

SOMMAIRE

PRÉFACE

Claude Minière • LE RESTE EST L'ALLITÉRATURE 2

1 PATRICK BEURARD-VALDOYE 5

Vincent Courtois • (entretien) POLITIQUE DES ARTS
POÉTIQUES 6

Patrick Beurard-Valdoye • LA TAUPE AU LOGIS 15

Patrick Beurard-Valdoye • GHÉRASIM APRÈS GHERASIM 24

Julien Ségura • JE RESTE FASCINÉ D'IMAGINER... 30

2 MATHIAS PÉREZ 41

Claude Minière • NOTES SUR *L'HYPOTHÈSE DE PÉREZ* 42

Mathias Pérez • IL EST TOUJOURS QUESTION DE DESIGN 49

Mathias Pérez avec Bernard Heidsieck • C'EST 61

Emmanuel Tugny • VINGT ANS APRÈS, L'ŒUVRE EN SOI 85

3 FRANÇOIS DI DIO 87

Bernard Heidsieck • LE SOLEIL NOIR : HOMMAGE 88

Ghèrasim Luca • HÉROS-LIMITE 97

François Di Dio • ENTRETIEN AVEC NATALIE MEI 100

4 ABESH BIVORE MITRA 109

Abesh Bivore Mitra • 12 PEINTURES EN COULEUR 110

Emmanuel Tugny • LE RADIEUX DÉTRAQUEUR 121

Abesh Bivore Mitra • L'ALLÉGORIE DU PAYSAGE 123

5 CHRISTIAN GABRIELLE GUEZ RICORD 129

Ana-Maria Gîrleanu-Guichard 130

• CHRISTIAN GABRIELLE GUEZ RICORD

Christian Gabrielle Guez Ricord

• TEXTES INÉDITS ET CONFIDENTIELS 132

• FRAGMENT D'UNE LETTRE À MIREILLE MAMMINI 139

• LETTRES À HUBERT BIRRINGER 141

Bernard Noël • CORRESPONDANCE CROISÉE AVEC

C. G. GUEZ RICORD 144

• STÈLE POUR SAMAËL 150

Dominique Sorrente • IL DIT ENCORE... 151

Antoine Graziani • *L'I* 154

6 TRAVAUX EN COURS 161

Christophe Manon • L'ÉCLAT DU SENSIBLE 162

Constance Chlore • MAINS BLANCHES 168

Jean-Paul Fargier • DANÉY 175

LE RESTE EST L'ALLITÉRATURE

Claude Minière

Les collines, la rivière... Auvers-sur-Oise... La douceur d'Ile-de-France, côté nord/nord-est... Le passage des nuages, les influences... Les notes du jour... *Fusées*...

Se soucie-t-on encore de savoir où se fait une revue, quelle est son adresse ? Sous quel ciel, par quels corps ? Le lieu est un *atelier* vers lequel convergent, de manière éphémère, des « travaux » sortis d'autres ateliers, des documents, des poèmes en recherche de leur poésie. Le terme même de « revue » n'est qu'à moitié justifié : pour une part, les *Fusées* proposent des vues de première main, sans calcul quant à l'assurance du « rentable » de la publication. C'est ce qui fait l'aventure, l'ouverture d'un secteur, l'éclairage inattendu et festif du paysage.

L'*allitérature* c'est autre chose. Voici une trentaine d'années, Bernard-Henri Lévy me disait que Grasset était un éditeur de « littérature générale » - ce qui devait signifier qu'il ne publiait *pas* de poésie. Littérature générale ! L'expression est creuse : la littérature serait *générale* de ce qu'elle exclue la poésie. Et que génère-t-elle ? L'allitérature aujourd'hui, sans feu ni lieu (et bien sûr sans « dieu »), produit partout et nulle part des livres qui se répliquent entre eux pour entrer dans le « domaine » de la circulation commerciale balisée. La performance consiste à « fournir du texte ». Il manque à la littérature le sens de la cérémonie.

Depuis quand ? Depuis longtemps déjà : *Illiade*, le *Cantique*, *Macbeth*... ne sont plus compris (dans tous les sens de ce mot), les allitérateurs y seulement y puisent parfois des lignes qui font office d'*exergues*. La poésie est anachronique. Elle est dépassée : elle ne s'adapte pas à l'allitérature. Elle ne passe pas dans la production passe-partout d'ouvrages lisses, prisant le sociologique, normalisés comme tous les produits du commerce global. La poésie est d'une nature que la littérature exclut, elle est malséante de ce qu'elle suppose une *séance*. Un corps-un lieu-les dieux est une formule physique à laquelle la littérature est devenue insensible.

Pourtant, en de rares occasions, quelque chose - non pour complaire à une idéologie des « racines » mais dans une éclaircie inattendue qui remue ciel et terre, qui déchire

la triste routine - ouvre l'espace et le temps. Quelque chose *a lieu* ne serait-ce que pour vous rappeler que le monde existe. Le sol, les jardins, les avions, les travaux et les jours, une église, un musée, les femmes et les hommes, les vivants... on a parfois l'impression qu'ils n'existent pas, qu'il n'y a que des images, des machines à paroles, uniformes, sourdes, qui tournent en boucle et flottent, irréelles, fantômes... Non, il y a *le réel*, là, concret, changeant, perpétuel, ravivé par l'art et la poésie, derrière, devant, en même temps, et avec trois mille ans.

...L'atelier, la *séance des rythmes*, le théâtre « à partir de l'esprit de la musique »... *Fusées* projette une vive et sèche lumière sur des écrivains et des peintres dans leurs ateliers. Voulez-vous *voir* ou préférez-vous être pris dans l'étourdissement de l'al-littérature ?

Dimanche 24 juin 2012



Photographie d'Isabelle Vorle

Patrick Beurard-Valdoye à Ascona, 2009

1
PATRICK BEURARD-VALDOYE

Entretien avec Vincent Courtois, Politique des arts poétiques
Patrick Beurard-Valdoye, La taupe au logis
Patrick Beurard-Valdoye, Ghérasim après Gherasim
Julien Segura, Je reste fasciné d'imaginer...



Patrick Beurard-Valdoye, *Gadjo-Migrandt*, 2011,
récitcollage, 42 x 30 cm

POLITIQUE DES ARTS POÉTIQUES

Entretien de Vincent Courtois avec Patrick Beurard-Valdoye

Vincent Courtois - Un mot, une expression qui vous vient immédiatement à l'esprit, sans considération intellectuelle, pour dire ce qu'est la poésie.

*Patrick Beurard-Valdoye - Puniton. Un jour dans le métro derrière moi un élève dit à sa mère : « J'ai été puni. La maîtresse m'a donné à copier une poésie. » Futur poète ? Je n'ai rien à dire de *poésie*, mot pipé, galvaudé, déconsidéré, qui au mieux renvoie à *l'histoire de la poésie*. Je parle des *arts poétiques*, selon une conception élargie d'une pratique, dans la *polis*, au-delà d'une approche obsolète, marchande et journalistique des genres, et où tous les médiums sont envisagés. Un art contemporain, n'est-ce pas ? Alors, une expression pour qualifier les arts poétiques ? Une île entre continents mémoire et langage. Trop intello, sans doute ?*

V. C. - Un vers que vous ressassez ou que vous avez ressassé longtemps et qui, d'un point de vue musical et rythmique, vous structure intérieurement.

*P. B.-V. - Le plus souvent en allemand. La *Todesfüge* de Celan. Qu'il faut entendre comme il la lisait : en valse. Ou Ghérasim Luca, que je vois préférer, devant moi, en ma place. Ou des bribes de *Ursonate*, c'est enivrant ; et la fin, énoncée avec lenteur : un mantra. Un scoop, ici : Kurt Schwitters et son fils s'intéressaient au bouddhisme.*

V. C. - Des précisions ? Où avez-vous trouvé cela ?

*P. B.-V. - Cela fait partie de mes petites « découvertes », lorsque j'ai déniché dans des conditions plutôt hallucinantes, un calepin d'exode de la belle-fille de Schwitters, oublié dans un grenier canadien (j'ai appris au passage à cette dame que sa mère avait d'abord épousé Ernst Schwitters, ce qu'elle ignorait : on peut vraiment parler de ces *co-incidences* qui nourrissent mon travail).*

V. C. - Avez-vous eu des difficultés à vous dégager, dans la langue française, du rythme de l'alexandrin (ou de l'octosyllabe) ? L'apport d'une langue étrangère est-il nécessaire ou pertinent pour cela ?

P. B.-V. - Mais oui. Un vrai travail, de sortir de la belle langue (que j'aime aussi à entendre : une plaidoirie de Robert Badinter, par exemple), cette bonne vieille langue immobile et foncière pleine de nécroses. Il faut des années pour passer des automatismes inertes de la langue « maternelle », à la langue « primaire », et encore autant pour essayer d'atteindre l'état où les mots sont vifs dans la langue « secondaire » : la sienne propre, mouvante, en effet perçue paradoxalement parfois comme une langue étrangère. Il s'agit de passer du nom commun au lieu propre. Nous voilà en plein processus de traduction.

V. C. - Êtes-vous bilingue ? Les modalités d'une langue impliquent-elles un mode de pensée particulier, une forme d'expression particulière ? De manière générale, comment se défait-on de l'ordre d'une langue ?

P. B.-V. - Je viens de ce que j'appelle l'Alsace romane (je vais me faire des amis !...). J'ai appris l'allemand en sixième. Une langue est certes un véhicule, induisant des modes de pensée. La proximité d'autres langues, d'autres cultures, favorise la conscience du multiple, de l'altérité, du fragile ; de l'archipel façon Glissant, ou du rhizome façon Deleuze/Guattari. C'est terrorisant, ce monolinguisme. Le triste adage « Un roi, une foi, une loi » est parfois encore en vigueur dans le surmoi français (comme d'ailleurs la loi salique).

Elias Canetti entendait enfant sept langues à Russé, y compris le langage tsigane. Ghérasim Luca jeune homme lisait les poètes français, roumains, allemands, et Paul Celan les Russes en plus.

Et l'enfance morave de Freud fut constitutive pour la psychanalyse, dite « viennoise ». Ne pas avoir peur de l'autre, ne pas mépriser sa différence, ça s'apprend tôt... Mon « Cycle des exils » s'est au préalable élaboré autour des mots importés par les Français exilés en Prusse, assimilés mais déformés par la langue allemande.

V. C. - Quand vous avez un projet d'écriture, comment se détermine la forme adéquate que vous allez lui donner ? Comment s'articulent concrètement les

éléments de sens avec les éléments de forme ? Comment tout cela s'agrège-t-il ? Dans ces processus, y a-t-il des constances ? Est-ce toujours nouveau, surprenant ? Quelles sont les différentes étapes de votre écriture ? Écrivez-vous tout d'un bloc puis élaguez-vous, reformulez-vous, retravaillez-vous la matière ? Ressassez-vous longtemps intérieurement avant d'écrire ? Quelle est la part du spontané et de la correction ?

P. B.-V. - Il y a en effet au préalable l'élaboration d'un projet, qui s'ancre dans le désir de rencontrer par l'écriture une réalité collective donnée. De l'affronter dans sa complexité. Le fleuve Meuse par exemple dans *Mossa*. Des années de réflexion, d'accumulation. Le processus de l'Epos. Le projet *Schwitters*¹ fut envisagé vers 1990, et achevé en 2006. La fin de mon *Gadjo-Migrandt* (Poésie/Flammarion à paraître) rend compte de l'exil des artistes européens vers les USA, et du Black Mountain College, sorte de friction culturelle des exilés acteurs du Bauhaus, et des créateurs américains. Il y a un travail documentaire de recherche, de rencontres avec des témoins ou « marqueurs de mémoire ». Cette phase riche, proche d'une recherche scientifique (d'historien par exemple, sauf que rapidement j'entre dans l'ombre des pages blanches de l'histoire) impulse l'énergie qu'exige la mise en œuvre d'une forme, la plus juste possible.

La forme s'en prend à la pelote de temps. Elle rend compte de strates agglutinées. Souvent il faut inventer des formes dès le mode d'investigation, face aux impasses. Quand un témoin ne veut pas vous confier une information essentielle qu'il est le dernier à posséder, il faut déployer des stratégies parfois délirantes, qui ne s'enseignent pas.

Je voudrais évoquer la *forme-livre*. Finie, cette vieille lune du style. Chaque livre est une interrogation de la forme, au travers de ses différents passages, et de la ligature entre eux, visible ou non : le *raccord*. Un refus initial de l'unité et de l'homogénéité stylistique qui nous vient des classiques, et que l'édition et la critique conservatrices imposent encore au lecteur. Dans *Gadjo-Migrandt* une grande partie avec Ghérasim Luca a sa forme spécifique – une prosopopée en versets – différente des autres passages. Mais des fils d'Ariane lient le tout de façon plus ou moins discrète.

En ce qui concerne le « Cycle des exils », chaque opus est né de la cuisse d'une partie du précédent, puis a acquis son autonomie. Si possible ne jamais reproduire une expérience accomplie. Parfois la forme-livre ne s'impose qu'en fin de parcours. Vous vivez avec un monstre des années sans savoir le maîtriser. Parce qu'il faut

le laisser vous échapper, accepter l'accident, la surprise, la catastrophe. Retours constants même une fois l'ouvrage considéré fini, oui, et jusqu'au jour des épreuves à corriger.

V. C. - Il y a chez le cinéaste Guy Maddin une ambiance proche de votre poésie : ce mélange d'intime et d'épique, de chaos et de structure... Vous sentez-vous proche de ce cinéaste ? Avez-vous déjà pensé à monter des images mobiles ?

P. B.-V. - C'est étrange ce que vous me dites. Le cinéma traverse souvent mon écriture. Par exemple dans *Diaire*, centré sur le mythe (inversé) de Jeanne D'arc, j'ai revisité les films sur elle. Si je ne monte pas d'images, je monte des séquences textuelles. Je vis avec une artiste plasticienne, Isabelle Vorle, qui réalise des films expérimentaux. Trois réalisateurs sont plus particulièrement ses « dieux » : Tarkovski, Paradjanov et Maddin. Autant je partage sa fascination pour les deux premiers, autant je n'arrive pas à entrer dans Maddin, c'est curieux. Je vais donc le revoir, merci... Peut-être que son mode narratif, sa façon d'élaborer la fiction ne m'atteignent pas. Il faut dire que je prétends en général qu'il n'y a pas de fiction.

V. C. - Je serais tenté de dire qu'il n'y a, justement, que de la fiction...

P. B.-V. - Vous n'êtes pas le seul ! Je préfère dire qu'il n'y a que du récit, y compris dans le bulletin météorologique. Ce que j'appelle *Narré* est un mode présent de récit, sans cesse mouvant, exprimant le dit de la réclusion. Walter Benjamin et surtout Charles Olson nous ont permis de sortir de ces catégories qui segmentent en genres. Ce n'est pas le lieu de développer ici la question fondamentale des arts poétiques et de leur rapport à la véracité, au vraisemblable et à l'histoire considérée comme gardienne de la vérité. En arts poétiques, on joue pour de vrai aussi. Souvenez-vous de cette phrase d'Hannah Arendt : « On attend du poète qu'il dise la vérité ». Joli programme, non ? Surtout dans le contexte nauséux actuel où l'on vante et vend les mérites éternels d'un double imposteur, qui se positionne dans *D'un château l'autre* en chroniqueur, convenable observateur journalier avec distance (alors qu'il a les mains dans le cambouis), tout en nous mentant au plan historique (j'en ai acquis les preuves à Sigmaringen pour écrire « l'Ange du narré » dans ma *Fugue inachevée*).

V. C. - En parlant de Maddin, je pensais à l'usage de la musique qu'il fait (la ritournelle : au sens musical strict), à la routine (terme qui désigne chez Burroughs la répétition, d'une œuvre à l'autre, d'une même phrase ou expression) et, bien sûr, au montage/collage des séquences. J'avais particulièrement en tête *Winnipeg mon amour*, autobiographie et biographie de la ville de son enfance, qui mélange des images d'archives, des images de films et des images tournées, l'identité de la ville se mêlant à son identité personnelle. En ce qui concerne la « routine », réutilisez-vous souvent des expressions, formules, phrases de vos propres textes ? Y a-t-il des formules qui vous reviennent naturellement et malgré vous sous la plume ?

P. B.-V. - Il y a en effet depuis *Allemandes*, une phrase qui hante l'ensemble du « Cycle des exils ». À vous de la trouver ! J'ai écrit *Allemandes* à Berlin, et trente ans plus tard, y revenant et commençant un passage de mon *Gadjo-Migrandt*, je me suis aperçu que je déployais cette image de captivité quasi rémanente, à partir d'une phrase proche, comme si une mémoire enfouie m'avait ramené dans un même lieu mental.

V. C. - L'invention de la poésie sonore, en 1932 avec l'*Ursonate* de Kurt Schwitters, est l'aboutissement des avant-gardes de cette époque dont deux idées fondatrices sont l'autonomie du matériau et la mise en avant de l'élan créateur. Ces notions sont-elles encore pertinentes de nos jours pour définir la poésie sonore ? D'autres les ont-elles supplantées ? Racontez-nous votre découverte de la poésie sonore.

P. B.-V. - Mon premier contact « physique » à la poésie sonore date, je crois, d'une soirée organisée par Jean-Michel Place à Nice en 1980, où se sont produits Michèle Métail, François Dufrêne, Henri Chopin et Bernard Heidsieck. J'avais entendu à Lyon deux ans auparavant une interprétation de l'*Ursonate*, dans le cadre du symposium de performances initié par Orlan. Cela me fit prendre conscience, puis formuler, que le poème dit est moins une affaire de rythme et de sonorité - disons, de musique - que la transmission d'une énergie, ou plus exactement l'amplification d'une énergie interne au poème, aux mots.

V. C. - Entre 1932 et le mouvement de poésie sonore dans les années 1950, pourquoi ces vingt années ? Les formes narratives modernes relèvent de l'écrit. Le narré vient-il d'une autre tradition ? Est-il écrit pour être oralisé ? Relève-t-il de la

praxis d'une parole traditionnellement cantonnée à l'écrit ? Le narré est-il une forme qui se rapprocherait de la praxis de la langue ? Cette praxis est-elle fondatrice de la poésie sonore ?

P. B.-V. - L'*Ursonate* des années 1930, c'est l'Europe du Nord, d'Oslo à Basel, via Berlin, où une tradition de la poésie proférée existe depuis longtemps. Dans les années 1950, à Paris, il n'y a, et n'eut aucun équivalent (Mallarmé, *afaune*, susurrant à l'oreille de Valéry son *Coup de dés*). Il y a du coup une frustration de jeunes gens bridés par la doxa surréaliste d'une part, du roman de belles lettres d'autre part. Je ne me souviens pas avoir lu quelque part que ce qui distingue essentiellement Dada et le Surréalisme, c'est qu'à Zürich et Berlin la poésie est un art de proférer, de narrer, tandis que la poésie surréaliste est muette ou aphone, sinon emphatique. L'exception, c'est évidemment Artaud, que l'on fait taire. François Dufrêne démarre de l'assertion d'Antonin Artaud : « On ne sait plus crier ».

En 1933, Walter Benjamin, arrivant à Paris, écrit *Le Narrateur (Der Erzähler)*. Ce texte m'a confirmé mes intuitions. Il annonce la fin d'un art de raconter, de narrer (donc oral), au profit du roman, qui se développe grâce à l'imprimerie et aux journaux (donc visuel surtout, et muet). Il dit que tout se passe comme si l'on n'avait pas encore remarqué que les traumatisés des fronts de 1914-18 étaient revenus muets, qu'il y avait un déficit du dire. Il prône l'épique, et développe l'idée que l'histoire, dans son mode narratif, se situe du côté de l'épique, mais dans une « indifférence créatrice ». Ma notion de *narré* vient en partie de là ; elle vient de la nécessité de fonder un mode de récit complexe, non discursif, tentant de rendre compte d'expériences ultimes et indicibles, où la forme, si souvent laissée de côté, est un défi que tout auteur sérieux doit affronter, en recherchant l'adéquation entre forme nouvelle et narration, seul espoir d'atteindre cette violence, celle de la captivité par exemple. Vous me faites l'honneur de m'associer à la poésie sonore, qui est toutefois un courant historique regroupant des poètes de la génération avant la mienne. Bien évidemment, l'oralité du poème - incluant son dispositif de lecture en public - est au cœur de ma démarche. Bernard Heidsieck ou Jean-François Bory me sont proches, et chers, et d'autres encore. Mais je me dirai plutôt de la famille des poètes, parmi les quelques-uns qui persistent à nous dire poètes, parce qu'on dit justement la cause de la poésie perdue. Il y a là une responsabilité de tenir aussi le cap à l'égard des générations suivantes, n'est-ce pas ?

Donc, en poète, je fais miennes toutes les techniques, les formes et les médiums accessibles, sans restriction. Mon intervention dans les salles du Centre d'art et de

littérature de l'hôtel Beury (Ardennes), par exemple, n'était pas une exposition, mais un poème déployé dans l'espace.

Ce qui les rapproche, et aussi la génération qui s'en réclame peu ou prou - comme Anne-James Chaton ou Patrick Dubost -, c'est un parti pris de formes élémentaires (au sens où l'entend la poésie concrète), où la complexité est conditionnée par des principes d'oralité. C'est bien ma démarche dans *Théorie des noms*, mais rarement dans le « Cycle des exils », ou dans *Le Messager d'Aphrodite*. Pour revenir à votre question précédente, voici l'une des raisons qui rendent à mes yeux cette poésie sonore incontournable (pour la génération suivante, réunie souvent par les éditions Al Dante).

Ils sont les seuls, je crois, dans les années 1960-70, tout en étant pour la plupart de grands bourgeois (comme leurs confrères altiers de chez Gallimard), à intégrer les aberrations et les contradictions politiques, et surtout à les injecter dans une approche formelle et langagière. Ils sont les seuls poètes français à assimiler avec pertinence les éléments de la contre-culture puissante aux USA et à Berlin, mais quasi étouffée jusqu'en 1968 dans une France encore post-pétainiste qui s'émeut avec Claudel, et s'encanaille avec Céline. Françoise Hardy, ce n'est tout de même pas Nico !

V. C. - Le travail sur la matérialité de la langue qui tend à faire du poème un objet est une des pistes de travail de la revue *Le Jardin ouvrier*. Connaissez-vous cette revue ? La matérialité visuelle croise-t-elle la matérialité sonore ? La forme typographique peut permettre l'expression du contenu d'un texte. Quel est votre rapport à la typographie ? Quels usages féconds en avez-vous déjà fait ?

P. B.-V. - Oui, j'ai suivi l'aventure de cette revue, et j'étais ravi qu'Yves di Manno² la rende plus visible, et avec recul.

Il y a en effet croisement entre matérialités visuelle et sonore, mais les tentatives de traductions ou adaptations de l'une vers l'autre sont souvent vouées à l'échec, car l'espace de la page n'est en rien homothétique de celui de la voix.

Je viens aussi de la typographie. Quelqu'un avait dit, à mes débuts, que j'écrivais au plomb comme d'autres à la machine à écrire. D'une certaine façon, la presse typo était un moyen de mettre debout le tapuscrit.

J'ai vite combiné typographie et offset pour élargir les moyens visuels, faire du montage, parfois du collage, introduire du « non euclidien » dans la poésie visuelle. À l'instar de *La taupe au logis*, que *Fusées* fac-simile dans ce dossier. Quand Mathias

Pérez me proposa de publier des pages des *Cahiers de leçons de choses*, que je co-dirigeais dans les années 1980, j'ai eu un peu peur. Mais à relire ce texte publié en 1980, le premier publié que je reconnâtrai à présent, son hétérogénéité, sa rudesse ou sa sauvagerie quelque part, et sa complexité narrative sont assez annonciatrices de ce que j'ai tenté par la suite, si le lecteur veut bien passer outre le caractère un peu présomptueux d'un jeune homme énervé par le « moelleux » de l'époque (« refuser l'image de la vieille taupe »). C'était juste avant d'aller respirer à Berlin...

V. C. - La poésie sonore ne pourrait-elle pas être définie comme un artisanat de la poésie ? Au sens noble de l'artisanat, c'est-à-dire en lien avec une idée originelle de la poésie (la *poiësis*). La poésie sonore ne contiendrait-elle pas cette volonté de redonner à la poésie une valeur d'usage ?

P. B.-V. - Pardonnez-moi d'être, à cet endroit, catégorique. Les mots ont un sens, et les idéologies sont tenaces aussi. Les arts poétiques ne sont jamais un artisanat. Comme tout art, ils s'arcbutent sur un savoir-faire, ce qui nous rapproche certes de l'artisanat, toujours noble, mais aussi, investissent les territoires inquiétants de l'inconnu et du non-savoir, ce qui les distingue de tout artisanat. Mais il est vrai que bien des poètes reconnus ne s'aventurent guère dans l'indéfini... on dirait même justement que leur reconnaissance en dépend.

V. C. - Je pensais aussi aux arts décoratifs. Pincemin, dans le catalogue d'une exposition à Angers (Gallimard, 2010), évoquait justement sa propension à penser son art, au sein et en marge de Support-Surface, comme décoratif. Feriez-vous la même réponse si je remplaçais « artisanat » par « art décoratif » ? Mais le parallèle peinture / poésie n'a peut-être pas de sens... Sans nier la dimension sacrée et ontologique des arts, le lien avec la valeur d'usage, concept marxiste, vous parle-t-il ? La poésie n'a-t-elle pas, au cours de son histoire, été fétichisée ?

P. B.-V. - Le parallèle arts plastiques / arts poétiques est important. Les installations ont eu sur mon travail une forte influence voici trente ans. Pincemin par ailleurs était un artiste remarquablement doué. S'il y a bien un côté « décoratif » dans Support-Surface (chez Louis Cane, par exemple, ou dans la réitération du motif chez Claude Viallat, qui peut être un élément caractéristique de l'art décoratif), je le verrais moins

chez Pincemin. Pour qu'il n'y ait pas de malentendu, je n'ai pas parlé de dimension sacrée en évoquant l'inconnu et le non-savoir. C'est ce à quoi sont confrontés les artistes autant que les chercheurs scientifiques.

Si la poésie fut fétichisée ? Il faudrait sans doute poser la question aux amis d'Yves Bonnefoy, ou aux amis de Denis Roche - pour des raisons diamétralement opposées mais, en fin de compte, identiques. Comme je vous l'ai dit au début, j'ai inventé cette catégorie d'arts poétiques pour sortir du carcan et des idées arrêtées. Notamment cette opposition vieillotte entre « poésie » et « prose ». Les livres de Pierre Guyotat font partie des arts poétiques, ou ceux d'Arno Schmidt ou de Claude Ollier, parce qu'il y a invention de forme.

Je vous remercie d'introduire cette notion de *valeur d'usage*, plutôt incongrue dans le domaine poétique, fortement présente dans le design qui m'intéresse. Sauf qu'en France hélas, cette vieille culture des arts décoratifs semble encore interdire ce qu'on appelle ailleurs design critique, ou ce que j'ai appelé design d'investigation. Dans les médias français le designer est sympa, et conçoit des objets forcément « poétiques »... C'est le profil recherché pour un designer dans un groupe de luxe. Vous voyez ? En arts poétiques, cette valeur d'usage ne pourrait évidemment pas nous ramener au consommateur. Si l'on évoque plutôt l'usager, et donc le lecteur ou l'auditeur d'un récital, on perçoit l'écriture du point de vue de sa réception. Et par votre point de vue, on introduit l'économie, essentielle au travail que nous sommes quelques-uns à mener. Voilà le mot tabou. Mais je dis bien économie, pas finances ! Il y a, dans mon travail, ce que j'appelle le « juste retour des choses » - la valeur d'usage si l'on veut -, quand, après enquêtes sur le terrain, après avoir obtenu une matière de mes informateurs, entendu parfois leurs secrets, je cherche l'occasion, *in situ*, de lire, en public, devant ces personnes, le poème achevé. C'est une approche rhapsodique à laquelle je tiens. Le poème devient révélateur, et la situation déclenche souvent des réactions et des paroles émouvantes. La disparition ou la paupérisation progressive des lieux de lecture en public, depuis dix ans, en France, et notamment à Paris, ou leur manque d'exigence professionnelle parfois, occulte hélas cette dimension de mon travail.

1. *Le narré des îles Schwitters*, Al Dante, 2007.

2. Ivar Ch'Vavar & camarades, *Le Jardin ouvrier : 1995-2003*, Flammarion, 2008.

LA TAUPE AU LOGIS

Paru dans Cahiers de leçons de choses, numéro 2, 1980

Patrick Beurard-Valdoye



Glossaire

Taupin : 1) Soldat qui pose des mines sous terre
2) Élève de Mathématiques Spéciales (1845)

Taupier : Ouvrier chargé de détruire les taupes

Topologie : Étude des propriétés invariantes dans la déformation géométrique des objets et dans les transformations continues appliquées à des êtres mathématiques.

Taupe : 1) talpiné — loc : myope comme une taupe.
vivre comme une taupe.
une vieille taupe.

2) fourrure de l'animal

3) poison (égale)

4) engin de génie civil

5) classe de Mathématiques Spéciales



Naakwart, die sinen Egerling gefonden hat.

Résumé de l'action

Action scénique 1 (récitatif): comment la taupe se voit privée de son œil et devient cyclopéenne. Description très détaillée des états qui la gouvernent.

Action scénique 2 (récitatif): la taupe qui ne se soumet pas à la fatalité sollicite la réhabilitation de son œil; pour se faire elle se prépare à un examen connu de tous.

Action scénique 3 (récitatif): la taupe n'est plus cyclopéenne. Mais chaque œil contribue à deux visions distinctes de la réalité. Celle-ci se trouve du coup déformée. Travailleur infatigable, l'animal amorçe rationnellement le problème.

Action scénique 4 (récitatif): A un niveau supérieur, la taupe présente un intérêt majeur. Elle sera à la base d'un projet d'extension du phénomène observé.

Action scénique 5 (récitatif): Inventaire des différentes écoles et points de vue sur la question.

Action scénique 6 (récitatif): Comment l'interprétation interfère sur la réalité; aux galeries déjà en place s'ajoutent maintenant de nouvelles, associées à la seconde vision de la réalité, ce qui provoque par ailleurs un phénomène de saturation. Néanmoins la poussée est puissante.

Hablerie de l'œil

L'œil, celui-là même vénération, l'œil des cliquetis d'horloger, des clignements, l'œil ne **cligne** plus, enfle sous la cornée. Il fait mal; il fait trouble; il fait double, la **patte précieuse** à la rescousse, le **dérèglement** s'accorde, la membrane tremblotante incertaine vers l'espoir d'une régression du mal, **peste**, l'entité triomphante, celle-là qui crève la plante aux feuilles jaunies unes à unes, l'œil recroquevillé et sec va s'affaler sur la **terre noircie**, la **tourbe séminale** et **virale**, la cendre tournée à la cendre, l'œil détroné rabroue à la mine tandis que l'entité **entame** l'esprit fluide et volé, galères de galeries, dédale dans crevasse, la cavité les larmes qui sont seul remède à l'étrange amer dégoulinant le **long de muqueuses pleines d'avidité**, repu de ces feuilles ou racines qui n'ont même pas conçu leur albinisme, de **cet œil feu et séché, ocre à terre** comme prémices à l'**humus** où fleuriront d'autres yeux à leur tour.

L'œil douloureux, torturé de la **patte perverse**, agressé par un couple de phalanges obnubilées, **solidaires**, pénétration violente, l'œil **s'enfonce** et **goutte**, lacrymales regorgeantes, la chaleur étouffe l'œil sous l'attente nerveuse. Une rigole **suinte de regard**, les langueurs d'un faciès **ornière**, dans l'œil le collyre déversé et de désespoir, le sillage gonflé heurté aux cailloux qui déferlent comme issue des paupières et rejeté dans la géhenne de l'œil fermé, projecteurs de larmes **agressives** et **burinantes**.

reflet perturbé, sous apanages des mirages, image du **REGARD IMAGE** du regard, l'entité multipliée «œil dissimulé yeux» crible la gueule de spasmes dissymétriques, d'un regard



RÉCITATIF II

Refuser l'image de la vieille taupe

Face à ce que l'on désigne par complexe du cyclope, la taupe entreprend la démarche qui réhaussera son prestige bafoué. BESOCNE ingrate, titanique, l'activité animale par une sensumation inattendue s'ouvre à des préoccupations mystiques. La taupe au foyer n'assume pas la fonction héroïque, ni davantage celle que symbolise l'acte ténébreux de la Création. Nourriture chthonienne l'œil se régénère par le maléfice. Le pathogène s'évanouit par l'image rectifiée du bien-



Fig. 17. — Taupe vivante.

Quelques remarques :

portant, l'entité du mal transférée fardeau collectif, est malade celui ou celle qui en a l'air — l'œil voit si et seulement si l'œil est reconnu apte à la lecture. **MCF — ZU**

Corrolaire : possède la noèse du visible, l'Alphabète.

Application pratique

La taupe révisé; la taupe polarde; la taupe racle les filons de la codification rédemptrice.

AN V.01

NEUF V.02

JOOIUE V.03

SANN★TE V.04

JJOIUE V.03

SANN★TE V.04

BONHEUR V.05

PLABORA V.06

ETOIRES V.07

CHI•BRET• V.08

14 14
Mon dessein n'est
pas d'enseigner

1010
ici la méthode que cha-
cun doit suivre pour bien
continuer sa vie, mais

28
seulement de faire savoir, en quelle
sorte j'ai traité de certains de
ma vie. Ceux qui se veulent de
donner des préceptes, se doivent

6
*estimer plus habiles que ceux auxquels ils
les donnent, et s'ils manquent à la moindre
chose, ils en sont blâmables. Mais le pré-
sente est écrit que comme une histoire
ou, si vous l'aimez mieux, que comme une*

Comment utiliser cette table d'acuité visuelle?

Cette échelle permet de mesurer l'acuité visuelle de près ou à distance d'un
patient de l'adulte. L'échelle doit être lue à 33 cm de distance. La table
interne de l'acuité visuelle de près est collée sur un papier blanc, les
caractères sont imprimés dans les 100 mm. La table externe est à 1,2

Nom du malade:

Date: Dm Dn Dp

P P P P

Soit A un compact de l'espace métrique E . Soit W une partie de A qui n'admet pas de point d'accumulation de A . Choisissons que W a un nombre fini d'éléments.

Soit x un point de A . Comme x n'est pas point d'accumulation de W , on peut lui associer une boule ouverte de E , soit $B(x)$, qui ne contient aucun point de W sauf peut être x lui-même.

Quand x parcourt A , $B(x)$ engendre un recouvrement ouvert de A (qui est compact). On peut donc sélectionner de ce recouvrement de A , des $B(x)$, un sous-recouvrement de W fini (B_1, B_2, \dots, B_n).

Et une telle boule contient au maximum un point x . Ces n boules contiennent au plus n points de W . Donc W possède au plus n éléments.

En prenant la contraposée, on montre que si W est infini il admet au moins un point d'accumulation.

LEÇON 2: Peu intelligente, échappant pour cette raison à la domination de l'homme, on a longtemps admis que la taupe était en outre privée de vision, créant pour elle une exception. Déjà on savait que l'animal à membres ongulés n'avait pas fait comme les autres animaux. On prétendait que la nature avait refusé des yeux à cet individu souterrain sous prétexte qu'il pouvait s'en passer pour fouiller, rejeter les débris à droite ou à gauche, marcher, nager et creuser.

.....

La Taupe Taupin

Admis sur examen par devant commission, l'œil neuf est réhabilité. Mais en dépit du bon sens, l'image focalisée dégenère. L'œil en question contribue à la difformité des émanations, déca-

lées, diffractées. L'interprétation confond les réalités éparses, la distorsion se parachève dans le dialogue et l'interférence. L'univers se dissout en de multiples réalités discordantes constituées en série divergente; la besote, confrontée à truse, mesuse de pression : « à en Une seconde phan- on implosive in- de, il ne s'agit pas me qui fera la dif- r vaincre, d'opé- les imposées par Le sujet sous le assiduité, entre- propriétés invari- antes dans la déformation géométrique des objets qui structurent son espace.



Suites sur un espace métrique

① Convergence d'une suite sur un espace métrique - espace complet

- 1) Suite sur un espace métrique: Une suite sur E est une application de $\mathbb{N} \rightarrow E$; $\forall n \in \mathbb{N} \rightarrow x_n = x_n$
- 2) définition - on dit que $\{x_n\}$ converge et admet pour limite l de E si :
- $$\forall \epsilon \in \mathbb{R}^{++}, \exists N \forall n > N, d(x_n, l) < \epsilon$$
- Un converge et tend vers $l \in E$ si $d(x_n, l)$ est convergente vers 0

③ Suites de Cauchy

1) définition: Sur \mathbb{R} , une suite $\{x_n\}$ est dite suite de Cauchy, si à tout nombre ϵ de \mathbb{R}^{**} on peut associer un entier naturel N , tel que : $\forall p, q > N, d(x_p, x_q) < \epsilon$

2) théorème: Sur un espace métrique, toute suite de Cauchy converge.
 x_1, x_2, \dots, x_N puis tous les entiers $p, q > N$ $d(x_p, x_q) < \epsilon$
 et $d(x_{N+1}, x_q) < \epsilon$

3) théorème: Sur un espace métrique, toute suite convergente est une suite de Cauchy.

$$(1) \forall \epsilon > 0, \exists N_0 \forall p > N_0, d(x_p, x_q) < \epsilon$$

$$\forall \epsilon \exists N_0 \forall p, q > N_0$$

$$d(x_p, x_q) < \epsilon$$

$$(2) \forall \epsilon > 0 \exists N_0$$

$$d(x_n, x_m) < \epsilon$$

$$\text{La réciproque}$$

$$\text{on: } \forall n_0 \exists n_1 > n_0$$

$$\text{chaque } x_n \text{ étant muni de } d(x_n, x_m) = |x_n - x_m|$$

$$\text{sur } \mathbb{R}, \text{ la suite converge vers } \epsilon$$

$$\text{Mais sur } \mathbb{D}, \text{ la suite est aussi une suite de Cauchy}$$

$$\text{(l'entier associé à } \epsilon \text{ pour } \mathbb{R} \text{ est le même pour } \mathbb{D})$$

$$\text{puisque elle n'est pas convergente (on montre que } \epsilon \text{ n'est pas élément de } \mathbb{D})$$

4) définition: Un espace métrique sur lequel toute suite de Cauchy est convergente est appelé espace complet.

$\mathbb{R} : \mathbb{R}$

définition: un espace vectoriel sur \mathbb{R} normé et complet est appelé espace de Banach réel.

un espace vectoriel sur \mathbb{C} normé et complet est appelé espace de Banach complexe

Jeune Artiste tendance post-contemporaine synchronisée

Député pour mettre en place les valeurs de la Super-Modernité

Étudie toutes les propositions

$$d(x_p, x_q) < \epsilon$$

$$+ d(x_q, \ell)$$

$$x_q, \ell \in \mathbb{E}, \text{ Sat } N$$

$$\text{à ce qu'il faut}$$

$$\text{est fautive}$$

Un suite (sur \mathbb{R} ou \mathbb{D}) converge.

(chaque étant muni de $d(x, y) = |x - y|$)

Sur \mathbb{R} , la suite converge vers ϵ .

Et est donc une suite de Cauchy sur \mathbb{R} .

Mais sur \mathbb{D} , la suite est aussi une suite de Cauchy

(l'entier associé à ϵ pour \mathbb{R} est le même pour \mathbb{D})

puisque elle n'est pas convergente (on montre que ϵ n'est pas élément de \mathbb{D}).

LEÇON 3: Tout le monde connaît les habitudes de la taupe: Faiblement intelligente, ne laissant que peu d'espoir quant à son éducation, elle passe sa vie sous terre occupée à fouiller, à rejeter déblais ceci delà, à creuser des galeries au sein desquelles elle court avec une étonnante vélocité. On sait moins que la taupe n'a pas faim comme les autres animaux. Mais son système de voies de communication mérite attention sur lequel nous reviendrons lors d'une prochaine séance.

RÉCITATIF IV

Le sérum administré

Fort de son nouveau pouvoir, le taupier s'affaire au pied de la taupinière. A l'heure dite, il recueille l'animal et son anticorps spécifique. Une ponction est effectuée sur le fabuleux talpinié. Si l'on inocule dans la cavité péritonale d'une taupe juvénile des extraits du cerveau de la taupe-taupin, on observe que le candidat ressent une lacune d'ordre intellectuelle qu'il s'empresse de combler: il s'initie à la topologie.

On a ingéré aux postulants des doses topologiques et maintenu la taupe étalon sous cloche de verre au musée des galeries.

On a rendu cyclopéens certains éléments non avertis qui confirment l'expérience.

La topologie avant gardiste prolifère en ses multi-transformations continues et ses diverses déformations objectives.

③ points d'adhérence d'une suite

définition: dans un espace métrique \mathbb{E} est dit point d'adhérence ou point limite de $\{x_n\}$ si dans toute boule ouverte de centre ℓ , il existe une infinité de points x_n distincts ou confondus. - $\ell \in \mathbb{E}$:

* * * * *

* **INCIPIT** *

* LEÇON 4 : *

* "le taupier (le mauser)" *

* * * * *

Le taupier doigt les	r (le Mau habitudes	ser) conn de son gi	ait sur le bier à qu	bout du aire me
mbres on ppe à no aleria a que telle ite son ni l'arrive d	guiculés, tre domi vec les y motte pl d, que tel e bon m	peu intel nation. Il eux de l' us haute le autre r atin, heu	ligente et le suit d espérien que les a ecouvre s re où la	qui écha ans les g ce. Il sait utres, abr on gîte. I bête qui

n'a pas e aïlle vol ue la tau coupe vi embres o Il lui in rence le s qu'on	ncore fai ontiers. L pe fouill vement a nguiculés terdit ai moment a reconn	m, comm orsqu'il v e, rejette vec une b , le boya ni la re où les p u l'existe	e les aut oit remu à droite èche, der u dans l traite. O etits vien	res anim er la terr puis à g rière l'an quel il s n choisit nent de n nce du n	aux, trav e, c'est q auche. Il imal à m e trouve. de préfé autre. Dè id, les M
---	--	---	---	---	---

ausers, i grand n es galer nt la ni reusée e t sept o	ntelligent ombre t ies puis chée. C' n forme u huit b	s et inst out auto attaquent est en eff de dôme oyaux, q	ur. Ils c le logem et dans l autour d ue loge l	ruits, se p oupeut l ent et an a pièce c e laquelle a taupe e	laçant en es divers néantisse entrale, c rayonnen n marge.
--	--	---	---	--	---

RÉCITATIF V

Où l'on voit une classe de taupes découvrir les vertus de la TOPOLOGIE

(Extraits de la chronique de la revue: «SCIENCE et GALERIE»)

L'espace structuré est soumis aux lois de la déformation géométrique et ses invariants. Certaines écoles envisagent les invariants comme paramètres dépendant de l'interprétation de la taupe-étalon. D'autres considèrent à contrario que les déformations — qui n'entrent pas en ligne de compte à l'état cyclopeen — ne sont pas réelles mais fictives. Enfin une troisième équipe réfute désormais les théories précédentes et en propose une remarquable liée au référentiel. En effet, tout se passe comme si ce n'était pas la référence (l'œil) qui déformait la réalité, mais comme si l'espace était intrinsèquement déformé. Cette théorie laisse place du reste à une grande part de fabulation chez certains auteurs fantaisistes (un nouveau domaine «créatif» est apparu qu'on nomme pompeusement «topologie fiction».)

Selon cette école, le quantum taupin est fondamentalement indissociable de la déformation, ce qui révolutionne littéralement les idées conventionnellement admises et transmises de taupe en taupe. La topologie des lieux est à reconsidérer. D'autres structures se mettent en place, la taupe reconverte dans le réseau des galeries s'adaptera; plus angoissantes seront les explications en surface (domaine de la référence).



Soit E_d . Montrons que E est borné.
 Raisonnons par l'absurde : supposons E non borné. On peut alors construire à partir de x_0 arbitrairement loin dans E une suite $\{x_n\}$ telle que $d(x_n, x_{n-1}) > d(x_n, x_{n-1}) + 1$
 En suivant les égalités de proche en proche ci-dessous obtenues en donnant à n les valeurs $1, 2, \dots, h$,

$$d(x_0, x_{n+1}) > d(x_0, x_n) + 1$$

$$d(x_0, x_{n+2}) > d(x_0, x_{n+1}) + 1$$

$$d(x_0, x_{n+3}) > d(x_0, x_{n+2}) + 1$$

$$\vdots$$

$$d(x_0, x_h) > d(x_0, x_{h-1}) + 1$$

$$d(x_0, x_h) > d(x_0, x_n) + h - h$$

$$\text{Or } d(x_0, x_h) - d(x_0, x_n) \leq d(x_n, x_h); d(x_n, x_h) > d(x_n, x_h) - h - h$$

Il en résulte que les distances mutuelles de la suite ont au moins une différence de 1. Or l'axiome d'adhérence des d écarte une infinité de points dans la boule $B(h, \frac{1}{2})$ impossible ; donc E est borné.

Supposons maintenant E n'est pas compact

LEÇON 5 : La taupe n'a pas faim comme tout les autres animaux. Ce besoin est chez elle exalté. C'est un épuisement ressenti jusqu'à la frénésie. Elle attaque sa victime par le ventre, plonge sa tête tout entière dans les entrailles palpitantes et s'y délecte avec une joie immense. Prenez deux taupes de même sexe, et mettez les en présence dans une chambre; bientôt la plus forte aura dévoré la plus faible.

.....

RÉCITATIF VI

Implications morphologiques

Infinitesimal du parcours déviance, indifférence dans l'ordre du visible menant au fou, la galerie déformée débouche sur le potager doublement ravagé. La taupe est désaffectée et sa régénérescence contiguë. Rupture de l'équilibre, la densité maximale de prédation est transgressée. La taupe est bouc émissaire du jardinier cathartique mais le champ succombe sous l'action souterraine d'une myriade de laborieuses bestioles en marge et secrètement acharnées.

Tout se passe comme si la besogne d'éléments isolés et discrets subitement faisait surface et remettait en cause l'autorité référente que le flux virulent balais.

Sur le globe, un grand malaise est né parmi l'idéologie redondante. La taupe qui a voulu voir véhiculerait elle une nouvelle entité virale?

.....

RÉCRÉATION

Pirouette :

Le satyre-taupier et ses proches voisins spectateurs — dénigrateurs ne tolèrent plus la dimension abstraite du nouveau quotidien. L'animal est victime de la taxinomie (taxinomie : à déconseiller) des confrères démunis perturbés par les déformations transcendantes, et l'intenable quintessence à laquelle ils demeurent aveugles et hermétiques.

La taupe vicieuse, exilée, privée de sa topologie provocratrice est frappée d'anorexie

On croit savoir que ses congénères furent toutes frappées par les coups de bêche frénétique du jardinier derrière lequel s'était dissimulé le narrateur impatient de court-circuiter sa petite histoire. Et si l'on accréditait ces billevesées heuristiques, cela prouverait somme toute que le narrateur aime à sacrifier son héros. **C. Q. F. D.**

GHÉRASIM APRÈS GHERASIM

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

Patrick Beurard-Valdoye

3

•) Gherasim Luca partez !

Hélène l'informée vous en conjure vous pourriez y passer
il faut encore vous faire acheter auprès de l'administration obtenir le visa
dissimulés derrière une armoire le *Manifeste non-œdipien* et autres manusses

entre un matelas et des bouts de bois à sculpter l'abandon du matelas s'impose en route
dans la valise avez-vous écrit votre nom et quelle adresse avez-vous donnée ?

au Bosphore décembre ni récif ni récit l'ancien monde hiberne et se noie dans la
blancheur
il y a seulement du tangage du remous dans les mots or la délivrance intégrale suppose
les positions œdipiennes anéanties y compris au large jusqu'à l'île grecque
Pinacis

Dolfi Trost sur le pont¹ mais Paul Paun le médecin d'hôpital Z.Z. amaigri visage aux
cernes noirs préparé à la solitude escomptant tirer bénéfice de cet exil à l'aide
de notes méditations et lettres

il devient le point d'appui lointain des deux forces rapprochées Jaffa et Tel Aviv –
finalement rattachées – en un étroit triangle au sommet élané vers vous pensant
à vous hypnotiquement selon des rendez-vous précis – le premier février entre
4 h et 5 h le 18 mars entre 5 h et 6 h –

actions à distance [:] magie automatique des premiers aspirants

à 4 : 45 depuis le camp de transit de Jaffa vous faites descendre Z.Z. au métro Paul
Fargue cependant que Paul Paun en bas des marches sur le quai de la Dombovica
lance de toutes ses forces sa poupée de neige femme au fil de l'eau amour adressé
vers votre plage et vos tentes

comment saisir le sens de ce fantomatique piéton Fargue qui n'a pas sa place ?
sur les plages pleines de frontières entêtées les femmes prient au premier jour de
Rosh Ha-Shannah et jettent une pierre dans l'eau – quelques-unes un bout de
pain – exhaussement

votre nouvelle position au printemps est cavité dans le vieux Jaffa grotte au fond
d'une cour loge troglodyte munie de miroirs à l'orée du trou

un voisin roumain hostile vient obstruer la grotte de barrières

les pomelos sont cueillis soleil doré d'Israël votre compagne se voit attribuer le nom
de Dor
en DOR dites-vous DO(R) Mi [: E DOR] et mélancolie intraduisible : : J'ai Dor de toi

4

•) vos messages sont traduits en compte-rendus par Z.Z.
Zone réamoureuse aux parages hébreux lettres de merveilles oliviers figuiers les
sonorités portuaires la senteur de femmes neuves
leurs effluves isolent un écran de fumée les empêche de vous reconnaître
à Tel Aviv une élégante chorégraphie la rue en robe
une jeune passante pleine de grâce porte au bras gauche une splendide main de cire
immobile avec anneau à chaque doigt raidi [:] montre bracelet pierres précieuses
sont portés avec distinction sans artifice

votre manière de taire l'élégance des hommes

pour pratiquer l'humage à distance – objet mental de l'amour non œdipien – Z.Z. est
missionné auprès d'une inconnue sensible et vibrante parfumée trente minutes
avant RDV notant le nom du parfum et la zone de chair où elle fit couler des
gouttes de parfum dévorant voluptueusement son corps à humer

à être aimé de loin en mode exact l'amour ici en rayonnerait une femme rencontrée
de près messagère de l'aimée lointaine

il reste au fond à faire coïncider la messagère et l'aimée à distance c'est à vous de
prendre le bateau destination connue [:] Dédéville
dès que l'argent du billet est réuni l'inflation éloigne du but jour après jour partir
reste impossible

conséquence avant l'origine : : Ghérasim

un soir Marcel Janco d'un esclandre fait lever les grilles rouvrir le guichet obtient
votre billet au prix de la veille
Dadajanco réalisait des choses impossibles en effet
il pouvait stopper les bulldozers à l'œuvre rasant un village palestinien en ruine il
levait la main disait : Arrêtez ! ayant sauvé Ein Hod qu'il sculpta en résidences
d'artistes ateliers et musée il en devint maire : : c'était cela aussi l'histoire dada
Ein Hod votre VILLAGE D'ORIGINE

5

•) il n'y avait pas de clef il fallait translater un escalier dans le vide tout le monde
passait pour inventer des jeux des bédoules
la grande cour était l'endroit où construire un bateau
mais vous ne fûtes que du dernier voyage la voile déchirée la coque emboutie ça
tanguait Micheline inquiète et vous allongé en proue de nef – non point pour
être entouré de livres point lus – vous imaginant sur gondole

vous tentez de réconcilier les options « cabaliste juif » et « magicien noir »
c'est du Coulon que survient *La clef* une idée plutôt de non-issue : que Coulon soit
nom aval tandis que Cavalon est l'amont du nom dédouble le point de vue sur
la fluide réalité dont le flou n'est pas étranger à votre jaillissement
du front de partage entre deux noms d'une même rivière quelle serait sa largeur ?
la clef devient l'une des sept colonnes de votre être selon un recueil décrivant quelque
ballet quelque rituel extrême-occidental vague analogie avec la troisième porte
d'Amphitrite
vous vous adressez à Arp pour qu'il contribue d'un signe profond au *Verbe* lu au
réveillon

expulsé de l'atelier porte Champerret vous montmartrez dans un logement ORN
0499 où partout un nom connu de votre aimée orne les cloisons nues
territoire inconfortable mais poétique confie Micheline
vous ouvrez la maison Exactamo au-dessus d'un lavomagic

6

•) Freud-enfant logé au-dessus d'un serrurier le saviez-vous ? – déjà la bellevue
plongeante –
voilà *La clef* postée aux serruriers
vous voulez la remettre en main propre au maître-serrurier de Bâle qui a laissé sa
carte vous avez tiré au jeu la carte représentant la place de la cathédrale de Bâle
– quel cauchemar – vous fuyez inopinément pour rejoindre Micheline à Bâle
et le serrurier-collectionneur Quel courage quel cauchemar vous dit-elle diote
au seuil
le serrurier mis au courant vous fait arriver outre par la nef du passeur – le Münsterfähre
« Leo » ou plutôt « Leu »
vous Luca du lion (et Micheline aussi) tout secoué amavant d'être passé par le temps
mort du fleuve – vous l'immobile au pied du dragon traversé d'une lance devant
le portail de la cathédrale restée ignorée – *Ce porte-malheur / change le malheur
en porte* – pas question d'entrer trop de gisants trop de signes l'échappée oui
mais pour où ? – *Sinon hors de soi* – Je ne suis pas ici pour ça répliquez-vous
en dedans Micheline met la main sur un bracelet brisé
de surcroît le maître-serrurier offrant son chef-d'œuvre sa clef géante les frontières
s'abolissent
est-ce la vraie clef qui boucle la boucle en élargissant le point de vue ?
où ça walde vert et ça witze
c'est l'heure de débrouiller les cartes-à-vues du moi ayant sous les yeux l'échappée
du fleuve

•) la nuit lave et le sable de lave songe
 sur la colline gris scari votre croissant est lente chaque petit pas d'audace métamor-
 phose l'énorme
 par votre progrès lisse la falaise glisse sous la jambe fléchie la crête se délite s'amincit
 et fond à vue d'œil quel délit
 vous vous glissez dans la peau du mont et le vide tombe d'élégance
 ce regard volcanique au fur pétrifié fixant l'eau clairement profonde la frontone gra-
 nulée d'abîme et vos oreilles assourdies par le crachat du feu lapidaire fusion
 de roche catapultée si proche
 l'odeur de pierre jusqu'en vos paupières
 en final rien n'avance il est temps vous faites le mort en rinant à fond avant que la
 crête trop fine s'effondre vos pieds ardés à cran dans le sable il faut faire de
 votre serviette de bain deux chaussons
 la pente augmente autant la crainte votre corps presque nu éreinté sous la canicule
 frissons en dehors et vie au-dessus de la tête or l'ange du danger se voit du bas
 Micheline votre seul repère stable sur la plage de grains de lave noirs que vous
 croyez voir pour la dernière fois c'est quand même trop bête
 Stromboli-Stromboli immobile Zola héros-limite
 le fond de l'eau indigo change tout le temps en échange elle nage
 cramponné au désir de vivre vous donnez des gages de confiance à la colline lénante
 vous parvenez à franchir le col de la mort et décroissez soulagé pour soule-
 ver une poussière de frissons

 la houle éolienne refoulant quantité d'objets sur la plage vous ramassez les langues trouvées
 que vous alignez en collection couchées dans la combe de matelas basaltique l'ex-
 position commémore la vie ininterrompue comme les ficograndes idées en arrière

•) c'est l'heure
nous avons feuilleté livre rare après livre votre vie poétique s'écoulant sous les yeux
défilé de brèches
votre chorus d'une ample lucidité
votre signe au revoir sur le pas de porte – qui n'est pas votre pas de porte – demeure
de l'ouïe une voix en jaune et violet me souffle : : c'est le dernier des topos
on ignore où vous êtes – délogé du réel, rien de triste au fond – c'est comme un
préambule à chacun de vos récitals
au MOMA vous étiez réapparu après une longue streetmarche pour un quart d'heure
de culture métaphysique dire soudain le mot PASSIONNÉMENT devant une foule
en délire en désir de vous lire vos livres nulle part au monde confiez-vous à ces
jeunes incroyables
l'heure viendra

JULIEN SÉGURA

Entretien Julien Ségura et Patrick Beurard-Valdoye

« Je reste fasciné d’imaginer (et j’écris là-dessus) Olson circonférant... »

Le 1^{er} avril 2009 s’est tenue à l’École normale supérieure de Lyon la journée d’étude « Black Mountain College : synergies poétiques ». J’y présentais le parcours et l’œuvre de Charles Olson à partir de sa conception de la cité, la « polis » – la Gloucester des *Maximus Poems*, en premier lieu – ainsi que dans son engagement au Black Mountain College¹. À la fin de mon intervention, quelqu’un posa une question sur la nature des relations entre Olson et Hilda Morley, tous deux poètes et enseignants à Black Mountain. Rencontre avec Patrick Beurard-Valdoye. Et premier lien pour moi, si ténu soit-il, entre son travail et celui d’Olson.

Le deuxième échange eut lieu par courrier électronique, à son initiative, plus d’un an après la journée évoquée. Il poursuivait l’écriture de son *Gadjo-Migrandt*, et dont l’une des parties, « La traversée des élans² », a pour centre de gravité le Black Mountain College. Olson en est une figure importante, avec d’autres artistes engagés dans la vie du College, parmi lesquels Hilda Morley, Stefan Wolpe, John Cage ou encore Joseph Albers.

« Vous souvenez-vous de moi et de notre rencontre l’an passé au CEP ? Je vous avais parlé de mon projet d’écriture poétique en lien avec le BMC. Je suis en plein. Serais content de bavarder avec vous, de savoir où vous en êtes. » [3/6/2010]

S’ensuivit une correspondance électronique dont certains extraits, pour la plupart relatifs à Olson et au travail même de Beurard-Valdoye, sont proposés ici, à titre de documents participant à la genèse de *Gadjo-Migrandt* ; à titre aussi de documents donnant en creux quelques aperçus d’une *méthode*.

C’est d’ailleurs la raison principale pour laquelle il ne m’a pas semblé tout à fait inutile de donner à lire ces échanges initialement privés sont ici proposés avant même la parution de l’œuvre dont ils sont « annexes » : l’enquête puis l’usage de documents divers (ainsi que le questionnement sur leur statut) faisant partie intégrante de la poétique de Patrick Beurard-Valdoye (cela en constitue assurément l’une des spécificités) depuis *Allemandes* et l’ouverture du Cycle des exils, pourquoi ne pas montrer le processus tel qu’il s’effectue ? Ce travail d’arpentage et de *saturation* (le mot est olsonien) autour du Black Mountain College et des ses protagonistes (qui fut bien sûr également mené, pour d’autres livres, le long de la Meuse, ou sur les traces de Kurt Schwitters, par exemple), ces retours récurrents sur des faits, des événements, ou des points d’ombre (« nous en reparlerons » est un *leitmotiv* dans ces messages... et nous *en* reparlons

souvent), ne m'apparaît pas tant désir d'exhaustivité d'un projet qui se veut définitif, mais recherche tenace de nœuds problématiques, et donc porteurs de sens, qui relient lieux, personnes, actes et événements (micro et macro) d'une façon bien plus complexe (et attentive aux coïncidences) que les fréquentes chaînes causales dans lesquelles on se laisse vite prendre. Dans ces envois, quelques-uns de ces nœuds se constituent.

Quatre autres remarques préalables : l'entrelacement, d'abord, perceptible tout de suite, avec les autres volumes du Cycle des exils. À travers par exemple les figures de Wolpe, Cage et Olson, auxquelles il accorde dans ces échanges un grand intérêt, Beurard-Valdoye poursuit ainsi son travail de situations réciproques et de mesure du mouvement des formes de l'art, mouvement bien sûr indissociable de l'évolution politique (Roosevelt, Truman et Hiroshima sont évoqués). Mouvement également indissociable pour lui d'une dialectique de l'enfermement et de l'exil. Olson, Cage et Wolpe sont, dans les années 1950, au Black Mountain College, acteurs de cet espace d'échanges fertiles et de frictions génératives entre artistes européens exilés durant la guerre et artistes américains contestant les normes socioculturelles étouffantes de l'époque.

Autre chose : l'importance des femmes artistes, souvent manifeste dans les ouvrages de Beurard-Valdoye, est ici perceptible à travers l'évocation des poètes H. D. et surtout Hilda Morley. L'attention de l'auteur contraste avec le peu d'intérêt (euphémisme) porté aux écrits de cette dernière par la plupart de ses « colocataires » au Black Mountain College (où elle était semble-t-il avant tout la *femme de* Stefan Wolpe). Beurard-Valdoye interroge en écho le sens de la dimension « virile » de la poétique olsonienne, partagée par plusieurs artistes américains contemporains. Hilda Morley, Charles Olson, figures polaires : toute la difficulté résidant dans la nécessité de ne pas simplifier les choses. D'où le travail de documentation et de précision.

Apparaissent et s'affirment également, au cours des messages, des *correspondances* entre Beurard-Valdoye et Olson, sans pour autant que disparaissent certaines réserves ni bien sûr que s'effacent les singularités. Ces rapprochements sont précisément de nature *methodologique*, relatifs notamment à l'histoire et à son traitement dans le poème. Cela se manifeste, chez chacun des deux poètes, dans le travail déjà évoqué d'enquête personnelle (Hérodote ferait ici figure de précurseur) et de renouvellement simultané du vers et de la forme narrative. La recherche d'une forme-sens en procès (*epos*, narré), informée du divers et attentive à la préservation de ce divers, loin d'une ordonnance des événements dans un discours lui-même homogène, mais au sein de la cohérence spécifique du poème.

Et lorsque, au cours de ses lectures et recherches, Beurard-Valdoye tombe sur l'une des nombreuses « pages blanches de l'histoire », ainsi qu'il le formule, c'est sur le terrain du vraisemblable que se poursuit le travail d'écriture, l'imagination stimulée par une connaissance la plus précise possible des événements et des divers récits qu'ils nourrissent.

JS – 17/7/2010

Donc, il y a bien une dizaine de lettres ou cartes de Stefan Wolpe aux archives Olson à Storrs (Univ. of Connecticut). La première, non datée, serait de 1954 ; l'ultime, de 1964. [...] Par ailleurs,

si tu as l'occasion, Olson mentionne Wolpe dans l'une des *Selected letters*. J'ai ça chez moi si besoin. Je vois aussi que Wolpe a offert à Olson un exemplaire de Hermann Weyl, *Philosophy of Mathematics and Natural Science* (1949). Bouquin qui devient une source majeure pour Olson à propos de tout ce qui concerne la géométrie non-euclidienne, l'un de ses champs de référence privilégiés [...].

PBV – 17/7/2012

Merci, Julien, de ces indications précieuses. Oui ce qui concerne la géométrie non-euclidienne, et de manière générale, l'approche de l'espace non conventionnelle est central chez Wolpe, dès les années 20, comme d'ailleurs chez Varèse. Sans doute Wolpe fut à cet égard très influencé par Schwitters (le Merzbau). Je suis convaincu que là, les musiciens et les chorégraphes sont à l'époque en avance sur les peintres et les poètes. [...] Je me demandais sinon comment Olson considérait l'œuvre de H. D. ? Autant de raisons de repousser que de s'en approcher non ? [...]

JS – 21/7/2010

[...] Si je me fie à mon souvenir, je n'ai jamais lu Olson faire référence à H.D. Rien par exemple dans la correspondance avec Creeley (mais ce qui en est publié s'arrête en 52...). Rien dans les *Selected Letters*, ni dans la correspondance avec Frances Boldereff. Rien dans les *Collected Prose*. Cependant il avait dans sa bibliothèque perso les *Collected Poems* d'H. D. Ce qui est sûr, c'est qu'à la différence de Duncan, par exemple, il n'en a pas fait une figure tutélaire, c'est le moins que l'on puisse dire... Auxeméry, également traducteur d'H. D., pourrait peut-être t'en dire plus... Zukofsky est aussi un "cas" intéressant, quasi ignoré par Olson, et d'une façon trop manifeste pour être insignifiante [...].

ps : on n'a pas du tout causé de Reznikoff l'autre jour... il y aurait pourtant quelques affinités avec ton travail me semble-t-il [...].

PBV – 21/7/2010

[...] Étrange mise à l'écart de H.D. amie de Pound par "notre" Olson... Oui Reznikoff en effet, sans doute le plus proche de certaines approches de mon travail. (Mais je reste critique, nous en parlerons...) Notamment dans *La Fugue inachevée*, des parties entières documentaires prélevées dans les archives militaires. [...]

PBV – 30/9/2010

[...] Tu seras assez amusé, voire surpris, de voir à quel point je construis la figure de Hilda Morley comme une sorte d'anti-Olson (j'admire les deux). [...]

PBV – 16/10/2010

Cher Julien

juste un petit Hi ! de Washington DC, venu pour travailler avec un peintre³ pour un texte, et une petite party ce soir, avec lecture. Pas eu le temps d'aller sur les traces d'Olson. De toute façon, John, très entier et ami proche de Hilda Morley semble réservé sur Olson, je ne voulais pas le

mettre mal à l'aise. Ce sera pour la prochaine fois. J'espère l'été prochain, avec séjour à Black Mountain.

Bien amicalement, P.

PS : j'ai traduit ici ce poème d'H.M.⁴ pour le lire en bilingue. Ça te donnera une petite idée.

JS - 18/10/2010

Cher Patrick, ai retrouvé quelque chose qui peut t'intéresser : un "Me-mo to Stefan & John" écrit par Olson à Black Mountain, probablement durant l'été 1952, sur les déterminations de l'action... je te donnerai cela lorsque nous nous verrons...

PBV - 7/11/2010

[...] J'ai hâte également de lire ce doc d'Olson à Cage et Wolpe... Tu veux que je te dise : je soupçonne de plus en plus Olson d'être à bien des égards... peu cultivé (en musique c'est certain, et confirmé par le témoignage de Jonathan Williams). Et que c'est précisément son enjeu que de faire œuvre de culture, pour se cultiver (ou jouer le cultivé) pour être à la hauteur... À la hauteur d'un Pound par exemple, ou plus tard... d'un Wolpe. Te paraîtrais-je iconoclaste ?

JS - 7/11/2010

[...] Hé hé... Olson et la "culture" / la culture d'Olson : encore faut-il s'entendre sur la notion initiale... vu que son travail met en question les approches épistémologiques "courantes", auxquelles Pound souscrit encore pour partie (la Kultur)... Bien sûr, il "se mesure" aux accomplissements de Pound et Williams, mais il ne s'agit (à mon sens) pas — du moins après quelques années d'écriture — d'être "à la hauteur de"... il va aussi *ailleurs*. Le juger essentiellement à l'aune de P. et W., c'est lire Olson à partir de critères qui ne pourront servir à rendre compte de nombre de choses présentes dans son travail. [...] je crois que la période de BMC était pour lui à la fois très enthousiasmante (lui donnant de la "confiance", de l'assurance, qu'il traduit parfois de façon très "affirmative") et risquée (le fait de "se confronter" à des approches innovantes ne faisant pas partie de son propre "field" ainsi qu'à des méthodes différentes des siennes (celles de Cage, par exemple)). La part "affirmative" de nombreux écrits de cette époque est indéniable... Mais il ne faut pas négliger la capacité d'écoute d'Olson, son attention... Musicalement, en effet, il avait peu d'outils techniques pour appréhender ce qu'il pouvait entendre, et je crois qu'il ne se posait tout simplement pas la question en termes d'analyse. Il a entendu, dans la sonate de Boulez jouée par Tudor à BMC, quelque chose qui lui a semblé correspondre à son travail (question de forme-sens).

"peu cultivé - faire œuvre de culture - se cultiver (ou jouer le cultivé)" : iconoclaste, dans le sens où Olson est majoritairement considéré comme un puits de savoir ? Peut-être... mais il est tout de même bien (re)connu qu'Olson avait des champs privilégiés, et qu'il faisait des impasses... Lui-même écrit dans l'un de ses textes quelque chose comme : se constituer un champ de référence, le saturer, essayer de tout savoir sur la question, y passer le temps qu'il faut (10, 15 ans) et s'en servir de balise pour tout le reste.

Cela dit, il ne faudrait surtout pas oublier deux questions majeures pour lui :

- le découpage des champs de la connaissance, “univers du discours”, ça ne va pas de soi...
- qu'est-ce qu'on *fait* de ce que l'on sait ?

Questions qui sont évidemment à prendre en considération lorsqu'on se demande s'il était ou non “cultivé”.... et qui nécessitent que l'on déplace la question initiale elle-même... D'autre part, Olson était critique à l'égard des modes d'appropriation et de circulation du savoir que plusieurs de ses “compatriotes” (réseaux “cultivés”, universitaires, Harvard, Yale, qu'il connaissait pour y avoir étudié...) développaient à partir d'un héritage européen, tout en étant lui-même persuadé (plusieurs textes des années 50 en témoignent) que seuls [l'article et le temps verbal que j'emploie sont significatifs] des Américains pourraient — auraient la “distance” nécessaire —, loin de la pesante Culture européenne, et par ailleurs après le désastre de la guerre, pour renouveler ces modes et méthodes (...). Le problème, c'est qu'il critique parfois — à juste titre — des approches et des méthodes sans savoir que ces approches sont critiquées en Europe également... il y a de fait une méconnaissance, lorsqu'Olson aborde ces questions au début des années 50, de plusieurs champs et modes de réflexion contemporains : je crois qu'il ne savait pas grand-chose, par exemple, de ce qui se passait à Francfort...

PBV - 7/11/2010

Merci pour tes éclaircissements, c'est très intéressant et me fait réfléchir. C'est partant de son écoute de la *Sonate* de Boulez et du commentaire qu'il aurait fait (en gros : «rien depuis Bach»), que je me suis mis à un peu douter du fameux «puits de culture» tel que la doxa présente Olson. Il n'empêche, je te suis, que «cultivé» est une notion désuète et dix-neuviémiste (au XX^{ème} on a aussi les «affaires culturelles») qui ne convient plus avec lui, justement (j'en fait partie je crois aussi j'espère) un de ces poètes qui sans cesse interrogent le rapport aux savoirs, et créent (pour aller vite et simple) des ponts des câbles et des vaisseaux vers tout autre chose que le discours sur la culture...

Nous en reparlerons, oui.

PBV - 19/11/2010

[...] Je viens de demander à une artiste anglophone de m'aider à bien saisir les propos d'Olson sur Cage/Wolpe par rapport à l'Europe (Tao et Artaud d'un côté, camp de concentration de l'autre). Elle m'a dit : mais ce n'est pas de l'anglais ça !! [...]

PBV - 7/1/2011

Hier, «il faut croire que je retarde», j'ai découvert sur YouTube les deux séquences lecture d'Olson. Et j'en suis bouleversé, vraiment. Connais-tu des enregistrements plus anciens ? Par pure précaution de principe, tu connais sans doute dans *Respirations & brèves rencontres* de Bernard Heidsieck, la séquence poétique très belle «Charles Olson» ?

Je n'oublie pas ta demande de l'article sur l'*Ursonate*, mais ne suis pas encore tombé dessus...

Faudra qu'on se voile ! J'avance toujours plus près d'Olson et Hilda Morley.

JS - 8/1/2011

Ces lectures donnent à entendre et voir un accord très émouvant entre conviction et jubilation.

Olson semble le premier «sur-pris» du juste mouvement auquel le poème, son poème, invite sa voix. Non pas «Alors, ça en jette, hein!». Plutôt : «Mais oui, c'est bien ça» [...]. J'ai également de nombreux enregistrements sonores. On l'y entend notamment reprendre à plusieurs reprises un mot, une syllabe, se la mettre en voix, chercher son rythme, son «projet»... c'est très révélateur. Et puis il y a également ses «conférences», formes-sens en soi. Toujours sur le fil, à la limite de la rupture digressive, et parfois même au-delà, mais rarement vain. [...]

PBV – 29/1/2011

J'ai lu hier le début de ton excellent article sur Poetry & Truth⁵ de la conf d'Olson, et je souris en pensant qu'indépendamment de cela, j'ai intitulé ma lecture-conférence prévue en mars à Bruxelles⁶ : «Arts poétiques & histoire : vrai poétique, vraisemblance, faux-semblant». C'est que je viens de Goethe notamment, et de ce *Dichtung & Wahrheit*. Il y a dans *Allemandes* une partie qui fait allusion à cela. [...]

PBV – 1/2/2011

[...] Ce qui m'intrigue, c'est de voir à quel point je me sens proche, méthodologiquement, d'Olson, et proche, en esprit et en émotion, d'Hilda Morley, que je traduis. Comment est-ce possible ? On en parle aussi.

PBV – 6/2/2011

[...] Je suis déjà dans le livre de/sur Olson et la post-histoire⁷, je me régale et trouve matière à poursuivre mon texte. [...]

PBV – 7/2/2011

Je ne voudrais pas que tu croies que je soupçonne Olson de bluff culturel. Je suis convaincu qu'il a lu Goethe aussi. Et mes réserves sur ses mœurs n'ôtent rien de l'immense estime que j'ai pour son œuvre, dont je me sens proche, moins dans la forme que dans la nécessité d'un projet incluant l'histoire, et donc, une relecture, de ce que pourrait être l'histoire. Ce sont de très grandes questions du présent. [...]

PBV – 8/2/2011

Je poursuis la lecture de la view of l'ister, et la partie STANCE m'impressionne (et me dérouté). Par ex. que vient faire là cette parenthèse sur les Messengers qui visitent (la femme de) Yeats pour apporter des images dans ses vers ? Tu vois, toi ? Et cette question du «secret» profond, semble-t-il pêchée chez Keats ? Et que faudrait-il alors (mais peut-être est-ce développé plus loin ?) entendre par Stance, sinon, comme je le fais certes souvent, échappée du circum ? Les 17 parties du *Messenger d'Aphrodite* sont pour moi (et l'éditeur, de façon du reste non concertée) des stances. Je reste fasciné d'imaginer (et j'écris là-dessus) Olson circonférant cette projectivité éclairante et quasi prophétique, devant 15 étudiants, dans des locaux en ruine.

Est-ce que Olson a lu les conceptions de l'histoire de Walter Benjamin ?

PBV – 12/2/2011

[...] Elle est complètement passionnante, et essentielle, cette partie Ethic de *Special View of History*, qu'il me fallut relire. Je viens de repasser par Keats pour mieux cerner de quoi il s'agit. L'introduction de l'incertitude et du mystère dans la pensée rationnelle (d'où Heisenberg) qui donnerait la circonscription du «post-Modern Man», Keats «contre» Hegel, il n'y avait bien sûr qu'un poète pour concevoir une chose pareille en 56.

Capacité négative. Merci encore d'avoir accepté le prêt de ton livre (qui se porte bien). C'est tout simplement immense, et j'étais passé complètement à côté d'Olson finalement. Mais je ne suis pas le seul, à coup sûr.

PS : bien sûr quelques strophes et pages dans mon livre à ce «propos».

JS – 12/2/2011

Depuis que j'ai découvert ce texte, j'envisage de le traduire, mais ai très vite pris conscience de la difficulté de la tâche... Cela dit, ça me reste en tête... en avais un peu discuté avec Auxeméry... ce pourrait se faire en binôme avec lui, un de ces quatre... je suis en effet persuadé que SVH fait partie de ces écrits qui, passés entre les mailles, gagneraient à sortir, aujourd'hui...

PBV – 24/3/2011

[...] faudra que tu me causes d'Olson en campagne électorale pour Roosevelt. Il se trouve que Laszlo Moholy-Nagy a fait un enregistrement sonore pour soutenir la campagne de Roosevelt, et je serais assez désireux de voir si Olson et L. M-N se seraient potentiellement rencontrés [...]

JS – 2/9/2011

[...] Pour Olson et le post-modern, voici quelques pistes et documents [...] c'est dans une lettre à Creeley qu'il emploie, si je me souviens bien, le terme pour la première fois, en 1950 [NB : Olson est l'un des tout premiers à employer cette notion, juste après l'historien Toynbee, qui en fait usage en 1947 (à vérifier). Sauf que ceux qui l'utiliseront par la suite (sans connaître Olson pour la plupart) en feront un tout autre usage, qui connaîtra une plus importante postérité. Du coup, les historiens de la pensée postmoderne ne mentionnent (pour ce que j'ai pu en lire) quasiment jamais notre Charlie, renvoyé à la case hapax [...] cela dit, n'oublions pas qu'il n'utilisait pas non plus le terme à tout bout de champ...il n'est à mon sens pas très intéressant d'en faire SA marque de fabrique (mais cela n'est, je le sais bien, nullement ton intention)] [...] Ce qui est fou, avec Olson comme avec d'autres, c'est que le nombre assez important de publications ne représente que la partie émergée d'une quantité impressionnante de documents très divers, ce qui pose la question du choix, pour les anthologies de textes du type "Collected X", "Selected Y"... Certains textes exclus de ces choix peuvent avoir un intérêt au moins équivalent à d'autres retenus [...].

PBV - 15/9/2011

[...] Dans la correspondance Olson, je suis tombé sur une anecdote géniale : Twombly allant à la nage au secours de Rauschenberg dans l'Eden lac une nuit de janvier !! Olson en parle à Creeley

longuement dans une lettre du 29 janvier 52. Tu m'as dit tout avoir de leur corresp. Peux-tu quand tu as un peu de temps me photocopier cette lettre ?

PBV – 19/9/2011

J'ai repris ta conf dans le colloque Olson que j'avais déjà lue, sur l'*epos*, etc. et je me suis dit deux choses : que ce que tu écrivais pouvait extraordinairement, dans les grands traits, s'appliquer à mon «Cycle» ; et que j'avais eu une chance épatante de te rencontrer, afin que tu me mettes si finement dans la voie d'une plus grande appréciation d'Olson, en tant qu'évidemment précurseur du Narré ! [...] L'approche de l'*epos*, l'invention du «genre» (de la forme, préférée-je dire) narré, dans la continuité olsonienne. Je me souviens qu'écrivant au début de *Diaire*, je lisais les traductions Flammarion des *Cantos*, qui m'ont réellement bouleversé et transformé...

PBV – 3/10/2011

[...] Poursuivant mes recherches et lectures, je voudrais avoir des témoignages, traces écrites d'Olson parlant de son très probable traumatisme après Hiroshima. Pour moi, intuitivement, c'est de l'impossibilité de dire et de « réciter » (nécessité d'inventer le « narré » qui m'est cher) après la Shoa, mais aussi après Hiroshima (ce qu'Olson pouvait plus que tout autre artiste, politiquement contre Truman, et devait ressentir) qu'est née cette avancée par archaïsme de l'ère post-moderne. Serais-tu d'accord ? Vois-tu une lettre où Olson évoque Hiroshima ?

PBV – 4/10/2011

Pardon Julien si mes demandes sont trop nombreuses : pourrais-tu regarder dans la corresp d'Olson s'il y a quelques échanges avec Laszlo Moholy-Nagy (ce serait génial)...

JS – 7/10/2011

[...] Olson/Hiroshima : l'issue américaine de la WW2 n'est pas pour rien dans l'éloignement d'Olson des sphères décisionnaires, c'est certain. Il me semble par ailleurs me souvenir qu'il dit quelque part avoir mis le point final à son essai sur Melville *Call me Ishmael* le jour même de l'explosion. Pas grand-chose d'autre d'explicite et spécifique sur Hiroshima & Nagasaki, à ma connaissance. MAIS il y a bien un rapport, pour Olson (comme pour beaucoup), entre le traumatisme causé par les méthodes, industries et technologies de mort en masse et la remise en question radicale des systèmes, cadres de pensée, des formes d'expression traditionnelles incapables d'en rendre compte et de prendre en charge la nécessité de penser cela. Il faut dire, chose importante, qu'il n'écrivait pas sur cette guerre parce qu'il ne « connaissait » pas. Or, deux rencontres ont été décisives pour lui, par rapport à cette question de l'indicible : celle, d'abord, de l'artiste italien Corrado Cagli, en 1940. Cagli avait fui l'Italie mussolinienne, et s'engage, peu de temps après la rencontre avec Olson, dans l'armée US. Sa compagnie est l'une des premières à entrer dans Buchenwald. Cagli dessine ce qu'il voit. Olson et lui se retrouvent en 46, à New York, où Cagli présente sa première expo, dont font partie les dessins de Buchenwald. Bouleversé, Olson écrit en avril 46 «La Préface», que Cagli inclura dans le catalogue de l'expo lorsqu'elle sera présentée à Chicago. Vers le début de ce poème : «You, do not speak who know not». Puis plus loin,

références aux gravures et graffitis de déportés sur les murs des camps (“Buchenwald – new Altamira cave”). Traces, expression réduite à sa forme et sa nécessité “premières”. Vers la fin du poème : “We are born not of the buried but these unburied dead”.

[...] Il semble qu’Olson soit le seul à qui Jean Riboud, rencontré à NY, a fait un récit précis de sa déportation (2 ans à Buchenwald, en sort tuberculeux et pesant moins de 45 kg). Olson écrit “The Resistance (for Jean Riboud)” un très bref essai, sur l’ultime point de résistance de l’homme poussé à l’extrême : “It is his own physiology he is forced to arrive at”. La fragilité de l’existence corporelle, physique, comme point de nouveau départ après la destruction totale causée par l’application de l’intelligence à l’industrie de mort, et la démolition des repères et fondements culturels, moraux, etc. C’est à partir du corps humain, fragile, éphémère, que l’on peut à nouveau partir, faire expérience du monde (voir son “Vers projectif”, voir “Human Universe”, voir plus tard son incroyable “Proprioception”, etc.).

La question de la culpabilité américaine est aussi posée, d’une autre façon, dans le bref essai écrit cette année 1945, intitulé “This is Yeats Speaking” et qui porte sur le “cas” Pound. Pour Olson (qui suit le procès et qui ira souvent voir Pound à l’H.P.), considérer Pound, lors de sa mise en accusation, comme fou, donc inapte à être jugé, c’est pour la démocratie américaine la solution la plus “facile”... Car le juger nécessiterait de prendre en compte ses écrits, *tous* ses écrits, et donc de penser la critique de cette démocratie “à l’américaine” formulée par Pound depuis de nombreuses années : une partie importante des *Cantos* a déjà paru entre 1930 et 1940 ; l’histoire de la jeune “Amérique” y est passée au crible, et dans le cyclotron de l’histoire mondiale... Bon, stop sur ça...

JS – 7/10/2011

[...] Presque rien à voir, mais ceci pourra t’amuser. Affaire de coïncidences. Il se trouve qu’à Madrid, fondation Thyssen, salle 44, se font face trois *Merzbild* de Schwitters et... la toile “Large Railway Painting” (1920) de Moholy-Nagy. [...]

PBV – 8/10/2011

[...] Oui le face à face madrilène entre KS et L M-N est le bon sens même, car ils étaient les meilleurs amis du monde, et Schwitters impressionnait beaucoup Moholy. Une rencontre, ne serait-ce qu’épistolaire (?) entre Moholy-Nagy et Olson serait bénédiction. La fille de Laszlo, à qui je posais la question, se demandait aussi si son père était allé au BMC. Pas de trace en tout cas. Mais il était le conseiller de l’ombre d’Albers, à qui il recommanda Cage et Buckminster Fuller. Sais-tu par ailleurs ce qui fut lu d’Olson (par lui et par des gens depuis la salle) lors du premier happening ? Les témoignages après coup sont parfois contradictoires. [...]

PBV – 31/10/2011

[...] Mais j’ai pensé à une chose que je voudrais te suggérer. Je vais lire mardi soir de larges extraits de ma « Traversée des élans » dont tu connais des bribes, où il y a Olson, Hilda, Cage, etc., Wolpe bien sûr, et aussi les Européens. Cela donne au fond un texte à plusieurs voix, associées aux lieux

évoqués dans un enchaînement. Je pourrais certes enregistrer plusieurs de ces « voix » que je diffuserais plutôt que de tout lire en live. Mais je crois qu'on peut faire mieux, si tu étais disponible et prêt à prendre ce tout petit risque. Ce serait que tu lises une de ces voix [...]. Et je demanderais en outre à un des étudiants de l'école de nous accompagner. Il y aurait donc trois voix (trois pupitres), la mienne se réservant les textes qui demandent le plus « d'énergie à dissiper ». Serais-tu d'accord ? Cela me ferait très plaisir de t'associer à cette aventure toute « olsonore » scénique. Suite à tes conseils j'ai commandé et reçu les *Maximus IV,V,VI*, et *The Distances*. Cela me permet parfois de comparer avec le français. Auxeméry s'en tire vraiment bien le plus souvent. Il y a toutefois des partis pris perso qui sont les siens. Par exemple, le naufrage du Rattler devient celui de l'Épatant. Or, rattler, c'est le serpent à sonnette, et c'est très intéressant qu'un navire, là, se nomme le Serpent à sonnette... J'ai écrit à Auxeméry. [...] Ci-dessous, le début de « the Death of Europe ». L'ami à l'accent, c'est Wolpe, j'ai reconnu cette phrase qu'évoque aussi Hilda Morley, prononcée par Wolpe, et qui figurait déjà dans ma « traversée des élans ». Magnifique, ce lapsus dû à l'accent germanique. [...]

Rainer,
The man who was about to celebrate his 52nd birthday
The day I learned of your death at 28, said :
“I lie out on Dionysius'tongue” !
The sort of language you talked, and I did,
Correctingly –
 As I heard this other German wrongly
From his accent, and because I was thinking of you,
Talking of how much you gave us all hearing
[...] what I heard this man almost twice your age say was,
“I lie out on a dinosaur's tongue” !

PBV – 13/11/2011

[...] C'est une de mes préoccupations depuis un moment : est-ce que Olson a lu Benjamin ? C'est assez peu probable, mais il était dans un milieu où il a pu être initié dès les années 45-50. Évidemment je mets en relation les nouvelles vues de l'histoire d'Olson avec les concepts philosophiques de l'histoire chez Benjamin. Olson a lu Klee, sans doute, invité à le lire par Creeley (j'ai vu passer cela dans la correspondance T9 que je dois te rendre). J'imagine aussi que Wolpe, grand ami de Klee à Weimar (voisin de chambre et partenaire de musique), a dû aussi parler de Klee à Olson. Derrière tout cela il y a le spectre de l'aquarelle fameuse de Klee *Angelus Novus*, que Benjamin acheta en 1921, et qui est à l'origine de cette nouvelle approche de l'histoire. [...]

JS – 14/11/2011

[...] Olson/Benjamin : l'ignorance probable, de la part d'Olson, de tout ce qui s'était passé avant guerre du côté de Frankfurt. Et il me semble t'avoir déjà écrit deux-trois trucs à ce sujet. En effet,

plusieurs des questions que (se) pose Olson sur l'Europe, pensant qu'elles ne peuvent venir que depuis la distance américaine qui est la sienne, avaient déjà été posées par Benjamin et d'autres... Cela dit, je ne sais pas (ou plus, car il me semble avoir déjà fait la recherche) de quand date la première traduction de WB en anglais... et c'est une donnée à prendre en compte pour ce qui concerne Olson qui ne lisait pas l'allemand. Il a bien sûr pu en entendre parler avant. Mais je n'ai jamais vu, je crois, le nom de WB sortir d'un de ses écrits. [...]

PBV – 15/11/2011

[...] Pour revenir à Olson/Benjamin en fait tu as certainement raison, Benjamin n'était pas traduit en anglais, en tout cas certainement pas ses textes sur le concept d'histoire. J'ai eu cependant un léger doute, songeant à la filiation Klee/Benjamin/Wolpe/BMC/Olson. Mais Wolpe n'a pas pu parler de Benjamin sur ce plan là non plus... C'est donc encore une fois pour moi ce phantasme de ces monstres qui ont failli faire commerce ensemble et qui se sont tout juste frottés, ou même pas hélas... C'est vrai que là je me régale en termes poétique, mais ma méthode « scientifique » en prend un coup... La corresp. avec Auxeméry s'intensifie à propos du poème d'Hilda Morley « Charles Olson », qui pose des questions de référents sur Gloucester... On est sur la bonne voie ! [...]

1. Charles Olson (1910-1970) a mis en œuvre, à partir de la fin des années 1940, une conception singulière de la forme poétique (le « vers projectif » et la « composition par champs »), en cohérence avec un mode particulier de relation entre le poème (*epos, mythologos*) et l'histoire, se manifestant dans une forme de temporalité complexe de l'empreinte (trace et récit) et du flux des phénomènes présents. Entre 1950 et 1970, lui qui se qualifiait d'« archéologue du matin » se consacra à son œuvre majeure, les *Maximus Poems*, traduits en français par Auxeméry.
2. « La traversée des élans » est la dernière partie de *Gadgo-Migrandt*. Elle fait suite à celle consacrée à Gherasim Luca, dont un extrait est donné à lire dans ce numéro de *Fusées*. De formes tout à fait différentes, ces parties se font toutefois écho à plusieurs reprises.
3. John Blee. Voir *I dance into you* (catalogue John Blee, texte de Patrick Beurard-Valdoye, Jane Roberts Fine Arts, 2011).
4. Il s'agit du poème *Nature Coye*, de Hilda Morley, traduction parue ultérieurement dans le numéro 205 d'*Action poétique* (août 2011), qui consacre un dossier à Hilda Morley, dont PBV est à l'initiative.
5. « Poetry & truth » est le nom d'une série de lectures et conférences prononcées en mars 1968 dans le Wisconsin. La référence à Goethe est signalée par Olson lors de la première intervention.
6. Conférence prononcée à l'École de recherches graphiques, à l'invitation d'Elke de Rijcke.
7. Charles Olson, *The Special View of History*, Oyez, Berkeley, 1970. Il s'agit d'une publication posthume, recueil de notes de cours et de conférences données par Olson à Black Mountain College en 1956.

2

MATHIAS PÉREZ

Claude Minière, Notes sur l'hypothèse de Pérez
Mathias Pérez, Il est toujours question de design
Bernard Heidsieck-Mathias Pérez, C'est
Emmanuel Tugny, L'œuvre en soi



Auto-portrait sur une photographie de Marc Pataut,
le 1^{er} Mai 2012 à Auvers-sur-Oise.

NOTES SUR *L'HYPOTHÈSE DE PÉREZ*

Claude Minière

Je dois beaucoup aux peintres. Ils m'apprennent le rapport du fond aux figures, la juxtaposition et la composition, la souplesse du déroulé et la fixation des passions. Ils mettent en émoi la pensée. Je quitte les œuvres et y revient. Dialogue silencieux et musical...

« Il faut apprendre à *voir*, il faut apprendre à *penser*, il faut apprendre à *parler* et à *écrire*. » Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*. Cet apprentissage est aussi celui de la vie, et des sujets d'étude ou de contemplation que l'on se donne, que l'on saisit au vol quand ils vous sont donnés.

L'histoire serait celle du sujet. Il faut se souvenir qu'un temps a prévalu l'attention portée aux *éléments* de l'art, à ses éléments matériels. Toute une génération d'artistes a eu ensuite à reconquérir son appropriation du *sujet*... Je vous dois le sujet en peinture.

Un peintre cherche-t-il *son* sujet ? La peinture est son livre, sa mère, sa Vénus. *De natura rerum*. Il apprend dans un livre qui est la peinture. Il apprend en s'amusant. Il apprend sur les sexes. Sur ce que devrait être le monde s'il était charnel, primitif. Si le monde encore s'ouvrait, là, avec ses parfums or et vert comme l'été, les déjeuners sur l'herbe, les larges robes à fleurs sur coton blanc, noir et rose.

Le peintre, lorsqu'il trouve comme lorsqu'il cherche, voit sur place un immense écart. Il est « voyeur » de l'écart. Partout la peinture doit prendre la place, repousser l'ordinaire de l'actualité, remplacer l'écran des laideurs. La peinture seule est son ode, son odalisque...

Bien sûr, des « démons » vont vouloir l'empêcher, l'embarrasser, le faire plonger dans l'amertume, mais, pinceau en main, il en viendra à dire : « au fond, ... » Voilà, je crois, avec quoi Pérez se trouve en débat. Il s'agit d'un *drame* et d'une exigence. On ne peut alors se contenter de « facilités », de commentaires analogiques qui ne sont trop souvent qu'une façon superficielle de *taire* une profonde vérité entr'aperçue... Quelque chose est à trouver, que l'on n'avait pas vu. Mathias cherche, ici, face au tableau, et en oblique. Il fait des croquis, des gravures, des essais, il cherche le vrai tableau.

Qu'est-ce donc qu'un « vrai tableau », on ne se pose plus la question ? Picasso (se) la posait encore : En 1965, la Tate Gallery de Londres forme le projet d'acquérir une œuvre du maître,...Longues négociations,...Le peintre argumente pour que le choix se porte sur une toile de 1925, *Les Trois danseurs* : « c'est, plus que *Guernica*, une peinture en elle-même, sans considérations extérieures » (propos rapporté dans Penrose, *Picasso sa vie, son œuvre*, Londres, 1981). Même si on ne peut exclure que de tels propos soient empreints d'arrière-pensées (stratégiques, commerciales ou affectives) la question du vrai tableau reste à méditer. La peinture a à voir avec la femme et l'homme, avec ce qui les unit et désunit. Sans « considérations extérieures », voilà bien la loi et le paradoxe. La jouissance est dans la maîtrise des moyens de rendre sensibles de telles vérités.

Il fallait trouver un point d'appui pour un nouveau levier. Et une sorte de découpage dans la couleur même. Mathias Pérez a choisi le nu féminin comme modèle et le modèle comme nu, le retour comme point de départ et comme écart. *Ecce...*

De toute façon, si vous êtes peintre vous faites de la peinture. Mais prendre le meilleur *sujet* vous aide considérablement. Le choix du meilleur sujet vous aide à faire vraiment de la peinture. Les corps apparaissent, la scène s'arrange...

Peut-être y faut-il aujourd'hui un pinceau léger, vif. Avec l'idée de « perfection », l'idée (tellement contraire aux modes de notre époque) que la perfection serait possible. La « culture de l'échec » a fait son temps. Vous me direz que s'étale une culture de la vulgarité. Mais le peintre, le poète, ne sont-ils pas toujours dans une forme de résistance ? Il y faut de la *composition*. Une dynamique de négativité composée au « positif » car la pure négativité s'installerait, en définitive, dans une pure et close positivité. La perfection n'est pas pure (voici la dialectique !), elle est à trouver, au fond, dans une nouvelle liberté, à la face du monde, à la surface de la toile : ce que l'on appelle « liberté intérieure »... Mélodie contre les mélodrames ambiants. Ode. Le désir d'ode n'était-il pas déjà là, dès que le peintre s'est placé devant la surface vide ?

Je cherche le mot exact : quand je dis « léger », j'ai en vue un souple *déroulé*. Le souple déroulé (en peinture comme en poésie) est quelque chose qui ne s'explique pas.

Per exemple, « La femme et l'enfant », cela peut être interprété comme un thème mais en fait, dans l'histoire, c'est à entendre comme un retour à *la mélodie*. La mélodie est immorale. Les artistes dans une époque puritaine ont préféré exposer « les matériaux », c'est-à-dire le fatras, la fatalité malheureuse à laquelle ils étaient confrontés puis conduits. Une autre habitude de l'époque consiste à « en mettre plein la vue ». On peut interpréter cette tactique comme une volonté sincère de perforer l'inoffensif convivial du décoratif qui s'installe dans des entreprises toujours plus « monumentales », mais cette tactique est inévitablement happée par le snobisme

publicitaire et commercial. Pérez a l'intuition de ces écueils : à côté de tableaux de grand format, son mouvement le porte à réaliser des travaux plus « modestes », spontanés, en variations de motif. *En mettre plein la vue* fait écran à ce qui serait à entendre au fond, et qui est à faire venir au plus proche.

Barnett Newman disait que « lorsque vous êtes dans votre atelier, vous voulez faire la plus belle des peintures. Pas la plus belle que vous pouvez faire, la *plus belle qui ait jamais été peinte*. » La plus belle vous surprend. Il faut attendre la chance et la provoquer.

Dans la provocation les peintres ont les dieux de leur côté, c'est leur vocation... L'antique Apollon était dit « L'oblique » (*Ioxias*), il détenait deux pouvoirs contraires : celui de détruire et celui d'éclairer.

Mais entre poésie et peinture il n'y a pas d'autre analogie acceptable que celle portant sur cette « histoire » et à cet instant : le *déjà-là, l'à-travers*. Le tableau, comme on l'a éprouvé (et comme les philosophes l'ont signifié par l'expression de « phénomène saturé »), livre d'un coup sa luxuriance alors que le poème produit son éclaircie trait à trait et ne se compose lui-même (ou ne compose son « ensemble ») que par la juxtaposition ou l'enchaînement heurté de ses strophes. Il est cependant un point ultime

et simple où peintres et poètes se comprennent : celui d'une « conversation sacrée ». Car le peintre *converse* avec son tableau et fait converser couleurs et figures. Il converse avec lui-même et avec son art. Vous avez observé que Claude Viallat ouvre telle une cape ses grandes toiles entreposées pliées sur le sol de l'atelier ; Pérez, lui, multiplie les carnets, les « idées » obsédantes jetées sur papier libre, les « gestes » quasi automatiques qui entretiennent une respiration intime et en attente de reconnaissance. Et de la reconnaissance d'un sujet souverain de l'amour de la peinture, du combat dramatique qui l'accompagne — et l'accompagne *politiquement*.

Quant au déploiement : si vous ne peignez pas selon une *commande* extérieure (c'est peut-être ce que Picasso voulait dire) vous ne savez pas ce que vous *allez* peindre. Si vous écrivez autre chose qu'un scénario, autre chose qu'un livre formaté, vous ne savez pas ce que vous allez découvrir. Vous ne savez pas encore quel sera *votre* sujet. Vous savez seulement ce que vous refusez, ce qui vous barrerait le chemin d'accès au fond, le fond qui est déjà là mais ne se livrera que par ruse rythmique et précision chanceuse.

Dans *Le Principe de raison*, Heidegger donne à lire « Hypothésis » comme portant un sens bien différent de celui du mot savant qu'utilise le langage courant. Le mot grec, que l'on trouve chez Platon, selon Heidegger signifie : « ce qui est déjà au fond d'une autre chose et qui à travers elle est déjà toujours apparu, même si nous autres hommes ne l'avons pas aussitôt ni toujours expressément remarqué » (trad. André Préau, Gallimard, *tel*).

Le geste fait un élargissement à hauteur de la poitrine. Comme l'ancien geste qui traçait des arches, de l'*arché*. Cet ancien geste le peintre l'a dans la main — L'œuvre, pour Pérez, se place entre le mur (remémoration de la Villa romaine) et le livre. La remémoration est le volume d'un *sous-venir*.

Alors surgit la joie, l'émoi, et, pour tout dire, « la bienveillance ». La *joie* n'est-elle pas le passage d'une moindre à une plus grande perfection ? Il ne s'agit pas d'atteindre à la perfection par l'effort laborieux (la perfection est presque déjà là si le cœur y est), il s'agit de ne pas « gâcher les choses », de ne pas saborder la chance quand elle nous est donnée.

Ce qui est au fond est tout proche et cependant échappe. Comme dans la langue courante nous disons : « Au fond, ... » — pour introduire, non une conclusion, mais ce qui menace de nous échapper. Cette introduction, c'est ce que Mathias Pérez avec tous ses talents et son opiniâtreté appelle « son travail », « ses boulots », et qu'il faudrait certainement nommer son engagement (coûte que coûte), son choix, son principe, sa *raison* : le métier de peintre apparu à travers la peinture, le tout des couleurs fraîches apparu à travers les détails des figures.

IL EST TOUJOURS QUESTION DE DESIGN



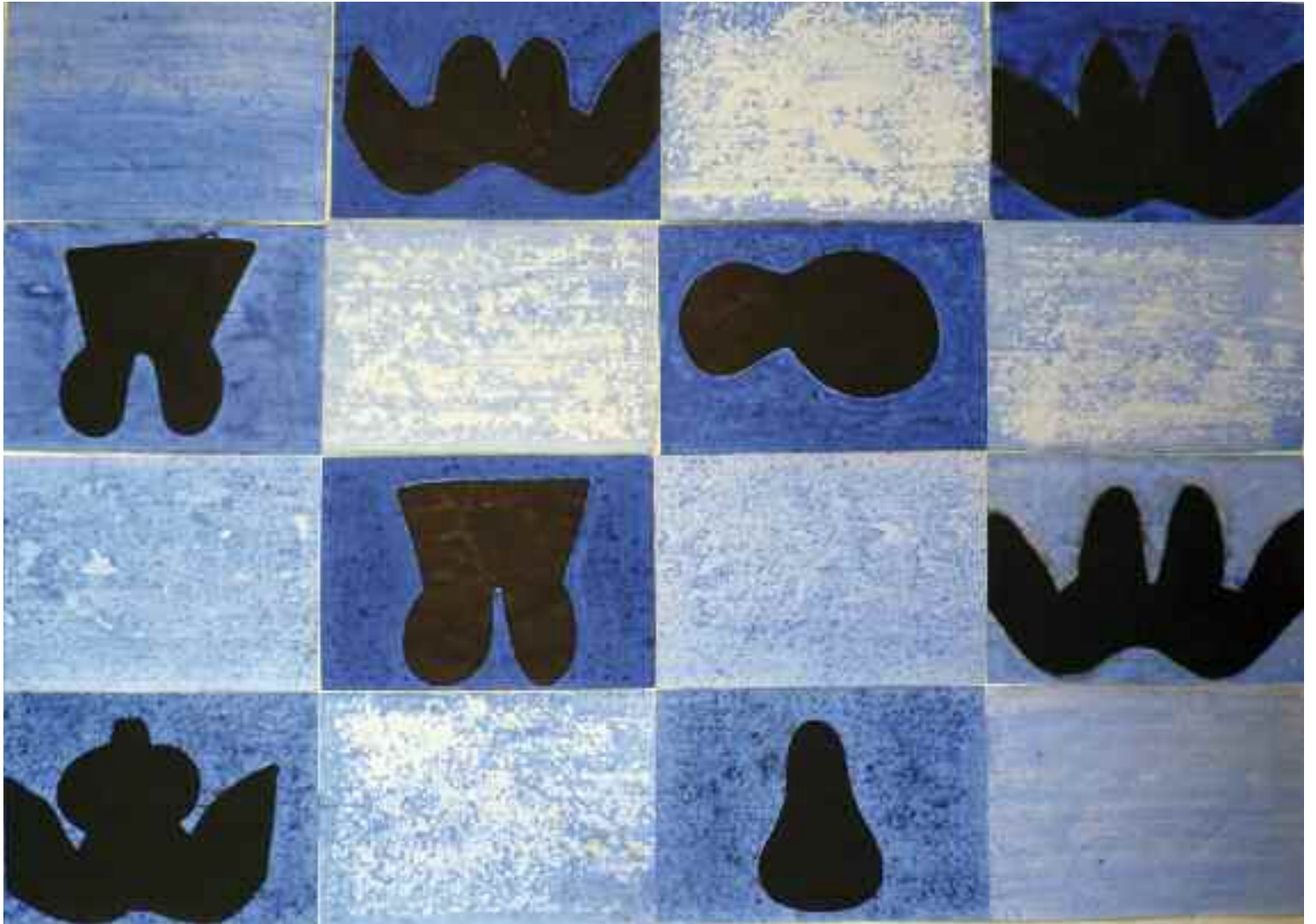
En pensant à Vincent Van Gogh
130 x 80 cm. Auvers-sur-Oise, 2010



À Geneviève Morgan
100 x 80 cm x 2. Auvers-sur-Oise, 2010

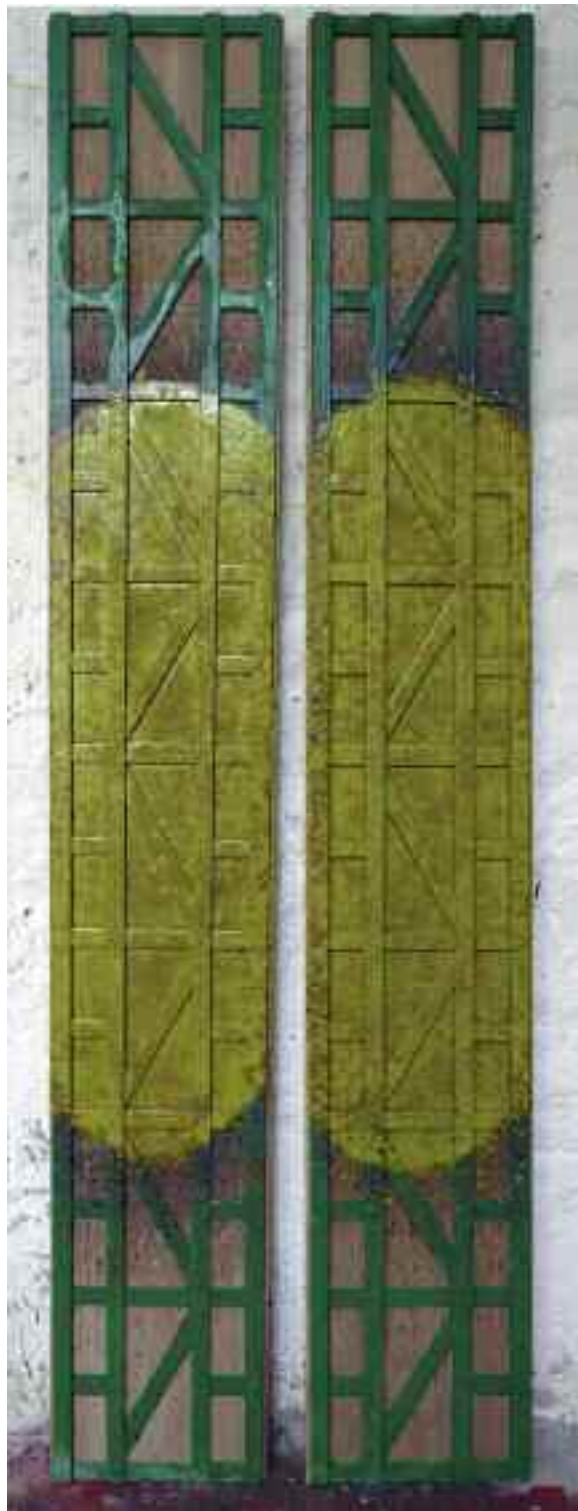


WAJA du Nigéria
toile de 200 x 200, Auvers-sur-Oise, 2010



À Sainte-Maxime dans le Var
500 x 300 cm. 2009

Page de droite,
À l'ami Daniel Dezeuze
200 x 30 x 2 cm. Auvers-sur-Oise, 2010





En pensant à l'ami Claude Viallat
200 x 30 x 2 cm. Auvers-sur-Oise, 2010



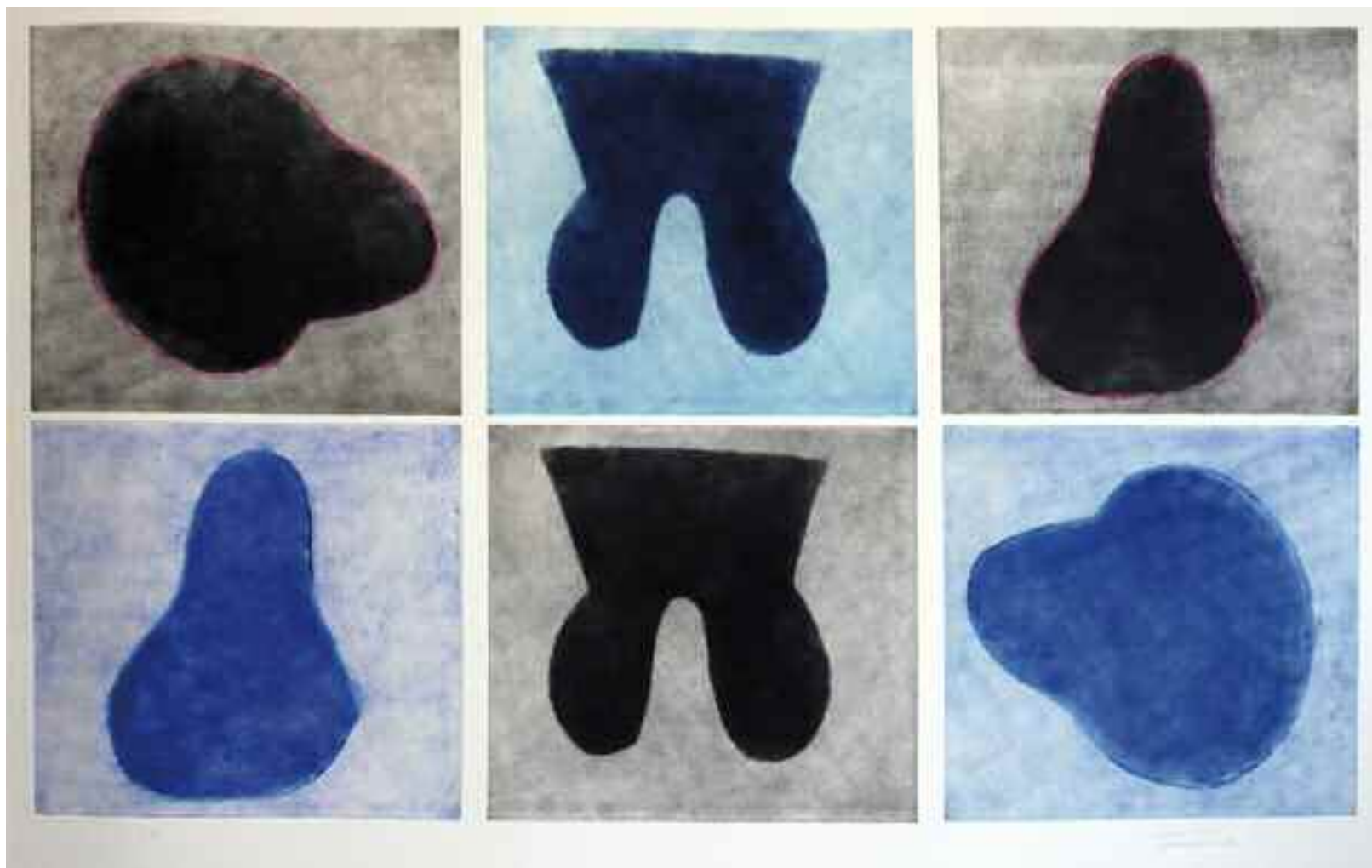
2 poufs en paille de 70 x 70 cm
Auvers-sur-Oise, 2011



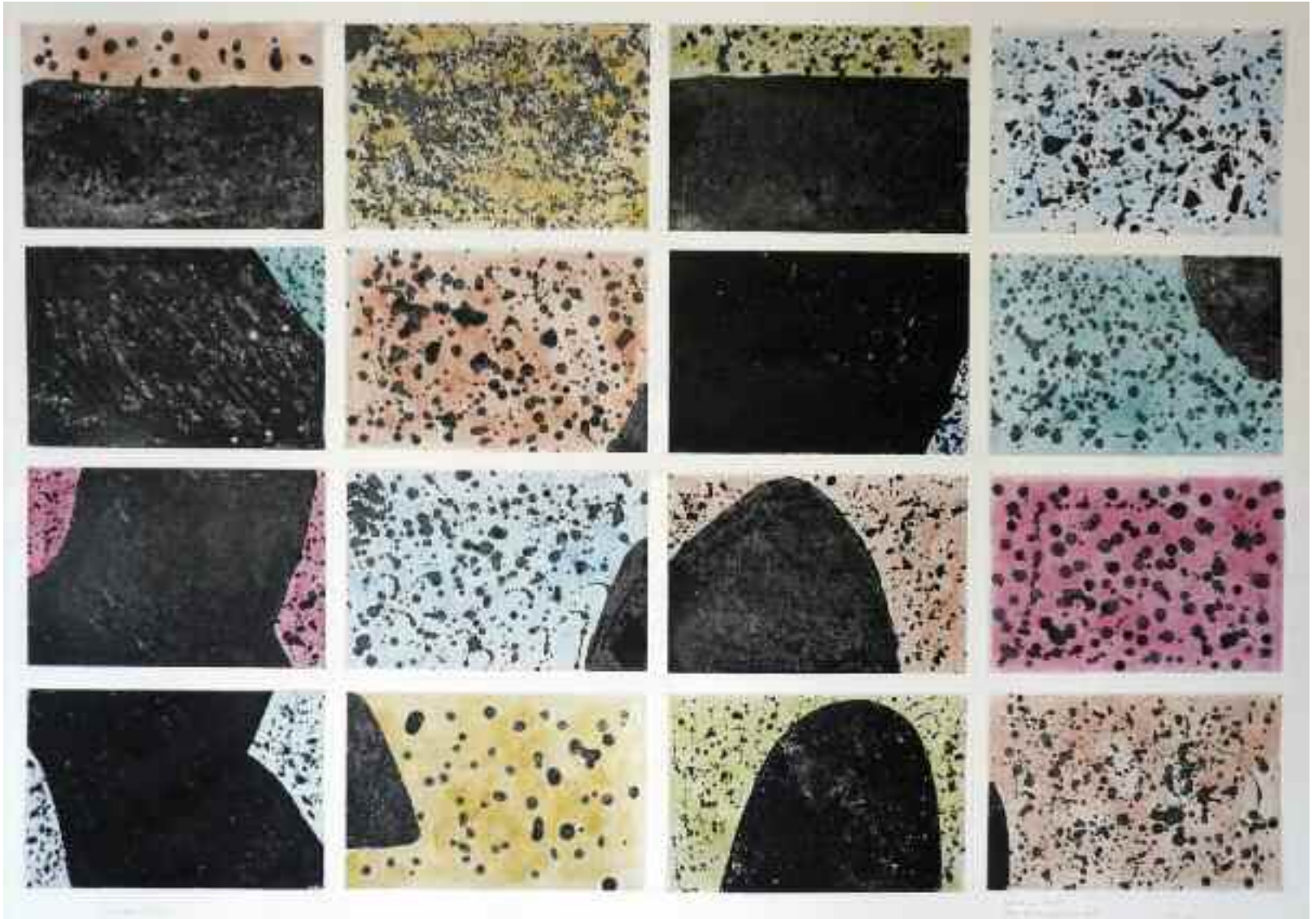


La mère et l'enfant
200 x 160 cm. Auvers-sur-Oise, 2011

Page de gauche
La peinture est sous la table
100 x 100 cm. Auvers-sur-Oise, 2011



Gravure à la manière noire avec de l'aquarelle
152 x 105 cm. Atelier Moret à Paris 2011



Quatre Caisses d'Espace

"En pensant au livre fait avec Christian Prigent en 2010"

Gravure à l'aquatinte au sucre, 152 x 105 cm, imprimé à l'atelier Moret à Paris.



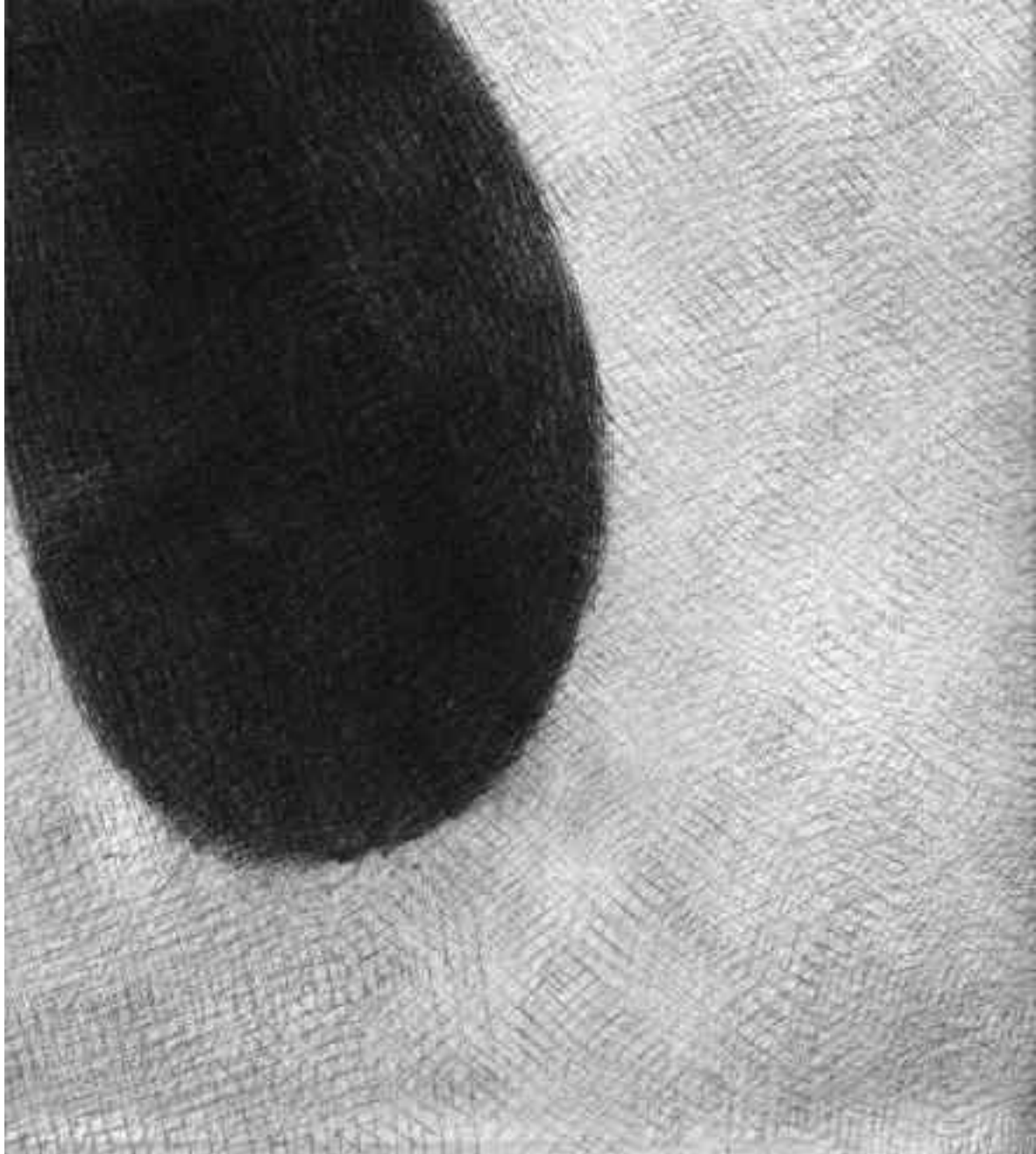
Planche à repasser de voyage
32 x 73 cm, Auvers-sur-Oise, 2011

Extrait du livre

M A T H I A S P E R E Z
B E R N A R D H E I D S I E C K



E D I T I O N S C A R T E B L A N C H E



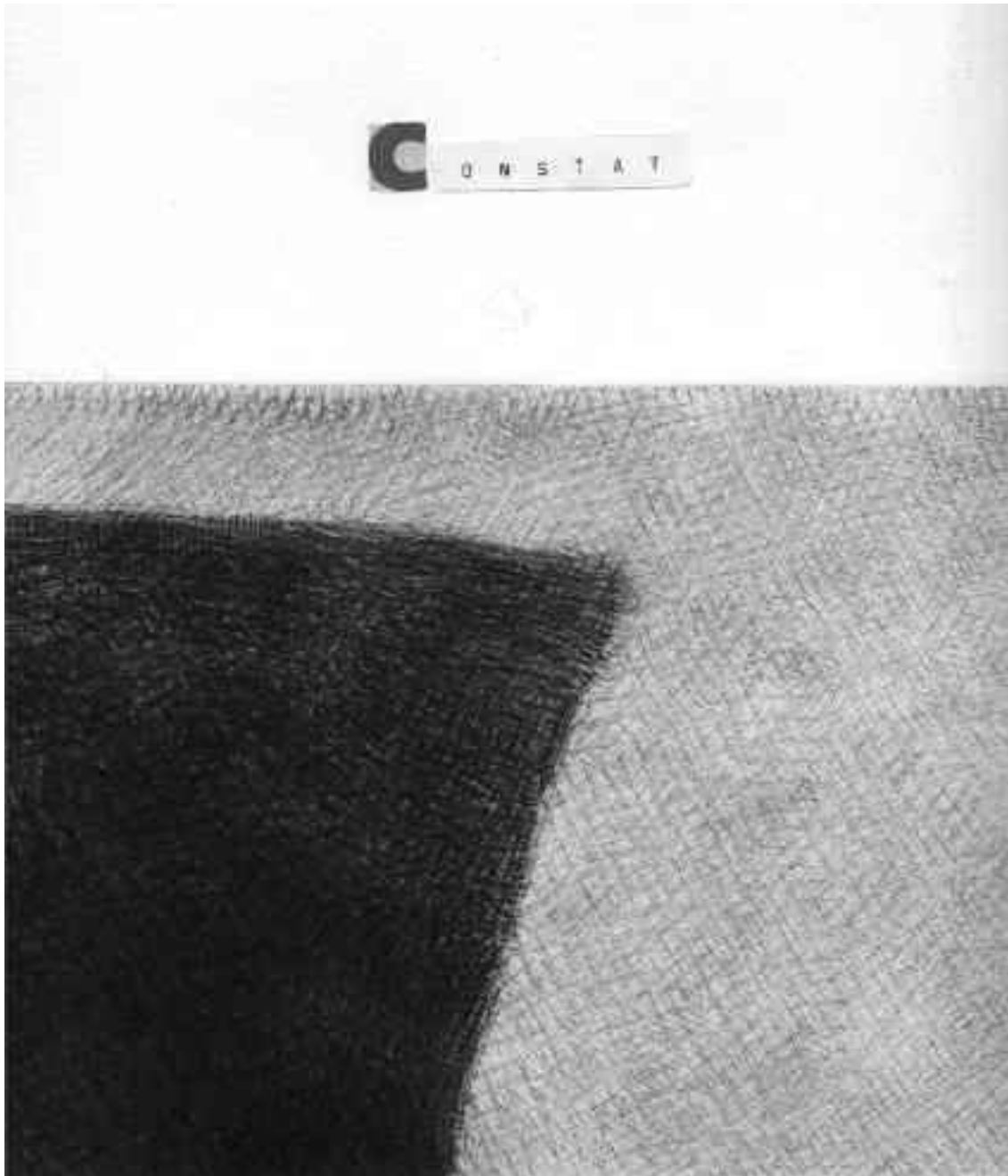
C 'Est ...

... l'évidence même sur le travail de Mathias Pérez, de façon quasi obsessionnelle, non seulement dans le présent livre, mais bien au-delà,

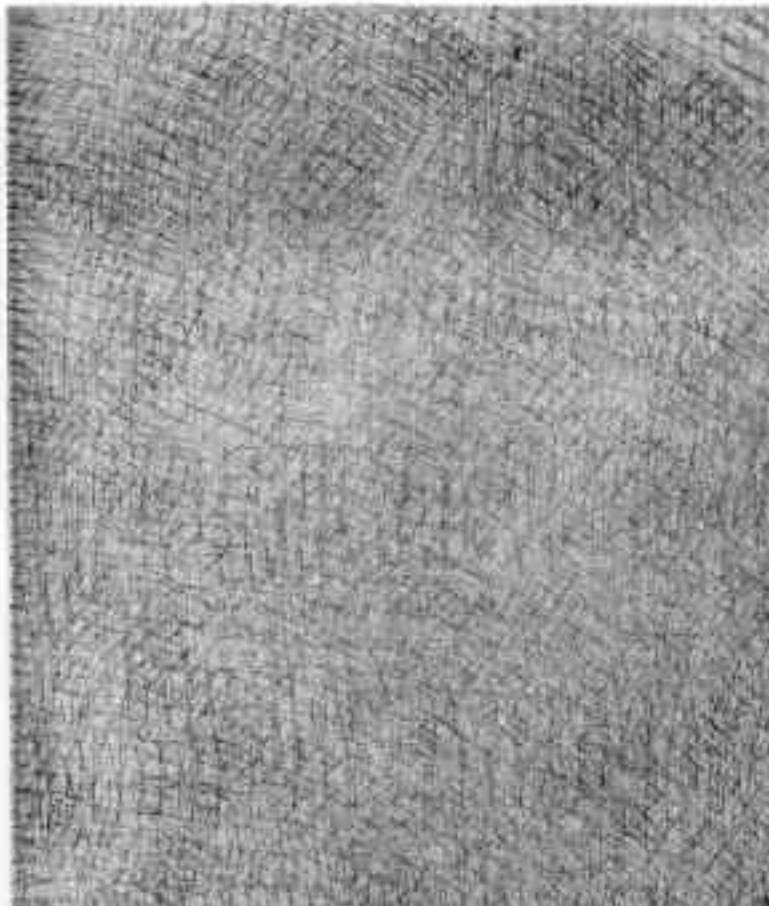
tourne, mais nous le Crier à haute-voix
autour du C corps, de ses C ourbes, de
ses C ontours, ses C asbrures, ses possi-
bles C affures, C lin-d'œil sur un ter-
ritoire pour C arences éventuelles. Mais
tout C ela sur le ton le plus dis- C ret
de la C onfiance. Le plus subtilement é-
voque C ateur aussi. Allusif ? Suggestif ?
Du tout, du tout ! Vous n'y êtes pas ! Nous
sommes dans l'abstra C tion. Une abstra C -
tion C C hâtive, alors ? Non ! Rien,

rien n'est à **C**acher... Mais L'ABSTRA**C**-
tion, elle aussi, a le droit de parler. A
son rythme. A son niveau de voix. Choisi !
Subtil ! Délicat ! ... Du fra**C**issant ! Beum!
Beum ! Merci pour lui !

B.N.



C O N S T A T **C** E R T A I N



C'EST UN CADRE OU CANEVAS

DE COURBES, CONTRE - COURBES

ET COURBURES

C'EST COMME CA.

C'EST AU CHOIX !

P O U R

C A R E S S E S

C E R E M O N I E S

C A P R I C E S

C A L I N S

O U



A J O L E R I E S

COURBES, QUI!, **C**ERTES !

CARRÉS TRAN**C**HANTS

DE SUR**C**ROIT !

MAIS

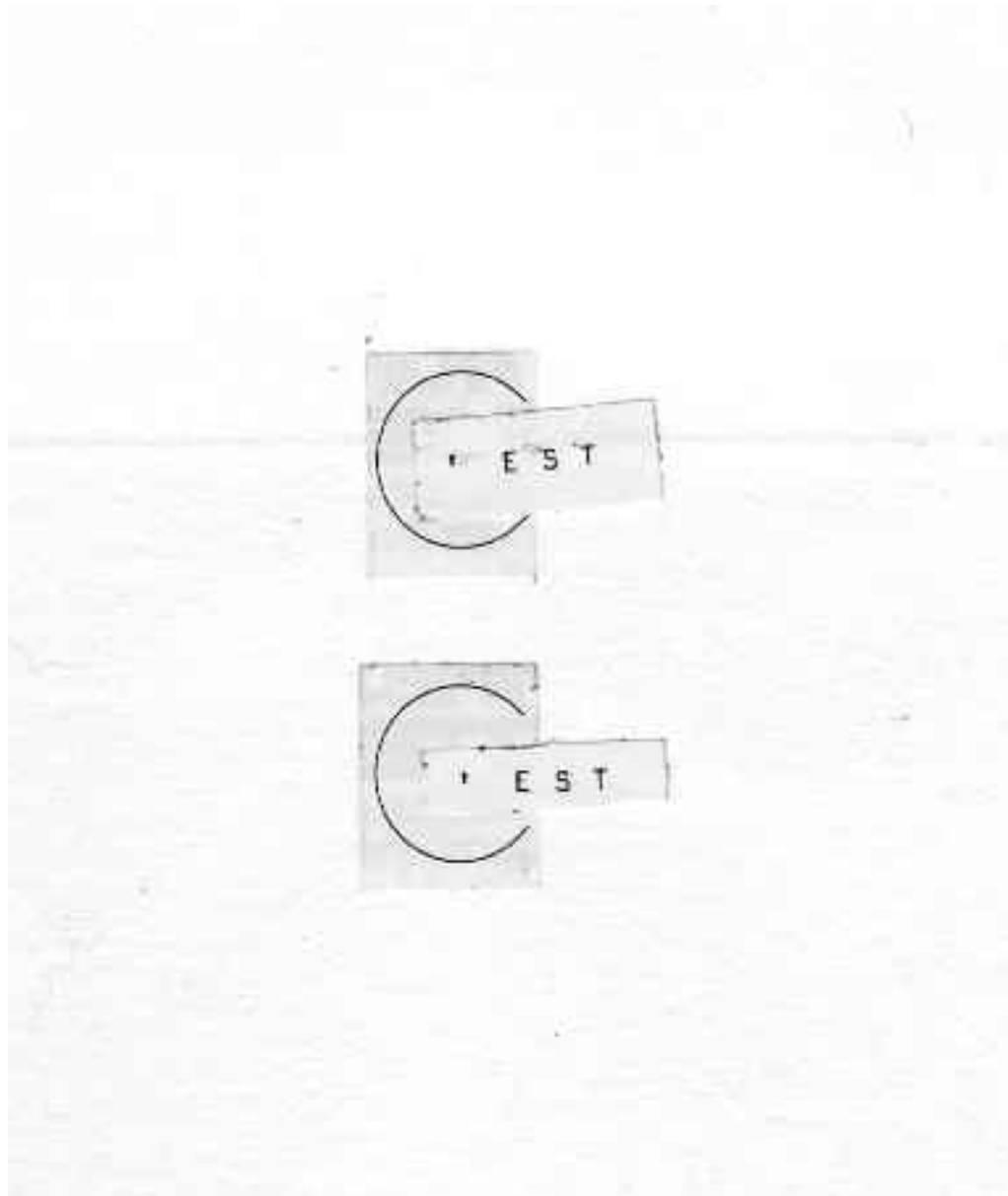
COMPLEXE

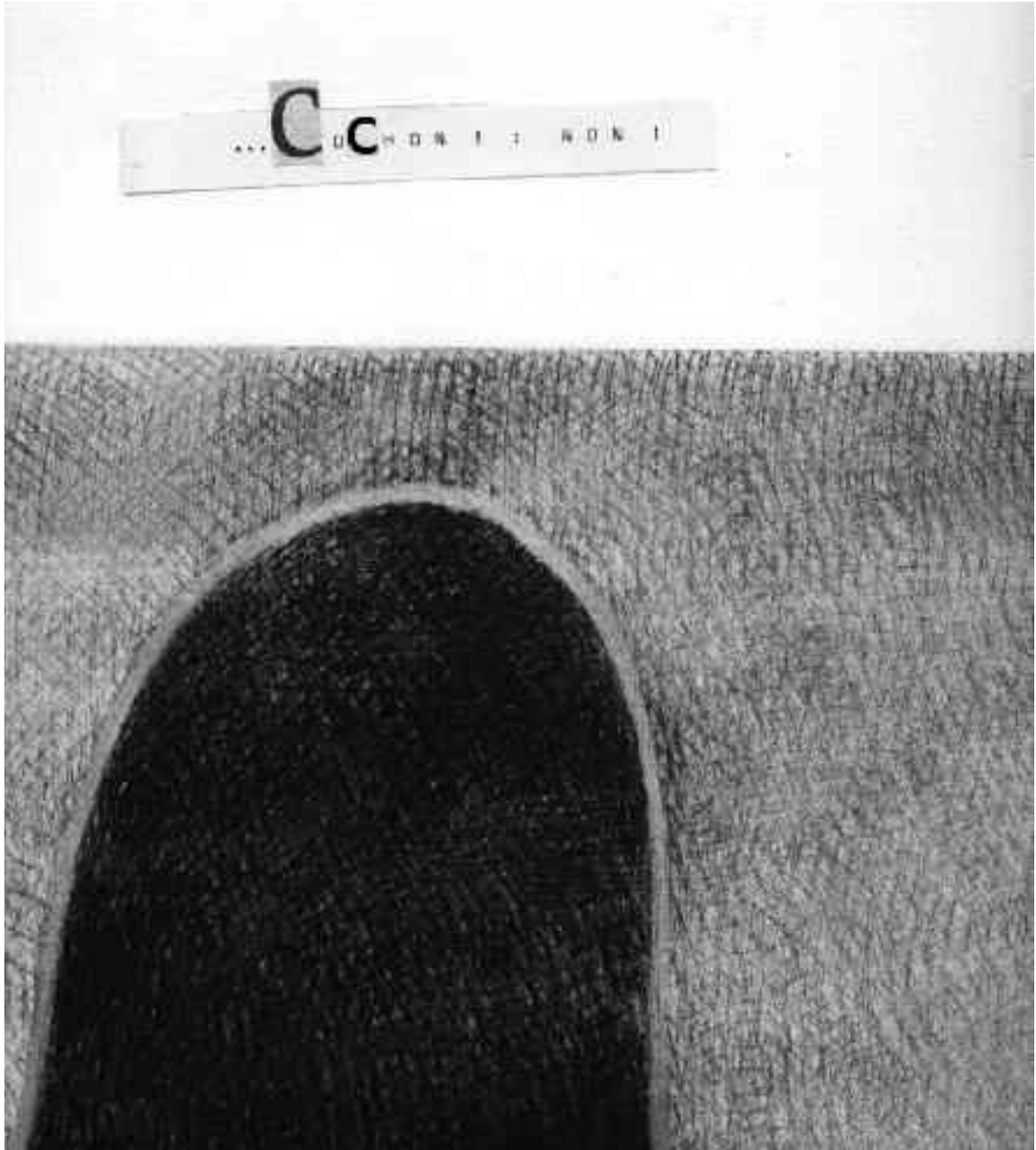
QUI, **C**A L'EST

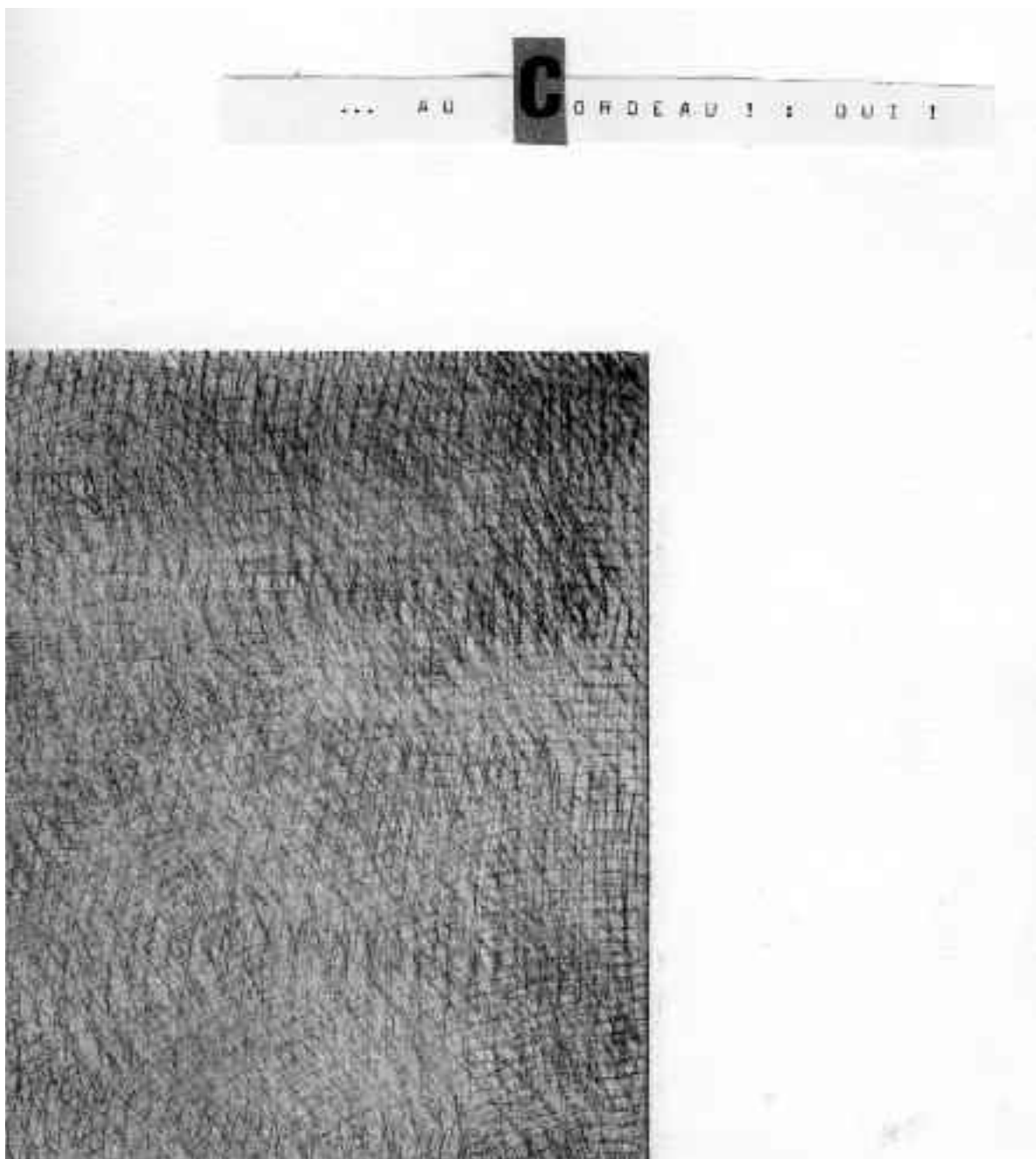
DON**C**

C'EST SÛR !









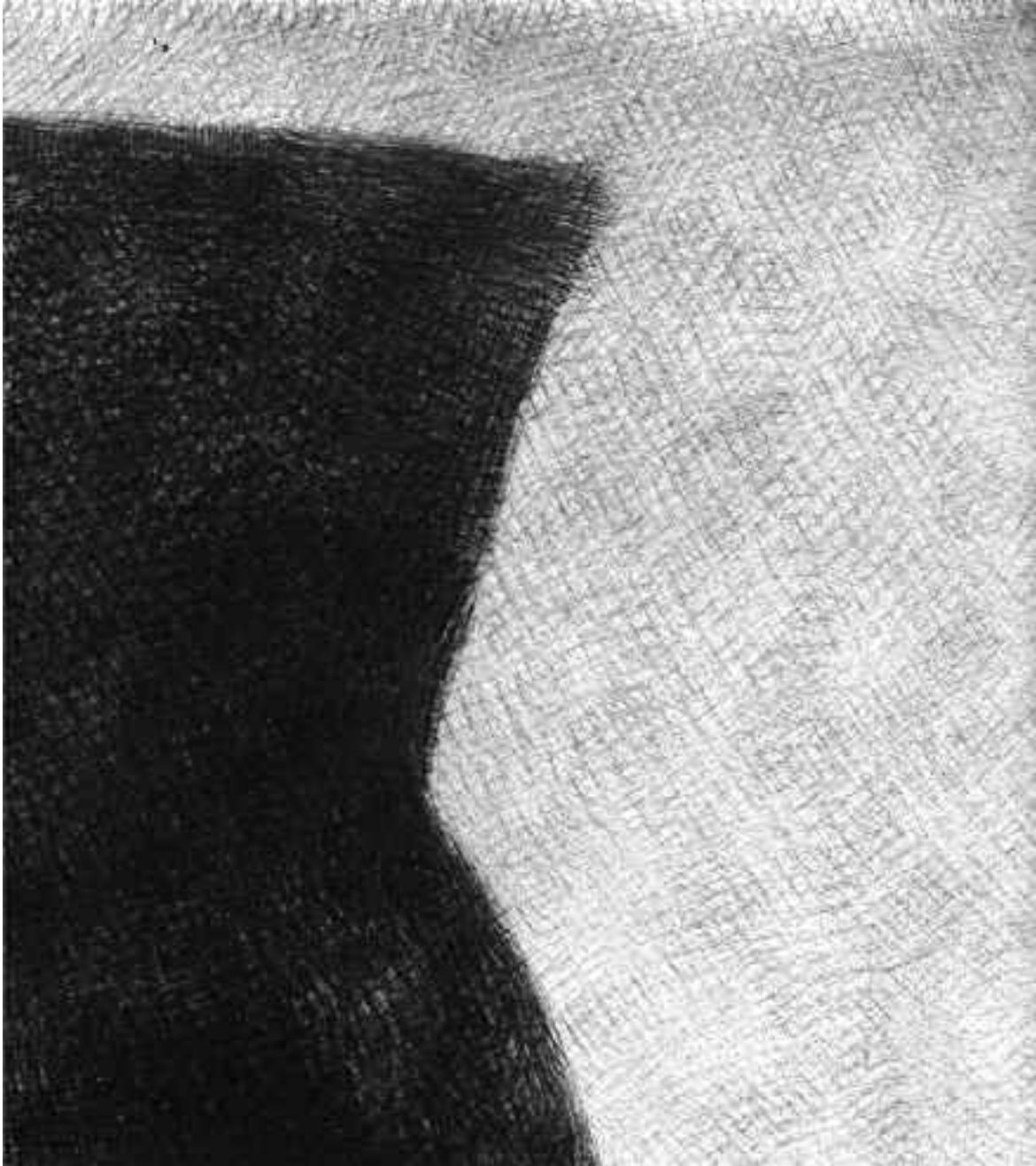
EN TOUT CAS

ET TOUT COMPTE FAIT

ON EST PAS CONTRE

CEST CONTRE CA

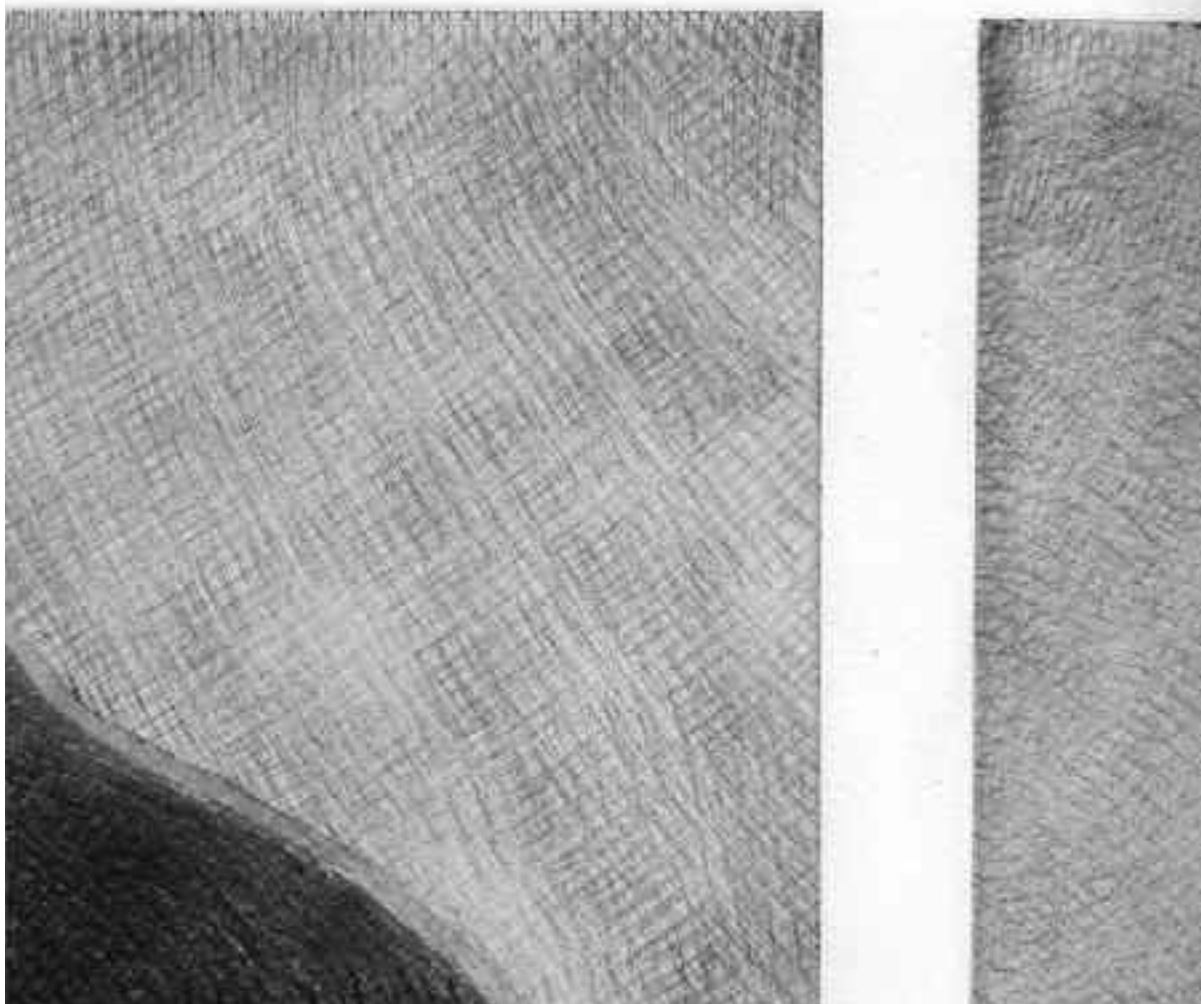
CHOUETTE ET CASSE

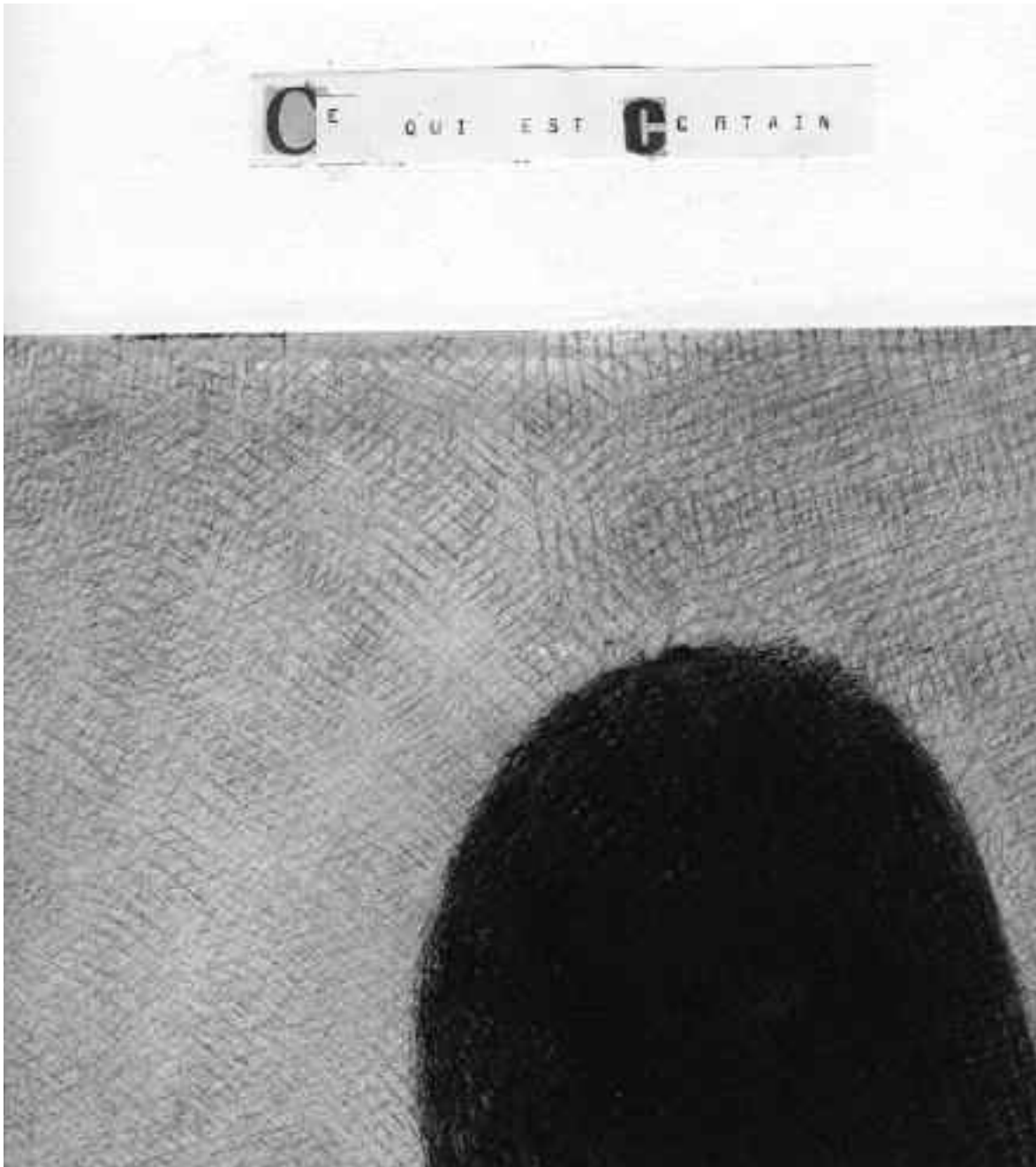


C O U N C I L C H R S I

S I N D N **C** L A S H

PAR **C**ONTRE





EN TOUS CAS

c'est

QUE CE NE SONT PAS

DES COMBRES

DES COURGES

DES COURGETTES

DES CAPRES

DES CITHOUILLES

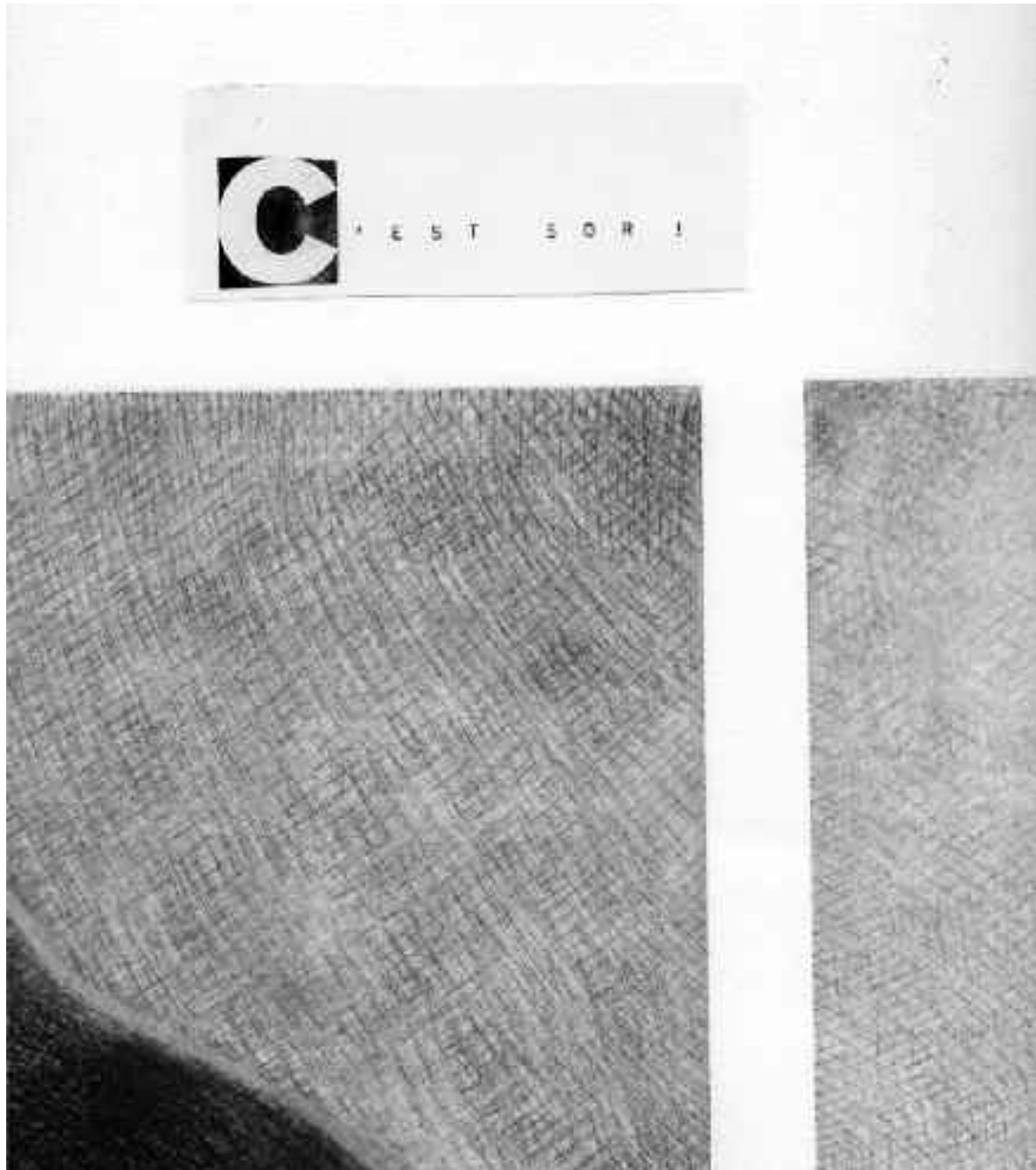
DES CALEMBRODAINES

DES CLEMENTINES

DES CORNICHONS

DES CAHAQUETTES

DU C OUS OUS



I L N ' Y A I C I

N I C OUILLES

N I C O N S

N I C U L S

T O U S O **C** **C** U L T E S

C E N S U R E S

S I N O N P E U T - E T R E

I M P L I **C** I T E

U N **C** O I T **C** A C H E

C • EST

A ÉTÉ RÉALISÉ EN DIX EXEMPLAIRES ORIGINAUX
DONT DEUX SONT SIGNÉS ET NUMÉROTES 1/2 ET 2/2
PAR MATHIAS PEREZ POUR LA GRAVURE, À LA MA-
NIÈRE NOIRE, ET BERNARD HEIDSIECK POUR LE
TEXTE, SUR SA MACHINE À ÉCRIRE FACIT 1500
ET LA MISE EN PAGE DE CE DERNIER DANS LES
DEUX PREMIERS EXEMPLAIRES, POUR LE COMPTE
DES ÉDITIONS CARTE BLANCHE EN AVRIL 2012.

LES HUIT AUTRES EXEMPLAIRES DE L'OUVRAGE,
NUMÉROTES DE TROIS À DIX, SIGNÉS PAR MA-
THIAS PEREZ, SE LIMITENT À LA GRAVURE.

N° 1/2

Mathias Pérez

Bernard Heidsieck

VINGT ANS APRÈS, L'ŒUVRE EN SOI

Emmanuel Tugny

J'écrivais de l'œuvre de Mathias Pérez, il y a quelque vingt ans, qu'elle me semblait vertébrée par l'instauration en son cœur de circulations, de dispositifs, d'agencements, l'autorisant à rencontrer sa perpétuation non pas en tant qu'œuvre mais en tant que devenir de l'œuvrer, c'est-à-dire en tant que « travail dans le temps ».

La question de cette œuvre me semblait alors celle de la garantie donnée par l'articulation formelle, par l'architecture objectale, non pas de leur éternisation comme forme ou comme objet mais comme temps de l'accomplissement de la tâche.

En quelque façon, l'œuvre de Mathias Pérez me semblait déterminée, comme œuvre, par une sorte d'éthique du « pouvoir faire dans le temps », du « pouvoir toujours faire toujours », par une téléologie de la tâche se refusant à soi-même comme telle, c'est à dire comme terminaison ou comme aporie.

Je ne voyais chez Mathias Pérez que cela, une fantasmagorie de la machine à faire toujours dont l'œuvre, la chose, n'eussent été que la fabrique, la voie, le moyen, l'organe.

Depuis l'œuvre conçue pour être toujours à faire, la tâche se vouait tout entière au devenir de la tâche.

La toile peinte s'inféodait à une nécessité, pour l'être, de devenir, outre l'œuvre et depuis l'œuvre, outre et depuis sa présence, *l'être de la pratique*.

La perpétuation d'un devenir la consumait, la justification de son temps singulier y était, à mon sens, le pressentiment impérieux d'un avènement possible de l'éternel, d'un éternel *converti à la tâche*.

Dans le même temps et naturellement, la forme subordonnée au pressentiment du devenir possible d'une éternité, se désignant comme la condition raisonnée d'émergence de l'éternel, ne s'abandonnait point à soi, elle ne définissait pas son règne comme inexpugnable, ses supports, ses matières, ses dimensions comme célibataires ou comme téléologies en soi.

Ainsi, elle s'affrontait à un devenir contaminant. Toute la vie, en effet, pouvait être l'hôte de ce dispositif de l'œuvre conçue pour qu'il y ait toujours tâche. Quel que fût son lieu, l'engagement de la forme à devenir, hors de soi, l'origine d'une pratique sans limite s'illustrait. Alors, en tant qu'hors de soi, elle rencontrait, le pres-

sentant, outre l'éternel, l'infini. Le temps, l'espace, justifiés par l'éternel et l'incommensurable lointain, accueilleraient une praxis en éternel et infini devenir, un être de la pratique, en effet.

Si l'œuvre de Mathias Pérez a depuis cheminé, c'est au sens où depuis vingt ans, l'éternel et l'infini me semblent s'y être, en quelque sorte, inscrits comme formes et plus essentiellement comme sous-tensions de gestes valant dispositif de leur engendrement outre l'œuvre.

Les travaux les plus récents de Mathias Pérez voient l'organe producteur d'éternité et d'infinité de la tâche, l'agencement valant convocation à toujours faire, le céder à des formes « chargées » au sens rituel, quoique vidées, c'est-à-dire manifestant en leur chair constituée corps glorieux une présence de l'incommensurable.

En vingt ans, à l'œuvre condition d'un devenir absent a succédé une œuvre qu'infuse le devenir.

L'éternité de l'œuvre s'est « retrouvée » en l'œuvre.

Saint-Malo, 17 mai 2012.

Dernier ouvrage paru : *Après la Terre*, roman, éditions Léo Scheer.

Vient de paraître un ouvrage d'Emmanuel Tugny avec Mathias Pérez

Vie et mort de l'enfant du monde

*Un roman d'aventure : un enfant, le paysage,
un dieu doux, un dieu brutal, un volcan et le sacrifice.*

Le texte est manuscrit sur tout le livre, de 64 pages. Mathias dessine une femme à l'encre de Chine puis la découpe en morceaux qu'il recompose en livre. Il offre à Emmanuel Tugny d'y écrire un texte.

Un dialogue se déploie entre eux deux.

Format : 14,5 x 19,5 cm, sur papier blanc de 250 grammes.

Le nombre d'exemplaires est strictement limité à 50 exemplaires, signés par les deux auteurs.

Se renseigner aux éditions Carte Blanche, mathias.perez@free.fr

3

FRANÇOIS DI DIO

Bernard Heidsieck, Le Soleil noir : hommage

Ghèrasim Luca, Héros-limite

François Di Dio, Entretien avec Natalie Mei



Le sourire de François Di Dio à Ginostra

Le sourire de Di dio inquiet, intérieur et solaire surgit des vagues.
Un sourire de feu de mer d'un Ulysse revenu, sourire sorcier, roi des lieux.
Sourire violent d'une bonté de bonze. Sourire de force d'une solidité de grandes terres de volcan.
Poète de l'édition « dit Miro ».

Diabolique maître de la matière même du livre, il est rouage de l'écrit et du dessin.
Il rend concret ces connivences abstraites.

Jeanne Gatard, février 2012

F R A N C O I S D I D I O / LE SOLEIL NOIR : HOMMAGE

C'est en 1972 que François Di Dio, ayant eu l'occasion d'entendre certains de mes Poèmes-Partitions, chez moi ou lors de Lectures Publiques, est venu me proposer de publier un livre dans sa fameuse série de LIVRES-à-OBJETS en m'associant - c'était le principe de ses publications - avec l'artiste Ruth Francken que je ne connaissais pas personnellement mais dont l'oeuvre - son travail de l'époque tournait autour du thème du téléphone - m'était familière.

Ce rapprochement, nullement gratuit, de Di Dio m'a immédiatement conduit à répondre favorablement à sa proposition.

S'en suivirent alors plusieurs mois de réflexion pour chercher et déterminer la façon la plus pertinente, simple et efficace pour introduire du SON - les enregistrements de mes textes - dans un livre.

Après divers tâtonnements l'option retenue fut celle d'inclure en début de livre - & "PARTITION V" paru en 1973 - six petits disques souples 33 tours, le premier constituant la couverture même du livre, provocation immédiatement assumée et affichée, le mot FIN apparaissant immédiatement au dos de la page supportant le dernier disque de la série, précisant ainsi par là-même que s'achevait là, avec l'enregistrement des onze POEMES-PARTITIONS, publiés dans la suite de l'ouvrage, la part principale de ce dernier.

Sans doute était-ce là l'apparition du premier LIVRE/ DISQUES.

Mais ce fut aussi, pour François DŪ DIO, le début d'un cauchemar !

Présentant ce livre à son distributeur habituel, ce dernier fit remarquer qu'il ne pouvait être distribué, selon l'usage de l'époque, avec une TVA~~x~~ de 7% alors que celle applicable aux disques était de 33%.

C'est ainsi que l'ex-gérant de la Librairie LA HUNE, bien connu de François et à qui celui-ci présentait ce PARTITION V, lui dit, hautainement "Je ne suis pas discaire, moi! "

François, arguant que ce livre n'était pas destiné aux discaires mais aux libraires, qu'il s'agissait d'un livre de POESIE, a tout fait pour tenter de briser cet obstacle, a fait signer des pétitions de grands noms littéraires pour sa défense et celle du LIVRE-OBJET dans son principe.

Rien n'y fit ! Et, ip fine, une Commission ad hoc du Ministère des Finances s'est tenue pour examiner le problème, faisant connaître ses conclusions au Soleil NOIR, à savoir que les facturations de l'éditeur pour ce livre devraient être partagées en deux, avec des taux de TVA de 7% et 33% respectivement pour la partie typographique et pour la partie sonore.

Pour clôturer ce verdict, il était décidé que les Oeuvres, les "OBJETS" de ces livres-objets, réalisés par des artistes pour accompagner ces ouvrages, en constituant les "tirages de tête", devaient également subir la TVA de 33%.

François DI DIO, courageusement, s'est alors lancé dans un procès contre l'Etat pour défendre ses positions et j'ai vu le couloir de son appartement s'encombrer, au fil des ans, de dossiers et de dossiers...

Tout cela pour :

- d'une part finir, au bout de plusieurs années de combat, par gagner son procès, (tandis que par ailleurs on assistait à une baisse de la TVA sur les disques),

- d'autre part, suite à toutes ces vicissitudes, être contraint de déposer son bilan. BY BY! LE SOLEIL NOIR et le LIVRE-OBJET!

(sa rectitude habituelle l'a conduit à me prévenir immédiatement de ce dépôt et de la possibilité légale que j'avais de racheter au prix coûtant chez le syndic le stock restant de mon livre) ce que j'ai fait , évitant de le retrouver chez des sel- ceuss)

Tout cela, oui, pour :

- que de multiples expositions , depuis lors, des livres, éditions de tête comprises, du SOLEIL NOIR se déroulent régulièrement, tant au Centre Pompidou, qu'à Nîmes, qu'au Centre du Livre d'Artiste... etc...etc... reconnaissance tardive, mais combien méritée
- que l'on assiste à l'heure actuelle à une généralisation, une prolifération d'éditions de livres incluant des disques, chez des Editeurs de toutes tailles, et que la Commission POESIE du CENTRE NATIONAL DU LIVRE accepte sans sourciller d'accrocher ses aides et subventions à des livres comportant des frais de pressages de disques (la mention "disque offert" excluant la TVA sur la partie "disque" de l'ouvrage)

- pour rappeler aussi qu'en 1965, lors de la Biennale des Jeunes, réservée aux moins de 35 ans, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Henri Chapin, ayant réalisé un numéro de sa Revue "OU", spécial, sur les poètes français participant à cette Biennale - la Section POESIE, organisée par Jean Tardieu, internationale, y était importante - et ayant voulu la vendre à l'entrée de la Salle de Lectures, s'était fait répondre : "Mais Monsieur, on ne fait pas de commerce dans un Musée!" Ne s'y vendaient en effet à l'époque que les Catalogues des expositions s'y tenant, exclusivement, et les Librairies qui n'existaient pas ont heu-

reusement proliféré.

Ainsi les "choses", depuis ce Moyen-Âge, ont-elles tout-de-même un peu bougé...

... et François Di Dio peut-il être sans doute considéré comme l'un des premiers "martyrs" de ce combat.

Amicale reconnaissance. Amical respect.

Bernard Heidsieck
février 2002

P.S. Ce livre, "PARTITION V" a été réédité en 2001 par les éditions LE BLEU DU CIEL, les six vnyles souples du Soleil Noir ayant été remplacés par un CD et une nouvelle édition de ce livre devant paraître dans quelques mois chez le même éditeur.

24./24 bis Bernard Heidsieck, Ruth Francken
Partition V, 1973

Bernard Heidsieck, *Partition V*.
Livre-objet de Ruth Francken.
Le Soleil Noir, 1973.

Série A. Livre-objet. L'un des 75 exemplaires sur offset Sirène, dans une reliure-sculpture de Ruth Francken, 32,5 x 32,5 x 7 cm, avec 2 éléments mobiles en superstructure à plat, réalisés en fonte d'aluminium et réhaussée par un socle en altuglass fumé, comportant un tiroir servant de recette au livre. L'ouvrage s'ouvre sur 6 disques souples deux faces 33 Tm, enregistrement par Bernard Heidsieck de la totalité des poèmes-partitions. Cet exemplaire est signé à la pointe d'acier par l'illustrateur, sur le socle de la reliure et par l'auteur au crayon, en page de justification de tirage.

Série B. Livre-objet de la série "Club", l'un des 250 exemplaires contenant, en illustration, deux profils "téléphone" réalisés, l'un en aluminium anodisé, l'autre en acier chromé. Ces profils sont logés dans un présentoir mobile qui glisse à l'intérieur de la reliure de l'ouvrage, montée par l'Atelier Doval. Chaque exemplaire est signé et numéroté au crayon par l'auteur en page de justification et

par l'illustrateur sur le présentoir mobile. 19 x 19 cm, 156 pp. 6 disques souples deux faces, 33 Tm.

Le Livre français à travers les siècles, CLEE, Bordeaux, 1979, n°250. Quentin, Genève, cat. 1, 1979, n°496, avec un important commentaire. B.P.L., Centre Pompidou, "Le Livre-objet", exposition déc. - janv. 80. "Autour de Jacques Berrocal", Ville de Sens, 1982, p. 43. "Lumières du Soleil Noir", Uzerche, 1991, p. 34-35. Catalogue de l'Exposition universelle de Séville, 1992, p.193, article d'A. Coron, Flammarion éditeur.



27. Ghérasim Luca
Paralipomènes, 1977

Ghérasim Luca, *Paralipomènes*.
Le Soleil Noir, 1977.

Série A. Livre-objet. L'un des 30
exemplaires sur offset Sirène,
inclus dans un emboîtement relieur
comportant une eau-forte originale
et, en outre, sur le premier plat de
la reliure, une cubotomie en
couleurs de Ghérasim Luca,
photographiée par Gilles Ehrmann.
L'eau-forte et la cubotomie sont
numérotées et signées par l'auteur.
Format : 21 x 21 x 3 cm.
"Lumières du Soleil Noir", Uzerche,
1991, p. 44



MA DÉRAISON D'ÊTRE

le désespoir a trois paires de jambes
le désespoir a quatre paires de jambes
quatre paires de jambes aériennes volcaniques
absorbantes symétriques
il a cinq paires de jambes cinq paires
symétriques
ou six paires de jambes aériennes volcaniques
sept paires de jambes volcaniques
le désespoir a sept et huit paires de jambes
volcaniques
huit paires de jambes huit paires de
chaussettes
huit fourchettes aériennes absorbées par les
jambes
il a neuf fourchettes symétriques à ses neuf
paires de jambes
dix paires de jambes absorbées par ses jambes
c'est-à-dire onze paires de jambes absorbantes
volcaniques
le désespoir a douze paires de jambes douze
paires de jambes
il a treize paires de jambes
le désespoir a quatorze paires de jambes

GHÉRASIM LUCA

HÉROS- LIMITE



Le Soleil Noir



LE MOULIN NOIR

Collection de Brevets
et d'Art

dirigée par

FRANÇOIS DE SAINTE

En vente chez

LE VANDREY PIERRE

Editeur de Paris, 1927

LES CHIMES PAR G. JANS

Editeur de Paris, 1927

AMPHIBIE

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DU SAUV ET DE SAIN

Editeur de Paris, 1927

HERMANN

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DE SAINTE

Editeur de Paris, 1927

LA CEE

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DE SAINTE

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DE SAINTE

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DE SAINTE

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DE SAINTE

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DE SAINTE

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DE SAINTE

Editeur de Paris, 1927

LE MOULIN DE SAINTE

Editeur de Paris, 1927

"Le Moulin noir est un ouvrage
de valeur et de qualité
qui mérite d'être connu
de tous."
FRANÇOIS DE SAINTE

aériennes volcaniques
quinze quinze paires de jambes
le désespoir a seize paires de jambes seize
paires de jambes
le désespoir a dix-sept paires de jambes
absorbées par les jambes
dix-huit paires de jambes et dix-huit paires
de chaussettes
il a dix-huit paires de chaussettes dans les
fourchettes de ses jambes
c'est-à-dire dix-neuf paires de jambes
le désespoir a vingt paires de jambes
le désespoir a trente paires de jambes
le désespoir n'a pas de paires de jambes
mais absolument pas de paires de jambes
absolument pas absolument pas de jambes
mais absolument pas de jambes
absolument trois jambes

45. Otto Hahn, Lucio Fontana
Portrait d'Antonin Artaud, 1968

Otto Hahn, *Portrait d'Antonin Artaud*. Illustrations de Lucio Fontana. Le Soleil Noir, 1968.

Série A. Livre-objet. L'un des 80 exemplaires sur vélin d'Arches, 140 pp., reliés plein cuir noir. Ces exemplaires, numérotés 1 à 80, sont enrichis de quatre planches originales numérotées et signées à la pointe d'acier par Fontana. Ces planches sont réalisées à l'emporte-pièce dans différentes matières : acier, cuivre, perspex opaque, perspex translucide. L'emboîtement-sculpture est numéroté et signé par l'artiste sur le socle et existe en trois couleurs différentes : cyclamen (notre photo), vert-pomme (ouvrage exposé) et orange. 36 x 24 x 6,5 cm.



FRANÇOIS DI DIO

Éditions du Soleil noir

*Entretien réalisé par Natalie Mei
en présence de Jeanne Gatard
(entièrement inédit)*

Les éditeurs qui ont fait de grands livres sont très redevables du duo de Mallarmé et de Manet. Mallarmé était un poète maudit. Les éditeurs commerciaux refusant de publier ses poésies, il eut l'idée de demander des illustrations à Manet qui, ayant plus de présence sur un marché déjà très réduit, pouvait lui servir de locomotive.

En 1874, Charles Cros et Manet font *Le Fleuve* à cent exemplaires, huit eaux-fortes, et s'adressent à un imprimeur. C'est en 1875 que commence la grande collaboration entre Mallarmé et Manet avec *Le Corbeau* d'Edgar Poe. Ils font appel à un petit éditeur, Richard Lesclide. Deux cent quarante exemplaires furent tirés qui ont mis plus de vingt ans à se vendre. Il y eut une deuxième aventure très belle : Mallarmé tenait à publier *L'Après-midi d'un faune*. Le livre fut tiré à cente quatre-vingt quinze exemplaires avec de belles illustrations de Manet qui eut un geste de fraternité extraordinaire : pour éviter les frais de coloriage, il peignit toutes les eaux-fortes à la main.

Natalie Mei

Le 8 mai 2003 à Castillon Massas

Natalie Mei : De 1948 à 1950, vous dirigez les Presses du livre, une entreprise d'édition et de recherches typographiques. Puis en 1950, vous créez la collection de littérature et d'art, le Soleil noir.

François Di Dio : Éditeur, j'ai commencé avec des livres classiques. Furent publiés des textes d'Antonin Artaud, Georges Bataille, Camille Bryen, Jean-Pierre Duprey (préfacé par Breton), Ghérasim Luca, Stanislas Rodenski, Jean Paulhan, Sade,... illustrés par Max Ernest, Jacques Hérold, Wols, Bellmer, Arp...

Puis en 1952/53, avec Robert Lebel nous avons fait un premier bilan de l'art actuel dans *Les cahiers du Soleil noir*. Nous avons été les premiers à parler de Pollock, de

Soulages, de Bacon, de Diego Rivera. Sur la couverture du premier numéro, vous voyez quatre tendances à travers Herbin, Pollock, de Rivera et Hérold.

Natalie Mei : De 1954 à 1963 vous voyagez en Asie et en Afrique noire pour vous confronter aux sources du tantrisme, de l'art magique et des arts primitifs, là où, dites-vous, vous pouviez trouver la clé du postulat d'André Breton : « L'œil existe à l'état sauvage ». Avec cet autre regard, de retour en France, vous vous lancez dans l'aventure du livre-objet.

François Di Dio : Sous l'influence de Duchamp, j'ai pensé que l'illustration du livre devait sortir des deux dimensions, qu'elle pourrait être dans l'espace, en trois, quatre, x dimensions. Par ailleurs, le livre-objet, jusqu'à présent riche de reliures précieuses, n'était fabriqué qu'à un seul exemplaire. J'ai alors créé un laboratoire : Bernard Duval, mon relieur, a accepté de sortir de la tradition et de former des relieurs qui travailleraient dans l'optique de multiplier les livres grand format, illustrés de lithographies, d'eaux-fortes ou d'originaux collés... de même qu'à l'imprimerie les pages se multiplient, dans notre laboratoire nous avons fait ces livres-objets en les multipliant et en utilisant les matériaux les plus divers, ce qui a demandé beaucoup de travail, de rigueur, de folie et d'aventure...

L'histoire d'un livre commence-t-elle avec les amitiés, les affinités entre le poète et le peintre illustrateur, leurs communes exigences de l'absolu ? Puis vient le moment où l'éditeur rentre dans l'aventure, va même la provoquer et intervenir comme metteur en scène, comme producteur et surtout comme fabriquant.

N.M. : Ghérasim Luca, poète surréaliste roumain, s'installe à Paris en 1952. Quand avez-vous publié ce fameux *Quart d'heure de culture métaphysique* ?

*« Sautiller en légèreté sur les frissons
à la façon d'une balle qui rebondit
laisser les angoisses souples
ne pas se raidir... »*

F.D.D. : Ghérasim Luca m'a apporté ce texte *Le Chant de la carpe*, dont j'ai fait un livre-objet avec Piotr Kowalski. Des textes j'avais toujours fait des livres classiques qui tenaient dans la main, reliés, avec des couvertures. Ces livres normaux allaient ensuite réintégrer leur gangue, comme avait dit un jour Breton : « *La gangue qui va contenir le diamant* ».

Piotr Kowalski m'a proposé une maquette constituée, d'une part, d'un emboîtage en altuglas transparent et, d'autre part, de trois cubes en plastique de couleur rose et de formats différents qui, placés dans un endroit très déterminé et calculé scientifiquement, se reflétaient dans trois prismes. Ces trois prismes, un prisme plan, un prisme concave et un prisme convexe, étaient calculés sur une machine à optique de façon que les trois images reflétées des cubes soient identiques compte tenu de la distance.

L'approche scientifique de Piotr m'a toujours passionné. Pour moi, la science est le langage poétique futur. La poésie réside peut-être dans le langage des astro-physiciens qui, lorsqu'ils essayent d'aller à la source, ce moment où le monde naît à travers le temps, empruntent aux poètes des termes comme particules charmées, facteur d'étrangeté, horizon des événements... Pourra-t-on un jour saisir 95 % de ce monde inconnu qu'est l'énergie noire, la matière noire ?... Piotr approche de ça.

Je lui ai dit : « Je vais prendre des risques. Tu as calculé le plat, l'inclinaison et l'angle de trois images différentes. Nous avons toutes les dimensions mais le plastique me gêne. ». Je suis allé voir un ingénieur à qui j'ai demandé que ces prismes soient en verre optique. Il m'a répondu que je m'engageais dans une aventure particulièrement coûteuse parce qu'il fallait acheter le verre optique en lingot et le découper sur les machines qui servaient à faire les lentilles pour les astronomes. On allait tirer à vingt exemplaires.

Quel emboîtage pour le livre ? Un livre blanc, avec une couverture blanche, dans un altuglas ? Dans la nuit, j'ai fait un rêve, et le lendemain, j'ai dit à Piotr : « Je ne veux pas d'opacité dans le livre. Je vais commander, pour chaque page du livre, le film original offset. Vingt fois les cent films des cent pages du livre ». Comment les relier ? À l'atelier, avec du fil de pêche de nylon transparent, les ouvriers ont cousu le livre, à la chinoise. Pour le lire, vous posez le film sur une page blanche. C'est le rêve de ma vie. Vous sortez le livre, vous le mettez à la lumière, vous êtes à l'intérieur du livre.

N.M. : L'objet devient presque immatériel. Il disparaît et laisse passer la lumière.

F.D.D. : C'est le rêve de Mallarmé, le livre, un bloc pur transparent. Cela me permet de sortir le livre de son statut, de sa condition, celle qui avait hanté Mallarmé pour qui le livre parallélépipède était un tombeau. Dans le livre poème d'Edgar Poe, il dit :

Calme bloc

Ici-bas

Chu

D'un désastre obscur

De la boîte on va au livre, on aboutit à un livre, c'est-à-dire à la vie qui est un livre. Le monde aboutit à un livre, à un seul... Devenu un objet que l'on sort, que l'on voit, il alerte et dit : « *la poésie rayonne, émet du magnétisme, émet de la lumière* ».

N.M. : Même rangé dans une bibliothèque, un livre sera toujours au fil des siècles réouvert...

F.D.D. : Ce livre que l'on enferme, dont on est inquiet, dont on craint qu'il ne devienne un anonyme, un tombeau, quand il vous a marqué, vous allez le retrouver. Vous savez qu'il est là. Il a une existence parce que vous lui avez donné une existence. Vous allez le chercher au milieu de milliers d'autres. De grands livres ont un rendez-vous permanent avec le lecteur. Moi, par exemple, j'ai un rendez-vous permanent avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. En 1946, Adrienne Monnier m'a reçu dans sa librairie, rue de l'Odéon. Je venais lui demander l'adresse de Breton qui n'était pas à Paris. Elle m'a donné l'adresse de Paul Éluard. J'étais encore en uniforme, le bras bandé, blessé. Très généreusement, elle m'a dit : « Je vous donne ça, je vous le vends, vous le paierez quand vous pourrez ». J'ai acheté l'édition de Gallimard de 1940 de *Un coup de dés* et le Littré original qui est un magnifique travail de lithographie. J'ai payé en cinq ou six ans.

Dans le livre, Mallarmé cherche des structures inédites pour aboutir à un livre total et aller à l'extrême de l'absolu. Il se livre à des calculs mathématiques sur les répartitions des vers, des mots dans la page. C'est le premier qui rompt les apparences continues à travers le temps. Des mots simples, un changement de corps, des capitales, des minuscules, des italiques. Un calcul des blancs fait que tout à coup on entre dans un livre qui indique qu'il y a un espace-temps. Les mots prennent du volume.

N.M. : Le mot devient un objet dans l'espace...

F.D.D. : C'est une suite d'objets. Le blanc sort le mot habituellement enfermé dans une ligne. Fait-il en même temps un pari impossible ? Le mot qui a un sens devient objet. Un blanc devient objet. 25x32, c'est le format que Mallarmé a imaginé. Il a calculé exactement les décrochements d'une page à l'autre pour qu'au lieu d'avoir une lecture, on saute dans un espace-temps. C'est un grand miracle, un moment important dans l'histoire de la poésie où l'on a brisé le rythme de la prose, où l'on a fait surgir les mots, situés dans une respiration de telle façon que tout devient une sorte d'objet physique, physique et mental en même temps. C'est le corps.

N.M. : Comme au théâtre, le mot aurait besoin de se déplacer dans l'espace.

F.D.D. : Hanté par le théâtre, Mallarmé a recherché exactement cela. Il dit que les blancs assument l'importance du mot, des frappes d'abord, d'où cette vision que j'ai toujours à la lecture de *Un coup de dés*, cette vision du relief, du mouvement, d'un espace-temps palpable. Je vois les mots s'engloutir, disparaître puis ressurgir, se transformer. Quant au sens, il se modifie, s'abolit, mais se reproduit en sens. Le poème inonde. Il sort de son lit qui le livre. Dans un de ses poèmes Mallarmé disait :

« L'Hyperbole ! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu »

Et le livre de fer vêtu, je l'ai réalisé : Ipoustéguy, *Leaders et enfants nus*, en 1970. J'ai toujours été hanté par le vide et le plein. Pour moi, le livre est le contenu du vide et le contenu de ce vide devient le plein du livre. C'est pour cela que j'avais décidé que la maquette en carton du livre d'Ipoustéguy serait en métal.

Le texte est une histoire de révolution, le moment où une balle part et tue un révolutionnaire. Le trou que je voulais à travers le livre était très difficile à réaliser. Le papier plié était d'une dureté extraordinaire. On a usé pas mal d'outils. J'ai fait faire une pièce en acier pour exécuter un trou en une seule fois et à la perfection. Les premiers exemplaires ont été brûlés par le frottement.

N.M. : C'est le livre-machine.

F.D.D. : Le livre-machine est un grand hommage à Picabia et à Duchamp... J'étais hanté par le livre de Mallarmé, « Hyperbole ! de ma mémoire ». C'est là qu'intervient le metteur en scène. Je suis entré dans le monde de l'aluminium, fasciné par tout ce qui est gravé ou typographié sur les plaques de métal comme les plaques de notaires ou les icônes de signalisation. J'ai pensé que dans une usine d'aviation toutes les préparations d'Ipoustéguy sur calque pourraient être transférées en gravure sur des plaques d'aluminium. Puis les creux ont été coloriés. Vous pouvez, du doigt, les parcourir. Toute ma vie j'ai travaillé au plomb. J'ai fait des stages dans l'imprimerie, j'ai composé à la main, à la linotype, à la ronotype. J'ai monté des épreuves, des morasses au rouleau.

Aujourd'hui, on peut facilement faire des arrondis avec l'ordinateur. Nous en faisons avec le plomb en le bloquant avec des bois, des fers. C'était un travail fou. J'ai composé des couvertures avec des caractères en bois, en buis gravé, ceux que l'on utilisait pour les affiches. Pour ceux qui ont travaillé depuis leur jeunesse avec le plomb, l'arrivée de l'offset a été un traumatisme. Nous quittions l'univers alchimique de la fusion, du plomb fondu qui coule dans les caractères creux et fait de l'impression quelque chose de très fort, de très noir, de très marqué. Parfois on cherchait un peu le foulage pour sentir que le livre était imprimé en plomb. Le plomb nous donnait quelque chose d'absolu du point de vue de l'œil, de la lettre, du noir. Quand on est passé à l'offset, on est rentré dans un univers froid, plat. Il restait l'intervention de la lumière qui insolait la plaque. Il y avait cet éclair de feu mais les premières épreuves en offset étaient grises. Pour un gramme d'encre en offset, vous en consommez cinq à six grammes en typo et dix en héliogravure. Pour avoir un beau noir en offset, je faisais plusieurs passages pour monter les couleurs, deux fois le bleu, deux fois le rouge, deux fois le jaune, deux fois le noir... En faisant des superpositions j'arrivais à sortir des images qui se rapprochaient de l'héliogravure.

Avec l'ordinateur, je n'ai plus rien, plus de film, plus de plaque. Tout est virtuel, je n'ai plus rien.

N.M. : Vous me disiez que Robert Lebel a été pour vous, jusqu'à sa mort, un grand ami, un maître, un conseiller. Vous lui connaissiez « un regard absolu ». Il a fait la première monographie de Marcel Duchamp, son ami.

F.D.D. : En 1964 Robert Lebel avait écrit *La Double Vue* suivie de *L'Inventeur du temps gratuit*. *L'Inventeur du temps gratuit* c'est le portrait de son ami, Marcel Duchamp. C'est un conte féérique et sacrilège dans lequel le personnage, L.R..., grâce à une bicyclette dont la roue est une scie circulaire, travaille aux heures creuses pour découper des rondins et fournir son bougnat tout en pédalant. Nous avons pensé à Alberto Giacometti comme illustrateur, un peintre du visible qui nous a dessiné un diptyque, le portrait d'Annette, dans son atelier. De son côté, Duchamp imagine une pendule de profil, un découpage pliage. Le défi était de réunir deux monstres de l'époque complètement aux antipodes l'un de l'autre. C'est la première fois que je comprenais que Marcel Duchamp détestait le mot artiste. Il ne fallait absolument pas prononcer ce mot qui le mettait hors de lui et disait : « Je suis un artisan, je veux bien parler d'art à condition que le mot art qui viendrait du sanscrit, vienne du mot faire. Donc je fais ». *La Pendule de profil* est, au format du livre, une page qu'il a bricolée

lui-même. Chez un marchand d'outils il a trouvé de petits poinçons pour faire des trous d'un cadran sans chiffre. La page découpée se plie et se déplie. Plate, elle est tout à coup dans la troisième dimension. Il y a eu beaucoup d'écrits extraordinaires sur *La Pendule de profil*. Arturo Schwarz est remonté à l'alchimie.

Mais un jour Duchamp m'a dit : « Le modèle de ma pendule est dans les gares ». En ce temps-là, les pendules étaient visibles des deux côtés. On les voyait tout simplement de profil. Elles avaient remplacé les réverbères. Duchamp disait : « On peut dire, si l'on veut, que la pendule de profil marquerait le temps réel et que les trous marqueraient les heures creuses et le temps intérieur ».

Le domaine du temps gratuit est celui du risque extrême, dit le personnage L.R., de l'exaltation la plus soutenue car il est à la fois le seul où l'on perd son temps donc sa vie et le seul où tout effet dramatique, toute emphase sont inadmissibles.

Pour moi, Marcel Duchamp était un maître à penser extraordinaire. En 1914, pour avoir un sursis, il est rentré comme ouvrier d'art dans une imprimerie. Ça lui a servi quand il a fait la *Boîte-en-valise* qu'il a éditée à trois cents exemplaires, la construisant lui-même, au fil du temps. Il l'a commencée en 1938, la faisant en dix ou vingt exemplaires à la fois lorsqu'il trouvait un amateur.

Quand il a quitté la peinture et l'espace rétinien, il a dit tout simplement : « J'ai été sauvé par *Le Grand Verre*. Le verre m'a sauvé à cause de sa transparence ». Il trouvait que ce que l'on mettait sur la toile n'avait plus de sens. Seulement *Le Grand Verre* pouvait l'inciter à travailler, à faire des formes. Cette phrase de lui m'a aidé, m'a conduit à tous ces objets que j'ai faits, *Le Chant de la carpe*, *l'Infra noir* et d'autres éléments de mon travail tournés vers *Le Grand Verre*, la transparence.

N.M. : « Ai-je vraiment l'intention de perdre «tout» mon temps ?

La folie meurtrière des timides me fait peur.

Les gens qui bouffent trop me dégoûtent

L'estime des cons me paralyse.

L'ennui vous fait vieillir, il finira bien par briser vos petites crises de nerfs – l'ennui bat la mesure. »

Vous avez publié le livre-objet de Erró, *Infra noir*, un texte de Claude Péliou, poète, passant, décrypteur du monde chaotique, votre ami.

F.D.D. : J'ai donné les textes et poèmes de Péliou à lire à Erró, dont l'œuvre de collages et de collisions me semblait correspondre. J'ai expliqué à Erró que j'étais

fasciné par les inclusions dans le verre que j'avais vues à Murano. Je lui ai demandé de me créer douze inclusions d'éléments, d'objets éloignés les uns des autres rentrant en collision selon les théories de Lautreámont.

Une locomotive coupe un zèbre en deux.

L'astronaute sort de l'abricot.

Les soldats ennemis sont réunis.

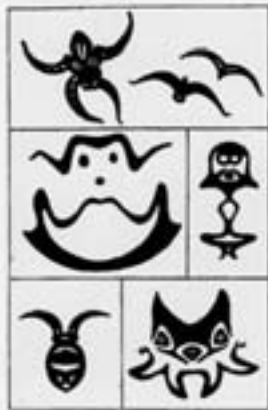
Le salaud sur une motocyclette...

Nous avons créé un livre de douze cubes renfermant les films des poèmes de Pélieu et les films des tableaux et des collisions de Erró. Il y a une multitude de lectures d'un cube.

Erró a photographié cent cinquante fois son tableau et a fait un croquis de l'emplacement des cubes. J'ai fait cent cinquante films des textes de Pélieu. Nous avons cherché cent cinquante hippopotames, cent cinquante motocyclettes, cent cinquante avions, cent cinquante ours blancs, cent cinquante girafes... Mon laboratoire a fonctionné. Nous avons mis en place une chaîne. Je faisais coller les éléments dans de petits cubes de rhodoïd qui allaient fondre et se figer pour l'éternité dans un cube coulé en résine de polyester transparente.

Ça aura été la rencontre de Claude Pélieu, de Erró, de l'éditeur metteur en scène producteur et fabricant qui a étudié les techniques, et du quatrième élément, le lecteur fasciné. Nous avons mis du temps à vendre ce livre. Il est devenu un livre historique. Il est maintenant épuisé.

12. Jean-Pierre Duprey, Max Ernst, Jacques Hérold, préface d'André Breton, *Derrière son double*, 1964



SPECTRUMS I

PROLOGUE ET LETTRE - A - FIN

Musées de France,

... Je suis et que je suis et ce qui me possède —
 C'est de moi je me double et double, de moi à
 L'ESSEZ inconnus — aussi quand nous — et
 à L'ESSEZ aussi jusqu'à l'essence de l'homme et de
 de l'homme — ce qui bien ce que dire ce bien
 d'ailleurs qui serait des yeux d'homme? Je me suis
 dans l'homme en l'homme (ce à peu de chose près) selon
 le vent. — C'est de pour maintenant moi et sans
 des yeux — le soleil dans mes yeux — dans le
 dernier air d'ailleurs plus — et dans ce temps, le vent,
 l'essence d'ailleurs, entre le soleil et le soleil d'un
 soleil généralement dérivé face au soleil...
 — C'est de pour petite part: le soleil en son

Jean-Pierre Duprey, *Derrière son double suivi de Spectrums*.
 Lettre-préface d'André Breton,
 illustrations de Max Ernst et
 Jacques Hérold, édition définitive,
 Paris, 1964.

Série C. Jean-Pierre Duprey,
Derrière son double. L'un des
 1500 ex., numérotés 104 à 1063
 sur Solel Bellegarde, avec une
 illustration de Max Ernst et
 couverture illustrée par Jacques
 Hérold. 13 x 18 cm, 160 pp.

"L'essentiel pour le Soleil Noir était de préserver et d'amplifier, en vertu d'une étroite collaboration entre les créateurs, cette voie royale de la bibliophilie qui, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, a permis de révéler les plus grands de nos poètes en symbiose avec les artistes plasticiens.

Dans un temps où l'incontestable et nécessaire révolution de l'audiovisuel et des multimédias menace le livre, il importe de le préserver dans ce qu'il a d'irremplaçable".

François Di Dio

4

ABESH BIVORE MITRA

Abesh Bivore Mitra, 12 peintures en couleur
Emmanuel Tugny, Le radieux détraqueur
Abesh Bivore Mitra, L'allégorie du paysage



Photographie de Mathias Pérez



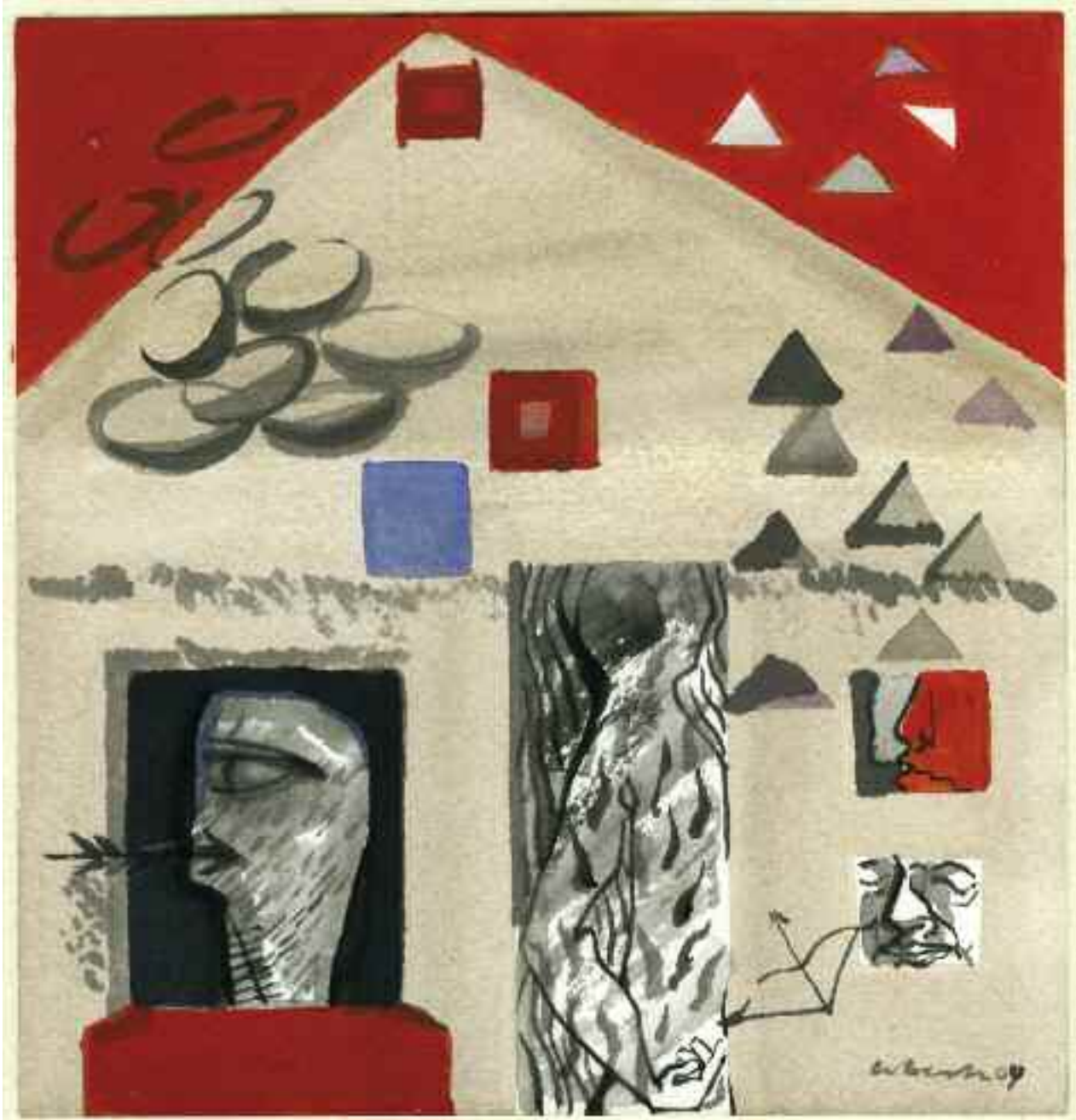
Transformed Urbanisation
water-colour on board, 20,5 x 25 cm, 2002



Transformed Landscape,
water-colour on board, 18 x 18 cm, 2004



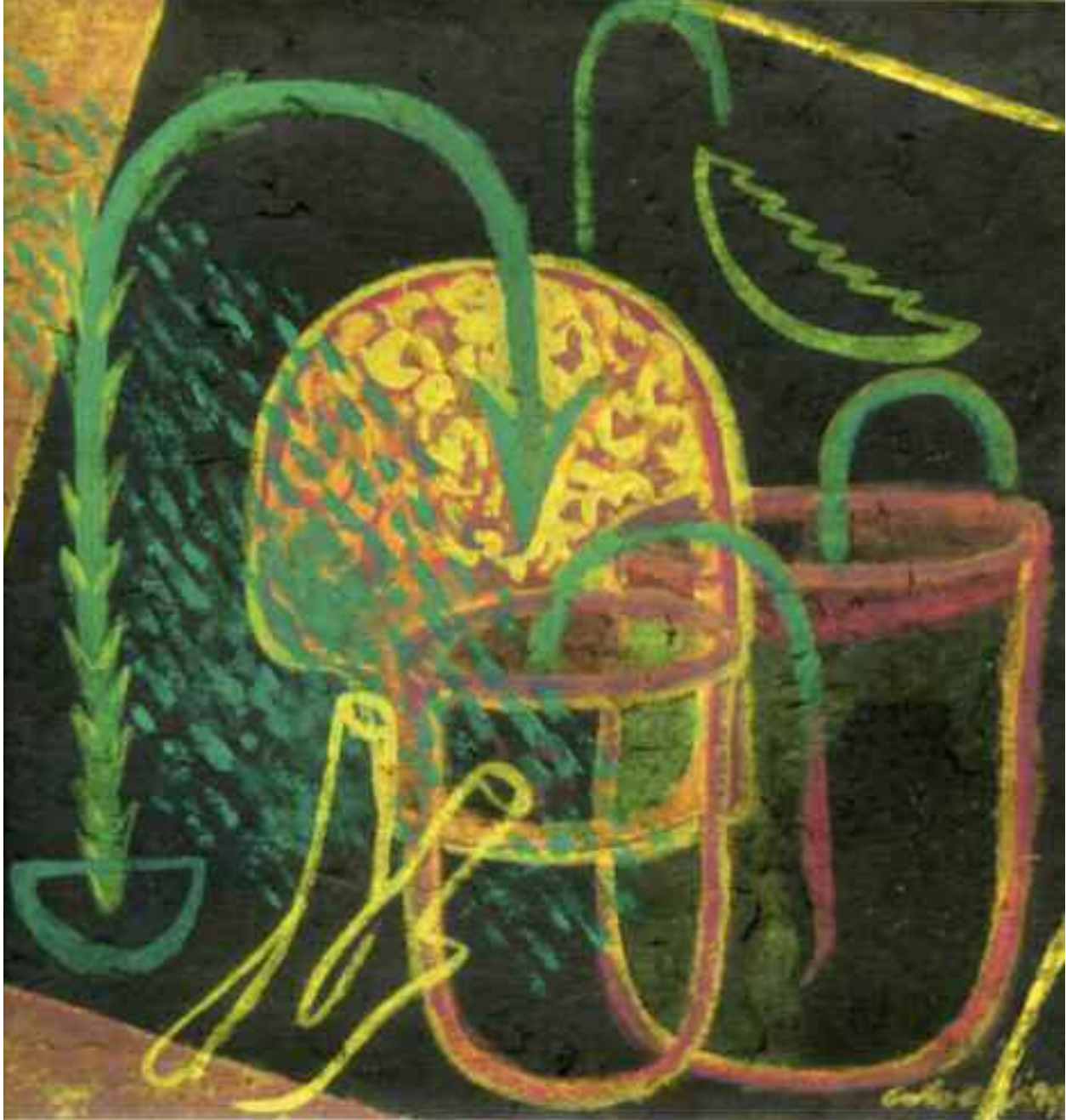
Transformed Landscape
water-colour on board, 18 x 18 cm, 2009



Transformed Landscape 2 cottage
water-colour on board, 18 x 18 cm, 2009



The Vase
acrylic on paper, 28 x 36 cm, 1999



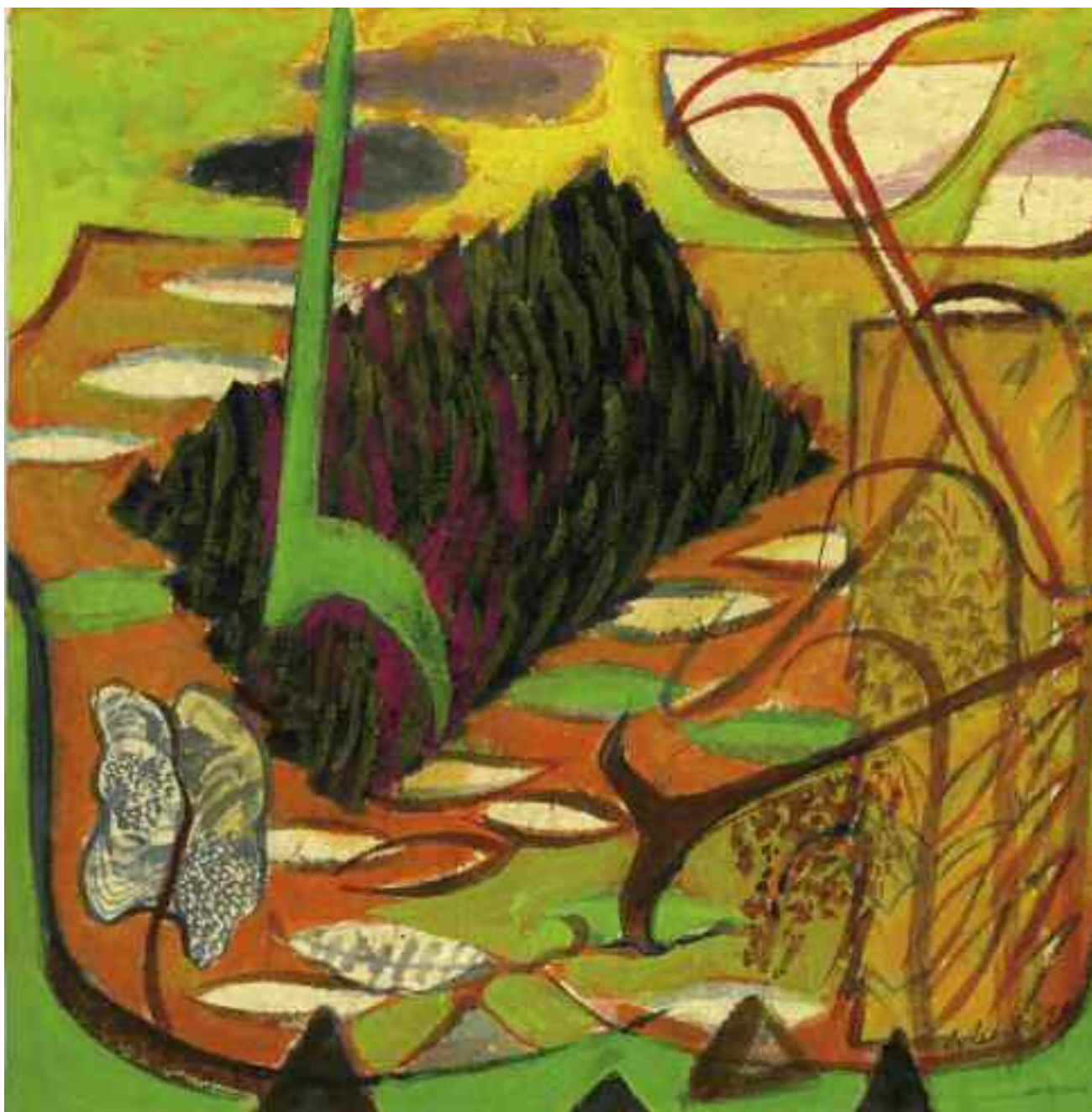
Transformed Landscape
gouache on rice paper, 22,5 x 22,5 cm, 2002



Transformed Nature 2 Man
water colour on paper, 24,5 x 20,5 cm, 2007



Boats on sea-shore, Viohakhapatram
colour on paper, 18,5 x 18 cm, 2005



Transformed Landscape
gouache/acrylic on paper, 22 x 22,5 cm, 1998



Transformed Urbanisation
watertransparent and opaque colour on paper, 17,5 x 18,5 cm, 2008



Woman Transforming 2 Map of Kolkata
acrylic and mixed media on paper, 36 x 55 cm, 2007

**ABESH BIVORE MITRA,
LE RADIEUX DÉTRAQUEUR**

Emmanuel Tugny

On le sait, le pouvoir souverain du souverain Logos consiste en sa capacité à déterminer les conditions de l'entendement de ce qui n'est point. Il arraisonne le néant tragique et lui assigne la fonction de faire présent, c'est-à-dire nom, nombre, plan, construction harmonique de sens se répondant, de chemins tirant autorité de leur voisinage avec l'autrui cheminant du chemin, de « tracs » tirant autorité de leur persistance dans le temps.

Ainsi de l'Art, son « hypocrite lecteur ».

À l'instar du sophiste ou du baroque levant le voile sur les coulisses laborieuses de la fabrique, aux forceps, de ce qui n'est pas tant le sens des choses que l'agrégat fragile et vain de leurs directions résolues, à l'instar de celui aux yeux duquel si rien est chose, chose n'est rien, de celui pour qui la vie est « agréable mensonge », songe, appareil, engin, locus solus, chevalerie inexistante et qui le signifie en perturbant l'équilibre redoutablement artisanal de l'ordre des choses, Abesh Bivore Mitra est, au sens le plus pur, un maître en « détraquage ».

Rien de notablement singulier dans le fait de creuser les plénitudes apprises, de bonder les vacuités admises, de se sacrer cancre en perspective, d'assigner au trait ce qui ressortit à la couleur, à la couleur ce qui revient au trait, au règne du trac figuratif.

Rien de particulier à pratiquer tout cela de tout son poids, pied à pied, chapitre après chapitre ; l'art sait faire cela et s'engager lui-même dans le laminoir de l'épiphanie tragique du « fingere » et de son soubassement de nuit.

L'art fait cela : il dit l'artefact, il confond la lune et le fromage mais, tombé au fond du puits, il y entraîne son monde, à l'imitation du son maître Logos.

L'affaire est grave, qui consiste à détraquer tel ou tel versant de la doxa phénoménologique, échelle, densité, dessin, modelé.

Folie ou sagesse, elle rédime.

C'est dire si elle confine au vertige lorsqu'on s'en empare jubilant cruel, follement énergique, visant l'arasement de tout trac, le versement de tout dans tout, le recouvrement de tout par tout, la convocation d'un « grand branle du monde » qui en rebat joyeusement les cartes, puissamment incroyant, refusant le choix du mode de démolition, se les autorisant tous, en tout lieu de la forme peinte.

Ce n'est pas la singularité de l'intention anomique, anti-ontologiste, nominaliste, baroque, pré-logique, qui frappe à l'abord de la peinture d'Abesh Bivore Mitra, c'est l'extraordinaire profusion, la stupéfiante alacrité, la tropicalité du rire que cette peinture radieuse, sur un mode au fond presque apotropaique, pose devant l'infinie béance d'être qu'elle signale dans les grandes largeurs, à la fois terrible et généreuse.

Il y a là l'abnégation la plus pure, celle qui consiste à enseigner le pire depuis le renoncement fol ou sage à la déploration, celle qui consiste, en somme, *à être l'ombre qui porte au jour*.

Saint-Malo, 17 mai 2012
Dernier ouvrage paru,
Après La Terre, roman, Léo Scheer

L'ALLEGORIE DU PAYSAGE

Abesh Bivore Mitra

Depuis mon retour en Inde en 2006 – et après avoir fait des années d'études à l'école des beaux-arts du Mans –, j'ai abordé trois sujets spécifiques en essayant d'entrecroiser des problématiques culturelles propres à l'Occident et à l'Inde : la modification du paysage rural, l'expansion de l'urbanisme et les déplacements migratoires des populations concernées.

Tel un voyageur qui, au cours de ses pérégrinations et de ses va-et-vient, confronte et « croise » ses idées avec l'horizon d'expériences acquises dans son lieu propre (sa maison) et dans le monde (hors de la maison).

L'urbanisme, l'implantation des volumes dans la cité, l'érection des verticales et le territoire bouleversé ou reconstruit sont bien des réalités auxquelles je suis confronté. Elles deviennent, par le crible de la réflexion des images du monde, indexées par mon travail artistique et ont une incidence sur le contexte socio-économique.

L'expérience « physique » du voyage (déplacement, visions nouvelles, percepts) m'affecte profondément : non seulement d'ailleurs l'agencement de la mosaïque des sols – qui est aussi de règle dans la disposition des terres du Bengale (région du Rarh) – mais aussi ce qui est directement perceptible : l'histoire, la culture populaire ou savante, les données et les discours socio politiques. Ainsi le Rarh dans un horizon globalisant est-il opérant depuis quelques décennies.

Le milieu naturel – c'est-à-dire le lieu *stricto sensu* – mais aussi les peuples qui y séjournent, la politique culturelle, les décisions sociales (civiques) constituent les caractéristiques essentielles en vue de la compréhension du Rarh.

Ces données locales sont, bien sûr, examinées puis confrontées à des facteurs intéressant un contexte plus global, qu'il s'agisse de caractéristiques communales ou individuelles. Mes travaux récents prennent en compte l'ensemble des données ci-dessus mentionnées. Encore en gestation, cet ensemble de moyens d'expression divers (dessin, peinture, photographie, livre) conduira à une synthèse intitulée « Allégorie du paysage ».

Traduit librement par la revue

THE ALLEGORY OF LANDSCAPE

Abesh Bivore Mitra

During my study at Ecole superieure des Beaux-Arts du mans, Le Mans, France I interlink ideas between Western and Indian context having the project titled ‘The Transformed Landscape’. I transform this project oriented work through different mediums. I analyze the multiplicity of the human condition as well as landscape in terms of socio – cultural space relating to the local-global perspective. I also get immense acceptance at Ecole des Beaux Arts to do experimental works which lead me into the new world of art.

The mode of project work is on the basis of contextualization of images, objects and meaningful presentation. Expanding ideas into different perspective, I create 100 artist’s original Book with unique presentation. In the mid term of the session I exhibit a volume of works containing Sculptural installation, Paintings and Drawings with a seminar session on past and present works. Subsequently I visit Musee de Louvre, Musee de Orsay, and Centre Pompidu to develop my ideas and creative impulse and to get clear vision on old Masters’ works.

In the end of educational program at ESBAM, I travel Auvers Sur Oise to work with Prof. Mathias Perez, a renowned artist & Professor of ESBAM, Le Mans in his beautiful house and studio. In between I meet with Esther Hoffenberg (a Film Maker & Producer) at their residence in Paris. We exchange our views and share our ideas on contemporary art practice. This is a unique experience. During our journey to Auvers-Sur-Oise, I as an Indian artist, realize why the countryside of France is famous for its incredible historical landscape, renowned churches and for French cottages which I paint to create Book Art. My vision is changed by Time and Space.

After reaching India I have been working three specific subjectivities -The Transformed Landscape, Transformed Urbanization and Migration. These are all related factors for changing landscape, growth of urbanization and cross cultural displacement. As a traveler I intersect the idea through different mode of experiences within the Home to Out-of-Home related world which belongs to the larger horizon of global context.

Urban Planning, reconstructed soil, new architectural formation, human journey, Changing portraits, Ancient pillars and allegory of leaf, these are all reflected realities (which are becoming images of my works of art) for social/ environmental changes in terms of existence. I do humanize landscape accepting this reality of its own.

The concept begins with this observatory journey as well as from the physical experience which I have been accepting day by day. The soil of Auvers sur Oise or Soil of Rarh Bengal, the aspects of cultural history to socio-cultural discourses all regions are becoming vibrant space.

People, change of spaces, politics, cultural synthesis and natural surroundings including vibrating soil all are important factors to understand the human space. All Local vibrations have been transmitting in the global context by the community or individuals. Undoubtedly my recent works are quite involved with all these subjectivities which I have been experiencing for last eleven years of my journey.

The Title of the project is 'Allegory of Landscape' (L'allegorie du paysage) and it will be continuing.

Medium of expression: Drawing, Painting, Photography, Book Art and installation.

Abesh Bivore Mitra
Dated: 28-04-2012
Sunshine Apartment
182/3 Sodepur Road, Madhyamgram,
Kolkata, India
abeshbivoremitra@gmail.com

ABESH BIVORE MITRA

Artist & Educator

Studio Flat No- 403, Sunshine Apartment,
182/3 Sodepur Road, Madhyamgram,
Kolkata-700129, West Bengal, India
Email abesh_bivore@yahoo.co.in,
abeshbivoremित्रa@gmail.com
Phone 91-33-25267949 (R), 91- (m)

Brief biography

Born 1965, West Bengal, India

Professional Education

2001-2002 Option Art (muder 4^e) completed successfully
from Ecole supérieure des Beaux Arts
du Mans (ESBAM), Le Mans, France.
1996 Master of Fine Arts with First class in
Creative Painting, M.S. University of
Baroda, Gujarat, India
1994 Bachelor of Fine Arts with First Class
in Painting (Hons.), Visva Bharati
University. West Bengal, India

Study & Research in abroad

Project titled – ‘The Transformed Landscape’.
I analyze the multiplicity of the human condition
as well as landscape in terms of socio – political
space relating to the local-global perspective.
Mediums – Drawings, Photography, Book Art
and Sculptural Installation
Illustrated 100 original Artist’s Book

Visit

I visit Musee de Louvre, Musee de Orsay, Centre
Pompidu to develop my ideas and creative im

pulse in global aspects and get clear vision on old
Masters’ works. I travel Auvers Sur Oise to work
with Prof. Mathias Perez who is also a Professor of
ESBAM, Le Mans at his studio.

Exhibitions – Solo

2008 ‘Paysage’ – solo show at Gallery OED,
Kochin.
2003 Migration, Urbanisation, Transformed
Landscape under the mother project of
«Public Sphere» Curated by Amit
Mukhopadhyay at Nandan Art Gallery,
Santiniketan.
2003 Le Paysage Transformé
(The Transformed Landscape) – Solo
Exhibition at Galerie les Comptoirs
de l’Inde, Organised by Association les
Comptoirs de l’Inde, Paris, France.
2002 ‘Le Paysage transforme’ –
The Transformed Landscape – Solo
Exhibition & Slide show-conference on
past / present works organised by Ecole
Supérieure des Beaux Arts du Mans,
Le Mans, France.

Exhibitions – Group

2012 ‘Summer show’ – galerie 88 Kolkata.
2009 ‘Art Against Terrorism’ – curate by Amit
Mukhopadhyay, (a noted curator) at ECA
(Emami Chisel Auction House), Kolkata.
2008 ‘Urban Fusion’ – Curated show
at Galerie Karma, Kolkata
2008 ‘Visual Rhapsody’ – Contemporary
Masters of Bengal Art – curated by
Debashis Chanda organized by Arayn
Art Gallery. Works exhibited at Weavers
studio Gallery, Kolkata, Aryan art
Gallery, New Delhi and Hong Kong.

سنة ١٢٨٣
بدر شهر محرم
عاشوراء
... (١٠) ...
ما
من
...
...
...
...
... (١٠) ...

51883 "Sceau de L'Ange d'Éphèse" (C. G. Guez Ricord, 1983).

« Sceau de L'Ange d'Éphèse », C. G. Guez Ricord, 1983.
Encre noire sur papier. 98 x 154 mm. Fonds Bernard Noël, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

5

CHRISTIAN GABRIELLE GUEZ RICORD

Textes inédits et confidentiels de Christian Gabrielle Guez Ricord
Pour une lettrine du nom de Marie, Le Mouchoir d'Éphèse,
Notes sur le Tombeau vide, Stèle d'un voyage secret,
Lettre à Mireille Mammini (fragment), Lettres à Hubert Birringer

Bernard Noël
Correspondance croisée avec Christian Gabrielle Guez Ricord
Stèle pour Samaël

Dominique Sorrente
Il dit encore...

Antoine Graziani
L'P



Portrait de Christian Gabrielle Guez Ricord, par Jean Marc de Samie
Saint-Rémy-de-Provence, 1984.

CHRISTIAN GABRIELLE GUEZ RICORD

*Un dossier réalisé et coordonné
par Ana-Maria Gârleanu-Guichard*

Frère spirituel de Nerval et Rimbaud, ou plus près de nous, des poètes du Grand Jeu, Christian Gabrielle Guez Ricord (1948-1988) est l'auteur d'une œuvre dont on ne commence qu'aujourd'hui à mesurer la portée. Sa voix avait été saluée par Pierre Oster dès 1976 comme « une des plus pures apparitions qu'il nous ait été donné d'observer en dix ans dans l'ordre du poétique et à l'horizon de notre langue¹ ». Quelques poètes de la génération aînée, Yves Bonnefoy, Pierre Oster, Michel Deguy l'ont reconnu comme un de leurs pairs, soutenu et encouragé à trouver sa propre voie.

Placée très tôt sous le signe d'un romantisme visionnaire (Novalis, William Blake, W.B. Yeats), son œuvre s'est élaborée patiemment, à l'écart des modes littéraires des années 70-80. Protéiforme, difficile à classer, elle s'est construite sur deux versants : *verbal* et *visuel*. Entre l'élaboration de grands cycles poétiques organisés selon une architecture monumentale et une intense activité graphique et picturale, s'installe au fil du temps une singulière et intime complémentarité.

Nourrie par les courants ésotériques des trois monothéismes tout autant que par la pensée du philosophe orientaliste Henry Corbin, cette œuvre témoigne de l'expérience aussi exaltante que tragique dont elle est issue : extase mystique et délire pathologique avec toute l'ambiguïté et le partage entre les deux. Il s'agit dès lors d'entrer dans le secret de la nuit personnelle, d'accepter la confrontation avec la puissance supérieure qui, à chaque instant, menace de faire perdre pied. Pour le poète, cette puissance transcendante a pris l'apparence de l'Ange et l'œuvre entière la forme d'un *colloquium internum*. Herméneute et psychopompe, l'Ange est le principe créateur de (à) l'œuvre qui opère l'articulation dynamique entre conscient et inconscient, visuel et verbal. Tel l'arbre, le poète incarne un « lieu de communication du ciel et de la terre » (lettre à Hubert Birringer), et son art une forme de médiation entre les êtres tout autant qu'entre soi et soi-même (« entre moi et moi, le poème »). Toujours attentif à la voix d'une origine inconnue, Guez Ricord conférait à ses amis des noms d'anges liés au « trésor caché », au don singulier de chacun. Cet acte de (re)nomination n'avait rien d'une fantaisie extravagante, il visait à éveiller l'autre à cette présence intime à soi-même. Aussi les lettres qu'il adressait à ses amis étaient-elles souvent accompagnées de dessins et de graphismes, « écritures angéliques », trace et nostalgie d'une langue parfaite, de « l'âme pour l'âme » dont Rimbaud avait rêvé aussi.

Les textes et les documents réunis ici, pour la plupart inédits, rendent compte de la valeur de mémorial de ces « vrais événements de l'âme » que sont les visions, profondément inscrite au cœur de cette œuvre. C'est en effet l'attention portée au phénomène visionnaire dans sa complexité et variété de manifestations qui a guidé notre choix. Engageant une conception de

l'homme et de son destin créateur, le poète se voulait un explorateur de la « Terre des visions » qu'est l'Imaginal, ce monde intermédiaire entre sensible et intelligible.

« L'expérience concrète du sacré » évoquée dans la lettre à Mireille Mammini montre bien comment le visuel survient dans le ravissement suscité par la beauté musicale d'une langue inconnue pour préparer ensuite, à son tour, l'avènement du verbal. Ces métamorphoses incessantes propres au phénomène visionnaire rappellent que l'esprit peut se matérialiser et la matière se spiritualiser. Le même principe alchimique est à l'œuvre dans la « mise en corps » des poèmes sous forme d'« objets : livres » réalisés durant près de dix ans en collaboration avec les artistes plasticiens Anik Vinay et Bernard-Emile Souchière à l'Atelier des Grames. Dans son essai, Antoine Graziani saisit le lieu secret de l'articulation du sens – l'aile / l' de l'Ange – et son éclosion dans la forme sensible de l'« objet : livre ».

La spécificité générique et médiologique de l'œuvre pose la question de l'adresse possible : à qui peut-on parler ? C. G. Guez Ricord a été assez tôt entouré par un cercle d'amis, sa famille d'élection au sein de laquelle la relation avec Bernard Noël, exégète de Georges Bataille et fin connaisseur de l'œuvre d'Antonin Artaud, occupe une place à part. L'amitié fidèle de quelques-uns lui a permis de tenir sur le chemin qui le menait à l'inconnu comme une nécessité essentielle, « parce qu'on ne répond jamais seul à ce que nous sommes comme question et comme énigme² ».

Par sa créativité effervescente, C. G. Guez Ricord a dynamisé les relations au sein d'une génération d'écrivains et d'artistes. François-Xavier Jaujard, Michel Orcel, Dominique Sorrente, André Ughetto, Bernar Mialet, Yves Reynier, Alain Suby, Jean Marc de Samie, Colette Deblé, pour ne nommer que quelques-uns, ont nourri ce circuit fertile.

Aujourd'hui encore, son œuvre vouée à « étendre les domaines du sensible » ne cesse de mobiliser les énergies créatrices inspirant aussi bien les compositeurs (Gérard Grisey, Stéphane Bortoli, Laurent Estoppey³), que les écrivains (Dominique Sorrente, Christian Doumet⁴), ou encore les cinéastes (Stéphane Sinde⁵).

Christian Gabrielle Guez Ricord a rejoint la sphère dixième, de l'Ange, laissant derrière lui les traces vivantes de son cheminement. Approchons-les avec l'attention méditative qu'elles requièrent, et, ainsi que nous invite à le faire Dominique Sorrente dans son fervent hommage, écoutons ce que le poète « dit encore ... ».

1. P. Oster, préface à *Cènes*, tercets parus dans *Cahier de poésie*, n° 2, Gallimard, 1976, p. 33.

2. C. G. Guez Ricord, « Stonehenge », *Alterne*, n° 6-7, 1985, p. 74.

3. Cette œuvre visionnaire a attiré plus d'un musicien : Gérard Grisey qui avait rencontré Ch. G. Guez Ricord à la Villa Médicis entre 1972 et 1976, a composé à partir de ses poèmes *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1996-1998) ; inspiré par l'« objet-livre » *La Porte de L'Orient*, Stéphane Bortoli a composé une pièce avec le même titre pour basse et piano (2010) ; Laurent Estoppey, « Guez Ricord Trio » (saxophone électronique, voix, batterie) (*Insubordinations* 36 - 2010).

4. Ch. Doumet, « Un réchaud de plein vent (Christian Gabrielle Guez Ricord) », *Illettrés, durs d'oreille, malbâtis*, Champ Vallon, 2002, p. 62-65.

5. Stéphane Sinde a réalisé un documentaire artistique dédié au poète, « Devenir-Ange » (Atopic, 2009, 54 minutes).

POUR UNE LETTRINE DU NOM DE MARIE¹

I
Je crois
en
La Passion
La Mort
La Résurrection
L'Exaltation et l'Ascension
de
la Matière,
notre Mère

II
Je crois
dans le jugement
et
le couronnement
pour la noce
et
le banquet
de
la création

III
Je crois
au Triomphe
à la Transfiguration
de
tout ce qui aura été,
l'univers transparu
dans
la Vierge Marie

8.XII.1976

1. Paru dans *Fonts Nuit*, n° 2, 1976. Revue fondée en 1976 par Christian G. Guez Ricord, tirée à 100 exemplaires, distribuée gratuitement et imprimée aux dépens de son créateur. Elle comportait des numéros « diurnes » impairs, couverture couleur claire, et des numéros « nocturnes » pairs, couverture noire.

LE MOUCHOIR D'ÉPHÈSE¹

« Il existe, à Éphèse, une dévotion mystérieuse pour le mouchoir de la Vierge. »

J'ai un ami mort devant ma porte.

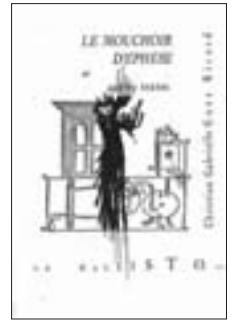
Il croyait que de prêter un mouchoir portait malheur. Il est mort, ce vendredi. Nul ne vint le chercher sinon le signe de la croix. Il ressemblait à Van Gogh, il ressemblera à Germain Nouveau. La nuit et le froid ont crucifié un clochard. Il m'a été confié dans l'église qu'il avait été mérovingien. Pour lui demander pardon, ces notes qui brodent un mouchoir.

I

Près Saint Pierre et Saint Paul, les veines et les nerfs ? La lumière avait arraché l'Église Saint-Jean d'Aix-en-Provence à l'entendement qui me la faisait croire, seulement ici, de notre monde, familière en quelque sorte, dans cette appropriation que l'habitude avait glissée mais j'étais outre moi-même dans la conjugaison des noms d'anges.

Échelle ou navigation, j'étais bien, quoique craintif et hanté à l'extrême. Une perspective nouvelle, une jetée dans l'océan des signes ; cet après-midi-là, je ressentais. Germain Nouveau avait dû prier là. Je n'avais jamais connu le froid comme il le connut, vif et sans espoir ici-bas. Dès lors le froid que j'avais pu nommer, quel était-il à côté de celui qui l'écrivit jusque [sur] ce parvis ?

Le Musée des Beaux-Arts semblait m'inviter à un choix que je devais récuser d'avance. L'Église ou lui ? Ce choix ne se posait pas vraiment. Il était l'atelier, l'outil, elle était la mariée, la construction, la fin. Et les portes aujourd'hui se confondaient presque. Concerts profanes dans l'église, expositions religieuses dans le musée. Pourtant je rêvais des mystères qui se donnent sur le parvis et ce musée aurait pu servir de salle de parvis. N'avait-il pas recueilli les fenêtres encore inanimées et sans chair réelle d'un ciel personnel peint comme miroir vivant, ces œuvres qui annonçaient l'espoir d'une incarnation qui leur avait été refusée ? La transfiguration aussi avait eu ses



ouvriers. Germain Nouveau avait préféré la pénitence au riche ensoleillement cézanien. Mais tous les deux étaient amis. J'étais entré dans l'église. Et j'eus, près d'une statue de la Vierge, comme une vision de la Table de l'Agneau.

II

La table était mise verts. Elle est verte *comme* l'herbe qui est notre pensée, du vert majeur de l'espérance et de l'Islam. Elle a la forme d'un chandelier immense à sept branches. Je soupçonne trois agneaux là où les branches se croisent l'axe qui les centre – la crosse du Pape des Tarots – et où se tient le Christ Jésus. Face à face en Lui avec soi-même, par Lui et pour Lui. Notre regard qu'Il épouse à l'infini d'une assemblée où j'ai cherché à voir le trône de Marie, serait-il *comme* une étoile ?

Le vert de l'Islam et le chandelier d'Israël semblent associés dans cette vision. C'est le jour qui célèbre Abraham à Jérusalem, et c'est la veille de la Fête du Christ-Roi. La colombe d'Égypte et l'olivier d'Israël se rencontrent, dira-t-on, à la radio. Est-ce sous les ailes de Gabriel, d'une part, et celles de Mikhaël, d'autre part, que les vœux vont s'échanger entre les peuples qui ont écrit là où le Seigneur a parlé ? Tout nous invitait ce jour à la prière. Conjuguer un temple de Jérusalem que nous sommes, en pierre et en os, le laisser conjuguer par le verbe aimer seul.

« Tout arrive pour accroître l'Amour », me dit ma prochaine. Cette simple phrase vaincra pour moi la souffrance, simple phrase d'ouvrière dans la nuit. Communier le Temple à la lettre et dans tous les sens. Faire la paix dans un cœur, c'est faire la paix à Jérusalem. Se flageller pour en faire partir les marchands ? Ou jeûner pour le mortifier, la noce attendue, le banquet promis ?

La vision est une heure, ici, déjà là où je sais que je puis être par moi-même comme le sarment, péril d'une heure que la folie espère parfois dans toutes les habitudes qu'elle brise tout en en étant toujours surprise.

III

C'est devant *L'Annonciation* de l'Église des Prêcheurs que j'aurais rebâti mon vœu, devant ces boiseries peintes où filtrent les paroles de Gabriel, qui les croisent comme pour traverser le filet de bois de leur mystère que Marie sanctifie de son bonheur. Confessionnal énigmatique de l'Histoire. Là encore, je rappelle une grâce qui fut le fruit et le présent du jour et de la nuit de Sainte Marie-Madeleine.

Que toute parole soit crucifiée ?

Larmes et joies, vraies consonnes et vraies voyelles, que la gloire les emporte dans l'inhabitation divine, noces de chants, amour et mort, élevés ensemble !
Que la pierre crie à la lettre, et voue les paroles du Saint des Saints, l'échange marial de la Sainte Trinité, qui est la liturgie ici, ça et là reconnue pour notre constance et son étoile.

IV

La Dame – était trois ou quatre *comme* la Lune – tenait une tortue dans la main gauche. Elle me vit comme un essaim d'abeilles traversait la closerie mentale de ma chambre, pour reposer sur moi. Le lit, le prie-dieu, la porte-fenêtre. Il était passé minuit, rue de Smyrne.

V

J'ai un ami mort devant ma porte à jamais.

1. Paru d'abord en 1978 dans la collection « Les lointains morts » (tirage 100 exemplaires), supplément de la revue *Avalanche* et ensuite dans *Le Mouchoir d'Éphèse et autres textes*, La Kallist α , 2002.



Dessin, sans titre. 1978. Fonds Michel Orcel.

NOTES SUR LE TOMBEAU VIDE¹

I

L'Ange serait celui qui signe, et ce serait un prélèvement définitif, une entaille dans ce qui est, l'histoire, son histoire, restant innommée ; mais d'un signe qui la constitue seulement. La part qui revient à la mort, à sa lumière propre, L'Ange la dédicacera seul. Il l'attribue sans maudire. Mais cette part est maudite, de fait. Les éclairs sont noirs comme le ciel qui ne cesse de s'y déchirer, de se reprendre sans pouvoir se ressaisir. Si l'on écoute L'Ange, il n'y a pas d'instrumentation possible pour l'énigme – ni d'histoire –, la quête métaphorique paraîtrait vaine.

II

Si les mots sont l'âme de ce qu'ils nomment, comme l'écrit Yves Bonnefoy, L'Ange est le chiffre de l'être dans ce qui a eu lieu, il se vit d'une hospitalité qui redouble le sujet, dès lors que la mort aura dédoublé la vie. C'est comme un ange que l'homme habite son âme. L'être, lui, serait pure hospitalité. Les modes de la représentation de L'Ange situent, reportent le manque, et si la figure reste spirituelle, c'est que l'esprit est devenu le support des figures qui n'y sont pourtant jamais réalisées.

III

J'avais situé un ange dans la Colonnade de Borromini, palazzo Spada, à Rome, près de mon restaurant romain préféré : la Quercia. Cet ange viendrait faire un relevé topographique, il serait chargé d'une enquête. Une femme serait morte, là ; et elle aurait parlé avant de mourir. Elle serait venue mourir là. Mais si L'Ange qui voile et dévoile la mort a un livre à la main, c'est pour y tracer des signes inconnus, c'est pour raturer le connu avec l'écriture stigmatisée de ce qui pourrait être, et qu'il nous appartient de nommer, sans plus. L'Ange de la Colonnade de Borromini a les mains gantées de blancs, il a d'autres mains que les siennes, celle de la mort, de cette femme morte. Il a renoncé en lui à tout autre attribut que le service des lieux, son nom définit l'exacte compassion qui rassemble quelques événements et les tisse. Il saura être sa propre histoire. La mort engendre les anges, dit-on, mais nous ne le savons pas.

IV

Le partage des ténèbres comme d'un manteau, le ciel qui se déchire, reporte les catégories du temps, il est à nommer, et l'orage rend au présent l'acquis de l'impossible, ce qui est déchiré est du temps, il n'y a place que pour l'assignation. L'Ange de la mort ne ramasse pas ses gants. La défaite de ce qui est se signe comme victoire.

St Jurs, 17.XI.85, à la nuit

P.-S. : Il y a une fresque de Fra Angelico, à St Marc, où se trouve un ange au sépulcre, c'est L'Ange de la mort traversée.

C'est son bras gauche qui est levé dans le noir absolu, et sa main gauche semble s'apprêter à bénir. La main droite désigne le tombeau. L'Ange de la mort est celui qui fait le don des yeux comme L'Ange de L'Annonciation. Il y a don des yeux pour la mort et pour la noce. Mais L'Ange qui descend avec nous dans l'abîme n'est pas la mort, il en est les yeux.

1. Paru dans *Fonts Nuit*, n° 6, 1986.



Fra Angelico, *Résurrection du Christ et femmes au tombeau*, 1440-1441. Couvent San Marco, Florence.

STÈLE D'UN VOYAGE SECRET¹

i.m. Henry Corbin

Tu as fait de moi L'Ange des obscurités,
Qui te veille à jamais aux portes du jardin,
Près du puits des oiseaux qui brûlent désormais,
Dans la nuit sans retour que tu aimais en vain
Mais je t'entendis enfouir une autre voix,
Au fil des pourpres du blasphème que je fus,
Ainsi est de L'Aimer et mourir vit le soi
Alors que je prenais non du Livre où je crus
De cette île aux vents morts, né d'une seule dame
Un jeûne mémorial signe aux ambiguïtés
Du jeu rituel tes mains jointes pour l'espoir
Tu me diras d'errer au large des contrées
Du vivre et du mourir sous la voûte des heures,
Aveugle d'âme à ce jardin d'éternité

christian gabrielle guez ricord
22.VIII.80

1. Paru dans le *Cahier de La Vierge Noire*, n° 3, Atelier des Grames, 1982. Les *Cahiers de La Vierge Noire* ont paru entre 1980 et 1994 sur les presses de l'Atelier des Grames. Christian Guez Ricord en a assuré la « responsabilité littéraire » entre 1980 et 1988, ornant chaque numéro d'une gravure typographique originale. Chaque cahier était tiré à 500 exemplaires.

FRAGMENT D'UNE LETTRE INÉDITE À MIREILLE MAMMINI, COMPAGNE DU POÈTE

15-16 août 1982

[...]

Cinq heures du matin.

J'écoute la prière du matin sur Radio Alger. Je l'épouse poétiquement n'entendant pas l'arabe. Et pourtant, je ressens quelque chose de l'ordre du sacré comme lorsque j'écoute les incantations tibétaines. J'épouse le rythme, la prosodie, l'architecture des consonances des échos, et ce que j'entends est une parole dégagée de sa signification – je ne comprends pas l'arabe – mais aussi du formalisme – comme si j'avais l'intuition que l'âme de l'Islam n'est pas que dans le sens du Coran. J'accède à une sphère de l'être, peu à peu, il y a comme une écoute qui fait que je pars en voyage dans une langue inconnue qui m'accompagne jusqu'à cette sphère – la dixième – de L'Ange qui a fait sens dans ma vie. Je t'écris tout cela. J'ai [peur] que tu réagisses par l'indifférence ou l'hostilité à ce que je considère comme un mystère. L'arabe m'est inconnu et pourtant, j'accède au sacré, à la présence du sacré. J'ai presque envie de redessiner des anges – ce que je n'ai pas fait depuis quinze jours – pour leur donner l'être qui pour moi doit passer par l'image comme l'esprit par le verbe et l'âme par le sentiment musical ou la beauté nue. Il y a dans l'appel à la prière une sensation, une expérience très concrète du sacré.

Rimbaud a parlé de « la sagesse bâtarde du Coran ». Je n'irai pas avec lui sur ce chemin. Je mets ma tête sur le sol, l'oreille collée contre la terre comme les sioux qui veulent savoir si à quelques distances il y a des cavaliers. Ainsi j'entends une cavalerie comme mon autre oreille écoute le muezzin. C'est la cavalerie qui m'importe.

Discerner un imaginarium.

Comme si je me mettais à pratiquer poétiquement la religion islamique. C'est que le Coran appelle la lecture par la bouche de Gabriel/le. Il faut que j'écoute poétiquement cette profession de sens particulière en la dégageant de son sens et de son identité pour entrer en « correspondance » avec le mystère de la sphère qui m'est propre où la Vérité a fait place à la beauté de la Vérité.

Non plus la loi mais l'horizon dont elle n'est qu'une des innombrables portes. Il y a là mystique et poétique dans une symbiose où le poète mange un verbe qui n'est pas le sien mais auquel il a accès par son essence. L'important n'est plus le dit ni sa forme mais ce que Bonnefoy appelle la présence. Je me retrouve présent à moi-même, comme poète et plus secrètement comme ange.

Si ma peinture, mes dessins sont de l'ordre du contemplatif, Bonnefoy m'a laissé les clefs de la présence et de la réussite d'établir de soi-même à soi-même pour commencer une simplicité seconde. Confirmé dans mon être-là, le fait que tu es bien vivante, que tu reviens demain, toute cette attente se métamorphose comme si la grâce n'était plus que le sentiment d'exister, dans sa plus grande intensité. Ainsi l'étreinte serait de l'ordre de la grâce dès lors qu'elle résout deux existences comme cette identité duelle que je vis et où je ne [peux] pas m'établir. Là, hic et nunc, L'Ange et moi nous sommes un comme si la grâce était l'économie de toute dualité : l'homme et la femme, soi et soi.

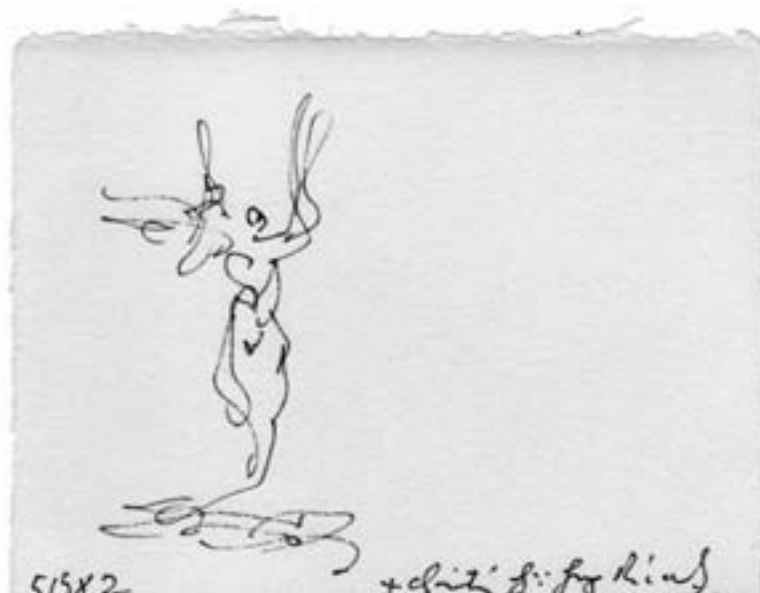
Ce qui me chagrine c'est l'hostilité que je devine en toi dans ce type d'aveu. Et pourtant nos différences sont deux salles qui communiquent si nous le désirons. Déjà je pense à L'Histoire que tu induis toujours dans ton esprit de discernement. Ainsi tu ne vis pas l'existence du sacré sans une certaine gravité. Il

faut que tu m'ouvres les yeux, je n'y vois plus clair, étant tout entier dans la consommation. Il n'y a pas de dimension verticale stable sans une horizontale définie une fois pour toutes. Il y a un ciel tangent [signe dessiné] mais l'on ne peut habiter sans risque le pt de tangence et en tout cas on ne peut s'y établir.

Ta révolte irréductible, ce sel, sa force, tout cela qui fait que la loi naturelle et la loi surnaturelle sont à renvoyer dos à dos puisqu'il y a la mort, m'interroge comme ton rêve d'un tout autre dont on ne saurait absolument rien. Mais tu es aussi ce tout autre pour moi bien que je croie te connaître par cœur. Il y a en toi quelque chose auquel je n'ai pas accès, un mode de représentation et de connaissance, un mode d'intuition et de réactions qui me surprennent à chaque fois bien qu'ils se répètent parfois.

Être passant, si la grâce est une flamme dont la fonction demeure à mes yeux inconnue on ne peut qu'y passer la main très vite si l'on ne veut pas se brûler. La visitation, la traversée de la lumière exige une présence toute éphémère. Comme si le soi, l'être-là à soi même absolument – L'Ange – n'avait pas de permanence comme l'éclair soudain. Je demeure perplexe quant à tout cela que je t'écris, cette brève consommation où je n'ai plus à pleurer dès lors que tu es là, que tu es ma vie et que je n'en ai pas d'autres. Aussi je te crois plus apte que moi à démêler tout cet écheveau. Ne l'écarte pas de ta spéculation. Car s'il existe quelqu'un au monde pour m'éclairer sur tout cela ne peut être que toi car nous sommes l'un à l'autre ce que nous sommes pour personne d'autre.

Gabriel/le qui t'embrasse



Dessin, sans titre. 1982, encre noire sur papier, 90x120 mm. Collection privée.

LETTRES À HUBERT BIRRINGER



Cher Hubert,

17/18 août [1982], à la nuit

et si tu étais L'Ange dont le nom signifierait « L'Hôte de La Nuit ». L'Ange vit Le Bien et Le Bien et Le Mal, le blanc et le gris, il vit ce non-manichéisme dans l'arc-en-ciel. Il n'y a pas de gris chez l'Ange, l'Alliance de Noë. Souviens-toi du Don des Larmes. La plus belle de nos épées. Je me suis caché dans l'apparence et rares [sont] ceux qui m'ont vu. Je me suis masqué dans l'évidence et j'ai pu dire quelques vérités sur mon identité car j'étais

sûr que les disant on ne me croirait pas. La France est une personne mystique, l'âme revient au Roi qui parle aussi au nom des morts et qui confesse les péchés de l'Etat, l'esprit est républicain or il n'y a pas de république sans pluralité des partis. Le corps lui est la communisation des biens qui ne relèvent pas des biens de cœurs eux inestimables sans prix et inaliénables car les trois livres garantissent le droit à leur propriété privée comme notre corps qui n'appartient qu'à nous.

Cela est l'épée qui fracasse les nations comme des vases d'argile et j'ai peur d'avoir un jour à la tenir car fomenteur des opinions c'est fomenteur des meurtres.

Je t'embrasse

Ton fidèle et difficile ami

Gabriel/le

Cher Hubert,

16.I. 84

je me remets après une légère crise à la fin de l'année dernière, sans conséquences heureusement. J'ai un nouveau traitement et j'ai l'impression de revivre. Nous avons hâte de te revoir, pour la chandeleur peut-être. Merci de ta carte. J'ai peur de la folie, très peur. Tu es parmi ceux qui sauvent, avec Mireille. Nous t'embrassons.

Christian G. GR

Cher Hubert,

St Jurs, 22.VII.84, Marie Madeleine

Par ton intercession et celle de Mireille plus vive je me suis remis à écrire mon journal intime. Ainsi il me faut en lire, me baptiser dans un genre littéraire sans doute pour le détourner quelque peu. As-tu lu le livre croisé de Liliane Giraudon et JJ Viton Ed Les Spectres familiares J'aimerais multiplier les livres de ce genre avec mes amis.

Pourquoi ne croiserions nous pas quelques pages dans un genre littéraire à définir. Le collage littéraire garde encore certaines possibilités inexplorées et des mises en pages inédites. Pourquoi ne pas s'annoter l'un l'autre. En regard. En image. Je relisais tes lettres et tes cartes postales en rentrant. Ne laissons pas à la seule mort le soin de faire la part du feu. Écris-moi là-dessus. Écrire dans le secret est une exigence mais quelles sont les véritables exigences et le désir du secret. De rester secret ? Peut-être pas. Envoie-moi quelques pages tapées à la machine, des feuillets, et puis il y a ces textes que l'on n'écrit que si quelqu'un vous les demande. Ainsi Dante réincarnant Virgile m'a récemment demandé une étude sur son iconographie, et Milton des illustrations. J'aimerais te commander un texte sur ce que j'écris en peignant, en dessinant un texte aussi sur Lourmarin comme une note de guide Michelin, à cela près que l'on découvrirait un autre Lourmarin. Et cela avec iconographie. Enfin un texte sur Gérald Neveu et sa maison. Sur les poètes et leurs maisons leur quartier
Nous pensons à toi. Et dans l'urgence comme toujours.

je t'embrasse.
! CGGR

Cher Hubert,

St Jean de La Croix, 4/5 nov 85, «De nuit, ...»

Mireille s'endort, ce qui me voue au silence, à ce silence dont j'ai peur, que je fuis.

«Il ne s'agit plus de prophétiser mais d'accomplir les prophéties»

Oracle de L'Ange d'Éphèse

Je fais ce que je peux. «Quelque part dans l'inachevé» Mais l'écriture est ailleurs : «La mort est en travail» La croix est-elle contournable ? Le sacrifice évitable ? Et si je me mettais à croire en moi-même, qu'arriverait-il, moi qui ne demande pas à être cru (Lettres d'Éphèse) Quel sacrifice ai-je vécu depuis 1967 ? Celui de L'Anima Mundi. L'activité cultuelle des Sept arts majeurs, les églises du Saint esprit. Les deux prophètes qui doivent venir reviendront non pour prophétiser mais comme témoins. Où en suis-je avec Isaïe moi qui fais Jonas. Après être l'ange qui donne un livre à manger sur la grève dois-je aussi (être) le prophète qui a mangé le livre. La coupe de l'orgueil, ai-je à la boire. Retrouver ma place et m'y tenir sinon mon chandelier sera déplacé. Laisser maintenant aux autres les initiatives. T'écrire et non plus écrire, T'écrire parce qu'il me reste deux ou trois adresses, deux ou trois correspondants. Après tout ce qui m'est arrivé depuis vingt ans je commence à ressentir ce que Dieu me veut. Je n'avais pas bien compris. Je n'avais guère écouté, pris le temps de réfléchir. Ne plus céder à la fuite en avant. Aide-moi, j'ai faim de l'eucharistie, mais je ne veux pas prendre une identité religieuse qui exclurait les autres. Le Diable n'est pas un mais 7. Dieu seul est Un. Te téléphoner me reconforte, je suis trop solitaire.

La prose est-elle la charité du poète.

Etre un arbre le lieu de communication du ciel et de la terre sans mépriser l'autel, le lieu du sacrifice Mireille exauce Pygmalion mais comment se libérer d'une hiérogamie lorsqu'elle m'exauce. J'ai peur de mon exaucement, de mon désir.

Je t'embrasse,
nous sommes des frères de sang

? Christian G. GR

Cher Hubert,

21.XI

tes signes simples dans le chaos médiatique où l'apologie et la mission sont devenues propagande. Il y aurait encore quelques lampes. Ma nuit se souvient du jour.

Christian G. GR

Cher Hubert,

noël 86

veille sur Mireille et ses enfants, que le manteau de ta prière nous accompagne toujours, que ton espérance me sauve malgré moi dans cette tentation que Kazantzaki a su voir, mon voeu est dans la descendance que je souhaite encore. Quand je vois l'énergie fantastique que tous ces millions de petits ézéchiels ont pour faire des châteaux de sable dans leur mime prophétique de la paix et de la liberté, que nous nous ressemblions tous de notre enfance à même.

Je t'embrasse.

Ton fidèle Christian



[« Ronde cosmique autour du soleil », titre suggéré par Hubert Birringer]. 1984.
Fonds privé de Hubert Birringer

CORRESPONDANCE CROISÉE

Christian Gabrielle Guez Ricord – Bernard Noël

Cher Bernard,

le 18.X.80, à la nuit

Ta lettre sauve, en cela poétique. Je t'envoie l'épigraphe du livre que j'écris en ce moment, la suite directe de *Maison Dieu*² dont les IV tomes meurent et ressuscitent ! dans des voiles/voileries de Granit. Je lis peu, Corbin. Marie Mireille Miracle, mon épouse (devant la Vierge et la Mort) [mots intercalés avec une flèche] te lit et relit.

Trouve en le nom saint de Samaël³ le levier d'une prise de pouvoir, comme moi en celui de Gabriel Lucifera, prise de pouvoir que nous aurons à rendre au Poétique, risque sans doute pour nous qui l'aurons pris, risque d'une comparution pour vol du nom mais ces temps ne nous le demandent-ils pas. En liberté, sur la route. Comment sortir de la bourse des objets culturels et de notre goulag en propre, la catégorie des dits beaux-arts. Je n'accepte pas cet art pour l'art. Je t'ai connu bien avant de t'avoir rencontré pour le défi. La poésie peut se retrouver dans un cri, un nom et une liberté, ceux-là même qui l'ont faite au cours des âges. Elle a à prendre la place de pilote, de la vigie et de la proue, s'appropriier tous les noms qui sont puissances et guerres.

Il y a en moi une lumière inébranlable, c'est qu'il suffit que cela soit beau, que tu sois aussi Samaël, pour que cela soit vrai, par récurrence.

Ainsi de mes visions, leur beauté est leur preuve, caractère que n'ont pas les hallucinations et les drogues trips. La vie éternelle nous retrouvera bientôt car inachevable notre voyage à l'Orient. Ayant sacrifié (mon âme) je me retrouve prêtre à Éphèse. Quelques auteurs comme Corbin me permettent de protéger l'île sainte de ma vocation, dans les intempéries des idéologies, croyances somme toute.

Ma certitude est telle, L'Imaginal, et pour cause puisque j'y ai regardé par la fenêtre, qu'il serait doux de passer de l'autre côté et d'être délivré de beaucoup de lices de ce monde et enfin consumer en paix l'éternité de son désir et de sa force créatrice dans la paix de quelques fenêtres et de quelques mémoires philosophales comme ces demeures où j'aurais habité et qui ne sont pas que de ce monde puisque le formulaire sacré de Cènes, Tables⁴ etc. s'y répète à chaque office de culte où l'autoindividuation s'accélère, mon secret et mon immortalité. Les Sept Coupes de la Passion sont à prendre. La Colonne de la Flagellation est mon lot, je l'ai vue, m'y voyant dans les nues, amère et douce. Le Christ aura 1/7 de moins de souffrance et la première marche de l'escalier philosophal sera réalisé.

Des siècles d'angéologies islamiques ont prophétisé le passage de Gabriel – l'incarnation – pour le jugement. Qui boira le café et fumera la cigarette de ma pérennité qui la terre visitera, les enfers, les purgatoires et les paradis de l'humilité et de l'orgueil du Ciel de la Lune, dans la parole de théurgie de son choix, dans l'ordre, le calme, la volupté.

Le quatrième ciel et son château de cène, celui de Jupiter et de sa tache rouge – le pal et sa loi d'argent et d'or ce que Quévedo appelle L'œil du Cul.

De l'usage du chocolat dans le traitement des cyclothymies et du manque d'appétit de certains pour cet argent qui fait le goût du travail. Le clou ou l'arbre universel de l'enfance et de l'être su.



Quant au sceau, après l'Annonciation, La Passion de La Vierge à Noël, le baptême de Mikkael, il y a le sermon sur la Montagne, l'Apostrophe de Samaël/le

« Aux grands, aux nations »

Je t'embrasse ainsi que Colette. Temps variable. La grande Ourse sur le mont. La lune rouge et [mot indéchiffrable]

† CGGR

[Dans la même enveloppe]

Épigraphe de *La Tombée des Nues, I L'Avoir Été*⁵

« En ce jour-là, L'Oint aura pitié des siens. Il enverra ses Anges du Ciel, qui sont au nombre de six fois dix mille, plus quatre mille, et dont chacun a six ailes.

Leur voix remuera Le Ciel et La terre, lorsqu'il loueront et glorifieront.

Et ceux sur le front desquels est écrit Le Nom de L'Oint et sur la main gauche desquels il y a le Sceau, les petits et les grands, ils les feront monter sur leurs ailes, et les emporteront loin de sa colère.

Alors Gabriel et Ouriel formeront une colonne de lumière et ils marcheront devant eux jusque dans le pays saint, et ils leur feront manger le fruit de l'arbre de la vie et revêtir des vêtements blancs... »

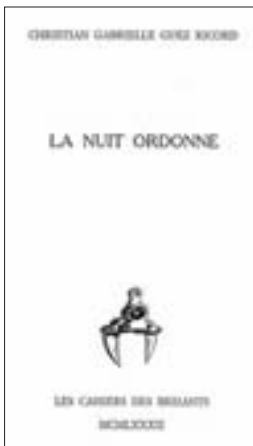
L'Apocalypse d'Élie, J.-M. Rosenstiel, éd. Geuthner, p. 108.

1. Les lettres et les graphismes de Christian Guez Ricord proviennent du fonds Bernard Noël de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Les lettres de Bernard Noël se trouvent dans le fonds Bernar Mialet.
2. *Maison Dieu*, Granit, « Collection de la clef », 1982. Ce recueil constitue le premier livre du *Cantique qui est à Gabriel/le*, un des trois pôles de l'œuvre, qui paraîtra intégralement après la mort du poète, en 2005, aux éditions du Bois d'Orion (419 p.), établissement du texte et introduction par Bernar Mialet.
3. Christian Guez Ricord conférait à ses amis et à ses interlocuteurs privilégiés des noms d'anges. Ainsi, Yves Bonnefoy avait reçu le nom Séraphiel/le ou « l'Ange du Seuil », Dominique Sorrente celui de Raphael/le, François Xavier Jaujard – Azrael/le, le photographe Jean-Marc de Samie était aussi « Wau-Ou-El » (Celui qui voit), etc.. Bernard Noël avait reçu celui de Samaël/le.
4. *Cènes, Tables* sont des sections de *La Couronne de la Vierge*, un des trois pôles de l'œuvre, dont la parution intégrale est en préparation.
5. Livre de *Maison Dieu*, v. *supra* note 2.

Cher Christian,

le 2 août 82

Il m'est arrivé une chose bizarre : j'ai rencontré l'Ange, et, depuis, je porte cet invraisemblable en moi, à la fois comme ouverture et comme double. C'est dans cet état que j'ai reçu ton récit *La Nuit ordonne*¹, et je l'ai lu un peu à la manière de Nerval se plaçant sous l'étoile. J'aime la manière dont tu as traduit ton propre invraisemblable pour en faire don à tes lecteurs. On entre dans cette clarté, on la comprend ; on en rayonne, et que dire sinon qu'il n'y a plus d'ombre, car l'ombre est entrée dans la lumière. J'ai voulu relire dans cette lumière-là ton « Journal intime combat », mais il est rudement encombré de personnages qui ne sont pas toi, bien que tu essaies de les manger, de Mahomet à la Vierge.



Ou de les effeuiller comme Roze. Au fond, la Trinité, c'est toi. Tu es le triangle dans la bouche : ô – la Roze-Langue. Et quelle alliance ... comme
Dans tes dessins où fesses et flammes, étoile et autel, lune et chandelle – mais que devient le soleil ?
Dans le règne du monde changé, la femme sera le soleil ?
Où êtes-vous, Mireille et toi ? je vous embrasse,

Bernard

1. Christian G. Guez Ricord, *La Nuit ordonne*, Saint-Pierre-du-Mont, Les Cahiers des Brisants, 1982. Ce livre comporte le principal récit des visions du poète.

Cher Bernard,

St Jurs, 29.VIII.51983

J'ai attendu pour t'écrire au sujet de tes derniers livres. Certains vers n'ont pas fini de m'interroger. Rimbaud écrivait : « Je me crois en enfer, donc j'y suis ». J'ai pensé à cette phrase en te lisant, cette phrase qui est la clef de la traversée et de ses voyages théophaniques. Le désespoir devrait être la vigile du miracle et c'est celui de la mort. Je sais la gloire qui t'est promise et l'épée de feu de « Samael/le » mais si je te connais vu de Dieu c'est que je crois que la mort exauce et comme le dit Mireille que l'homme est le masque de l'ange. Ton corps est un temple, a-t-on dit mais St Sébastien n'aura rien dit, le fait de Charles Mikkael Racine.

As-tu lu la parole de St Esprit à Samael/le, L'Ange de Thyatire. Les sept églises de L'Apocalypse, celle de L'Esprit, sont les sept arts pythagoriciens et je sais maintenant que toute parole assermentée est le faux prophète dont parle Jean. Il y a un coup d'État métaphysique qui vaudrait la peine d'être tenté, pour la beauté du jeu, du geste, notre foi ou notre espérance.

N'as-tu pas quelques rites pour passer à l'acte d'écrire, ce sont ceux qui meuvent ta mort, à Thyatire et « La chute des temps¹ » est un titre avant tout oraculaire. Nos vies sont des flagrants délits de la mort, voilà ce que je voulais te dire. Écris-moi tes nouvelles coordonnées et crois-moi à tes côtés, j'espère même qu'on n'enfermera pas la parole dans le cercueil et celle-là est la seule identité.

Avec Remiel/le nous t'embrassons

Christian Gabrielle GR

P.-S. : Je reprends « Du Fou au Bateleur² » à Flammarion pour le retravailler mais nous aurons l'occasion d'en reparler.

1. Bernard Noël, *La chute des temps : poème*, Flammarion, 1983.
2. *Du Fou au Bateleur* est un livre de témoignages que le poète entreprit d'écrire avec son médecin, Jean-Pierre Coudray. Descente aux gouffres de la maladie psychique, ce récit inédit raconte cinq ans (1974-1979) de cure bénéfique qui fut à l'origine d'une période de relative stabilité pour Guez et de délivrance de la parole (poétique). Bernard Noël avait essayé de le faire paraître aux éditions Flammarion, mais sans succès. Le livre sera publié par Jean-Marie Gibbal aux Presses de la Renaissance en 1984.



Cher Christian,

le 7 août 83

Où vont les ailes quand les anges se masquent ? Tes mots me touchent toujours : ils sont des cris silencieux au milieu du tumulte ; ils y creusent des bulles d'abri. Tu sais que je change de couvent, passant des Chartreux aux Cisterciens. L'Eglise a été détruite, mais les arbres font des nefs vivantes. Les anges s'y déguisent en moineaux, en pigeons. J'aimerais bien que l'on tente le coup d'État métaphysique. J'ai longtemps résisté à cette « grâce » mais la voici tout près de déferler. Il faut oser être gracieux, n'est-ce pas ?

Ces dernières semaines ont été surchargées, Je te parlerai bientôt plus au calme.

Mon adresse : Fondation Royaumont, 95270 Asnières-sur-Oise.

Sois heureux avec Mireille et embrasse-la comme je t'embrasse, affectueusement

Bernard

Cher Bernard,

« La Ville sans nom » 7.IX.83

Il est tard et cette nuit semble ponctuée. Je relis « La chute des temps ». Je suis rentré à Marseille. Samael est l'archange de la magie en général, qui ne serait que le change des sexes dira-t-on aujourd'hui. Dans Samael/le il y a le poisson primordial qui vit de nous en nous, il y a l'origine perpétuée, la vie de l'origine qui ne cesse de se vivre comme origine et jamais comme fin. Samael/le dans sa face démoniaque est un prince quant aux sentiments de l'air et c'est souvent l'ange du jugement par sa situation de tronc de chandelier, de centre. La vie aurait ses origines dans les feuilles ensoleillées comme dans les racines mais la mort se passe avec la section du tronc. D'où le côté vital de tout échange avec toi, Bernard, de toute correspondance. Ni la vie, ni la mort. « Où » avec « quand » mais sans le « quand » avec le « où ». Une inversion des principautés que sont le temps et l'espace.

CGGR

Cher Christian,

le 23 septembre 83

Je t'enverrai la photocopie demandée¹, mais donne-moi un peu de temps car tout ce que j'ai rapporté de Villeneuve est encore dans des cartons, empilés dans un grenier.

Comment s'est passée l'inauguration à Lacoste ? Est-ce beau ?

Un jour je t'ai écrit au sujet de la sensation intérieure d'envol qui fut le lever de l'ange. Mais l'espace de cet envol ? n'est-ce pas la vue intérieure ? Et quel autre nom donner à cet évidemment que celui « d'âme ». Ainsi les anges voleraient dans l'espace de l'âme. Qu'en penses-tu ?

Je vous embrasse Mireille et toi

Bernard

merci de tous ces cartons couverts de traces d'écritures d'anges.

1. Christian G. Guez Ricord avait demandé à Bernard Noël une photocopie de *Loges* (tapuscrit, recueil de tercets, section de ce qu'allait devenir le grand ensemble de *La Couronne de La Vierge*) dans la lettre du 15.09.83.

تهنيتك لاسمك من صديقي و مستودع
 لاسمك من اسمك من صديقي و مستودع
 لاسمك من اسمك من صديقي و مستودع
 لاسمك من اسمك من صديقي و مستودع
 لاسمك من اسمك من صديقي و مستودع
 لاسمك من اسمك من صديقي و مستودع
 لاسمك من اسمك من صديقي و مستودع
 لاسمك من اسمك من صديقي و مستودع
 لاسمك من اسمك من صديقي و مستودع

"Lettre à Samael" (1983) par Bernard Noël
 (N° 1000 - 1000)

... (...) ...
 ... (...) ...
 ... (...) ...
 ... (...) ...

"Lettre à Samael" (1983) par Bernard Noël
 (N° 1000 - 1000)

« Lettre à Samael/le. Nuit d'Al-Quadre », « Lettre d'Éphèse », 1983. Encre noire sur papier. 98 x 154 mm. Fonds Bernard Noël de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Cher Christian,

le 13 mai 84

ils sont là, intacts, malgré la fraîcheur de la peinture ; seul l'encadrement a quelque peu souffert, mais un peu de colle suffira. L'oracle demeure énigmatique. Mais il prend l'air avec le recul ; alors les signes volent comme des anges noirs. Étrange comme la lettre à la fois ouvre et boucle un lieu – comme elle est chemin à l'intérieur de son nulle part. Je ne sais pas ce que tu me dis exactement, mais l'absence d'exactitude fait que tu me parles sans fin, toute nuit tirée pour qu'apparaisse le Levant. Je regrette de ne plus rien pouvoir pour Jean-Pierre Ostende, mais à quoi servirait de faire semblant ?
 Merci de cet envoi : c'est moi qu'il emporte. Je vous embrasse, Mireille et toi

Bernard

Cher Bernard,

St Jurs,
22.VII.84 Ste Marie-Madeleine

Je suis enfin rétabli si ce mot a un sens pour moi. Je ne cesse de revenir aux « Treize cases du je¹ », livre qui semble me demander à moi-même un livre.

J'aimerais que tu trouves un lieu où présenter les toiles que je t'ai envoyées.

Je vais t'en envoyer d'autres car je me suis remis à peindre en décidant de m'opposer aux plasticiens, et de faire d'une peinture du non-savoir absolu le contraire d'une décadence, et d'une bad painting prises comme fin.

Ainsi je serais un imagier pour que la peinture ne soit pas plus un fait, même plastique, qu'un regard innommé.

Ce que tu reproches à Magritte me laisse penser qu'une part de ma peinture, tu te dois de la refuser, mais tes refus tu dois aussi les écrire, ce que tu ne manques pas de faire. Tu sais que pour moi les yeux ne sont pas les sujets d'un organe des sens particuliers dès lors que je n'ai qu'un seul sens, et que je ne les dissocie pas en 5. Si nous sommes des organes d'une déité sans révélations aucunes comme établir le regard de l'autre.

Le don des yeux, cf. L'Annonciation je fais maintenant Jacob et non plus l'ange. Car toute grâce se vit que dans son refus.

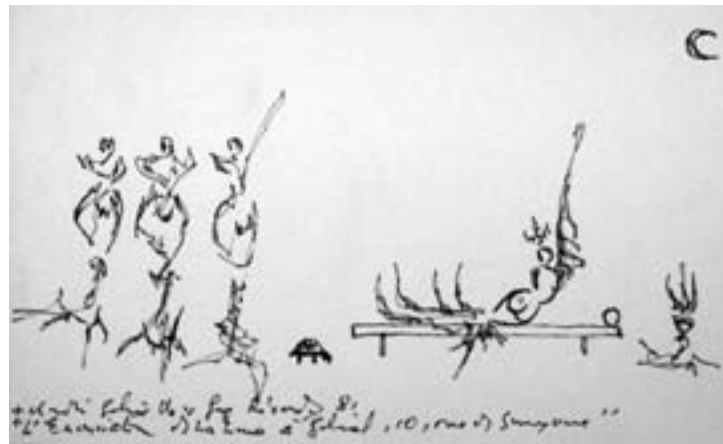
Tes lettres me donnent cette fraternité et tu dois trouver le téléphone frustrant comme moi.

Mets la littérature à la porte pour qu'elle revienne sept fois plus forte.

Bien à toi,

! Christian Gabrielle G R

1. Bernard Noël, *Treize cases du je : journal*, Flammarion, 1975.



« L'Énonciation de La Lune à Gabriel, 10, rue de Smyrne », 1981, encre noire sur papier, 105 x 160 mm.
Fonds privé de Mireille Mammini.

STÈLE POUR SAMAËL¹

à Christian G.G.R.

Au commencement fut créée la fin

Soudain une odeur de mur
À chacun son corps
Maintenant est mon ciel
Aime ce qui vient d'en-bas
Être n'a pas de mesure
La mort passe

Mon nom est l'os du labyrinthe
Où va le temps
Nier le temps

L'œil ferme la fenêtre
Et je pense à toi
Ombre qui fait
Nom

Bernard Noël



1. Paru dans le *Cahier de La Vierge Noire*, n° 2, Atelier des Grames, 1980.

IL DIT ENCORE...

Dominique Sorrente

pour Christian Gabrielle Guez Ricord

Je n'ai plus connaissance sinon du seul silence qui là-bas m'a reconnu
Christian Gabriel/le Guez Ricord

Il dit encore :
c'est ainsi
l'emplacement exact
où j'ai perdu mon chemin
sur la terre de l'insensible.

Quelque chose a bougé
pour que se forment en chrysalide
dans cette nuit plus loin
l'exil et la patience.

Il dit encore :
la nuit, c'est elle encore, ce pli durable, toute ma vie en quarantaine,
elle dans l'enchevêtrement des pas,
ou bien
l'acte de s'éloigner encore et encore
au paysage des années,
quand on sait de moins en moins dire : « où es-tu ? »
et que pourtant on cherche dans les recoins
le maître de l'insomnie.

Il dit encore : continue de manger le petit livre oublié,
qui est fait de présent et d'oubli, dans la dépossession ouverte
où ne se joue plus le temps ni son contraire.

Il dit encore : visage toujours pâle,
vêtu de peau arabe, portant sourire hébreu,
et l'habillage des résolutions qu'on retourne,
et les tendresses au milieu des hoquets, et le café
pour saturer le marc de la parole.

Il dit encore :
écartez-vous de ceux qui ont morcelé l'innocence,
il y a désormais ce peu d'écorce laissé sur le sol,
ce glyphe d'éphémères malmené par le sable,

et dans ma constellation, vous me reconnaîtrez,
je suis le poursuivant des dernières poussières,
l'ange posté contre le mur,

Germain Nouveau en perdant magnifique
est l'ami éprouvé, au parvis de la basilique Saint-Sauveur,
un chien y laisse se souvenir
où tous les amoureux distribuent la tristesse.

Il dit encore :
sur le fronton de la rue du sommeil,
on a posé ces vers
Pourquoi le nom du navire
puisqu'il est l'heure de l'étoile
et l'étoile depuis se poursuit, à la tourne des heures,
et dans le vide maternel, même une mandoline
devient
un corps fébrile.

Il dit encore : ne cessez pas de questionner,
qui peut départager
celui qui sait et l'autre, tête-bêche,
dans la sueur amère des nuits que nous formons ?

Il dit encore : l'un après l'autre, vous partirez aussi,
tandis que les retardataires vous donneront le geste machinal
comme on allume un feu
de l'autre côté du fossé.

Il dit encore : vingt-quatre années plus loin,
c'est si peu sans langage,
peut-être dans vos noms sentirez-vous ma revenue

d'un temps à l'autre, et cette part de trouble
au coin de la rue qui s'absente.

Il dit encore : et chacun à son tour devra tomber,
en racontant les fenêtres écorchées,
routes, sœurs perdues, rien ne trompe le temps,
mais ce n'est pas le fin mot de l'histoire,
quand les instants convoient les souvenirs de la fête des morts
et les deniers de la raison, le laurier-rose à Lourmarin,

j'ai vu
une barque qui a quitté le ciel en l'emportant pour toujours avec elle.

C'est un long jour parmi les nombres, parmi les eaux,
où se tient-elle,
celle qui saura en moi,
blotti dans mon impasse, sauver un peu de temps ?

Si elle se glisse
en lune autour du cercle,
continue d'écouter
l'heure ouverte
qui jamais ne descend tout à fait.

Nous écrirons à quatre mains le psaume,
je te le dis,
et suivrons dans les yeux
la lueur du jour qui ne délivre aucune trace.

Il dit encore : éclipse,
le feu caché des circonstances.

Puis le Seul
nageant au seul amour,
veillant au cœur,
c'est d'ici que toujours
nous partons.

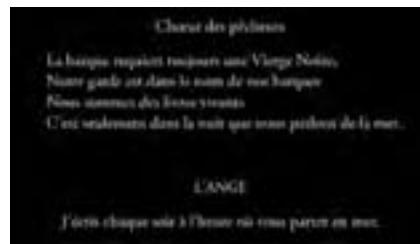
L' l'

Antoine Graziani

À la demande de Anik Vinay de *L'Atelier des Grames*, pour les quarante et un ans de ces éditions, j'ai réalisé trois séquences video des *objets : livres* de l'Atelier. La troisième, pour signifier combien il était présent pour Anik Vinay et Bernard Souchière, consacrée à Christian Gabriel/le Guez Ricord, et aux *objets : livres* que Anik et Bernard ont imaginés à partir de ses poèmes ou réalisés selon les plans qu'il avait lui-même dessinés. Les photographies, dans les pages qui suivent, figurent avec la même intention de sens qui fut celle de la séquence vidéo. Le texte ici transcrit est celui de notes venues spontanément et oralement au cours du montage de la séquence. Celle-ci avait pour titre : *L'l'* que je reprends pour ces pages¹.

1. Ces trois séquences accompagnent sous forme de DVD le catalogue *Atelier des Grames x 41 [mises à livre]*, éditions de l'Atelier des Grames, 2010.

L'expérience de la traversée est la seule expérience



Quand une voix n'a de source et n'existe que par la tension qu'elle éprouve à s'accorder avec les vocables qu'elle prononce, elle se sépare enfin des mots. Elle laisse entendre sa nouveauté native.

La voix est une et ancienne. En quoi l'individu se distingue en elle ou par elle ne se saura que par ce qu'il aura tenté pour ne cesser de se rappeler qu'il appartient à la voix et qu'elle ne lui appartient pas.

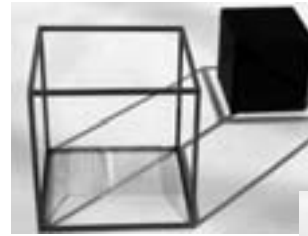
Ainsi tour à tour s'unissent et s'isolent le mot et la voix dans un effort continu de la mémoire que Christian Gabriel/le Guez Ricord a désigné par les termes alchimiques de *solve* et *coagula*. Dans l'instant de ce dédoublement à inégalité la conscience se reconnaît et se situe à son départ.

Quand j'entends la voix de Christian Gabriel/le Guez Ricord, que je n'ai jamais rencontré, la voix qui a été conservée de ce mort récent, je n'entends pas un registre parmi d'autres de la voix cultivée indiquant le code de son interprétation et sa place dans l'histoire, j'entends la voix qui ne meurt pas, parce qu'elle se sait être exclusivement voix de la mort : apparition de la mort et extase dans la vie. Telle est sa nouveauté. Parvenu à cette saveur de la vie, de la mort, de la voix, le poète se trouve devant la lettre, devant l'articulation, la mystérieuse articulation.

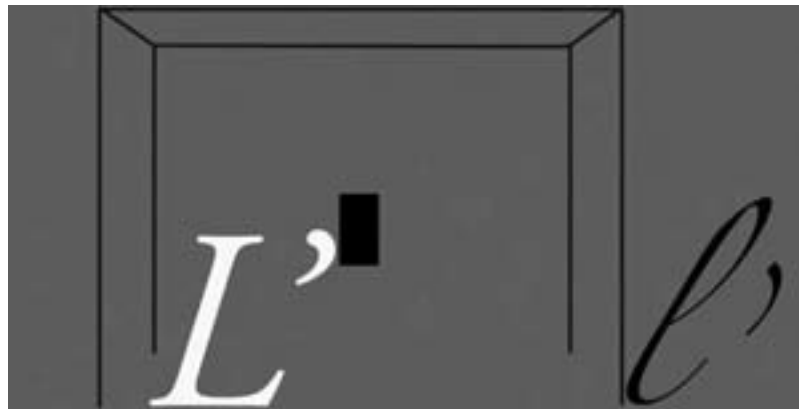
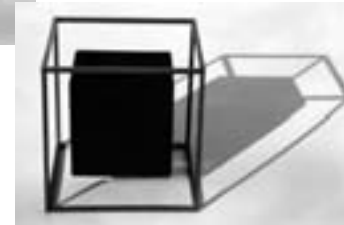


Reprendre la donnée, retrouver la porte noire, blanche du change euclidien
Qui fit le Seigneur, l'âme commuant, traverser le mur gris de la chambre haute.

L'ange se tient sur la gauche. Comme l'article devant le nom. *Articulus* en latin a signifié « jointure », « nœud de l'arbre », et par extension « moment précis du temps », « commencement ». L'ange est une projection du temps non successif, dans lequel on ne saurait rien discerner de précis qui ne soit une forme vivante. C'est pourquoi Marie est un de ces points par lesquels l'ange relie et articule à l'infini le vivant.



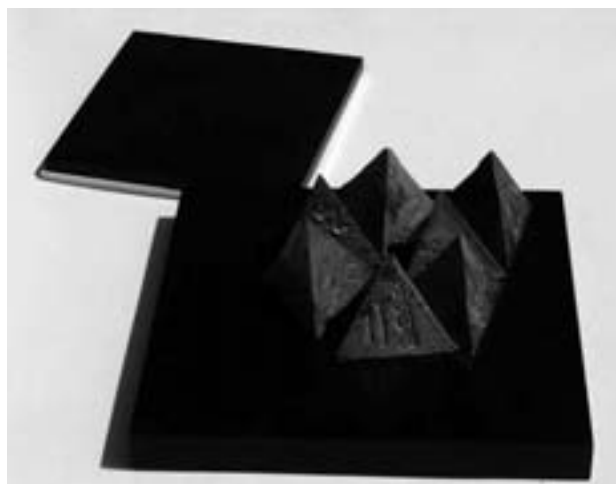
La Couronne de la Vierge



Montage à partir de L'Annonciation de Domenico Veneziano



Christian Gabriel/le Guez Ricord dit que le livre contient de la force lumineuse de la matière, que cette force parvient jusqu'au noir, à l'autre mode de vision qu'est la nuit, le miroir noir où toute image est déjà connue et retrouve sa dispersion organisée et volontaire. Il y a une lumière du livre, une précession du livre qui lui fait rêver sa propre lumière, et transmettre cet éblouissement, ou cette transparence rêvée, à la main. De même qu'il y a un sommeil paradoxal empli de mouvements, il y a une vie paradoxale qu'aimante une lumière noire.



Anakuklosis, "objet : livre" conçu en collaboration avec Émile-Bernard Souchière, neuf feuillets et sept pyramides en grès, graphismes et poèmes C. G. Guez Ricord, Atelier des Grames, 1982.

Aux extrêmes de la vie, dans la matière profonde, comme dans son extase absolue en quoi consiste l'expression, la lettre constitue la limite et participe sur son autre face d'un code, où les géométries comme les mots font une seule syntaxe qui ne nous est pas accessible, sinon par l'analogie dont les ombres font pour nous l'esquisse de l'origine. *Anakuklosis* est le cycle où s'aperçoivent au passage, dans le mouvement d'une concaténation indéfectible, de telles ombres que projette le visible des signes et des mots. C'est le livre d'un rituel du retour. C'est une seconde arche qui abrite les espèces signifiantes, que les principes ordonnent et agencent de loin. Sont réunis, dans la logique non d'une hiérarchie, mais d'une scansion, échelle pour la remontée vers le temps unique, depuis la base, le poème, le nom, le sceau et la lettre en un lieu, à la fois livre et architecture. L'architecte est au début le premier constructeur de navire.

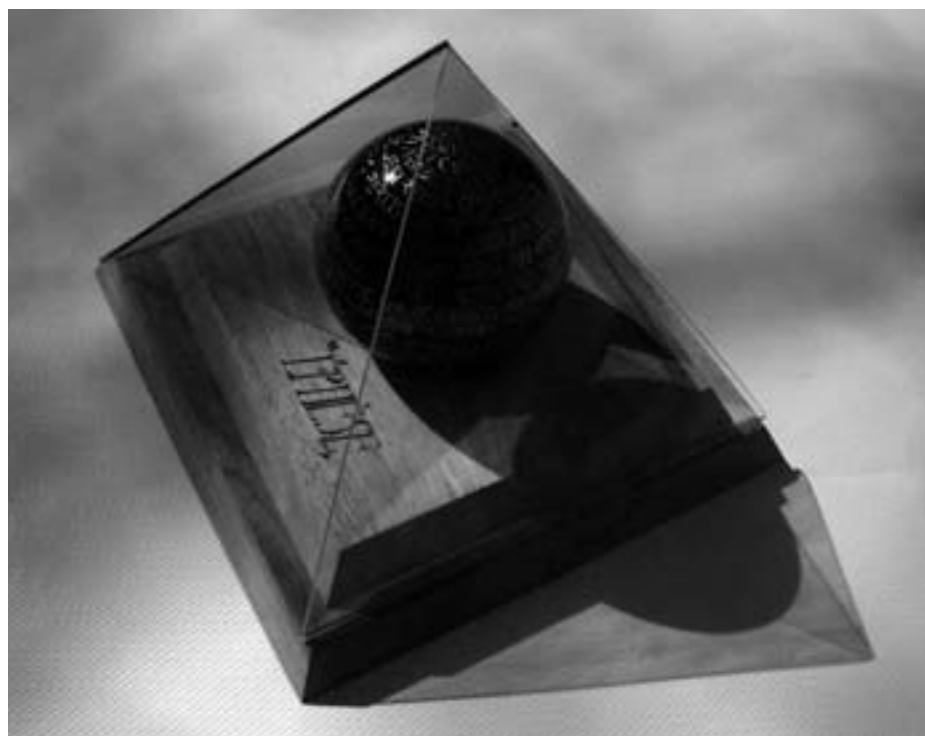
L'exigence qui se nomme poésie œuvre pour l'accession au point de coïncidence, à la jonction des natures au lieu de similitude qui les fait exister.

Ce point qu'on cherchait dans l'esprit, soudainement fait face, et c'est l'esprit qui fait face et annonce à nouveau le commencement.

Le temps dès lors s'inverse, ce que nous appelons le présent retarde sur la nouveauté du commencement.

Cette révélation, si semblable assurément à l'image que l'esprit a de lui-même, est le premier degré vers la coïncidence.

Ce degré atteint, revenir sur ses pas n'est plus possible parce que d'un côté comme de l'autre de cette limite une fois reconnue on aura cessé d'être vivant selon l'acception commune du terme.



Éphèse, tryptique original réalisé par Anik Vinay sur un texte inédit de C. G. Guez Ricord, conception de l'ensemble Émile-Bernard Souchière, Atelier des Grames, 1988.



La Couronne de la Vierge, "objet : livre" conçu et réalisé par Émile-Bernard Souchière, 288 tercets, 288 dessins inédits de C. G. Guez Ricord, Atelier des Grames, 1981.

L'ange est le savoir de sa nature, qui participe de celle qui exerce sur le vivant la contrainte de mort. En ce savoir tient la validité et l'exemplarité de l'annonce à Marie. La poésie est l'intuition naturelle de ce savoir, dont le secret lui demeure impénétrable, mais dont elle est l'expérience innée et l'expérimentation. La vie est comme l'élosion substituée à la lettre indiscernable. Cette élosion, ou cette lésion en nous, provoque et produit la mesure pour le rythme. C'est-à-dire pour l'espace. Le livre est le silence préparatoire à la métamorphose.

Bibliographie sélective :

Rosace, Marseille, Rijois, coll. « Sud », 1975.
La Monnaie des morts, Montpellier, Fata Morgana, 1979.
Le Dernier Anneau, Montpellier, Fata Morgana, 1981.
Chambres, L'Alphée, 1982.
Maison Dieu, Granit, « Collection de la clef », 1982.
La Nuit ordonne, Saint-Pierre-du Mont, Cahiers des Brisants, 1982.
L'Annoncée, Le Revest-les-Eaux, Spectres Familiers, 1983.
Neumes, Marseille, Ryōan-Ji, 1983.
La Mort a ses images, Losne, éditions Thierry Bouchard, 1985.
La Secrète, Montpellier, Fata Morgana, 1988.
La Tombée des nues, L'Isle-sur-Sorgue, Le Lamparo, 1989.
Les Heures à La Nuit, La Sétéree – Jacques Clerc éditeur, 1992.
L'A venturée, Marseille, Librairie du Sud, 1994.
Le Cantique qui est à Gabriel/le, L'Isle-sur-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2005.
Prière d'insérer ou la quête de l'identité, Gigondas, Atelier des Grames, 2007.

Avec Anik Vinay et Bernard-Emile Souchière des « objets : livres » réalisés à l'Atelier des Grames :
Falsification du jour (1981), *La Couronne de La Vierge* (1981), *Anakuklosis* (1982), *D'Ici là* (1982)
La Porte de L'Orient (1986), *La Nuit des preuves* (1986), *Éphèse* (1988)

Avec le docteur Jean-Pierre Coudray, *Du Fou au Bateleux*, Paris, Presses de la Renaissance, coll. « De près comme de loin », 1984.

Plus d'une centaine de publications en revue (*La Délirante*, *Le Nouveau Commerce*, *Sud*, *Argile*, *Poésie*, *Solaire*, *Europe*, *Clivages*, *Les Cahiers Obsidiannes*, *L'Alphée*, *Avalanche*, *Le Lamparo* ...)

La revue *Sorgue* a consacré au poète son deuxième numéro, paru en 2000 (coordination du numéro et bibliographie par Bernar Mialet).

Dossier Christian Gabriel/le Guez Ricord, *Cahier Critique de Poésie n° 12*, Centre International de Poésie, éditions Farago, 2006.

REMERCIEMENTS

Que soient remerciés ici tous ceux qui ont généreusement contribué à la mise en œuvre de ce dossier, en particulier Mireille Mammini et Bernar Mialet d'avoir permis la publication de textes inédits ou confidentiels du poète ; Bernard Noël d'avoir rendu possible la publication de documents provenant de son fonds de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet ; Philippe Blanc pour sa disponibilité et son aide précieuse ; Jean Marc de Samie d'avoir aimablement cédé les droits de reproduction du portrait de C. G. Guez Ricord ; Hubert Birringer et Michel Orcel de nous avoir confié et autorisée à reproduire des documents précieux de leurs archives. Nous remercions également Anik Vinay qui nous a permis de reprendre dans ce dossier deux poèmes parus dans les *Cahiers de La Vierge Noire*.

- 2008 'Durga - the eternal power' – Curated show at Hallo Heritage Gallery, Kolkata
- 2008 'Dynamic Perception' – Sponsored show at Tamarind Art Gallery, New York
- 2007 'Plurality - visual dialogue through visual medium' at Birla Academy of Art & Culture, Kolkata
- 2004 Hues of Bengal – Curatorial show at Aryan Art gallery, New Delhi.
- 2003 An International exhibition on «Migration: Globalisation of Cultural Space & Time» Curate by Mr. Amit Mukhopadhyay (Indian Art Historian) and Christian Kravagna (art historian, Austria) – Organised by Max Mueller Bhavan New Delhi.
- 2003 Black & White' on contemporary issues – a project oriented exhibition by four artists at Society of Contemporary Artists' Gallery.

Selected Workshops

- 2011 UGC sponsored workshop cum seminar in different techniques and methods at College of Art & Design, monam
- 2009 4th state level symposium on Art-painting Universities/Colleges Lecturers/ Professors workshops sponsored by UGC and organised by Bengal Fine Arts College, Chandpara, West Bengal
- 2005 National Artist Camp, Seminar & Exhibition at Gangtok, Sikkim, Organised by Lalit Kala Akademi (National Academy of Art), Govt of India, New Delhi.
- 2003 A workshop on 'Video film'– Shooting / editing with computer graphics mixing – organised by Rashtriya Lalit kala Kendra (Govt. of India) and Roopkala Kendro (Indo-Italian collaboration).
- 2003-2004 Worked at Lalit Kala Akademi, Kolkata
- 2003 Joined a workshop on 'Art Practice and Theory' – Organised by Max Mueller Bhavan, Kolkata.

- 2002 Joined 'Light and Sound' workshop at Ecole Superieure des Beaux-Arts, France.
- 2002 Joined video workshop – with some European artists at Ecole superieure des Beaux Arts, France.
- 1997-1999 Worked at Garhi Studio,LKA, New Delhi

Where you work

2004-2012 cont. Teacher-in-Charge & Assistant Professor (Painting), College of Art & Design, Affiliated to the University of Burdwan, weat Bengal, India

Project based work

2006-2012cont. 'Migration-Urbanization' – the Changing space in Metropolitan art practices. Text, Visual-Painting, Sculptural installation, Photography.

2003-2006 'Migration' – Text & Visual-Installation-found object, Digital Print & Painting.

2001-2002 The Transformed Landscape – Text, Visual and Book Art.

Awards, Grants and fellowships

- 2000 Grant for young promising artist from Bengal, Deptt. of Culture, Govt. of West Bengal.
- 1991-92 Scholarship received from Kala Bhavan, Santiniketan, Visva Bharati University.
- 1989 Awarded by Indian Society of Oriental Art at Biral Academy of Art & Culture, Kolkata

Work collections

France-Ecole Supérieure des Beaux Arts du Mans
Esther Hoffenberg & Mathias Perez
Dr. Naresh Sen, Paris & Private collections in France
Mr. Smarajit Mitra (CA), Kolkata
Baroda, Chandigarh, Mumbai, Canberra.

Interest

Travelling & Photography Abesh Bivore Mitra
Dated: 14-03-2012

6

TRAVAUX EN COURS

Christophe Manon, L'éclat du sensible

Constance Chlore, Mains blanches

Jean-Paul Fargier, Daney



Alexandre Bonnier et François Di Dio à Ginostra, île de Stromboli, Sicile

L'ÉCLAT DU SENSIBLE (extrait)

Christophe Manon

soleil aujourd'hui est prodigue en caresses et les piétons, en traversant la rue, adoptent une démarche moins conventionnelle que de coutume, mais je n'oublie pas pour autant que mon cœur est un muscle qui semble parfois prêt à exploser. Peut-être

la conséquence de certains excès que je répugne à évoquer ici ou bien

est-ce l'amour que je te porte qui s'emballe et m'opresse. Rien

d'inquiétant toutefois : si la joie que j'éprouve est à cette condition, je m'y abandonne sans restriction et m'en remets à la courbe secrète de son incandescence. Acceptes

l'évidence de l'instant et ne te bornes pas à soigner les blessures que le passé nous inflige. La nuit venue, nous résoudrons des équations à plusieurs inconnues en évoquant la pureté de nos imperfections et je poserai peut-être une main sur ton sein. Cela

je t'en sais gré, ainsi d'ailleurs que de ta science resplendissante du sommeil. Et comme parfois une phrase lancinante s'impose à notre esprit et nous ne pouvons plus nous en débarrasser à moins de la communiquer, ainsi

nos regards ont ce caractère d'urgence qu'il nous incombe de partager sans délai. Puisse

cette mélodie vibrer longtemps à mes oreilles. Il m'a fallu des années pour trouver le ton juste. Encore souvent la virtuosité prend le dessus et m'impose une gymnastique angoissée pour introduire

des dissonances. Si tu trembles,
c'est de désir et l'intensité
de mon exaltation t'inspire
des gestes d'une incomparable
douceur. Oublie cependant

ce que je viens de dire et méfie-toi, car je suis sans scrupules : jamais

ne fléchira ma volonté de cueillir ton haleine. À travers l'air matinal s'élève une immensité bleue et notre souffle se dissipe lentement en fines gouttelettes de brume. Toute ta tendresse accumulée se répand en moi en provoquant

d'effroyables collisions de particules. Quelque trouble, sans doute, que l'on ressent à se tenir si près de l'intranquillité et pour inconfortable que soit cette position, il n'en demeure pas moins qu'elle confirme notre capacité à plaider en faveur du réel. Tu peux

contester la validité d'une telle formulation, un brin expéditive, et qui pourrait ne pas être la plus satisfaisante. Toutefois, si nous devons souffrir l'un par l'autre, qu'au moins ce ne soit pas de n'avoir pas osé

laisser s'épanouir d'audacieuses exigences. Et quittes à consentir à scruter le présent, autant acquiescer à la beauté de l'événement afin qu'émerge enfin durablement l'épaisseur du silence. Perdu

dans les notes aigües qui forment un vaste cercle autour de l'existence, je n'aspire qu'à rejoindre la surface du temps et enlacer la matière vivante qui envahit l'espace environnant. Quel champ de force attire les mots les uns à la suite des autres et les fait graviter

autour d'un point central vers lequel ils convergent mais qu'il est difficile d'identifier, en dépit de l'apparente proximité des sujets et de la simplicité du sens ? Cela est impossible à démêler, tant le texte semble pour ainsi dire

égaré dans sa propre lumière. J'ai beau tendre

la main et tenter de rassembler les bribes de pensées qui se pressent dans mon esprit pour leur imposer des conditions d'action, tout s'effrite et s'enfuit, tout se dérobe et s'évanouit ainsi que l'écume incertaine au sommet de la vague ou qu'un écho

dont la trace sonore s'atténue dans la plaine. Que reste-t-il alors et que faire

désormais pour ne pas dériver vers de vaines

spéculations qui n'ont que l'apparence de l'authenticité ? Pour épineux que soit le problème, je n'entends pas m'y attarder, car j'ai le goût des accélérations et je sais me dérober avec souplesse en changeant de vitesse. Viens

avec moi. Nous irons sous d'autres soleils et si tu le permets,

peut-être que je t'embrasserai. Mais si sur le chemin tu préfères bifurquer, je te suivrai sans protester. Les itinéraires se valent pourvu qu'ils soient nouveaux et nous méritons bien quelques égarements quand on cherche la voie de l'éblouissement. Bien sûr

il est possible que tout cela s'achève sans aboutir. Qu'importe alors,

puisque nous avançons et que nous acceptons de ne pas oublier. Notre mémoire est une sûre compagne dans l'aventure qui s'ouvre, car ce qui s'offre ainsi doit être conservé pour être respecté. Et si parfois la peur

s'impose et nous contraint
à relâcher la prise, ce n'est pas
ce qui doit nous faire reculer. Ici

l'échec n'est pas de mise. Et lorsque l'un de nous voudra se reposer ou se désaltérer, nous saurons faire preuve de patience aussi longtemps que des molécules circuleront

entre nos hémisphères. Maintes fois j'ai cru

approcher une vérité et je la repoussais n'étant pas satisfait de son rayonnement. Aussi bien

j'aurais pu m'en saisir et lui donner la forme propice à l'émancipation. Je contemple à présent l'étendue des contradictions dans lesquelles je me perds par manque de discernement et je reste sans voix. Combien faudra-t-il

de nuits blanches à compiler d'antiques fables pour reconstituer l'empreinte effacée de tes pas sur la grève désertée par la mer ? Dans ces sortes d'impasses, je m'impatiente en buvant du whisky et le chant se distant. Les syllabes à leur tour

refusent de se réconcilier. Crois-tu

que je te reverrai demain comme tu étais hier ? Il me semble désormais ne plus savoir nager dans les ondes impassibles de *l'infinie puissance salvatrice de la vie*

enfantine et l'air fini par me manquer tant je m'agite en vain. Dehors

l'obscurité s'accumule en petits tas compacts qui mûrissent et qu'on ne peut écarter car l'existence

est une coïncidence qu'aucune formule algébrique ne saurait déchiffrer. Et pour peu que j'essaie de voir en moi, je peux constater à quel point

m'obstinant au risque d'hypothéquer la stabilité de la situation, j'incline à croire que je me trompe. Ainsi, ce que j'attends peut ne pas avoir lieu ou se produire à de multiples reprises, la communication établie

entre nous et qui passe en dessous des mots ne s'interrompra pas et peut-être

s'affranchira de nos aspirations en imposant son rythme aléatoire. Mais faut-il pour autant

se fier à sa capacité d'inventer une forme de relation inédite et durable ? Sur ce point, un doute subsistera aussi longtemps qu'il ne sera pas formulé de façon explicite. À présent, l'atmosphère s'incline et se teinte

des prémisses vulgaires du printemps auquel s'adjoint *un surcroît de lumière*. Au milieu de la mémoire touffue certains, bien sûr, s'effacent ou même se flétrissent et nous n'y pensons plus à moins

de les y dénicher. La source insipide de leur présence s'est à jamais tarie. Sans regrets et toute colère

bue, nous les laissons s'enfoncer
dans l'épaisse et insondable
vase d'oubli qui stagne
sous la surface des souvenirs.
Mais la multitude des êtres
dont nous sommes épris
irrigue et alimente notre esprit

en rêveries diaphanes afin qu'il se déploie dans tout son potentiel et qu'il s'enracine dans l'humus profond d'un passé dont nous sommes le refuge inviolable. De cette façon, et tant que nous vivons, nous sommes accompagnés et nous accompagnons, et si la solitude un instant

nous saisit, c'est de ne pas savoir écouter ces voix qui nous habitent. J'entends par là qu'un individu est un nombre important et qu'il y a légion dans le cœur d'un mortel. Il en est même que nous n'avons pas connus et dont cependant

la mémoire nous hante. Et cette communauté tenue par des liens aussi précaires que ténus occupe une place secrète qu'aucune adversité ne saurait déloger. C'est ainsi que nous croisons dans la pénombre rafraîchissante d'existences

étrangères et dans la plénitude d'un temps qui ne peut être rompu même à l'heure venue de notre dernier souffle. Pour ce jour, la confiance dont nous témoignons

l'un envers l'autre demeure en suspension et sa substance

lentement se décante et s'épanche à l'intérieur du corps, provoquant de fortes fièvres dont je me défends en appliquant des cataplasmes

d'absence ou bien en inventant des univers parallèles dans lesquelles je finis par me perdre. Ce qui au fond ne présente pas de différence majeure. C'est à cette condition

que la température s'abaisse et la parole revient, aussi frêle soit-elle. Dans cette sorte de disposition, les images subsistent clairement et le passé semble augurer

d'un futur qui n'est pas encore né. Mais cette thérapie a également des effets secondaires qui me rendent impuissant à maintenir la distance tandis que l'attraction des pôles demeure incontrôlable. À tout instant je redoute

de quitter la route et de casser

la belle mécanique qui me propulse dans les zones sensibles de la réalité. Je la sens qui menace de se fragmenter ou bien de se décomposer. Tu comprends

mieux que quiconque l'étincelle qui m'anime et pourquoi, parfois, je m'adonne aux puissantes drogues de l'incarnation. Et quand je m'abandonne à l'arbitraire de circonstances extérieures en me déplaçant librement dans les corridors conduisant à ta respiration, tu sais

me prendre par la main pour me reconforter. Des nuages viennent

à se disloquer en roulant dans le ciel avec un sifflement d'angoisse me rappelant qu'hier

tu semblais sur le point de répandre des larmes, comme lorsque après un excès de tension tout soudain se relâche et que nos membres en tremblant se délassent. Et ce n'est pas d'avoir évoqué ensemble cette lumière indéfinissable qui semble quelquefois filtrer à travers

les pages d'un livre ouvert. C'est une remarque trop banale pour susciter

une quelconque émotion même sur ta sensibilité

à *fleur de peau* et sujette au tragique. Il en est qui croient

devoir imposer leur marque aux jours qui défilent et tentent de susciter de douteuses passions chez leurs contemporains. Peut-être est-ce un effet de leur faiblesse ou bien le symptôme d'un manque

impossible à combler. Un tel aveuglement ne saurait s'affranchir d'une douloureuse amertume qu'aucune ruse n'est en mesure de déjouer. Autant les ignorer et s'abstenir de concourir au bruit qu'ils s'efforcent d'attacher

à la suite de leurs pas erratiques. Timidement tu voudrais

t'approcher de mon infirmité et lui permettre

de se diluer lentement au contact de ta légèreté. Qu'y puis-je

si je suis ainsi fait et si je suis le jouet de tant de confusion ? Je n'aspire qu'à goûter les bienfaits d'une sereine espérance et à jouir

de la beauté du jour. Mais puisque souvent me blesse l'angle de l'expérience, je m'en remets

au baume de tes soins assidus, de sorte qu'à la faveur de tes apparitions il m'est permis d'apaiser les troubles de mon tempérament. Prenons

ce qui nous est donné ainsi que des bienfaits et offrons en retour comme font les enfants un peu de la fragilité dont nous sommes doués. Il me semble t'entendre même

quand tu ne parles pas. Qu'on le veuille ou non,

la violence à laquelle il est indéniable que nous participons

MAINS BLANCHES

Constance Chlore

Nous allons chercher ensemble
Percés de mille trous

Chacun cache des mains chaudes dans son dos
Les mains sont semées partout
Les mains blanches apparaissent au matin
Où chacun fait grain de son chemin

Mouvement :



L'aigle de la ligne tremble
L'orbe joue du regard Yeux vivants
Être dans le mouvement



Quatre à quatre en quelques bonds
Sauter dans la brume
Eau de rosée, eau inversée
OH c'est plus large que mes épaules
Le ventre mauvais de l'escalier
En est-ce un ?
Je sais la distance, je comprends l'air
Au loin le mur m'attend : de pierre à pierre
Et sans chemin
Il faudra escalader, percer, détruire : passer



Ai-je scié mes aigles d'âme ?
Mon émoi est d'ivoire
Dis-moi
Comment quelque chose s'ouvre ?
Vibrations rapides, notes aigües

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Pierre à pierre le mur est haut
Hisser Monter
À l'absolue épine plus charnelle qu'une ombre qui
Demeure ancienne
Je dis : « Pourquoi tu mens? »
Au seuil du sommet noir
Qui chante jusqu'à moi
Tout ce qui prononce se prive de bouche
Pour changer nos vies, où que l'on soit il faut les fracasser, il faut
risquer.
Elle dit : J'entends
Comment vivre sans bord
Ni d'un côté ni de l'autre ni dans l'interstice
Il dit : J'entends
La terre retient ce qui tombe ; l'air me retient de mourir
De ce qui tombe sans mains Toujours Je ne puis contre : Rien
Céder ou non : Pour mémoire :
Les pierres tombent

Cet état creux du vertige
Pierre soulevée
Pierre élevée
Les pierres tombent

Soulevée, élevée, tombée
Dans la pierre glisse qui n'en peut sortir
Je finirai par n'avoir plus de bras

Et j'irai encore boire seul à la terrasse des cafés

Et j'irai encore boire seule aux terrasses des cafés

Alors que de nombreux efforts me figeaient au point d'arrêt, je ne
savais rien de mon corps, rien de mes désirs et je cherchais, Alors que
contre le point d'arrêt, je me ruais, ma tête cognait, mes pieds
frappaient, je me démenais. Point d'arrêt, cran d'arrêt. À ce mur sans
mouvement je me heurtais, cognais, frappais. Rien ne continue, Rien
n'avance plus.

)))))))))*****

Je ne puis
 En arrière, en avant : rien ne sert de courir sur un pont Faux
 Il n'y a plus de rues, plus de maisons Partout des traces
 Je ne puis
 Prêts à fuir comme à demeurer
 Je marche contre le mur
 Je tourne, Calme, calme, me dis-je
 Le mur est partout
 J'abandonne
 Pierre
 À
 Pierre
 Je laisse tomber. Tombe et gis. Et immobile
 Nue de l'effort et de la volonté sans joie
 Ce qui frappe est dans mon poing
 Mon désir usa
 Le calme délire des convictions.

))))))))) oooooo

))))))) ooooo
 ----- o o o o o -----
 Il dit : Je
 Laisse
 tomber.
 Tombe et
 gis. Et
 immobile.
))))))) ooooo
 ----- o o o o o -----

Elle dit : Je
 laisse
 tomber
 Tombe et
 gis. Et
 Immobile.

Je ne puis, je ne suis
 Dans cette expansion
 Hantée de marges assombries
 Le geste de secouer
 Mes joies, mes pleurs, mes fleurs
 Jusqu'à ce que je touche ma démesure
 L'impatience de te connaître était alors mon sang
 Tes mains si près des miennes

00 Ose
 Le secret se partage
 En vibrations lentes, en notes graves
 ooo **00**ooo oo**00**oo

Ton geste agrandit Ce qui s'accélère

L'esquive musicale du danger

00

**** 00***

00

----- Je ne bouge plus je ne fais plus rien

Tu bouges Tu bouges

----- Je n'agis plus, je ne fais plus rien

Tu bouges Tu bouges

----- Cela se fait sans moi, cela se fait

Tu bouges Tu bouges

----- Je me déplace dans une couche d'immobilité épaisse

√ -----

La force soutient d'or chaud l'immobilité
absolue

fff

Ma main se tend, la tienne la prend

Je ne sais plus mon nom

J'apprends

Celui qui tisse connaît l'œil

L'éblouissant Le rythme et L'éphémère

fff

Les mains portent, les mains transportent, les mains prennent tout le
poids, soulèvent la route qui nous tient ensemble. Et toujours à la
naissance des murs, sueur d'orage, la montée de l'amour. L'écoute
salée.

Cela se fait

Descendre remonter

Une goutte de soleil entre les lèvres

Descendre remonter autant de fois qu'il est nécessaire

Rien n'est plus immobile que tout mouvement

Nous allons chercher ensemble

La force qui soutient

D'or chaud l'immobilité absolue

Il dit : Par les bords ébréchés, je descends sans marche, je monte sans
escaliers. Ne nous arrêtons pas en cours de route, non, ne pas vivre des
états successifs mais leur flux continu. Ce qui change vraiment, c'est
d'être dans le changement.

Au monde des rythmes lents
Notre substance extrême d'hiver
Entre dans la vie lente
Portés par rien de solide, l'air sous nos pas

Elle dit : En 30 marches je gravis, en 30 marches je descends. Ne pas s'arrêter en cours de route, ne pas vivre des états successifs mais leur flux continu. Tout cela pourtant, tout cela à nouveau. Ce qui change vraiment, c'est d'être dans le changement.

Tout cela pourtant, tout cela à nouveau
Cet axe immobile
Ce qui change, c'est d'être dans le changement

Et que tout aille aux mains
Si possibles blanches.



Serge Daney par Joane Logue, New York janvier 1982

DANEY

Jean-Paul Fargier

Vingt ans que tu es parti, Serge. Que tu flottes dans ma mémoire, me visites en songes, reviens éclairer des rencontres avec des amis où ton nom surgit parmi nous, et où soudain chacun rivalise d'anecdotes à ton sujet. En voici quelques-unes que j'aime à placer habituellement.

En rangeant des « vieux papiers », je tombe parfois sur une de ces « cartes vertes » que tu m'envoyais en début d'année : afin que je puisse entrer gratuitement dans les cinémas... en usurpant ton identité ! La carte verte de critique professionnel est un coupe-file précieux. J'en avais eu longtemps une à mon nom, quand j'écrivais pour *Tribune Socialiste* (l'hebdo du PSU). Puis je l'avais « perdue » en quittant ce journal lorsque la radicalisation de *Cinéthique* me contraignit, sous peine d'exclusion, à ne plus signer dans un « torchon réformiste ». Quelques années plus tard, mon entrée aux *Cahiers* m'avait conféré beaucoup de prestige mais pas restitué cette fameuse carte, que le syndicat des critiques n'accorde qu'en nombre réduit aux divers organes de presse. Les *Cahiers* en recevaient quatre ou cinq et nous étions plus de dix, de douze, à y écrire. Les plus anciens en bénéficiaient par principe. Pourquoi, Serge, avais-tu décidé de m'offrir ta carte périmée ? Parce que je t'avais raconté, un jour de confidences dans un café, près des *Cahiers*, que j'avais réussi à faire usage de ma dernière carte verte pendant deux, voire trois bonnes années, car les caissières des cinémas ne réagissaient qu'à la couleur, pas au chiffre de l'an (que je cachais d'ailleurs, pour mieux les tromper, avec mon pouce). « Tiens, essaie avec la mienne, tu verras bien, ça serait marrant que ça marche. » Et ça avait marché. Et désormais, quand Serge recevait sa nouvelle carte, il m'adressait celle de l'année précédente, avec ses bons vœux, assortis d'une plaisanterie.

À partir de janvier 83, la plaisanterie vira au « private joke » répétitif. Serge signa cette année-là et ne signa plus désormais ses envois (ainsi que ses cartes postales ou les dédicaces de ses livres) que de ces trois mots : « *la chèvre même* ». Souvenir d'un fou rire énorme que nous avons partagé au cours d'un dîner à New York chez mon amie Joan Logue. Fou rire monumental, harassant, totalement opaque, tellement chargé de triple sens, parfumé d'inconscient que chaque fois que nous l'évoquions, par la suite, nous repartions dans des hoquets difficiles à étouffer. D'ailleurs, en écrivant, j'en ris encore. Joan, pour faire plaisir à ses hôtes français, avait acheté des fromages de chèvre. Leur puissance olfactive et leur goût de derrière les fagots étaient si terribles que Serge, sollicité de donner son avis sur ces sublimes crottins, avait statué sur leur cas par cette formule irréfutable, après avoir multiplié les « hum » du connaisseur : « *ce n'est pas du fromage, c'est la chèvre même !* » Et nous avons pouffé de concert, lui et moi, sans pouvoir nous arrêter avant cinq bonnes minutes, répétant « oui, la chèvre même » en écho aux mêmes mots dits, en riant aux éclats, par notre hôtesse mais sur le mode interrogatif et avec son accent américain qui indubitablement faisait bêler le mot chèvre, « la chèèèvre mêêêême ? ». Le plus drôle, et nous voilà reparti pour un tour, fut quand Serge tenta de traduire son énigmatique appréciation pour Jonas Mekas et Nam June Paik, qui participaient à ce banquet. Je ne sais s'il y parvint. En tout

cas il ne chercha pas à justifier notre hilarité. Elle était injustifiable, reposant sur des non-dits partagés difficilement formulables, et sans doute inavouables, quand bien même aurions-nous su trouver les mots pour en exprimer le suc ou plutôt, vu la circonstance, « en traire le lait ».

En y réfléchissant maintenant, il me semble que notre rire éclatait là justement parce que nous étions *là*, en Amérique, avec des Américains, des Américains bienveillants, pleins de prévenance avec nous, Français, et que cette tentative d'abolir la distance entre eux et nous par l'exhibition au cours d'un repas américain d'un symbole de la gastronomie française se soldait à l'évidence par un échec, et un échec foncièrement inévitable, que statuait cette fulgurante irruption de la cause (la chèvre) au lieu de l'effet (le fromage) attendu, désiré. Il ne serait pas faux, non plus, pour cerner les raisons de notre *fou* rire de spéculer sur le glissement de genre (*le* fromage/ *la* chèvre) qui se glisse souvent dans les évocations parodiques que les homosexuels aiment faire des « folles », pour la plus grande joie des hétéros, mettant au féminin leurs compagnons de plaisirs (ainsi Serge aimait-il appeler Jean-Claude Biette « la Biette »). En fusionnant nos rires, Serge et moi basculions dans une complicité sexuelle de second ou de troisième degré. En toute connaissance de nos engagements amoureux respectifs du moment, nous nous accordions cette parenthèse fantasmatique, aussi énorme que discrète.

Parmi mes autres souvenirs de ce voyage à New York figure en bonne place la visite que nous rendîmes à John Cage. C'est Joan Logue, pas rancunière, qui avait arrangé la rencontre avec son ami John, auquel elle avait consacré un de ses fameux « portraits vidéo ». Portraits que j'avais programmés au festival de Montbéliard, où j'avais fait inviter Joan. Un an plus tard, envoyé à New York avec Serge Daney pour contribuer à un numéro des Cahiers spécial USA, Joan m'avait invité à résider dans son loft, qui se trouvait juste au-dessous de celui de Nam June Paik. Le soir avant de m'endormir, j'écoutais ému les pas au-dessus de ma tête du pape de l'art vidéo, médium dont j'étais devenu un spécialiste à l'instigation de... Serge Daney. « Puisque tu fais de la vidéo, écris sur ce sujet, donne nous des articles sur les vidéastes », m'avait-il suggéré un jour, en tant que rédacteur en chef.

Cinquième avenue. Nous voici dans l'ancre du pape de la musique contemporaine. Sourire généreux, légendaire. Pendant une heure nous déambulons à sa suite dans les diverses pièces de son appartement, envahies de plantes. Il y en avait partout : posées sur le sol, installées sur des tables, des escaliers, accrochées à des rebords de fenêtre, dégoulinant de pots suspendus au plafond. On se serait cru dans une serre tropicale. John, riant dans sa barbe, nous faisait l'honneur de son royaume, nous présentait chacun des membres de cette tribu végétale, nous expliquait comment il s'y prenait pour les nourrir quand il quittait New York. De temps en temps Serge ou moi glissions une question (futile, à ses yeux, sans doute) sur son œuvre. Il nous répondait sans s'attarder, passant vite à la spécificité de telle fleur rare. Nous avons parlé ainsi debout sans jamais nous asseoir sur une chaise, un banc, comme si chaque question que nous posions nécessitait une réponse en mouvement, à entendre dans telle pièce plutôt que dans une autre. À la fin, comme on distribue des orangeades pour clore une soirée, John nous a donné des petits arrosoirs afin que nous contribuions à l'entretien de ses protégés. Et nous voici versant, sous sa direction, une pluie bienfaisante sur des feuilles et des tiges dont nous avons déjà oublié le nom. Amusés et fiers d'être ainsi adoubés par le Maître du Silence comme jardiniers d'honneur. Quoi d'autre ? C'est tout. Les paroles volent, les actes symboliques restent. Impossible de remettre la main sur le numéro spécial USA, où la relation de cette expédition en territoire cagien devait tout de même retentir de quelques déclarations décisives.

Amsterdam. Une semaine chez Johan van der Keuken. Nous logions chez « Johan » et « Nosh », l'épouse et preneuse de son du cinéaste-caméraman. Appellation immédiate par les prénoms et tutoiement de rigueur entre nous et ce cinéaste génial, qui venait d'être enfin reconnu par les Cahiers. Pendant quatre ou cinq jours, nous avons regardé tous ses films, prenant des notes, discutant entre nous après chaque film, quatre ou cinq longs métrages et une multitude de courts. Puis nous avons procédé à un très long entretien, que les Cahiers ont publié sur deux numéros, assortis l'un d'un texte de Daney, l'autre d'un texte de moi. Après cette somme, le hollandais décolla et rivalisa en célébrité avec Joris Ivens son compatriote. Il devint l'invité privilégié du Cinéma du Réel. Des producteurs français se mirent à financer ses films. Agathe Gaillard montra ses photos. Je ne suis pas peu fier d'avoir été la cheville ouvrière de ce succès (comme l'avait pointé Louis Marcorelles dans un article du Monde). Pendant trois ans je m'étais battu, avec quelques amis (Jean-Jacques Henry, Claude Ménard, Danielle Jaeggi) pour faire connaître cet auteur admirable de films engagés politiquement et formellement surprenants. J'avais découvert le cinéma de van der Keuken deux ou trois ans plus tôt, grâce à l'insistance de Robert Daudelin, le directeur de la Cinémathèque de Montréal, qui m'en avait montré quelques uns. Stupéfiants. Nanti par Johan de copies 16 mm, j'étais allé frappé à la porte de quelques distributeurs (Mme Decaris du Gît-le-Cœur, le grec du Saint-André des Arts, les frères Rochman des Trois Luxembourg, etc.), qui avaient tous tenu à voir les merveilles que je leur promettais. Partout le même accueil : intéressant mais pas assez cinématographique, vous devriez essayer de les montrer à la Télé. J'avais commis l'erreur de dire à mes interlocuteurs que ces films avaient été produits par la télé hollandaise.

Et Daney, dans tout ça ? Un jour, je réussis à l'entraîner à une projection du *Nouvel âge glaciaire*, que Jean-Jacques Henry organisait dans le local de l'ATAC, près du Centre Pompidou. Serge fut enthousiaste et réclama une autre projection pour d'autres rédacteurs de la revue. Qui réagirent pareillement. J'étais entré aux *Cahiers* quelques mois plus tôt. Ayant été à l'origine de cette découverte, je fus naturellement missionné d'aller en Hollande avec Serge pour « voir tout » et ramener un maximum d'infos. Veni, vidi, vici (notre ignorance). Nous avons beaucoup vu, beaucoup bu, beaucoup parlé. Je ne me souviens plus des propos sérieux que nous avons échangés sur et avec notre interlocuteur (les plus officiels figurent quand même dans les entretiens), mais ce qui résiste encore à l'effacement de ce voyage c'est une plaisanterie avec laquelle Serge agaçait Johan en rapprochant, d'une manière paradoxale, le style de ses films avec celui des régimes alimentaires qu'il nous faisait partager, attention pluriel, là était la subtilité de la théorie de Daney : *le matin* (fromages en lamelle, pain macrobiotique, condiments à peine relevés, café livide), une sobriété rude, qu'il n'hésitait pas à baptiser *protestante*, ce qui n'était peut-être pas très valorisateur. Johan le sentait bien et cachait une grimace résignée. Mais, ajoutait Daney aussitôt, « il y a aussi dans ton cinéma tout l'exotisme de ces plats que tu nous amènes manger *le soir*, dans ces restaurants javanais si exubérants ». Alors le visage de Johan s'éclairait, il rougissait de plaisir, commençait à bégayer un remerciement, approuvait. Oui, c'était bien vu, ce mariage de rigueur huguenote et de fantaisie asiatique débridée. Renversement anticolonialiste par emprunt culturel déguisé, imperceptible, encore jamais décrypté. Mais mâtiné en sous-main par une admiration de l'écriture d'Hitchcock, sans cesse déployée pour faire fictionner le réel. Et voici Serge et Johan rivalisant de références hitchcockiennes, qui me laissaient parfois d'admiration et pour l'un et pour l'autre.

Serge, tu m'as fait l'amitié de répondre à d'autres sollicitations de voyage, à Montbéliard, à Montpellier, plutôt éclair ceux-là. Liés à l'art vidéo, ce domaine dans lequel tu m'avais lancé en m'ordonnant d'y devenir « incontournable ». Je me souviens de l'endroit où tu as prononcé ce mot, c'était à la terrasse

d'un restaurant sur le flanc est de la Butte Montmartre, non loin des bureaux de Libé, où tu venais d'entrer, nous déjeunerions avec le rédac chef culture auquel tu me présentais pour qu'il me commande des papiers sur la vidéo. Incontournable, je le devins par la force des choses, peu de gens s'intéressant à cet art qui n'en était peut-être pas un. Mais quand tu t'y investissais toi-même, toi le grand Daney, zappeur et sans reproche, prophète des mutations télé du cinéma, tout le monde commençait à s'éprendre de cette magie électronique dont je m'étais fait une spécialité critique. De Montbéliard, alors le Cannes de la Vidéo, tu revins avec un article flamboyant : *La rétine en feu !* Qui fit école.

À Montpellier, tu réalisas un film, ton seul film, *La preuve par prince*, dont je suis sans doute le seul à conserver une copie. Un film en forme de chronique du zappeur. Tu avais accepté la proposition d'Alain Bray de regarder la télé toute une journée et d'accomplir dans la soirée un montage commenté de tes impressions critiques. Tu as choisi d'opposer le travail de Mac Enroe au non-travail de Prince. Ou le contraire (je n'ai pas revu ta vidéo depuis longtemps). L'événement se déroulait dans les locaux de *Télé Soleil*, un câble aujourd'hui disparu. Le soir, ton clip a été diffusé et nous n'étions pas peu fier, Alain Bray et moi, d'avoir réussi à te faire « travailler » toi aussi en images. C'était, des années plus tôt, ce que ferait, sans doute inspiré par tes chroniques de *Libé*, Daniel Schneidermann avec ses *Arrêts sur image*.

Si tu n'as signé qu'un film, en revanche tu as joué dans un certain nombre de courts ou de longs métrages. Tu aimais rappeler que lors de tes séjours en Inde pour gagner quelques roupies tu acceptais d'interpréter dans des films indiens de méchants anglais colonialistes. Ta silhouette filiforme et ton accent très british te prédisposaient parfaitement à ces rôles. Tu maîtrisais d'ailleurs tous les accents anglais, que l'on peut ouïr de l'Ecosse au Pendjab. Un de tes numéros favoris, pour amuser les amis, était ton imitation de l'accent des techniciens indiens qui plongent *The Party* dans la pire des catastrophes. Quand j'entrepris de faire dire des fragments de 3' de *Finnegans Wake* à des joyciens patentés (comme Cage, Sollers ou Cunningham), je t'invitais à dialoguer avec Jean-Claude Bouvet. Le clip qui en résulte témoigne de l'atmosphère joyeuse que nous avons partagée toute une après-midi, à grand renfort de guinness et de whisky irlandais, qu'on vous voit déguster à l'image (mais ces boissons sont en partie le sujet sinon les héroïnes du texte de Joyce). Chaque fois que je te revois pouffant entre deux vocables roulés comme par une gorge irlandaise, réagissant aux facéties de l'ami Bouvet gravées au burin par un accent d'Oxford plus vrai que nature, je me dis que la vie était belle dans l'insouciance des années 80, où tout nous semblait possible (en matière d'art comme de sexe, de politique comme de philosophie), et où nous nous permettions tout.

À nos risques et périls.

Le jour où l'on annonça la mort de Foucault, j'étais assis avec toi à la terrasse d'un café, place de la Bastille. À l'entrée de la rue de la Roquette. Vérification faite (sur Wikipédia) c'était le 25 juin 1984. Il faisait chaud sans doute et il me semble qu'un comité de rédaction avait été annulé ou déplacé et que tu m'avais proposé d'aller nous « en jeter un » place de la Bastille. Ton quartier, dont tu te mis à parler avec émotion. De ton enfance entre ta mère et ta grand-mère, qui t'amenaient souvent au cinéma dans les salles de seconde exclusivité. De la découverte de ton homosexualité. De ton voyage avec Skorecki à Hollywood. De ton entrée aux Cahiers (via Douchet). Nous avons alors évoqué comment tu avais eu l'idée de me demander d'écrire pour les Cahiers, quelques mois après ma rupture avec *Cinématique*. C'était chez Charles Belmont et Marielle Issartel, dont tu étais très ami. Tu avouas, ce qui me surprit beaucoup, que tu étais terrifié par mon attitude. « Tu étais d'une violence, verbale, incroyable. » Tu gardais un souvenir terrible

de cette confrontation entre les rédactions des *Cahiers* et de *Cinéthique*, rue Coquillière, dans les locaux des *Cahiers*, quand nous avons décidé de régler nos différents (d'ordre politique autant que cinématographique) par un duel de mots, qui dura toute une après-midi. « Mais nous aussi nous étions terrifiés et vous trouvions redoutables, insubmersibles. » Belmont certifia que j'étais un garçon doux et fréquentable, et tu m'ouvris la porte pour un essai. J'apportais vingt pages, un brûlot contre le cinéma révisionniste, étrillant *L'Affiche rouge* de Cassenti. Tu les publias et je fus admis dans le cénacle de la revue que je lisais depuis mon adolescence. Un bonheur. Et puis tout à coup, tu t'énervas : « S'ils ne disent pas dans *Libé* que Foucault est mort du sida, je démissionne. Merde, ça suffit, cette hypocrisie. Il y a des milliers de morts à cause du silence sur ce risque. » Comme si tu pressentais que tu allais bientôt être toi-même la victime de cette pandémie. J'ignorais tout des mœurs de Foucault et je fus fort surpris d'entendre cette sortie impétueuse de Serge. *Libé* a dû dire la vérité car Daney ne démissionna pas et nous régala longtemps de ses billets et de ses articles étincelants d'intelligence, la page que beaucoup lisaient en premier en ouvrant le journal par la fin.

Serge, je n'ai pas été de ceux qui t'ont accompagné dans ta maladie. Je le regrette mais je savais tu étais très entouré. J'ai appris récemment, dans le film que Serge Le Péron a réalisé sur toi pour les vingt ans de ta mort, comment tu étais « parti ». Quelques heures avant ton dernier souffle, qui survint à l'hôpital, tu étais alité chez ton amie Martine Marignac, chez qui tu avais trouvé refuge affectif et assistance médicale. Un tournage avait lieu dans le bureau de Martine. Amos Gitai dirigeait une scène avec Hanna Schygulla, Samuel Fuller et Antonio Carallo. Par la porte entrouverte, tu écoutais les dialogues, les claps, les reprises. De temps en temps l'un ou l'autre des comédiens allait te parler. Soudain un malaise plus fort que les autres t'obligea à accepter qu'une ambulance vienne te chercher pour te conduire à l'hôpital. Quand les brancardiers arrivèrent, le tournage s'interrompit et toute l'équipe fit comme une haie d'honneur à ce grand corps qui s'en allait. Comme Molière est mort en scène, Daney a disparu entre deux claps.



Photo de Geneviève Morgan (rapprochant Daney photographiant Jean-Paul Fargier/Daneu par Joan Logue/dédicace du Ciné Journal invoquant "la chèvre même")

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

REFUSEZ L'USINÉ USÉ : LISEZ FUSÉES
mathiasperez.com

Directeur de la publication
Mathias Pérez

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

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

Maquette
Delia Sobrino

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

© Chaque auteur pour sa contribution
© Carte Blanche 2012 pour l'ensemble

ISBN 978-2-905045-60-7
EAN 978290504560
ISSN 2117-9557

Je complète ma collection avec le n° 2 3 4 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
(entourer les numéros choisis)

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

Nom Prénom

Adresse

500 € avec un tirage de tête de Abesh Bivore Mitra ou Mathias Pérez

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

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

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