

Gérard Titus-Carmel

AU VIF DE LA PEINTURE,
À L'OMBRE DES MOTS

PRÉFACE DE ROLAND RECHT

L'Atelier contemporain
François-Marie Deyrolle éditeur

PRÉFACE

ROLAND RECHT

Un ouvrage déjà ancien de Gérard Genette examinait sous le titre de *Seuils*, toutes les productions verbales qui entourent le texte principal d'un livre : parmi elles les préfaces. Il se demande alors : quelle légitimité faut-il avoir pour écrire une préface ? quel rôle va-t-elle tenir pour le lecteur ? et puis ce n'est pas une question secondaire : qu'en attend l'auteur ? À cette question dernière, je ne saurais répondre. Je me contenterai d'examiner les deux autres.

Si le fait d'avoir écrit sur des artistes contemporains et sur l'art en général doit rendre légitime une signature au bas de cette préface, la liste des préfaciers potentiels pourrait être longue. Mon intérêt personnel pour l'art de Gérard Titus-Carmel est un critère bien plus déterminant tout comme celui que j'ai éprouvé il y a bien longtemps pour quelques textes de lui (puisque ici-même c'est bien de textes qu'il s'agit). Mais je crois que c'est la constellation des peintres et des écrivains qu'il côtoie tout au long de ces pages et dans laquelle j'ai retrouvé tant de connaissances communes, tant d'amis communs, qui me donne le sentiment d'une certaine légitimité.

Les écrits de Gérard Titus-Carmel ici réunis s'étendent sur 45 années durant lesquelles il s'est simultanément livré à une intense activité de peintre et de graveur, sans omettre son œuvre de poète qui n'est pas incluse dans le présent ouvrage. Sans doute ne pense-t-il pas à l'écriture lorsqu'il peint, mais ses écrits, eux, témoignent d'un objectif constant : comprendre, non pas dans l'expérience quotidienne du geste mais à l'aide des mots que ce geste suscite, de quoi la peinture et la gravure sont faites. Revenir chaque jour devant la « *hautaine inaccessibilité de la peinture* », pour tenter néanmoins de l'interroger, et chercher aussi à saisir ce qui, en elle, ne satisfait pas absolument. Sinon, pourquoi écrire ?

Je formule une hypothèse : dans l'acte de peinture, une part de la chose qui sert de modèle, se dérobe, d'où naîtrait le désir de la saisir avec d'autres moyens. Mais ces moyens eux-mêmes qui sont les mots de la langue, ouvrent à leur tour sur de nouveaux mondes, lesquels demandent, exigent impérativement que

l'auteur s'y attarde. Et il est clair, en lisant Gérard Titus-Carmel, qu'il y a chez lui une jouissance de l'écrit aussi intense et aussi vitale que celle qui accompagne son travail de peintre. J'oserai même dire une jouissance de l'« inscrit » car, après tout, les mots s'inscrivent sur la feuille, tout comme le dessin ou, moins immédiatement, la gravure. Il y a donc une continuité matérielle entre ces diverses activités au sein de l'atelier.

Et c'est peut-être en cela que c'est le dessin qui se rapproche de l'écriture. Effacer, raturer, gommer, créer des réserves dans lesquelles vont se loger de nouveaux signes – mais ces palimpsestes demeurent dans la mémoire de l'artiste : *« Ne surtout pas craindre les rajouts, le poids des remords ou celui des repentirs accumulés : quoi que l'on fasse, de quelque façon qu'on tente de les oublier, ils seront toujours visibles (ou lisibles), parce que marqués au plus cru de leur chair ; c'est là la vérité cachée de la peinture, son épaisseur, en quelque sorte, comme, autrement, c'est aussi celle de la poésie, où ce qui voile les mots gauchit le sens et l'inneuve d'un sang nouveau – même si ce soudain afflux, du même coup, la délivre. »*

Au fil des pages qu'on va lire, je pense parfois à l'écriture de Francis Ponge. Non pas en raison d'une quelconque similarité de ton ou de style – Gérard Titus-Carmel a les siens propres – mais parce que leurs quêtes adoptent une commune mesure. Chez Ponge, la plume fouille et refouille les mots, ou les choses qu'ils revêtent, mais sachant qu'il faut bien passer par les mots pour atteindre ces choses. Sachant aussi quelle place occupent les mots dans la vie des choses. Et puis on joue avec les mots pas avec les choses. Si, à la différence des mortels, le peintre a une plus grande proximité avec les choses en raison de l'acuité de son regard, il ne peut cependant faire l'économie des mots lorsqu'il veut nous faire accéder à ces moments privilégiés où les choses se font tableau ou dessin. Ce qui se passe dans son atelier y demeurera indéfiniment enfoui pour nous, c'est un secret entre lui et le tableau. Mais il y aura, chez un peintre-poète qui a la générosité de Gérard Titus-Carmel, l'envie de nous tenir quelque peu informé. Tout comme il ne lâchera, à propos des peintres qu'il affectionne, que des bribes – ce qu'il en dit si pertinemment nous semblera toujours trop court.

Les écrits de Gérard Titus-Carmel témoignent d'une activité théorique : ils sont le produit d'une réflexion à partir d'œuvres du passé ou de notre temps, mais aussi à partir de sa pratique artistique propre. Ces écrits font en quelque sorte retour sur sa pratique de la peinture. Et puis c'est toute l'histoire de la peinture qui se trouve sollicitée. Les textes qu'on va lire ont été écrits dans ce lieu singulier où s'entrecroisent les œuvres d'Edvard Munch, de Bram van Velde, de Matthias Grünewald, de Picasso, de Chardin, de Jean-Pierre Pincemin, parmi bien d'autres, et de Gérard Titus-Carmel. En plus de l'érudition sans faille dont témoignent les essais sur *L'Indolente d'Orsay*, ou sur *La Raie* de Chardin et *le Portrait de Richelieu* de Philippe de Champaigne, il procède à une sorte de déconstruction progressive du tableau. L'historien de l'art prendrait pour point de départ la surface apparente, constituée en un objet défini une fois pour toutes, à partir duquel il élabore une trame interprétative – une interprétation où l'Histoire entre pour une part qui est, parfois, modeste ; le peintre Gérard Titus-Carmel, lui, s'intéresse autant à ce que le tableau donne à voir, qu'à ce qu'il recouvre. Et la raie se prête d'autant mieux à cet examen du tableau qu'elle est un organisme à autopsier. Encore davantage que le tableau de Philippe de Champaigne, celui de Chardin occupe une place tout à fait centrale dans ces écrits. Parlant de la chair de la raie, Gérard Titus-Carmel parle de l'épaisseur de la peinture qui se révélerait ici plus aisément que dans n'importe quel autre « modèle ».

Il s'agit d'un thème parmi d'autres, qui traverse un grand nombre des textes qu'on va lire, mais dont le poids est d'autant plus fort qu'il se situe au croisement de la peinture et de l'écriture : celui du travail pictural proprement dit (que la peinture ne partage ni avec la gravure ni avec le dessin, encore moins avec la sculpture) qui consiste à progresser par superpositions successives de couches colorées. Il n'y a plus que les mots pour remémorer tout ce qui est à présent rendu invisible.

Les Anciens aimaient évoquer la sculpture parce qu'à force de soustraire de la matière, le sculpteur finit par atteindre ce qu'il cherche, à savoir une forme enfouie qui aurait été présente au cœur du marbre dès l'origine. Le peintre, lui, dépose de la matière, recouvre sans cesse, et la forme naît à partir d'autres formes qu'elle efface définitivement. La peinture serait donc plus proche du modelage, et la

sculpture de la gravure, qui procède aussi par soustraction. Gérard Titus-Carmel parle très finement de ce processus : « ... *mais que peut donc offrir le tableau, autre que l'image de sa dernière peau (la plus récente, chronologiquement parlant), lui qui garde dans le silence qui l'habite le secret des heures et des jours passés à le tirer vers la lumière ?* » Chaque tableau est le résultat d'une succession d'autres tableaux, autant de chemins empruntés puis abandonnés – d'où sa virulence à l'égard du *Mystère Picasso* où Henri-Georges Clouzot donne une vision quasi platonicienne de l'acte pictural, d'autant plus fausse que Picasso reprenait sans cesse ses tableaux, déposant de nombreux palimpsestes.

Si je devais tenter de caractériser la double quête de GTC, peignant et écrivant, – et n'est-ce pas ce que le lecteur attend d'un « préfacier » ? – je dirais qu'il s'agit d'un véritable « *exercice spirituel* » dans le sens que Pierre Hadot donne à ces termes à propos des philosophes antiques. « Spirituel » ne doit pas être entendu dans son acception quasi mystique : il s'agit d'autre chose, d'exercices comparables à ceux à l'aide desquels nous assimilons peu à peu des règles de grammaire en les appliquant à des cas particuliers. L'écriture comme exercice spirituel, la gravure, le dessin comme exercices spirituels. Dans l'Antiquité, les leçons de philosophie nécessaires à ces exercices étaient dispensées dans le *gymnasion*, le lieu même où les Anciens pratiquaient les exercices physiques. Or, un tel lieu existe dans l'activité de Gérard Titus-Carmel : c'est son atelier. Le lieu où l'esprit et le corps travaillent simultanément à cette transformation. De tels exercices contribuent à transformer progressivement l'être tout entier : « *Dans le travail de la peinture ou dans la réflexion qui l'accompagne (ou la poursuit) par le texte (...) s'engage une même expédition dont on ne sort pas vraiment indemne...* » Mais les écrits, et la peinture, ont tout à y gagner.

PICASSO

1971

NOTES D'ATELIER

1971 - 1989

Durant de longues années, mon travail à l'atelier s'est accompagné d'un autre, celui, parallèle et adjuvant, relativement régulier, de la rédaction de notes, la plupart du temps rédigées à chaud – et effectivement dans l'atelier (même si celui-ci, à plus d'un titre errant, s'est souvent trouvé déplacé en de nombreux lieux ou a carrément changé de visage : chambre d'hôtel, jardin, imprimerie ou musée, par exemple). Le titre Notes d'atelier est donc à prendre dans une plus large acception, celle d'un ensemble de textes en écho à mes préoccupations de peintre d'une part (et principalement) et, d'autre part, à des curiosités voisines (dites de la contre-allée) ouvertes sur un monde, disons, extérieur – ou à ce qui en tient lieu : un voyage, une rêverie, la redécouverte d'un tableau oublié, une réflexion apparemment anodine, la coïncidence de figures ou d'objets de hasard recoupant celles qui, à longueur de jours, m'accaparaient.

Au début, ce ne fut que notations rapides ou brèves notices – presque des pense-bêtes : griffonnées dans la hâte, sans autre souci que de fixer tel ou tel aspect du travail, ces petits textes étaient semblables à certains dessins préparatoires ou annexes des œuvres plus abouties. Brouillons, esquisses ou notes, d'ailleurs, tenaient, dans l'élaboration d'une suite de dessins ou de peintures, quasiment le même rôle. Et j'attendais, des uns comme des autres, des développements futurs que je me plaisais à imaginer dans l'urgence de ces pages de carnet ; leur transcription seule était déjà l'image avancée de ce rêve.

Puis, petit à petit, l'intérêt s'est insidieusement décentré ; les textes se sont affranchis de leur sujet et ont commencé à parler seuls. Plus tard, ils ont revendiqué la place qui leur revenait et que je feignais de leur mesurer : il était en effet devenu évident que depuis longtemps l'écriture caracolait aux côtés de la peinture, n'en rendant qu'accessoirement compte. Pire, le plaisir de reprendre le soir, ailleurs, les notes de la journée et de les retravailler (c'est-à-dire de leur redonner un peu de la langue qu'elles auraient pu perdre dans le feu de l'action – mais sans toucher, bien sûr, à ce qu'elles y avaient certainement gagné) les désolidarisait encore un peu plus de la destinée des œuvres qu'elles avaient côtoyées quelques heures auparavant.

Notes d'atelier & autres textes de la contre-allée, Plon, collection « Carnets », 1990 ;

Le dessin, pourquoi ?, École d'art de Marseille-Luminy, 1991.

(*The Pocket Size Tlingit Coffin*, Éditions Baudoin Lebon SMI, Paris, 1976 ;

Le Casque de Nikkō, Daniel Lelong éditeur, collection « Repères », Paris, 1984.)

La séparation devenait alors inévitable. Elle s'est trouvée finalement consommée, sans drame, naturellement, au bas de la dernière page de ces textes.

Car entre-temps, l'écriture proprement dite s'est ouverte à d'autres lieux qu'il n'est plus possible de parcourir à l'ombre du seul atelier ou dans les parages immédiats de la peinture. Ces Notes apparaissent donc comme la compilation complète et à jour d'un travail qui se termine bel et bien là. (Et la peinture, curieusement – peut-être soulagée de la présence constante et [trop?] attentive de cette voix qui la commentait sans cesse en direct –, a l'air de très bien supporter sa nouvelle liberté.)

Restent ces feuillets, longtemps épars comme corps démembré, aujourd'hui rassemblés dans l'espace compact d'un livre. On les lira, j'espère, comme ils ont été écrits, scissions d'instant privilégiés ou éprouvants, lointains, étrangers ou, au contraire, indiciblement proches. Dans cette distance-là qu'ils couvrent me reviennent soudain à la mémoire ces lignes d'André Breton écrites au terme inéluctable de sa rencontre avec Nadja (je vois encore son portrait hors texte avec, en légende, le début de la citation suspendue aux trois points de ponctuation): « J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre... » et poursuivant dans le texte: « qui, en étant venu à bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait. Que ne me laisse-t-il croire que chemin faisant s'est présentée à lui au moins une véritable occasion d'y renoncer! »

Loin d'un léger étonnement – la certitude, au contraire, d'avoir – sauvegarder une certaine qualité de temps entre les mots.

Et pour moi, ici, avec les mots.

La Grand'Maison, mai 1989

Voici un long bambou, en voilà un court.

TS'UI - WEI

Aachen, novembre 1971. Sur la reconstruction olfactive d'une peinture romantique (un paysage *juste après la pluie*) en hommage à Caspar David Friedrich.

Placer Caspar David Friedrich... non pas en *référence* à cette reconstruction olfactive, mais bien le *citer* là, dès le seuil, reprendre l'idée romantique par excellence de la nature comme appel à l'illimité en tant que modèle possible et travailler sur le *déplacement* de l'idée de lieu – ici une forêt sombre et silencieuse – vers celle du moment où on la découvre (juste après la pluie), et dont la durée même pourrait être la trace retrouvée des forêts de Friedrich dont David d'Angers disait, parlant du peintre, qu'il avait découvert « la tragédie du paysage ».

Courceroy, août 1972. Sur *l'Usage du nécessaire*.

Entendre par *usage du nécessaire*, l'usage (l'utilisation) produisant infailliblement son *effet* (et user: « a déjà servi ») d'un nécessaire, ce coffret qui accompagne les déplacements et renferme des ustensiles pour divers travaux (un nécessaire de *voyage*, un nécessaire d'*armes*).

Cet usage – cette usure – consiste en un fonctionnement toujours identique: la manœuvre qui clôt la boîte, son couvercle s'abaissant soudain. Un mot, un ensemble de mots, en saillie sur la face interne de ce couvercle, celui-ci abattu, ses grosses lettres inverses pénètrent, en s'y inscrivant cette fois à l'endroit, dans une matière meuble (sable, beurre, glaise, mastic, suif, etc.) contenue dans la boîte. L'impression n'est pas licite; le mot s'inscrit hors de notre vue, en dehors de nous, dans la nuit du coffret fermé. Ouvert, il nous dira l'*étendue* du désastre: la réalité du mot, ramassé dans le fond du couvercle, n'existe que dans le déchiffrement de son double lisible, sa trace avouée. L'épreuve (la copie) devient ici (un) *exemplaire*,

et la lecture enfin permise de ses sillons renvoie sa minute d'où elle vient. La vraie charnière de cet idéal coffret (le véritable fonctionnement de ce nécessaire) est le *point d'ouverture* à partir duquel s'effectue la rotation de cet autre couvercle *marqué* (le dessin lui-même) et du réceptacle (la feuille de papier) – le contenu malléable où s'inscrit le contretypé: le blanc du papier. Réalité de la trace, réalité de *son dessin*.

Tannheim, février 1973. Sur les *15 Incisions latines*.

Une suite, un cortège de quinze poètes latins... conçu comme un *défilé de masques*. Non point ceux de la Tragédie ou de la Comédie mais bien masques en ce que chacune des formes les désignant, les *nommant*, cache (nous dérobe) le blanc du papier, suaire imprégné de la seule image du *reste*. Comme étant l'image de leurs restes: de ces quinze poètes, en effet, ne subsiste que la trace – le tracé, l'archéologie –, l'inscription inverse des noms, de leurs noms inscription tombale, désigne notre place et décline notre identité: spectateurs de cette exhumation, nous sommes *de ce côté-ci*. L'avant lisible est la face extérieure de la dalle (l'écran, c'est-à-dire) et le support du drame, la feuille de papier: l'*entreface*.

Paris, mars 1973. Notes sur *H.I.O.X*.

H: joindre. Idée de pont. La jetée. (Jeter – se faire, se défaire.)

I: barrer. Verticalité. Voie étroite, segment ténu. (*Fomentier sa propre discontinuité*.)

O: encercler. Cerner. Noyau de résistance. Manœuvre afin de briser le charme. (Cercle magique.)

X: biffer. Retrancher. Signe de l'inconnu. Le dessin devient la *biffe* – l'étoffe rayée – s'étalant sur-le-champ. Immédiatement.

Paris, mai 1973. Dessiner.

Dessiner: déposer. Graver: ôter. Idée d'un travail se situant à mi-chemin de ces deux mutilations du support, la maculation signifiante du papier, le sillon matriciel du métal.

Dessiner, empiéter: recouvrir. (La *figure* serait-elle le *masque* du papier?) Le dessin est avant tout un travail sur une double perte, perte du blanc (perte de conscience), perte de la matérialité (détournement).

Carta tinta. Dessiner les ombres, dessiner les lumières: entre la sanguine sourde et le crayeux éclat, le papier teinté est *matière signifiante*. Sur le papier blanc, l'éclat (la lumière) est l'absence de dessin – son *manque*. Cesser d'ombrer, c'est *entrer en clarté*. Sur fond teinté, au bout de l'estompe, il y a la redécouverte de la matière du papier comme élément du dessin. C'est l'*entredit*. Juste avant l'ombre en creux – le contretypé: le dessin des éclats au crayon blanc.

Pratique du dessin, alluvions du graphite.

Le dessin comme pratique de la *voie de fait*: *marquer* le papier. Y laisser des traces (plombagineuses).

Avant la marque: la *figure* de la marque, simultanément définie comme striure du vide (du Vide?) et comme stigmaté (flétrissure) de son modèle.

Paris, juillet 1973. Dessiner.

Le trait de crayon comme exigence de noir, autorité de l'*avant-dit*. L'humus du papier – blanc terreau. Extraites, *ex-humées*, les stries du crayon (os grisâtres) déposées. Fouille, archéologie encore. Et le dessin, alors, comme *épave*, figure trouvée, découverte.

Tepoztlán, août 1973. Onze petites notes sur la relation au modèle ou l'illusion réaliste.

Modèle (nature, réalité) / copie (œuvre d'art, reproduction): travailler sur leur relation dialectique – et ne travailler que là.

Par-delà la *similitude*, s'attacher à ce qui œuvre à la *perte du modèle*. N'avoir de comptes à rendre à la réalité que dans son *mouvement de déplacement* vers la réalité de son démarquage, justement.

La réalité dans ses manques, ses hiatus. Dans ce qui la *marque*.

Courtisan du modèle, sigisbée de l'apparence.

(Bien fait, technique folle, dessin d'épure.)

Épurer, expurger.

Rendre signifiante toute réalité dans l'absence même de ce qui lui donne l'illusion de la véricité. De ce qui pourrait la rendre crédible. N'en dessiner, au contraire, que ce qui la *signe*.

Le glissement du modèle vers l'image de sa perte – dans la réalité de celle-ci. Faire quelque chose de *déplacé*.

Le dessin du modèle en tant que *stress* du modèle, perturbation de sa *tangibilité*.

Ici, le lieu de l'investigation: l'endroit où le modèle est entaillé d'une *coche* signifiante. Où il se *vide de son sens*.

Rupture du modèle, réalité du dessin.

Paris, novembre 1973. Sur les *Déambulatoires*.

La figure: à la fois cadre et muraille, dont les angles aveuglés de bandages en consolident la construction. Ces pansements en scandent le parcours, en enrobent (et dérobent) les mutations; la verticale devient là horizontale (le jet devient pensée). Toute convulsion enveloppée, cachée, n'apparaissent plus que les *façades*.

Le blanc: non pas la vacuité centrale dont le silence, le *non-dit*, serait ceinturé du clamé, mais bien le dessin d'un tout autre espace, l'étroite bande de blancheur située entre le bord extérieur du tracé et les limites de la feuille; cernant le cadre,

tel le fossé la forteresse, cette zone d'errance, ourlée sur ses deux rives par le mur du crayon et l'exil du papier, s'inscrit comme douve. Comme *espace de déambulation*.

Entourant le c(h)œur – entourant le sujet: le déambulatoire.

Paris, novembre 1974. Dessiner.

Je dirai quel est mon travail et quelle est ma chanson. [Jeter sur la table (à dessin) – sur le tapis – l'histoire de toutes mes fatigues.] Je dirai comment, peu à peu, insidieusement, la pratique journalière du dessin est devenue plus âpre et comment l'usage du crayon s'est mué petit à petit en une pratique de l'*usure*. Comment chacun des traits du crayon s'est soudain fait *plomb en moi*. L'outil lui-même est devenu le marqueur (le compteur, le conteur) des signes de ma lassitude.

Dessiner: frotter, user. Un travail de fossoyeur – d'homme de *fouille*, ne s'intéressant qu'aux scories de ses excavations.

Dessiner, effacer, puis dessiner encore. *Fatiguer* un dessin, fatiguer le papier. Qu'enfin, abandonnant sa bristolité de mise, se peluchant, il ouvre son sous-sol. Alors, et alors seulement, dans ses épaisseurs givrées, y déposer (y découvrir) l'os de cendre qu'est le trait de crayon. Ahaner.

Paris, novembre 1974. Dessiner.

Strates, alluvions, téguments. Couches sédimenteuses recouvrant, en un pelli-culage continu et obstiné, la base de cette pyramide (tronquée) faite d'effacements successifs, de remords opaques. Ne pas se demander comment la semelle de ce mille-feuille épandu sur la surface blanche, curieusement s'y agrippe; comment ce charnier de tibias graphiteux adhère au papier – et comment celui-ci, une fois dressé, debout, ne s'en libère-t-il pas? (Le plomb du crayon glisserait sans bruit, lentement, le long du dessin et viendrait former un petit talus métallique et mat à la fois, au pied de la carte blanche à nouveau immaculée. Il s'agirait alors de recommencer.)

Paris, décembre 1974. Dessiner, toujours.

De temps en temps, napper de quelque voile aquarellé le premier tracé. Y revenir ensuite, engloutissant en ses eaux la poussière du crayon...

Ligaturer, lier, épissurer, envelopper. Le bandage, rupture de la linéarité, est le cache (et le masque) de la blessure. Dessiner comme souder? Le dessin de la pièce de pansement, de l'*attelle*. (À propos: dessiner comme rapiécer aussi, recouvrir, poser quel morceau sur la béance du papier?) Joint, *témoin* de la rupture entre ce qui est dessiné et ce qui se dessine.

Ancrer.

Paris, décembre 1974. Autour de *The Four Season Sticks*; en guise de mode d'emploi.

Confectionner un objet simple: deux morceaux de bois, genre baguette électrique, fixés l'un à l'autre, se chevauchant légèrement. Panser cet assemblage à l'aide de bandes de divers matériaux, doux et ternes: molletons gris, fourrures synthétiques, lambeaux de feutre ou de gaze, etc. Quelques minces tiges d'osier ou de jonc en maintiendront la belle ordonnance avant que cordes et ficelles n'en paralysent les plis. Garrottée, bandée, la calcification s'opère dérobée. La molle épaisseur des tissus marque l'emplacement de la blessure – et marque également le point de rétablissement, entre autres, de sa linéarité. Le modèle est maintenant prêt.

Maintenu par un filin à chacune de ses extrémités, voici que ce curieux objet, tel un trapèze de gymnaste, surplombe (*sur-plombe*) sur la table le blanc du papier. Petit à petit, il se *précipitera* dans les marbrures de la préparation aquarellée. Là, le ceinturer.

La prestation est terminée. Les tissus sont rangés, les bandages roulés en attendant la prochaine. Pliées, les étoffes (les rideaux), la scène se vide. Couper alors, tailler dans les oripeaux de la fête quelque méchant échantillon, puis, à partir du dessin – devenu, à son tour, modèle – opérer un rétablissement, fabriquer une *réplique* (c'est-à-dire *lui répliquer*). À petite échelle, ce troisième avatar sera, comme triste broche, accroché juste au-dessous du dessin.

(Nouveau *glissement* du modèle: cette dernière opération dépose «en vrai» tous souvenirs du dessin. Comme bois flottés, comme épaves.)

Paris, Courceroy, Arona, août 1975 - juillet 1976. *The Pocket Size Tlingit Coffin* (ou: *De la lassitude considérée comme instrument de chirurgie*).

Sous le nom générique de *The Pocket Size Tlingit Coffin* est rassemblé un assez grand nombre de dessins (cent vingt-sept, précisément) ayant trait¹ au même modèle: il s'agit d'une boîte d'acajou de dimensions modestes (10 x 6,2 x 2,4 cm). La fabrication en a été soignée: choix du bois, de la teinte, des différentes dispositions du fil, de l'assemblage (queues d'aronde), des proportions (Nombre d'or), etc. Le fond de cette boîte est recouvert d'un miroir et, de part et d'autre de ses deux largeurs, ont été placés deux contreforts servant de reposeirs à un ovale d'osier, enveloppé sur deux portions de son périmètre de fourrure synthétique grise. L'ovale est, de plus, maintenu par un laçage dont les liens, traversant les parois de ladite boîte en six points, puis noués autour de sortes de clefs, tombent librement tout autour de ce petit cercueil en bois des îles. Une mince plaque d'altuglass, fixée par quatre minuscules vis de laiton, ferme l'ensemble².

(Les connotations de type rituel sont, d'ores et déjà, déclinées: l'Ordonnateur et le Chaman prendront, tour à tour, le devant de la scène, le discours de l'un chevauchant parfois celui de l'autre: on parlera ici autant du cercueil que

1. «Ayant trait ...»: dès les premiers mots, insidieusement, l'affaire est déjà entendue: avoir trait, au sens de *avoir force de trait*, tirer un trait (une flèche) sur le modèle.

2. À la page 20 de *Pompes funèbres* de Jean Genet (Œuvres Complètes, t. III, éd. Gallimard, 1953), je lis: «Dans ma poche, la boîte d'allumettes, le cercueil minuscule, de plus en plus imposait sa présence, m'obsédait.» Un peu plus loin: «Il n'était pas nécessaire que cette bière, aux proportions réduites, fût vraie. Sur ce petit objet, le cercueil des funérailles solennelles avait imposé sa puissance.» Fermez le ban!

de l'amulette, du catafalque que du hochet³.) Les deux surélévations de bois, disposées en vis-à-vis à l'intérieur de la boîte et séparées par le miroir, rappelleront la place qu'occupent les deux banquettes de pierre dans la cheminée de part et d'autre de la césure de flammes qu'est le foyer. Doublée symétriquement en son reflet des deux côtés du rideau (de l'écran) de fumée, la veillée sera jouée en son mitan (feu de l'action, du drame). Le miroir est désigné ici contradictoirement, comme lieu *froid-étale* et *chaud-central*.

Diamétralement agrémenté de ses deux poignées de fourrure grise, l'ovale d'osier (raquette de neige), ligoté et immobilisé, ses deux coudes dépiautés, reposant sur leur billot respectif, est suspendu au-dessus de la glace. S'y mirant, nous est renvoyée l'image de sa semelle.

Franges, pampilles et pompons. Cette mauvaise passementerie tombe du pourtour de l'objet lorsque celui-ci, tenu en l'air, donne libre cours à ses fines tresses.

[Plaide muette («... et bouche *cousue*») de la tête réduite dont les lèvres suturées et boursoufflées vomissent leurs cordelettes comme autant de filets de bave, noires et souples stalactites.] Brandie, une autre figure est alors offerte : imaginer ne serait-ce qu'un court instant, ce que pourrait être la *levée du corps* dans un tel appareil : les six liens (couleur : terre d'ombre brûlée), *seuls éléments de dehors* – avec les clefs qu'ils garrottent (faisant fonction ici de *pleurants*) – s'échapperaient des flancs de la boîte comme *cordons de poêle*.

Si l'on a pu craindre, un moment, que le contenu de la boîte allait s'épandre véhémentement (croître dangereusement – dépasser les bornes), la dalle transparente est venue à point nommé pour lui river son clou (en fait, lui river ses quatre clous d'angle, stoppant ainsi la luxuriance de l'intérieur); l'ovale en avait déjà trop dit : il

3. On notera à ce propos le comportement de la quasi-totalité des personnes mises en présence de la boîte (alors que, tout juste fabriquée et arborant l'aspect de l'objet neuf – quoique indiscernablement patinée par on ne sait quel terrible usage – elle était abandonnée sur quelque grève de l'appartement) : le visiteur se saisit de l'épave avec curiosité, la manipule un moment, incertain, puis, soudain troublé, presque gêné, bien vite la replace soigneusement en son lieu d'ombre. Rien ne sera dit de la boîte découverte et reposée si vivement, sur cette brusquerie même, sur la nature du silence qui s'ensuit.

restera cette brochette curviligne avec ses deux oisillons gris sans bec, qu'on contempera à travers le judas de sa petite geôle d'acajou.

(Il y a évidemment beaucoup à dire sur les angles et leurs assemblages en queue d'aronde : disons seulement qu'ils m'évoquent incoerciblement les mains jointes des femmes dans la Crucifixion du retable d'Issenheim, de Matthias Grünewald.)

CELA ÉTANT, METTRE LE MODÈLE DANS SA POCHE

Je parlerai maintenant de la mobilité – nouvelle pour moi – (de la liberté) du fait des dimensions réduites de l'objet et des formats des feuilles de papier employées. Le lieu de travail (l'atelier) a éclaté : ici, là, à tout instant, il y a lieu de le dessiner. N'est plus nécessaire la planche à dessin maculée des mille rectangles qui se sont déposés en alluvions et dessinent en tracés successifs [en fossés quasi homocentriques (savantes marbrures!)] les débords du graphite venu s'échouer sur ce théâtre (ce cirque) d'opérations, plage de bois clair d'où toute ombre est bannie par la lumière du Scialytique. (Plus le fastidieux transport découpant les heures d'atelier des autres activités de la journée : omniprésent, cet insupportable coffret, à portée de la main, tapi dans la poche entre le paquet de cigarettes et le petit calepin noir – justement là où je peux le reconnaître à tous moments – scande la journée de ses sorties.)

Le poser là et n'en faire qu'une bouchée.

En fait, ce qui importe, dans cette entreprise, par-delà les fantasmes, conscients et inconscients, qui se déploient autour de l'image de la boîte et du coffret⁴, est la nature même de l'activité qui s'exerce sur et *dans* cet objet : un travail de harcèlement et d'usure ; il est question, en effet, de « copier » ce *modèle* le plus grand nombre de fois possible, et ce durant un assez long laps de temps (environ une année). Les premiers dessins sont une reconnaissance du sujet : relativement simple dans sa forme extérieure, il est facile et agréable de dessiner ce parallépipède sombre et frangeux, avec le tracé de son ovale d'osier apparaissant à travers

4. On admettra que l'idée de boîte entraîne celle de bière. Celle de coffret, quant à elle, suggérera un *autre contenu* : petits boîtiers *transportables* où sont rangés les compas et les scalpels, les bijoux et les fards, les médecines, les onguents, médicaments et poisons, les instruments de navigation et les revolvers. S'inscrivent également, dans cette énumération, le carquois et le poudrier.

les reflets de son couvercle (de son hublot) de plastique. Mais ce commerce facile tournera vite court: de par les limites qu'offrent ses parcours possibles, le *terrain* est vite reconnu et, inévitablement, un premier seuil (cercle) d'ennui *se dessine*. Ce seuil est l'épiderme d'un corps dont il convient d'en *compter les abattis*. C'est de cette *mise en pièces* que chacun des dessins rend compte.

Mettre au jour (découvrir) l'os de l'objet dans l'exaspération de ses figures par des ponctions (coups de dents) répétées dans la viande de son sens et définir simultanément le dessin comme un travail de démembrement.

Dérivant comme embâcles, ce qui est arraché, petit à petit, se reforme, presque par phénomène d'osmose, dans le puzzle géant du corps reconstitué – l'ensemble des dessins, lambeaux de ce démembrement – par le travail du crayon, pointu comme une seringue⁵.

Subrepticement, le fond (le blanc du papier – lieu de la marque), de plus en plus, entre en ligne(s) de compte: de la neutralité bienveillante du début, sa blancheur s'est d'abord maculée pour devenir ensuite franchement sale: support des rejets et autres déjections du dessin lui-même, il s'est progressivement chargé de toutes les noirceurs de son fardeau. Comme une fleur carnivore qui se referme soudain sur sa proie (après avoir, un certain temps, donné le change), le fond du papier s'est mis à déverser son terreau et ses boues sur les pauvres restes de notre écrin, l'ensevelissant sans appel.

NOYÉ DANS SON ENCRE DE SEICHE – HUMUS NATUREL – LE PETIT CERCUEIL TLINGIT A LAISSÉ SA (SES) PEAU(X) DANS LES FRAGMENTS DE SON HISTOIRE (SOMBRE HISTOIRE).

Arona, août 1976. Notes sur la *Suite italienne*.

L'en-trop: la boursoufflure, nouer (ramasser) en chignon les langes du bâton.
Faire un nœud, geste simple.

5. La comparaison n'est pas gratuite: le crayon, en effet, sillonnant le papier, y creuse un réseau de *veines plombagineuses*. De la *mise en perce* du modèle à la scarification du papier, le travail du dessinateur se situerait-il entre la prise de sang et l'inoculation à *ciel ouvert*?

Compter. Autrement dit: *Le temps nous est compté*.

Aussi: MARQUER LE TEMPS (MARQUER UN TEMPS).

Mettre en place un cancer de la liane (tumeur d'étoffe) et attendre que le temps fasse son œuvre.

Exp(1)osée, *en représentation*: sur os de bois chair de coton.

Dans la *journée du dessin*, le brouillard laiteux du calque qui tombe brusquement du ciel du papier en son horizon, situe d'emblée celui-ci dans l'heure dite *entre chien et loup*.

Paris, septembre 1976. Dessiner.

Travailler comme le tanneur: racler le derme du papier. (*Je lui fais la peau*.)

Dire: je fais (je ferai) du dessin un travail de (sur) la peau. Ou encore: dessiner un bâton comme segment d'éternité (d'infini), saisi dans son instant de rupture, d'effondrement, là justement où se fait nœud dans le déroulement de son histoire; où *le sens se noue*.

Grumeau d'histoire.

Fouetter le vide, non sans avoir placé au préalable un rectangle de papier qui recueillera, en fin de trajectoire, la ligne exsangue de la sanguine – moment de son périple dans le geste du corps fixé dans (sur) l'espace alors immaculé du papier vierge.

Paris, janvier 1977. Dessiner.

À nouveau, à propos de l'expression *fatiguer le papier* (flanquée de l'autre, sa sœur, *fatiguer le dessin*). Travailler, gommer, racler, déposer sur les mues du support le graphite que le repentir estompera ensuite, essouffler la résistance du blanc dont l'aveuglant éclat envahit comme banquise au soleil le trait de crayon – et en arriver là: avoir épuisé (anéanti), (rabaissé le caquet), la *superbe* de la surface et que

BRAM, FATALEMENT

1986

Quatre images mémorables, Éditions de la Nbj, 1987 ;
Notes d'atelier & autres textes de la contre-allée, Plon, collection « Carnets », 1990.

Je tombe un jour en arrêt devant un tableau de Bram van Velde daté de 1923 et intitulé « la Neige » – autrement et ailleurs nommé « Paysage de neige ». (Ainsi, au paysage d'abord convoqué, se serait sournoisement substituée la neige seule, rien que la neige, décourageante de blancheur, comme projet avoué du tableau – comme *rôle-titre*; la neige, comme matière à peinture, espace privilégié où se travailleraient enfin ses lumières.)

Ou alors, quoi : fonte de neige, fonte du nom – à *vue d'œil* ?

Le format est allongé, mais sans excès ; il affecte presque l'allure du faux carré. (C'est dans ce *cadre*-là que la peinture neutralise votre irréprouvable envie de partir, de prendre le large dans les mouvements horizontaux de votre nuque et dans la course éperdue de vos regards, pensant trouver de haut en bas ou de gauche à droite la chance d'une lecture possible, d'une durée avouable – du moins, un *sens* au tableau. Le carré, même faux comme celui-ci, brise net votre déraisonnable désir de fuite en vous demandant autoritairement de rester *ici*, dans ce lieu constant de peinture où, également répartis sur sa surface sans échappées, le ciel, la terre, les gens et leurs pauvres constructions sont pareillement traités, d'un angle à l'autre et, définitivement, *de la même manière*. Pas d'espace en plus pour vos histoires, pas de perspectives pour vos chants.)

Bram a alors vingt-huit ans et si des ombres, fugacement, traversent ici ses terres (on pense à Ensor à Permeke – plus loin à Van Gogh), c'est plus encore sa *mémoire* qu'elles traversent. Passent probablement Nolde et Kirchner, aussi, contemporains de sa période dite « allemande » – mais leur passage laisse peu de trace : Bram est déjà là, il nous attend au départ du chemin. Un chemin sinueux, au dessin à la fois étrangement souple et presque las, comme si la main qui le traça portait *d'emblée* le poids de l'indicible sentiment de fatalité qui semblait ne le destiner qu'aux premières maisons du village. Du chemin que creuse la marche exténuée des hommes, Bram camoufle les bords, atténue les contours. À proprement parler, il le dévoie, ne l'*indiquant* plus qu'à peine, comme s'il ne pouvait lui

accorder quelque crédibilité (en dehors de toute direction, de tout *but*) que dans l'implacable indécision de celui qui ne croit pas à la halte.

Ce chemin, il est comme peint directement à *la neige*.

Quant au village, silencieux et désert, avec son clocher jaunâtre et les roses vineux de ses maisons, avec ses façades aux rouges rompus, presque violacés, il a, dans son apparence générale, la couleur de ces chairs profondément saisies par le froid. Le qualifier d'inhospitalier est peu dire : les fenêtres sont uniformément aveugles et noires ; pas le moindre signe de vie – mais que serait la vie dans un tel lieu où l'impression d'exil est si forte ?

C'est déjà accablé qu'on se dirige vers lui.

Mais Bram est là, ai-je dit. Il est sur le chemin, au bord du talus, dans le rassemblement résigné des maisons, dans la moire épaisse et lourde de la neige en ses mouvements contraires, dans la présence soudaine et presque menaçante des personnages, figés et inquiets, *alertés*, dirait-on, par notre regard ; il est dans l'horizontalité pesante et sans lointain de l'étroite bande glauque qui ferme la scène, en haut, sur toute sa longueur – autrement dit : le ciel. Et Bram est encore là, dans la suave lenteur de ses lignes, dans la légèreté extrême et grave, irréversible, du discours qu'il s'entend adresser aux confins de ce monde. Un monde sans écho, qui est aussi le vôtre.

Voici donc que les deux personnages, au premier plan, se sont arrêtés. Ils se sont retournés au timbre de cette voix sourde, à l'insistance de cette présence légère qui les interpelle *depuis ce côté-ci*. Ils montrent alors la honte de leurs visages verts et congestionnés. Qui sont-ils ? Les seuls survivants d'un désastre, sûrement, les prisonniers en bien mauvais arroi d'une armée vaincue puis décimée, jadis arrogante (leurs sombres vêtements violets et bleus sont, sans doute, les restes de leurs uniformes).

Le plus grand des deux, à gauche du tableau, intrigue. Ganté de mauve, les mains posées à plat sur le ventre, il porte au front une balafre jaune comme s'il s'était frotté au clocher et se présente à nous dans une attitude qui exprime à la fois l'anxiété et la lassitude. Le fixant (comme il nous fixe), on a peu à peu l'impression d'être devant ces personnes aventureuses et familières qu'on rencontre plusieurs fois sans jamais se souvenir du nom – ou plutôt comme s'il était difficile de croire

au nom qu'elles vous auraient donné le premier jour. [Et si Bram s'était lui-même représenté – l'autoportrait (involontaire ?) semble ici évident – ou, plus exactement, s'était *mis en scène*, puis, se ravisant soudain, avait décidé de se faire oublier, déjà absent de toute terre, dans ce *paysage* de neige ? Voilà où je parlais d'exil. Et pourtant cette figure encagoulée comme celle d'un homme grenouille, homme des *grands fonds*, nous la reconnaissons encore... Pensons alors au costume de l'acteur qui jouait le rôle de la Mort dans le *Septième Sceau* d'Ingmar Bergman : même façon de porter cette capuche noire, enserrant sans détail l'ovale du visage. Bram jouant aussi la Mort, Bram *faisant le mort*. Déjà dans le silence de la peinture, hors de toute attente, de tous printemps, de tous dégels. Mais assistant à sa naissance. À sa peinture. Et n'exhibant que masque, lui déjà rendu à la raison de la peinture.]

Ou sous d'autres traits : le second personnage semblerait, dès l'abord, moins contrit, moins irrévocablement condamné ; il y a je ne sais quoi de frondeur encore dans son regard oblique et farouche – de moins immédiatement absent que dans celui, creux, de son compagnon. Et dans toute son attitude, les mains derrière le dos au terme d'une lente rotation du tronc, un certain défi même, un air de provocation et de fierté, comme celui qui n'a plus rien à espérer ni encore moins à craindre. La visière de sa casquette est un geste de peintre et son visage n'est plus que peinture.

(Il y a ces deux fantômes grimés, outre le même traitement violent, presque *fauve* du faciès tuméfié de couleur, autre chose aussi qui les rapproche : la marque du harcèlement, de cet épuisement extrême où l'on devient, bien loin des fatigues ordinaires, presque *tiers* à son propre corps – aux limites de la stupéfaction, comme au retour d'une promenade déjà éreintante qui se serait brutalement transformée en marche forcée.)

Ainsi, certains visages à la tombée du jour.

(Temps arrêté. Fixité de l'instantané photographique. Et l'invite muette, sans conviction, à les retrouver *de l'autre côté du miroir*. À venir se coller comme eux, contre le tain. Visages de derrière toutes vitres, de derrière toutes glaces.)

La troisième de ces ombres assignées à résidence, elle, est vue de dos. L'homme vient de reprendre sa route ; il sait qu'il n'a rien à attendre de nous (ou peut-être, plus simplement, ne nous a-t-il pas entendus l'appeler ?). En tout cas, rien ne semble plus devoir le distraire de sa marche régulière et pesante, comme

somnambulique. Il va rejoindre les deux formes bleues qu'on finit par distinguer à la fin, tant elles se fondent avec les congères le long du talus. Ce sont des femmes; leurs robes et leurs châles paraissent en épouser les parois, puis en rendre la mesure.

(Ne pourrait-on imaginer que ces trois personnages – ne comptons pas les deux silhouettes les plus éloignées, trop éloignées – ne soient, en fait, que le portrait d'une seule et même personne prise – *saisie* – à trois moments différents de son entrée dans le champ du tableau? Sa triple présence serait une succession de leurs, ne laissant à peindre que les empreintes répétées de son absence essentielle au monde et ne trouvant de réalité que dans les traces éparpillées de son corps dérotable et précaire. Comme traces de pas dans la neige. Ou comme ces portraits en triptyques – je pense, entre autres, au triple portrait du Cardinal de Richelieu par Philippe de Champaigne ou aux études de Francis Bacon, généralement sous forme de trois variations, de trois *vues*, du même visage: subtils glissements des traits de l'un à l'autre, violents répons d'Isabel Rawsthorne ou de Peter Beard, par exemple. Jeux de miroirs, escamotages, étirement du temps, promiscuité des noms du même nom, cortège de l'identique et du semblable, basculement des identités, écartèlement, reflets, fiction.)

Déploiement. Séquence. Plan fixe.
Neige, toujours.

Une peinture du vide? La peinture du plus grand silence, plutôt, sans cesse reprise, travaillée, riche de tout ce qu'elle s'est obligée à taire – en cela toujours limpide, comme détachée d'elle-même. Terriblement *claire*. Et ses promeneurs intempestifs maintenant évanouis, apparaît alors un *paysage de peinture*, paysage inconnu, éternellement découvert: sinuosités, allées, sentes, routes et lacets sans fin, ramenés à tous points de départ, à l'origine de toute vaine randonnée. Pas de direction privilégiée; campagne battue en tous sens, reconnue enfin dans l'oubli, dans l'*espoir* de l'oubli.

Bram, figure de sa mémoire abolie, enfin perdue. Bram seul devant la peinture, fatalement. Là où il a dit un jour: «Peindre, c'est m'approcher du vide.» Et aussi: «Je n'aime pas parler. *Je n'aime pas qu'on me parle*. Peindre, c'est du silence.»

*

La couleur tombe sur la toile comme frais névés sur les couches anciennes. Puis raclée, étalée, compressée, comme s'il fallait, coûte que coûte, qu'elle s'aglutine à la neige de la veille, qu'elle fasse corps avec elle et que chaque chute se dépose comme une peau sur la précédente, qu'elle l'étouffe sous son nouvel éclat. Pour que surgisse enfin, depuis cette autre face de la peinture, dans la diffraction même de la lumière, prisonnière (elle aussi) de ses voiles successifs, une peinture *sans pardon*. Outrée. Une outre-peinture.

(Et sur ce glacier étale et lent, on voit par endroits le dessin méandrique des moraines traînant les scories à fleur de neige, serpentant en longues lignes molles et dangereuses sur toute l'étendue du tableau. Ici, une découverte: *moraine* désigne aussi la laine que l'on enlève, à l'aide de la chaux, de la peau d'un animal mort. Avancée du glacier, mais retournement de sens; il est dit qu'on n'en sortira pas facilement...)

L'ensemble de la peinture semble balayé par un vent soudain; une sorte de tourmente de blancheur viendrait de se lever. Une tempête de neige qui, dans ses mouvements spiralés et changeants, investirait l'espace entier de la toile et révélerait dans les tourbillons qu'elle crée autour de ses centres multiples quelque chose comme une écriture – un nom semblerait même vouloir apparaître, un nom qu'on lirait dans ses épaisseurs et ses déplacements. Alors qu'on allait en déchiffrer au moins les initiales, tout se trouve entraîné, village, colline, ciel et gens, étroitement mêlés dans une même aspiration, vers le même point fuyant de l'horizon, autrefois appelé *cercle finiteur*.

Il y aura toujours chez Bram cet attrait placide et distant pour l'œil des cyclones.

(Le calme, enfin. Alors pourquoi, mais pourquoi donc, devant ce tableau de neige, maintenant, la couverture d'une édition oubliée des *Âmes mortes* de Gogol me revient-elle si fort à l'esprit?)

PAPILLON DE NEW YORK

1994

Dix ans d'Échoppe, 1984-1994, Éditions de l'Échoppe, 1994 ;
Épars, Éditions Le temps qu'il fait, Cognac, 2003.

Willem de Kooning raconta naguère à un ami comment, un beau jour du début des années 40, à New York, alors qu'il remontait la 7^e avenue en direction de la 53^e rue, son attention fut attirée par un homme, seul, qui, sur le trottoir d'en face, faisait des gestes étranges devant son visage. S'arrêtant pour l'observer, il reconnut André Breton qui tentait d'écarter de lui, du revers de la main, un papillon.

L'anecdote, banale en soi – enfin, presque banale, car le fébrile voilement d'un papillon harcelant un passant en plein milieu d'une métropole d'acier n'est pas chose si courante... –, m'impressionna pourtant curieusement. J'imaginai la scène avec une rare qualité de définition, conférant à l'image arrêtée qui s'imposa immédiatement à moi une aura particulière de merveilleux que la personnalité de Breton, faut-il le dire?, ne fit qu'activer: je le vis distinctement à l'angle de cette avenue à demi déserte, que baignait un soleil biais prolongeant êtres et choses d'une ombre longue – «*Il y a bien plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche au soleil que dans toutes les religions passées, présentes ou futures*», notait jadis Giorgio de Chirico dans ses cahiers –, à cette heure fixe du jour qui, seule, peut convoquer de tels acteurs à l'appel d'un si mince événement. J'estimais l'irrespirable densité de l'air où se déroulait la joute, devinais l'irritation croissante de Breton ne parvenant pas à se débarrasser de l'importun, tout en mesurant la surprise de De Kooning, planté là, de l'autre côté de la rue, et évaluant, à l'aune des terribles convulsions qui, très loin d'ici, secouaient leur vieille et commune Europe, l'issue de ce singulier combat. Mais à l'image de la lutte opposant le poète à l'insistant papillon se superposa bientôt une autre qui, il y a bien longtemps, oblitéra un instant mon regard: celle du *Portrait de Valentine*, qu'en 1937 Roland Penrose fit de sa femme d'alors et dont je découvris la reproduction (sous son premier titre, *The Winged Domino*) dans un ouvrage consacré à la peinture surréaliste. Le visage de la jeune femme – un visage au modelé étrangement suave et lisse, au teint clair, d'un beau bleu de dragée, et que bordait, à gauche, une cascade

de cheveux ondulés où nichaient des oiseaux – se détachait pâlement sur un fond ocre et uni, hanté seulement dans sa région supérieure par deux minces lèvres qui semblaient, elles aussi, voltiger dans cet espace vaguement mélancolique, telles des chauves-souris. Autour du cou se tordait la tige épineuse d'une branche de rosier dont l'unique fleur ornait le haut de sa poitrine, également bleue. Mais ce portrait se trouvait lesté d'une charge poétique supplémentaire qui, sournoisement, confinait au malaise : l'opaline créature n'avait plus d'yeux ni de bouche, une brouillonne colonie de papillons multicolores étant venue faire place nette, avec – comble du vertige ! – l'évidente détermination de gîter durablement sur les lieux du forfait.

Le récit de l'anecdote de la 7^e avenue, lié au réveil immédiat de l'image acidulante de ce tableau, m'a-t-il conduit à penser que Breton aurait pu subir le même sort que Valentine (collaboratrice, durant cette période, de *Dyn* et de *VVV*, entre autres) ? Breton lui-même l'a-t-il craint, qui certainement connaissait ce portrait peint peu d'années auparavant, et donc encore *frais* dans sa mémoire ? Essayait-il d'écarter les menaces qu'annonçait emblématiquement, en ces temps de catastrophes, ce doux visage cannibalisé puis occupé par la perfide gent ailée ? Ou bien s'est-il seulement senti directement désigné par cette attaque ? Toujours est-il que ses « gestes étranges », dans leur désordre même, et par-delà le sentiment de haute solitude que célèbre une aussi secrète élection – en ce lieu, justement, cette ville du « Nouveau Monde », comme on disait alors, en présence de ce témoin et dans des circonstances où le hasard seul n'innocente en rien le choix du fiévreux papillon –, semblent bien manifester le trouble de qui se voit soumis à une telle soudaine, autant qu'ardente, sollicitation.

M'attardant donc sur cette scène et, moi aussi, me frottant les yeux à son *étrangeté*, je repensais alors à la courte et très belle nouvelle d'Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard*, nouvelle qui donne son titre au recueil et dans laquelle l'auteur relate ses rencontres quotidiennes avec un petit papillon jaune qui venait ponctuellement le rejoindre à la terrasse d'un café exposé au vent froid qui, cet été-là, balayait la station balnéaire bretonne. Soupçonnant qu'il n'avait pas affaire à plusieurs papillons mais qu'en dépit de la loi naturelle qui condamne les représentants de cette espèce à une existence bien éphémère, son visiteur était toujours le même – et celui-là, étincelant, ne pouvait être que *le* papillon de Dinard –, il

demanda à la serveuse, au moment où le folâtre lépidoptère venait de se poser à côté de lui, sur un vase de fleurs, et sous couvert d'une simple curiosité d'entomologiste amateur, de lui écrire en Italie pour lui faire savoir si, après son départ, son nouvel ami allait encore se rendre à leur tacite rendez-vous, dans le même café. « Un papillon ? Un papillon jaune ? », s'étonna la jeune serveuse (« en écartant deux yeux à la Greuze », précise Montale). « Sur ce vase ? Mais je ne vois rien. » Levant la tête vers le bouquet de dahlias, il s'aperçut, en effet, que le papillon avait disparu.

*

Tentera-t-on de me faire accroire que le papillon qui, jadis, harcela Breton à New York, en ce jour d'été, au milieu du gué de son exil, et celui que rêva chaque matin Montale sur la petite place froide de Dinard – car il le rêva, n'est-ce pas ? –, n'est pas le même insaisissable messenger, chargé par son mystérieux *sens du présage*, de toutes les annonces et marquant ici le lieu de l'écart, comme il signifie (ou donne) là le *signal* du départ ? Car il n'est pas image plus sourdement instantane du rappel au cuisant sentiment d'absence que la valse entêtée d'un papillon fâcheux (ou infidèle) s'adressant si nettement à un poète dont la gloire est d'être, toujours, immanquablement *déplacé*.

(Et si j'avais encore quelque doute sur la nature de cette danse ou de cet envol, l'impondérable dépouille d'une piéride aux ailes de poussière que le vent, ce matin, déposa comme un souffle sec et léger sur ces pages un instant abandonnées au soleil, est venue m'assurer – et au meilleur moment – du sens de la repartie que possède, décidément au plus haut point, cet affolant et ubiquiste animal...)

(En haut de ce torse cambré, comme à demi renversé, saillantes et os proéminents, deux fragments s'ajustent à la façon d'une paire d'ailes fixée sur le squelette d'un ange. Je garderai cette dernière image, et la placerai en cul-de-lampe au bas de cette courte série de tableaux qui flanquent la longue théorie des papiers marquetés.)

AU VIF DE LA PEINTURE, À L'OMBRE DES MOTS

2000

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde.

Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*.

Voilà donc nommé l'espace où je peins et dessine. Où j'écris, aussi, à part égale: aux confins de cette région secrète que borde le vide et où je me replie lorsque les trop grandes forces du monde m'obligent au retrait. Là, comme assigné à résidence, j'explore et je creuse, j'exhume et reconnais, jusqu'aux lèvres mêmes d'une plaie particulière que je considère comme amie. Cette solitude gagnée au centre de soi, solitude « temporaire mais profonde » ainsi que l'estime Genet, est bien le lieu où dort la beauté, calme et noire comme un lac souterrain. Mais voudrais-je seulement m'y rafraîchir qu'aussitôt elle m'échappe et je ne peux en remonter à la surface (de la toile, de la page) que le souvenir de quelques reflets. Alors, ces éclats je les agence, essayant de restituer un peu de mémoire à cette fiction arrachée à l'ombre morceau après morceau, à l'exemple de ces vases antiques composés de bris ajointés sur un galbe de plâtre qui prétend redonner forme et légende à leur histoire éclatée.

*

Penser la peinture en pièces. Une peinture qui ne se livrerait que par bribes, qu'on découvre et assemble, à la manière des mots qu'on maçonne et parfait de silence – qu'on ajuste, par dire, en espérant qu'à la fin tout cela *prenne*.

L'Atelier contemporain n° 4, automne-hiver 2001 ;
catalogue de l'exposition au Centre des Arts de Douarnenez, avril-juin 2002 ;
Épars, Le temps qu'il fait, 2003.

Tous les mots du monde sont comme lovés au centre de chacun d'eux. Le travail à quoi nous nous condamnons serait alors de débusquer le mot qui justement nous importe et de le détacher de la gangue des autres – ce qui, souvent, ne se fait pas sans risque, tant ceux-ci tentent obstinément de le retenir en le dissolvant dans la buée du sens commun. Cette résistance, on la rencontre aussi dans bien d'autres régions : celle de l'âme (comme on dit), par exemple...

*

Ne surtout pas craindre les rajouts, le poids des remords ou celui des repentirs accumulés : quoi que l'on fasse, de quelque façon qu'on tente de les oublier, ils seront toujours visibles (ou lisibles), parce que marqués au plus cru de leur chair ; c'est là la vérité cachée de la peinture, son épaisseur, en quelque sorte, comme, autrement, c'est aussi celle de la poésie, où ce qui voile les mots gauchit le sens et l'innerve d'un sang nouveau – même si ce soudain afflux, du même coup, la délivre.

Car pourquoi me ferais-je frayeur de couper par le milieu tous les mots déclinant le nom de mon corps, moi qui n'hésite pas à trancher dans le vif de la peinture, elle qui, semblablement, nomme ma mort ?

*

C'est, par manière de parler, à bras-le-corps que je me saisis des mots et des images. Une fois retenus, je les démetts sans pitié, avant de les soumettre à l'épuisante épreuve de l'*enchâssement*. Ceci dans la seule évidence de la langue pour les uns, dans le précipité du corps pour les autres. Dans un même souci d'*urgence*, finalement.

Le regard parcourant librement la peinture, se laissant tour à tour se perdre et se reconstruire dans ses pièges, quelle mauvaise querelle cherche-t-on à vider lorsque, à la sortie, on nous somme, les yeux à peine lavés, de se justifier encore d'avoir voulu mener le même travail de morcellement dans le saint empire des

mots, sinon prétendre ceux-ci insécables, ou comme lourds d'une ombrageuse légitimité, rétive à nos efforts de la briser ? Bien plus que la langue, la couleur supporterait-elle donc seule les manœuvres et les lois de la dislocation ?

*

Ces derniers temps, une flore inconnue s'est sournoisement développée dans l'espace de l'atelier. Des conditions particulièrement favorables ont sans doute aidé sa forte croissance, presque monstrueuse : palmes souples et alanguies, feuilles acérées achevant un fouillis de tiges tordues qu'on devine élastiques et difficilement cassantes, bouquets épineux et buissons fous sont montés à l'assaut des murs, les couvrant déjà à demi. Il s'agit maintenant d'élaguer, d'étêter, de couper et d'égaliser : je ferai, me dis-je, une haie droite et bien taillée de cette forêt sans âge et si peu respirable que l'envie de border de bandes de couleur, en haut et en bas, ces grands fusains noirs, afin d'en contenir l'expansion, m'est naturellement venue à l'esprit. Comme s'il s'agissait d'intimer à cette touffeur l'ordre de s'en tenir là, à une hauteur qui n'est pas à dépasser et, du même coup, d'en estimer la formidable vitalité à la seule échelle de mon corps. Autrement dit, j'ai pris mesure de mon corps à toiser cet exubérant jardin.

Et puisqu'il est question de rompre, ce sera avec les seules armes de la couleur que je trancherai. Contenir ce foisonnement en portant un coup d'arrêt brutal et définitif et, dans le même geste, doter ces jeunes pousses maintenant privées de toute mémoire, d'une terre et d'un ciel.

*

Ici, je bâtis – c'est dire que, sans cesse, je démonte et rejoins. Plus qu'aux fragments eux-mêmes, il semble que, décidément, je ne m'intéresse qu'aux lignes qui rompent et ressoudent : où cela achoppe, disons, où cela fait dessin.

Tu dis n'aimer le dessin, justement, qu'en ce qu'il laisse souvent remonter la trace des traits abandonnés, le pâle indice des premiers tâtonnements, alors

que la feuille était encore vierge et aveuglante de blancheur, seulement riche des déceptions à venir ; et que sous la trompeuse sûreté du dernier trait, on débusque soudain quelque sourde fébrilité de la main, les éclaircies rageuses de la gomme, des brouillards d'estompe aussi et, pour finir, l'immense fatigue du papier. Ne penses-tu pas qu'à son exemple, le texte puisse pareillement laisser remonter sa peine ?

*

Qu'ai-je fait d'autre, durant toutes ces années, sinon hacher menu textes et dessins, afin d'en aboucher autrement les fragments sauvés du désastre, et de retrouver dans leur nouvelle distribution une raison de plus d'y lire les *attendus*, ou d'y reconnaître un sens qu'ils tenaient jusque-là caché sous la prétendue autorité du premier jet ?

« *Midi le juste* » : quand mon corps ne fait plus qu'un avec son ombre et qu'ainsi parfaitement *repéré*, il se réconcilie avec le chemin.

*

Il m'arrive parfois, liant métaphoriquement le geste à la parole, d'ouvrir la peinture à cette secrète part d'ombre dont sont mystérieusement chargés certains mots – celui d'*effroi*, par exemple, celui de *lèvres* ou de *sable*, aussi – déléguant à la seule autorité de sa présence physique, aux mouvements qu'elle a commandés au corps (toujours lisibles dans les linéaments des premiers traits), à l'instance de la couleur comme au surgissement des signes, ce *blanc* vertical qui ronge si bien les mots de l'intérieur. Parallèlement, je fouille le centre de cette zone compacte dans l'espoir d'y trouver ce qui ne peut venir au jour dans la lumière de la peinture : la réalité du langage, me dit-on n'a que faire de la séduction de la matière ou de la rage de l'épaulé.

*

L'image se prend au mot comme, autrement, le mot se prend au pied de la lettre : c'est dans le cousinage – et dans le leurre, aussi – d'une même qualité de respiration (comme une respiration double, *en regard*) que je rends compte de ma présence au monde – dans la porosité des langages et, en même temps, dans ce qui les distingue, les fonde et les met en mouvement, séparément : celui qui peint et dessine serait-il définitivement l'ennemi rancunier ou l'otage consentant de celui qui écrit ?

*

Plus qu'un remords, le coup de gomme étire et blanchit l'ombre au cœur du dessin, comme un espace nouveau ouvert à la lumière. Mais cette clairière désespérée garde à jamais le souvenir de la faute, jusque dans les entrailles du papier qu'elle marque définitivement, de même que la trace du pinceau ne masque que superficiellement ce qu'elle prétend soustraire à la mémoire. (À propos, qu'en est-il du mot renié, de la biffure, du vide creusé au sein du texte qui, une fois imprimé, du haut de son beau noir régulier, fait mine de ne pas la reconnaître ou, mieux, de s'en être lui aussi, mais d'une autre manière, *blanchi*?)

Peindre l'oubli, écrire l'absence : est-ce à cause du voisinage où se mènent ces deux entreprises, celle de la mémoire et celle du manquement, qu'on me demande de m'expliquer sur cette double figure de la désertion, là où pourtant je m'applique – et m'*implique* – si totalement ?

*

Donner à voir. Sans doute – mais que peut donc offrir le tableau, autre que l'image de sa dernière peau (la plus récente, chronologiquement parlant), lui qui garde dans le silence qui l'habite le secret des heures et des jours passés à le tirer vers la lumière ? Sous-tableaux ensevelis, ruinés, recouverts, détournés, rien de cette histoire ne nous sera connu, et rien ne nous parvient plus du chahut étouffé dans les épaisseurs de la peinture que ce léger trouble qui nous gagne lorsque le

regard s'attardant sur son impénétrable surface, nous cherchons à deviner ce que, finalement, *tout cela cache*. André du Bouchet: « À qui ne voit rien, je ne peux rien donner à voir. »

(Et si c'était cette part de mystère qui faisait le prix du don, justement – comme un trésor qu'on saurait inestimable mais dont on ne pourrait que soupçonner l'emplacement?)

*

De l'écriture à la peinture – autrement dit de la mise en mise en espace du même vertige, comme le passage du témoin dans un relais sans fin avec, toujours, ce sourd sentiment d'impermanence qui taraude: qu'il s'agisse de nommer ou de donner une forme au système de mourir, si l'on peut appeler ainsi telle entreprise où la mort, finalement, est constamment à l'œuvre. Ce qui reste, ajoute Maurice Blanchot, c'est « la poussée de mourir dans sa nouveauté répétitive ».

Ainsi, écrivant chaque fragment en même temps que je pense le livre, je peins chacun de mes tableaux en même temps que j'imagine la série dans laquelle, déjà, il s'inscrit et qui commande son dessin, ses couleurs, jusqu'à sa juste place dans la suite qui se construit sous mes yeux – titre compris: chaque peinture est donc *partie prenante* du projet tout entier et, souvent, se détermine formellement en écho de l'organisation générale de celui-ci. C'est en cela que j'ai pu dire que l'image se travaillait, se *modelait*, dans la mémoire comme dans le vœu des autres. Et que la série se constituait tout autant dans le deuil des œuvres qui précèdent chacune d'entre elles que dans le souvenir qu'en gardent celles qui suivent.

(Aussi ne puis-je me retenir de sourire lorsqu'on me dit, regardant telle œuvre récente: « Comme vous avez changé! »)

*

« Au lieu d'envisager le format de la toile, j'ai pensé la totalité d'un livre », déclara naguère, au cours d'un entretien, Bernard Vargaftig. Déplaçant ainsi le lieu et les outils du chantier et, par là même, rassemblant au centre l'exigence de la construction, on ne saurait mieux dire...

Car tout doit être le centre, ainsi la violence du regard. « Finalement, le travail, c'est le livre achevé. » Enfin parvenu à la recomposition d'une d'une totalité rêvée, et au contraire d'enfoncer des portes ouvertes, c'est affirmer que tout, en poésie, s'oppose à l'*opus incertum* des morceaux choisis et des recueils volants. *Idem* pour la peinture.

*

À cette question: « Vos textes disent-ils l'explosion, la dispersion du réel [...], la séparation? », le poète, définitivement, répond: « Si je pouvais dire ce que mes textes disent, je ne les écrirais pas. » Peut-on transposer dans le monde de la peinture la superbe impertinence de cette réponse et rétorquer de même manière: « Si je pouvais dire ce que mes tableaux expriment (ou représentent), je ne les peindrais pas? » Car il est clair qu'autant la poésie, finalement, ne dit rien d'autre que ce secret et vertigineux creusement au cœur du langage – ce qui relève, à proprement parler, de l'*in-dicible* –, la peinture, pareillement, n'« exprime » pas autre chose que l'impérieuse nécessité à laquelle elle soumet le regard – et les moyens qu'elle sait se donner pour mettre en mouvement cette urgence. On voit, après cela, qu'il y a peu de place pour une quelconque *voix off*.

*

On me suggère que la publication de mes premiers textes serait liée à l'abandon d'une certaine « figuration » dans mon travail de peintre. Rien n'est moins vrai: je n'ai pas eu besoin de chercher dans l'écriture je ne sais quelle figure que j'aurais pu voir s'évanouir dans la peinture; ce qui doit advenir toujours et fatalement advient. Aussi le territoire où cela doit agir s'offre-t-il naturellement, sans

que l'une cède le moindre pouce de terrain à l'autre ou, pire, prenne forme à l'aune, ou à la faveur, d'une hypothétique perte qui déplacerait le travail en terre étrangère. Ce qui appartient à la peinture se traite dans et par la peinture, dans son langage spécifique et à l'aide des seuls instruments de la peinture, sans états d'âme ni arrière-pensées, comme parallèlement ce qui a trait à l'écriture se résout dans le seul travail de la langue. Même si c'est une ombre cousine qui accueille chacune de ces deux entreprises dont le but commun est de me maintenir encore un peu debout. Car mon ambition – ou mon projet, pour rester modeste – est bien de dresser une sorte d'inventaire du *dit* d'un corps qui s'agite toujours et qui, du même coup, se mesure à un espace et à un temps qui lui sont comptés.

*

« *Car le jour, comme ce champ, est déjà retourné.* »

PIERO MON AMI

2001

QUE RESTE-T-IL DE LA BEAUTÉ ?

2015

Entretien avec Marik Froidefond

— Marik Froidefond: *Cher Titus*, *Textuel* a choisi de consacrer ce numéro à une question qui vous importe, plus que toute autre peut-être. Dans l'essai que vous avez publié en 2013 aux Éditions Galilée, intitulé *le Huitième Pli ou le Travail de beauté*, vous vous penchez en effet sur la beauté, ou plutôt son « soupçon », elle que vous traquez sans relâche à travers votre travail de peintre et de poète, et dont vous dites qu'elle en est à la fois l'ambition secrète et le perpétuel lointain. Dans ce livre, vous élargissez l'empan de votre réflexion. Ce *Journal de beauté* est une vaste méditation sur l'art et la poésie. Vous y interrogez non seulement votre propre pratique de peintre et de poète, le « cuisant sentiment de beauté » auquel elle s'alimente, mais plus largement l'interminable « travail de beauté », son désir et son ardente nécessité, dont vous débutez les indices épars dans les plis et replis des œuvres que vous aimez. Peintres, poètes, musiciens, nombreux sont ceux que vous convoquez au fil de ces notes, où se mêlent rêveries, intuitions et souvenirs.

Cet ouvrage nous a semblé décisif, il est à l'origine de la réflexion collective que nous avons voulu proposer ici. Pourriez-vous revenir sur le sens que vous donnez à cette métaphore du « huitième pli » et nous dire dans quelle intention vous avez écrit ce livre ?

— Gérard Titus-Carmel: Ce n'est pas à proprement parler une métaphore, mais plutôt la conséquence d'un geste innocent – appelons-le ainsi –, alors qu'un jour de désœuvrement, dans l'atelier, je pliais, pour je ne sais quelle obscure raison, une légère feuille d'Ingres. On prétend qu'il est impossible de plier une feuille de papier plus de sept fois sur elle-même. Aussi, au cours de l'opération, je m'interrogeais sur la résistance que celle-ci opposait à mesure que les plis se succédaient, nécessitant de plus en plus d'efforts. J'essayais d'évaluer la nature et la force de cette résistance, d'envisager une secrète disposition du papier à regimber ainsi, voire à être soumis à une loi relevant certainement de la physique pure, et qui m'échappait, me laissant chaque fois pantois au seuil du huitième pli, impossible

à réaliser : la feuille blanche et souple était devenue une sorte de petit coussin dur, obtus et fermé sur ses tréfonds, gardant inaccessible, je n'en doutais pas, une troublante qualité d'ombre que je ne pouvais plus que lui soupçonner. Le pire fut de recommencer l'opération, mais cette fois avec des feuilles déjà couvertes d'écriture, notes sans objet et brouillons à jeter, comme si l'autorité de la chose écrite et l'amitié des mots allaient rendre ce fastidieux exercice plus difficile encore, sinon pourquoi pas ?, plus limpide – mais toutes décidément également retorses. Je pensais pourtant, contre toute logique, que certaines de ces lignes promises au panier joueraient d'une façon ou d'une autre sur mon épuisant *origami*, comme pliant et repliant une plage de néant sur elle-même jusqu'où cela butait toujours au seuil de ce fatidique huitième pli. Et ce seuil, cet interdit, ne pouvait avoir, au bout de tout, qu'un seul nom, qui était celui de *Beauté*, là où, dans son ombre, le vertige de perfection résiste, où son vœu se déçoit et ne peut plus que laisser imaginer une forme, une fumée. Là où, physiquement, la beauté marque la porte de son enfer.

À défaut d'en révéler le sens – mais sans doute allons-nous y revenir et tenter de trouver une *ouverture* à ce secret – je dirais que l'intention d'écrire ce livre est bien là où l'entend le sous-titre : le *travail* de beauté, c'est dire le lieu où elle se travaille au corps, là où le travail (du peintre, de l'auteur) s'exerce en son énigme. Mais sans espoir de l'élucider, faut-il le dire, car on sait bien que le visible est « sans secours », comme le rappelle le poète.

— *Près de trois cents expositions à travers le monde ont été consacrées à votre œuvre de peintre, de dessinateur et de graveur. Vous êtes par ailleurs l'auteur d'une vingtaine de livres de poésie, dont le prochain, & Lointains, paraîtra cette année aux Éditions Champ Vallon. Vous avez également illustré un grand nombre de livres d'autres poètes. Cette pluralité est fascinante... Pouvez-vous nous parler du trajet qui vous fait aller de la peinture à l'écriture ? C'est une question qui vous est souvent posée, mais qui prend une résonance particulière à l'aune de cette réflexion sur la beauté. Vous avez dit à plusieurs reprises votre méfiance à l'encontre des prétendues passerelles entre les arts, préférant parler de « retour d'écho » plutôt que de correspondance ou de porosité. Une même énergie, une parenté de geste profonde semble pourtant relier le travail que vous menez dans le camp de la peinture et dans celui des mots, comme si ces deux pratiques procédaient d'un même élan et partageaient une communauté*

d'enjeux. Y a-t-il deux êtres, deux voix autonomes qui se relaient et se répondent à distance, ou une seule et même sentinelle qui veille, qui traque la beauté et coordonne sa lancinance réciproque ?

— J'ai en effet exprimé maintes fois mes doutes quant à la fameuse passerelle que l'on pense devoir obligatoirement jeter entre les arts, si même elle n'est pas entendue d'emblée comme *naturelle*, voire consubstantielle à un projet commun. Il me semble pourtant que le mode d'investigation, autant que les outils qu'obligent leur travail – spécifique pour chacun d'eux, c'est le moins qu'on puisse dire – commandent une pratique, j'allais dire une *posture*, qui les dissocient essentiellement en engageant la pensée sur des chemins qui, pour être souterrainement liés par la bien commode « communauté d'enjeux » à laquelle on les suppose d'appartenir, les tient à bonne distance les uns des autres, même si l'on convient de l'effet d'une certaine porosité, au moins en ce qui concerne les intentions, entre les arts dits « plastiques », la poésie et la musique. D'ailleurs on constate qu'il y a comme un silence, ou une mise en veille, qui s'installe dès que l'un prend la parole exigeant *d'occuper* totalement le terrain, au mépris de toute perspective étrangère à son champ d'action. La poésie est forte quand elle s'attaque au langage, quand elle *traite* du langage et de son rêve ; la peinture est forte quand elle creuse profond au sein du dispositif qui régit la forme et la couleur (notez que je n'ai pas dit : *les* couleurs). Aussi, quand j'écris, je ne pense qu'à l'écriture et à ses gouffres, ce qui me semble aller de soi. Quand je peins, je suis tout entier tourné vers la peinture et à la forme que prend, dans son langage, son aventure, même si l'*autre* (l'auteur, l'homme aux mains propres) en surveille le déroulement depuis la rive d'en-face. Je ne suis donc pas « le peintre-qui-écrit », pas plus que je ne suis devenu « le poète-qui-peint-aussi ». Un être double, peut-être, un duo complice en un seul corps – une *présence*, disons, mais qui conforte son soupçon d'exister dans la connivence de deux voix distinctes, pratiquées de conserve, chacune en « retour d'écho » de l'autre, comme vous l'avez relevé. Mais pas de pont ; seule une langue secrète les relie, que je suis condamné à entendre et à manœuvrer seul, et qui franchit le fort courant qui les sépare, mouillant différemment leur berge.

(Cela dit, et pour évoquer en passant, et par plaisir, le mariage des deux parties, poésie et peinture, lorsque, par chance, elles se pratiquent à deux voix majeures,

l'histoire rend compte de quelques unions particulièrement réussies, ne serait-ce que celle de Sonia Delaunay et de Blaise Cendrars avec *la Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, qui est un modèle du genre...

— *C'est une tradition de la modernité, pour les poètes, d'écrire sur la peinture. Vous avez vous-même consacré plusieurs livres à des peintres (Chardin, Bonnard et Munch, notamment), ainsi qu'à des poètes (Hart Crane, Gustave Roud, Pierre Reverdy). Aucun de ces textes ne s'apparente cependant à un discours esthétique d'historien de l'art ou de critique littéraire. Vous dites d'ailleurs vouloir ne pas parler de ces œuvres de l'intérieur, en tant que peintre ou poète, mais plutôt de l'extérieur, ou depuis le seuil. Mais alors qui parle, lorsque vous écrivez sur la peinture ? S'agit-il d'une troisième voix, d'une sorte de voix off ? Est-ce pour vous une étape nécessaire, une manière d'approfondir par le relais d'autres œuvres ce « travail de beauté » que vous menez en écrivant et en peignant ?*

Disant cela, je pense aussi aux très nombreux écrivains, philosophes et poètes, qui ont écrit sur votre œuvre (Aragon, Denis Roche, Duby, Bonnefoy, entre autres), non pour l'interpréter ou tenter d'en révéler le sens, mais plutôt comme si votre peinture les requérait, les enjoignait à faire retour sur leur propre pensée et avancer, obliquement, dans leurs propres réflexions. C'est très sensible dans le texte que Jacques Derrida a écrit en 1978 pour l'exposition de The Pocket Tlingit Size Coffin à Beaubourg, qui prend la forme d'un journal de bord (génialement) tâtonnant, ou plus récemment dans le texte sur votre série des Feuillées dans lequel Yves Bonnefoy souligne lui-même cette intime connivence entre votre travail de peintre et ce que vise et espère sa propre poésie. Pourrait-on là encore parler de « retour d'écho » et dire qu'une même quête se joue et s'étaye à travers ces compagnonnages provisoires ?

— Pour répondre à la première partie de votre question, qui est d'identifier celui qui parle, je vous dirais que c'est le *témoin*. Que celui-ci soit lui-même peintre et poète ne change rien à l'affaire : c'est nu qu'on aborde une œuvre ; il faut se laver les yeux et se délester de tout ce qu'on croit être son savoir, car la peinture qu'on regarde ou le poème qu'on lit reste toujours à l'abri des assauts cherchant à briser sa glaçante solitude (orgueil de comprendre ou d'analyser, volonté de formaliser ou de juger en isolant l'œuvre dans un système de pensée – « Juger n'est

pas comprendre », dit à *soi-même* Odilon Redon). C'est, au contraire, en mesurant votre propre solitude plongée au vif de l'espace particulier où se tient la peinture (pour en rester à l'image classique du tableau accroché au mur, mais il en va de même pour la sculpture comme pour toute autre *mise en situation* ou *mise en scène* de l'acte plastique), ou celui de la page que creuse le poème – là donc où vous devez presque risquer votre peau, sinon votre âme, en éprouvant leur parfaite évidence sous peine de passer à côté du sens autant que du mystère de l'objet qui vous a heurté –, que vous pourrez rêver d'approcher ces œuvres sans trop vous brûler les ailes. C'est un peu ce qu'écrivait R. M. Rilke au jeune poète, lui disant que les œuvres d'art sont d'une infinie solitude et que « rien n'est pire que la critique pour les aborder ». Il ajoutait même : « Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles. » C'est cette distance *d'amour* (ou *d'amitié*, restons simple) que je tiens à garder – d'ailleurs, ai-je vraiment le choix ? – quand je parle de « rêveries critiques », pour ce qui est de mes textes sur des écrivains et, plus encore sur des poètes. Je n'attends rien d'autre pour moi, qui pourrait nourrir mon propre travail, que cet afflux d'impartageable connaissance qui me permet de me sentir un peu moins seul dans le « travail de beauté » que je poursuis, parallèlement, dans la peinture et le dessin. (Mais pourquoi parler du tableau, se demande Louis Marin, « s'il suffit, pour accomplir la finalité de l'acte de peindre, d'y prendre plaisir ou jouissance ? » Et, plus loin, comme nommant le but à atteindre, ceci : « Faire donc du plaisir du tableau ou de sa jouissance, un *plaisir* ou une jouissance du langage ».)

Cette distance me permet, par ailleurs – et au grand étonnement de beaucoup –, d'apprécier des œuvres de facture très différente, voire d'ambitions semblant opposées, ou paraissant telles : quoi de commun entre les peintures de Gottfried Honegger et celles de Willem de Kooning, par exemple, qui m'interrogent pareillement ? Entre les échappées bleues et infinies de Geneviève Asse et la scansion de cette forme simple, tenue en son ivresse d'être toujours elle-même dans, et par, la peinture, de Claude Viallat ? Et, pour la poésie, entre les *Sonnets* de Louise Labé et les *Poèmes* d'Emily Dickinson ? Ou encore, qu'y a-t-il à débusquer au secret des vers des *Cahiers de Voronej*, qui rend, contre toute attente, la voix de Mandelstam proche et confidente de celle du Jaccottet de *l'Effraie* ou des *Planches courbes* d'Yves Bonnefoy ? Et bien cela – qui, dissipant tout malentendu en liant ces images et ces mots à une même hauteur, prend pour moi valeur d'axiome : une

œuvre est autoritairement belle *en soi* quand elle apparaît (ou *surgit*, le mot serait plus juste) dans la parfaite coïncidence de sa conséquence formelle avec les enjeux qui l'ont forcée au jour. Ainsi, et pour faire court, je situerais également l'« intime connivence » que vous soulignez entre mon travail de peintre – et ce qu'espère ma propre poésie, pour reprendre vos mots – à l'aune de cette même complicité qui engage des attentions venues d'ailleurs et qui ont révélé des compagnonnages bien plus proches du *centre* (ce qui est manière de parler : c'est-à-dire plus *justes*) que l'expertise des critiques dits professionnels, des mécaniciens autoproclamés de l'histoire de l'art et autres chroniqueurs à façon.

— *André Breton, un des grands aventuriers de l'esprit qui a beaucoup compté pour vous, dit dans l'Amour fou qu'il a le sentiment d'être face à la beauté lorsqu'il ressent, devant une œuvre d'art, un « trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson ». Pourriez-vous dire la même chose ? À quoi reconnaissez-vous la beauté ?*

— On peut parler d'aigrette aux tempes, si l'on veut. Ou de choc au cœur (comme celui reçu naguère, alors insolemment jeune, par la découverte de ce titre rêvé de l'ouvrage de Benjamin Péret, *Dormir, dormir dans les pierres*). Mais plus encore d'un violent sentiment d'évidence, fait d'agrément et de réconciliation avec le monde. Avec, simultanément, cette singulière impression de vide et de netteté qui monte d'un coup autour de soi – disons un sentiment de clarté où il apparaît soudain, pour le dire comme Proust, que « ce qu'on sait n'est pas à soi ». C'est en ce sens que je parlais de réconciliation : on se découvre une qualité d'accueil qu'on ne se soupçonnait pas, une disposition nouvelle pour une fraîcheur inattendue qui, vous caressant les tempes, annule, ou du moins éloigne d'autant les questions et les hésitations de votre travail en cours. Ici, et encore une fois, le « je » s'absout dans une connivence sans remords : ainsi donc la beauté est possible, pensons-nous, elle est là, devant nos yeux, on pourrait presque dire à portée de la main, mais sans que je puisse jamais le saisir. En ce qui concerne la poésie – et la musique, bien sûr –, il en va différemment : l'émotion ne vient pas de la brutalité du choc, de l'affrontement soudain avec l'œuvre qu'on reçoit d'un coup, entièrement, même s'il faut parfois quelque temps pour s'y accoutumer et pour laisser se parfaire l'onde en soi ;

non, là, la durée entre en ligne de compte, la beauté d'un poème, d'un texte, d'une pièce de piano (Dino Lipatti, Sviatoslav Richter, n'est-ce pas ? – ou d'une longue improvisation au saxophone ténor, je pense à Sonny Rollins, vous l'avez deviné...), ne se goûte et ne s'estime qu'à la fin de la lecture ou de l'audition, lorsque tous les éléments sont en place et que l'œuvre ne découvre sa vraie dimension que pleinement parvenue à son terme, toute son organisation enfin parfaitement lisible. On dira qu'il y a là un début et une fin qui s'inscrivent dans un temps qui est aussi celui de votre corps. En tout cas, autrement que pour la peinture qui, elle, immobilise ces deux moments à l'intérieur du cadre, comme un concentré d'espace et de temps, cela explique sans doute pourquoi, pour prendre un exemple, vous recevez une rêveuse nature morte de Morandi – trois fois rien : deux cafetières et un pot – comme une souveraine leçon d'évidence.

— *Frémissement, connivence, réconciliation avec le monde : vous parlez ici en termes très positifs de la rencontre avec la beauté, de la manière dont elle affleure et nous requiert dans la clarté de son évidence. Dans votre livre sur Pierre Reverdy, vous évoquez cependant, le concernant, une « épopée épuisante, parfois décevante », au cours de laquelle il lui est arrivé d'éprouver l'« étonnement un peu amer que nous donne la certitude de la perfection ». Comment faut-il comprendre cette phrase ? Voulez-vous dire que la quête de la beauté reste incertaine ? Ou bien, plus âprement, qu'on ne revient jamais gagnant, qu'il n'y a aucun trophée à attendre derrière les vapeurs enivrantes de l'art et de l'écriture ?*

De la beauté, vous dites aussi dans le Huitième Pli que nous pensons connaître toutes les ruses pour la traquer, ce pour quoi nous menons les plus « glorieux combats de l'art » afin de la révéler au grand jour et la surprendre « en son miracle », mais que « c'est chaque fois peine perdue : elle nous échappe au moment même où nous croyions nous parfaire dans son évidence ». Je me demande comment interpréter votre propos. Est-ce un constat résigné, mais lucide ? Ou bien ces « glorieux combats » gardent-ils une raison d'être ? Pour le dire autrement : reste-t-il quelque chose à sauver ?

— Je n'ai jamais pensé que la beauté se gagnait sans coup férir, ni même que sa quête, aussi ardue ou épuisante qu'elle fut de tous temps (et qu'elle demeure aujourd'hui, sous maints autres visages), porte sa fin en soi. Je ne suis d'ailleurs

pas sûr que nous employons ici le bon mot pour parler de ce point d'excellence qu'aspire atteindre le vœu humain (ou sa folie), autrement dit ce lieu idéal de lumière et de calme où la forme et l'idée, enfin réconciliées, renoncent par la grâce du sentiment de l'avoir d'aussi près touché. Pour mieux dire, il lui arrive d'espérer son propre dépassement, là où elle se projette hors d'elle-même et s'excède. Mais pourtant, elle reste à jamais inaccessible et si même on se risque à l'entrevoir, on ne la gagne pas pour autant. Comme le rappelle Nietzsche: «Atteindre son idéal, c'est le dépasser du même coup». C'est dire qu'il nous reste à envisager, ou à rêver, la beauté autrement, ne serait-ce qu'en traquant ce point de déception qu'elle réserve aux audacieux et aux saints. Reverdy, qui n'était ni l'un ni l'autre (quoique...) – pour en dire ici deux mots, puisque vous évoquez ce que j'ai dit de lui, citant Louis Parrot qui, à son propos, parlait de cet «étonnement un peu amer que nous donne la certitude de la perfection» –, Reverdy, donc, retenu seul au bord du monde entre transparence et opacité, espérait dans l'exil de lui-même sauver son rêve de lointain et son désir de beauté par la poésie où il cherchait à exaucer son vœu d'altitude et de pureté par le seul travail des mots. Des mots qui pèsent leur poids de réalité, faut-il le dire, comme des pierres à empiler, et qui l'aideront par là même à l'incorporer au réel, à *faire corps* avec lui: «Écrire m'a sauvé – j'ai sauvé mon âme», a-t-il déclaré un soir de neige (je me plais à imaginer que ce fut par temps de neige, en tout cas).

Quant à parler des «glorieux combats» que je pourrais livrer dans l'atelier («atelier»: pure anagramme de «réalité», je ne me laisserai jamais de cette concorde, justement nouée au lieu même de ses transformations), je ne pourrais dire ici que mon intérêt pour le collage. Il me permet de trancher dans le vif du dessin qui en prenait trop à ses aises, et de lui signifier qu'il n'est pas seul à porter l'espoir de sa finitude; mais que c'est dans l'assemblage avec les autres fragments, eux aussi les griffes limées et ayant perdu de leur superbe, que leur aventure se mène, maintenant qu'il sont tous réunis, plus loin qu'il auraient pu, seuls, l'espérer. Car chaque fragment s'est enrichi de ce qu'il a perdu, et c'est l'œuvre enfin terminée – on peut même préciser: *reconstituée* –, qui raffe la mise: elle gagne à avoir perdu, sans pour autant perdre ce qu'elle a certainement gagné dans sa chute. Mais à quel prix! Elle dit: ayant épuisé tous les recours, je suis belle de tous mes remords. Et citant ici, une fois encore, Novalis: «C'est sous la forme du

fragment que l'incomplet apparaît encore le plus supportable», vous voyez qu'il y a de la place pour la rédemption, à défaut de sainteté.

— *Je comprends en vous écoutant que le travail sur le remords et la perte qui charpente vos œuvres est bien autre chose qu'un exercice d'ajustement à une beauté nécessairement défaillante. Ce défi que vous lancez à l'œuvre – à ce qu'elle a à perdre pour gagner, dites-vous –, semble être un défi lancé tout autant à soi-même. J'ouvre à nouveau votre essai sur Reverdy: «comment tenir et ne pas s'essouffler à l'exercice de cette marche sans fin (...)? Le poème n'offre rien d'autre à votre soif que cette matière d'ombre à partir de quoi vous construisez votre légende d'être présent au jour», il «force à l'éternelle fuite en avant, dans la seule vérité de mourir. Car il faut nommer la mort, enfin; il faut cesser de faire l'ange, ou de la confondre avec la fumée qui monte de vos os, puisque votre corps n'est que combustion et qu'écrire se fait urgence pour durer encore un peu.»*

Est-ce aussi cela pour vous: écrire, peindre, est-ce tenter de «durer encore un peu»?

— Mais vivre, n'est-ce pas aussi tenter, chaque jour, de durer encore un peu? Il y a certainement mille façons de se consacrer à ce labeur, au *dur désir de durer*, comme le dit bellement Eluard, en ce qui me concerne, et comme pour surseoir à ce que j'appellerais le «vertige d'être», l'affaire a été très tôt entendue: la peinture surpassait en *urgence* toute autre image que pouvait me tendre le monde. Comme il en a été pour la lecture (avec, spontanément, et par-delà le récit, une forte et ombrageuse amitié pour les mots); ces deux modes d'approche (disons-le ainsi, mais c'est bien plus que ça...) pour tenter d'élucider le mystère de notre présence au monde m'ont semblé – et me semblent toujours – être les seules activités honnêtes auxquelles l'esprit devrait naturellement consentir. J'ai su, quant à moi, me donner cette chance (mais là non plus, je n'avais pas le choix) de pouvoir y consacrer tout mon temps et toute mon énergie. (Je pense ici à ce mot d'Alejo Carpentier présentant jadis André Breton au lecteur vénézuélien, disant de lui qu'il «considérerait le travail salarié comme une épouvantable défaite humaine». Fin de l'incise.) Et puis, il y a eu la musique aussi, mais là il m'a fallu assez vite baisser les armes: c'est venu un peu trop tard et, après quelques tentatives de passer à l'acte (batterie au sein d'un *combo* de jazz et des mois au piano) je me

contente aujourd'hui du seul plaisir de l'écouter et, souvent, de la *suivre* en tous ses mouvements, jusqu'à la comprendre au cœur.

Mais à aucun moment je ne fus découragé : on sait que l'exigeante expédition dans la vaste région de l'art se mène toujours « au péril de sa propre vie », pour citer de mémoire cette phrase de Breton – encore lui, décidément incontournable – qui opposait cette aventure définitive au confortable fauteuil de Matisse (j'ai, cela dit, appris entre-temps la leçon de son fauteuil, mais commencerai ici une autre histoire...). On connaît l'issue, donc, inutile de jouer les éveillé comme au lendemain d'une révélation. Nous pouvons seulement nous souhaiter un sort enviable, s'il l'est vraiment, à celui que connut Walt Whitman, pour prendre le « sage de Camden » en exemple, qui augmentait patiemment son herbier de *Feuilles d'herbe* sans états d'âme, avec cette ferveur qu'une vie entière compose sans douter de demain – « J'ai dit tout ce que je voulais dire », avoua-t-il, au triomphe de son terme. Nous sommes loin de l'attente de Reverdy qui compte sur ce qui se passe entre les lignes pour débusquer l'indicible qui innerve sa poésie afin d'y éprouver l'abîme, n'est-ce pas ? Mais il faut le savoir : nous ne vivons que dans l'essoufflement de cette « marche sans fin » pareillement pour celui-là qui la poursuit en son progrès, autant que pour l'autre qui, rendu au bout de sa fatigue, désespère de sa destination. Car la beauté est la même, âpre sous tous les visages qu'elle sait prendre pour la saisir, qui trace le chemin et répond d'un livre, d'un mot – ou d'un petit pan de mur jaune – au gouffre qu'elle ouvre sous nos pas.

— « *En toute chose il faut considérer la fin.* » Votre livre « Elle Bouge encore... » s'ouvre sur cette épigraphe empruntée à *La Fontaine*. Vous n'avez pourtant de cesse dans ce livre de souligner l'inachevabilité de la peinture, allant jusqu'à en revendiquer le vertige : « *peindre l'impatience de peindre* », « *peindre comme si tout était, toujours, à recommencer. Il n'y aurait ni commencement ni fin. Il n'y aurait qu'une peinture tombée des mâchoires du temps (...) sans espoir de conclusion et de salut.* » Il me semble que vous désignez là un des soucis majeurs de votre œuvre, aussi bien de poète, que d'artiste. Je pense par exemple à votre livre de poésie *Ressac* (*Obsidiane*, 2011). Je pense évidemment aussi à votre travail de peintre et à vos œuvres organisées en séries et en suites. Est-ce que cela participe d'une même pratique du ressassement ?

— Là encore, « ressassement » n'est peut-être pas le mot juste (je crois d'ailleurs, curieusement, qu'il ne figure pas dans tous les dictionnaires – à vérifier), si l'on sous-entend par ce vocable l'action de « ressasser » : passer au sas, brouiller, mêler de nouveau. Dans « *Elle bouge encore...* », paru en 1992 (près d'un quart de siècle !), le propos était tout autre que de touiller sans fin, en vertu de je ne sais quel vertige à attendre du mélange. Il s'agissait, en fait, d'envisager la *sortie* du tableau comme du texte, c'est-à-dire de décider du fameux « comment finir ? », sinon de considérer arbitrairement que c'en était terminé, et qu'aller plus loin serait pire qu'une trahison, un manquement au projet qui justifiait l'œuvre dès les premiers moments de son rêve. Il y a beaucoup à dire sur cette idée – dirais-je sur cette crainte ? – d'achever, car l'édifice est fragile, sans cesse menacé d'impatience, en effet, et il s'agit chaque fois de reconnaître ce point de non-retour à partir d'où l'œuvre (la peinture, le poème) dépasse son entreprise, ou *vous* dépasse, un peu comme une situation ingérable, à l'exemple de ces barbouillages hâtifs sur les albums à colorier lorsque, enfant, on vous recommandait de faire attention à ne pas déborder. Pas facile, là non plus. Mais, pour en revenir à cet ouvrage sur la « fin flottante », je me souviens d'avoir relevé cette épigraphe d'Hugo Wolf figurant en tête de son quatuor en *ré* mineur : « Il te faut renoncer : renonce ! ». Ce qui n'est évidemment pas ce à quoi je m'astreins lorsque je bâtis une série : dans la succession des œuvres qui la composent, je me garde ce confort de penser que chacune repousse sa fin au terme de la série, voire qu'elle l'oublie, ou la nie. Et que tant que ça dure, je peux travailler sans le souci de la chute à venir. C'est toujours ça de gagné, me dis-je, en frottant mes mines avec la seule certitude de ma présence ombrant la feuille. Avec aussi, souvent, le désir que ça cesse, tout en souhaitant sournoisement que ça n'en finisse pas. L'impression d'inscrire tous les éléments épars de mon corps suivant le modèle d'un autre, idéal et finalement reconstitué (à la façon d'un collage), mais pourtant étranger au monde, repensant non sans envie au *J'avoue que j'ai vécu* de Neruda. Et néanmoins continuer à peindre, à écrire. Dans les ressauts, le broutage des suites et des séries, comme une chaîne sans fin.

En ce qui concerne les poèmes – et la construction, surtout la construction – de *Ressac*, il en a été autrement : dès la première ligne, il était bien entendu que j'utiliserais les mots (j'allais dire : *arrondirais* les mots, comme les galets sous l'action des vagues) sans espérer je ne sais quel retard de marée qui me laisserait nu et

TABLE

Préface, Roland Recht, 7

Picasso, 13

Notes d'atelier, 17

Le Musée au regard des artistes, 93

Superpositions, 97

La rapport entre le vrai et le faux est uniquement un rapport mental, 121

En guise de monument, 127

Profil perdu, 131

À propos du détail, 137

La Mémoire en ce jardin, 141

Copeaux, 147

Temps de parole, 151

Bram, fatalement, 161

Point de chute suivi de Lumières, 169

La Série comme stratégie, 187

Une gravure d'Henri Matisse, 195

Ombre portée, 199

L'Indolente d'Orsay, 207

La Leçon du miroir – Imprécis de l'estampe, 245

« Elle bouge encore... » – Opus incertum, 301

Two Black Angles, 337

Premier sang, 345

Papillon de New York, 425

H.M., Le Guetteur absolu, 431

Le Retrait, le Surcroît, 441

Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots, 451

Piero mon ami, 461

Memento mori, 465
D'une rive à l'autre, 471
Made in France, 475
L'Effondrement et la Beauté, 479
Edvard Munch. Entre chambre et ciel, 489
Où penchent les lignes, 547
La Bibliothèque d'Urcée, 551
Trait pour trait, 555
Des Carrés collés à la robe chinoise: la Stratégie du motif, 559
Où cela mord, 571
Sur la Suite Grünewald, 575
Une Jungle au château, 581
La Fenêtre rouge, 589
Eugène Leroy en pleine lumière, 595
Retour d'écho, 627
La Menace du rossignol, 635
Le Huitième pli, 645
Tête à tête, 665
Lire, Écrire, Peindre, 671
Une présence, 679
La Peinture, en effet, 687
Pour saluer Antonio Seguí, 693
La Géométrie du monde, 699
Que reste-t-il de la beauté?, 715

DU MÊME AUTEUR

Poésie

La Tombée, Fata Morgana, 1987
L'Entrevue, Brandes, 1988
Le Motif du fleuve, Fata Morgana, 1990
Instance de l'orée, Fata Morgana, 1990
Forge, Brandes, 1991
Feuillets détachés des saisons, Brandes, 1991
Gris de Payne, Fata Morgana, 1994
Obstinante, Brandes, 1995
Ceci posé, Fata Morgana, 1996
Nielles, La Main courante, 1997
De Corps et de buée, Voix / Richard Meier, 1997
Travaux de fouille et d'oubli, Champ Vallon, 2000
La Rive en effet, Obsidiane, 2000
Demeurant, Obsidiane, 2001
Ici rien n'est présent, Champ Vallon, 2003
Manière de sombre, Obsidiane, 2004
Jungle (non-lieu), VVV, 2005
Seul tenant, Champ Vallon, 2006
Brisées, La Porte, 2009
L'Ordre des jours, Champ Vallon, 2010
Le Reste du vent, La Porte, 2011
Ressac, Obsidiane, 2011
La Porte, La Porte, 2012
Albâtre, Fata Morgana, 2013
♣ Lointains, Champ Vallon, 2016