

HENRI BARANDE • ROMARIC SULGER BÜEL

IDENTIFICATION D'UN ABSENT

MANUELLA ÉDITIONS

Ce texte est issu d'entretiens entre
Henri Barande et Romaric Sulger Büel
qui eurent lieu à Lausanne en Suisse en août 2006
et à Rio de Janeiro au Brésil en novembre de la même année.

Henri Barande, artiste, vit en Suisse.
Romaric Sulger Büel, auteur et producteur, vit au Brésil.

ISBN 978-2-917217-02-3

© Manuella Editions – Février 2008

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.manuella-editions.com

Romaric Sulger Büel : *Je ne referai pas ici le récit du lien ténu et pourtant essentiel qui relie les lieux de ton enfance à ton travail d'aujourd'hui, travail jamais montré ou si peu, comme si tu avais craint en le montrant d'en altérer l'esprit. Tu te serais enfermé ainsi dans une tour de silence. Ce silence fallait-il l'interrompre ? J'ai travaillé à t'en convaincre, mais au moment d'y mettre fin, je me prends à douter : ne serais-je pas en train de m'éloigner des exigences de ta pensée au lieu de m'en approcher ?... Et s'il était important que tu demeures tel que tu es, indifférent, heureux sans doute, d'être ignoré de lui, de nous, de tous ?... Sache donc que je t'aurais laissé en paix si je n'avais craint pour l'œuvre peinte qu'elle ne finisse, comme l'œuvre sculptée, par disparaître. Je me refuse donc au moindre remords, surtout maintenant dans cet atelier où j'ai l'impression étrange d'avoir quitté la terre : humain et vivant je le suis toujours mais j'ai du mal à me libérer de cet ailleurs que tu as créé ici. Aussi ne puis-je*

qu'être surpris de te surprendre si détaché toujours de ta création ! Te serais-tu affranchi de tout, y compris de toi-même ? Un artiste n'appartiendrait-il pas d'abord à ce qu'il crée ?

Henri Barande : Un auteur cherche toujours à établir un rapport de liberté métaphysique avec sa production... une distance qui lui permet parfois, le moment venu, de la renier sans déchirement... mais avant même que l'œuvre ne le quitte, elle lui vient comme si elle n'était pas sienne. Il y a un texte de Maurice Blanchot sur ce joli paradoxe¹.

Ne m'as-tu pas écrit, inquiet sans doute que je puisse la faire disparaître, que l'œuvre ne m'appartenait déjà plus ? Si elle n'appartient plus à l'auteur, en quoi celui-ci continuerait-il d'appartenir à l'œuvre ? Toute création engendre un dessaisissement de soi car un auteur espère toujours se libérer de lui-même : sa vraie demande est de s'effacer, parfois même de disparaître, devant la lumière de l'apparition.

La création, pour être reçue, ne serait-elle pas dans la même demande, celle d'être libérée de l'auteur ?

Ce qui est en attente, le plus ardemment attendu par l'humain, ne viendra pas : ni le sens, ni l'absolu. La plus belle pensée à propos de cette attente, je l'ai trouvée chez Rilke : *Quel serait le sens de notre recherche si ce que nous recherchons appartenait au passé*² ? Je ne connais pas de pensée plus belle et envoûtante : aucun absolu ne saurait être attendu, venant du passé. Et s'il devait nous apparaître dans un temps futur nous compterions, d'une façon ou d'une autre, parmi ses auteurs : dès lors l'absolu ne saurait être ce qu'on attend.

Seule l'image de ce qui vient et demeure inattendu, peut nous consoler de ce qui est attendu et ne viendra pas. C'est pourquoi

l'art est tout avenir puisqu'il nous laisse dans l'attente d'une apparition nouvelle pour nous désespérer à nouveau de cette absence d'absolu et, dans le même temps, avec volupté, nous la faire aimer.

La « présence » de l'œuvre, étant l'unique représentation de ce monde sans absolu, ne peut donc qu'être libérée de son auteur.

*Hegel n'affirme-t-il pas le contraire quand il écrit :
« L'art est pour nous chose passée³ » ?*

L'art est curieusement pour Hegel une activité convertie à l'humanisme comme à une religion nouvelle dans une esthétique de l'accompagnement et de la compassion.

Pour Adorno, l'art se montre au contraire proche des hommes par le seul fait de son inhumanité à leur égard. Pour Jean-François Lyotard, il se pourrait même que l'art soit habité par de l'inhumain.

Trop humain, trop inhumain, l'art sera toujours au banc des accusés. Lui fait-on le reproche de crimes odieux ? Il ne trouve aucune raison de se justifier. Pourquoi se défendrait-il ? L'art n'est pas soumis à des valeurs qu'il devrait servir : il ne l'a jamais été. Aussi l'homme, à son encontre, a-t-il souvent érigé tribunaux et bûchers avant de se résigner à détourner son regard dans un mouvement de rejet ou d'*aversio*.

Aux prises avec la liberté de l'artiste, certains esprits, parfois parmi les plus grands, se montrent déroutés : Freud dans son texte sur le Moïse de Michel-Ange⁴ nous livre une interprétation qui restitue l'art comme chose passée ; il voit dans la sculpture de Michel-Ange une illustration de la Bible : Moïse descendu du Sinaï se montre furieux contre la liberté sexuelle de son peuple. Freud, si prompt à déceler tout rapport caché à la sexualité, refoule une évidence : pour peu que l'on observe la sculpture, on s'aperçoit que Moïse apparaît sous les traits d'un faune : la posi-

tion des jambes, leur conformation, les traits du visage, les petites cornes qui, quelle que soit la traduction de l'hébreu QRN (*qaran*), remplacent opportunément celles du taureau et dieu Apis à l'origine du fameux veau d'or.

Cette petite église de Rome qui abrite le tombeau de Jules II, abrite un Moïse faunesque. En outre si une main de Moïse très sensuellement caresse la barbe, l'autre est posée sur le sexe. Sous l'effet d'une grande émotion et subjugués par elle, les muscles de son corps ne retiennent plus les Tables de la Loi. Ressent-il le désir naissant ? Est-il furieux de ne pouvoir le réfréner ? Ou serait-il déjà dans l'effroi de la jouissance ? Le génie de Michel-Ange nous montre un Moïse soumis à l'impérieux commandement de sa sexualité. Il n'est pas représenté, comme le veut la tradition, dans une relation au corps de l'« autre » mais dans la seule relation à son corps, ce en quoi l'œuvre de Michel-Ange est éminemment moderne.

Les papes de cette époque étaient-ils dupes ? Nous aurions tort de le penser en toute certitude. Freud n'était en aucune façon préparé à recevoir une telle leçon d'une telle œuvre. Il en est de même de la société, satisfaite d'une version conforme à l'idée virtuelle qu'elle se fait du monde.

L'art est dans la jubilation de sa propre liberté : il se donne à l'esprit qui le reçoit comme tel et se refuse aux autres, fussent-ils Hegel ou Freud.

Ta pensée, ce moteur très élaboré de ton travail, est foisonnante, et, pour n'avoir aucun désordre, plus subversive que tu ne veux bien l'admettre. Elle est constituée de passages, disposés comme autant de portes qui s'entrouvrent vers d'autres portes elles-mêmes prêtes à s'ouvrir. Imagines-tu un jour en rendre la lecture supportable ?

La seule lecture tolérée du réel serait-elle celle qui le rendrait

supportable ? Imagine-t-on Kandinsky renoncer pour une telle raison à la « théorie des couleurs » ? Joyce à *Finnegan's Wake* ? Lautréamont aux *Chants de Maldoror* ? Ou Nietzsche à *Zarathoustra* ? Aurait-on pu voir au cinéma *L'Âge d'or* ? Ou les derniers films de David Lynch ?

N'auras-tu donc aucune indulgence pour celui qui s'apprête à te découvrir ? N'as-tu rien à faire pour faciliter la compréhension de l'œuvre dans ses différentes expressions ? Faut-il accepter de te suivre sans que tu nous dises comment tu as fait pour arriver là où tu es aujourd'hui ?

Quelle autre solution pour celui qui s'apprête à découvrir que d'ouvrir son esprit à l'acceptation résolue, celle que propose Heidegger ? Attitude qui fait écho au vers de Rilke : *Sommous enfin des êtres qui s'ouvrent pour accueillir*⁵ ?

L'artiste ne propose rien d'autre à l'humain que de s'ouvrir à ce don de l'accueil infini. Se libérer, s'ouvrir à l'invisible, l'art proposerait-il une autre expérience que personne n'en voudrait. Alors pourquoi exiger une trame de plus ? Une trame qui, pour être d'une autre nature que la création, ne saurait être aussi vraie. Je n'ignore pas que c'est dans l'inauthentique que les hommes font leurs plus beaux voyages, mais crois-tu qu'ils libéreraient dans ce simulacre l'acceptation qu'ils refuseraient à l'œuvre ? Ne les entendraient-ils pas murmurer : « Oui, il est bien mort, mais c'est un grand malheur, il bouge encore. »

Comme l'écrit Roland Barthes, *l'artiste joue des signes comme d'un leurre conscient dont il veut faire comprendre la fascination*⁶. Serais-je signe moi-même ? Dans ma propre iconographie, je ne saurais l'être. Pour voir vraiment, sans doute faut-il *le regard de celui qui ne se retient pas à lui-même, qui ne peut dire « je », qui n'est personne*⁷.

Cette perte d'identité va, me semble-t-il, dans ton existence jusqu'à la perte du nom. Pourquoi avoir autant lié « vie » et « concept » ?

À chaque commémoration de la mort de mon grand-père, me tenant derrière la stèle en opposant mon refus de la voir de face, j'échappais à l'horreur de lire mon nom sur une tombe : marqué du même prénom, nous avons la même identité. Qui voit son nom gravé sur une tombe, peut-il imaginer autre chose qu'être mort ? Puis j'appris que le frère de mon père, mort à 7 ans, portait lui aussi mon prénom. Sur une deuxième tombe, quelque part du côté d'Oran, mon nom était inscrit. J'avais donc l'identité de deux morts.

Aussi ai-je refusé d'habiter ce nom. En pensée j'étais sans nom... Je n'étais pas davantage dans l'attente d'un nom. J'étais soulagé... Du poids du nom, du poids d'être mort. Cette incapacité à me nommer me donna la faculté de me reconnaître autrement que dans un nom et contribua, en partie, à faire de moi l'homme que je suis, conscient, séparé, assumant cette grande séparation. En 1980, je décidai pourtant de retourner à Alger : je m'étais mis en tête de retrouver la tombe pour enfin lui faire face. Au cimetière, après plusieurs heures, je dus mettre fin à mes recherches. Les reprenant le lendemain sans résultat, je me dis que cette naissance était enterrée, que je n'avais donc plus à la chercher comme ma propre tombe, que j'avais juste à la laisser enfouie dans ce lieu comme l'ange au centre des obscurités. Dans l'obligation de faire le choix administratif d'une nouvelle naissance, je pris le nom de ma grand-mère maternelle : quittant le monde des hommes, je rejoignais celui des femmes. Reconnaisant envers le destin de ne pas me sentir davantage de ce nom, toujours pris dans le même désir de m'abstraire, je me dis que, sans doute, n'existait pour moi aucune nécessité d'un nom, puisque je me sentais exister sans lui.

J'ai toujours été en phase avec ce qui n'est pas identifiable : la matière, le sable de la plage, une pierre sur le sol. Aucun territoire ne fut plus proche de moi que cet espace du sans nom ; la réalité fut vécue sans qu'elle n'ose jamais venir à moi précédée du nom, transfigurée par lui ou réduite au sens qu'on lui suppose ; noms et sens se perdent dans un espace qui n'appartient qu'à moi. La perception sensible a tenu lieu de réalité. Au travers de ces absences successives je me suis préservé de l'humain, de son emprise que je ressens trop fortement.

Ce dernier aspect ne me dérange pas... Mais je demeure inquiet. Inquiet qu'il ne reste rien, que tout parte en fumée avec toi ; je pensais tes archives mieux tenues que les miennes mais je m'aperçois que les tombeaux ont englouti beaucoup d'informations, en même temps qu'un nombre fascinant d'objets. Les « traces » sont d'autant plus difficiles à retrouver que tu es au centre de l'élaboration de la perte. Tu œuvres à cela... Perte de l'objet, perte du nom, perte du sens... Sans évoquer la perte de tout référent temporel par le refus de toute datation ou la perte conceptuelle de l'auteur. En quoi ces éléments, s'ils n'étaient pas exclus de ton œuvre, seraient sa négation ?

Crois-tu qu'une autre promesse que celle d'être un jour effacé, non reconnu, non reconnaissable nous ait été faite ? Quel auteur en vérité s'illusionne d'une œuvre ? Une telle œuvre serait-elle même commencée ?

Perdre, se perdre est un moyen de libérer le tumulte et l'acte de détruire m'a toujours paru un engagement aussi fécond et dans un rapport au monde aussi nécessaire que l'acte de créer. D'ailleurs qui peut dire la chose détruite, disparue à jamais, quand on ne sait où ni comment elle réapparaîtra ? Détruire, se perdre sont des moyens d'intérioriser, de féconder la *terra inco-*

gnita, d'approcher au plus près le mystère et le sens de l'apparition. Il est vrai que la violence de la destruction inquiète les proches : elle les rend malheureux car ils croient la chose disparue pour toujours. Pourtant, à la chose créée, aucune appartenance au monde n'est acquise : même au travers de sa part obscure elle n'a aucune créance à faire valoir. Je ne lui reconnais, pour ma part, qu'une dette d'apparition... Qu'elle paie en disparaissant.

Tu es dans le refus et je prédis sans peine que tu y seras toujours. Le refus fut pour toi « la » révélation. Ce qui vient après n'est que la traduction exigeante, essentielle, poétique et métaphorique de cette révélation : l'enfant de cinq ans savait. Depuis il déroule ce savoir au gré d'une histoire qui n'est pas vraiment la sienne.

Je crois me souvenir que Jean-François Lyotard, dans un de ses textes, dit avoir compris, enfant, que l'adulte ne pourrait rien lui apprendre.

Avant même d'entrer en contact avec les grands auteurs, l'enfant comprend ce qui se passe autour de lui : il pose les questions que l'adulte ne s'autorise plus ou rarement. L'enfant sait qu'il n'existe aucune réponse à sa question sauf bien sûr celle improvisée et souvent fautive de l'adulte.

J'ai souvent entendu dire que le monde de l'artiste serait en connivence avec celui de l'enfance. Deux éléments, essentiels à la création, manquent à l'enfance : l'autonomie et le libre accès à la sexualité. L'artiste ouvre un espace qui n'est ni celui de l'adulte ni celui de l'enfant. Mais c'est autour de cinq ans que la conscience commence à se jouer du monde. Il y a un magnifique texte d'Hokusai sur l'âge et les âges⁸. Beaucoup d'artistes ou d'écrivains situent la perception de leur différence à cet âge. En ce qui me concerne, le premier sentiment de séparation je l'ai eu vers l'âge de trois ans au cours d'une scène où des proches

ébouillantaient un homard. Je me souviens avoir poussé la porte de la cuisine, attiré par les cris terribles de l'animal, et avoir eu soudain la conscience d'être seul, je veux dire : seul à percevoir la scène dans sa totalité. Plus tard nous avons quitté le Maroc pour Carthage : j'avais cinq ans. Notre maison était la plus proche des ruines de l'ancienne Kart Hadash. Ce que je vécus là fut le commencement d'une plus grande et définitive séparation.

Le médium visible est, certes, le refus mais le jeu s'est structuré autour d'un dessein de recomposition infini même si, aidé de la même prière, je suis toujours retourné au vrai monde d'où je viens.

Es-tu sûr de venir de nulle part ? Étrangement, j'ai le sentiment que tu viens des terres de la certitude. Des certitudes fracassées qui resteraient même mortes des certitudes.

L'art n'appellerait-il pas assez à l'effondrement de ces mondes ?... des mondes dont on peut craindre qu'ils ne refassent surface dans l'habit nouveau d'une cynique certitude de la certitude et dans un lieu où « ne pas penser » ne serait ni innocent ni sacrilège. Le doute que la société éloigne avec répulsion, l'estimant trop corrosif pour ses fondations, est le joyau que l'art porte en lui. Mais le doute agit aussi envers nous comme vérité, en nous permettant d'atteindre puis de dépasser chacune de nos résurrections. Aussi ne nous saisit-il qu'en chemin.

Quelle est la nature du lien que l'art entretient avec la pensée ?

L'art demeure une expérience de la pensée... Ne serait-ce pas en définitive la pensée même, dans sa façon de lui restituer ses vrais territoires : celui d'aimer l'expérience pour ce qu'elle est, au risque de n'être instruit que par elle, et celui de cheminer en

toute liberté vers sa propre libération ? Aussi les mouvements de l'art précèdent-ils souvent les mouvements de la pensée.

Je connais ta relation à l'Histoire, au-delà de ta propre histoire ; aussi je me demande si ce travail que tu as entrepris aurait pu l'être sans ta connaissance et ton amour des cultures et de leur Histoire ?

Une part de la création prend appui sur la culture et, pour faire œuvre, s'offre comme mémoire de la mémoire. Mais dans sa part la plus précieuse, la création s'oppose à toute forme d'anamnèse ou de réminiscence, et se vit comme une expérience libérée, détachée de tout référent, à distance de toute culture. Tout vrai chemin permet d'entrer dans une relation d'oubli. La mémoire redevenue silencieuse retourne aux profondeurs des strates les plus anciennes, y demeure un temps sous forme de fondations, puis s'efface. Ne faut-il pas *se laisser porter par l'oubli, cette force de toute vie vivante*⁹ ?

Ma présence à l'âge de cinq ans sur le site même de l'ancienne Carthage m'a permis de faire monter au ciel d'autres prières que celles apprises de mes parents. Nous habitons la maison la plus proche des ruines et j'aimais jouer au milieu des tombes puniques avec les camarades de mon âge, tous arabes.

La matière que je me suis mis soudain à modeler était faite de mie de pain longuement pressée, amollie par la chaleur et la force des doigts, matière mélangée au sable de la plage, à la terre, au sel ou aux algues. C'était irrépressible. Avant même d'être sur la table tout pain était dépouillé de sa pâte. Ne restait que la croûte. Une paix familiale fut très tôt scellée autour du mot « manie », nécessité que personne ne pouvait dire bonne ou mauvaise, mais sur laquelle tomba un lourd silence qui ne fut jamais levé.

Ces fragments de force contenue, issus de mes doigts ou ceux

ramassés sur le sol parce que mon œil les saisissait, étaient de même format que les têtes peintes des colliers puniques. Ce qui était fascinant dans ce geste, c'était qu'il fut créateur de formes différentes, souvent plus archaïques que celles auxquelles j'avais accès.

Comme si intuitivement mon geste prenait l'aspect d'une excavation, avait accès au commencement, réinventait la source, le « naissant ».

L'archaïsme se mêle aujourd'hui encore à mes créations. Quand je vois arriver cette force, mon bonheur est immense. Sans doute est-ce jubilatoire de me savoir toujours fait de cet inconscient. L'archaïsme est une des causes de mon désir animal d'« anonymat », de « sans nom » : ce qui monte de la terre appartient à tous et ne peut avoir de nom. C'est dans un tel esprit que j'ai étudié et aimé les cultures des mondes disparus mais si ta question entend qu'il existerait des fondations, je crois pouvoir affirmer qu'aucune ne m'est apparue.

L'histoire de l'art, au contraire de l'art qui s'en passe volontiers, ne peut faire l'impasse du « savoir » : cette histoire se nourrit pourtant de sa propre ignorance : le détournement d'objet n'a pas commencé avec Marcel Duchamp ni la substance du surréalisme avec le xx^e siècle.

Mais plutôt que d'investir le « savoir » puis de le restituer au moyen d'études critiques, j'ai eu à cœur d'explorer ma propre étrangeté, de la reconnaître comme langue : même inintelligible et non maternelle, elle n'en était pas moins là pour être vécue. L'étrangeté persistait quand je disposais écrits, dessins, objets dans le même cercle d'incompréhension. L'étrangeté était toujours au cœur du fragment. Je suis toujours dans l'idée d'avancer – à l'intérieur de mon questionnement – par le moyen de ce langage fait de glyphes.

Ai-je jamais demandé d'être consolé de ce que j'étais ? Oui, aux auteurs. Puis aux artistes ; mon étrangeté a pu être un jour

partagée avec les leurs. Je suis entré dans cette danse, dois-je l'appeler « fraternité » ?

La prière originelle, faite à moi-même, de ne jamais entrer comme auteur dans le vide de ce qui m'est apparu était pourtant destinée à ce temps où j'ai vécu.

Lorsque nous sommes confrontés à cette juxtaposition monolithique et horizontale de 2,15 m de haut, l'impression reçue est celle d'un « ailleurs » qui trouverait sa vraie place dans l'effondrement du sol actuel. Quel étrange visiteur es-tu pour avoir ouvert sous nos pieds un tel abîme ?

En un sens le « temps » qui émerge de cette juxtaposition peut être le temps d'aujourd'hui, pour autant qu'il soit issu d'une séparation avec lui-même. Mais il peut tout aussi bien être un temps qui n'est pas.

À l'origine, l'« ouvert » de ce « temps-tombeau » était dans un temps qui n'est pas, non accessible, un temps consumé, transfiguré en espace.

Mais dans l'hypothèse de l'« ouvert » dans un temps à venir, une question demeure : est-ce moi qui, l'ayant découvert en l'an 7777, ai dirigé les recherches des archéologues vers le site ?

L'ouvrir aujourd'hui m'interdira de l'ouvrir ainsi en pensée. Si l'étrangeté reçue par le lecteur d'aujourd'hui est la réponse qu'il fallait attendre, et donc sa vraie destination, il me reste à déplorer, dans une telle circonstance, que l'étrangeté ne soit pas sans nom, d'un auteur dont on aurait perdu la trace, ou mieux sans auteur. Même si je dois reconnaître que cette vibration sensible et originelle, largement conceptualisée depuis, s'est peu à peu vidée de sa substance pour n'être pas réalisable dans l'« ouvert » d'aujourd'hui. Aussi n'ai-je aucune peine à reconnaître qu'aucune réserve de cet ordre n'aurait de sens si elle était maintenue.

Mais l'esprit demeure dans l'« ouvert » de ce temps-tombeau « sans nom », dans un temps qui n'est pas.

Crois-tu qu'un tel lieu puisse être pensé hors du « Poème » ?

Ce qui relève de l'inconscient fait irruption dans la réalité toujours de façon brutale. Il est vrai que mes créations viennent au monde avec le projet métaphysique de nier leur propre histoire, pour se perdre dans le temps et le chaos d'une juxtaposition. Le hasard est à ce point maître de l'ordre de cette procession qu'il la fait tendre vers l'abstraction, irradiant de ce seul fait l'absence de sens, de tout sens irrémédiablement. Ce qui d'ordinaire est reconnu comme peinture est ici reçu, dès le premier instant, comme un univers de signes. Pour peu qu'ils se présentent en grand nombre et dans une trame non accessible à la compréhension, les signes s'offrent à nous à la façon d'un fruit défendu : celui, délicieux, de l'effondrement du symbolique.

Comme tout texte au contact d'un imaginaire ou d'une culture autre – vivante ou morte – l'inscription de ces glyphes sur un tel horizon expose la matière inerte de ce texte labyrinthique, à l'interprétation et donc à la possibilité de donner vie, espoir au poème ou, délirons, à celle ultime de proposer sa transcription dans une version universelle et sacrée.

Pourtant n'est-ce pas dans un lieu, que nul ne peut s'approprier, que cet horizon a, pour m'atteindre, trouvé un chemin, et dans ce lieu que, chaque jour, vers lui je fais retour ?

Ce lieu qui t'appelle et que tu appelles serait-ce un tombeau ?

Aucun lecteur n'a accès à la salle de lecture d'une telle horizontalité, sauf à le profaner. Aussi les signes sont-ils, dans ce lieu, libérés du fardeau du sens, de la nécessité de l'expier à seule

fin que l'écriture et la pensée se perpétuent. Cette reconnaissance a-symbolique envers le signe, à la fois mythologique et esthétique, marque, de la même façon que le surréalisme en a eu l'ambition, un désir de communion avec le non-vivant – désir païen, reconnaissons-le.

On pourrait donc voir, en effet, le réceptacle de ce codex comme un hypogée élevé pour le déchiffrer dans un au-delà sensible : le tombeau, signe du signe, est en accord parfait avec la quête métaphysique et le désir de résurrection. Comme le rappelle Nietzsche dans *Zarathoustra* : *Ce n'est que là où il y a des tombeaux, qu'il y a résurrection*¹⁰. Quel signe ne désirerait être tombeau pour être dans l'attente que la vie lui soit à nouveau donnée ? Au sein de la matière spectrale de ces *semata*, subsistent, lors de leur retour à la vie, des traces de lutte entre le vivant et le non-vivant, mais à l'artiste seul, il appartient de décider du moment où lancer son cri : « le signe est vivant ». Si la raison de toute œuvre est d'approcher le signe vivant, nul auteur ne s'autorise pour autant à le croire de ce monde – ni même de l'autre monde. Où donc est-il alors ? Cette interrogation revient à la précédente : de quel lieu s'agit-il ? Plus que jamais elle est sans réponse. De ce monde intérieur et clos, tombeau supposé, les poètes en ont fait un espace ouvert, infini, où entrent ceux-là seuls qui savent ce lieu habité.

Les cris que font entendre les artistes auraient-ils un lien avec ceux entendus depuis deux mille ans pour la résurrection du Christ ?

La relation de liberté que l'art entretient avec la réalité, le Religieux enfermé dans une logique de vérité révélée, la réprime... Aussi l'art chaque jour est-il martyrisé dans le monde, comme la liberté peut l'être : de la pire façon. L'art sera toujours un gisement d'espoir en concurrence avec Moïse, en dispute

aussi avec toutes les formes de religion et de tyrannie car l'espérance que chacun veut voir naître dans les cœurs est le territoire disputé. C'est la cause de son martyr.

Pour autant, la culture judéo-chrétienne ne peut laisser dans l'ombre les vraies racines de ses certitudes : dans la civilisation de l'ancienne Égypte, le défunt espérait déjà, avant Moïse, avant Jésus, une vie après la mort et récitait, à cette fin, devant Osiris :

Je n'ai pas tué,

Je n'ai pas volé,

Je n'ai pas eu commerce avec la femme de mon prochain,

Je n'ai pas blasphémé...

Cette confession négative faite à Osiris, prélude aux Tables de la Loi, n'incluait nullement le futur commandement du texte de l'Exode jetant l'interdit sur la représentation, et suscité par la peur de toute vie ou présence qui pourrait en émaner. Mais ce commandement, plus que tout autre, se révéla inopérant : il n'empêcha ni la superstition de trouver refuge au cœur de la religion, ni l'art de persister dans son chemin d'exploration de l'invisible.

Quels sont, selon toi, les chemins d'accès à la spiritualité ?

L'humain se dit à l'image de dieu : imagine-t-il que la bête, parce qu'elle serait privée de visage humain, aurait moins de raisons que lui d'espérer ou de désespérer ? Le dieu aztèque Quetzalcoatl, cet immense oiseau, croyait être un dieu jusqu'au jour où, un démon lui ayant tendu un miroir, il vit qu'il avait un visage : effrayé de découvrir qu'il était un être humain il s'enfuit pour ne plus revenir.

Le regard de l'animal qui s'ouvre sur le monde, je le sais proche du mien, en toutes circonstances, mais surtout dans le moment où par bonheur comme tout artiste je deviens pour un bref instant *eau au sein des eaux*¹¹. Aucune autre pratique que celle qui

engage tous mes sens ne peut mieux faire éclore ce qui est fait pour émaner de mon esprit. Croit-on vraiment que l'artiste a quitté le genre humain à l'instant où il quitte l'univers des certitudes, celui qui lie toutes les mémoires ensemble ? Il s'est seulement frayé un chemin sur une autre voie de l'adhésion au monde, une adhésion fragile mais fulgurante où aucune nécessité d'élever l'autel du sens ne se fait plus sentir.

Plongé dans l'autisme, l'animal a marqué avant nous la terre de son écriture en y laissant la trace de ses pas. Qui sait s'il ne lit à la tombée du jour sur les feuilles des grands arbres, mieux que l'humain sur ses propres tablettes, la beauté du monde ?

Quel désespéré, peut comme toi, revendiquer tant de remarquables petits bonheurs, comme autant de jolies pierres ramassées sur la route escarpée et dangereuse qui longe la folie ?

La folie ?... J'en ai souffert... mais surtout pour cette raison qu'elle ne fut pas mienne : j'ai vécu cette souffrance à travers celle d'un proche. Au calvaire des traitements indignes s'ajoute l'épreuve de la maladie : le bonheur pour l'esprit qui se dérobe est de savoir, dans ses moments de lucidité, la mort plus digne et l'espérer assez proche pour le délivrer de l'enfer. À certains brefs assauts venus pour le détruire, l'esprit oppose le seul délire, une ultime force dirigée contre lui : aussi sommes-nous tentés, à tort, de le protéger de lui-même. Comment recevoir une angoisse si pure, rassurer ses veines étranges, éteindre la lumière d'un tel feu ?... Ne rien pouvoir partager de cet abîme, fut une façon de vivre un commencement : l'idée du désespoir, son éveil, m'est venue ainsi.

Dans ce geste protecteur à l'égard de l'esprit aliéné, du monde animal, du non-vivant, vois-tu l'appel d'un sacré ?

Les poètes découvrent la présence du sacré dans la moindre parcelle de matière. Ils le font naître à chaque instant du tombeau des origines : du non-vivant, du non-humain. Une sacralité qui naît de ce « rien » est éminemment sacrilège : aussi l'appel du sacré se fond-il dans l'abîme du Poème.

Pour le reste, ce geste protecteur que tu dis mien, peut-être faut-il le mettre en équation avec cette obsession que j'ai toujours eue de m'abstraire. Comme si, m'étant juré de manquer à l'appel, à seule fin de compenser cette disparition, le fait que je ne sois pas là, je devais m'avouer un peu d'humanité. Je le fais sans doute de cette façon.

L'introspection, ton propre corps, ne t'empêche pas de voir et de penser au corps de l'autre, d'en avoir souci.

Tu as raison... Je suis un peu fatigué... Je suis un humain très humain...

Il y a toujours, malgré l'importance que prend ton œuvre dans ta vie, ce souci de l'autre. Je crois que cet aspect, cette préoccupation qui est tienne fait partie intégrante de ton œuvre.

Notre corps, le sais-tu, est privé de tout sauf de la grâce...

Au lieu d'en rire, parle-moi d'elle, de la grâce. Y aurait-il des êtres élus ?

Parmi les « élus » du hasard, que nous sommes tous, ceux qui m'apparaissent avoir reçu la grâce sont les innocents. Qui sont ces innocents ? Le cœur seul les désigne : le cœur pur ignore qu'il est pur. Cela réduit à néant la prétention de beaucoup. À l'opposé, le grotesque rit du pur mais se défend d'être grotesque :

cela ne suffit-il pas à désigner la planète entière ?
De toutes les œuvres nombreuses et magnifiques nous dévoilant le cœur des purs, *L'Idiot* demeure la plus aboutie, avec *Théorème* sans doute.
Je ris de moi car rire des innocents je ne peux.

On a le sentiment que chaque chose prend vie en toi pour s'accomplir dans une histoire sans mesure au cœur de ta pensée.

T'ai-je dit que, lorsque j'étais enfant, tout au bout des terres où prospéra la langue française, là-bas, je devrais dire là-haut dans les Vosges, celles qui formèrent la célèbre « ligne bleue », j'ai souvent eu cet étrange sentiment de vivre ma naissance dans cette région si proche de l'Allemagne, si proche de la Suisse, avec ce doute : étais-je vraiment français ? Je ne vois désormais dans cette interrogation que ma volonté forcenée d'être comme les autres, d'être confondu dans leur histoire. Comme si mes origines vosgiennes et suisses, pouvaient représenter un risque, celui de n'appartenir à personne, ou déjà, qui sait, de craindre d'être abandonné de tous. Aussi ai-je, depuis, comme toi, pris le chemin de l'exil. De là, la France pouvait m'apparaître au travers d'un prisme qui la rendait moins insupportable.

Les diverses cultures du Maghreb – où ma famille était présente depuis trois générations – se séparèrent un jour brutalement, au hasard, comme un voile se déchire. Aucune de ces cultures ne m'appartenait assez pour que je lui appartienne tout à fait, aussi suis-je fait comme toi des signes incertains du mélange. L'exil que je connus à l'âge de 17 ans, fut un bannissement. Les peuples de souche européenne furent contraints de quitter leur pays dans les conditions que l'on sait, sans espoir d'y

revenir jamais. Quand je croise un étranger dans la rue, je me demande toujours de quel lointain pays cet homme est le proscrit, s'il continue, comme moi, d'attendre le signe de son rappel, ou s'il l'espère seulement pour l'oublier enfin. Sur quelle terre cet inconnu – qui est moi – peut-il mourir ?
Peut-il mourir ?

Rien n'est vraiment réel ni palpable de cette douleur toujours à venir.

Serais-tu, pour cette raison, passé d'un exil obligé à un exil volontaire ?

Te souviens-tu de ce que Dante écrit à propos de l'exil : *Tu découvriras qu'on ne peut laisser la trace de ses pas sur un chemin qui n'est pas le sien*¹²...

Aussi plutôt que de m'accepter comme immigré dans un pays* qu'on disait mien, ai-je fait sagement le choix de le quitter. Cela fait vingt-sept ans que je vis en Suisse. Un pays où on a encore le droit de se sentir étranger, et d'éprouver ce sentiment en toute liberté.

Je me considère comme un apatride de langue française.

**La France.*

Ma question sur l'exil, pourrais-tu l'entendre comme question sur l'autre exil, l'exil intérieur ?

L'inclination à se nourrir de l'intériorité est donnée par la nature. Comme le dit Rilke, *chaque artiste naît à l'étranger et n'a de patrie que lui-même*¹³. L'isolement crée, c'est un paradoxe, une relation intime avec ce que l'on fuit : du degré de fusion avec la réalité, revisitée dans la solitude, pour autant qu'elle soit celle de l'ascèse, dépend l'œuvre : sommet ou abîme. D'où le vertige de la conscience si cher à Bataille. Mais tout che-

min, c'est sa faiblesse, cherche en reconnaissant à se faire reconnaître, croyant ainsi forcer l'accès à son « inaccessible ».

Je te sais en rupture profonde avec le monde ; tu l'es déjà avec le passé, ton propre passé ; mais aussi avec la postérité ; n'es-tu pas en rupture, en définitive, avec toi-même ? Tu es un être profondément subversif, je te l'ai dit, ce qui, dans mon esprit, signifie que tu es un être qu'on n'attendait pas ; mais toi-même t'y attendais-tu ?

La fragilité fut mon seul bonheur vrai et le seul territoire que j'ai jamais habité. Le pire des reniements n'est-il pas le reniement de soi ? Aussi suis-je demeuré en toute occasion ce que j'étais, même aux pires moments, car j'ai toujours pensé ne rien devoir attendre en retour. Pour me protéger, j'avais conçu mes propres règles, celles qui, j'en étais sûr, me conduiraient au désastre : jamais je n'aurais à obéir. Je n'aurais pu recevoir un ordre sans le détester aussitôt et rêver de tuer celui qui l'aurait donné. Je reconnais qu'à certains moments la douleur et la fixité étaient dans la tonalité de la mort. C'est une histoire qui aurait dû mal finir. Je n'ai jamais été dupe, aussi n'ai-je jamais imaginé survivre.

Seul l'amour de tous que j'ai reçu sans limite, et au-delà de toute raison, m'a sauvé. On m'a toujours aimé. On a toujours voulu être aimé de moi. Ce fut une grande joie d'avoir été aimé de la façon dont je l'ai été.

Pour répondre à ta question je me sens unique dans le sens où j'ai, comme chacun, le devoir de me penser ainsi. Pour autant, chacun de nous n'est-il pas baigné du sang des autres ?

Y a-t-il un lieu que tu peux « habiter » sur cette terre, un endroit où tu pourrais te promener sans risquer de nous donner ta maladie, ou d'attraper la nôtre ?

Ma première femme disait que je ne pouvais rester sur terre, que je m'envolais. Anne, elle, dans les premières années de notre vie de couple craignait que je disparaisse tout à coup. Une voisine me dit, il y a peu : *Henri, tu nous as déjà quittés*. Serait-ce une maladie nouvelle ? Qui peut la croire seule à courir le monde ? N'est-elle pas palpitante, prête à tout moment à monter du cœur de chaque homme ? Devons-nous, pour autant, qualifier tout éveil ou étrangeté d'épidémie ou de catastrophe nouvelle ? Schiller commentait ainsi son échange avec Goethe : *Chacun pouvait recevoir une chose qui lui manquait et donner une autre en retour*. Mais c'est la tuberculose que Schiller donna à son ami Novalis qui en mourra à l'âge de 29 ans. Est-on toujours sûr de ce que l'on donne en échange de ce que l'on reçoit ? Dois-je craindre sérieusement d'être contagieux ? N'es-tu pas déjà contaminé ? Ne sommes-nous pas tous contagieux ?

Un des personnages de la pièce de Thomas Bernhard Place des héros¹⁴ donne cette réplique : « Où qu'on aille, le monde d'aujourd'hui n'est plus qu'un monde de stupidité d'un bout à l'autre. »

Pour lui son pays n'est « rien d'autre qu'une scène où tout va à la putréfaction, à l'agonie, à une figuration enfoncée dans la haine d'elle-même ».

L'Autriche ne serait que le laboratoire d'une monstruosité qui ferait du monde une Grande Autriche monstrueuse et laide dans laquelle se complairait « le désastre de la pensée, la veulerie des politiques, l'ignominie des journaux ». *L'Autriche ne serait donc qu'une allégorie pour nous faire comprendre que la Grande-Bretagne, les États-Unis, la France et tout le reste ne sont désormais qu'« un monde de stupidité » ?*

S'il n'y a plus d'« ici », faut-il se mettre pour autant en chasse

d'un « ailleurs » ? C'est, semble-t-il, l'absence d'un « ici » qui suscite un si puissant réveil du fanatisme. Chacun semble devoir répondre sur sa vie dans un « ici » vécu comme l'au-delà de tous les « ailleurs » possibles. D'où la censure que l'homme opère sur son propre cerveau.

Ne faut-il pas oser les mots *violence*, *haine* et *mise à mort* en lieu et place du mot « stupidité » ? Et notre intolérance à l'égard de l'intolérable n'est-elle pas un mal délicieux qui nous isole ?

Tu nous livres une œuvre qui se déploie dans une autonomie sans partage : autonomie à l'égard de son environnement contemporain, autonomie face au monde de tous les jours, ce qui me fait croire que tu ne manqueras pas d'être « lu », enfin autonomie face à toi, l'auteur quoi que tu en dises. D'une certaine façon n'as-tu pas ce que tu veux ? Je te le dis violemment : que veux-tu de plus ? Es-tu déjà loin et lointain, là où on ne t'attend pas ?

Comme tout artiste, comme tout homme sans doute, j'ignore ce que sera demain, car je n'ai aucune peine à reconnaître que j'ignore tout d'aujourd'hui. Ce que nous croyons avec peine avoir atteint est près de sombrer à chaque instant et la vie s'offre, sous peine de mort, à sa réécriture permanente. En un sens je pourrais ne pas être là où on m'attend, puisque j'ignore à la fois le lieu et ce que l'on attend de moi. Moi qui sagement n'attends rien des autres, pourquoi les autres attendraient-ils de moi une chose que j'ignore ? Le secret que l'homme cherche inlassablement chez l'autre n'est-il pas au fond de lui-même ?

L'œuvre est là, dans un mouvement qu'il est impossible d'arrêter jamais. Sait-elle où elle va ? Dans son murmure, il est question de « rien » et de « nulle part ». Entraîné bien malgré moi dans le champ des possibles, je vis, comme chaque artiste, l'expérience de la « limite » comme une expérience métaphysique.

Et si c'est la nuit, eh bien ce sera la nuit ! Qu'y puis-je ? Le signe peut être enterré vivant ? Qui pourrait m'en faire grief ? Tu es témoin que je ne me suis aliéné personne, je veux dire aucun de ceux qui se sont offerts. Devrais-je m'aliéner l'horizon ?

Je suis toujours avec force dans ce retrait.

Tu lies les « contraires » avec douceur avant de les séparer avec brutalité. Ne te sens-tu pas un arc tendu entre les contraires comme l'était Héraclite ? Et toujours à voguer dans la permanence du changement de signe !

Ton exaspération me fait rire... Rire dans une telle occasion est assez inattendu... Pourtant l'humour n'est-il pas ce que nous attendons tous : il provoque le rire qui seul délivre... Notre tension, celle dont tu me fais grief, n'est-elle pas finalement tout entière dans l'attente du prochain rire qui souvent n'arrive pas ? On l'a évoqué souvent ensemble à propos du dessin humoristique : une expression du génie humain s'est réfugiée là, et semble une des dernières paroles libres qui puisse encore s'exprimer. J'ai une adoration pour Reiser, Cabu, Wolinski, et tant d'autres. De Wolinski je me souviens de son dessin sur l'asile psychiatrique pour gens sains d'esprit. J'en ris encore. Le rire ne s'offusque pas de naître du tragique, du sublime ou de l'obsène.

Mais tout rire n'est pas le bienvenu : il est des « rieurs » ! Il est donc des rires bêtes et cruels. Il en est ainsi de tout rire qu'on ne partage pas.

D'Héraclite je cite volontiers le fragment 124 : *Le monde très beau est semblable à un tas de fumier répandu en désordre.*

Je rêverais d'être Héraclite.

David Galloway écrit que tu es un magicien. Je sais que beaucoup de ceux qui t'approchent pensent à toi comme à

un alchimiste qui détiendrait certains pouvoirs. Y aurait-il de la sorcellerie ?

L'art, en se donnant sans réserve, échappe à tout procès d'ésotérisme. L'artiste est celui qui, de lui-même, sans rituel d'initiation, se saisit du réel pour découvrir sa liberté ; il ne se reconnaît qu'un seul pouvoir : celui d'enchanter, au mieux celui de désenchanter. Aussi aucune force créatrice ne surgira-t-elle jamais d'une quelconque occultation.

On peut certes s'étonner que l'art engendre et libère à ce point l'irrationnel mais ne laissons pas dans l'ombre le chemin que tout artiste parcourt au cœur de la crise de la Raison. Le merveilleux naît moins en effet de la métamorphose des concepts ou des objets que de la transfiguration de l'auteur : l'œuvre est transformation de soi avant de se donner à ce qui n'est pas soi ; la création, de ce point de vue, demeure toujours une question de degré : *Je me sens triste quand, brûlant, je devine en moi ce qui n'est pas consommé, et ne pourra l'être, n'étant pas à la mesure du feu*¹⁵. Cette confession de Bataille désigne ce qui dans l'art se consume : le désir de chacun de sa propre incandescence. Ce feu-là est celui de toute alchimie, mais dans cette chimie particulière – la création – l'artiste ne fait aucun mystère de ce qu'il est, de ce en quoi il se transfigure. En toute occasion il séjourne dans le territoire de la pensée.

Je dirais que tu es l'homme des frontières plus que l'homme des territoires. Ta préoccupation n'est-elle pas d'atteindre les limites et, une fois celles-ci atteintes, d'y demeurer sans te soucier jamais des territoires ? N'agis-tu pas comme s'il t'était interdit d'y pénétrer ? Qu'as-tu fait du territoire de la sculpture ? La sculpture est-elle toujours en pensée avec toi ?

Il y a eu ce départ de nature autiste avec l'importance, je dirais

métaphysique, accordée à l'objet ; l'homme m'apparaissant comme objet de seconde main, objet imparfait, objet qui marche. Une caresse de la nature pour me faire sentir les choses de façon différente. Même affaiblie, cette disposition ne m'a jamais abandonné, y compris dans les pires moments où elle m'a curieusement aidé à vivre. Ne suis-je pas aujourd'hui d'une grande ingratitude à son égard alors que je ne songe qu'à entreprendre la dernière partie du chemin pour la quitter ? Aussi cette importance trop particulière accordée à l'objet, née avec moi, est-elle sur le point de mourir.

J'ose à peine reconnaître devant toi qu'à travers la sculpture elle est déjà morte.

Mon projet a toujours été d'enterrer mes créations mais à partir de 1994, date à laquelle j'ai cessé de donner vie à des objets, j'ai commencé à les détruire. Était-ce à seule fin de les dématérialiser ? Je me suis mis à privilégier l'empreinte, la trace, la photographie d'un certain nombre d'entre eux.

En 2004 je reçus la visite d'un couple new-yorkais : Israel R. écrivain et philosophe, et Catherine T., sa femme : au-delà de la réaction émotionnelle, toujours la même quand ils ont saisi de quoi il s'agissait (la destruction de la dernière partie des sculptures), une discussion s'est engagée au terme de laquelle Israel R. a semé un doute dans mon esprit : et si le fardeau que je portais n'était pas mon propre regard sur ma création mais le regard des hommes sur elle ? S'agissait-il, au-delà de toute raison, de faire disparaître « ma » sculpture pour la mettre à distance en lui désignant son seul refuge dans l'empreinte, ou bien d'effacer les traces de ce qui, au regard des hommes, ne fut jamais que la preuve évidente de ma folie ?

Dans le doute je décidai de conserver les quelques centaines de sculptures que je n'avais pas encore détruites ; tout en les recouvrant d'une matière opaque pour qu'elles demeurent, dans l'attente, à distance de tout regard. À dire vrai je les sens,

ainsi recouvertes, encore plus visibles.

La sculpture a toujours été pour moi une matière habitée où l'esprit se découvre à la fois douleur et volupté. À partir de 1994 j'entrepris, dans un acte de séparation irréversible, leur dématérialisation pour en tracer l'esprit, parfois l'espace, sur le seul linceul de la toile : surgissaient ainsi leurs images spectrales que je juxtaposais aux autres apparitions venues du dessin ou des photos.

La destruction de milliers de sculptures s'inscrit dans cette cohérence, mais sans doute ne peut-on saisir un tel geste de mise à distance et de séparation sans recevoir l'absence dans sa dimension originelle, comme l'unique source capable de nourrir chacune de nos renaissances.

Est-ce cette fascination pour l'absence qui t'a conduit au refus du don, à ce refus existentiel ?

Je reconnais m'être abandonné à ce qui me fut donné, d'autant plus facilement que je n'avais ce don nulle part en mémoire.

Un jour, en 1980, un sculpteur*, découvrant mes miettes de pain, me dit : « Mon cher, j'ai une mauvaise nouvelle pour vous, vous êtes sculpteur. »

Cette anomalie qu'on m'avait toujours fait croire non humaine et qui me dépassait dans la force et l'obsession, un autre regard que le mien m'imposait soudain de la reconnaître comme un présage non décrypté. J'eus alors conscience que mon geste ne serait plus l'acte libre qu'il fut : il me lierait désormais au monde d'une façon autre, me déniait du même coup le système de survie qui était le mien : aimer, supporter le monde par le seul effet de la grâce d'une mie de pain qui durcissait en séchant.

Dès cet instant j'ai conspiré contre le don et, à seule fin de le rendre absent, j'ai vécu dans l'obsession de son dépassement.

* René Coutelle

Et le dessin ? Qu'as-tu fait du territoire du dessin ?

Lors de ton exposition sur Degas au Musée d'art moderne de São Paulo, tu m'as fait découvrir le texte de Paul Valéry sur Degas. Je me souviens de cette pensée de Valéry : *Il se peut que le dessin soit la plus obsédante tentation de l'esprit*¹⁶.

Comme le pense Dürer, *l'art est dans la nature...* mais sans doute faut-il plus d'un trait pour l'en faire sortir. Davantage fasciné par le contour que par la perspective, j'ai toujours eu recours au trait et m'en amuse toujours. Pour cette raison je reconnais que le trait fait corps avec ma vie, qu'il s'est fondu en elle. Le trait ne nie nullement la profondeur : il la recompose pour la faire émerger comme la composante vraie de l'abstraction.

Pourquoi avoir renoncé à écrire ? N'y a-t-il pas infidélité au premier pas ?

Ne t'es-tu pas libéré en partie, par ce renoncement, d'une trop forte relation à la mort ?

J'ai longtemps cru que la pensée guidait seule l'écrit tout en sachant que l'écrit ne pouvait seul rendre compte de ce que j'étais : je l'ai sentie en conflit avec l'écriture poétique, celle qui depuis longtemps était inscrite en moi en prolongement d'une peau déjà durement tatouée. Avec le temps les deux écritures se sont fécondées et se transcendent dans la peinture. Mieux, je crois, que je n'aurais su l'écrire, elles disent à leur façon ce que j'avais à dire.

Pour ce qui concerne la mort, l'ai-je ignoré un seul jour pour qu'elle m'ignore ? N'est-ce pas la seule qui sache ? La promesse par elle faite à chacun nous la rend proche : n'est-elle pas la part à jamais créée de nous-mêmes ? Quelle postérité peut se dire plus éclairante – pour ne pas dire plus lumineuse – ?

La peinture, loin de lui tourner le dos, ouvre, dans le même geste

de ravissement, un chemin que je sens apaisé.

Et le plaisir ? As-tu encore le désir d'être, de devenir ce que tu es ?

Le bonheur d'être ce que j'étais, je l'ai pris et ne l'ai partagé qu'avec moi-même. Je suis de ce sang qui fait naître et mourir – les poètes – à chaque instant et, sans fin, sans partage. *Pour le reste j'ai vécu au sein d'un poème lyrique comme tout possédé*¹⁷. Peut-être suis-je coupable d'être ce que je suis : n'en est-il pas ainsi de chacun de nous ?

Comme tout poète dans la satisfaction exaltante de sa présence au monde, je n'ignore pas combien est dévastateur le retour à la raison, à la dénégation de l'ouvert, de tout ce qui est apparu. Aussi les créateurs errent-ils entre la folie du « Poème » et la terreur qui donne raison au désir d'une mort que seule la mort saura apaiser.

Si j'ai (« encore », dis-tu) le désir d'être, l'être que je suis se refuse à devenir esclave de sa propre histoire : il y a une jouissance à vivre à côté de soi, à être le lecteur sans nom de sa propre vie. La liberté est celle que l'on se donne, au hasard du chemin, pour aborder la vie par la voie la plus inaccessible : ai-je jamais imaginé que la peinture me permette de demeurer dans le présent de ce monde ? Abandonnant toutes vellétés de langage, l'acte de peindre m'a installé durablement dans un présent sans langage. L'inattendu n'est-il pas au cœur de l'éternelle attente ? Surpris par toi dans mon habit de renonciation, devrais-je tout avouer comme on avoue un méfait ?

Je me souviens que, dans Fragments d'un discours amoureux, Roland Barthes parle du Juif errant, celui du vaisseau fantôme, je crois qu'il met mes initiales en marge. L'errant est à la quête de l'amour, car seul l'amour est le

rédempteur de la faute. Or je crois que tu es aimé. Tu es aimé parce que, pour reprendre encore un mot de Roland Barthes, tu es « aimable ». Peux-tu penser que je ne t'aime pas ? J'ignore si tu aimes mais je sais que tu es aimé.

J'imagine l'amour comme un point d'eau où viennent boire les hommes, les animaux. Mais, vilains ou beaux, leurs troupeaux paissent en vain l'herbe des cimetières où, je sais, les nuits sont fraîches.

Une femme joue la vie devant moi. Je la regarde. Elle occupe mon esprit pour autant qu'elle sache se montrer sensuelle. À l'opposé de la femme, l'homme est un guerrier tragique, toujours blessé, le plus souvent terrassé. Aucun combat ne le laisse indemne, surtout pas celui de l'amour. Il faut beaucoup d'expérience pour aimer l'amour pour ce qu'il est, l'extraire de sa force brutale, en faire quelque chose de sensé. Nos émotions font coexister autant de raisons d'aimer que de raisons de ne pas aimer. Ce sont souvent les mêmes. D'où mon étonnement parfois indifférent, parfois ingrat, devant celles que je suscite, même si je sais déceler, les confondant parfois à juste raison, les mouvements de haine ou d'amour. Je confesse toutefois que j'aime. J'aime les gens, et l'âge venant, j'imagine savoir mieux les aimer : je les aborde de loin, d'un point de vue métaphysique. Je leur concède le même courage de vivre que le mien, tout en reconnaissant que chacun peut aussi bien, à l'inverse, se mépriser pour n'avoir pas celui de mourir. As-tu en mémoire cette lettre de Gorki à propos du théâtre de Tchekhov où, écrit-il, *défile un long cortège d'esclaves de leurs amours, esclaves d'une peur obscure de la vie*, et qui se termine ainsi : *Parfois, au cœur de cette masse grise retentit un coup de feu : c'est Ivanov ou Treplev qui a compris ce qu'il avait à faire : mourir*¹⁸.

Dans ma maison de Barra de São João j'aime écrire loin de « cette peur obscure de la vie ». Parfois je me lève, je regarde les eaux du fleuve, dans les matins si beaux, si paisibles ; je regarde, captivé, l'incroyable tableau de la mangrove de l'autre rive, des montagnes recouvertes d'une forêt épaisse. Par les fenêtres ouvertes, je reçois des bouffées d'air. Parfois un cycliste passe, souvent un pêcheur, rarement une voiture. Le plus surprenant est qu'à trois cents mètres, à l'arrière de la maison, il y a, avant la mer, un monde totalement différent du mien, fait d'une route à feux rouges, bordées de vilaines boutiques. Le rappel bruyant de tout ce dont Thomas Bernhard parle si fort. Et si l'art avait pris lui aussi le chemin de la trivialité et de la monstruosité ?

Si le monstrueux, dans la métaphysique classique, est l'attribut des dieux, la modernité n'a eu de cesse de nous l'imposer comme seul horizon : l'évidence que l'homme a quitté la maison de l'Être – comme le rappelle Peter Sloterdijk – ou qu'il ait la volonté de forcer la nature à sortir du champ du possible est le signe que nous sommes tous soumis à la question du monstrueux. Mais crois-tu qu'il soit possible de s'entendre sur ses contours ? Dis-moi le plus monstrueux : Du labyrinthe ? Du Minotaure ? Des humains qui chaque année lui livrent sept jeunes gens pour qu'il les dévore ?

L'artiste est seul, en définitive, à produire une liberté qui n'affirme rien et ne soumet personne. Te souviens-tu de cette pensée magnifique d'un être qui t'est cher : *Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut y avoir de liberté que hors du langage*¹⁹ ?

L'art, en nous libérant de l'autel que chaque humain, à peine né, élève au sens, se construit hors du langage : au nombre des actes

inouïs, vides de toute parole²⁰ ne devrait-on aussi compter l'acte criminel ? Au su d'une telle proximité, le monstrueux pourrait-il se départir d'une certaine beauté ? Il nous faut bien l'admettre : c'est au prix d'un langage contre nature ou d'une forme suscitant l'incompréhension, que le monde est rendu au monde : l'art peut être en accord avec notre pensée ou prendre des formes irrésolues, il aura toujours la force d'une prière.

Marcel Duchamp a dit dans sa conférence au Philadelphia Museum College of Art en 1961 : « On the fringe of a world blinded by economic fire works, the great artist of tomorrow will go underground. »

Pour avoir traité les « marchands » de voleurs le grand Ésope fut dénoncé aux prêtres : ils prétendaient qu'en les insultant, le poète avait insulté les dieux. Aujourd'hui encore, dire le vrai au monde marchand, n'est-ce pas insulter les dieux ?

Ésope, ce grand fabuliste de l'antiquité, fut, pour prix de son insulte, précipité du haut de la falaise du temple d'Apollon à Delphes. On est loin de l'échange que chaque être aura un jour avec sa propre vie et dont l'artiste, comme le poète, montre la force et la dévastation. Sans doute Art et Économie finiront toujours par s'entendre et échanger des pièces d'or dans un savant jeu d'ombres et de lumières, mais doit-on pour autant, dans nos incantations, invoquer le démon nouveau, tutélaire d'un « grand demain » où le monde serait autre ?

Nietzsche nous livre une pensée moins prophétique en affirmant plus justement : *La nuit est aussi un soleil*²¹.

*N'y a-t-il pas chez Hegel le même regret quand il constate que l'artiste « ne peut s'abstraire du monde et se créer la solitude qui lui permettrait de ressusciter l'art dans sa naïveté première*²² » ?

Il est naïf de penser que l'art puisse abriter la matière sucrée de la naïveté. *L'art du confiseur*, dirait Heidegger.

L'art n'a jamais prétendu être le lieu, comme le croit Hegel, où l'on plie le genou mais celui seul où l'on perd pied : une matière autrement plus redoutable que le volcan sur lequel nous sommes tous assis.

Tu as l'argent, l'« or » disons, et donc les moyens de ton entêtement. L'« or » que tu as est l'« or » de Rimbaud, celui gagné en marge de la poésie. Toutefois on ne peut qu'être surpris du rapport distancié, pour ne pas dire « clinique », que tu entretiens avec lui. Comme si l'« or » pouvait souiller, être une maladie dont tu pouvais mourir.

Dans ma famille l'argent n'a jamais été une valeur en soi, plutôt une chose qui a toujours manqué. Aussi loin que je puisse aller, ce sont tous de pauvres gens, des manœuvres agricoles, tous, jusqu'à mon grand-père, instituteur puis directeur d'école. Mon père était le contraire d'un homme d'argent. En gagnant cet « or » comme tu dis, j'ai donc entamé la belle part de moi-même. J'ai répondu à cet appel qui n'en était pas un, pour des raisons qui, en définitive n'en étaient pas. J'ai vécu mon court séjour dans les affaires comme un sacrifice. C'était d'une grande dureté et la mort, chaque fois, était en balance. Si l'on m'a reconnu un certain talent pour faire de l'« or » à partir de rien, mon corps et mon esprit s'en sont toujours défendus : j'ai toujours écouté mon corps et n'ai jamais fait commerce de mon esprit.

Le métier d'entrepreneur est, à n'en pas douter, un magnifique métier, mais j'ai quitté l'entreprise avec un profond soulagement dès que j'ai pu en confier les rênes à un homme remarquable qui la dirige encore. Depuis 1980 je vis au service de moi-même, ayant renoncé à tout service dû à l'industrie ou à la finance.

L'« or », d'une certaine façon, a fait soumission : il est le grand

protecteur de ma dissidence à l'égard de tout pouvoir d'argent ; il fait de moi l'insoumis que tu sais, libéré de ces puissances-là.

On ne peut trouver tes œuvres sur le marché. Tu donnes l'impression de te satisfaire de ce statut qui te laisse le choix d'être ou le plus inconnu des artistes connus ou le plus connu des artistes inconnus.

N'aurais-tu besoin d'aucune reconnaissance ?

Me refusant à moi-même toute offre de reconnaissance, je ne pouvais former le projet de la recevoir d'autrui. Aussi ce qui en moi persiste à ne pas me reconnaître me soustrait-il toujours à une telle demande.

Aucune reconnaissance, d'ailleurs, ne m'exonérera de la question que je crois être la suivante : ce qui n'est pas à entendre peut-il être « entendu » ? À moins qu'il ne doive comme la parole de la Sibylle attendre mille ans avant d'être entendu pendant mille ans.

Chacun croit-il qu'il n'est pas de silence qu'il n'entende ?

Comme je l'ai exprimé, j'ai longtemps perçu la vie au creux de la matière et longtemps pensé que mon cri n'était pas à entendre.

Il est heureusement des cris que je n'entends pas. Il en est heureusement d'autres, comme le tien, que j'entends. J'aimerais savoir si le format de tes créations ne t'a pas exonéré du devoir de répondre de ce cri, si la facilité de les soustraire à la vue en raison de leur petite taille ne t'a pas permis de prolonger le temps de la rupture et de l'exonération.

Je percevais intuitivement la liaison avec quelque chose d'organisé, d'humain mais perdre la trace de cette liaison m'importait peu. Loin de toute appartenance, hors de tout champ, j'ai

déambulé dans un espace que personne, ni aucun pouvoir n'avait à concéder car tous ignoraient son existence ; un territoire que tu décris si bien du haut de ta maison de Barra de São João. J'ai été heureux ainsi.

N'ayant eu que rarement à répondre sur ma vie de mes propres impatiences, j'ai vécu à l'écart de leurs turbulences. Ce temps-là me fut nécessaire pour ouvrir un chemin qui m'a mené, au travers d'une liberté conquise sur moi-même, au plus près du commencement, au plus proche d'une liberté de penser contre tout, y compris contre soi ; celle aussi de chercher sa voie hors des chemins tracés, autant de libertés que dénie toute société : en tout lieu, une police de la pensée est à l'œuvre pour réprimer la différence et l'isoler dans un processus pathologique. Aussi me suis-je demandé parfois si je ne portais pas les stigmates des personnes à enfermer, ayant pour seule alternative l'asile ou la prison. Mes créations sont, certes, de petite dimension mais elles naissent comme les autres d'un moment de foudre.

Tes originaux sont d'une précision telle qu'ils contiennent les informations suffisantes pour les agrandir dans cette fameuse dimension de 2,15 m de haut. Là où d'autres auraient opté pour un procédé d'agrandissement mécanique, tu as choisi la voie d'un agrandissement manuel.

L'exemple d'Andy Warhol, malgré les progrès significatifs de la reproduction mécanique, n'a pas fait école. Le créateur d'originaux de petit format n'est pas une anomalie de la nature : depuis les fameux cartons de la Renaissance jusqu'à Kandinsky, Moore et tant d'autres, chaque artiste fait face au défi du rapport de l'œuvre à lui-même et y répond avec ses propres vues.

Le public imagine le peintre au travail, mais sait-il qu'il existe mille façons de peindre ? Je ne le crois pas. Et y aurait-il une seule raison que sa méconnaissance s'étende aux règles de

l'agrandissement de l'original ? Nos contemporains furent les premiers à vouloir en faire mystère. C'est une vue réductrice de l'art que d'imaginer l'agrandissement être une tâche telle que l'artiste devrait en venir à bout dans la solitude ou qu'il en sortirait grandi s'il le faisait lui-même. Et chercher à dissimuler la réalité de ce processus laisse entendre que le public serait disqualifié pour comprendre ce qui est en question.

Dans la tâche de l'agrandissement manuel l'artiste se fait assister tout en demeurant jusqu'au bout seul garant de ce qui arrive à l'œuvre.

Un critique, admirant les fresques de Giotto, disait regretter les parties non peintes de sa main, tout en reconnaissant ne pouvoir déterminer lesquelles l'étaient vraiment : il ne cessait donc d'admirer ce qui n'aurait pu exister si elles avaient été peintes de sa main et si les assistants n'avaient apporté leur nécessaire contribution. Le processus d'agrandissement d'un original qui mène au déploiement de l'œuvre est une tâche que l'artiste seul ne peut mener à bien.

Dans l'agrandissement manuel, le premier travail est la recherche des couleurs. Il faut, par un savant mélange de teintes, reconstituer les couleurs de l'œuvre originale. C'est un travail long et important. Puis l'original est projeté, agrandi, sur le châssis entoilé qui a auparavant reçu la couche de fond. Commence alors, guidé par la projection et le recours à l'original, la pose des couleurs sans laisser apparaître la moindre trace de pinceau. L'œuvre agrandie est la copie de l'original de petit format. L'évaluation de la conformité à l'original s'effectue en permanence. Aucune place n'est faite à l'interprétation, sauf à considérer que l'agrandissement, épreuve à la fois semblable et dissemblable dans les dimensions, est en soi une interprétation. Il me faut préciser sur ce point que je reçois ma création (de petite dimension) dans une dimension intérieure qui est celle de l'œuvre finale. Aussi le désir de la voir dans la réalité comme je la

vois intérieurement est-il la cause de son agrandissement. En dernier lieu chaque image nouvelle bouscule la scène. Pour laisser opérer le jeu d'intégration de l'image nouvelle dans le corps des précédentes, il est préférable d'éviter le rythme accéléré de l'agrandissement mécanique. C'est donc le rythme de production et l'assurance d'avoir sur les toiles les couleurs d'origine qui ont guidé mon choix vers l'agrandissement manuel.

Je connais ton opposition à la diffusion de toute image de ta personne. Je sais le refus que tu as opposé à Art News. Il s'agissait pourtant d'un article que la célèbre revue américaine se proposait de publier et cela avant même que tu aies fait la moindre exposition. Un extraordinaire hommage dont tu aurais pu te satisfaire. Or l'article en question faillit ne pas paraître car tu refusas tout net à leur photographe de venir te photographier. Un article de deux pages parut finalement mais sans ta photo. Donne-nous les raisons de cette phobie. J'ai fouillé ton album de famille – tu étais photographié ! – et j'ai tiré quatre photos de toi. J'aimerais entendre tes commentaires à propos de chacune d'elles.

Le corps n'est-il pas *le lieu fantasmatique par excellence*²³ ? Ne sois donc pas étonné si j'ai quelque difficulté avec mon corps, comme toi sans doute avec le tien. Ce qui me perturbe quand je vois l'image de mon corps sur une photo ou dans le reflet d'un miroir c'est d'être soudain obligé de me rendre à cette évidence que j'existe d'une autre façon que je me sens exister. Je crois que les gens adorent la photo pour la raison même qui me la fait détester. Il ne s'agit pas de la distance que j'oppose à ma présence quand je suis face à elle, mais davantage de l'épreuve de la réalité : épreuve originelle comprise dans les deux sens : terreur et

empreinte. Désirant séjourner au plus près de l'absence, en accord parfait avec elle, seul le négatif (de la photo) m'amène à la vie, car en lui je perds la figure (celle de la mort) inscrite sur chaque épreuve positive que la photo rend du monde. En prenant une photo de moi on me punit d'exister de la façon dont j'existe. En regardant une photo je me punis de voir le monde comme les autres le voient.

Une ligne de fracture me sépare de la photo : je reçois en effet dans sa pure dimension anxiogène l'angoisse qui s'inscrit sur le papier glacé de chaque photographie : la peur de chaque homme d'être invisible, d'être né et de mourir ainsi, aux portes entrouvertes de l'enfer de ne pas être vu, de ne pas se voir. Mon angoisse, à l'inverse, est d'être visible.

Aussi chaque photo m'apporte-elle la preuve que je suis coupable : coupable de ne pas être l'« autre ». Coupable aussi, pourquoi pas, de n'être pas le bourreau ou de fuir dans la hâte de ne pas être pris. Dois-je me saborder sans attendre ? À seule fin d'être sur la photo ? Le monde est-il sauvé si je suis sur la photo ?

La crucifixion serait-elle un sujet pour toi ? Un de tes proches ne dit-il pas que tu es le seul homme qu'il connaisse capable de se crucifier lui-même ?

Je vois toujours le supplicié vainqueur du supplice : dans la Grande Crucifixion il l'a été d'une certaine façon. La croix est un signe de haute valeur symbolique : elle ne peut qu'être présente dans mon iconographie. Elle est un signe anthropomorphe d'importance, présent dans les cultures antérieures au christianisme : les signes vivants sont toujours ressuscités.

Le mot « symbole » vient d'ailleurs du grec ancien *sumballein* qui signifie « mettre ensemble » : la sémantique nous rappelle opportunément qu'il ne peut y avoir de solitude du signe, que le

destin de tout signe est d'apparaître dans une juxtaposition et qu'une telle suite de signes ne signifie pas pour autant que leur procession se destine au sens. La langue que j'inscris sur mes tableaux n'affirme rien et, pour cette raison, échappera au supplice de la croix.

Est-ce cette mise à distance du champ symbolique qui induit la liberté du signe ?

Dans la juxtaposition les tableaux se lient autant qu'ils se délient : ils entrent en résonance, parfois se fuient avec horreur. Ce qui les oppose est la source inattendue de leur interaction, et leur abyssale séparation se nourrit du lien créé avant qu'il ne se déchire. Aucune place ne leur étant assignée, le nombre infini de leurs combinaisons est à la mesure du chaos induit de l'état d'impermanence. Au cœur de cet effondrement du symbolique apparaît la sublimation de la réalité, comme le seul moyen du retour : retour du monde d'avant, du désir éternellement inavoué du commencement, du monde précédant toute connaissance. La liberté du signe induit donc la sublimation, et non l'inverse, car c'est d'être libre qui rend le signe vulnérable au piège tendu par Éros : faire l'expérience de l'inattendue attraction. S'il n'y avait la part d'Éros dans l'acte de renoncement à la liberté, il n'y aurait aucune raison pour que le tableau soit là, ni même qu'il soit ce qu'il est : la sublimation est la condition nécessaire pour qu'Éros apparaisse et que je puisse m'avouer en quoi la peinture m'est nécessaire.

Pierre Reverdy dans Nord-Sud écrit que « l'image est une création pure de l'esprit, née du rapprochement de deux réalités à condition que leurs rapports soient lointains et justes²⁴ ».

C'est le genre d'affirmation facilement démentie par les faits. N'écrit-il pas lui-même que dégager les rapports des choses, en les rapprochant, est le propre de la poésie ? S'interdire de rapprocher certaines images pour de subtiles raisons de justesse et de distance me semble dénué de fondement.

Ce qui m'intéresse, à l'inverse de Reverdy, c'est de me laisser prendre par la distance abyssale entre les signes. L'attraction, toujours imprévisible, de deux destins contraires est inconcevable et par nature opposée à toute raison. Il convient donc d'aller « au-delà » des positions de principe pour prendre le parti des oppositions.

Pour Lautréamont la beauté naît de la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. Cette affirmation, au premier abord incohérente, transcende l'esprit en l'empêchant de s'abandonner à la célébration de la seule dialectique. La prise en compte du chaos est devenue une manière de penser, de voir le monde mais aussi de faire de la science depuis que le cœur du chaos est devenu mathématiquement accessible. Dans le chemin vers la turbulence, l'imprévisible ouvre notre esprit à l'accidentel, à la fascination du vivant, en nous éloignant du surdéterminé. Le processus désordonné de systèmes simples a un destin créatif car, aléatoire, il engendre la complexité.

Pour David Lynch le miracle du cinéma est dans la manière dont un plan succède à l'autre²⁵.

À Carthage, le Tophet, cimetière punique de stèles dressées à l'air libre, fut recouvert d'une voûte quelques siècles plus tard par Rome. Les abords furent peu à peu recouverts de terre et, enfant, j'y pénétrais par un orifice ouvert. Cet espace né des noces improbables de deux cultures si opposées me lia, en me déliant émotionnellement du reste du monde, à l'étrangeté abyssale de ce lieu, malgré mon ignorance d'alors des vraies causes de mon émotion.

Qui peut renoncer au bonheur produit par la rencontre de deux univers contraires ? La peinture le peut-elle ?

N'y a-t-il pas dans ta peinture, en toile de fond, la rage d'atteindre la seule musique et, en dépit de tes dénégations, le seul rêve d'embrasser l'absolu ?

La juxtaposition révèle des dissonances et des accords, parfois incompatibles avec les lois de l'harmonie. Si l'on prolonge le moment de surprise, si l'on résiste au sentiment de bonheur, de tristesse ou de désolation que ne manque pas de produire la seule procession d'une multitude de contraires, une musique ne tarde pas à se faire entendre : inattendue, elle l'est, car la voix de cet espace est le silence.

Finnegan's Wake, texte longtemps intraduisible, fut lui aussi conçu comme une partition de musique, où la matière même des mots fut transfigurée à seule fin d'atteindre leur sonorité propre : en Occident le verbe crée le monde des signes.

Mais en Orient c'est la trace qui le crée, la trace étant toute figure qui émane de la matière : aussi les signes sont-ils infiniment plus nombreux que les sons qu'ils sont supposés représenter.

Quand je viens vers moi pour dire la forme intruse, je ne peux que mettre à jour sa résonance : si je me pense d'Orient, l'Occident demeure l'intrus ; si je me pense d'Occident, l'Orient l'est à son tour. En Occident la création permet d'œuvrer dans la seule œuvre reconnaissable par l'homme et pour l'homme. Mais en Orient l'œuvre est de quitter l'univers de chaque signe avec la même joie que l'on met à y entrer. La part d'érotisme dans cette métaphore est évidente : comment l'esprit se réjouirait-il d'une séparation si, dans son attente, d'autres promesses ne s'offraient à lui ? L'Éros primitif en coordonnant les éléments constitutifs de l'univers apportait l'harmonie au sein du chaos. Puisse l'Éros moderne, à travers la liberté qu'il implique, demeurer la seule

trace que nos civilisations laisseront d'un ralliement métaphysique. Face à la violence que déchaîne toute religion de l'absolu, Éros s'offre à nous comme indépassable horizon, le seul qui puisse se prétendre poème, philosophie, architecture, peinture, danse et musique. Aussi est-ce peu de dire que le chemin justifie Éros : il en est la vraie fondation.

1. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard : « Tout écrivain, tout artiste connaît le moment où il est rejeté et comme exclu par l'œuvre en cours. Elle le tient à l'écart, le cercle s'est fermé où il n'a plus accès à lui-même, où il est pourtant enfermé, parce que l'œuvre, inachevée, ne le lâche pas. »
2. Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Grasset.
3. G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Hermann.
4. Sigmund Freud, *Moïse et le Monothéisme*.
5. R. M. Rilke, *Journaux de jeunesse*, Seuil.
6. Roland Barthes, *Leçon*, Seuil.
7. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*.
8. Hokusai : « Depuis l'âge de 5 ans, j'ai la manie de recopier la forme des choses et, depuis près d'un demi-siècle, j'expose beaucoup de dessins ; cependant, je n'ai rien peint de notable avant d'avoir 70 ans. À 73 ans j'ai assimilé légèrement la forme des herbes et des arbres, la structure des oiseaux et d'autres animaux, insectes et poissons ; par conséquent, à 80 ans, j'espère que je me serai amélioré et, à 90 ans, que j'aurai perçu l'essence même des choses, de telle sorte qu'à 100 ans j'aurai atteint le divin mystère et qu'à 110 ans même un point ou une ligne seront vivants. Je prie que l'un de vous vive assez longtemps pour vérifier mes dires. » Il signe : « Manji, le vieux fou de la peinture ».
9. R. Barthes, *Leçon*.
10. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, LGF.
11. Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Gallimard.
12. Dante Alighieri, *La Divine Comédie* : « Tu abandonneras les merveilleuses choses que tu aimes / Et cela sera la première flèche que tirera l'arc de l'exil. / Puis tu apprendras combien est amère la saveur du pain étranger. / Enfin tu découvriras qu'on ne peut laisser de trace sur un chemin qui n'est pas le sien. » (Trad. H. B.)
13. R. M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*.
14. Thomas Bernhard, *Place des héros*, L'Arche.
15. G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard.
16. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Gallimard.
17. Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis*, Arléa.
18. Maxime Gorki, *Lettre à propos du théâtre de Tchekhov* : « Dans l'œuvre de Tchekhov défile un long cortège d'esclaves de leurs amours, de leur bêtise, de leur paresse ou avidité de bien-être, esclaves d'une peur obscure de la vie, vaguement trou-

- blés, remplissant leur existence de discours décousus sur l'avenir, parce qu'ils sentent qu'il n'y a pas de place pour eux dans le présent. / Parfois, au cœur de cette masse grise retentit un coup de feu : c'est Ivanov ou Treplev qui a commis ce qu'il avait à faire : mourir. / Certains forment de jolis rêves sur la beauté de la vie dans deux cents ans, mais personne ne pose cette simple question : qui donc la rendra belle, si nous nous bornons à rêver ? / À côté de cette foule grise et ennuyée d'êtres impuissants, est passé un homme grand, intelligent, attentif. Il a jeté un regard sur ces mornes habitants de sa patrie et, déchiré de désespoir, sur un ton de doux mais profond reproche, il a dit avec un triste sourire, d'une belle voix sincère : / « Que vous vivez mal messieurs. »
19. R. Barthes, *Leçon* : « Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut y avoir de liberté que hors du langage... On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage... »
 20. Ibid.
 21. F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.
 22. G. W. F. Hegel, *Esthétique*.
 23. M. Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard.
 24. Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, J.-M. Place.
 25. David Lynch, conférence de presse à la Mostra de Venise (propos recueillis par Thierry Jobin) : « Je suis entré dans le cinéma par la peinture, parce que je cherchais à vivre d'un art. [...] Le cinéma ne m'a pas vraiment sauvé la vie, mais c'est le métier le plus jouissif et le plus proche de la peinture. Il m'a permis, lui aussi, d'inventer et découvrir de nouveaux mondes. [...] Je tourne toujours les séquences dans le désordre. Sans jamais savoir à l'avance, surtout, de quoi j'ai exactement envie. Je crois à l'existence d'un champ unifié sur lequel reposent toutes les questions et tous les esprits humains. Je suis donc persuadé que nous sommes tous unis, au niveau le plus profond. Je ne vois pas comment, si ça n'était pas le cas, une idée pourrait si facilement se connecter avec une autre qui survient à deux mètres ou à des milliers de kilomètres. J'écris donc préalablement un scénario pour fixer une première idée des scènes, mais je laisse ensuite l'histoire se révéler d'elle-même à partir de toutes les influences extérieures. Qu'importe si le résultat est concret ou abstrait : ce qui fabrique le film, c'est le lien infini des idées qui naissent

durant la création. [...] Tout film mène vers l'inconnu. Il ne faut donc pas avoir peur, comme spectateur, d'aborder un film avec son intuition. De sentir les choses sans forcément les comprendre. De faire sa propre expérience. D'utiliser avec confiance ses propres convictions. Le cinéma est un langage tellement merveilleux. Il faudrait que l'industrie s'en souvienne pour produire des films plus inattendus. Le cinéma va plus loin que les mots. Entrer dans un film requiert le même type d'approche que le mécanisme inexplicable qui vous fait aimer et comprendre tel ou tel genre de musique. Votre intellect voyage bien sûr lui aussi durant la projection, mais ce qui vous parle, au cinéma, le dépasse comme il dépasse le langage des mots. Il suffit de rester ouvert, même s'il est clair que le cinéma formaté n'y encourage guère. [...] La manière dont un plan succède à l'autre et l'effet que cette association produit sont le miracle du cinéma. C'est toujours très surprenant à travailler sur la table de montage : comment l'histoire passe d'un endroit à l'autre, par exemple. Les possibilités du cinéma sont infinies et le spectateur comprend toujours les transitions. Les formes possibles sont incroyablement plus riches que ne l'ose le cinéma courant. Tout reste à faire, à inventer, à tester. »

