Une fois ces façons conclues décevantes, on a toujours ce qui veut comprendre, cela se nomme *philosophie*, et pour le reste : il faut bien vivre. Tout ce qui s'y résout de cette manière ne nous intéresse pas.

L'Homme théorique n'existe pas, point n'est besoin de théoriser le plaisir, les douleurs et toutes les choses qui sont nos conditions, dont nous ne pouvons nous défaire de toutes façons. L'Homme d'ici est donc celui qui travaille avec plus ou moins de contentement selon que le temps laissé gagné est important, avec les moyens de sa liberté en juste mesure dedans. Comment pourrait-il recevoir ? Son interrogation est conditionnée par le temps laissé, le temps du travail ne lui appartient pas. Il a une interrogation accessoire et proportionnelle au temps laissé, et ceux qui ont des conditions détestables sont ceux à qui il ne reste que « les yeux pour pleurer » et « montrer » quelque chose sans le temps pour demander. On voit la perversion

du schéma : on ne peut demander que fonction des moyens qu'on a pour cela, si bien que personne ne peut demander davantage que ce qui lui est permis de recevoir. Plus, on veut encore empêcher la douleur qui est pourtant la seule à montrer quelque chose parce qu'elle est à coup sûr dans l'immédiat. Elle est seule à parler sa langue, on tente de l'éteindre avec le langage de son expression. Quels sont les moyens de l'interrogation de l'Homme moyen ? Nous l'ignorons, il lui faut déjà les conquérir. Que se demande-t-il ?

Peut-être ne voit-on pas comme cette question est méchante. Elle dit : que *peut-il* se demander ? Demander, en tant que c'est faire quelque chose, est déjà un conditionné, c'est même le plus patent de tous. Toute l'histoire des choses culturelles s'est menée selon ce critère inaperçu : sur quoi peut porter une demande ? On devrait toujours se demander quels présupposés président à la naissance d'une question, puisque les questions essentielles n'ont pas toujours été les mêmes. Nous éliminons les questions que l'on peut se permettre ; celles dont la réponse ne peut guère affecter le pouvoir de continuer à demander ; nous tombons sur la demande implicite qui règne partout, quelque chose comme : « Comment allons-nous tenir encore pour l'avenir ? » Cette question, qui trouve facilement les mots qu'il lui faut, est percluse de présupposés dont le premier est qu'elle trouve facilement son expression commune, c'est pour cela qu'elle est prise au sérieux. « Comment allons-nous tenir *ensemble* encore pour l'avenir ? » On ne veut déjà plus voir que la possibilité des individus y est accessoire. Personne ne pourrait être responsable en propre de ce que quelqu'un tienne ou pas, la mort limite la portée de la question.

*Comment allons-nous tenir ensemble* est une contrainte du questionnement. Pour tenir chacun, la question semble réglée a priori, ou devoir l'être. C'est en continuant ainsi le plus longtemps possible, sans avoir à s'y demander soi-même, chacun. Continuer ainsi, soit continuer, car l'Homme moyen trouve précisément que les conditions sont excellentes, avec une inquiétude sous-jacente : cela pourrait bien ne pas pouvoir continuer. L'inquiétude ne porte pas sur quelque chose qui manquerait, mais seulement sur la poursuite de conditions indifférentes et suffisantes. On serait bien en peine de dire de quoi on manque, si ce n'est de divertissement peut-être.

Avant de poursuivre, nous devons faire remarquer que toutes les questions sont possibles. On a les mots pour se les poser. Les questions qui ne posent rien sont celles qui dépendent le plus d'un moyen conditionné pour être possibles, demandant de ramener au connu par les moyens du connu, ce qui ferait pourtant interrogation. Le connu ici, c'est *tenir*. Nous reprenons la question que nous avons fait

mine d'accepter. Qu'attend-elle exactement ? Elle attend que nous ne sortions pas des termes qu'elle pose, que nous ne répondions à aucune autre demande que celle qu'elle a pour termes, à savoir : *tenir, ainsi, ensemble, pour l'avenir*. Mais elle pose davantage qu'elle ne demande. *Tenir ainsi*, nous ne savons pas du tout ce que c'est puisque chacun y est mortel et tendu. Elle semble vouloir que nous lui confirmions le pouvoir de s'interroger pour le cas où il y aurait encore de l'avenir. Cette question pose l'inertie qui la permet, la terrible puissance de l'inertie, et pose qu'elle mérite confirmation. On ne peut que le concéder. Nous ne restons pas davantage dans la logologie ; nous paraîtrions peu aimant et ce n'est pas notre intention. Mais nous ne voulons pas pour autant qu'on croie être libre parce qu'on a le pouvoir de poser des questions qui ne peuvent rien demander. Qui est le poseur de questions, en dernier lieu ? Celui qui a du temps pour cela.

La réponse à la question de ce poseur-là est donc : nous tenons. Réponse lapidaire, mais la question serait-elle de *tenir* si *tenir* n'était déjà un souci conditionné par l'aveuglement dont il procède ? Qu'on le demande pour l'avenir, d'où cela vient-il si nous tenons dans le présent ? L'avenir n'est-il pas déjà un souci étrange, et demander pour l'avenir un autre plus étrange encore ? Serait-ce pour ne pas risquer d'être *dans* sa demande ? C'est *tenir* qui demande l'avenir, c'est lui qui l'invente, et en tout c'est *demander* qui commande. Cela sert facilement de *cogito*. On demande pour là où nous ne sommes pas encore, comme si ce n'était pas assez de tenir maintenant et que donc il faille de l'avenir pour y tenir enfin. Nous soupçonnons que *tenir* et *avenir* sont une interaction de ne pas tenir assez intensément ici, interaction qui s'inquiète sur les conditions où il deviendrait nécessaire de tenir davantage, ce qui est absurde. On tient ou on ne tient pas. Si l'on s'inquiète de ne plus tenir, c'est qu'on ne tient pas ici, l'avenir n'est que la poursuite des conditions présentes en tant qu'il faut les maintenir. L'avenir ne concerne donc que la poursuite du passé avec du présent pour s'interroger conditionnellement. Quel pourrait être le moyen terme entre tenir pas assez et tenir pour avoir confiance en un tenir déjà ?

Nous tenons.

Nous ne faisons que tenir car il n'y a pas de mesure du tenir, qui est un effet d'inertie de ce qu'on pourrait faire, dont l'avenir est l'instance expresse. Il n'y a donc pas de demande dans *tenir pour l'avenir*. Il n'y a que l'inquiétude présente. On demande même des choses dont on ne s'aperçoit pas. La fin par exemple. Réduit à cette extrémité, on conserve une dernière alternative bornée : vivre ou mourir, ne doutant pas que, passif dans le vivre, on aurait une garde suffisante dans la priva-

tion de cette passivité, laquelle garantirait à peu près une activité minimale suffisamment signifiante. Mais il n'y a pas cette alternative. Nous sommes à consacrer, à faire échouer toute aspiration à l'alternative sur la réserve d'y être en vie. Et si cela ne se peut qu'ensemble, nous avons toutes les lois de l'attente. Avec de l'inquiétude.

Quel est le chemin de l'inquiétude ? Quelle expression trouve-t-elle ? À *tenir*, elle répond : « Et dans d'autres conditions encore ? » L'inquiétude ne se satisfait jamais de son acte. Elle est entièrement un être comme la peur l'est aussi. Il n'y a personne pour répondre à la peur comme à l'inquiétude, car elles ne peuvent même demander. Ce qu'elles reçoivent est toujours leur confirmation. Il reste quelque chose du chemin de l'inquiétude, c'est le sujet d'inquiétude, celui qui sert de symptôme. Celui qui dit avec ses lèvres : « Comment allons-nous tenir ? » Qu'en est-il de ce qui demeure en deçà de ses lèvres, qu'il ne puisse prononcer que de fausses questions ?

Naturellement le questionnement sert de lien social, c'est même sa manière de s'étendre, qu'il impose un répondeur accréditant l'inquiétude dans sa poursuite. Les répondeurs que nous avons disent qu'il faut absolument devenir économes de ses moyens, quand l'acte économique ne peut se maintenir que de ne pas être économe d'efforts, bien au contraire. Cela supposerait une instance régulatrice inexistante qui dirait quand il conviendrait de se satisfaire dans l'insatisfaction. Cette instance régulatrice serait au centre et tout à fait contradictoire avec le même développement économique. Personne ne peut ne pas avoir d'argent, on a la vie à sauver de devoir très vite être réduit à la nécessité, quoiqu'elle soit entièrement relative au prix qu'il faille lui attribuer. Si donc une juste mesure est contradictoire avec sa propre nécessité, c'est qu'il y a un mystère à éclaircir.

Malheureusement, ce mystère ne durerait pas si nous n'avions quelque intérêt à le voir durer, pour y *tenir*, (peureux) même entre parenthèses pour s'inquiéter librement. Les répondeurs, politiques, évidemment, se réjouissent qu'on puisse continuer à poser des questions. Ils répondent à toutes à leur manière, en s'efforçant de maintenir les conditions des questions présentes. On croit entendre que tant qu'on s'inquiète, c'est qu'on peut encore tenir, que cela ne va pas si mal. On maintient donc les moyens de l'inquiétude dans l'attente de son augmentation, et on se concentre sur ces moyens pour en jouir provisoirement. Si bien qu'on a en surabondance les moyens de penser à autre chose.

Je reprends maintenant mon poseur de questions, je lui demande de ne poser que celles qui engageraient immédiatement sa vie propre dans la mesure d'une

réponse à recevoir. Il y a déjà beaucoup à faire pour cela. Alors : « Comment allons-nous tenir ensemble pour l'avenir ? » se réduit aisément à « Comment irions-nous mourir s'il n'y avait la suite des générations à faire valoir ? » On s'attribue une mission pour laquelle l'inertie est insuffisante. C'est une affirmation que l'on entend beaucoup : « S'il n'y avait mes enfants..., la vie... » Cela confirme à soi seul l'acceptation de l'inertie régnante dans sa détermination à être plus inerte encore s'il se peut. Qui ne veut plus se demander est prêt à s'abandonner, si une envie passée ne le retenait avec son effet, soit une nouvelle vie, son gosse. Celui-ci ne vaut rien, ne voulant rien tenter que sa poursuite, et croit juger de la vie quand il n'a pas commencé à maîtriser la sienne propre seulement. Ce n'est qu'une autre manière d'être irresponsable et de recommander de même la lâcheté à ses enfants. Ce n'est pas l'amour qui commande là, mais le délai. L'amour s'ensuit dans la mesure de ce qu'il vaut, selon le délai qu'il faut : rien. Cette lignée des hommes est une peste pour elle-même depuis que quelques-uns ont trop demandé. Les choses grandes ne sont pas compliquées si leur expression l'est. Elles doivent être repensées, soit : redemandées. La mesure de la demande sert à savoir ce qu'on vaut. Quelques-uns ont voulu généraliser le pouvoir de demander. Peu ont pu suivre, c'est de cela qu'ils commandent, même morts : d'être toujours au-delà des conditions où l'on se réserve du délai. Nous avons réussi à valoir moins que notre culture.

Trop demander ? Trop demander, c'est n'accepter de réponse que fonction de son incidence sur le pouvoir de demander encore. Je veux montrer que le biais d'une société pour qu'elle aille ensemble repose entièrement sur ce qui peut y être demandé, et sur le pouvoir de demander seulement. S'il n'y a cette mesure de ceux qui peuvent demander davantage, ladite société est rendue à son occurrence d'espèce animale qui est ensemble par peur de l'extérieur, induit la violence aveugle de la peur en elle. Voilà exactement en quoi on a raison de s'inquiéter.

#### LE COUP DE LA FIN

Ce qui est désarmant, ce qui désarme le bourgeois, c'est que de sa fin il ne sait rien. Il se croit fini parce qu'il voit bien que l'Ancien Monde a passé tout en n'en finissant pas de passer et s'inquiète de ne pouvoir désigner l'inventeur du Nouveau dont il veut à tout prix pouvoir dire : « je n'y suis pour rien ». Donc il écrit, par

exemple : « la Technique ». Au vrai, les petits machins obtus, de la bagnole au bidule auriculaire, qui viennent empoisonner la vie des êtres humains parce qu'ils ne les concernent pas et les encomrent, comment pourrait-il les jeter sur le dos d'une classe qu'il a proprement décervelée, emportant ses propres méninges du même coup, sitôt qu'un philosophe delphique lui a promis que le prolétariat tuerait père et mère aux fins de libération ? « Tuer père et mère ? Parfait ! » applaudissait Ubu, et la palotinerie s'y est mise comme on sait, sur la base d'expériences plus classiques, massacres et meurtres de masse, fumées. Le voilà tout rougi, notre bourgeois vautré, entretenant son propre cadavre, qui le cache, qui le masque aux illuminations contemporaines. Il s'est si bien masqué à lui-même qu'il est incapable de rien comprendre, pas même le Nouveau Monde importé de cet entretien coupable et méticuleux. Aussi s'en tiendra-t-il à la honte, où il se satisfait, faisant mine d'attendre mieux quand il crève de trouille, « dès fois qu'il disparaîtrait pour de vrai », comme disent les gosses.

Souffle court. Petite giclée matinale de haine morbide. Méchancetés à l'angélus de coq fiévreux. Tressautement panique de larve dérangée. Chrysalide en mal de naître. Carcan. Trop d'air, la carpe couine sur la rive.

S'ESCLAFFER

La vie n'est pas drôle, on a de quoi rire.

STEVIE WONDER

*Shame on me  
Shame on you  
Shame on them  
Shame on us  
So what the fuss?*

Honte sur moi  
Honte sur vous  
Honte sur eux  
Honte sur nous  
Et alors ?

Devons-nous considérer cette chanson de Stevie Wonder, dont nous vous donnons à lire le refrain, une preuve de ce que nous avançons ici ?

Oui.

Devrions-nous argumenter ? Mais, chers amis, M'essuie glaces, si l'énoncé de notre propos se trouve entre toutes les lèvres dansé... !

Allons, il ne s'agira plus que de vous le dire autrement.  
Puisque vous le savez.



Isabelle Garron, Stéphane Bouquet, Yves di Manno, Philippe Beck.

4

# YVES DI MANNO

*Autour d'Objets d'Amérique*

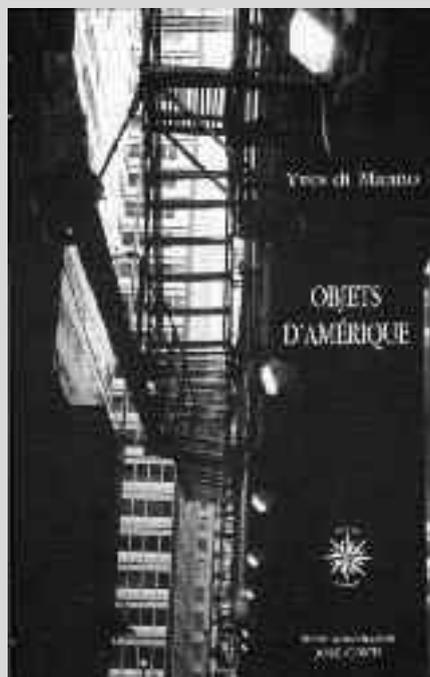
Un dossier reconstitué pour « Fusées »  
par *Isabelle Garron*

Textes

*Auxeméry, Philippe Beck, Stéphane Bouquet,  
Isabelle Garron et Yves di Manno*

Photographies

*Florence Trocmé*



## COLLAGE ÉPIQUE OU COMBINE-WRITING

*Quelques-uns réunis dans la lecture des Objets d'Amérique d'Yves di Manno*

*Isabelle Garron*

Ce dossier relève du principe du montage comme l'ouvrage dont il est question. Il souhaite rendre compte pour le lecteur de *Fusées* de scènes de lectures, de prises de notes sur le motif, de retours appuyés de quelques contemporains – Auxeméry, Philippe Beck, Stéphane Bouquet et moi-même – sur *Objets d'Amérique* d'Yves di Manno, publié aux Editions José Corti à l'automne 2009. Les intervenants sont tous proches de cette œuvre et certains d'entre eux explorent également dans leur propre travail ce continent de la poésie.

Les textes rassemblés dans les feuillets suivants ont trouvé leur première expression lors d'une table-ronde de lectures et d'échanges réunissant quelques-uns des auteurs ici présents, à l'initiative de Martin Rueff<sup>1</sup>. Cette rencontre était accueillie par la Maison des Écrivains et Sylvie Gouttebaron au Petit Palais le 24 février dernier. L'ensemble de ce moment fut enregistré et retransmis plus tard sur les ondes de France Culture. Il est actuellement consultable en ligne dans son unique version sonore. Il a aussi fait l'objet d'une recension importante sur le site de *Poezibao*, animé par Florence Trocmé, qui a aimablement confié à *Fusées* quelques-uns des clichés de son reportage d'alors à l'occasion de ce numéro. Un sillon s'est ainsi creusé, sans faste ni fanfare mais avec la conviction de nous tous. Une trace ravissant dans la trame de ces fragments imprimés les entretiens réguliers d'un collectif nomade, qui a accepté d'oser signifier dans le temps magique de la rencontre et du don la nécessité de liens forts pour repenser ultérieurement, si possible à plus d'inscrits, les systèmes de valeur du poétique et ses controverses.

Ici n'est pas le lieu de commenter le livre, ni de déflorer plus avant les contributions agrégées à la pensée traduite par YdM, un peu comme ces escaliers de secours (et de service) qui graduent les façades négatives des immeubles là-bas, et figurant sur la photographie de Sabine Macher en couverture des *Objets*. Une photographie à prendre si vous le voulez bien comme un texte introducteur, l'indice d'une construc-

1. L'exploration par Martin Rueff de l'œuvre d'Yves di Manno autour de la question du poète-traducteur a donné lieu à une longue étude qui paraîtra ultérieurement.

tion distinguée par l'auteur à la recherche d'une forme. Nous émettons volontiers l'hypothèse qu'une telle prise de vue, déposée au seuil précisément, ne l'est pas incidemment. Manifeste – même si retenue dans le grammage du papier qui en assourdit les contrastes et les gris – on capte la qualité de la démonstration. « Dé-monstration » : l'action concrète d'enlever du voir, du *monstre* précisément. « Démontrer » donc, afin de forcer l'aveuglement au même endroit. Ce qui se distingue d'emblée c'est ainsi la qualité du livre dans sa matérialité, dans ce qu'il enlève de lisible pour rendre visible du sensible ; autrement dit une vue littérale et débarrassée de ses poncifs. Du sensible immédiat, qui par ce support physique dès le grain au toucher, permet d'associer au sujet du texte cette marque de fabrique reconnaissable de la maison Corti. Voici l'œuvre d'un éditeur demeuré dans la grande tradition qui marque ainsi de son sceau l'épreuve photographique de cet ouvrage d'une autre intangibilité – celle objective du métier. Et de fait elle attire, cette image-objet (prélevée aux Etats-Unis) notre attention première sur l'immobilité des structures, l'abstraction contenue dans les dispositifs humains conçus pourtant avec une finalité dans l'objet. Notre regard ne peut qu'être attentif à l'ingénierie du processus que l'on guette et retrouve par ailleurs dans l'échafaudage du volume. Une image qui paraît tout autant construite pour retenir dans la verticalité de son architecture la trace d'un vertige, celle d'une observation double fixant celle d'un espace ouvert, puis celle entravée par les degrés, la hauteur, l'étroitesse du champ d'action ; une brèche<sup>1</sup> pour l'ascension ? Ainsi consulter les *Objets* donnerait à lire un éclairage, voire une mesure d'urgence contre un grave incendie.

Au commencement de cette idée collective de saluer absolument ce livre et ses débats, j'ai d'abord imaginé les premiers reliefs de ce dossier sur une piste d'*Anthony and the Johnsons*. C'est même finalement en associant la trivialité de cette combinatoire musicale complexe, l'empreinte épurée de la voix du chanteur, et des risques pris à chaque album contre l'ennui du goût que j'achevais de comprendre en décalage, celui pressenti à la lecture des *Objets*. Un écart relevant de la logique improbable de ce que je nommerai un « collage épique », fait de narrations autobiographiques, de poèmes traduits, d'analyses, d'occurrences citationnelles. Il s'agissait juste par la suite d'en accepter la fraîcheur, le dépassement tacite de l'ère critique post-moderne qui lui donnait en grande partie sa raison, son courage aussi. Il suffit pour s'en convaincre de relire l'autoportrait 8 de la séquence d'ouverture et cette force folle à tenir, sans négociation dans la conviction d'une éthique à défendre, venue d'un autre territoire que celle de ces contemporains d'alors.

... « Il y a de ce timbre-là », me disais-je (en écoutant et en décryptant), dans le déplacement manifeste que libère ledit-ouvrage dans sa présentation de la poésie

américaine du XX<sup>e</sup> siècle, et surtout de la poésie objective. Une dissonance, relevai-je ; une liberté ; un dépassement nu aussi, et vidé ce me semble de considérations claniques pour tenter de dire autrement autre chose, la nécessité pour YdM d'avancer en poète dans le champ – en inadmissible.

Enfin il faut dire que ce dossier contient une autre célébration. Un rituel silencieux fondé à l'origine sur un acte de parole. C'est pourquoi je tenais personnellement à renouveler la grâce performative d'échanges plus anciens avec Yves en lui posant une nouvelle fois (comme autrefois) un jeu de question en vue d'aborder l'écriture des *Objets*, de lui donner l'occasion de préciser divers enjeux esthétiques, de décrire aussi la configuration choisie pour introduire le lecteur aux figures incontournable de cet horizon américain face à l'Europe. Une solution poétique familière entre nous que ces conversations ouvertes, que j'ai tenu à réactiver pour cet ensemble, avec dans l'idée de poursuivre en direct notre tentative de tirer les lignes d'une grille potentielle de lecture des textes d'Yves depuis plus de trente ans de travail. Une initiative tenue et cela *en premier lieu* pour ceux qui ne connaissent pas cette œuvre, afin qu'ils puissent se représenter la richesse et la complexité de son action d'auteur, de traducteur et de directeur de collection.

1. Lorsque j'écris cela, je me retrouve à associer une nouvelle fois comme souvent cette traversée des *Objets d'am.* à ma lecture de l'œuvre de Rauschenberg. Et je repense à cette déclaration de 1959 de l'artiste que l'on peut déplacer sans problème vers l'écriture poétique : « La peinture est en relation avec l'art et la vie. Rien ne peut être créé (je tente d'intervenir dans l'espace qui les sépare) ». Cet espace de séparation (de réparation aussi) serait au centre – je crois – du processus créatif de montage d'Yves di Manno. Quel que soit le genre abordé, il va revenir d'un découpage arbitraire porté par le temps et les circonstances à la nécessité, puis extraire de la « cale sèche », remonter le possible sens, ravauder l'ensemble par collages et éclairages successifs. Je me rappelle qu'il se réfère souvent aussi au premier film de David Lynch : *Eraserhead* (1977), à ce pari fou de parvenir à le monter avec rien, en mettant bout à bout les morceaux de bandes qu'il produit, récupère et souhaite faire tenir avec les moyens du bord, *de son bord*.

## LES OBJETS D'YVES

*Auxeméry*

C'est un *fait*. N'ayant rien d'un don gratuit, une vocation est chose à construire. S'il y a appel d'être, ce n'est pas faveur à recevoir, mais bien plutôt nécessité à prendre en charge. Une vocation se dessine et s'entretient. Elle se donne à lire au bout du compte comme poursuite et trajet : s'il doit y avoir réalisation, que ce soit par l'action concertée (je veux dire : *de concert*, i-e en concordance de desseins et de modulations) de la réflexion et de la pratique.

On sait la préoccupation d'Yves di Manno depuis longtemps : conserver à la langue le spectre le plus large possible de manifestations efficaces et probantes par elles-mêmes.

Honnêteté intellectuelle, avant tout, si l'on veut. Je pencherais pour une extrême sensibilité à *ce qui doit devenir*, ou *advenir*... À ce qui, de sujet à une interrogation initiale, doit finalement s'affirmer, et demeurer, c'est-à-dire trouver son lieu et sa formule. Sa tonalité.

Et donc, exigence. Exigence de sens par dessus tout. Rien n'aura de sens que filtré, décanté, soumis à maturation par une constante détermination à faire advenir les significations. Et exigence quant à la forme que prend le contenu de ce qui naît ainsi, et par conséquent attention portée à l'ouvrage, qui n'est pas l'œuvre, mais sa promesse, et à tous les moyens qu'il convient de convoquer pour la tenir.

Quelle est l'intention d'Yves di Manno dans ses *Objets d'Amérique* ?

J'ai un peu vu l'ouvrage se faire, et ma vision particulière le considère sous l'angle de la réalisation, au sens à la fois du *faire* et de l'accomplissement personnel. Pas de bilan définitif, ici, cependant. Ce n'est pas qu'il soit trop tôt. C'est seulement que la recherche est belle en elle-même, et qu'elle dure, et surtout que le sens est d'abord là : dans le *parcours* qui mène de ceci à cela, du questionnement à l'affirmation. Examen de soi par conséquent, examen de la *chose* elle-même en cours de génération.

Ce livre nous offre ainsi le compte-rendu de la construction d'une vocation.

Pour filer autrement la métaphore, plus concrètement – une sorte de *plan* complet de la demeure où l'écho doit se produire : fondations & masse, façades & entrées, ouvertures & perspectives, circulation des corps & de l'air respirable, paysages alentour & voisinage...

De quoi est-il question ?

De poésie américaine certes, celle du siècle achevé, celle aussi du siècle qui s'entame. De la poésie américaine, celle des États-Unis, en tant que telle, et certes pas selon les angles d'attaque de l'étude universitaire (qui fait bien ce qu'elle fait comme elle doit, et qui n'a rien à voir ici), mais selon les vues précises de qui veut comprendre pour agir, et arpenter en vérité le terrain sur lequel on désire se réaliser.

Donnant accès singulier vers quelque chose qui nous concerne, nous Français également, non donc en tant qu'objet d'étude, mais en tant que matériau à traiter en termes d'efficacité. Pénétrer dans la *fabrique* même, dans les pièces diverses du bâtiment, y aller voir, les parcourir, et ouvrir les fenêtres. Afin que chacun se fasse à la *chose* même, en suivant le même mode opératoire : découvrir, épuiser les pistes, se fixer, revenir, savoir les chemins enfin, et les étapes indispensables. Établir le champ d'action, multiple, multidirectionnel, et le plan pour l'investir.

Méthode d'exposition.

Du récit des prémices : des origines, des sources, des commencements personnels.

À l'exposé d'un parcours couvrant un bon siècle d'œuvres diverses : récit tout aussi personnel, mais orienté. Un exposé de thèmes et d'étapes.

Au centre, des œuvres-phares (reprenons le mot baudelairien).

À la périphérie de ces ensembles circonstanciés, mais toujours au cœur du travail poétique, des exemples. Des traductions.

Le questionnement commence lorsqu'Yves di Manno se trouve confronté, à la fin des années 70, avec une difficulté, celle de conjuguer, en référence au *Paterson* de Williams, la « rigueur » à la « beauté ». La sorte de confession à laquelle il se livre au début des *Objets d'Amérique* peut paraître gratuite. Ce qualificatif-là est évidemment sans aucun à-propos dans ce cas. Il est en fait question des deux parties essentielles qui se jouent sur le théâtre des significations, celle de l'être et celle de la langue. Autrement dit, pour n'employer qu'un seul terme, celle de la forme. La forme que doit prendre une vie, en somme, quand, rêvant de « narration cachée »,

on se trouve confronté à l'exigence du poème à faire. Et d'abord du poème-clé, ce *Paterson* dont on soupçonne les vertus, sans parvenir à en dominer la formulation – ce poème donc, à *traduire*. Le poème de Williams a cette particularité qu'il met à mal les codes admis en matière de poésie, quand on est un Français, en ces années-là : au lieu des recettes lyriques ou narratives convenues, *Paterson* offre une alternance singulière de strophes « bancales » et de blocs de prose, dont le rapport cherche manifestement à écrire et « chanter » (peut-être) une relation à la réalité des choses, des êtres et du monde qui ne se contente plus d'exalter ou de condamner, mais prend à bras le corps cette réalité, et s'attelle à sa transcription, autrement qu'en envolées ou en exorcismes. Une tâche d'homme en quête de véridicité, voilà.

Ces confidences autobiographiques n'ont d'autre rôle que de poser les termes de l'équation : comment entrer dans une œuvre dont on sait, parce qu'on le sent organiquement en quelque sorte, qu'elle est porteuse d'une pertinence qui nourrira l'être en devenir que l'on est, et qui doit accéder au réel.

On a là un phénomène comparable, par au moins un aspect – la navigation à l'intérieur du domaine de soi, essentiellement – à l'entreprise d'un Segalen, disposant ses stèles selon des directions inscrites sur un sol à investir, et où l'on sait qu'un destin, le sien propre, est en jeu. Et où l'« auteur » disparaît, précisément, dans le mouvement qui engendre l'œuvre. Où l'un et l'autre ne se distinguent plus, où le nom même qui désigne le poème est celui de l'être qui signe. *Paterson* est le poème de la cité, où la voix qui parle est celle du lieu où les êtres s'accomplissent.

Traduire *Paterson* fut donc pour Yves di Manno l'acte inaugural par lequel on accède à ce qui doit advenir du réel. Autoportrait, certes, dans ce prologue ; mais surtout pierres sur quoi bâtir.

Le reste découle de cet acte de fondation et va aboutir à la dernière partie du livre, intitulée « L'épopée entravée ». Di Manno ne livre pas là une analyse exhaustive de ce qui a caractérisé la poésie nord-américaine de langue anglaise (devenue tout autre que la matrice originelle) ; il nous en donne plutôt un aperçu vivant, à la fois apparemment limité en son propos, mais compensant cela par une extrême densité. Les grandes lignes sont tracées des figures essentielles, Whitman et Pound, à ce qui se donne à lire de meilleur dans le dernier avatar, celui des *language poets*... Sont successivement abordées les étapes de cette quête du « chant » du réel. L'Imagisme, terme inventé par Pound en exil volontaire à Londres, sous la bannière duquel se place l'œuvre de H.D., qui dépasse largement le cadre d'une « école » de

quelque nom que ce soit, puisque l'image chez cette poétesse est, bien plutôt qu'une marque de fabrique, le médium qui conduit à une herméneutique très précise, dans laquelle tout l'être est engagé. Les œuvres des Objectivistes, groupement opéré dans les années 30 par Zukofsky, au moment de la Dépression, et dans la lignée de Pound et Williams, et caractérisé par une salutaire résistance aux conformismes ambiants : « artisans », oui, au sens le plus noble du terme, Oppen, Reznikoff, Rakosi... chacun préoccupé plus de se coller à la description exacte des vices de forme de la société américaine que de promouvoir leur ego. Mention particulière, de mon point de vue, pour Reznikoff, à qui me lie une émotion profonde ; mais pour Yves di Manno, c'est vers George Oppen que l'attention se portera. Enfin, les « projectivistes » (le mot est employé par certains) dont la figure dominante (« séminale » comme disent les *aficionados*) est Charles Olson, mis en avant au début des années 60 par une célèbre anthologie de Don Allen, avec ces assesseurs (au moins ceux-là, oui) très différents, Robert Creeley ou Robert Duncan, qui, lui, a pour caractéristique de participer à la fois des mouvements de la côte Ouest et de l'aventure de Black Mountain College.

Deux ou trois points sur lesquels je veux mettre l'accent à mon tour, pour inviter le lecteur à aller se plonger dans ces *Objets d'Amérique*. Un, le rôle tenu par un nombre très important de femmes dans l'évolution de la poésie nord-américaine, outre H.D., et avant elle Emily Dickinson : citons bien sûr Marianne Moore, Mina Loy, Denise Levertov...

Deux, une manière de fil rouge qui court d'un bout à l'autre de cet exposé, et lui donne son titre : les États-Unis d'Amérique sont ce pays sans nom autre que celui de cette fédération, pays jeune et conquérant, marqué par une histoire coloniale très violente, par un esprit d'investissement relevant d'une volonté de s'installer et de prospérer sur le territoire de sa « vision », et pays confondu avec une « nation » en marche, qui dans sa détermination est cependant rongé de doutes sur sa propre légitimité. D'où cette constante recherche du poème de quelque longueur (au sens odysseén) qui *condenserait* l'essence du récit fondateur de légitimité historique : on passe ainsi de l'optimisme « démocratique » des *Feuilles d'herbe* de Whitman (sans compter ces antécédents curieux : le conte artificiellement emprunté à la légende locale d'avant la colonisation du sol par Longfellow, et les machineries intellectuelles de Poe) aux *Poèmes de Maximus* d'Olson, dans la lignée de *Paterson*, avec ce correctif, que c'est non seulement la vie de la cité, dans son quotidien, qui est là examinée, mais toutes les déterminations qui lui donnent son épaisseur, et sa densité

historique : mouvement de la civilisation – de la vie de la « cité » donc, précisément – des origines sumériennes à l'exploitation du Nouveau Monde, mythes locaux et mythes importés, idéologies (impérialisme, puritanisme, règne du profit, « dépotoir » finalement, dira Olson), actions humaines s'inscrivant dans le cadastre, la géographie ou la géologie, etc.

Trois, point qui complète le précédent : au centre du problème (l'Amérique, cette encombrante métonymie !), ces *Cantos* poundiens, œuvre où la *chose* apparaît de façon exacerbée, et que di Manno résume ainsi : « Cet *oubli de soi* dans l'écriture, qui va largement à l'encontre du lyrisme ordinaire, met [...] l'accent sur tout ce qui est d'ordre *matériel* dans la fabrique du poème. De surcroît, il déplace [...] l'enjeu du travail poétique, que Pound comme Williams veulent réinscrire dans l'espace de la Cité. Il aboutit enfin, par l'élargissement de sa sphère, à une profonde redéfinition culturelle, battant en brèche l'ethnocentrisme occidental. » Disparition du moi, non totalement achevée chez Pound, comme le remarquait Olson dans ses lettres écrites en pays Maya : le « bec de l'ego » va au fil des *Cantos* piocher dans les données historiques ce qui satisfait sa « vision »... mais « oubli de soi » en effet, en ce que Pound, toutefois, *compose*, dans une remarquable absence de mise en avant de ses complexions sentimentales, par exemple, affirmant plutôt (et développant) tout autre chose, le noyau dur du poème se résumant à l'adage *Amo ergo sum*. En quoi, Pound rejoint son maître Dante... Les *Cantos* sont bien la traversée du monde de ce temps, et habités par une pensée solide qui fait fi des accidents, pour se tenir à la substance du réel. Affaire de langage, oui, aussi. Et de recentrement sur ce qui constitue l'essentiel de la communication (certes, pas cette affaire de simple « publicité » bruyante et obscène qui pollue les oreilles et les yeux) : la vie de la communauté humaine dans sa plus grande extension, et qu'Olson reprendra à son compte, en lui donnant une définition plus précise encore.

D'où le troisième aspect de la chose mis ici en valeur par di Manno, et qui aboutit chez lui à la traduction (la défense et l'illustration) des *Techniciens du sacré* de Jerome Rothenberg, auquel il consacre un chapitre pivot. Entreprise de confrontation avec la parole poétique dans toute la diversité de ses manifestations ; interrogation active sur les fins et les moyens de cette parole ; creusement de cet objet verbal nommé « poème », jusqu'à atteindre la moelle qui en fait la saveur interne (les modulations des voix, les modes de fonctionnement), et le sang qui l'irrigue (les mythes, les énergies qui sont à l'œuvre dans le chant ou le récit, l'« incantation » étant ici revisitée en profondeur comme en étendue, dans une prise en compte de la circulation de ces énergies).

Yves di Manno, avec intelligence, nous offre, pour faire le lien entre ces exposés, des exemples de son travail de traducteur, mettant l'accent sur ce qui est pour lui de l'ordre des « affinités électives ». Choix qu'on ne saurait contester, puisqu'il y va de la sincérité personnelle et de la conscience, précise et argumentée, d'une nécessité intérieure.

Les *Objets d'Amérique* font d'ores et déjà partie de ces livres qui marqueront une date. Des jeunes gens chez nous, j'en suis certain, auront là une base à partir de laquelle leur propre réflexion trouvera à se nourrir, réflexion sur notre langue, dans ses rapports avec le traitement de la langue d'un autre pays dans une situation inverse de la nôtre : la France est un pays de longue tradition qui donne largement l'impression de vivre dans une sorte de considération effarée, de fascination pour son propre épuisement, alors que les poètes des États-Unis d'Amérique en sont toujours à tenter de fonder une tradition qui soit propre à leur pays, dans la contradiction permanente entre l'affirmation et le doute, dans l'exaltation et la mise en cause de leur histoire et de leurs mythes fondateurs, et de la langue même, en ce qu'elle est chargée de tout ce qui fait la substance des êtres. Contradiction entre désir de solidité (l'aplomb, ou le cynisme même, de l'Empire ne constitue pas une légitimité en soi !) et constat de faiblesse, de cette sorte de déficience interne qui résulte de la conscience de l'écart entre prétentions universalistes, et réalisations platement égoïstes et autocentrées.

Ce livre est donc un guide pratique, en quelque sorte. À partir de là, et sur l'exemple livré par l'auteur, comment *faire*, comment *devenir*, comment *user de la parole*. Programme.



# LES OBJETS D'AM. OU L'INVENTION D'Y.D.M

*Texte (premier) à lire*

*Isabelle Garron*

en face il y a  
quelques jours - je  
visitais « Personnes »  
& les archives du cœur

d'où en d'autres termes  
possiblement le motif  
de mon propos .son  
- exposition inverse

Les *Objets d'Amérique* auraient peut-être pour vocation seconde de donner accès à certaines des conditions d'existence de l'œuvre d'Yves di Manno. Forme médiatrice exemplaire entre un auteur et sa propre écriture, c'est ainsi que je compris tout d'abord l'ouvrage et entrai non sans vertige et précaution dans les forges de sa complexité.

J'ai choisi de partager avec vous aujourd'hui l'esquisse jetée de trois impromptus de lecture en vue d'introduire ce que je ne sais encore nommer.

En exergue de mon propos j'ai souhaité lire cette citation extraite de « l'entrevue de Nantes », p. 131 des *Objets*, comme premier tracé au sol du paysage mental que je vois se dessiner depuis l'extérieur où je me trouve. Un extérieur qui fonctionne souvent dans cette œuvre comme l'espace retourné d'un regard intérieur, dont la distance soudain pourrait s'évaporer au détour d'une phrase, au sommet d'un vers, laissant place à l'intime d'une autre vision jusque-là ignorée.

« *Il me semble toutefois qu'au fond de mon projet considéré dans son ensemble, il y a une narration cachée. Je peux le formuler si vous voulez ainsi : c'est un récit que je cherche – à dévoiler* » Yves di Manno, « L'entrevue de Nantes, entretien avec David Christoffel », p. 131.

### *Impromptu 1. L'Il(e) d'où je parle*

« *Ce que j'aime par dessus tout c'est aller visiter les autres îles* »  
George Oppen, « Ballade », *Les Objets* p. 104

D'où je parle, il serait question d'évoquer avec lui au travers de cet ouvrage ce qui motive Yves di Manno à s'inscrire d'un point de vue à la fois créateur et critique, sans prétention de certitude et pourtant avec détermination, parmi l'archipel incertain des observateurs qui tentent de comprendre ce qui advient aujourd'hui dans le champ poétique contemporain.

Il s'agit – grâce à cette parution, sans avoir de réponse – de nous interroger ensemble en profondeur et d'une manière nouvelle sur

quels travaux aînés nous pourrions nous appuyer à travers le monde pour penser celui-ci habitable,

quelles œuvres pourrions-nous directement reconnaître comme matière première,

quelles prises de risques pourrions-nous partager ou échanger dans la pratique de l'idée d'un poème que nous souhaitons mener, en explorant des formes, en traduisant des langues et des choses vues, en étant simultanément dans l'époque et contre sa fixité satisfaite.

D'où je parle aujourd'hui, il est parallèlement question d'amitié souveraine envers Yves di Manno, de ma reconnaissance exprimée dans l'hommage, pour l'exemple d'écrivain qu'il incarne, à tenir droit malgré les temps rudes, dans cette invention qui le caractérise d'un cadre théorique atypique. Un cadre où personne ne donne ni ne reçoit de leçon, mais bien davantage est invité à débattre dans le sentiment aigu d'une langue à faire émerger. Une langue qui ne paraît-il qu'aux confins d'une conversation inépuisable, toujours nourrie par l'ouverture de l'expérience à des vivants libres de se fréquenter, et oserai-je ajouter heureux de se fréquenter – valeur fondamentale du Collège invisible qu'il défend.

### *Impromptu 2. les objets d'Amérique / les objets d'am.*

Dans la dynamique de ma lecture, j'ai relu en parallèle (allez savoir pourquoi) le brillant essai de Sally Price, *Art primitif, regards civilisés*. De la préface de Maurice Godelier, je retiens cette assertion pour la circonstance :

« L'histoire et la signification d'un objet ne s'arrêtent pas à ses premiers commencements ni à ses premiers usages. Car un objet, lorsqu'il sort de sa société d'origine, revêt toujours des sens nouveaux projetés sur lui à différentes époques par différents publics qui se l'approprient à leur façon. On ne peut contester sans tomber dans le mysticisme que les objets d'art possèdent une force et un secret. Le secret est simple à définir. Un objet, c'est du sens matérialisé dans la forme et attaché à elle dès sa naissance. »

Cet extrait me semble tout particulièrement correspondre pour aborder les objets d'Amérique rassemblés par Yves di Manno. Ce livre reprenant traductions de poèmes et essais sur les auteurs américains du XX<sup>e</sup> qu'il fréquente assidument traite en effet, ce me semble, des œuvres attestant depuis leur origine d'un « sens matérialisé dans la forme ». Ce parti-pris esthétique réunit des auteurs qui certes avaient pour la plupart participé à l'aventure désignée de la « poésie objective », mais plus encore rapproche une communauté d'outre-Atlantique plus empiriquement constituée, composée de poètes ayant fondé leur travail sur « la force et le mystère » de leurs objets, dont la matière extraite de leur réel est le sujet même de chacun de leur projet, et cela depuis leurs commencements.

Yves di Manno aborde donc par le continent Amérique ce « qu'écrire et lire un poème peuvent signifier » pour l'écrivain et son double. Il aborde l'émergence en rupture de ces écritures par rapport au contexte qui les détermina, les distinguant ainsi de travaux ne prenant pour seul risque qu'une remontée passive de la tradition.

Je cite Yves : « Puisqu'au mystère qu'il déterre dans la trame du rêve et du réel, le poème pour advenir se doit d'associer l'élan tangible d'une forme en gestation perpétuelle : ce que choisissent d'ignorer ceux qui réfutent sa spécificité formelle, la versification moderne dont il est aujourd'hui l'héritier. » in « Printemps tardif », les *Objets*, p. 52-53.

Sa posture entend donc décrire un acte ; un récit composé d'actes – une chorégraphie de gestes en somme sur le motif – étant donné.

Elle va jusqu'à rapporter en fin d'ouvrage une histoire de la poésie américaine qualifiée d'« épopée entravée » par son auteur. Entravée sans doute parce qu'encore trop subjective. Il faudra la revoir, élaguer progressivement cet empêchement de soi à soi toujours à déconstruire, à neutraliser. Un processus qu'Yves di Manno parvient à maîtriser, qu'il reconduit pour chaque récit reconstitué dont il a le secret des composantes, jusqu'à en faire ses objets / des objets.

Personne n'est dupe. L'idée d'entrave induit une forme d'échec, la formule venant conjurer la critique du dehors. Une histoire trop courte, comme le travail mal ajusté

du tailleur approximatif. Mais l'entrave est aussi pause ici. Elle n'exclue pas le rebond. Bien au contraire, elle fait levier. Et comme une proposition a-historique nécessaire, suspendue à d'autres impératifs, à d'autres temporalités, le poème de Rachel Blau DuPlessis (« Image persistante ») en instaure le nouveau dégagement, qu'en fond de tableau Yves di Manno appuie d'une promesse, celle d'un livre : une promesse dérivée, empruntée cette fois à la formulation répondant au nom de Robert Walser.

« Image persistante », poème de Rachel, le titre parle.

Il est ce jeu rituel que nous (écrivains) nous connaissons – jeu reconduit contre toute attente en fin de l'Histoire de la Poésie d'Am, en signe lapidaire déterminant d'un fronton imaginaire. L'auteur cherche le choc. Il réaffirme dans le surgissement. Un surgissement qui débouche sur le dit d'une terre sans nom – la seule promesse pour horizon.

Ainsi ce serait par la voix d'une femme qu'il choisit de clore sa tentative épique de narration d'un champ américain. Une femme à qui il remet en quelque sorte le rôle d'annoncer dans le reflet de son chant le « no man's land » (titre du futur livre annoncé en ouverture) déjà en préparation. « Sans plan/ Cette terre/ n'a pas de nom » dit le poème. L'oracle nous prévient en quelque sorte : car sous une forme inverse (no man's land / la terre de manno) à nouveau inventée, ce sera le spectre d'une identité anglophone, contre la sienne une fois encore, à rejouer aux dés.

### *Impromptu 3 : la longue route – l'âme des objets*

Outre ses livres de poésie et son action de directeur de collection, on rappellera les ouvrages antérieurs qui balisent autrement son engagement pour une lecture non conforme des tensions esthétiques décrivant la vision moderne du fait-poème : 1995 / *La tribu perdue*, 1999 / *Endquote, digressions*, 2000 / Traduction des *Variations Lorca* de Jerome Rothenberg, 2002 / direction de la traduction collective des *Cantos* d'Ezra Pound, 2005/ traduction revue du *Paterson* de W.C. Williams, 2008 / version française des *Techniciens du Sacré* de Jerome Rothenberg.

De tous ces ouvrages, *Endquote* s'avère clairement l'écho antérieur le plus directement relié aux *Objets d'Amérique*. Dix ans séparent les deux assemblages de textes poétiques et de chroniques. Je laisserai à la portée de votre méditation les dernières lignes de ce livre : « *Relisant Paul Nougé, bien des années plus tard, je mesure à quel point la réalité, pour s'avérer déchiffrable, se doit d'être ainsi perpétuellement inventée* ». Cette réflexion venait clore le récit d'une scène de révélation emblématique pour le poète ; une scène d'explicitation.

Ainsi dans l'expression de cette tension entre le décryptage du réel et la nécessité d'en créer de toutes pièces les contours, cette assertion donne à considérer – sous cet angle aussi – ce qui se trame dans les objets d'am. Dans les objets d'am. on doit lire un retour sur les principes fondateurs d'une vérité qui ne demande pas moins à l'esprit de poète qu'un acte créateur inédit pour tenir dans la durée de sa projection littérale sur le réel (*voix off*: revoir les questions autour du vers projectif d'Olson et l'incroyable édition d'Auxeméry, La Nerthe éditeur, 2009).

Les *objets d'Amérique* sont des œuvres découvertes, et ici relues dans leur matière, dans les marges des commentaires et des traductions. Di Manno en double le sujet. Il nous présente en 2010 sa relecture des œuvres autant que celle de son parcours personnel. Il s'invente soi, migrant depuis la force et le mystère des expériences fondatrices, vers d'autres saisons (d'enfance et des débuts de son travail) enfin lisibles : je veux parler des dix autoportraits qui ouvrent les *Objets*. Dix ans, dix autoportraits. Seront disposés plus tard, p. 99 du corpus (de manière axiale à n'en pas douter) dix poèmes de George Oppen.

De l'autoportrait comme poème n'est pas impossible. Du poème comme autoportrait, le reflet nous semble bien davantage acquis. Nous rentrons dans le vif du sujet, au cœur des objets d'am, dans l'ombre portée d'une présence qui se déclare paradoxalement dans l'anonymat graphique du signe qui se déchiffre (« 10 » ou « X »). N'évoque-t-il pas, dans l'autoportrait IX, *Enquote* et le début d'une vie impersonnelle ? Le dernier vers de cette série de poèmes d'Oppen ne parle-t-il pas du « peuple caché » ?

Il nous apparaît ainsi à quel point l'ouvrage véhicule autant d'objets chargés (de la tribu disséminée), issus de rituels et de cérémonies fécondes des commencements d'un monde sensible et sans nom. Nous avançons, hors de tout appartenance, réalisant avec lui la traversée d'un continent où l'âme des errants continue d'abonder dans le sens, réinitialisant sans cesse le lieu et la formule. Soit la non-leçon rimbalde soudain en logique implacable, ici expérimentée dans une sorte de déroulé naturel, et par lequel Yves di Manno reconduit l'expérience autant que la preuve objective du profond déplacement qu'il y a – au fait de faire poème, hors de soi – absolument. (Les extraits à ce sujet (!) seraient nombreux à égrener.)

Pour exemple et pour conclure, relisons les mots de Robert Duncan, traduits par YdM et qu'il n'aura ainsi à prononcer en son nom propre. Des vers qui, traduits dans la langue avec laquelle Yves écrit, pose ce me semble clairement l'écho d'une autre terre d'asile possible pour le poème que lui-même autrefois a commis (*voix off*: car le meurtre, à tout le moins le forfait : comme paradigme – à développer...).

Ecoutez d'abord le titre du poème de Robert Duncan traduit par YdM : « Il m'est permis souvent de regagner un champ ». Et puis les vers du début : « Comme s'il s'agissait d'une construction de l'esprit / qui n'est pas mien, mais mienne / construction, si proche du cœur / pré éternel dans le repli de toute pensée / en sorte qu'une salle s'y déploie / construction née de la lumière / d'où les ombres qui sont formes s'écroulent ».

*Champs* : terme emblématique de l'écriture d'YdM s'il en est. En 2003 le recueil *Un Pré* bougeait une fois de plus l'objet. L'idée s'est maintenue dans l'image. Seul l'usage peut-être aura changé.

Cet extrait précisément pour tenter un instant encore de partager avec vous la virtuosité avec laquelle Yves di Manno cherche un lien dans l'alchimie visible de la surimpression des langues. Car ce champ n'était-il pas déjà le sien au moment choisi d'en découvrir cette autre expression de lui-même ?

Je remets entre vos mains maintenant « l'infra-mince » d'un tel glissement grammatical (« mien/mienne »), qui édifie – dans le trouble du genre d'abord, dans la clarté de l'explicitation des caprices de la pensée ensuite – ce que je désignerai comme cette « semblance » (*voix off* : à un objet près) du lieu physique et sentimental que trace son poème. Un poème où se font et se défont tour à tour espoirs et désespoirs de leur auteur, soumis aux aléas d'un charme, de charmes dont il rend compte – œuvre après œuvre – en témoin dépossédé de la version première des paroles qui lui donnèrent de vivre, en quelque sorte, en passeur de gué – autrement dit entre deux terres étrangères.



## OBJETS DU SILENCE

*Philippe Beck*

Mesdames, Messieurs,

C'est un grand plaisir d'essayer de reconstituer ici un peu le geste d'un ami et d'un collègue en poésie, poète singulier et droit, et un plaisir aussi fort qu'hommage lui soit justement rendu pour un livre à la fois si personnel et général.

Je m'attacherai à décrire l'enjeu de la première page du livre, qui évoque, l'air de rien, la scène originaire de l'auteur et, peut-être bien, la scène originaire de tout écrivain, voire de tout homme.

Le premier objet qu'évoque Yves di Manno dans ses *Objets d'Amérique* est bizarre ou étrange, fascinant, intermédiaire, tissu de signes que l'incompréhension rend durs et compacts : la suite des lettres forme un texte fermé, clos et fini comme un objet. L'enfant sait pourtant que l'objet peut être saisi, compris, et que certains enfants, sachant lire, peuvent déjà le saisir ou comprendre et se tenir au seuil de l'âge adulte.

La scène d'enfance, la scène d'enfant (strictement au sens de Schumann), il faut la dire inaugurale deux fois. Une première fois, parce qu'elle constitue le début du livre, son entrée en matière, imprimant à celui-ci une marque première et une direction. Une deuxième fois, parce que la scène en question est à bien des égards la *scène originaire* de quelqu'un, et de chacun.

La scène, si dense, énigmatique et importante, porte une date : « septembre 1960 ». C'est « le premier jour de l'année scolaire ». La scène est campée simplement, et les mots simples pour la dire l'air de ne pas y toucher retiennent étrangement l'attention. Qu'est-ce que ce « premier jour » de « l'entrée au cours préparatoire » ? C'est l'entrée dans l'âge de la lecture et de l'écriture, ni plus ni moins. Le premier pas vers le seuil. Le « CP » signe l'adieu au monde du silence autorisé, de la communication irrégulière et du babil énigmatique et fascinant, l'adieu au monde de la voix en apparence dispensée de l'écrit. La « préparation » au nouveau monde est apprentissage des lois de l'alphabet, du déchiffrement et de la transmission, en somme la découverte des compétences de partage d'une langue. Voilà pourquoi di Manno a simplement raison de parler d'un « rite de passage », serait-il profane. Tout rite implique violence, car il signifie à qui le suit qu'il n'a pas le choix. L'initiation est une contrainte logique : ou

bien l'enfant accepte la prometteuse violence de l'enseignement (sa *question*), ou bien l'enfant n'a pas le droit d'être du nouveau monde, qui est un monde commun régulier (il ne peut l'approcher). Le déchiffrage sera l'énigme cédant du terrain.

La violence préparatoire est vite signalée sous la forme des larmes qui *sillonnet*, comme pour s'imprimer sur un champ muet, le visage du « gamin », dont l'image hante le jeune Yves, six ans. Le visage sillonné, effet de la violence du rite élémentaire, est un texte muet ; il dit l'anxiété d'apprendre une langue fixée et, surtout, des *normes en langue*. L'image du « gamin » aux « poings serrés », qui bande ses forces contre la souffrance anticipée, hante Yves, le narrateur. La scène se passe vite. « À peine installés dans la salle de classe », les enfants doivent ouvrir, à la demande de l'instituteur, ce que le narrateur appelle exactement « le *livre de lecture* ». « Livre de lecture » est en italiques, et on peut bien appeler ces italiques, des *italiques de l'effroi* ou des *italiques de la violence*. Car l'apprentissage de la lecture est une obligation. L'obligation est communautaire, et l'enfant devenu un narrateur a une grande conscience de la communauté préparée, une *conscience intensive*. De quelle violence est-il question, et quelle en est la portée ? Voilà bien mon thème aujourd'hui. Il n'est pas sans rapport avec le silence de l'objet loin dans sa proximité, en somme avec ce que Benjamin décrivait exactement comme le fait même de l'aura. L'enfant est préparé à l'aura.

La situation de l'enfant devant « la page » soumise à chacun des petits d'homme « à tour de rôle » est exactement la *solitude* ou l'*isolement avec le langage*. L'enfant sait parler (il a accès au langage, son élément pour penser un peu la situation « préparatoire »), mais en principe il ne sait pas encore lire, ni écrire (il n'a pas accès à la langue, au savoir de l'outil de langue, au savoir de l'unité de l'oral et de l'écrit). L'enfant est seul avec l'objet-page, qui est un condensé de langue, mais un condensé fermé. La solitude a son *uniforme*, l'uniforme rituel, qui est l'uniforme de la solitude avec le langage, avec la parole aérienne, en tant que le langage (l'air) doit donner accès à la langue (à la terre). L'instituteur doit vérifier qui est « en mesure » de « déchiffrer » la page, donc de passer de la parole aérée à la science du langage écrit, terré. L'expression « en mesure » est employée deux fois, de même que le verbe « déchiffrer ». Un seul élève, en avance, est « en mesure » d'« énoncer le texte » ; ce qui signifie qu'il se mesure en termes de langue. Il accède à la langue, son humanité s'y mesure. Sachant lire, il quitte aussitôt la classe préparatoire, pour une terre. Il est déjà initié ; c'est un enfant de la langue préparée. La « détresse » que ressent l'enfant incapable de lire, l'enfant à *préparer*, signifie qu'il n'a pas encore sa mesure de langue, alors même qu'il *sait* que chacun, chaque « petit d'homme » doit se mesurer à elle. L'enfant initié sait qu'il y a une science commune, un partage du savoir

dans l'écriture. La détresse pré-alphabétique sera dite « immense », c'est-à-dire non mesurée, hors-langue. Le narrateur initié parvient cependant magnifiquement à énoncer ici, au présent de narration (dans la superposition des présents), *l'angoisse de précéder la langue*, sans quoi aucun désir d'y accéder (aucun désir humain) n'est possible. La parole aérée ne suffit pas. La petite enfance ne suffit pas et résiste. Posons que la situation de l'enfant est exactement égale, non seulement à la situation du traducteur, mais à la situation du lecteur qui découvre un livre et désire lui imprimer un sens. Il y a plus, que les *Objets d'Amérique* dévoilent peu à peu : l'écrivain également déchiffre le sens qu'il inscrit ou excrit, et il procède à cette opération en mémoire de l'effroi qui précède le savoir, en mémoire d'une parole sans langue et, surtout, éprouvée au bord du silence, dans une demi-langue, la langue de l'enfant. Car l'enfant n'est qu'à moitié privé de la langue qu'on lui prépare.

Le deuxième usage des italiques s'applique à la question : *Comment fait-il ?* Nous sommes au cœur du présent de narration, qui permet non seulement de faire *comme si* le sujet était au cœur du passé, de l'ancien présent se déployant, mais encore de renvoyer l'ancien présent au présent de l'énonciation – à l'aujourd'hui de langue. Car l'homme qui signe aujourd'hui la page inaugurale des *Objets d'Amérique*, c'est l'enfant continué, l'enfant décrit dans sa *nécessaire démuntion* aux portes du savoir. Les munitions futures continuent la démuntion première, sans doute ; surtout, elles reposent sur la reconnaissance non seulement des forces de la première démuntion, mais encore des forces de l'effroi de l'accès au *chiffre*, à jamais. Rien n'a changé, et tout a changé, à cause de l'*effroi intermédiaire*.

Or, l'enfant avait quelque munition : le langage parlé, la langue de la pensée déjà, qui autorise le présent de narration (et déjà le présent des mots retenus sous un crâne) et précède la science, cause du récit.

Tout se joue donc dans la conscience de l'instant plutôt que dans l'instant même. Di Manno ou le narrateur relève la soudaineté du déchiffrement de l'élève savant, qui réfute le silence de l'œil. Dans l'instant compris apparaît le lien entre langue et langage, écriture et lecture, écrit et voix : « sa voix remplit le silence de la salle ». Le jeune di Manno est un regard conscient en silence, un discours intérieur, qui *sortira* dans la plume de savoir, la plume adulte. Bien. Le discours intérieur était contenu dans l'angoisse aux portes du chiffre, au seuil de la communauté de langue. « *Comment fait-il ?* » veut dire : *Quelle est sa méthode ?* ou bien : *Quelle est sa science ?* « La question se formule en moi comme si ce talent relevait d'une magie insoupçonnable. » La magie suppose une méthode inconnue pour « déchiffrer le message qui se cache derrière l'imbroglio de signes », ou plutôt : *la magie, c'est la réserve de savoir dans la compé-*

tence. L' « immense détresse » continue l'effroi qui donne le prix : « je donnerais *n'importe quoi*, en cet instant précis, pour être en mesure de déchiffrer le message... » L'enfant sait que le prix de la lecture est immense. Il me semble qu'une des leçons de cette magnifique page d'inauguration, c'est qu'après l'école, jamais l'initiation ne s'achève. A-t-elle commencé ? Et, si oui, comment a-t-elle commencé ? Les portes restent ouvertes. La lecture garde un prix non mesurable. En lisant en écrivant, chacun peut oublier ou bien inoublier le « seuil inaccessible » du sens. Car c'est bien le seuil même qui reste inaccessible à la fois quand un sujet est cru passé du côté du message ou de la signification et quand il s'expose au chiffre du sens, indéfiniment, au titre de la poésie, « cœur de la littérature ».

Dans *Le langage et la mort* (p. 70 et sq.), Agamben relève un passage du *De Trinitate* (X, 1, 2) à propos de l'expérience d'entendre un mot de signification inconnue. C'est l'expérience inverse ou symétrique de l'expérience fidèlement évoquée par di Manno. L'expérience d'entendre prononcer et de comprendre un groupe de signes illisibles est la symétrique inverse de l'expérience d'entendre prononcer et de ne point comprendre un mot lu dont on *sait* qu'il n'est pas un mot vide. Car l'enfant di Manno ou l'enfant de di Manno (l'enfant vrai dont il fait à son insu la description phénoménologique) sait que le texte encore illisible ou indéchiffré de lui a un sens ; il le sait d'une certitude apodictique, exactement comme le sujet qui peut lire un mot énigmatique et l'entend dire sait qu'il ne s'agit pas d'une *voix vide* (*vocem inanem*). Augustin dit : « Si en effet il ne connaissait que le son et ignorait que ce son signifie quelque chose, il ne chercherait plus rien une fois perçue, autant qu'il était en son pouvoir, la réalité sensible. » Sans doute l'enfant à qui on soumet une page sait-il que la page ne lui serait pas soumise si elle n'avait aucun sens. L'école ne lui propose pas d'emblée la « sonate originaire » de Schwitters, laquelle échappe moins au sens qu'à la signification. Mais n'y a-t-il pas au fond de l'impérieux besoin de déchiffrer bien plus que le désir de savoir *comme* les autres ? N'y a-t-il pas dans le hiéroglyphe de l'enfant, dans l'énigme de la page, dans l'écrit à découvrir, avant la prononciation même, avant l'énoncé du texte, une force, un appel au savoir dont nous cherchons précisément à reconstituer le message silencieux ? La page en appelle à ce que Tortel nomme « la faculté d'émettre et d'entendre un langage » (*Un autre XVII<sup>e</sup>*, Marseille, André Dimanche, 1994, p. 141). Elle dit le sens du silence, le prix humain du sens, immense. La page première de di Manno, dans sa pudeur hyperbolique, sa retenue d'exception, nous aide l'air de rien à faire la théorie de l'homme comme sujet lyrique. Car l'enfant continué, le petit d'homme et de femme, est le sujet d'un discours qui est un chant premier et dépendant.

# CE QUE J'AVAIS OUBLIÉ DE LIRE, NOTES POUR YVES DI MANNO

*Stéphane Bouquet*

Je suis content d'être ici pour parler d'*Objets d'Amérique*, car Yves di Manno est l'un de ceux, avec aussi Jacques Roubaud par exemple, à qui je dois le chemin de la poésie américaine, chemin que j'ai depuis beaucoup emprunté et qui fut au fond un réel fortifiant pour mon propre travail. Ce que je voudrais faire ici, c'est simplement dire ce que j'avais lu dans la tradition américaine, mais aussi ce que la lecture d'*Objets d'Amérique* m'a appris que je n'avais pas su ou eu le goût de voir. Ce que finalement je n'avais pas lu.

D'abord, ce que j'ai lu.

Commençons par un poème que ne cite pas Yves di Manno, mais l'auteur de ce poème, il le cite en revanche plusieurs fois comme l'un de ceux qui lui importe, qui importe à l'histoire qu'il raconte : Paul Blackburn.

## L'ART

d'écrire des poèmes, disons,  
n'est pas une histoire de réussite personnelle  
cette surprise

Sur le chemin du travail  
deux papillons blancs  
& du trèfle le long des trottoirs

de demander .  
de vouloir en tirer autant .

On voit comment ce poème est construit : un titre & trois vers de commentaire / interruption du haïku occidental<sup>1</sup> / deux vers où se poursuit le commentaire. Poésie

1. J'appelle haïku occidental des formes poétiques inspirées par le modèle japonais, qui ne respectent pas les contraintes formelles du genre mais en suivent la ligne générale : poétique de l'instantané, capture d'un réel éphémère, micro-événement peu (mais aussi très) signifiant.

de circonstance, poésie de la notation, de l'anti-interprétation, il s'agit seulement de dire que les choses sont là. De « tirer » le poème des choses. On pourrait s'appuyer sur les analyses parfaites de Barthes quant au haïku où le critique explique que le haïku note un *surrectum* où s'entend « la pure et mystérieuse sensation de la vie. » Barthes parle aussi du sentiment de « Ça a été. » Il dit que l'aspect mobile et fugitif du haïku donne à ce qui est noté la possibilité de se dire sujet, de devenir sujet. Dans le flux des notations, c'est comme si de multiples je cristallisaient.

Que le haïku occidental de Blackburn soit inscrit dans autre chose, une réflexion plus générale sur le rapport de la poésie au monde (les 1<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> strophes) ; que le titre soit aussi le premier mot de la première phrase, de la phrase qui englobe le réel (la 2<sup>e</sup> strophe), dit me semble-t-il quel rêve de continuité est ici à l'œuvre. Je crois qu'on pourrait comprendre à grands traits la poésie de Blackburn comme une volonté de faire tenir les choses ensemble. Et plus que les choses : les gens, les gens avec les gens, les gens parmi les choses.

On peut faire résonner ce souci avec une phrase qui est dans le livre de Di Manno. Une phrase de William C. Williams : « Il n'y a plus de sagas de nos jours. Seulement des arbres, des bêtes, des machines. Rien d'autre. »

Donc les choses. L'horizontal. Le monde plat. C'est sans doute le premier trait caractéristique d'une certaine idée commune, qui est aussi une idée convenue, mais j'aime bien les idées convenues, je les préfère aux autres, de la poésie américaine. Je rappelle cette phrase fameuse endossée et par WCW et par Wallace Stevens : pas d'idée hors les choses. C'est par les choses que du commun est encore possible. On ne racontera pas l'histoire d'un peuple, on racontera les choses que fabrique ce peuple.

De ce point de vue, Blackburn est un héritier de WCW et il le reconnaît. Dans deux poèmes de *Cities*, un recueil de 1967 mais écrit au long des années 50 et 60 – deux poèmes qui d'ailleurs se suivent dans le recueil –, Blackburn témoigne avec force de sa proximité à WCW. (Pour comprendre le premier poème, il faut sans doute savoir que Williams vécut longtemps à Rutherford.)

## TÉLÉPHONÉ À RUTHERFORD

« Ça serait vraiment—  
gentil à vous de  
ne pas venir me voir...  
J'ai des dif-fi / cultés  
à parler, je  
suis pas sûr d'y arriver, j'ai  
peur que ça soit trop gê-  
nnn  
ant  
pour moi. »

- Bill, vous pouvez toujours  
répondre aux lettres ?

« Non . mes mains  
ont la langue nouée . Vous avez... fait

une percée dans mon cœur.  
Au revoir. »

*Et puis sur la page d'en face, après l'agonie :*

## NÉCROS

O mon dieu.

D'abord le plus grand batteur droitier de l'histoire  
Rogers Hornsby

(score de .424 en 1924)  
et la moyenne de sa carrière .358

et maintenant William Carlos Williams

La mise en parallèle de ces deux noms – un base-balleur et un poète – n’est pas anodine. On peut y lire au moins trois intentions :

1 – il s’agit de la reconnaissance faite à WCW qu’il a vraiment inventé une poésie américaine comme d’une certaine façon il le revendiquait, un anglais américain comme il le voulait, même finalement contre Pound ou Eliot, un américain plus américain que tous les autres. Il a été à la hauteur de ce sport suprêmement américain qu’est le base-ball. Il a hissé la poésie jusque là, jusqu’à ce condensé d’Amérique.

2- il s’agit de poser que la poésie c’est peut-être surtout une affaire de rythme. De compte. Etc. Que ce qui importe c’est d’avoir le meilleur compte, le rythme rapide et précis du batteur.

3 – il s’agit, enfin, de définir en propre la poésie américaine comme quelque chose qui est la même chose que le sport, qui n’est pas ailleurs, dans des sphères plus hautes, etc. La poésie est une activité populaire, ou qui doit chercher à l’être. Elle a son lot de règles, comme le sport, mais ces règles sont justement ce qui se partage et donne du plaisir.

On voit là à l’œuvre un des grands traits de la poésie américaine, le sentiment épique ou populaire, selon la façon dont elle est abordée. Épique chez Pound et populaire chez Williams ou chez les objectivistes. On écrit pour se tenir avec, à côté de, ensemble.

De ce point de vue le livre de Di Manno propose une réinterprétation tout à fait pertinente du mouvement objectiviste, et tout à fait essentiel. Une relecture semblable à celle de Jacques Rancière retravaillant Mallarmé. On avait fait de Mallarmé, à travers les lectures hantées par le syndrome de l’Absolu littéraire, un écrivain de la langue pure, et de la poésie s’adressant à elle-même. Rancière remet Mallarmé dans la vie *de tous les jours* en nous rappelant qu’il y a chez lui un véritable souci de penser ensemble esthétique et économie politique, et que la question de la valeur est déterminante chez lui.

Quelle est la valeur des mots ? Comment est-elle fondée et comment est-elle fondée non par le poète mais par la collectivité où le poète est inclus, où il est enfoncé. Di Manno propose aussi comprendre les objectivistes non pas comme de purs formalistes tels qu’on a tendance à les comprendre en France – des adeptes de la grammaire – mais comme si j’ose dire des gens du peuple, et en particulier du peuple juif.

Donc : monde et choses d’une part, peuple de l’autre. Il manque sans doute un troisième trait important pour définir ce qui à mes yeux fonde la poésie américaine.

Je vais le dire une autre fois dans les mots d'un poète auquel Yves di Manno consacre une étude. Jack Spicer. Une lettre que Spicer envoie à Lorca en 1957 et qu'on espère que Lorca a reçue :

« Il est si difficile de prendre un garçon dans un maillot de bain bleu que j'ai regardé avec autant de désinvolture qu'un arbre et de le rendre visible dans un poème comme un arbre est visible, pas comme une image ou une photo mais comme quelque chose de vivant – attrapé pour toujours dans la structure des mots. Lunes vivantes, citrons vivants, garçons dans des maillots de bain bleus vivants. Le poème est un collage du réel. »

À quoi j'accrole cette autre phrase que traduit Yves di Manno, à nouveau de WCW : « La poésie ne devrait s'acharner qu'à cela, cette vigueur en soi, pour elle-même. »

Rendre le monde vivant, ou revivant, est une des tâches que s'est assignée la poésie américaine. Di Manno a raison de pointer par exemple que le travail de Williams a pour but la vivacité sur la page. Il me semble que l'insistance de Williams sur les fleurs et les arbres relèvent de ce souci de vivacité. L'arbre, je crois qu'on pourrait le dire, est un modèle formel pour Williams et pour sa poésie. Surtout les ifs, les peupliers. Tout ces trucs qui s'élancent, comme s'élancent les fleurs au sommet de leurs tiges. On retrouve les arbres chez Spicer et ils ont aussi la forme de la vie, même s'ils ne donnent pas leurs formes aux poèmes : « Les arbres dans leur jeunesse semblent plus jeunes / Que presque n'importe quoi. » On retrouve des arbres aussi, souvent, chez Wallace Stevens, et là encore l'arbre est la forme de la vie soulagée, vivante : « les arbres avaient été réparés, comme un exercice essentiel / d'inhumaine méditation. » C'est intéressant cette concentration vivace autour de l'arbre. Je ne sais pas bien quoi en faire mais il y a là quelque chose qui mériterait sans doute d'être creusé.

Donc : choses, peuple, vie.

On est là face à un certain topos de la poésie américaine. Et ce topos, je le reconnais pour mien. En tant que lecteur de poésie américaine, c'est ce que j'ai cherché à lire, ce que j'ai voulu lire. Et c'est toujours ce que j'attends d'elle. Cette idée de la poésie américaine, elle traverse aussi le livre d'Yves di Manno.

Mais à mes yeux de lecteur l'importance d'*Objets d'Amérique* vient plutôt de ce qu'il me fait comprendre que j'ai peut-être eu tort de croire les poètes américains sur parole quand ils prétendirent qu'ils avaient inventé l'Amérique et un sabir américain, qu'ils étaient entièrement libres de leur anglo-saxonité. Ce qui me frappe au contraire dans le découpage qu'opère Di Manno c'est la présence d'une très vieille tradition anglaise que j'appellerai pour faire court : le mage, le *magoi* en grec. Je le dis en grec non par prétention mais plutôt parce que le mot a en grec un double sens qu'il a largement perdu en français mais pas en anglais : les *magoi* ce sont parfois de vrais prêtres, parfois de purs charlatans. Résonnent là au moins les noms fameux de Blake et de Yeats.

Il y a donc une vraie pulsion de mage chez les poètes américains et je le découvre en lisant ces pages :

C'est l'éloge de la magie que fait Duncan : « la magie nous permet de surgir et de parler avec les esprits en oubliant notre existence. »

C'est l'idée de Spicer qu'il écrivait sous « dictation », sous la dictée.

C'est le goût des chamans de Jerome Rothenberg, ou son goût des oracles.

C'est aussi d'autres que Di Manno ne cite pas et qui sont intéressants au moins à nommer ici : les autres chamans de Gary Snyder, le Ouija-Board de James Merrill. Ou les séances télépathiques de H.D. Arrêtons-nous sur H. D., puisque Di Manno a dit son regret depuis de ne pas lui avoir consacré d'étude.

Durant la seconde guerre mondiale H.D. a tenu de nombreuses séances de spiritisme chez elle, avec Bryher, sa compagne. Ceux avec qui elles parlaient, c'était avant tout les pilotes morts de la RAF. H.D. disait de ces séances que c'était une forme de *mourning*, c'est-à-dire de deuil.

Je vais traduire ici, vraiment très vite et approximativement, un texte de H. D. dans la *Trilogie* (il existe peut-être une très bonne traduction française mais je ne l'ai pas sous la main) :

[La télépathie]

Agit à la manière d'un messenger, d'un interprète,  
Elle explique les symboles du passé

Dans l'imagerie d'aujourd'hui  
Elle mêle le lointain futur

Et la plus ancienne antiquité  
Énonce avec économie

Dans une simple équation rêvée  
La plus profonde philosophie

Dévoile les secrets de l'alchimiste  
Et suit le mage au désert.

On retrouve encore ce mot de mage. En première lecture, on pourrait rapprocher un peu vite ce goût de l'irréel du surréalisme français, mais je crois que Di Manno a raison de montrer que ce n'est pas la même chose : le surréalisme français on pourrait dire que c'est un individualisme, il s'agit de laisser parler un Moi sans contrôle et sans limite. Au contraire, comme le dit Duncan, la position de mage permet d'oublier sa propre existence. Et si Spicer parle sous la dictée, la dictée est dans la langue, à un endroit inconnu du langage. Quelque chose qui ne lui appartient pas mais aux autres, et qui lui dicte. C'est dehors que ça se passe et pas dans l'inconscient comme le note Di Manno.

C'est important, je crois, de marquer cette différence : le surréalisme français a une vision finalement binaire, moi l'autre, le conscient l'inconscient. Ce que défendent les mages américains c'est qu'il y a un effacement des frontières. C'est comme si le dehors déferlait dans le dedans et effaçait toutes les distinctions identitaires. « The Me-Myself and I trinity is dissolved » comme le dit Duncan : la trinité du moi, du moi-même et du je est dissoute. Et H.D. relate cette expérience très belle : elle et Bryher « parlent » avec de jeunes pilotes morts de la RAF qui signent chacun leurs messages de leurs prénoms et l'un deux finit de parler en signant, lettre par lettre, *othersmany* (« d'autres beaucoup », pas « beaucoup d'autres » mais d'autres beaucoup).

C'est une définition exacte et immensément émouvante : le mage américain est d'autres beaucoup.

Le mage reste donc une figure collective, une figure tellement collective qu'elle ne va pas seulement faire l'histoire de ce monde mais celui des autres mondes.

Et je crois que c'est pour cela qu'elle intéresse Yves di Manno : parce qu'il croit, et son propre travail de poète en témoigne assez, que la poésie n'est pas le fait de celui qui l'écrit mais toujours aussi, en même temps, la citation de quelque chose et de quelqu'un d'autre.



## RÉPONSES POUR « FUSÉES » À 4 QUESTIONS D'ISABELLE

*Yves di Manno*

*Peux-tu nous dire comment se sont édifiés ces Objets d'Amérique – depuis le projet de rassemblement initial jusqu'à la grille d'élucidation esthétique que tu tentes de tracer à travers l'ouvrage ?*

Il s'agissait au départ de prolonger, et éventuellement d'infléchir la réflexion amorcée dans « *endquote* » – qui regroupait des interventions composées au fil des années 1990 – en considérant la poésie nord-américaine comme le vecteur privilégié du déplacement que je cherche à mettre en évidence, dans mon approche du travail poétique. Il n'était évidemment pas question de reprendre dans ce nouvel ouvrage des textes déjà recueillis dans « *endquote* » (*La Tribu perdue*, le triptyque consacré aux « objectivistes ») et moins encore de répéter la forme qu'avait naturellement adoptée ce premier ensemble. L'idée initiale fut donc de mélanger essais et traductions (ces dernières relevant à mes yeux de la *critique active*) en vue d'illustrer l'angle d'attaque qui est depuis toujours le mien face à la poésie du « nouveau monde » : c'est-à-dire l'axe poundien, au sens large du terme (et tel qu'on l'entend d'ailleurs aux Etats-Unis depuis plusieurs décennies). Une première maquette des *Objets* fut ainsi constituée il y a trois ou quatre ans, à partir des matériaux dont je disposais, sur le principe d'une traversée chronologique du continent, depuis les deux ancêtres tutélaires (Pound/Williams) jusqu'aux *language-poets* qui en sont les disciples dissidents – en passant par les « objectivistes », Black Mountain, l'ethnopoétique... Ce premier regroupement manquait à mes yeux de cohérence et je pris alors deux décisions qui l'infléchirent notablement, en écartant plusieurs textes initialement retenus et en choisissant d'assumer, de souligner même le caractère subjectif de mon approche. C'est ainsi qu'est née l'idée d'ouvrir le livre par une série d'*autoportraits* centrés sur mon « expérience », ou mon inexpérience fondatrice en matière de traduction. Pour équilibrer ce prologue peut-être trop intimiste, il me parut également nécessaire d'inclure un panorama historique qui déroulerait l'ensemble d'une fresque dont le livre n'éclairait que certains épisodes privilégiés. Ce volume que je voyais au départ comme un ouvrage « intermédiaire » – un livre de transition en quelque sorte – a donc excédé son propos initial et s'est avancé à mon insu jusqu'aux lisières d'un autre territoire.

*De fait, on peut se demander quel rôle tu lui assignes à présent, si l'on se place d'un point de vue rétrospectif pour comprendre ta démarche d'écrivain et la réflexion esthétique qui la seconde, l'éclaire aussi ?*

Un rôle beaucoup plus décisif que je ne l'imaginai au début... Parce que le montage final du livre et surtout l'écriture des « X autoportraits » ont jeté une brusque lumière sur un espace que j'avais depuis quelques années de la peine à entrevoir – ou me l'ont révélé sous un angle entièrement nouveau, d'une manière telle qu'il m'était désormais possible d'en imaginer la traversée. Cela ne s'est évidemment pas fait en un jour. Et plusieurs textes pour l'instant épars, composés récemment, avaient déjà amorcé ce « recadrage ». Je peux être plus explicite, si tu y tiens : la fabrique du poème m'a été peu à peu interdite, au fil des quinze dernières années, et les projets qui ont pris le relais (les digressions d'« *endquote* », le montage définitif d'*Un Pré*, la traduction des *Techniciens du sacré*) ont tenté de répondre à cette « extradition », qui s'est d'ailleurs opérée sans drame et m'a lentement conduit à imaginer un travail d'écriture dans *l'étendue mentale* du poème, plutôt que dans la sphère du vers qui m'avait jusqu'alors occupé. (Même si, curieusement, les dernières pages de *Domicile* arrachaient le récit de la prose pour le ramener à l'orée d'un poème dont l'image s'est aujourd'hui estompée.) Quoi qu'il en soit, en composant ces « autoportraits », j'ai eu une sorte d'illumination – comme si je venais d'ouvrir une porte jusqu'alors dérobée – et j'ai brusquement compris que c'était vers ce paysage qu'il fallait avancer : lui seul permettait la poursuite du trajet parce qu'il contenait la *possibilité d'une forme* dont j'ignore pour l'instant à peu près tout. Les *Objets d'Amérique* m'ont donc permis non seulement de faire le point sur mon rapport déjà ancien avec ce nouveau monde poétique, mais d'envisager la poursuite de cette « réflexion esthétique » (pour reprendre tes termes) en l'élargissant à l'ensemble « des aires, des ères et des déserts » que traverse en moi ce poème en suspens : ce sera la tâche assignée à *No man's land*, puisque tel est le nom de ce nouveau chantier.

*Au cours des différentes tables-rondes auxquelles j'ai assisté, célébrant la sortie des Objets d'Amérique, j'ai noté que revenaient dans tes déclarations certaines velléités « correctives » et/ou des regrets dans la réalisation de ton projet – par exemple l'absence d'un texte sur H. D. Ayant pris un certain recul depuis la parution du livre l'an dernier, tu as dû mesurer le périmètre de sa « part manquante ». Peux-tu nous en dire plus à ce sujet ?*

H. D. est mon seul vrai regret, concernant les *Objets*. Je m'en suis rendu compte en travaillant sur les épreuves : il aurait fallu qu'il y ait un texte sur elle, à côté de

ceux consacrés à Pound et à Williams dans le premier tiers du livre. D'une part pour insister sur la présence capitale des femmes, dès l'origine, dans l'invention de cette poésie américaine (je le souligne dans l'historique final et j'ai tenu pour la même raison à clore l'ouvrage sur la traduction d'un poème de Rachel Blau DuPlessis). Mais aussi afin de marquer plus clairement mon intérêt pour l'approche « visionnaire » qui fonde une partie de ces œuvres et qu'on retrouve par exemple chez Duncan ou Spicer – ainsi bien sûr que dans l'ethnopoétique de Jerome Rothenberg. J'ai une affinité particulière avec H. D., qui reste tragiquement méconnue en France, malgré les efforts de Claire Malroux et d'Auxeméry dans les années 1980. Sans compter qu'une bonne partie de ses livres attendent toujours d'être traduits. Inclure un texte sur elle dans les *Objets* aurait donc dû aller de soi, mais je m'en suis aperçu trop tard, pour dieu sait quelles sombres raisons. Et j'ai tendance aujourd'hui à ne plus voir que son absence, quand je rouvre le livre... Pour le reste, non – pas de repentirs, sinon quelques erreurs de détail qu'il faudra un jour corriger. Mais je suis davantage préoccupé par les questions que me pose le livre suivant.

*On peut dire que les Objets soulignent un trait caractéristique de ta pratique : cette poétique du collage – ou du montage – qu'on perçoit lorsqu'on reprend attentivement la lecture des livres que tu as laissés paraître. J'aimerais mieux comprendre la valeur de ce processus dans ton écriture (feuilletage, étayage, extension – filtre pour une « narration cachée » ?) qui semble parvenir ici à un degré de maturité remarquable.*

Tu es gentille de parler de « maturité », là où je verrais plutôt de l'intuitif et de l'aléatoire... Il est exact, en revanche, qu'à deux ou trois exceptions près j'ai toujours composé mes livres en les « montant » (au sens cinématographique du terme) – c'est-à-dire en réunissant des pièces ou des séquences qui possédaient chacune son unité propre, mais prenaient un sens nouveau (ou différent) d'être ainsi mises en résonance. Pour *Objets d'Amérique*, une grande partie du matériau était déjà composé avant que l'idée du livre ne s'impose, mais généralement il n'en va pas ainsi et le principe du montage préexiste à la composition des textes. Pour « *endquote* », par exemple, j'avais entrepris autour de 1990 de rédiger des digressions critiques dans l'espoir qu'elles aboutissent à un livre, à échéance de dix ans. J'ignorais évidemment la forme que prendrait ce livre à l'arrivée, mais les textes s'écrivaient au fur et à mesure (et au gré des circonstances) dans la perspective de ce volume à venir, dont le montage s'est imposé lentement – sans retenir, tant s'en faut, tous les textes rédigés au cours de cette période. Pour les poèmes, autrefois, il en allait de même :

jamais je n'ai écrit des poèmes « isolés ». Le projet de *Champs* était dès l'origine d'ordre narratif, toutes les séquences à mesure qu'elles s'écrivaient étaient destinées à s'insérer dans un schéma plus large (le montage est aussi un excellent moyen d'éliminer des pages superflues). Pour *Kambuja*, c'était encore plus net : toute « l'écriture » du livre se ramenait à un travail de prélèvement, puis d'assemblage d'un matériau préexistant (il y a eu plusieurs montages successifs, de plus en plus resserrés jusqu'à la version finale). *Un Pré*, le dernier livre-de-poèmes, remonte quant à lui des séquences provenant de livres antérieurs et d'autres plus récentes : mais le projet porte en creux la marque d'un échec, car l'ouvrage imaginé à l'origine devait être un diptyque dont le second volet n'a jamais été écrit. Quant aux récits en prose, ils obéissent à la même logique, depuis *Disparaître* (qui réunit des nouvelles composées entre 1975 et 1990) jusqu'à *Domicile*, qui assemble deux groupes de textes rédigés à plus de vingt ans d'écart. Le seul livre, au fond, que j'ai écrit d'une traite, dans l'ordre où on peut le lire, c'est *La Montagne rituelle* qui est comme par hasard (et restera sans doute) mon unique roman.

Pour autant, ce travail de montage qui s'est en effet imposé au fil du temps comme une méthode (si ce n'est comme une morale) n'a pas été « théorisé », ni même imaginé à l'avance : je te le disais, il a davantage été le fruit d'une intuition – dans la lumière de l'atelier – que d'une démarche clairement revendiquée. Sans doute a-t-il été une façon de répondre à l'impression que j'ai longtemps eue – que j'ai encore parfois – de composer de simples fragments, des pages détachées d'un Grand Livre perdu que je suis incapable de déchiffrer. C'est peut-être contre cette fatalité que j'ai lutté, en essayant de mettre « un peu d'ordre dans cette figure » (comme disait Sade) et de donner à ces textes épars, aux pièces de ce puzzle éparpillé, l'apparence ou l'illusion d'une unité retrouvée.

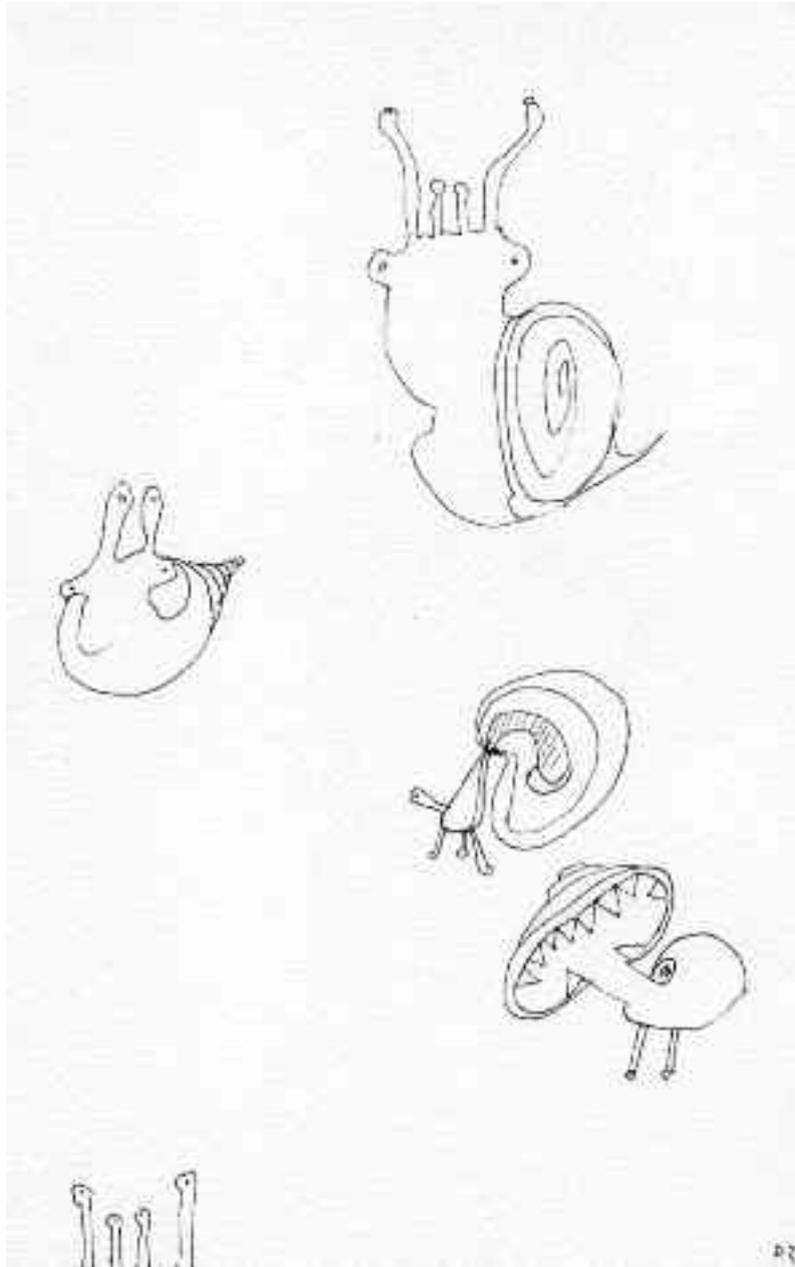
**Yves di Manno** est né dans le Rhône en 1954. Il vit et travaille à Paris.

Depuis les années 1970, il a collaboré à de nombreuses revues, traduit plusieurs poètes nord-américains (William Carlos Williams, Ezra Pound, George Oppen, Jerome Rothenberg...) et publié une vingtaine d'ouvrages — parmi lesquels, pour la poésie : **Les Célébrations** (Bedou, 1980), **Champs** (Flammarion, 1984-1987), **Kambuja** (Flammarion, 1992), **Partitions** (Flammarion, 1995) et **Un Pré, chemin vers** (Flammarion, 2003).

Ses récits complets ont été réunis sous le titre de **Disparaître** (Didier Devillez, 1997). Il est également l'auteur de digressions critiques concernant la poésie du XX<sup>e</sup> siècle : « **endquote** » (Flammarion, 1999), **Objets d'Amérique** (José Corti, 2009), d'un roman fantastique : **La Montagne rituelle** (Flammarion, 1998) et de deux « récits en rêve » : **Domicile** (Denoël, 2002), **Discipline** (Ed. Héloïse d'Ormesson, 2005). Traducteur sous divers pseudonymes de littérature populaire, maître d'œuvre de la nouvelle édition des **Cantos** d'Ezra Pound (Flammarion, 2002) et de la version française des **Techniciens du sacré** de Jerome Rothenberg (José Corti, 2008), il dirige par ailleurs la collection **Poésie/Flammarion**, où il a accueilli plus d'une centaine de titres depuis 1994.

Il prépare actuellement un essai de « poétique active » : **No man's land**, ainsi que l'édition française de la **Poésie complète** de George Oppen (à paraître chez José Corti).

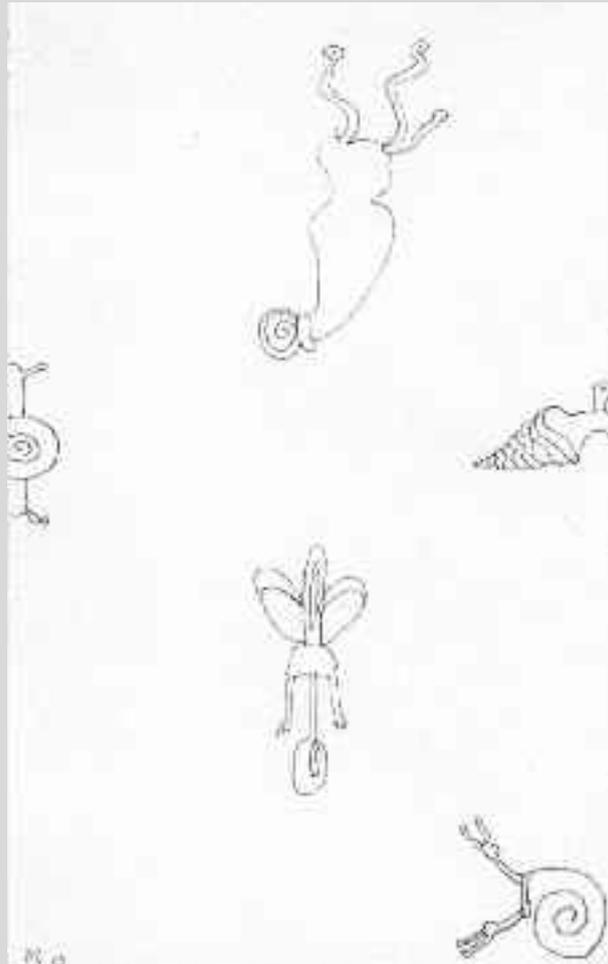




Daniel Dezeuze, 2 dessins à l'encre de Chine, 16 x 24 cm, 2010.

# 5 TRAVAUX EN COURS

*Daniel Dezeuze  
Laura Brunellière*



## TROIS HOMMAGES SAUGRENUS ET AUTRE TEXTE

*Daniel Dezeuze*

*Guillaume Apollinaire*

Subir la guerre avec émerveillement, seul Apollinaire, somnambule au milieu de la mitraille, a pu le faire à travers sa correspondance avec sa marraine ou ses vieux coups. Quand éclatent les obus au-dessus de sa tête, il croit être à la Foire du Trône. Quand les balles ricochent sur sa casemate, il pense aux gros grêlons du printemps. Tempérament heureux toujours poussé vers l'amour mais seigneur des lignes à tenir à tout prix en rase campagne comme dans ses cahiers.

*Paul Claudel*

Hier soir j'ai rencontré Claudel dans un livre. Il portait son bâton de pèlerin en forme de massue, ainsi que la bonne parole aux alentours.

« T'as pas cent balles ? », me dit-il. « Je veux me taper un joint, fumer l'opium du peuple ». Je fis l'humble aumône car on dit chez lui que sous le mendiant peut se cacher le Christ.

Puis j'entends le pas cadencé de l'auteur s'éloigner à travers les pages : Claudel n'était pas apôtre en plein vent.

*Aux poètes sonores*

Concasseurs de paroles, four à chaux du langage, vos phonétiques de marteaux-piqueurs brisent socles et statues. Vous pulvérisiez à coups de souffles rauques les murs de vos gueuloirs. En avaleurs de syllabes, en cracheurs de phonèmes, vous per-formez une esthétique bien salivée.

---

*Bruges*

Quelle couleur n'a pas trouvé son peintre ? Quelles affinités entre Véronèse et son vert, entre Van Dyck et son brun ?

Ils furent sains et saufs malgré la Cour, malgré la peste, malgré les censures du temps. Les hommes aiment protéger les tableaux. J'ai vu à Bruges un vieux panneau de bois de tilleul, inentamé. Les visiteurs y pénètrent dans le reflet infini des glacis. Labyrinthe, palais des glaces qui relâche un spectateur sur mille : agneau mystique, houppe-landes des anges, draperies virginales.

Aucun peintre n'a lié son nom à la couleur du sang.

# L'ŒIL DU SCANDALE

Extraits

*Laura Brunellière*



Impression offset 36 x 56 cm, 2009









*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

*Correspondants réguliers de la revue*

Ronald Klapka, Philippe Boutibonnes, Charles Pennequin

*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.

---

*I<sup>e</sup> de couverture*, Geneviève Morgan

Danseuse Galactique. Vue nocturne.

Les étoiles les plus lumineuses du ciel nocturne des deux hémisphères.

*IV<sup>e</sup> de couverture*, Geneviève Morgan

Danseuse Galactique. Vue diurne.

200 x 200 cm, huile et media sur toile. 1990.

© Chaque auteur pour sa contribution

© Carte Blanche 2010 pour l'ensemble

ISSN 1282-4917

ISBN 978-2-905045-56-0

EAN 9782905045560

*Parution* : 2 numéros par an, en avril et octobre

*Publicité* : téléphoner à la revue

**Bulletin d'abonnement**

**Je souscris un abonnement pour 6 numéros :**

**61 € pour la France,**

**70 € pour l'UE,**

**80 € pour les autres pays**

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

Imprimé en septembre 2010 par RE.BUS (La Spezia) Italie