

$\text{NU}(\text{e})^{67}$

PAUL LOUIS ROSSI



Paul Louis Rossi, 2012.
Photo Sébastien Dolidon © Flammarion.

NU(e)
Numéro 67

Numéro coordonné par
Marie Joqueviel-Bourjea

Marie Joqueviel-Bourjea	
<i>Labor intus</i>	7
Paul Louis Rossi & Marie Joqueviel-Bourjea	
La romance des îles (entretien)	15

*

Paul Louis Rossi	
<i>Aléoutiennes</i> (inédit)	45
Paul Louis Rossi	
<i>Des images autour du monde</i> (inédit)	
avec des accompagnements plastiques de Jacques Clauzel,	
Catherine Marchadour & Thierry Le Saëc.....	57

*

1. Auprès de l'œuvre

Gérard Cartier	
Le sentiment des choses.....	97
Maurice Mourier	
La méthode des essais et des errances	113
Christian Rosset	
Excursions sur le terrain vague (cartographie d'échanges)	121
Catherine Soulier	
A B C pour PLR.....	135

2. Avec les livres

Jean-Yves Bosseur	
Deux pages arrachées à la partition des <i>Brûleuses d'algues</i> pour voix <i>mezzo-soprano</i> & clavecin.....	155
Claire Combeau	
Une leçon de désobéissance (Carnet recomposé)	159
Tristan Hordé	
<i>Quand Anna murmurait</i> : analogies & métamorphoses.....	167
Odile Hunoult	
Dans les ténèbres de la création (quatre recensions)	175
Dominique Rabourdin	
Paul Louis Rossi, au fil du temps (une recension).....	189
Pascaline Mourier-Casile	
<i>Les guetteurs, Dans le rêve du fantoche & Alice s'émerveille</i>	195

3. En dialogue avec les textes

Marie Étienne	
Souvenirs réciproques – Le séjour à Kyotò.....	203
Marie Joqueviel-Bourjea	
<i>Trois visages de la nuit (tre fuscilli per Paolo Rossi)</i> suivi de <i>Le Fleuve</i> (parabole)	211
*	
Les Horizons détachés (bibliographie, audio- et filmographie).....	221
Notices bio-bibliographiques	241
*	

Marie Joqueviel-Bourjea

Labor intus

« Chacun doit défendre sa part d'obscurité¹ », affirme Paul Louis Rossi dans « L'Aile du Scarabée », texte publié en l'an 2000 repris en 2012 dans *Les Variations légendaires*. Pour ce faire, le poète « suggère que l'homme retourne dans sa caverne pour effectuer jusqu'au bout le travail initiatique, le travail intérieur – *labor intus* – que nos ancêtres avaient accompli dans l'obscurité des falaises² ». C'est précisément ce « travail intérieur » du poète, dont témoignent heureusement ces éclats aux formes et couleurs variées que décline la quarantaine de livres publiés depuis *Le Voyage de sainte Ursule* en 1973, que ce numéro de la revue *NU(e)* se propose d'éclairer. Pour autant, les contributions qui le composent ni ne prétendent épuiser une œuvre dont elles révèlent, en même temps que la richesse, la complexité, ni ne cherchent à en réduire la part obscure – dont elles savent pertinemment qu'elle est fondatrice³, et que la « Forme obscure » qui *dé-sign*e la poésie aux yeux du poète n'en emprunte pas moins la « Voie lumineuse⁴ ». Au demeurant, il serait présomptueux d'imaginer là faire le tour de quelque soixante années d'écriture et d'engagement artistique – bien des aspects de l'œuvre et du parcours n'étant qu'effleurés qui mériteraient d'être approfondis : le mélange et l'évolution des genres, la tension vers/prose, la question des formes poétiques, le rôle de la référence artistique, la relation aux arts plastiques, l'imaginaire géographique, la participation à des revues...

Toutefois, s'il ne vise nullement l'exhaustivité, ce numéro de la revue *NU(e)* consacré à Paul Louis Rossi est le premier qui prenne *mesure collective* d'une œuvre « parmi les plus tendues de l'époque⁵ », ainsi qu'à juste titre le soutiennent, dans leur récente anthologie (2017), Yves di Manno et Isabelle Garron. Œuvre « limpide et secrète, concrète et savante à la fois⁶ », constatait déjà l'éditeur en 1997 dans la présentation ouvrant l'opuscule dédié à l'écrivain par le Conseil Général de Seine-Saint-Denis, le travail « bouleversant » et « novateur⁷ » par elle entrepris avait su, précisait-il, loin des complaisances de l'époque, « reformuler les grandes questions qui se posent à l'homme, et que l'art a pour fonction de “traduire”, sans rien abdiquer d'une exigence éthique, d'une recherche renouvelée des formes qui lui donnent sa juste résonance : à la croisée des déroutes et des gloires, des espoirs et des doutes, des songes et des remords qui continuent de nous hanter, jusque dans le désastre de cet épouvantable siècle⁸. » Quelque vingt ans plus tard, le constat formulé par Yves di Manno à la finale du XX^e siècle n'a rien perdu de son acuité :

si les essais rassemblés dans *Les Gémissements du siècle* (2001) ou *Les Variations légendaires* (2012) donnent mesure éthique d'une esthétique pleinement cohérente en même temps que savoureusement digressive, les poèmes recueillis dans *Visage des nuits* (2005), ceux ponctuant les dialogues soutenus avec les artistes, les romans (*La Villa des chimères*, 2002 ; *Le Buisson de datura*, 2006), les récits (six publiés entre *La Voyageuse immortelle*, en 2001, et *Berlin, voyage en automne*, en 2015) ou encore les très nombreux textes qui regardent la peinture témoignent de ce que la « recherche renouvelée des formes » n'a rien cédé des exigences qui la portent depuis les années 1960.

Depuis 1958, en effet, où paraît chez Millas Martin *Liturgie pour la nuit*, poèmes, récits, romans, chroniques, essais et digressions critiques ponctuent comme autant de silves claires-obscurtes un parcours de vie et d'écriture que complètent les nombreux livres réalisés en collaboration avec les plasticiens ou encore les expériences radiophoniques, qu'entretiennent et stimulent amitiés musicales et picturales. C'est dire l'ouverture à l'autre d'un poète qui n'habite sa « caverne » que pour qu'elle s'éclaire en contre-jour des gestes partagés, fraternels, de la création artistique – et plus largement de la beauté du monde :

Je crois, confie le poète dans « L'Aile du scarabée », en ce que j'appelle moi-même une élégance de l'univers, qui paraît aussi bien dans l'équation d'une loi de la physique, dans le dessin d'une plume d'oiseau [...], dans l'organisation d'un cristal, dans la couleur d'une algue⁹.

Or cette « élégance de l'univers », que l'on dira *première* et qui justifie en partie la « relation avec les pierres¹⁰ » de l'Île d'Yeu ou du Finistère nord (*Élévation enclume*, avec Gaston Planet, 1997), aux « énormes blocs de granit¹¹ » de Kerlouan et Noveden ou aux schistes bleus de Lesneven (*Les Ardoises du ciel*, avec François Dilasser, 2008) qui font ces paysages aimés, contemplés, arpentés (bretons et italiens, au premier chef, où se rend lisible la double origine), se redouble de la fascination pour les formes de l'art, et singulièrement celles, proprement *stupéfiantes*, de la peinture (on se reportera à *Visiteur du clair et de l'obscur* (2004) pour prendre la mesure de cette fascination) : des inscriptions pariétales aux amis peintres Gaston Planet, Jean-Michel Meurice, François Dilasser, Catherine Marchadour, Gérard Titus-Carmel, Marie-Claude Bugeaud, André Lambotte, Thierry Le Saëc, Jacques Clauzel..., en passant par Fra Angelico, Piero della Francesca, Carpaccio, Altdorfer, Dürer, Goya, Rembrandt ou Arp, le regard de Paul Louis Rossi, qui hante galeries et musées au même titre que livres et

encyclopédies, demeure inlassablement à l'écoute de cette « vérité intérieure » de l'existence qui se donne épiphaniquement au regardeur dans le silence des *cose naturali* ou des sobres géométries d'un Malevitch ou d'un Mondrian.

Mais c'est aussi, dans ces espaces labiles s'inventant *entre* écriture et peinture ou musique, dans ces « *inscapes* » repris à Gerald Manley Hopkins, soit « *entre les actes*¹² » que se pose la question de ce que Rossi nomme, au seuil du livre ultérieurement reconnu comme initial, la « circulation de la fable¹³ » – et avec elle son « murmure », dont l'œuvre ne cessera de guetter la rumeur, ainsi qu'en témoigne le titre de l'*Anthologie des poésies* publiée en 1999, *Quand Anna murmurait* : écrire, dès lors, s'apparente à une enquête – dont on sait qu'échappera toujours la résolution – menée par un « Visiteur » ou un « Voyageur » (ces modernes, humbles figures de *Wanderer*), qui vise à retracer *i.e.* à retrouver, mais à inventer aussi bien, itinéraires et migrations des formes et des imaginaires. On mesurera en ce sens la part essentielle prise par le récit dans l'œuvre fondamentalement *poétique* de Paul Louis Rossi, qui place l'homme en face de ce que l'on pourrait appeler son *devoir de fiction*, lui-même convoqué par un insatiable *désir de fable*.

*

Argumentant ses interrogations, l'entretien à suivre entend présenter synthétiquement un parcours d'écriture, dont j'ai estimé qu'il méritait, en ouverture du numéro, d'être exposé et reconnu : c'est la raison pour laquelle certaines questions se déploient longuement, citant l'œuvre, en révélant les soubassements, contrebalançant par souci de clarté pédagogique la sobriété efficace et souriante de réponses parfois volontairement décalées – dont j'ai réalisé, les recevant au fil de nos échanges épistolaires avec Paul Louis Rossi, qu'elles se suffisaient à elles-mêmes et pouvaient être lues les unes à la suite des autres, heureusement débarrassées des questions qui les avaient suscitées... Si le lecteur pressé – ou fin connaisseur de l'œuvre de Rossi – choisit une « allure poétique », parcourant notre conversation « à sauts et à gambades¹⁴ » pour se focaliser sur les réponses du poète plutôt que sur les questions qui les ont motivées, le lecteur patient ou ignorant qui découvrira, fasciné et peut-être inquiet, l'univers complexe d'un écrivain prolixe dont l'humour et l'humilité le disputent à l'érudition, se repérera quant à lui aux amers des interrogations.

Ce faisant, au fur et à mesure de son déroulement, l'entretien situe les contributions critiques consécutives, mentionnant en note leur titre et leur auteur, de façon à révéler la pertinence de leur contenu relativement au

parcours que déplie la conversation. Que soient ici remerciés, à la hauteur de leur implication, les auteurs de ces textes aussi exigeants que l'œuvre dont ils s'occupent, et dont aucun n'eût pu être écrit par d'autres qu'eux-mêmes.

Comme il est d'usage dans la revue *NU(e)*, des inédits confiés par le poète, expressément écrits et pensés pour le numéro, précèdent la partie critique : le récit « Aléoutiennes » se voit complété par « Des images autour du monde », suite de textes écrits pour saluer cinq amis peintres (Jacques Clauzel, Jean-Michel Meurice, Catherine Marchadour, Thierry Le Saëc, Marie-Claude Bugeaud), eux-mêmes sollicités dans le cadre du volume et dont les accompagnements plastiques figurent, pour trois d'entre eux, en regard de l'hommage critique qui leur est rendu. Ma gratitude, là encore, égale leur générosité confiante. Le double ancrage générique, narratif et critique, des inédits confiés par Paul Louis Rossi (ancrage doublement hybride, le récit « Aléoutiennes » participant du prosimètre, qui inscrit le poème au cœur de la prose ; la critique picturale-amicale tournant, quant à elle, à la méditation esthétique), révèle admirablement ce que *trament* sans relâche les écritures de cet érudit polygraphe, hantises et exigences confondues.

La distribution des contributions respecte une logique d'échelle : les quatre premières, rassemblées sous l'intitulé « Auprès de l'œuvre », explorent synthétiquement – quelle que soit la singularité de leurs *points de vue* respectifs – une trajectoire, une méthode, un imaginaire, un style, des choix, des *lieux communs*... (Gérard Cartier, Maurice Mourier, Christian Rosset, Catherine Soulier) ; les cinq suivantes, sous le titre « Avec les livres », sont introduites par la reproduction de deux pages manuscrites prélevées à la partition des *Brûleuses d'Algues*¹⁵ et proposent témoignages, lectures ou recensions relatifs à tel ou tel opus (Jean-Yves Bosseur, Claire Combeau, Tristan Hordé, Odile Hunoult, Dominique Rabourdin) ; quant aux deux dernières (Marie Étienne, Marie Joqueviel), séparées des contributions proprement critiques par trois œuvres picturales de Pascaline Mourier-Casile, elles dialoguent *en création* avec les textes de Paul Louis Rossi, montrant à leur manière que l'écriture littéraire peut se faire lecture critique...

Je précise *in fine* que les textes sous mon nom sur lesquels se referment les contributions doivent leur présence à l'insistance amicale de Paul Louis Rossi, qui n'a pas voulu céder sur sa demande malgré la sourde oreille que j'ai, pendant des mois, opposée à ses sollicitations ; tout au plus ai-je pris l'initiative de les placer à la *coda* et non à l'initiale, ainsi qu'il me l'enjoignait... Qu'on voie dans ce geste d'accueil la générosité d'un homme qui, alors même qu'il s'agit de parler de lui, et exclusivement de lui, donne aux autres la parole.

Nota bene : l'absence fréquente des points d'interrogation et des traits d'union dans les écrits de Paul Louis Rossi est conforme à ses habitudes d'écriture ; les notes sont en outre systématiquement placées en fin des textes, afin de respecter ses choix esthétiques.

NOTES

- ¹ ROSSI, Paul Louis, « L'Aile du scarabée » [2000], in *Les Variations légendaires, chroniques*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2012, p. 19.
- ² *Id.*
- ³ Cf. « Ce qui fonde la poésie, c'est la forme obscure, [...] qui la sépare du discours. », ROSSI, Paul Louis, « La Voie obscure », in *Visage des nuits*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2005, p. 13.
- ⁴ *Ibid.*, p. 9.
- ⁵ DI MANNO, Yves & GARRON Isabelle, notice « Paul Louis Rossi », in *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010*, Paris, Flammarion, « Mille&unepages », 2017, p. 325.
- ⁶ DI MANNO, Yves « Paul Louis Rossi, rencontre », in *Paul Louis Rossi, Écrivains en Seine-Saint-Denis*, Bobigny, Conseil Général de Seine-Saint-Denis, 1997, p. 10.
- ⁷ *Ibid.*, p. 9.
- ⁸ *Ibid.*, p. 9-10.
- ⁹ ROSSI, Paul Louis, « L'Aile du scarabée », *id.*
- ¹⁰ ROSSI, Paul Louis, *Élévation enclume* [1970], Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997, p. 10.
- ¹¹ ROSSI, Paul Louis, *Les Ardoises du ciel*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2008, p. 11.
- ¹² La formule est de Virginia WOOLF, reprise par ROSSI, Paul Louis, « La Voie obscure », in *Visage des nuits*, *op. cit.*, p. 12.
- ¹³ ROSSI, Paul Louis, « Le Voyage », *Le Voyage de sainte Ursule* [1973], in *Quand Anna murmurait, anthologie des poésies 1953-1999*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1999, p. 131.
- ¹⁴ On connaît ces mots de Montaigne (*Essais*, III, 9 « De la vanité », 1580) – qui définiraient du reste à merveille les « fantaisies » de Paul Louis Rossi... : « Cette farcissure est un peu hors de mon thème. Je m'égare, mais plutôt par licence que par mégarde. Mes fantaisies se suivent, mais parfois c'est de loin, et se regardent, mais d'une vue oblique. [...] J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades. C'est un art, comme dit Platon, léger, volage, démoniaque. [...] Je vais au change, indiscrètement et tumultueusement. Mon style et mon esprit vont vagabondant de même. Il faut avoir un peu de folie qui ne veut avoir plus de sottise, disent les préceptes de nos maîtres et encore plus leurs exemples. »

¹⁵ Le poème, publié aux éditions de La Canopée en 2013 avec un accompagnement plastique de Thierry Le Saëc, a donné lieu à une pièce musicale composée par Jean-Yves Bosseur.

Paul Louis Rossi
& Marie Joqueviel-Bourjea
La romance des îles
(entretien)

(d'une forme à l'autre...)¹

* **Marie Joqueviel-Bourjea.** Depuis 1973 et les poèmes qui composent *Le Voyage de sainte Ursule*², tu as publié une quarantaine d'ouvrages : des poèmes, bien sûr, mais aussi des récits, des romans, des essais et bon nombre de textes inclassables – que l'on serait bien en peine de définir génériquement : je pense, par exemple, aux livres splendides réalisés en collaboration avec François Dilasser, publiés aux éditions Le Temps qu'il fait, *Inscapes* en 1994 et *Les Ardoises du ciel* en 2008³, dans lesquels l'amitié parvient à inventer un genre nouveau de correspondances formant « tuilage » (I, 112), où se répondent traits et textes au gré de voyages communs, d'échanges épistolaires et de « rencontres successives entre la peinture, l'écriture et le dessin » (I, 4^{ème} de couverture). Je songe également au *Carnet recomposé* que te consacrent en 2012 les éditions Herscher⁴, qui rassemble sous un même emboîtement la reproduction de l'un de tes cahiers de textes et de dessins, un texte de toi, « La route du sel », un autre de l'ami peintre Jean-Michel Meurice, « 2 ou 3 choses que je sais de lui », et des photographies de Nabil Boutros – l'ensemble composant un portrait particulièrement juste, me semble-t-il, entre textes et images et dans le souci de l'objet commun, de ce que fabriquent tes écritures : soit la mise en œuvre patiente d'un « monde analogique » (titre de l'exposition réalisée en dialogue avec le plasticien Éric Fonteneau à la Bibliothèque Municipale de Nantes en 2012-13⁵), où textes, images, objets, voyages, rencontres, souvenirs, rêves finissent par construire, écho contre écho, chant contre chant, un espace où vivre et méditer.

Or ces écritures aux formes diverses ne me paraissent pas emprunter des directions contradictoires mais « multiplier les incidences, les dénominations et les subtilités des formes⁶ », pour essayer de suivre de concert, « rôd[ant] dans [son] sillage », la « trace d'une hantise⁷ » : comme si tous les coups d'écriture étaient permis pour s'en approcher, de cette hantise, lui donner formes, en dessiner les évanescences figures. Non seulement, en effet, tu passes du poème à l'essai ou au roman sans – apparemment – privilégier telle écriture à tel moment de ton parcours, mais encore tu les mêles : la plupart de tes livres alternent en effet vers et proses – proses elles-mêmes plurielles (réflexives, narratives, autobiographiques, critiques...). Ainsi *Faïences* coud-il ensemble suites de poèmes minimalistes, notes de voyages, souvenirs revisités et

réflexions méta-poétiques, confrontant la « Poésie » de l'inscription générique de couverture à la « chronique », pour se « tord[re] le cou [à] regarder en arrière [...] des fragments, des petits bouts de textes, des journaux, de vieilles photographies ratées » (F, 115).

Comment et pourquoi co-existent en toi (*i.e.* se rendent possibles *quasi* simultanément, dans le temps comme dans l'espace) le roman (depuis *(G)* en 1984⁸) ou le récit (depuis *Le Potlatch*, en 1980⁹) et les formes très brèves du poème qui caractérisent en grande partie ta poésie – que signent les *Cose Naturali* en 1991¹⁰ et que radicaliseront les suites poétiques de *Faïences* ?

Que dit ce rêve d'une "entre-forme" que tu décris dans *Faïences*, qui participe à la fois de l'*alternance* (puisque'il s'agit de « passer d'une forme à l'autre, comme le musicien qui harmonise une mélodie pour l'orchestre » ou qui, d'une symphonie, « tire quelques mesures pour un simple quatuor », F, 116) et de la *simultanéité* (« Ce n'est pas un hybride que je cherche, entre la prose et la poésie. C'est un objet plus simple, moins rigoureux, moins sophistiqué. C'est une belle peinture sur bois, sans prétention. », F, 118) ?

* **Paul Louis Rossi.** Ne figure pas, dans la liste des peintres qui participent au sommaire de la revue, le nom de mon ami François Dilasser, de Lesneven – car je n'ai pas voulu mêler tous les paysages. Mais je pense retenir ce titre énigmatique des *Ardoises du ciel*¹¹, en apparence, alors qu'il évoque simplement la couverture des toits qui s'envole, durant les grandes tempêtes dans ce Finistère Nord. Cependant les paysages et les itinéraires que j'ai choisis indiquent sans doute pour moi la forme d'une hantise. Pourquoi ai-je écrit tant de choses, d'articles, de poésies et de proses. D'une certaine façon, au risque de surprendre, je n'ai pas fatalement grande estime de moi. Comme individu ma vie est traversée de tragédies, à quoi je ne fais presque jamais allusion. Par contre comme écrivain, je suis absolument sûr de moi et je n'évoque en réalité que pour les lecteurs les troubles, les tragédies et les avatars de l'existence, comme une romance. L'écriture, si tu veux, est comme la musique d'une forme abstraite, qui doit se défendre par elle-même, dirigée par un maître : *il maestro*. Mais surtout, je ne suis pas dispersé en plusieurs compositions à la fois. Je traite chaque invention ou chaque demande, chaque œuvre sans m'occuper du contexte et des autres sollicitations. Ensuite une fois les écrits publiés, je classe et le plus souvent, oserais-je le dire, j'oublie.

* **MJB.** Je change un peu la focale : comment parviens-tu à concilier la pente narrative (je perçois chez toi comme un besoin, ou un désir

taraudant de récit : c'est ainsi que je lis *Le Fauteuil rouge* (1994), qui cherche à *faire récit (des défauts) de la mémoire* et le versant *quasi* contemplatif dont rendent compte, entre autres nombreux exemples, ce que j'appellerais tes "poèmes-faïences" qui scandent la suite éponyme du livre de 1995 ? De fait, c'est comme si, d'un côté, l'on ne pouvait qu'*imaginer* – des événements, des vies... – face aux béances, aux trous des histoires comme de l'Histoire (ainsi, sur le versant biographique, *La Vie secrète de Fra Angelico*, en 1997, ou, dans un registre davantage autobiographique, *Berlin Voyage en automne*, en 2015), tandis que, de l'autre, il suffit de *voir*, sembles-tu nous dire, puis de savoir regarder et de décrire *a minima*, avec des mots qui ne sont pas même les nôtres (je pense à tes "poèmes-faïences" dont tu rapproches le processus d'engendrement de l'entreprise cendrarsienne de *Kodak*), ce qui est là, dans sa simplicité.

Si je résume lapidairement : d'un côté, *il y a* – charge à nous de voir cet *il y a*, de lui rendre grâce en quelque manière ; de l'autre, *il n'y a pas*, – et écrire se collette alors avec cette absence en (se) racontant des histoires : entre les deux, tu choisis de ne pas choisir ? Serait-ce pour maintenir vive cette « tension réciproque » (F, 10) – entre voir et imaginer, comme entre le vers et la prose ?

Par ailleurs, est-ce à ton lecteur ou à toi-même que tu racontes des histoires, lorsque tu t'engages dans la voie du récit ? Et plus généralement, à qui parles-tu lorsque tu écris ?

* **PLR.** Je pense que les *Faïences* sont une sorte de modèle. Nous étions dans l'île de Sein, perdue dans l'Atlantique, en face de Quimper et le la Pointe du Raz. Avec des vagues parfois qui submergent le rivage et les demeures. J'étais avec mon amie Catherine Marchadour, qui figure parmi les peintres qui accompagnent ce numéro de *NU(e)*¹², et Colette Planet. Nous avons trouvé auprès des bassins une masse de coquillages, et j'ai seulement prélevé quelques exemplaires pour tenter de les dessiner. Mais par la suite j'ai appris que l'on avait découvert dans une fouille récente toute une série de coquilles percées comme sont trouées les plus anciennes reliques chinoises de la sorte.

Cela introduit dans la simple histoire une forme de vertige, concernant les migrations et la physionomie des natifs de cette Bretagne ancienne. Je voudrais ajouter de suite, après une aventure de la sorte, qu'une fois écrite, j'oublie si tu veux, et je passe à un autre modèle, comme un peintre de natures inanimées, ou comme celui qui guette le visage de ses modèles. D'une certaine façon, je le dis sans orgueil, je n'ai pas de problème d'écriture ou d'inspiration. C'est ma vie réelle et personnelle qui s'est révélée parfois tragique et incertaine. Je m'efforce de ne pas

choisir le pire et même de calmer les troubles, et les excès de l'existence des êtres humains en général. Je m'efface d'une certaine façon. L'écriture doit aussi jouer le rôle d'un apaisement. Et puis je vais ajouter, pour moi, ce que j'écris c'est pour les autres, lecteurs et lectrices. J'y pense constamment.

* **MJB.** Pourquoi « n'y a-[t-il] pas de récit sans culpabilité¹³ », comme tu le prétends dans *Le Fauteuil rouge* ?

* **PLR.** Dans un entretien littéraire, il est très difficile d'aborder la situation morale de l'écriture. L'écrivain, ou l'artiste si tu veux, doit se débarrasser des conventions. Pense à Jean-Jacques Rousseau par exemple, sentimental qui peut nous apparaître en réalité comme un cynique dénué de sens moral. Il jette tous ses enfants à l'assistance publique. Je pense qu'il faut laisser l'écrivain, le peintre, le lecteur, le spectateur se débrouiller avec l'ambiguïté de la vie et les situations théâtrales.

J'aimerais parler du principe de l'identification. D'une certaine façon, comme au théâtre, le lecteur ou le spectateur s'identifie à la scène. Les préceptes de Bertolt Brecht, que je partage, ne doivent pas être fanatisés. J'ai toujours été un grand lecteur, je lisais toute la bibliothèque de mon oncle dans la cave de mon grand-père Cotentin Le Queffelec. J'ai cité *Les Nuits de Saint-Petersbourg* de Dostoïevski, et surtout *Amok*, le fou de la Malaisie dont j'ai souvent recopié l'histoire. Il faut se poser la question du sens des choses, dans la littérature et la peinture. Quel est le critère exact de l'émotion qui naît de la lecture ou du spectacle des images. C'est aussi la différence avec la musique, directement accessible en apparence. Voilà le genre de questions qui me tourmentent encore.

* **MJB.** Je m'attarde sur cette question des formes – de la forme – qui me semble essentielle dès lors qu'il s'agit de l'écriture du poème (poème qui autorise à dire de la « poésie » qu'elle est cette « chose faite¹⁴ », selon la formule que je reprends à Jean-Paul Michel), dans la mesure où il rend *effectivement* compte, en mots, d'un débat avec le Réel et, ainsi que tu l'affirmes à maintes reprises, relève d'une « technicité » (VN, 10 ; F, 11) – quoique celle-ci, pour qu'il y ait poésie, ait à céder devant le “hors mesure” : pourrais-tu préciser comment s'articule en toi l'idée selon laquelle, d'un côté, « la poésie a besoin de la loi » (F, 13) et, de l'autre, celle selon laquelle, « pass[ant] d'une forme à l'autre », il s'agit de « défaire l'inévitable construit » (F, 116) ? En bref, comment recevoir la loi tout en conservant entière sa liberté ? Répondre d'une technicité tout en étant capable de créer « *senza battuta* » (VN, 10) ?

* **PLR.** En ce qui concerne la poésie, il est nécessaire d'envisager et de retrouver une forme de discipline. À mon sens, la liberté n'existe pas. Je veux dire qu'il est nécessaire de se confier à une règle. L'œuvre d'un artiste, musicien, écrivain ou peintre, se déplace toujours dans une forme¹⁵. Il faut d'abord apprivoiser le langage de la plume ou du pinceau ou des instruments pour saisir les harmonies. Ensuite, dans l'expression, il est toujours possible évidemment d'utiliser la surprise, et même la provocation.

Cependant je crois que l'une des faiblesses de notre écriture contemporaine est la croyance que dans la poésie, en particulier, il suffit de passer à la ligne. Ce qui fait regretter les anciennes règles de la métrique et même de la rhétorique. Bien entendu, en ce qui me concerne, je trouve moi-même les solutions. Mais je pense profondément que l'idée d'une totale liberté du dispositif et de la composition est une illusion.

* **MJB.** *Les Gémissements du siècle*, dont tu empruntes le titre antiphlastique à Lautréamont, est sous-titré *Introduction à la poésie contemporaine*¹⁶. Au tournant des XX^e et XXI^e siècles (2001), tu choisis de rassembler pour la publication des textes essentiellement consacrés à des œuvres poétiques ayant marqué le siècle précédent (celles d'Apollinaire, Aragon, Breton, Claudel, Éluard, Michaux, Péret, Ponge, Segalen). Ce faisant, tu mets en doute ce que l'on appelle un peu sottement « la crise de la poésie » (GS, 150) : « Je ne suis pas certain que la poésie soit souffrante et qu'il faille se courber à son chevet. » (GS, 152) – la crise étant celle, à tes yeux, de la modernité¹⁷, dont la poésie n'est en rien responsable. Tu déplores plutôt « *le patois incomparable* » des avant-gardes des années 60 (tu t'y inclus), qui a enseveli le poème sous une « incroyable langue de bois théorique » (GS, 155). Sans pour autant la sacrifier, tu penses que « [l]a disparition [de la poésie] du champ littéraire est à l'origine de la médiocrité qui nous entoure [et] que nous devrions contribuer à restaurer [son] image » (GS, 63) – soit cette « marge dans le langage », qui est « une voix » murmurante tirant derrière elle « un spectacle d'ombres et de réminiscences » (GS, 64) aux formes changeantes, aux traits indistincts.

Tu as participé aux débats qui ont agité le petit monde de la poésie dans les années 1960/70 ; tu as publié dans les années 1990/2000 des livres majeurs, tout en te tenant à juste distance – c'est l'impression que j'en ai – des débats d'alors (je dirais *attentif*, *curieux*, mais *prudent*, et peut-être même *ailleurs*) : aujourd'hui, soit presque soixante ans après l'agitation des avant-gardes et quelque trente après les passes d'armes lyriques vs. anti-lyriques (je résume !), quel regard portes-tu sur le

paysage poétique contemporain ? Plus profondément : comment regardes-tu la poésie ?

* **PLR.** Je me souviens d'une histoire burlesque que je raconte quelquefois. Nous avons hérité d'un personnage naïf dans une librairie que je fréquentais. Il ne s'occupait pas de vendre les livres. Il les classait méthodiquement et cela lui suffisait. On me demandait d'intervenir. Pour comprendre, je l'invite un jour à prendre un verre en ce café qu'à l'époque je fréquentais à Montparnasse. Le barman demande : *que voulez vous boire*. Je réponds : *une vodka blanche*. Il déclare devant le garçon médusé : *puisque nous sommes dans la fantaisie donnez-moi la même chose*. J'ai bien envie de ne rien ajouter.

Il y avait dans un autre quartier cette inscription de Lautréamont écrite sur le mur : *Les gémissements du siècle ne sont que sophismes*. C'est une phrase qu'il a empruntée. En réalité Lautréamont se nomme Isidore Ducasse. Je pense, dans la description des œuvres d'art, qu'il faudrait intégrer les impostures et les humeurs. Mon ami, le peintre Gaston Planet, disait : *Je ne travaille bien que lorsque je suis en colère*. Il est extrêmement difficile de désigner les manies et les superstitions dans les réalisations artistiques, littéraires ou picturales. C'est pourtant cette partie de l'iceberg qu'il faut aborder.

(les amitiés...)

* **MJB.** Si l'on tente de faire le tour de ce qu'il faut bien appeler une œuvre – quelque soixante ans après ta première publication –, nous ne rencontrons pas que des livres, fussent-ils inclassables : tu as participé à l'écriture de films (*Voyage sur la Loire sur les pas de Turner*, avec Emmanuel Cornu et Marc Trotsky, en 1998) et travaillé à des créations radiophoniques, aux côtés de Christian Rosset notamment, dans le cadre de l'Atelier de Création Radiophonique¹⁸.

Ces collaborations, nombreuses, s'inscrivent bien souvent dans le prolongement d'une amitié, qu'elles contribuent à affermir. Ainsi l'ami Jean-Yves Bosseur a-t-il composé plusieurs pièces musicales à partir de tes textes : des extraits du chapitre VIII de *Faïences* ont été mis en musique pour deux voix et trois clarinettes en 1993 ; plus récemment, ton poème « Les Brûleuses d'algues » a donné naissance à un morceau pour voix *mezzo-soprano* et clavecin¹⁹, dialogue ayant abouti à un livre d'artiste édité aux éditions La Canopée en 2013, avec un accompagnement plastique de Thierry Le Saëc. De son côté, à l'invitation du Musée des Beaux-Arts de Nantes, Christian Rosset a composé en 2004

une pièce sonore, « Le Regard de Paul », qui refermait l'exposition que tu avais mise en place, « Visiteur du clair et de l'obscur²⁰ ».

Néanmoins, quelle que soit l'intensité de tes attachements musicaux²¹ (il ne faudrait pas oublier que tu fus critique de jazz), ce sont avant tout les peintres, graveurs, dessinateurs ou photographes, dont les amitiés nombreuses, profondes, durables n'ont eu de cesse, sous la forme du livre d'artiste ou de l'essai, de nourrir ta réflexion et ta création, et plus largement ton existence. Je ne cite que quelques noms et titres témoins de ces amitiés créatives, ne me risquant pas à énumérer les frontispices et autres dessins de couvertures qui raconteraient aussi, à leur façon discrète, l'histoire de ces amitiés : Catherine Marchadour (*Renouées*, 1996) ; Gaston Planet (*Élévation Enclume*, 1997²²) ; André Lambotte (*André Lambotte*, 1997 ; *Fuscelli*, 2000²³) ; François Dilasser (outre les ouvrages déjà évoqués, *Métamorphoses*, 2001) ; Gérard Titus-Carmel (*Feuillées & memento mori*, 2002) ; Marie-Claire Bugeaud (*La Rivière des cassis*, 2003) ; Jean-Michel Meurice (*Couleur pure*, 2006 ; *Le Pont suspendu*, 2012) ; Jacques Clauzel (« L'élément temporel », 2008 ; *Les quatre éléments*, 2006) ; Jacky Essirard (*Le Fleuve*, 2009) ; Renaud Allirand (*des mirages et des ombres*, 2010)... Les plasticiens contemporains le disputent cependant à ton amour de la peinture des *Trecento* et *Quattrocento* (Giotto, Fra Angelico, Carpaccio...), de la gravure du seizième siècle allemand (Dürer, Altdorfer...) ou de la peinture hollandaise du siècle d'or, toutes époques qui, diversement, ont donné lieu à des récits (*La Vie secrète de Fra Angelico*, 1997 ; *Vies d'Albrecht Altdorfer, peintre mystérieux du Danube*, 2009²⁴...) et des poèmes (*Le Voyage de sainte Ursule*, 1973 ; *Cose Naturali*, 1991...).

Qu'apportent au solitaire que tu es (je crois quand même un peu !) ces collaborations ? Que stimule en toi le travail à plusieurs : créations radiophoniques, livres à quatre ou six mains, expositions (notamment celles qui furent mises en œuvre, avec l'extraordinaire soutien de sa directrice, Agnès Marcetteau-Paul, à la Bibliothèque Municipale de Nantes où sont déposées tes archives)... ? Que font l'amitié et la complicité à la création (et réciproquement) ?

* **PLR.** Amitié et collaborations, oui... je vois cela comme un labeur. Bien entendu, j'en suis très heureux et je n'oublie pas. Mais je crois, une fois la chose réalisée, que je passe à une autre composition.

Il est extrêmement difficile de parler des amitiés. Je ne suis certainement pas un sauvage, mais on ne peut pas me désigner comme un modèle en la circonstance. Par exemple, je suis très rancunier. Personne ne le sait.

* **MJB.** Je passe de l'idée de *collaboration* à celle de *collectif*: qu'a signifié pour toi, dans les années 1960-1970, l'implication dans les revues *Change* et *Action poétique* ? Quels effets cet engagement a-t-il pu avoir sur ton écriture ?

* **PLR.** J'ai longtemps participé à la rédaction des revues littéraires et artistiques. D'abord à Nantes, puis à Paris. Et je puis signaler que j'ai publié en 1973 *Le Voyage de sainte Ursule* aux éditions Gallimard. J'étais très lié avec Guillevic, par exemple. À partir de 1968 nous sommes entrés, mes amis et moi, dans la grande époque et la grande turbulence, avec une bataille des revues : *Tel Quel*, *Change*, l'*Action Poétique*, et bien d'autres. J'ai beaucoup fréquenté Jean-Pierre Faye. Et j'ai créé en 1985 avec Catherine Marchadour une revue minuscule, *Latitudes*, et même un *Colloque de Nuit* avec Philippe Beck et Yves di Manno. C'est très loin.

Mais je garde un souvenir mitigé de cette période et de la suite, avec tout ce qu'elle comportait de vanités et d'espérances qui se sont évanouies et diluées aussi rapidement qu'elles étaient apparues. Cependant je continue d'écrire des rubriques à présent, à Nantes, dans *Place Publique* par exemple, et même dans la revue de l'Académie de Bretagne. La plupart du temps je réponds aux sollicitations. Je viens de publier pour une exposition des Peintures de Geneviève Asse un article dans la revue en ligne *En Attendant Nadeau*. Ainsi qu'une relation des œuvres de Pascaline Mourier²⁵. Je garde évidemment mes convictions esthétiques²⁶, mais j'ai renoncé d'entrer dans la polémique et même de suivre le cycle infernal de la mode et des mouvements artistiques contemporains.

(l'amour de la peinture...)

* **MJB.** J'évoquais tes amitiés anciennes et fructueuses avec les peintres, et plus largement ton intérêt – le mot est faible – pour les arts plastiques : c'est de celui-ci dont je voudrais que tu me parles, de cette *fascination* plutôt, dont il me semble qu'elle oriente en grande partie ton parcours. Je justifie l'emploi du mot « fascination » en te citant :

Les objets de la peinture sont semblables à des amis vivants ou disparus, à des femmes rencontrées, à quelques paysages sublimes et rares dans le monde, à quelques randonnées dans les cavernes et les vestiges du monde ancien. L'important, c'est l'effet de stupéfaction : le *fascinum*. Il s'agit d'un fragment du monde ou de l'existence arrêté soudain devant nous, dans sa vérité intérieure, avec toutes les nuances et les pensées que l'artiste a saisies dans

son geste. L'ensemble des sensations peut parfaitement se résumer, s'identifier, s'incarner dans le spectacle de la peinture. Le geste du peintre, l'apparence de ses objets, de ses portraits et de ses créatures représente une épure, une épiphanie, et même dans ses excès, une simplification visible de l'expérience de la vie. C'est pourquoi l'amour de la peinture est une véritable religion. Au travers de ses pires errements et de ses dissipations les plus folles, elle ouvre pour le spectateur – comme au théâtre – l'espace du sacré. Je n'ai pas l'habitude d'utiliser ce mot si souvent. Mais il m'a semblé aujourd'hui qu'il était nécessaire de le prononcer. (*Visiteur du clair et de l'obscur*, 112-113)

Quelles origines à ton « amour de la peinture » ? Et qu'oriente-t-il, cet amour, dans (de) ton existence ? Cette « religion » est-elle, comme pour Baudelaire, « [t]a grande, [t]on unique, [t]a primitive passion » ? Ou une *passion seconde*, « tardive », ainsi que la qualifie le narrateur de *Berlin Voyage en automne*²⁷ : « [J]e préférerais autrefois la compagnie des marins et des filles, les docks, les bars, les lieux nocturnes à la visite des musées et des salons artistiques. La conversion était spectaculaire. À présent je procédais à l'inverse, lorsque j'arrivais dans une ville inconnue, je commençais par visiter le musée²⁸. » ?

* **PLR.** La peinture comme religion, c'est un peu exagéré !

J'ai une parenté italienne et je pense que j'ai vu ou aperçu très tôt des architectures et des œuvres peintes en ce Pays. À Venise et dans le Veneto en particulier. J'en ai souvent parlé. Mais cette fois je vais évoquer mes voyages à Florence. En particulier mon intérêt pour le peintre Fra Angelico. Sans doute pour une raison singulière, puisque que l'on connaît à peine ses origines, qu'il n'a pas de nom, et que sa peinture révèle toutes sortes de scènes mystérieuses ou dramatiques.

C'est ainsi que je suis monté dans les collines autour de la ville, jusqu'à l'église de San Domenico, où l'on peut apercevoir les anges autour de la Sainte Vierge, dans son grand manteau bleu, comme des oiseaux avec des ailes multicolores, et les robes : robe rose, robe verte, et même robe rouge. Mais curieusement je me suis attaché à cette ville à la suite des peintures qui décrivent le martyre de six frères condamnés à la décapitation par le Tyran du moment, Lysias. On les aperçoit au Musée San Marco, en cette histoire invraisemblable, allongés en rang sur le sol, avec sur la droite du tableau un dromadaire, qui vient sans doute de les transporter, et qui déclare par une banderole écrite de papier blanc : *Enterrez-les ensemble*.

En ce qui concerne l'histoire et la description de la peinture, à mon sens, il faut d'abord se raconter l'histoire à soi-même, ou bien à une

personne très intime, afin de savoir ce que cela donne pour autrui. Mais à la vérité la disparité entre le langage et la représentation peinte est fabuleuse. C'est une sorte de combat entre la vocalité et la conversation, et la représentation immobile d'un objet qui refuse de révéler ses secrets.

De plus, à mon sens le spectacle de la peinture demande le silence et la solitude. J'étais un soir en Allemagne, à Francfort sur le Main. On préparait une émission de télévision qui m'était consacrée dans le Musée de la Ville. Le Directeur du Musée, qui voyait que je ne comprenais pas assez la langue, me dit en français : *Allez vous promener dans le Musée pendant que nous terminons l'installation*. Au fond d'un couloir obscur j'ai vu le tableau de Rembrandt Van Rijn, *Der Triumph der Dalila*, de 1636 (en français *L'Aveuglement de Samson* ou *Samson aveuglé par les Philistins*). Cette visite nocturne dans le silence d'un musée célèbre est une sorte de privilège rare qui m'a toujours fait rêver, que j'ai plusieurs fois expérimenté avec les responsables des musées, et dont j'aimerais décrire les images en détail.

* **MJB.** Tes carnets (dont je notais que les éditions Herscher en avaient reproduit un magnifique, en couleurs) rassemblent notes manuscrites, dessins et aquarelles. Les photographies qui révèlent ton espace de travail montrent du reste que voisinent, sur ton bureau, stylos plume, crayons de papier et de couleurs, pinceaux, encre, peinture. As-tu toujours associé les deux écritures, graphique et plastique ? Quel type de relations entretiennent, dans tes carnets, écriture et dessin/peinture : illustration, substitution, prolongement, développement... ? Y a-t-il des textes qui n'appellent aucun geste plastique, et réciproquement des dessins, des aquarelles qui se suffisent à eux-mêmes ? Pour fréquenter les plasticiens, quel regard portes-tu sur tes propres dessins ? Sont-ils, pour toi, des "excroissances" du geste d'écrire ou possèdent-ils une vie propre, qui ne doit rien à l'écriture ? En somme, es-tu toujours écrivain lorsque tu dessines ou peins ?

* **PLR.** Je réponds toujours à mon amie Claire Combeau, qui organise un système d'expositions intitulé *Les Traces Habiles*²⁹. Il s'agit, pour les peintres en particulier, de participer dans une publication très libre et collective, sans directive artistique indiquée, par des dessins et quelques textes. Je me suis souvent prêté à cet exercice improvisé, et je remarque combien le résultat final du collectif est le plus souvent remarquable. Nous avons aussi, ainsi que tu le rappelles, réalisé en 2012 pour les éditions de Claire Combeau un album avec le peintre Jean-Michel Meurice et des photographies de Nabil Boutros.

Cependant je ne cache pas, en ce qui me concerne, que je procède avec les idées et les méthodes d'un système inverse. C'est à dire que je m'appuie sur des principes rigoureux, dans l'esthétique, dans les goûts et le choix des œuvres. Je m'applique à ne pas tout mélanger, et à choisir les interlocuteurs qui correspondent à mes orientations. Je l'espère, sans fanatisme et sans instituer une dictature artistique. Mais dans la critique de la peinture, ancienne ou moderne, par exemple, je tente de donner une logique à ma conduite. Il m'arrive d'ailleurs heureusement de changer parfois mes jugements. Et je m'efforce le plus souvent de collaborer aux entreprises de Claire Combeau.

* **MJB.** Tu n'as pas tout à fait répondu à ma question concernant la place de tes dessins ou peintures relativement à l'écriture...

* **PLR.** La réponse est simple : dans la peinture et le dessin je ne souffre pas. Je dirais même que le dessin et la couleur me calment. Voilà la frontière entre l'artiste et le promeneur. Mes dessins et peintures sont bien meilleurs qu'autrefois³⁰. J'ai cité mon ami Gaston Planet qui affirmait : *Je travaille bien quand je suis en colère*. Moi, quand je dessine, je ne suis pas en colère : dessiner, cela me calme.

* **MJB.** Sensible au travail de *composition* que tu effectues dans tes carnets (dans les vis-à-vis texte-image qui les scandent) et pour tout dire médusée par leur beauté, je me demande dans quelle mesure intervient le travail de recopiage dans tes écritures : difficile, en effet, de croire que ce que nous apercevons de ces carnets est un premier jet... Si, comme je le pense, travail de copiste il y a, pourquoi et pour qui procèdes-tu par étapes successives ? Recopier participe-t-il du travail d'écriture ?

* **PLR.** Je suis un infatigable recopieur. Il semble que je désire écrire à la main, bien que je sois un gaucher contrarié. L'un de mes premiers souvenirs est étrange. Je me trouve devant la maison de bois et j'écris de cette main mon nom à l'envers sur la paroi. Je me vois comme un scribe fanatique, qui recopie indéfiniment chaque fragment du discours littéraire. Il s'agit sans doute d'une angoisse du vide ou de la perte. Ou bien l'idée saugrenue d'être découvert, par hasard, dans une autre époque. Je crois surtout que j'aime écrire pour écrire avec un stylo ou une plume d'encre, à la main comme un peintre avec ses pinceaux, comme on apercevait les écrivains, penchés jadis, dans les nomenclatures et les tableaux. Je suis sensible à l'exercice physique de la réalisation, avec les réussites et les hésitations. Le copiste quitte la peinture pour la littérature...

Nous allons sans doute renoncer à cet éloge de l'artisanat. Mais mon argumentation repose sur la nécessité du geste dans la pratique artistique. L'idée de se confier aux machines ressemble à l'agriculture industrielle. Il faudrait à mon sens se pencher sur toutes les traces archaïques des premières écritures, dans toutes les langues et tous les continents de notre monde, afin de noter la fonction naturelle de l'écriture. Je veux dire le signe gravé de l'intellect et du geste de la main, pour l'indication du chemin et de la mémoire. Je me souviens d'être descendu dans cette grotte des mains plaquées sur la paroi, et du pied des femmes et des enfants dans la terre du paléolithique. Inscrits dans cette caverne souterraine de la montagne, aux environs de ces plateaux du Larzac, vers Millau.

J'ai une manie dont je devrais m'écarter, celle à tout propos d'ouvrir un manuscrit, avec une ou plusieurs copies. Crainte sans doute de la perte ou de la destruction. Pourtant, de temps à autre je fais le ménage, et surtout j'ai déjà confié une partie de mes archives à plusieurs bibliothèques. Par exemple, je travaille avec la Médiathèque de Nantes, avec Madame Agnès Marcetteau en particulier, qui m'a beaucoup aidé dans mes démarches. Nous avons organisé plusieurs expositions. Et je me souviens en particulier d'une soirée du vernissage, après les discours officiels en fin de parcours, où nous sommes allés, Marie Étienne et moi, dîner à la Mairie de la Ville, invités par Jean-Marc Ayrault.

(le sublime...)

* **MJB.** Tu convoques, quant à la peinture, la notion de « sacré » – précisant aussitôt que tu n'as pas pour habitude de recourir fréquemment au terme. Or il est un autre "grand" mot dont tu n'abuses pas mais auquel tu as le courage – c'est ainsi que je l'interprète – de te référer (il titre du reste une création radiophonique de 1996 avec Christian Rosset) : celui de « sublime ». Tu écris ceci à propos du *Camposanto* de Pise, dans *Faïences* :

... l'intérieur du *Camposanto*. C'est cela le sublime. Une sensation physique d'être devant le sublime. Je suis au soleil sur les marches. Parmi les fleurs blanches et les menthes il y a un petit lézard d'un vert admirable taché de noir qui reste allongé sans s'occuper de moi. Je pense, ce n'est pas le beau, c'est le sublime.

Et tu conclus de la sorte le paragraphe : « Ce que l'homme veut, ce n'est pas le beau : c'est le sublime. » (F, 41) Le sublime, serait-ce ce que cherche à approcher ton œuvre ? Mais quel besoin le sublime aurait-il des mots ? Et peuvent-ils être à la hauteur ?

* **PLR.** J'ai souvent utilisé cette formule : *L'art c'est le sublime ou rien*. Je me garderai bien ici d'évoquer des exemples dans la littérature ou la poésie. Et même dans la musique. Il est évident que les goûts et les couleurs sont libres, ne se ressemblent et ne se commandent pas. Je pense surtout en écrivant des textes à propos de la Peinture ou de la Musique que je puis ainsi m'exprimer plus librement et sans blesser mes amis écrivains et mes relations intellectuelles.

Mais il est évident, pour moi, que l'art de la peinture, par exemple, ne supporte pas la médiocrité. Et surtout, pour le visiteur habitué au silence des musées, de jour et de nuit, la vraie sensation réside dans une forme de stupéfaction. Incomparable est l'immobilité du spectateur devant une composition qui semble exister, se mouvoir ou se figer devant lui. Le visiteur cherche le visage du saint Joseph, assis comme un mendiant aveugle devant l'ange qui apparaît, avec sa main tournée vers le ciel, dans cette peinture de Georges de La Tour au Musée de Nantes. Et je songe encore au geste de l'enfant qui s'enfuit en levant le bras, devant le meurtre de Saint Matthieu, et le visage du peintre Caravage lui-même, effrayé, esquissé au dessus de la scène du meurtre, que j'allais voir au Musée de Saint Louis des Français, à Rome.

(l'esprit du lieu...)

* **MJB.** On a vu, dans le passage que je citais de *Faïences*, que la sensation du sublime avait été éprouvée, en la circonstance, au contact d'un lieu, le *Camposanto* pisan. C'est cet « esprit du lieu », qui titre également l'une de tes réalisations déjà anciennes avec Christian Rosset (1983), auquel je souhaite à présent que nous réfléchissions.

Il n'y a rien de bien original, cependant, à souligner ta sensibilité aux lieux, ton « sentiment géographique », pour reprendre l'expression bien connue de Michel Chaillou, que tu as lu : paysages, architectures, climats, manières de vivre, histoires, légendes, langues... confondus. À commencer, bien sûr, par le double héritage familial : l'Italie paternelle, d'un côté ; la Bretagne maternelle, de l'autre³¹. La sobriété efficace de ta notice biographique le pose avec rigueur, qui sous-entend qu'il n'y a rien d'autre à savoir – mais que l'essentiel (tout ?) y est dit : « Né en 1933 à Nantes (Loire Atlantique), d'une mère bretonne [*mes grands-parents Le Quefellec parlaient encore le breton de la Cornouaille*] et d'un père italien [*de la région de Venise*]... » Soit : Nantes ; la Bretagne (la Cornouaille) ; l'Italie (Venise). Si je poursuis en citant ce qui parfois complète ladite présentation : « Mon père sera exécuté par les Allemands en 1943, à Tübingen. » L'Allemagne, donc, aussi – dont *La Traversée du Rhin*, en 1981³², et *Berlin Voyage en automne*, 34 ans plus tard,

témoignent qu'elle hante également ton imaginaire des lieux. Ta notice biographique (que l'on devrait plutôt qualifier de "géographique" !) place ainsi son lecteur devant l'évidence : ce sont les lieux, et singulièrement ceux de l'histoire familiale, leur « esprit » (en apparence antagoniste), qui te définissent, soit cette tension entre l'Ouest « surnaturel » et le Sud « sublime » qui dessine la boussole de tes écritures (tension proprement *initiale* que métaphorise le voyage de sainte Ursule, depuis les « rives brumeuses de l'Armorique » jusqu'aux « eaux de la lagune », VSU/QAM, 131) et que contrarie (pas nécessairement négativement d'ailleurs) l'attirance pour le Nord-Est. Ainsi ton voyage (c'est-à-dire celui de sainte Ursule) commence-t-il à Venise et à Nantes simultanément (ville à laquelle tu ne cesses de revenir et à laquelle bien des écrits seront consacrés, notamment *Nantes*, paru en 1987 aux éditions Champ Vallon dans la collection « des villes », et *La Voyageuse immortelle* en 2001 – première publication en 1969, aux *Lettres françaises*).

Écrire, pour toi, ne serait-ce pas (que) cela : l'exploration incessante des lieux qui nous hantent ? Lieux dont on hérite sans avoir rien demandé, auxquels l'écriture se collette pour tenter de comprendre qui l'on est ? Car il me semble que, loin de tout expressionnisme autobiographique (et loin de tout désir de *s'écrire*), l'on est en droit de considérer ton œuvre comme le récit sans cesse relancé d'une quête de soi, plus exactement la *com-préhension* d'une « identité³³ » (GS, 157), *par les lieux, en langue* (dès lors s'appréhende plus justement ton goût, que je signalais, pour le récit, je dirais même pour *l'enquête – quasi policière*). Or cette quête, c'est un peu celle de l'homme qui a perdu son ombre (figure que tu affectionnes, que l'on doit à un Allemand d'origine française, Chamisso...)... n'est-ce pas ?

* **PLR.** ...Surtout pas de « quête de soi », non, ni de moi. Je n'ai pas de quête du moi. C'est plus compliqué, et probablement plus comique. Je me regarde avec une certaine ironie. Par contre je suis certain d'être un bon écrivain, très, j'allais ajouter, depuis toujours. Quête des autres peut-être, et même des objets, certainement.

Quant à Chamisso, oui, il n'est pas Allemand de souche : c'est Adelbert, du nom de sa tante Adèle. Botaniste et remarquable collectionneur adoré des dames Aléoutes, il fut protégé par Madame de Staël. Il le faudrait suivre dans ses voyages³⁴ : amical et sans préjugé, humoriste à sa manière. Et surtout auteur inconnu de la merveilleuse histoire de Peter Schlemihl : *L'Homme qui a perdu son ombre*.

Mais c'est vrai, je suis extrêmement sensible à ce qu'on appelle "l'esprit du lieu". Si tu me suis, en un instant, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, il peut se produire une relation mystérieuse entre la

découverte et l'environnement du paysage de la ville ou de la campagne. C'est à peine descriptible, et surtout ce n'est pas attaché fatalement à la célébrité de l'endroit. Je vais tâcher de trouver un exemple. Il y a bien longtemps, nous étions sur un rivage de l'Irlande du Sud, dans un pauvre village au bord d'une lande abandonnée. Avec une dune où des croix de bois, blanches, gisaient dans le sable sous un ciel sombre et pluvieux.

En cet endroit, nous avons rencontré un couple d'Irlandais du Nord, catholiques, à l'époque qui souffrait encore des violences et de la menace des protestants. Ils admiraient cette dune disgraciée avec les croix blanches, comme l'expression de la liberté du culte, et nous parlaient de la tolérance qui régnait en France à ce sujet. Curieusement, au bout du rivage, vers l'Ouest, on pouvait apercevoir une sorte de citadelle, avec des remparts, qui était donnée à l'époque comme un lieu de résidence pour Charlie Chaplin. Je n'ai pas vérifié cette information. Mais mon idée, si tu le permets, est de réussir la construction littéraire et romanesque à partir de ce montage par attractions. C'est un exercice périlleux, le voyageur s'empare des légendes et des mensonges, des impressions et des croyances. Il utilise chaque élément comme une suite de visions contradictoires, afin d'obtenir, au bout de la chaîne, en la circonstance, ce que j'appelle *L'Esprit du lieu*.

De Nantes, j'ai aussi le souvenir d'une expédition. Avec Michel Butor et Agnès Marcetteau, vers la Cité de Guérande, qui repose entre ses remparts. Le lecteur doit se souvenir des pages de Chateaubriand sur la côte rocheuse des granits, après Le Croisic, en compagnie de sa Compagne qui se baigne nue dans l'Océan. Ensuite nous avons traversé les Marais Salants, vaste étendue. Puis nous sommes entrés dans l'église du Bourg de Batz. Je connais très bien cette église. Avec Agnès nous avons terminé le parcours, lorsque je me suis inquiété de Michel Butor. J'ai fini par comprendre qu'il s'arrêtait interminablement devant chaque objet, comme un scientifique, comme s'il prenait la taille et la mesure de chaque pierre, et de chaque vitrail. Il était très difficile de lui faire avouer ce qu'il cherchait. Je le rencontrais ensuite souvent dans Paris. Il quittait rapidement les réunions et les colloques, et surtout ne disait pas un mot. Sauf avec moi près de la porte. Je suis allé plus tard le voir dans sa campagne et j'ai sûrement écrit pour son œuvre.

(le voyage...)

* **MJB.** À cet imaginaire lié aux lieux d'origine (que déclinent des ouvrages aussi divers que *Les Ardoises du ciel* et *La Voyageuse immortelle*) se superpose une fascination pour des lieux lointains (comme le Japon, dès longtemps³⁵) et/ou en partie légendaires (cf. *Le Voyage de*

sainte Ursule), superposition qui finit par *mettre en œuvre* un monde intermédiaire (analogique ?) où s'indistinguent « voyage imaginaire » et déplacements réels, « histoire fantastique, proche de la légende » et événements avérés (les expressions entre guillemets sont reprises à la présentation de *La Porteuse d'eau de Laguna*³⁶, mais elles pourraient aussi bien s'appliquer aux *Chemins de Radegonde*³⁷ – voire à la *quasi* totalité de tes livres).

Tu entretiens par conséquent un rapport ambigu au voyage, me semble-t-il : à la fois nécessaire et inutile. Nécessaire, parce que rien ne remplacera jamais la confrontation d'un corps avec l'espace, qu'une photographie de l'océan jamais ne se substituera à ce qu'éprouve le corps devant ses spectacles ; inutile, cependant, dans la mesure où la « circulation de la fable » (VSU/QAM, 131) invente des destinées de mots et d'images qui nous dispensent en grande partie d'en suivre les traces réelles.

Je te dirais que je pense à toi comme à une réincarnation moderne de la figure du *Wanderer* héritée du Romantisme allemand : « voyageur » ou « visiteur », ainsi que le révèlent tes titres, c'est une figure d'humilité qui se dessine, celle de qui « n'est pas un parfait voyageur... et même qui pourrait se définir comme un non-voyageur » (F, 94), un voyageur modéré, voire « incertain » (QAM, 12). Tu t'en expliques dans *Faïences* en pointant un trait de ton caractère : comme il t'arrive fréquemment de ne pas réaliser que tes pas foulent tel lieu considérable (à Venise, à Naples, à Cumes...), tu es ensuite « saisi par les remords [et] entreprends alors de longs voyages pour justifier une phrase, pour vérifier un détail, pour contempler une peinture – ou une pierre – que [tu] avais négligée. » (F, 94-95)

Voyager, par conséquent, est-ce toujours mettre « [s]es pas une seconde fois dans ceux qui ont foulé autrefois ces collines de l'Italie, ou vu de [s]es yeux ce qu'[il] avai[t] alors fermement ignoré » (F, 95)... et donc voyager (au moins) deux fois ?

Le voyageur doit-il savoir (*i.e.* se déplacer pour vérifier le su) ou ne pas savoir (*i.e.* partir à la découverte) ?

* **PLR.** C'est exactement cela : voyager avec des remords. En fait, j'ai toujours pensé que j'étais un non voyageur. C'est pourquoi je suis très surpris de découvrir, si l'on regarde bien, que je ne tiens pas en place. Très jeune je suis seul dans le port de Hambourg. Il semble que je fréquente des journalistes politiques et les marins du port. Mais curieusement je me suis lié presque par hasard avec un couple de Hambourgeois amoureux de la France, qui parlaient le français et venaient même souvent en Bretagne. Ils m'ont transporté dans nombre de

lieux que je voudrais reconnaître, des musées, des places et des chapelles. Et nous avons échangé très longtemps une correspondance que j'ai heureusement conservée.

Cependant, je ne me prends pas pour un grand voyageur. Il y a certainement trop d'inquiétude en moi pour revendiquer cette ambition. Mais je puis évoquer un séjour en Macédoine, à Belgrade et Struga, pour un colloque international, au bord des lacs. J'étais las des festivités et des discours et j'avais la réputation d'errer dans les étages et les greniers de la bâtisse qui abritaient les discussions. Il faut ajouter que je retrouvais un couple d'amis : Gérard Brassel et Hariklija, qui avaient de la famille en cette région. Ainsi nous avons exploré ensemble des villages perchés et la ligne des rivages aux pieds des montagnes. Je me souviens surtout d'une petite église, au bord d'un lac qui séparait le Pays de la Grèce, et qui abritait des fresques byzantines, archaïques, je veux dire des peintures murales antérieures à celles qui ont influencé et pénétré en Italie durant le *Quattrocento*. Il me semble que j'ai toujours voyagé ainsi, en m'écartant des foules, avec quelques rencontres susceptibles de me conduire dans les paysages et lieux inconnus.

(la mémoire absolue...)

* **MJB.** Tu dis revenir sur les lieux d'anciens voyages pour (te) *reconnaître* et, ce faisant, éprouver une seconde fois : « mon fantasme est de revenir, et de retrouver (des années après, souvent) telle couleur ou telle sensation. » Car, conclus-tu, « [c]elui qui marche, il peut saisir les mots qui lui avaient échappé. » (F, 95). Tu réitères le constat à l'*incipit* de *Berlin Voyage en automne*, avalisant par là même (soit 20 ans après la confidence de *Faïences*) la pérennité du fantasme : « Je suis en proie depuis toujours à deux fantasmes d'origine. Le fantasme de posséder la mémoire absolue, et celui de chercher et de retrouver partout dans le monde la trace de mes voyages et déambulations. » (B, 7) Ainsi l'esprit du lieu n'est-il pas dissociable, chez toi, d'un rapport au temps, la mémoire personnelle, en proie à un fantasme de répétition (*re*-voir, *re*-trouver les lieux d'une "première fois" pour (s'autoriser à) connaître), le disputant à celui d'une « mémoire absolue » dont on ne sait – à lire *Le Fauteuil rouge* qui en traque le fonctionnement –, si elle est transpersonnelle, pour relever d'un inconscient collectif, ou très profondément individuelle, pour livrer des traces qui retiennent en elles, par-delà l'amnésie quotidienne, « toute l'épaisseur » d'une existence, « [c]omme une forme de la vérité [...] autrefois [...] entrevue » (FR, 84).

Ce double fantasme, du retour et de « la mémoire absolue », me semble être à l'origine de ton entreprise d'écriture, liant intrinsèquement

la question des lieux à celle des temporalités avec lesquelles compose tout sujet, singulièrement lorsqu'il *s'écrit*. En ce sens, le projet de *Faïences* de « circonscrire l'étendue de la mémoire » en se confrontant à des « vestiges d'écriture, dans de lointains carnets » n'est-il pas représentatif de toute ton œuvre, dans la mesure où « [s]e retour[er] dans le temps » (F, 115), comme tu t'y emploies dans le livre, est indissociable d'un retour aux lieux (Loire et Italie confondues...) ?

Que font en outre à l'écrivain que tu es les défauts de la mémoire ? Sont-ils source d'angoisse ou appellent-ils l'écriture ?

* **PLR.** Tu dis que l'on ne sait, lisant *Le Fauteuil rouge*, si la « mémoire absolue » est « très profondément individuelle » ou relève d'un « inconscient collectif » : inconscient collectif, c'est impossible à mon sens. La mémoire absolue relève du syndrome. Mémoire abyssale, peut-être ?

J'avais le dessein de citer le livre d'Alexandre Luria, célèbre docteur psychanalyste en Russie, auteur d'un volume intitulé *L'Homme dont le monde volait en éclats*³⁸. De fait il s'agit d'un homme blessé gravement à la tête durant les premiers mois de guerre de 1941, avec l'Allemagne. Mais en cet instant je préfère choisir un autre passage du livre qui touche aux Synesthésies : les *sensations simultanées*. Relation dramatique d'un jeune homme appelé Veniamin, journaliste, qui se contente, pour écrire ses articles littéraires, de feuilleter rapidement l'ouvrage, et qui en mémorise toutes les pages dans l'ordre de l'écriture en quelques minutes. Évidemment, il ne savait pas qu'il possédait cette qualité encombrante que l'on nomme *la mémoire absolue*. C'était pour moi la preuve de l'existence du syndrome et de mes propres croyances. Je tiens beaucoup à cette histoire des synesthésies, avec la sensation – il faudrait une psychanalyse – d'être affublé du même syndrome. Celui de ne rien oublier. Ce qui est faux. J'ai étudié le phénomène. Histoire insondable...

Il est impossible ici d'évoquer la suite de l'histoire. Je veux simplement ajouter qu'ayant pris conscience de cette faculté encombrante, il explique lui-même comment il se meut dans les rues de la ville : *À peine ai-je quitté la place Maïakovski qu'on me dit Kremlin. Bon je lance une corde vers le Kremlin. Ensuite on dit poésies et je me retrouve place Pouchkine. Et si l'on me dit indien je dois me transporter en Amérique. Bon, je lancerai une corde à travers l'océan. Mais ces voyages sont très fatigants*. Je suis intimement persuadé qu'un certain nombre d'écrivains utilise ce système des correspondances et de lancers d'écritures dans l'espace comme des cerfs-volants. Moi-même, j'ai cette tendance à me référer à ce que j'appelle la mémoire analogique. Bien que je sois beaucoup plus sage.

(fossiles, orpins & faïences...)

* **MJB.** J'en viens à une dimension de ta "cosmogonie" intime qui m'apparaît essentielle, que nous n'avons jusqu'alors pas évoquée : la relation que tu entretiens avec les objets d'une part ; avec les éléments simples du vivant, de l'autre (minéraux, végétaux, animaux).

Cependant, quelle que soit ton admiration pour celui que tu appelles le « Maître » dans *Faïences* (F, 36), et les brisées dans lesquelles tu marches au chapitre III de l'ouvrage – suivant la « méthode Ponge » (F, 39) pour "épuisier" tes orpins –, j'ai le sentiment que les "choses" n'ont pas du tout le même rôle chez toi que chez Francis Ponge, dans la mesure où tu n'en prends pas le parti mais où *elles* te prennent à *parti*, et toujours depuis les *lieux* qui les présentent à ton regard : c'est en ramassant sur la rive gauche de la Charente des fragments de fossile dont tu reconstitues peu à peu « l'empreinte en spirale » (F, 116) que la courbe dessinée par le *lytoceras fimbratum* prête forme possible, « tournure » (F, 117), à ce que cherchent à approcher tes écritures ; c'est en cueillant des *sedum* en bord de Loire, dans le golfe du Morbihan ou sur les docks à Cherbourg, que tu en viens à méditer sur ce que fait à la prose la rusticité répétitive des orpins et à inventer ce que tu appelles dans *Paysage intérieur, inscape* une « Méthode d'Orpin³⁹ » ; c'est en recueillant des « traces de fragments de fougères incrustées dans les schistes ardoisiers d'une mine du Massif Central » (PI, 40) que tu participes à organiser la figure d'un monde *etc.* Or à ces mollusques ou plantes fossilisés et tenaces pariétaires s'ajoutent « morceaux de verres, de tasses et d'assiettes » (F, 9) rejetés par le ressac derrière les digues de l'île de Sein : car les « fragments de cette vaisselle du monde » donnent pareillement forme à tes hantises (en l'occurrence à l'ensemble de ton livre). C'est dire que fragments (de fossiles ou d'assiettes) et « modestes plantes » (F, 38) sont à l'écriture nécessaires pour qu'elle *s'in-forme* et mette en œuvre ses propres analogies, prenant progressivement conscience de ses obsessions, mettant à l'épreuve ses dispositifs métonymiques, tandis que les objets s'offrent comme « le décor et le soutien [de tes] méditations romanesques » (I, 12).

As-tu besoin des objets/des éléments, non pour écrire, mais pour *penser* ton écriture – ou seulement des *fragments de leurs traces* ? Les fragments de fossiles ne sont en effet que des bris de traces (soit des morceaux d'absence...), comme les faïences de Sein des éclats de ce qui fut un jour jeté par les hommes puis rejeté par la mer. Or disant cela, je ne peux m'empêcher de songer que ces bris accumulés miment le procédé métonymique (la partie pour le tout), dont tu nous dis qu'il est l'aboutissement de l'entreprise moderne d'écriture (qui commence par

user la métaphore jusqu'à épuiser les figures dans la répétition, F, 38). De même, *La Porteuse d'eau de Laguna* débute par la perte de « la trace de l'objet » crayonné à la devanture d'un antiquaire parisien, dont le « promeneur du dimanche », rendu à la Rochelle l'année d'après, « reproduir[a] les contours sur une racine de bois tendre – bois flotté – récolté sur le rivage » (PEL, 4^{ème} de couverture)...

* **PLR.** Cela est très juste : les choses me prennent à parti. Je n'y avais pas pensé. Mais pas trop de métaphysique !

Bien entendu, partir du manque et même l'organiser, c'est ma méthode⁴⁰. Et surtout ne pas tout savoir à l'avance. Les réponses et leçons de l'écrivain sont d'une extrême simplicité. La morale de l'histoire montre qu'il est difficile de voir en soi-même.

J'ai ce matin du dimanche un exemple. J'étais chez mon amie Marie Étienne, et j'ouvre par hasard le magazine *Télérama* posé sur la table. Et soudain, alors que je referme l'exemplaire, je reconnais en coin des premières pages la photographie de mon ami François Tusques, le musicien, pianiste et compositeur de cette musique de Jazz, que j'ai si longuement fréquentée autrefois. J'écrivais dans *Jazz Magazine* par exemple, qui vient d'ailleurs de republier un entretien avec Michel Portal. Mais pour moi, cette inversion du temps est redoutable, comme l'évocation de lointaines passions et d'amours oubliés. Car en vérité, j'ai cessé d'écrire pour cette musique depuis longtemps. J'ai seulement gardé une amitié pour les chanteurs et chanteuses de blues de l'origine, dans les plus anciens enregistrements.

Il est possible de choisir d'autres exemples de la mutation des passions, des idées et des convictions. À mon sens, il reste que l'écrivain est le dépositaire du passé, avec la fonction, non pas de faire l'apologie de ses goûts et de ses couleurs préférées, mais d'être plutôt le garant des souvenirs et de leur existence⁴¹. Avec la faculté de transmettre ce message. Cela existe depuis toujours, nous aimerions penser que rien jamais ne s'efface. Par exemple, en cette matinée, il suffit de reconstituer la Suite des *Mabinogion*⁴² – leur légitimité littéraire n'est pas prouvée, mais ils ont existé –, ces *contes bardiques gallois*, que j'ai souvent utilisés, afin d'apercevoir que la littérature et la poésie continuent d'être sauvées de l'oubli, ainsi de suite : *Pwyll, prince de Dyvet, régnait sur les sept cantrefys de ce pays. Il lui prit fantaisie d'aller à la chasse. Il partit la nuit même d'Arberth et arriva à Llwyn Diarwya où il passa la nuit...*

* **MJB.** Ta relation aux éléments du vivant n'est pas intéressée, cependant ; je veux dire par là qu'ils ne constituent en rien des moyens pour aboutir à tes fins (d'écriture) : ils n'apparaissent comme des

modèles pour la (ta) création que parce qu'ils *sont* la création. Il nous faut, écris-tu, « commencer par respecter les pierres, les végétaux, les oiseaux et quelques variétés de scarabées insignifiants. Et seulement après s'occuper des humains et du droit des citoyens de l'humanité. » (B, 53) Dans « L'Aile du Scarabée » (2000), méditation admirable qui force à la beauté, tu sembles dire, en effet, que l'homme, cette « bête mauvaise indigne de la création » (B, 53), a tout à apprendre des formes du monde, ses propres formes artistiques au fond peinant à en reproduire l'« élégance » : « Je crois en ce que j'appelle moi-même une élégance de l'univers, qui paraît aussi bien dans l'équation d'une loi de la physique, dans le dessin d'une plume d'oiseau [...], dans l'organisation d'un cristal, dans la couleur d'une algue⁴³. »

Serait-ce ton *credo* (le seul possible) ? Celui qui justifie, entre autres, ta relation aux pierres, qui t'incite à « [l]ire dans le roc informe ce qui n'a pas de figure » pour « le décalquer, par empreintes successives » (EE, 57), ta fascination pour le « chaos des roches », qui invite à « ce retour sur nous-même » (AC, 15) ? – Et quand je dis *credo*, je crois ne pas m'abuser : « *Je crois en* la feuille / du peuplier des neiges / en la fleur aiguë / du cornouiller dur », lit-on encore dans les magnifiques *Fuscelli* (F/VN, 22 ; je souligne)...

* **PLR.** Il y a sans doute en moi la tentation du panthéisme...

Je vais évoquer une curieuse mutation. Je n'ai plus guère autour de moi ce cercle de compagnons, de journalistes et d'écrivains que je fréquentais. Évidemment, c'est exagéré. Des amis, hommes et femmes, des éditeurs et des critiques me suivent et me sollicitent. Mais je n'ai plus cette familiarité d'autrefois et je pense parfois que j'ai une tendance érémitique. Je ne suis pas modeste, le mot est détestable, mais je l'espère et je me suis persuadé de la vanité des ambitions artistiques. Je m'accommode assez volontiers de la précarité du monde et des manies du promeneur solitaire.

Cependant, au risque de me contredire, je vais ajouter que pour un écrivain, puisque nous y sommes, la nécessité est impérative d'avoir autour de lui ou elle un cercle qui partage les croyances, les espoirs et les découvertes du temps, qui soutiennent les pauvres humains dans ce métier ingrat qui est un labeur solitaire. J'ai une assistante, jeune amie, Anne Seiller, qui vient parfois m'aider dans mes travaux. Elle parle la langue russe, s'en va au-delà de l'Oural diriger des troupes de théâtre, et participe à des représentations publiques avec ses acteurs. Cependant je suis bien obligé de le remarquer, ce monde du théâtre que je fréquente est un art collectif, et d'une certaine façon, il m'échappe, car il fonctionne sur le mode inversé de la rédaction littéraire. La littérature écrite est

l'exemple remarqué du labeur silencieux, et comme religieux, presque toujours décrit comme la leçon secrète de la solitude.

Cependant, je ne me vois pas comme un loup solitaire ou comme l'homme à tout faire, classé une fois pour toutes. Mais j'ai certainement une passion de l'écriture. Mais aussi de la musique par exemple. Nous avions un vieux pianiste dans l'Institution, et nous nous produisions dans les théâtres et les Kermesses.

(inscapes)

* **MJB.** Tu réfléchis depuis longtemps à la notion d'« *inscape* » (deux titres en témoignent : *Inscapes*, en 1994, et *Paysage intérieur, Inscape*, dix ans plus tard), que tu empruntes à Gerard Manley Hopkins : mot difficilement traduisible qui tient à la fois du *landscape* et de l'*escape*, il désigne, chez Hopkins, « ce à quoi [l'écrivain/toi aussi par conséquent] vise par dessus tout en poésie ».

« Paysage intérieur » ou « paysage intériorisé », proposes-tu en traduction, tu précises que l'*inscape* « donne le détail, la mélodie, le dessin du paysage » (I, 68). Tu le rapproches fréquemment du travail de « condensation » du rêve, tel qu'analysé par Freud, ou encore de la notion d'« épiphanie », développée par Joyce. Or ce paysage intérieur recouvre un « paysage antérieur » (I, 69), remarques-tu en regardant peindre François Dilasser, rattachant ainsi l'apparition à une disparition : il me semble que ce que nous évoquions concernant le nouage excessivement serré qui est à l'œuvre, chez toi, entre l'esprit du lieu, la mémoire et le retour, trouve dans la notion d'*inscape* sa « formule », qui « condense », pour reprendre le terme freudien, ce que *met* (très profondément) *en œuvres* ta cosmogonie intime.

En quoi cette notion d'*inscape*, dont tu as très souvent parlé (raison pour laquelle je n'insiste guère sur ses occurrences dans tes écritures), résiste-t-elle à l'épreuve du temps (je veux dire *du tien*) ? Qu'est-ce qui résonne si juste en elle, pour toi ? Que t'a-t-elle permis de comprendre – et en quoi (peut-être) oriente-t-elle tes écritures et plus largement ton travail (y compris à plusieurs, car m'intéresse aussi le fait que cet *inscape*, quel que soit son degré d'intériorité/intimité, tu le partages... : avec François Dilasser, mais aussi dans le cadre de l'exposition réalisée à la Bibliothèque Municipale de Nantes) ?

* **PLR.** Comment nous échapper. Voici la fin de ce voyage dans le temps. Je viens de m'apercevoir que le mot *inscape* n'existe pas dans mes dictionnaires. Ce n'est pas un néologisme, mais il est si lointain dans les langues écossaise, anglaise et française que je réalise aujourd'hui avoir le

privilège d'être le seul à défendre son usage. Il faudrait vérifier. Au fond il est évident pour moi que le mot lui-même vient épouser les deux tendances de l'intellect. Celle de paraître, celle de réussir à s'échapper et même de s'envoler, et celle au contraire qui voudrait se cacher dans les creux du vocabulaire, des pierres et de la raison. C'est le titre d'un album que nous avons composé avec le peintre André Lambotte à Namur.

Je suis de cette génération qui fréquentait les rescapés de la guerre, des camps et de la clandestinité. Qui avaient gardé l'habitude dans un café de vérifier s'il y existait une deuxième porte de sortie. Penser à l'évasion. Je crois que je suis intéressé par les secrets, la nature du sol et le nom des plantes, par exemple. Mais que j'ai admis depuis longtemps que l'on ne peut pas tout savoir et tout maîtriser. Et qu'il faut choisir. Je compare mon vocabulaire à celui de la botanique, où je me contente d'un nombre amical de plantes à retenir. Après avoir commencé par les modestes Orpins des bords de Loire, qui sont des saxifrages. Je choisis de même, par exemple, les musiciens et les peintres que j'admire. Et je n'ose en parler, je pratique de même avec la littérature et la poésie. On ne peut pas tout embrasser.

Nous venons d'affirmer l'existence magique des mots et des lieux, des liens et des images, dans la composition littéraire. Par exemple, il existe pour moi un mot énigmatique qui nous vient de l'Italie : les *Fuscelli*, qui désigne probablement les brindilles, ou si tu veux des objets fragiles et sans importance⁴⁴. Pour le comprendre il faut consulter la vie tourmentée et l'œuvre de l'écrivain de Recanati, ville des Marches en Italie, où j'étais allé autrefois en pèlerinage avec deux femmes de Sirolo, amies de la petite bourgade proche d'Ancône. Bien entendu l'écrivain se nomme Leopardi.

J'ai dû écrire un essai qui porte ce nom des *Fuscelli* qu'il employait dans ses œuvres, désignant les mots et les images comme des objets fragiles qui peuvent aussi bien disparaître. En vérité, il s'agit pour moi de rapprocher les sites de la culture et de la géographie, les fraternités et les passions. J'avais écrit dans le texte d'introduction d'une exposition à Namur de la peinture des Marines : « Je veux restituer cette sensation de la clarté dans le ciel et le rivage⁴⁵ ». Je suis allé revoir *La Marine d'or* de Salomon van Ruysdael au soleil couchant, et *La Marine d'argent* d'Abraham van Beyeren. L'art des Marines est une épiphanie. Une apparition dans l'histoire de la peinture qui peut aussi bien disparaître dans la nuit des temps. Ce lambeau de couleurs arraché au rivage devient sous nos yeux ce que Gerard Manley Hopkins appelle un *inscape*.

(les murmures...)

* **MJB.** Au seuil du *Voyage de sainte Ursule* dont on a compris qu'il métaphorisait, au *limen* de l'œuvre, les tensions géographiques et affectives de ton propre parcours, tu t'interroges sur cette « circulation de la fable » que mettent en lumière les tableaux de Carpaccio à Venise, qui auront prétexté le livre de 1973. « [F]able incroyable », conclus-tu, rien n'est vrai en elle que la « circulation » justement, qui fait la « curieuse destinée de la légende » – et avec elle son « murmure » (QAM, 132).

Or c'est précisément sur ce beau mot de « murmure » que je voudrais, refermant la spirale de notre conversation en forme d'anneau de Moebius (ou plutôt de *lytoceras fimbratum* !), clore notre entretien : c'est lui dont ton œuvre ne cessera plus de guetter la rumeur maritime (d'un océan à une mer, de l'Ouest au Sud : « ... guetter cette rumeur de l'océan contre les digues », F, 141), ainsi qu'en porte trace le titre de l'*Anthologie des poésies* de 1999, *Quand Anna murmurait*, repris à celui de 1963⁴⁶.

... Quel est donc ce « brouhaha » que cherchent à capter tes écritures ? Des « avant-langues » (Michaux)... ou la pure résonance d'être, hors les mots ?

* **PLR.** Nous voici au bout du voyage⁴⁷. J'ai curieusement pensé à la vie tourmentée de Gerard Manley Hopkins, que nous venons d'évoquer. Peintre et poète brillant, qui brusquement entre dans les ordres sévères du catholicisme, mal vu en Grande Bretagne et d'une certaine façon, traître à sa famille puritaine. Il écrit dans son hommage à Duns Scot :

*Of realty the rarest-veined unreveller ; a not
Rivalled insight, be rival Italy and Greece ;
Who fire France for Mary without spot.*

Démêleur du réel le plus fin-grain ; sondeur
Inégalé, qu'à régler Grèce prétende ou Italie –
Et qui France enflamma pour Marie sans péché.

Comment associer l'image et l'écriture. J'ai beaucoup songé à mes amis peintres. Mais comment combler l'énorme différence, pour ne pas écrire le gouffre, qui sépare l'écriture de la peinture. Je veux parler évidemment de l'écriture moderne. Avec cette sentence : *comment passer du détail à l'universel*. L'idée seulement d'utiliser une brindille.

* **MJB.** Et le murmure (qui faisait partie de ma question) ? Tu n'en parles pas...

* **PLR.** Je te l'accorde. Mais je pense comme toi : c'est au murmure du Monde qu'il faut nous confier. Je n'ai pas résolu cette histoire : qu'est-ce que je cherche. Il n'y a rien qui me touche plus que le bruit des vagues de l'Océan sur le rivage, la nuit surtout.

NOTES

- ¹ La mise en forme des sous-titres de cet entretien (entre parenthèses, minuscules) reprend, les italiques en sus, celle de la plupart des textes de Paul Louis Rossi.
- ² *Le Voyage de sainte Ursule, poèmes* [désormais abrégé en VSU], Paris, Gallimard, « Blanche », 1973. On se reportera à la bibliographie exhaustive des ouvrages de Paul Louis Rossi proposée en fin de volume. Si le premier livre de poésie, *Liturgie pour la nuit*, paraît en 1958 (chez José Millas-Martin) et les deux suivants en 1962 et 1963 chez Guy Chambelland, *Silence et plainte* et *Quand Anna murmurait* (dont le titre sera repris pour l'*Anthologie des poésies 1953-1999* publiée en 1999 dans la collection « Poésie » des éditions Flammarion, désormais abrégée en QAM), ils ne sont généralement pas mentionnés dans les notices bibliographiques. Ne sont mentionnées en bas de page que les références des ouvrages nécessaires à cet entretien.
- ³ *Inscapes* [désormais abrégé en I], Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994 ; *Les Ardoises du ciel* [désormais abrégé en AC], Cognac, Le Temps qu'il fait, 2008.
- ⁴ *Paul Louis Rossi*, Paris, Herscher, « Carnet recomposé », 2012.
- ⁵ On se reportera au catalogue *Un monde analogique* (Nantes, Joca seria/Bibliothèque Municipale de Nantes, 2012).
- ⁶ *Visage des nuits* [désormais abrégé en VN], Paris, Flammarion, « Poésie », 2005, p. 11.
- ⁷ *Faïences, poésie* [désormais abrégé en F], Paris, Flammarion, « Poésie », 1995 [prix Mallarmé], citations respectivement p. 119 et p. 118.
- ⁸ *(G)*, Paris, Julliard, 1984.
- ⁹ *Le Potlatch, Suppléments aux voyages de Jacques Cartier, récits*, Paris, POL/Hachette, 1980.
- ¹⁰ *Cose Naturali*, Le Muy, Unes, 1991.
- ¹¹ On se reportera dans ce volume à la recension que fait Odile Hunoult des *Ardoises du ciel*, dans les quatre comptes rendus de lecture rassemblés sous le titre « Dans les ténèbres de la création ».
- ¹² On se reportera dans ce volume aux cinq textes rassemblés sous le titre « Des images autour du monde ».
- ¹³ *Le Fauteuil rouge ou la mémoire absolue, récit* [désormais abrégé en FR], Paris, Julliard, 1994, p. 83.
- ¹⁴ MICHEL, Jean-Paul, « *Un jour, "écrire" ne signifie plus simplement jeter des mots sur le papier sans méfiance.* », in *Écrits sur la poésie*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2013, p. 107.

- ¹⁵ On se reportera dans ce volume à l'article de Gérard Cartier, « Le sentiment des choses », notamment sa partie 4 : « De formes et d'autres ».
- ¹⁶ *Les Gémissements du siècle, Introduction à la poésie contemporaine* [désormais abrégé en GS], Paris, Flammarion, « Poésie », 2001.
- ¹⁷ Cf. ROSSI, Paul Louis, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, glossaire publié aux éditions Minerve (Paris) en 1996.
- ¹⁸ On se reportera, en fin de volume, à la liste complète de ces émissions radiophoniques, qu'introduit admirablement l'article de Christian Rosset, « Excursions sur le terrain vague ».
- ¹⁹ On se reportera dans ce volume aux deux pages extraites de la partition des *Brûleuses d'Algues*, que Jean-Yves Bosseur a bien voulu nous confier.
- ²⁰ On se reportera au catalogue de l'exposition, *Visiteur du clair et de l'obscur* (Nantes, Joca seria/Musée des Beaux Arts de Nantes, 2004).
- ²¹ L'œuvre de Paul Louis Rossi a également inspiré Grégoire Lorieux, qui a composé une pièce musicale donnée à Salamanque le 29 novembre 2008, intitulée *Stèle des mots et des morts*.
- ²² *Élévation Enclume* [désormais abrégé en EE], Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997.
- ²³ *Fuscelli* [désormais abrégé en F], Gerpennes (Belgique), Tandem, 2000 ; repris dans *Visage des nuits* [désormais abrégé en VN], Paris, Flammarion, « Poésie », 2005.
- ²⁴ On se reportera dans ce volume à la recension de *Vies d'Albrecht Altdorfer*, par Odile Hunoult.
- ²⁵ On se reportera dans ce volume aux trois œuvres confiées par Pascaline Mourier-Casile, qui introduisent les deux dernières contributions.
- ²⁶ On se reportera dans ce volume à l'article de Catherine Soulier, « A B C pour PLR », qui aborde l'essentiel des points relatifs aux convictions esthétiques de Paul Louis Rossi.
- ²⁷ On se reportera dans ce volume à la recension de *Berlin, voyage en automne* rédigée par Dominique Rabourdin sous le titre « Paul Louis Rossi, au fil du temps ».
- ²⁸ *Berlin Voyage en automne* [désormais abrégé en B], Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2015, p. 40.
- ²⁹ On se reportera dans ce volume au témoignage éclairé de Claire Combeau, titré « Une leçon de désobéissance ».
- ³⁰ On se reportera dans ce volume aux trois peintures réalisées par Paul Louis Rossi, qui referment l'article de Claire Combeau.
- ³¹ On se reportera dans ce volume à l'article de Gérard Cartier, « Le sentiment des choses », notamment dans sa partie 2. : « La mappemonde ».
- ³² Le livre a donné lieu, l'année de sa parution, à une émission radiophonique éponyme à Radio Sarrebrück, avec Eugen Helmlé.
- ³³ Cf. « Je dirai que la poésie – pour moi évidemment – ne procède aucunement d'une technique autobiographique. Au fond, dans l'écriture de la poésie, je souhaite ne pas avoir de biographie. La poésie procède de la trace, elle a une relation avec l'identité. »

- ³⁴ On se reportera dans ce volume à l'inédit confié par Paul Louis Rossi, *Aléoutiennes*.
- ³⁵ On se reportera dans ce volume à la contribution de Marie Étienne, « Souvenirs réciproques. Le séjour à Kyotò ».
- ³⁶ *La Porteuse d'eau de Laguna* [désormais abrégé en PEL], Cognac, Le Temps qu'il fait, 2011.
- ³⁷ *Les Chemins de Radegonde*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2011. On se reportera dans ce volume à la recension de l'ouvrage par Odile Hunoult, dans « Dans les ténèbres de la création ».
- ³⁸ LURIA, Alexandre, *L'Homme dont le monde volait en éclats*, préface d'Olivier Sacks, Paris, éditions du Seuil, 1995.
- ³⁹ *Paysage intérieur, inscape* [désormais abrégé en PI], Nantes, Joca seria / Bibliothèque Municipale de Nantes, 2004, p. 39.
- ⁴⁰ On se reportera dans ce volume à l'article aigu (et non dénué d'humour) de Maurice Mourier, « La méthode des essais et des errances ».
- ⁴¹ Cf. STEVENSON, Robert Louis, *Les Porteurs de lanternes*, traduction Marie Picard, Paris, éditions Sillage, 2009.
- ⁴² *Les Mabinogion, contes bardiques gallois* (anonymes), traduction de Joseph Loth [1913], Paris, Les Presses d'Aujourd'hui, 1979 [réédition Gallimard, « Les Presses d'Aujourd'hui / L'Arbre double », 1989].
- ⁴³ *Les Variations légendaires*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2012, p. 19.
- ⁴⁴ On se reportera dans ce volume à « Trois visages de la nuit (*tre fuscelli* per Paolo Rossi) », poèmes qui font écho aux *Fuscilli* de Paul Louis Rossi.
- ⁴⁵ Cf. exposition d'André Lambotte : *Marines*, Namur, Maison de la Culture, novembre-décembre 2002.
- ⁴⁶ On se reportera dans ce volume à l'article que consacre Tristan Hordé au recueil : « *Quand Anna murmurait* : analogies & métamorphoses ».
- ⁴⁷ Cf. ROSSI, Paul Louis : « Les Horizons perdus : Victor Segalen et Paul Claudel » Académie littéraire de Bretagne et des Pays de la Loire, *cahier* 2018.

Paul Louis Rossi

Aléoutiennes

(inédit)

J'ai la plus grande affection pour un personnage nommé Adelbert de Chamisso. Prénom qui lui vient d'une parente Adèle, et Français de naissance. Il est émigré en Allemagne avec sa famille au début de la Révolution et constamment inquiet de sa véritable identité. Pour moi, c'est Le Schlémihl : *l'Homme qui a perdu son ombre*. Et surtout, en notre histoire, il a longuement décrit un voyage de trois années autour du monde sur le Rurik, navire russe commandé par un capitaine allemand, parti de Saint Pétersbourg afin d'atteindre par le Horn et les côtes du Chili le célèbre détroit de Béring. Je dois ajouter de suite que Chamisso est à l'origine protégé par Madame de Staël, et qu'il se révèle en cette traversée comme un incomparable botaniste, qui récolte pour les musées de Berlin une quantité remarquable d'espèces minérales, littéraires et surtout végétales. Ainsi que les épisodes de cette traversée aventureuse.

Le Rurik, dans une première approche, se fixe dans les îles proches de la péninsule asiatique et des rivages du Kamtchatka. Un jour qu'il se trouve dans la montagne, avec son ami Eschscholz, sur l'île Sarytche, il se voit soudain environné par toutes les illusions d'un mirage. Il aperçoit un plan d'eau dans lequel se reflète une colline un peu élevée qui s'étend le long de l'autre rive. Il marche vers l'eau. Elle disparaît à son approche et il atteint la colline à pied sec. Mais son compagnon Eschscholz, lui, demeuré sur la rive, le voit plongé jusqu'à la tête dans une couche d'air miroitante. Il prend Chamisso pour un chien. Adelbert écrit : *Plus j'avancais sur la colline et plus j'en émergeais, je lui apparus, allongé dans mon reflet, de plus en plus long, comme un gigantesque fil.*

Tels les nuages
les eaux

nulle part
où me fixer

sans nulle part
où me fixer

voyageant
dans le monde inconsistant

Couvert de frimas il tourne vers la droite et avance de trois pas. Puis il revient sur ses pas pour indiquer son arrivée.

Dans la baie du Saint Laurent, ils sont accueillis par les Tchouktches. Monsieur Kotzebue, capitaine du Rurik, semble uniquement noter que les peuples du Nord redoutent les miroirs. Auparavant Chamisso découvre dans les baies et le long des rivages des os et des crânes de mammouths, mais sur le bateau il se heurte à l'indifférence et l'hostilité parfois de l'équipage, qui néglige ses collections, et sans doute, qui n'approuve pas son désir de se rendre plus au Nord et de vérifier la nature exacte du fameux détroit de Béring. Cependant de temps à autre l'équipage du Rurik croise quelques embarcations des natifs, amicales ou bien agressives.

Trois baïadares s'élancent du rivage
les hommes chantent une mélodie lente

au milieu du cercle
avant de payer

l'un saisit un chien noir
qu'il brandit en l'air, alors

d'un coup de couteau égorgé
le jette à la mer

approchant du navire
après l'acte solennel

L'expédition est donc immobilisée dans les eaux proches de ce détroit de Béring, contre le chapelet des terres qui semblent s'égrener entre la Sibérie, l'Alaska et le Japon, que l'on appelle les îles Aléoutiennes. Le Rurik commence à vraiment souffrir et demande des réparations. De plus le capitaine Otto Astavitch von Kotzebue est malade et désire retourner de suite en Europe. Ce qui exaspère Chamisso qui voulait absolument continuer l'exploration jusqu'à la rupture confirmée des deux continents asiatique et américain. À la suite de quoi, en attendant les réparations du vaisseau, il entreprend, avec un jeune homme russe et deux Aléoutes, une ascension de la célèbre montagne qui domine la grande île d'Unalaska.

Le voici donc avec ses jeunes compagnons sur les pentes de la Makouchkaïa Sobka, sommet de 4.000 mètres qui abrite, si l'on peut dire, le redoutable volcan coupable d'avoir anéanti à plusieurs reprises les populations de l'île. La Montagne continue jour et nuit de fumer et se répandre en nuages et diverses coulées de lave. La montée à mi-pente est périlleuse avec des traversées de torrents et des pistes de sentiers précaires. Suite à la descente, la troupe arrive tardivement en soirée chez un négociant russe, dans la baie qui sépare les deux parties de l'île. Le

lendemain matin, Chamisso va se laver sur les rivages du golfe au débit
d'une source d'eau chaude.

Regardez la
mer quelque part

Supplications
sa langue de sable

Ceux qui vont contre le courant
regardez-les

Chamisso gagne ensuite l'embarcation qui doit le ramener au Rurik.
C'est ainsi qu'il loge dans une baïdare amarrée dans le golfe. Dans la nuit
avant le départ, comme il est allongé parmi l'équipage des femmes qui
rament et conduisent le bateau, il tend à l'une de ces jeunes personnes sa
casquette qui est décousue. Les pauvres femmes utilisent des arêtes de
poissons en guise d'instruments de couture, et Adelbert sort de sa trousse
magique une aiguille d'acier, puis une quantité d'aiguilles qu'il distribue
autour de lui. Imaginez le prestige de l'écrivain. Les jeunes femmes
pleuraient à ce souvenir. Et les Radackiennes lui donneront à son départ
une pelote de leur fil issu d'un tendon animal.

De la montagne
de porphyre surgissent
les sources chaudes

dans quelques
flaques
eaux stagnantes

avec des sédiments
jaune clair pareils
à du soufre

La *Makouchkaïa*
Sobka est toujours
en sommeil

J'ai noté pour ce dernier instant une sorte de litanie inspirée du théâtre
des Aléoutes. C'est une mélodie intitulée *Chasseur d'aurore boréale* :

De ce côté de la terre
je tourbillonne
je descends

ils tourbillonnent
compagnons
je descends

les manches
retournées les bras
couverts de sang

Et surtout ce texte qui semble répondre aux notations et rêves
d'Adelbert de Chamisso, qui a perdu son ombre et qui doute encore de
son identité :

D'où que je vienne
regardez la mer

regardez le côté extérieur
de la mer

ne regardez pas
l'endroit de la mer

vous êtes ignorants
de cet endroit

Mais il ne faut pas oublier, en ce temps là, que l'Alaska et les îles
aléoutiennes sont encore des territoires russes, et que la Grande Catherine
avait violemment disputé ces archipels aux Japonais. Par la suite le Tzar
devait envoyer à plusieurs reprises deux aventuriers, peu
recommandables, afin d'espionner les natifs et les étrangers de ces îles
américaines. Nommés Chostoff et Davidoff ils voyagent en Asie avec les
Yakoutes. J'ai recueilli ce conte qui relate que les Yakoutes, quand ils
rencontrent un ours, le salue en l'appelant *grand-papa*, le priant
humblement de les laisser passer.

Si l'ours s'attaque aux chevaux ils le tuent le coupent en pièces le font
rôtir et le mangent en répétant comme une litanie en russe : *Ce sont les
Russes qui te mangent*, ce sont eux qui font la poudre à canon et qui nous
vendent les fusils. Pendant le repas ils ne parlent que le russe. Le repas
fini ils ramassent les os de l'animal, les enveloppent dans des écorces de
bouleau et les accrochent à un arbre en disant :

Bon papa les Russes
t'ont mangé

Nous avons

trouvé tes os

Nous les avons
rassemblés

Pour être juste nos deux aventuriers atteignent la grande île Kodiak vers 1807. J'en parle parce qu'ils assistent à quelques scènes de ce théâtre des Aléoutes qui nous intrigue, et bien entendu ils en font une description péjorative, mais relativement éloquente. J'en donne quelques extraits :

Deux hommes paraissent un tambourin à la main, un chapeau garni de plumes sur la tête, et deux jeunes filles vêtues d'une chemise en peau de renne, ayant la lèvre inférieure ainsi que les oreilles ornées de grains de verre de couleur.

Les deux autres acteurs, barbouillés de craie rouge, la tête et le dos couverts de plumes d'aigles, tenaient d'une main des grelots avec des becs de perroquets de mer, et de petites rames qui figuraient les poissons.

Quatre hommes au milieu de la salle se mirent à jouer du tambourin. Deux jeunes filles dansaient en suivant le rythme de la musique. Un acteur s'écriait : *Nous voici arrivés ! Mettons pied à terre !*

Les acteurs poussaient d'affreux cris qui imitaient le hurlement des animaux. Dans les intervalles de repos on servait aux acteurs des boissons de fruits rouges assaisonnés de graisse. Les spectateurs étaient parés de fausses perles.

Nous avons la relation d'un second voyage périlleux. Au retour, ils sont suspectés et même poursuivis par les autorités russes. Cependant, après ces aventures, Davidoff et Chostoff, par le long chemin de la Sibérie, finissent par rentrer, je le suppose, jusqu'à l'Oural et Saint Pétersbourg. Mais la destinée est cruelle, traversant par la suite une nuit d'hiver la Néva sur un pont de bateau, impatients par nature, comme il convient aux aventuriers, ils s'élancent soudain sur une barque qui passe devant eux et tombent dans la rivière, où ils finissent par se noyer. On ne les retrouvera jamais, et que je sache, en Russie la relation écrite de leurs expéditions n'a pas été publiée.

C'est un paysage où
la roche est représentée
par une toile bleue

On apporte
la roche. On apporte
la forêt

Danse : couvert de
frimas il tourne vers la droite
et avance de trois pas.

Puis il revient sur
ses pas pour indiquer
son arrivée...

Il existe un autre personnage qui intervient en cette histoire. Il s'agit d'Alphonse Pinart. Il est le premier voyageur européen, en dehors des Russes et de notre Adelbert de Chamisso, qui explore les îles proches de l'Alaska, de 1871 à 1872. De l'ensemble de documents, je retiendrai ce récit d'une expédition en canoë qu'il réalise du 4 septembre au 8 novembre, dans les eaux agitées et les brouillards, soit environ la distance de 1.000 miles marins. C'est ainsi qu'il découvre, avec Lazare, vieil Aléoute, dans une île, la caverne d'Aknauk qui surplombe la baie d'Ungall. Il s'agit d'un abri sépulture des Inuits. Il suffit d'évoquer le titre des masques récoltés sur les îles pour saisir la difficulté d'une description : *Masque aux trois labrets à pendentif – Masque rond et cocasse – Masque rond en croissant de lune – Masque aux quatre excroissances*.

Il serait fâcheux de ne pas signaler qu'Alphonse Pinart parlait le russe et qu'il se rendra plusieurs fois en Russie afin de rencontrer les ethnologues russes Davydov et Voznessiensi. Nous avons d'Alphonse Pinart une photographie des masques Kodiak et Yupik du musée de Saint-Pétersbourg. Nous signalerons seulement ici ce passage du récit de Voznessiensi, en l'île Kodiak en 1842 :

Un danseur apparaît en rampant, s'extrayant d'un recoin où
s'entassent des peaux, à gauche de l'entrée de la *barabora*.
Son dos est recouvert d'une parka en peaux d'oiseaux alors que le
devant de son corps est couvert d'une *kamleyka*.
Sa tête est coiffée d'un chapeau haut et il est masqué. Musique.
Un chant doux
sans brusquerie.

Alphonse Pinart avait donc rapporté de ses voyages une collection d'objets, de parures et de masques, de documents et de textes que l'on retrouvera par miracle dans une cave de la Citadelle du Château de Dunkerque, ville entièrement détruite au cours de notre dernière guerre européenne, à l'exception de la forteresse, en partie épargnée. Les premières expositions de ces objets et des écrits et relations d'Alphonse Pinart sont tardives, vers 1990. Je me souviens de ma première rencontre

des masques, en ce musée de la Porte Dorée à Paris, qui a malheureusement perdu son identité, ses collections et même sa fonction.

C'est dire que l'intelligence de la civilisation des îles est loin d'être accomplie. J'ai dans l'esprit l'exemple, à cette époque, des jeunes filles aléoutes invitées en France, qui découvrent avec stupéfaction, en pleurant, ces rites, ces légendes et ces objets. Le clergé et les éducateurs ne leur en avaient jamais parlé. La scène est longuement décrite dans les mémoires de l'époque. Il est nécessaire d'insister, de souligner le rôle des femmes dans la mythologie et les légendes des Aléoutes.

J'ai donc choisi quelques fragments de ce théâtre, qui doit influencer aussi bien le théâtre japonais du Nô, que les rites des Lapons et des Esquimaux.

Deux femmes dansent avec des
mouvements lents et corporels

Levant parfois les mains
au-dessus de la tête

Ou les abaissant jusqu'au sol.
La musique devient

De plus en plus forte et
surgit un homme nu

Le visage entouré
de lanières

Je n'ai pas la prétention ici de composer une étude et même une peinture complète de la civilisation des Aléoutes, mais plutôt de dresser des perches de bois, quelques morceaux de rames, et des bouquets d'algues et de roseaux pour évoquer ce théâtre sans doute proche de celui des Esquimaux. Et voici donc quelques citations, je devrais dire des lambeaux de cuirs arrachés aux cavernes du temps des îles perdues et du savoir, afin de rejoindre par une forme de magie, le langage et les rêves de ces civilisations aléoutes :

Un jour qu'ils étaient à danser dans la casine une femme qu'ils ne craignaient pas demanda pourquoi durant le jeu ils n'allaient pas sur le rivage.

Seule alors elle y alla tenant à la main une lance de bois utilisée pour harponner les poissons et aussitôt elle vit sur la mer une couleur rouge comme le feu et deux hommes et une femme apparurent.

Les deux hommes avaient sur la tête des *kolbachi* et la femme seulement ses cheveux, elle tenait dans sa bouche une main humaine. Elle avait à présent sorti de la casine une lance de bois pour se défendre.

Les trois personnages sortirent de l'eau et se dirigèrent vers la montagne. On ne trouva d'eux que des squelettes. Mais ils se relevèrent et volèrent dans les cimes.

En ce qui concerne l'ignorance des jeunes filles aléoutes, nous avons remarqué que les autorités civiles et religieuses s'étaient bien gardées d'évoquer ce passé primitif et la suite des rites et légendes qui le constituaient. Je n'ai pas l'intention de m'en étonner. Ni faire œuvre pédagogique. J'ai pensé au contraire utiliser la surprise, et même la magie, afin de découvrir dans ce théâtre et ces textes épars, recueillis presque par hasard et ainsi distribués, une vertu et même un exemple. J'ai voulu garder l'innocence et la surprise en sorte de ne pas accabler le spectateur d'explications, et par exemple de lui confier ce passage :

La Folie

Celui-ci le
vit de loin
et se mit à rire

d'où maintenant
Esprit venant
entré chez nous

sur la laisse
dans la fumée
regardez-moi

Le spectacle est terminé. Notre tentative de navigations dans les îles entre les deux continents s'est comme échappée en une suite d'esquifs à l'image de cet incomparable chapelet de baies et de récifs, où je ne puis que fredonner une dernière chanson, comme au théâtre des navigations, et sans doute de la folie :

Ma maison
dans l'univers

Vous êtes ignorant
du soleil

Esprit j'ai tenté de

m'approcher

De la terre celle
qui est en haut

Il se transforme
en masque

*

NOTES ET AGENDA

1. *Kodiak, Alaska. Les Masques de la collection Alphonse Pinart*, Musée du quai Branly, Paris, Adam Biro éditeur, 2002.
2. Adelbert von Chamisso, *Voyages autour du Monde, 1815-1818*, Paris, éditions Le Sycomore, 1981.
3. Paul Louis Rossi, gravures de Renaud Allirand, *Des Mirages et des ombres*, Gerpennes (Belgique), éditions Tandem, 2010.
4. Paul Louis Rossi, eaux-fortes de Bertrand Bracaval, *Masques*, Genrouët, éditions du Pré Nian, 2011.
5. Oscar Mac Carthy, *Choix de Voyages dans les quatre parties du Monde*, Paris, Imprimerie de Rignoux, 1821.
6. Voznessiensi, *Prazdnestva ostrova Ka'iak*.

Paul Louis Rossi

Des images autour du monde
(inédit)

avec des accompagnements plastiques de
Jacques Clauzel, Catherine Marchadour & Thierry Le Saëc

I. Jacques Clauzel

Regards des Jours et des Nuits

Afin de commencer mon histoire, je choisirai un peintre à la fois célèbre et cependant qui demeure secret. Je veux dire comme solitaire dans ses démarches et ses travaux, et même muet quant à la représentation de ses œuvres. Il se nomme Jacques Clauzel. Par exemple, je préfère le dire tout de suite, il indique le plus souvent ses créations sans explications ni titres, et seulement par une date. Pourtant, si je consulte les origines de son activité de peintre je rencontre une composition de 1982 intitulée *Circa*, huile sur contreplaqué. Nous sommes devant un grand panier, d'osier sans doute, montré comme un vaisseau qui penche à la gauche du spectateur, avec un morceau de son ombre sur le mur. Au devant du panier, sur un établi de menuisier, deux pommes rouges sont posées, puis divers bocaux avec des verres tachés de peinture, à droite. Il semble alors que nous apercevons l'atelier du peintre, comme celui d'un artisan.

Je remarque cependant, malgré le sujet et le thème, que l'image est assez brutale dans sa composition et sa forme. La seconde peinture choisie est réellement ténébreuse, noire et verte avec peu de lumière. Ce sont des bouteilles debout comme une série de fantômes dans une cave délaissée, à peine éclairée par la clarté du jour. Je trouve à la suite une maison élégante isolée dans un champ jaune, toit de tuiles rouges, le devant de la scène est occupé par des feuillages d'arbres et de bosquets touffus. Cette vision se relie en notre esprit à l'image des moissonneurs de blé courbés vers le sol avec des faucilles, près d'une ferme sur la colline, dans la Provence ou l'Italie du Nord, proche de la mer Adriatique.

C'est à Virgile que je pense, après un début malheureux dans le barreau, il redevient paysan au bord du fleuve Mincio, près de Mantova, dans ce paysage gallo romain qu'il faut évoquer. Il écrit ses conseils de laboureur dans les *Géorgiques* : *Tes blés une fois coupés, tu laisseras la campagne se reposer pendant un an et, oisive, se durcir à l'abandon, ou bien, l'année suivante tu sèmeras, au changement de saison, l'épeautre doré là où tu auras précédemment récolté un abondant légume à la cosse tremblante...*

*Alternis idem tonsas cessare novales
Et segnem patiere situ durescere campan
Aut ibi flava seres, mutado sedere, fara,
Unde prius laetum siliqua quassante legumen...*

Cet hommage d'une antique latinité est adressé à Jacques Clauzel. Cependant, il existe fatalement une rupture de cet ordre dans son existence du peintre, puisqu'il décide de se fixer pour une dizaine d'années en Afrique, dans les années 1960, d'abord comme professeur des Beaux-Arts d'Abidjan. Ce qui va le conduire en toutes sortes d'explorations allant de l'embouchure des Fleuves et des civilisations, vers le Mali, le Burkina Faso par exemple, le Ghana ou le Togo, jusque chez les Dogons, dans les collines et montagnes aux limites du désert, d'où il rapporte un nombre impressionnant de figures, de documents et surtout de photographies car il se révèle comme maître en la matière et circonstance.

J'ai retrouvé ce matin le beau livre de Maurice Benhamou consacré à cette épopée, et je me suis souvenu avec lui que nous avons longuement parlé du peintre dans la galerie d'Olivier Nouvellet, rue de Seine à Paris, ces temps derniers. Le livre est intitulé : *Dans la lumière noire de Jacques Clauzel*. Il est illustré de peintures et d'une centaine de photographies que je puis évoquer. Des troncs de bois et des racines, des villages Dogons serrés sur les pentes, des arbres sans feuilles, une cruche au bord du Fleuve, des sortes de châteaux de terre, monuments avec des fenêtres aveugles dans la lumière blanche. Une femme avec un coq dans les bras, un porche de terre cuite avec des marches, un enfant seul dans l'étendue des eaux, une femme assise sous une ombrelle parmi les cruches et les poteries, des racines et des visages d'enfants enduits de plâtre. On devine que c'est l'architecture des éléments, l'observation et des paysages et des fleuves qui donnent au peintre les raisons et la solution de ses créations futures.

C'est l'architecture surtout qui me sollicite. Nous avons parlé de cela à propos du cubisme. Ce qui est contestable car le cubisme d'origine se réfère à la sculpture africaine figurative. Alors que l'essentiel des photographies de Jacques Clauzel est consacré aux paysages, aux végétaux, aux attitudes des populations, et je pense à une sorte d'inventaire des formes architecturales et monumentales de cette partie de l'Afrique. Celle des Dogons en particulier. Je ne saurais dire ni même expliquer dans le langage écrit la sensation, avec les images de Jacques Clauzel, totalement distinctes des éléments connus de l'art africain. Ce qui me confond, c'est la grandeur de ces constructions de terre et de bois, véritables monuments dressés dans les collines, avec des abstractions, des

portes de paille, des façades de terre cuite, des forteresses avec des fenêtres en lignes comme des yeux sombres percés dans la façade. Une sorte de comptabilité infinie de formes et géométries inscrites dans la lumière des montagnes et des fleuves, à la limite des grands déserts arides et des sables.

Seulement par la suite, une fois revenu en France, le peintre Jacques Clauzel va reprendre son travail dans l'art de la peinture sur toile ou sur bois. On peut ainsi observer ce glissement de l'artiste vers l'abstraction dure, avec des empreintes brunes sur fond de ténèbres, des lignes proches de l'horizontale et des courbes semblables à des écheveaux d'écritures orientales, avec des évocations de formes dansantes sur fonds très noirs. Au bord du vide, le geste dans le dessin est proche de l'expression : pour saisir, il est bon de s'accrocher aux branches et aux aspérités, avec l'ambition de demander aux images ce qu'il est possible de découvrir et deviner dans l'art de la peinture.

J'allais ajouter – c'est à votre guise – mais il n'empêche que tout bouge, dans les sentiments, dans les airs et les eaux, et que la peinture demeure. En Europe le retour à ce métier de peintre pour Jacques Clauzel se situe vers 1987. Il est très difficile d'en parler, car il se dirige, comme je viens de l'évoquer, de suite vers une abstraction sévère. Cependant qui évolue, si l'on regarde bien, très souvent vers des formes imaginaires, des corps qui se promènent dans l'espace, sortes de fantômes, des écheveaux de filins colorés, des ombres, des fragments de plâtre avec la trace du dessin, des étages de couleurs sombres : brou de noix sur papier chiffon, des alphabets de signes, des étagères et carrelages de cuisine.

De fait, ce que j'aperçois, en cet instant, c'est l'incapacité de décrire les compositions d'un peintre avec des mots et des phrases. Quelque chose se dérobe. Une inadéquation entre l'image et le langage. C'est fait seulement pour l'œil oserais-je dire. On peut toujours imaginer des insectes nocturnes ou des fantômes, ou des bois flottés qui se rassemblent spontanément dans les grands fleuves et les torrents. Ou bien l'allure d'un mannequin au milieu d'un champ pour effrayer les insectes et les oiseaux. Ce n'est pas un spectacle pourtant, d'ailleurs la peinture est immobile dans sa constitution, oserai-je dire, sans aucun doute.

Toute peinture est donc fatalement abstraite. Mais avant d'avancer en ce chemin je dois me souvenir, dans la modernité, que l'abstraction pure, c'est à dire sans aucune image et monochrome, est inaugurée en Europe par deux peintres célèbres nommés Pietr Mondrian, pour la Hollande, et Malevitch pour la Russie, soit Kazimir Severinovitch, avec *Le Carré blanc*, vers 1915. Il est nécessaire de revenir sur la question du hasard, et la confrontation du rien avec l'intelligence et la représentation. Si l'on veut, qu'est-ce qui sépare le rien, voire le néant, de quelque chose. Et

comment se débrouiller avec cela dans l'art de la peinture qui est justement de représenter une image tangible du monde, ne serait-ce qu'une maison vide, un morceau de bois ou un bout de toile de lin.

Je dois me souvenir d'une visite du Musée des Beaux-Arts de la Ville de Nantes, avec ma classe de Collège, en compagnie d'un peintre moderne – abstrait – si ma mémoire est bonne. Devant le tableau célèbre intitulé *Le Reniement de Saint Pierre*, donné à Georges de La Tour, le peintre nous expliqua précisément que l'homme qui est assis de dos, alors que les soldats jouent aux dés les vêtements du crucifié, et qui pose sa main gauche sur la table, est en réalité en une position impossible aux articulations naturelles du bras. Donc entièrement fabriquée, par antithèse dans la peinture, avec l'image de la main droite de l'autre soldat romain, debout en face, qui lance logiquement les dés sur la table. C'était pour moi une démonstration de l'abstraction dans la peinture. Selon la théorie : un assemblage de cylindres, de membres, avec des cubes, des cônes, des parallèles et obliques, que je n'ai jamais oublié.

Cependant il est possible d'évoquer ici et même d'analyser les œuvres peintes de quelques artistes contemporains que j'ai choisis et que je fréquente, et qui participent souvent aux expositions de notre temps. Et de commencer par Jacques Clauzel, puisqu'il jette par le langage écrit, la photographie et la peinture un éclairage initiatique sur le geste manuel et mental de l'artiste. Mon choix est limité et fatalement arbitraire. Mais j'ai essayé d'introduire dans mon discours une logique et même une forme de rigueur. J'ajoute de suite, pour être clair, que je considère la peinture antique et moderne, figurative ou abstraite, comme une construction arbitraire. Je veux dire simplement que pour comprendre, au delà des émotions, il faut intégrer la force de l'invention et de la surprise dans le bâtiment.

Si l'on regarde bien, il faut saisir en esprit, dans la mémoire imaginaire, que les éléments continuent de se mouvoir dans l'espace de la composition selon des lois secrètes. Comme des momies jaunes ou bleues entre des nuages noirs. C'est dire la même forme souvent, qui peut voyager et changer d'attitude et même de couleur. Il faut accepter l'idée que la peinture n'ait pas d'explications certaines, et qu'elle ressemble parfois à un fragment de comète égarée dans un ciel de nuit. Je remarque cependant chez Jacques Clauzel, sous la couche peinte, de nombreuses formes qui circulent. C'est pourquoi l'on peut discuter la polémique des attributions : abstraction – figuration – et même ajouter le processus de défiguration.

Il nous faudrait penser, dans la peinture, que la rupture n'est pas consommée entre le figuratif et l'abstraction. D'abord dans le langage, ce n'est pas si clair. Toute peinture est par essence figurative. Je remarque

en 1986 que les premières œuvres présentées semblent représenter des éléments de bâtisses, des ateliers de maçon ou des toits par exemple. Nous avons aussi des lignes courbes entrelacées et comme écrites sur le support. Et des silhouettes comme des fantômes saisies dans l'espace noir d'une nuit. Nous remarquons aussi cette peinture de 1989 manifestement abstraite, rouge et beige sur noir foncé, que l'on croirait une danse de silhouettes se tenant par la main. Et je ne pense pas que les spectateurs qui déambulent dans les monuments, les églises et les ruines, comme dans les galeries et les musées, puissent spontanément définir et juger les objets qu'ils sont venus contempler.

Nous avons récemment découvert que la première représentation d'une œuvre, à une date de notre calendrier que je n'ose pas évoquer, en milliers de nos années, était une abstraction. Donc contrairement à la croyance commune la peinture est fatalement abstraite et je me suis souvent appuyé sur le tumulus de Gavr'inis, île du golfe du Morbihan, absolument sans figures décelables, à l'exception d'une sorte de poisson, pour conforter notre pensée. C'est dire qu'il semble parfois que le peintre désire se perdre.

Je vais évoquer, dans ce court espace qui m'est confié, notre dernière expérience. Jacques Clauzel m'avait envoyé une série d'images minces, découpées de journaux en couleurs, encloses comme de minuscules vitraux creusés dans un carton épais et gris. Je devais écrire à partir de cette composition et je crois que ces fragments arrachés aux vents et aux ruisseaux se présentent ainsi dans un ordre nouveau...

Il est vrai que le regard en question ne laisse pas grande place aux commentaires, aux expressions et malheurs de la chose esthétique. Sinon l'idée de l'intrusion brusque du hasard dans une composition. En premier lieu :

le hasard est
toujours debout

On ne le voit pas le hasard.

C'est même au contraire la chose qui dirige
et qui indique la ligne à suivre.

Qui suscite et semble par sa
seule attirance

Justifier l'exercice
d'un geste miraculeux.

L'ordre de la passion dissimulée d'une

entaille verticale

Posée sur un carton gris.

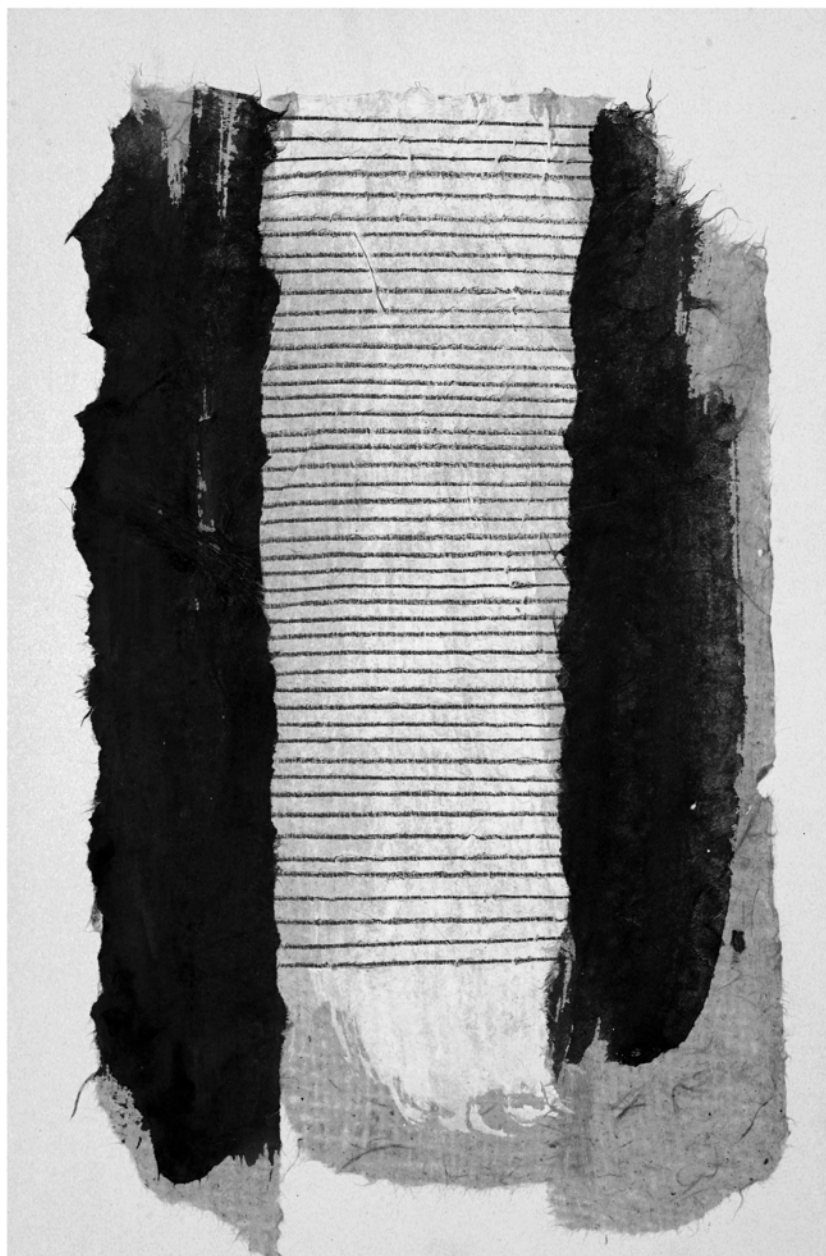
*

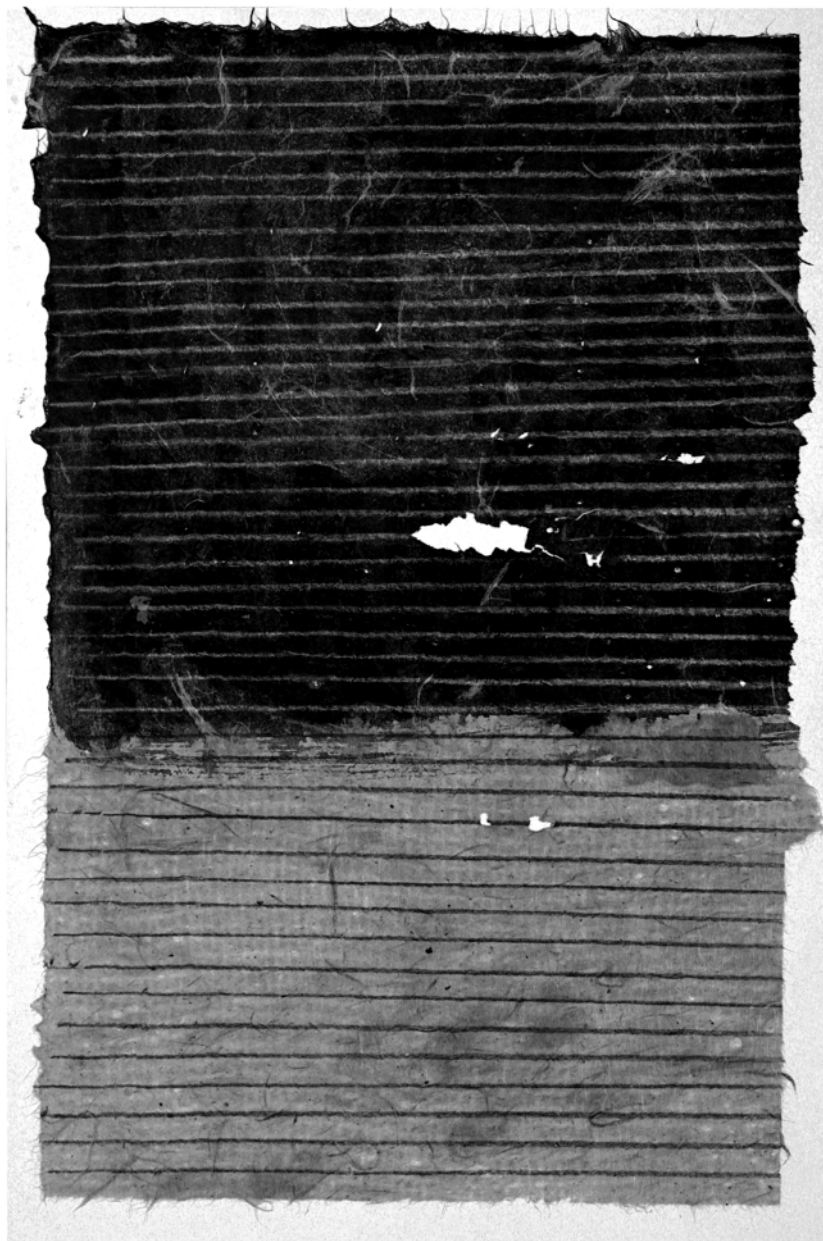
NOTES

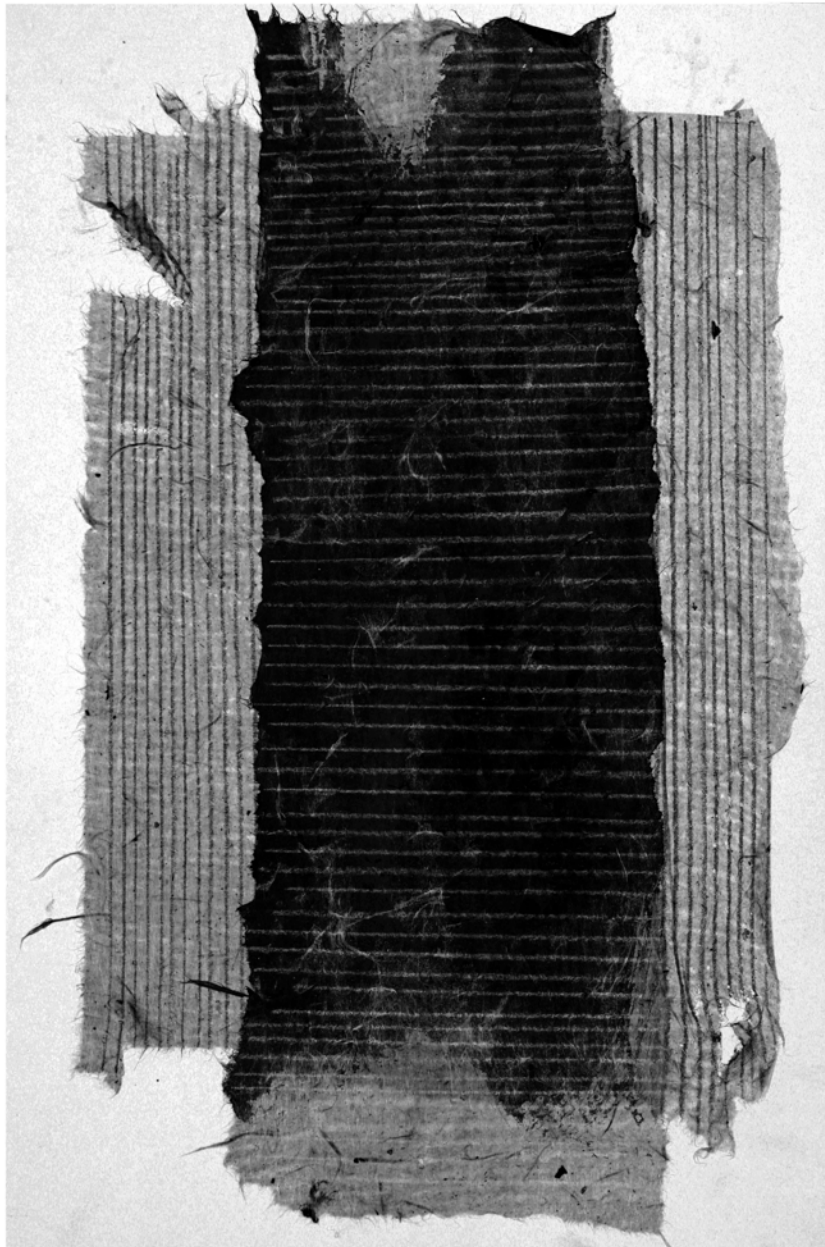
1. *Jacques Clauzel*, catalogue-exposition, Aubais, HD Nick éditions, 2002.
2. Maurice Benhamou, *Jacques Clauzel, La Vérité en Peinture*, catalogue-exposition, L'Isle sur la Sorgue, éditions Annie Lagier, 2004.
3. Maurice Benhamou, *Dans la lumière noire de Jacques Clauzel*, Paris, éditions Études & Communication, 2008.
4. Yves Peyré, *Jacques Clauzel. L'Opacité de la transparence*, Centre d'arts plastiques – Royan, avril 2011.
5. *Jacques Clauzel, 2011 : Une année de peinture 191/346*, cahier d'atelier.

*

**Réalisés en 2018 par Jacques Clauzel pour ce numéro,
les trois dessins à la mine de plomb rehaussés à l'acrylique
sur papier artisanal d'Inde reproduits ci-après
sont de format 24 x 16 cm.**







II. Jean-Michel Meurice

Occitanie

De Narbonne, il était facile de rejoindre la localité de Bages, au bord des marais qui longent le Golfe du Lion, jusqu'à la Catalogne. Il fallait monter une côte, contourner la grande église, et rejoindre en boucle une rue qui plongeait vers le rivage tout proche. La maison du peintre se tenait à mi-parcours, adossée à la falaise, avec une simple porte et quelques plantes posées sur les marches. Mais une fois entré le visiteur apercevait de suite une terrasse qui donnait sur les étangs, sur les marécages et les îles, avec la mer très loin. J'allais prendre l'habitude au premier matin de lire et travailler sur cette terrasse avant que les habitants ne se réveillent. Il y avait un premier étage, avec quelques chambres. L'atelier du peintre se trouvait dans un second étage, très vaste, avec des baies vitrées grandes ouvertes sur l'espace du ciel et des eaux.

J'ai l'impression d'être entré tardivement dans l'atelier du peintre. C'est probablement le second jour de cette année-là. Meurice achevait une série de grandes peintures sur toiles souples. L'ensemble n'était pas achevé et j'ai du mal en ce jour à reconstituer l'ordre et la figure des œuvres en phase de composition. Je me souviens surtout, en ce matin, que l'une des toiles légères était accrochée à la grande baie vitrée ouverte sur l'étendue, pour sécher sans doute, à la droite de l'atelier. Ainsi exposée dans la lumière matinale, elle paraissait vouloir s'envoler. D'une certaine façon, elle désirait certainement changer de nature et rejoindre la cohorte des oiseaux de mer qui se dirigeaient vers le soleil levant.

Les peintures en place de la série étaient nommées *Ipomée*. Il faudrait que je réussisse à décrire quelques-unes de ces compositions. Rien n'est plus téméraire. L'effet de peinture relève du phénomène de la stupéfaction. Il n'y a rien à dire. Le spectateur doit accepter d'être à son tour immobilisé par la composition lumineuse. Les formes végétales sont toutes données en circonvolutions intérieures. Les mots n'ont aucune possibilité réelle d'évoquer une œuvre picturale. Sauf avec des clichés honteux. On m'avait demandé lors d'un colloque pourquoi j'avais parlé de *la polenta* dans la description d'une peinture abstraite sans aucune image. J'avais répondu : *pour mettre quelques odeurs dans la toile blanche*.

Nous pourrions ajouter que Jean-Michel Meurice est beaucoup plus figuratif. C'est à voir. Si je choisis cette *Ipomée* de l'année 2008, par exemple : la fleur est tracée en blanc sur un fond rouge vif, avec des enroulements. Mais huit barres verticales soutiennent l'ensemble. Afin de soutenir notre théorie, on remarque immédiatement que les barres sont de couleurs différentes, et qu'elles penchent comme des piquets de construction sensiblement utilisés à la manière des maçons, comme un matériau de hasard d'une peinture soigneusement échafaudée. C'est alors seulement que l'on s'occupe d'un grand rectangle jaune au centre de la construction, qui est posé sur les épieux qui cloisonnent l'espace.

Je pense profondément que le peintre opère sur le spectateur un pouvoir d'hypnose. Je veux dire que le voyeur en l'occurrence ne se pose aucune question, ne se demande sûrement pas ce que cela signifie. Ce que cela veut dire. D'une certaine façon il est identifié à sa vision sans soulever la question du plaisir et même du danger de la captation par l'émotion esthétique. Il est effectivement légitime d'aborder ici l'existence des hallucinations. Il suffit de revenir voir une peinture après quelques années pour constater que les images peuvent se transformer dans l'esprit du spectateur. Pour saisir le phénomène, il nous faudrait raisonner en fonction de l'interdiction ou de la réalisation du désir.

Le Docteur Lacan sans doute, qui entretenait de vagues idées à propos de la peinture, avait cependant identifié le phénomène de la stupéfaction. Ayant tracé au tableau pour ses auditeurs un grand cercle partagé en quatre cases par deux diagonales, on apercevait en bas à droite la case hachée de parallèles inclinées vers la gauche. Puis nous avions une case adjacente avec des lignes qui se croisaient. En haut à la gauche du cercle il ne se trouvait que des verticales. Enfin la dernière case à droite était laissée entièrement blanche et vide. Il concluait sa démonstration par cette idée que la case des verticales signifiait l'autorité de Dieu, ou du Père. Et que la case vide et blanche, celle du père sans père, représentait une cause perdue. Nous verrons par la suite pourquoi la case vide est justement le véritable objet de la peinture.

Pourtant, si l'on se réfère au cubisme, par exemple, il doit bien exister quelques verticales, surtout au début des toiles manifestes. Mais il faudrait nous poser autrement la question de la guerre artistique et de la volonté dans une méditation esthétique. Je pense à l'iconographie des Navajos et des Hopis, à la peinture des objets Katchina, où l'on distingue assez bien l'organisation rigoureuse d'une géométrie dans l'espace avec des cases, des parallèles et des angles. C'est une disposition religieuse de la nature : le ciel, les eaux, et la terre, dans sa représentation symbolique. Mais les objets Katchina sont sculptés, le plus souvent dans le bois. La sculpture a donc ses propres conventions. Est-ce vraiment notre sujet ? Il

n'empêche que nous parlons de la peinture contemporaine influencée à présent par toute l'évolution et les traditions picturales découvertes dans le monde, en relation avec des Ethnies lointaines et des civilisations disparues.

En cet instant, je choisis de me référer à la peinture de Vélasquez intitulée *La Rédition de Bréda*. Nous sommes à la suite de l'Empire de Charles Quint, dans le Brabant et les Flandres. L'Armée espagnole sous la direction d'Ambrogio Spinola, marquis Génois au service des Espagnols, avait conquis le port d'Ostende, et ce général italien vient de battre l'armée des Flamands. Les deux belligérants sont face à face. À droite les Espagnols vainqueurs montrent des lances en ordre et pointées vers le ciel. Celles des Flamands sont toutes penchées et même laissent apercevoir une forme d'incertitude et de désordre. Devons-nous choisir entre les belligérants, entre la religion et l'incrédulité qui doivent à cette époque se joindre à la description, avec la guerre entre les protestants et les catholiques. Entre la discipline et la licence. Entre la rigueur et le désir d'une paix voluptueuse.

C'est Vélasquez lui-même, que l'on croit distinguer tout à la droite du tableau auprès d'un cheval, qui est l'auteur de cette parabole célèbre. Une fois que nous avons remarqué que les lances des vainqueurs sont assez droites, et que celles des vaincus sont en désordre et penchées, vous ne pouvez que constater, en dehors des limites de la toile et du cadre, qu'il n'y a pas de vraies verticales. Si l'on observe Matisse, par exemple, adepte du fil à plomb afin de respecter la verticalité, toutes les figures, humaines et matérielles, dans son œuvre picturale penchent, les cloisons épousent la pente du plancher, les meubles tombent, quant aux figures humaines, elles se fondent et se déploient comme le végétal. Henri Matisse est le maître de l'arabesque. Nous en reparlerons certainement.

Le chroniqueur connaît la loi, et la sentence. Il est pratiquement impossible de décrire une œuvre peinte, en particulier. Le spectateur se trouve seul devant une construction à la fois réelle, affichée, et cependant imaginaire et de toutes les façons, abstraite. Je veux dire qu'elle peut susciter toutes les imaginations possibles, mais que la construction demeure intangible, faite pour résister à la dégradation du temps, et même des guerres et autres cataclysmes, en sorte qu'elle échappe à toutes les formes d'analyse. Elle reste ainsi, impassible, malgré les souventes dégradations et les malveillances, fixée au mur ou bien enfouie dans le sol et la poussière, unique cependant pour l'œil. Ou bien encore dissimulée dans des châteaux perdus, et des caves comme celles des expressionnistes allemands, cachées dans la maison de Gabriele Münter, remarquable peintre, liée en ces années à Kandinsky.

De Meurice, je vais choisir pour illustrer mon propos une grande peinture de 2009 : *Ipomea 21*. Nous apercevons quatre fines fleurs dessinées blanches sur une vaste étendue bleutée de feuilles, d'algues et d'étoiles de mer, et des vestiges d'écritures répétitives tracées dans les deux sens, que l'on peut lire de haut en bas, et de bas en haut, une fois la peinture accrochée. Avec les mots *collection de coquillages*, répétés dans toute la surface. Il est évident que le montage est énigmatique, comme s'il désirait apparaître dans une forme improvisée et secrète. Alors qu'il n'obéit à l'évidence qu'à la conscience et la main du peintre à l'œuvre, dans l'art improvisé de la peinture.

Seulement, si l'on passe à l'analyse, on trouvera certainement un substrat de l'imagination inconsciente du peintre. Nostalgie de l'étendue, et retour au sein maternel ou bien végétal, à quoi la forme des *Ipomée* fait allusion. Je puis ajouter cela que certains spectateurs trouveront exagéré : *Le peintre, au niveau obsessionnel, est plus proche de la mère que de l'image du père*. Ce qui est étrange quand on pense à la virilité affichée dans la profession, et la mise à l'écart d'un grand nombre de femmes remarquables. Avec cette exception fameuse nommée Artemisia Gentileschi, et de son amie vénitienne Giovanna Garzoni, créatrice en particulier de magnifiques Natures inanimées, que l'on nomme *Cose Naturali* en italien.

La nature de l'artiste est de nous faire douter de l'identité exacte du créateur et de la création. Il me semble que le paysage se mouvait comme les toiles souples que le peintre alignait sur les murs et qu'il laissait parfois flotter aux larges fenêtres. Ainsi la peinture figurative à cet instant, devant l'immensité de la mer et des îles, semblait converser avec ces éléments de la nature, dans sa présence, son étendue, sa légèreté, et son désir sans doute de s'envoler dans l'air libre. La peinture de Meurice s'efforçait de copier les sensations, la délicatesse des mousses et des végétaux, des algues, et d'emprunter à la liberté des oiseaux de mer la tranquillité du vol en la direction qui convenait à cette lumière du matin.

Comme pour vérifier la nature de ce discours, avec Jean-Michel Meurice, nous sommes allés vagabonder par les chemins et sentiers autour des îles et des anses, parmi les marais et les talus. Dans la lande où l'on trouvait encore une multitude de morceaux de poteries, de vaisselles cassées, d'anses de cruches antiques, avec des tessons de bouteilles et même des semblants de peignes en métal. En ces rivages, avec de petits ports invisibles et comme tapis dans les méandres et les creux, il faut imaginer la nature maritime et les filets de pêcheurs, et la géométrie des anciens parcs à huîtres.

Ainsi nous suivions le chemin les îles où les galères des vaisseaux grecs, des embarcations romaines et probablement des flottilles étrusques

venaient aborder et sans doute se cacher, en cette zone indescrivable et mouvante, propice à la contrebande. Nous pouvions imaginer que cette baie naturelle probablement comblée tardivement par des îles flottantes servait de refuge, et que le commerce des galères alimentait toutes les civilisations de la Méditerranée. Dans nos errances au bord de ce marais et des dunes nous trouvions parfois quelques carcasses antiques de barques et des chaloupes abandonnées, qui meublaient l'étendue et qui nous apparaissaient comme un musée improvisé du commerce antique et de la navigation.

Il existait plus au Sud un parc naturel. Si l'on suivait les chemins sans nous perdre, vers cette vaste étendue, on pouvait encore découvrir de petites agglomérations de pêcheurs, avec des rues secrètes, des enfants qui marchaient pieds nus et qui s'en allaient légèrement aux creux des chemins avec leurs haveneaux, et de petites églises qui semblaient avoir échappé à la destruction et même aux restaurations des temps modernes. Tout un univers inaccessible qui conservait en sa substance la mémoire d'un passé lointain, peuplé des traces et de formes d'une vie antérieure. C'est donc en cette exploration horizontale des marais salants, du rivage et de la mer, et probablement du ciel mouvant qu'il fallait chercher l'intuition d'un sens ou d'une géographie qui convienne à l'inspiration et les peintures de Jean-Michel Meurice.

*

NOTES

1. *Les Pénélopes* : toiles libres, huitième biennale de Paris, 1973.
2. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, éditions du Seuil, 1973.
3. *Cahier de l'Abbaye Sainte Croix*, diffusion Le Cercle d'Or, n° 10, mars 1975.
4. Première exposition au Japon, Galerie Fuji, 1982.
5. Exposition au Centre culturel de Pékin, 1983.
6. Louis Aragon, *Henri Matisse, roman* [1971], Paris, éditions Gallimard, « Quarto », 1998.
7. Exposition à l'Arsenal Musée de Soissons, 2006.
8. Paul Louis Rossi, *Jean-Michel Meurice, Couleur pure*, Cognac, éditions Le temps qu'il fait, 2006.
9. Paul Louis Rossi, *Jean-Michel Meurice, Le Pont suspendu*, Paris, éditions Virgile, 2012.

III. Catherine Marchadour

Renouées

Je dois situer notre rencontre, avec Catherine Marchadour, en 1976. Je m'étais lié, presque par hasard à cette époque, avec un groupe de jeunes peintres, encore étudiants, qui prenaient quelques distances, parfois humoristiques, avec les directives des agitateurs et des étudiants, et plus précisément de la Revue *Tel Quel* et des manifestes intitulés Support-Surface. Cependant ils m'avaient impressionné, me déclarant dès les premiers jours : *Tu sais, Paul, pour nous un millimètre est un millimètre*. J'ai publié des dessins des jeunes gens dans plusieurs revues. Cependant il s'est passé un peu de temps avant que je m'aperçoive qu'il existait une femme peintre à l'intérieur du cénacle, qui s'appelait Catherine Marchadour. J'étais intéressé par ses compositions, et naturellement, je me suis approché plus précisément de ses œuvres.

Je ne puis oublier ici que dans un premier temps, elle fit avec moi un nombre considérable de photographies, en particulier dans un quartier de la Capitale. Clichés que j'utilisais parfois pour un manuscrit. La scène était située entre les bâtiments des anciens Moulins de Paris, sur la rive gauche du Fleuve, avec ensuite le Pont de Tolbiac, et la rue de Dijon qui se prolongeait jusqu'à la rue Dugommier. L'espace était en cette époque occupé sur la gauche par des jardins avec des maisons de bois et quelques petites statues, et sur la gauche de la rue, par des ferrailles, des carcasses d'automobiles et de camions abandonnés. Mais à la vérité j'étais surtout intéressé par le cours de la Seine, avec à la suite une église au bout de la rue comme un petit temple orné de colonnes que l'on apercevait de très loin, dans la perspective, et qui existe encore.

Mon dessein était d'ailleurs de transposer cette histoire dans une autre ville. Je ne voudrais pas m'attarder en cette époque lointaine, mais j'ai classé la plupart des croquis de Catherine Marchadour et je puis ainsi guetter la progression de ses œuvres et de ses constructions. J'ai aussi retrouvé un petit volume intitulé *Renouées* que nous avons réalisé ensemble en 1996. Les dessins sont noirs sur blancs. Très écrits. Il faut d'ailleurs souligner que pour un peintre, le noir est une couleur. Mais comme toutes les valeurs, le noir est indescriptible. Il faut le regarder en

face. Dans le petit livre la peinture figurée est écrite comme dans les manuscrits et les œuvres des artistes chinois ou japonais.

À la lecture, la première partie du texte est très agressive, sans doute en souvenir de quelques séjours en ce Marais Breton, au sud de la Loire, en face de Noirmoutier. Pays d'anciens marais salants, sans ombres et sans arbres, où j'avais dû traverser quelques aventures. Mais la suite du texte s'apaisait et montrait justement le moyen de pénétrer les mystères de la botanique que Catherine commençait de m'enseigner, avec les dessins qui accompagnaient mes écritures. La démonstration de mon ignorance botanique est évidente. Je devais m'intéresser aux vocables, sans connaître la véritable nature des plantes.

les renouées douces
renouées crépues

la renouée poivrée
renouée des buissons

acres fluettes
amphibies

la renouée
sarrazine

Parmi les compositions je retrouve un pochoir d'un noir profond, avec un collage découpé dans une sorte de buvard blanc. La structure est presque figurative, avec des branches et même des feuilles et des formes de fruits. Sur un autre dessin, je remarque une irruption de la couleur dans une autre forme composée de trois pétales d'un rouge violent de tulipes, qui semblent se déplacer dans l'atmosphère. Enfin je distingue un dessin en noir et blanc, construit comme un ensemble de vagues et de nuages pailletés d'or.

Mon idée était de remarquer les mouvements de l'artiste vers la couleur, dans ces œuvres, mais j'en ai déjà parlé, la description de la peinture ne sert à rien. Ce n'est pas un spectacle puisqu'elle ne bouge pas, elle demeure immobile et comme enfouie dans le temps lorsqu'elle réussit à éviter la destruction. C'est donc à l'hypnose et la stupéfaction qu'il faut nous adresser. La peinture est à contempler en silence. Dans les musées en particulier, et la nuit quelquefois, c'est à prendre ou à laisser. Comme dans un temple, la peinture est immobile, indéchiffrable, énigmatique, c'est elle qui nous regarde.

Je dois me souvenir à présent d'un voyage que nous avons effectué autrefois avec Catherine Marchadour et Colette Planet. Voyage autour de

la Bretagne dans le sens inverse de mes pèlerinages de jeunesse, puisque nous étions partis de Quimper en remontant vers Brest et les Côtes du Nord, à cette époque. Je me souviens que nous sommes allés dans l'île de Sein, et j'ai encore les photographies de Catherine, en noir et blanc, qui témoignent de son attention et de sa propre vision. Ensuite nous sommes allés vers le nord ouest de cette Bretagne et nous avons rendu visite à François Dilasser et Antoinette, à Lesneven.

Mais je voulais évoquer surtout notre passage dans la forêt du Huelgoat. Arrivée le soir sur la grande place vide et silencieuse de la cité. Avec une installation dans un hôtel vide, toutes portes ouvertes. Nous étions comme saisis du mystère évident et magique du lieu, immobile au cœur de la forêt et du chaos des pierres. Nous sommes allés le lendemain nous recueillir un instant devant la tombe de Victor Segalen. On sait qu'il fut retrouvé au bord d'un ruisseau de la forêt, au bout de quelques jours. La tombe était nue, presque sans inscriptions.

Il est temps de revenir à l'activité présente de Catherine Marchadour. Elle expose à Paris et souvent en Suisse, par exemple. En ce qui concerne l'art de la peinture la crise est évidente, non point par manque d'artistes ou de compositions, c'est le contraire. Il existe une sorte de prolifération des styles des éléments et des esthétiques qui rend illisible, et même inutile la définition de l'art de peindre contemporain. Il paraît impossible de cerner l'activité et le rôle d'un artiste en cette exhibition permanente et sans raisons sûres, ni justifications unifiées de ce qui est nommé la production artistique.

Je pense que le peintre dont nous parlons ne se pose pas ce genre de questions. Catherine travaille à présent dans un vaste atelier, elle invente à mesure le style et la méthode, et les formes de ses œuvres. Elle doit enseigner et donne l'impression d'être parfaitement organisée. Et je remarque à présent, me souvenant du passé, qu'elle n'obéit pas aujourd'hui à la tentation minimaliste, ou bien à l'abstraction dure et géométrique d'une partie des artistes contemporains.

Je sais qu'il est impossible en quelques pages de cerner l'œuvre entière d'un artiste. C'est pourquoi je vais choisir dans mes images quelques exemples de compositions qui m'entourent. Je puis commencer par une toile encadrée tendue sur cadre de bois. Il s'agit de neuf carrés, soit trois fois trois fois trois, formes strictes mais souples et mêmes douces de teintes, avec seulement dans l'angle gauche en haut un carré vert tendre, où l'on aperçoit quelques traces du fond rouge.

Les huit autres cases sont de rouges divers avec des tentations oranges. La construction est la fois curieuse, paisible, énigmatique et rassurante. C'est une harmonie représentée, presque musicale. La description ne peut rendre compte d'une forme de douceur dans la

composition, qui contredit la rigueur du cadre et la discipline des verticales. J'ai soutenu, malgré les apparences, et la dévotion de Matisse pour le fil à plomb, qu'il n'y avait pas de verticales dans la peinture. Justement, il n'y a pas l'autorité du père. Il suffit de découvrir les paysages et les Vénus du Giorgione pour s'en persuader.

J'ai retrouvé une seconde composition figurative de Catherine. Probablement humoristique. Sorte de Nature inanimée de l'atelier du peintre, avec l'établi du menuisier, une coquille de *strombidae* sans doute, ou bien une troque en forme de jujube, un crâne humain, des fleurs en noir et blanc, et des pots de peinture que l'on distingue dans toutes les œuvres du genre : terme que je n'aime pas, dans les Natures inanimées des peintres.

S'il me fallait terminer aujourd'hui ces quelques pages consacrées à Catherine Marchadour, je choiserais une série d'études parmi les dessins. Par exemple une ombre chinoise transparente et pailletée d'or au recto. C'est à dire à la fois très fragile et cependant tout à fait présente dans les yeux et la mémoire du spectateur. Nous avons ainsi la démonstration que la peinture, innocente, comme dans les gestes et les Natures inanimées, peut symboliser la raison, la paix, et même toutes les formes de la volupté.

Il ne convient pas de se résigner, le spectacle de la peinture devrait exiger une approche religieuse. Je veux dire une véritable croyance. La peinture n'est certainement pas un genre. Je pense à la vulgarité des termes : *mauvais genre* ou *bon genre*. La peinture comme la musique, ne se discute pas. Il faut écouter et voir avec le désir de nous fondre en ce mystère, et de saisir plus tard la construction de l'édifice. Quel est ce fragment d'une harmonie qui se fixe dans le regard, le corps et la mémoire. Je pense au paysage de *La Tempête*, de Giorgione, que l'on trouve à l'Academia de Venise. C'est la ville de Castelfranco sur les rives de l'Adige, il est certain que la sensation est presque musicale. Je vais ajouter qu'il faut observer, contempler et voir les dessins et la peinture de Catherine Marchadour en cet esprit. Comme l'un des éléments et des harmonies qui nous rassurent et nous permettent encore de croire en une bonté de l'univers visible et de ses habitants.

*

NOTES

1. Claude Ollier, *L'Ailleurs le soir*, Paris, éditions Colorature, 1987.
2. Marcelin Pleyne, *Giorgione et les deux Vénus*, Paris, éditions Maeght, 1991.

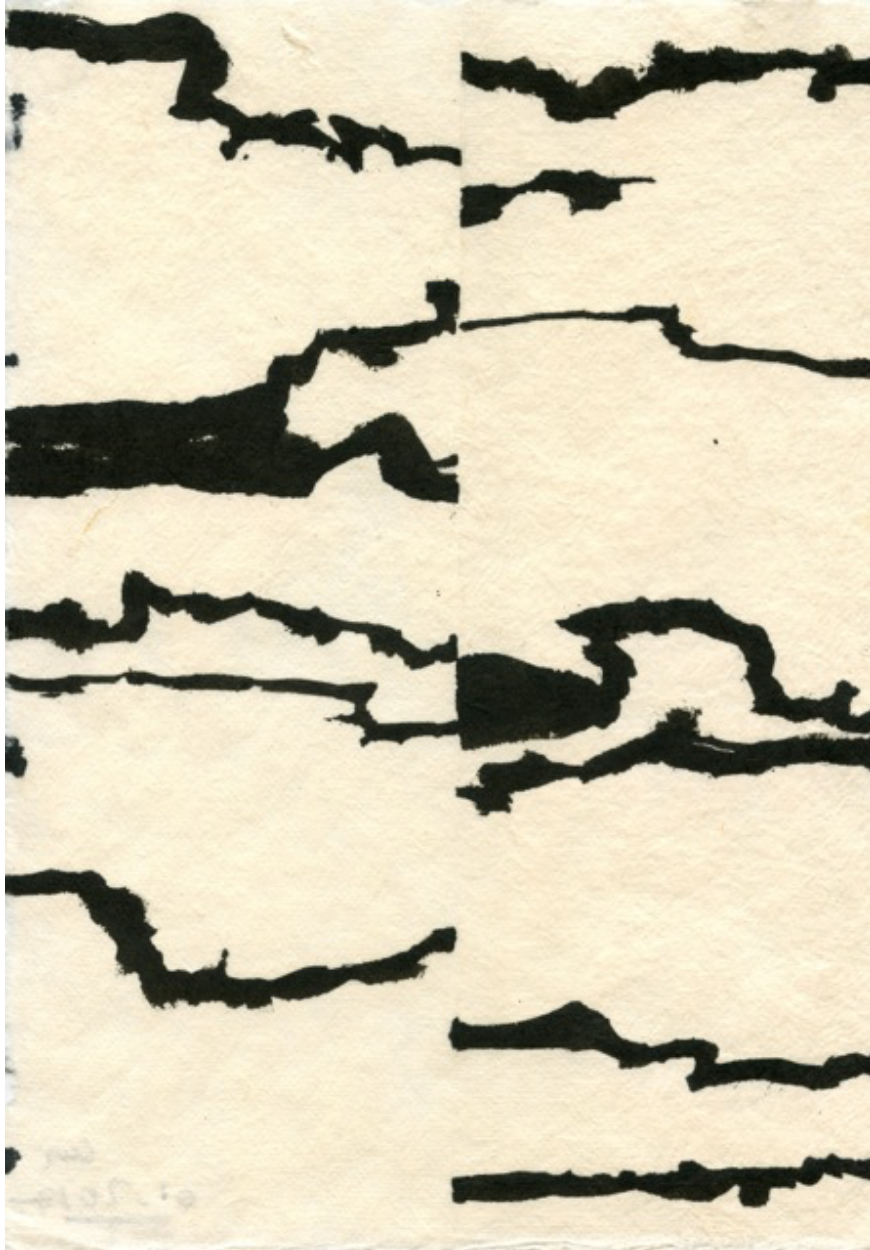
3. Paul Louis Rossi, dessins de Catherine Marchadour, *Renouées*, éditions ed-de, 1996.
4. Ville de Saumur dans Paul Louis Rossi, *Le Vieil Homme et la Nuit*, Paris, éditions Julliard, 1997.
5. Le Voyage en Bretagne : Le Huelgoat et Victor Segalen, 1997.
6. Exposition Galerie K, Paris, 1999.
7. Christian Rosset : « Catherine Marchadour, feuilles : empreintes ? », mars 2008 ; consultable à l'adresse : http://www.catherinemarchadour.fr/?page_id=66
8. Claude Romano : « Catherine Marchadour, sur une plage », juin 2004 [repris dans Catherine Marchadour, *Peintures*, Houdeville, 2008] ; consultable à l'adresse : http://www.catherinemarchadour.fr/?page_id=2
9. Exposition Galerie Alexandre Mottier, Genève, 2009.
10. Exposition Galerie Olivier Nouvellet, Paris, 2016.

*

**Réalisées en 2017, les encres de Chine sur papier,
empreintes et dessins au pinceau
de Catherine Marchadour reproduites ci-après
sont de format 21 x 15 cm pour les deux premières,
de format 29 x 21 cm pour la troisième.**







IV. Thierry Le Saëc

Les Brûleuses d'Algues

Je dois connaître Thierry Le Saëc depuis longtemps, puisque nous avons déjà réalisé, avec le musicien Jean-Yves Bosseur, un ouvrage précieusement mis en pages, orné d'une composition musicale et des dessins du peintre sur papier, et qui porte ce titre des *Brûleuses d'Algues*. J'ai croisé souvent Thierry par la suite mais curieusement nous avons peu parlé ensemble. Le peintre est occupé dans ces rencontres par le public, l'organisation de l'exposition et les questions des visiteurs et de la critique. C'est pourquoi en ces dernières années nous avons décidé de nous voir et de construire une nouvelle expérience en cette forme de montage par attraction du littéraire et du pictural, avec tous les moyens de correspondances.

Mon idée à l'origine était de choisir une direction d'Ouest en Est, basée sur la récolte du sel et la conquête des marais salants, jusqu'aux mines de sel rose de l'Himalaya et de la Chine ancienne, puis vers les rives du Japon et sans doute les îles Aléoutiennes que j'ai évoquées dans mon introduction. Seulement, il existe une donnée que les humains ne comprennent pas fatalement. Les marais salants, pour exister ont besoin de chaleur, avec une température qui permet l'évaporation des eaux de mer.

C'est pourquoi les Vikings venaient jusqu'en Armorique, et devant l'île de Noirmoutier dans ce paysage que l'on appelle le Marais Breton, au sud de la Loire, afin de se ravitailler en cette substance précieuse qui conserve le poisson. Il existe donc une mythologie du sel et même un culte du sel dans de nombreuses civilisations, et particulièrement au Japon. Je me suis servi des légendes reliées à cette histoire dans quelques ouvrages que nous avons composés. En particulier l'aventure d'un vieil homme, moine ou vagabond, après une longue marche, qui parvient au bord de l'Océan Pacifique à la première aube, et qui surprend deux cueilleuses d'algues marines qu'elles entassent afin de les brûler et recueillir le sel.

Elles lui content leur histoire. Elles étaient toutes deux amoureuses d'un prince exilé, qui s'en est retourné un jour à la cour du royaume. Et c'est ainsi qu'elles reviennent chaque nuit entasser et brûler les algues, depuis des siècles, dans l'espoir de le retrouver. Mais elles doivent

ensuite s'envoler parmi les nuages fins de l'air, avant l'arrivée du soleil. La scène est cent fois reproduite dans la peinture et la gravure japonaises, mais je garde précieusement ma propre version que je retrouve dans un petit album, avec l'image très rêveuse de la légende et de l'envol des deux femmes parmi les nuées.

Je soupçonne qu'elle se reproduit dans tous les rivages de marais salants, près du bourg de Batz par exemple, et sur le chemin de Languidic, où l'on trouve les éditions de La Canopée, terme donné comme l'étage supérieur de la forêt tropicale. C'est ainsi que je reconnais dans les œuvres de Thierry Le Saëc la mémoire et les formes de l'architecture, l'entrée des chapelles et les écluses, ainsi que la couleur du paysage, l'existence de la nature jusque dans ses peintures. Je reconstitue la position du voyageur et de l'artiste quand ils se rencontrent à la périphérie, au bout de la courbe du chemin, sur le côté gauche de l'espace dans le système des pistes en cette Bretagne.

Ce qui me captive dans les compositions de Thierry, c'est la précision et la justesse du moindre trait, de la construction et du choix des couleurs. Et d'une certaine façon, il ne se répète jamais. La peinture ne tient à rien, sinon à l'équilibre de chaque élément dans l'espace, l'ouverture d'un angle, le rapport ou l'antagonisme des éléments. La violence ou l'harmonie de l'ensemble. La peinture devrait être ainsi la Montée au ciel : *Subida al cielo*, ou bien la descente d'un escalier vide.

Le spectateur imagine que le peintre semble en cet équilibre fragile sur un escabeau qui doit pencher par instant. Il est possible qu'il soit indifférent ou sensible, mais il faut laisser le vertige au spectateur. Je me suis déjà étonné de l'obsession du fil à plomb chez Henri Matisse, alors que dans sa peinture, les fenêtres, les chaises et les tables semblent déséquilibrées, avec même des murs qui penchent. La peinture de Le Saëc ne joue pas avec les mêmes contraintes, elle ne donne jamais l'impression d'une contradiction fragile. Comme quoi l'exactitude de la sensation picturale doit soutenir l'attention et la fragilité du regard, chez le spectateur.

On remarquera pourtant dans la peinture de Le Saëc que l'artiste respecte l'ordre et l'orientation des formes qui se déplacent dans la peinture. Je dois m'expliquer : ce qui détermine la singularité de Thierry Le Saëc s'aperçoit de suite, il ne compose jamais la même scène picturale avec ses éléments choisis de dessins et de couleurs, pourtant extrêmement simples en apparence. Il faut bien en convenir, une fois exécuté le travail de peinture, la mise en place semble limpide et redoutablement efficace. Cependant il existe une logique, une volonté, une sûreté du geste, un goût esthétique, qui s'imposent à la vision. Le style est incomparable,

indescriptible. Ce qui paraît évident, c'est la sûreté du découpage et de l'harmonie.

La meilleure signature du peintre se trouve dans le regard. Je dois cependant saisir les correspondances pour illustrer mon propos. Comment deux objets de caractères opposés, l'écriture et la peinture, peuvent un instant se rejoindre dans le visible et l'entendement. On m'avait posé un jour en public cette question de la senteur des plantes évoquée dans la description d'une peinture abstraite. J'avais répondu que c'était pour ajouter des odeurs à la vision. En vérité, il ne sert à rien de décrire une œuvre peinte, même figurative. C'est un bavardage. Le spectacle pitoyable du *Radeau de la Méduse* ne détermine pas le rang et la qualité d'un spectacle peint. J'ai toujours affirmé, avant de passer à l'analyse, que la critique de peinture devait commencer par une stupéfaction.

Cependant je viens de relire l'album de *La Poétique du Trait* publié par le Musée de Vannes, en 2011, avec un entretien de Michel et Christine Segalen. Je reste confondu par l'exactitude, la liberté, la simplicité intelligente du peintre Thierry Le Saëc, devant les questions et les propositions écrites qui lui sont faites. D'une certaine façon il utilise tous les éléments disponibles, mais il corrige l'abstraction absolue par une parfaite liberté du mouvement, et surtout, il ne compose jamais le même schéma et la même série de dessins. C'est son écriture à lui. Si je parcours le paysage j'aperçois un grand spectre blanc et gris, puis dans une huile sur papier une silhouette blanche et grise avec une mince bande centrale rouge sur rose.

Nous avons ensuite une gouache avec des racines et mêmes quelques feuillages rouges entrelacés. J'ai cette impression, que tout ce qui est filins, écorces, grillages, végétal, est utilisé sous une forme écrite, sans même que le spectateur s'en préoccupe. Cependant aux dernières pages, l'autorité du geste et de la détermination s'est accentuée, dans la forme et le dessin. Contrairement à ce que l'on pense le langage de la peinture semble rejoindre ce que nous éprouvons devant les idéogrammes, avec des méandres, des variations, et une sorte de vocabulaire énoncé des couleurs. Manifestement le peintre écrit avec la peinture. Je ne crois pas qu'il faille nous obliger de traduire. Le langage de la peinture est analogique.

J'aperçois dans le découpage et les formes du peintre Thierry Le Saëc une autonomie qui conforte son autorité. Le spectateur se persuade qu'il reconnaît un objet, un pan de mur ou un coin de table, une prairie, la goutte de pluie, et la courbe du chemin. Il se trompe, bien entendu. Cependant on ne peut lui reprocher de rêver à la couleur des fruits et des fleurs, à la splendeur des arbres en automne. Mais dans la contemplation, nous pourrions lui conseiller par exemple, de choisir la botanique. Je

veux dire qu'il faut prendre la peine d'apprivoiser les arcanes de la peinture.

C'est pourquoi, afin de pénétrer dans les mystères de la composition peinte, je dois ajouter à la curiosité et la stupeur, une sorte de discipline du visuel et de l'intelligence. Évidemment, si j'examine en détail les compositions de Le Saëc, je puis aussi bien lire des éléments figuratifs et matériels. C'est composé pour ce genre d'analogies, comme les fables. Je puis aussi bien associer dans l'œil des boîtes ou des racines, des nuages, des filaments, des rideaux et des tentures. Mais l'écrivain est aussi confronté à la rigueur. Il doit se plier à la suprématie du regard, et songer aux partitions musicales de Jean-Yves Bosseur, par exemple. Même si la peinture est intransigeante par nature, il lui est impossible de refuser la digression et le rêve.

Le langage écrit ou dessiné, contrairement à la croyance initiale, ne consiste pas en des représentations naïves ou figuratives, mais en des signes abstraits et des formes énigmatiques. On vient de découvrir une figure de l'Aurignacien, à des milliers d'années avant notre ère. C'est presque la transcription d'un rêve, la réalité d'une abstraction ou même d'une comptabilité qui se traduisait par des traits ou des signes, ainsi que par des dessins rythmiques, incantatoires ou géométriques. La relation avec la peinture moderne, abstraite ou figurative, est évidente.

Il ne s'agit nullement d'une régression, mais bien de l'affirmation de ce principe élémentaire : en dehors de la technique, il n'y a pas de progrès en art. La création contemporaine prouve simplement que l'art du dessin passe par des bonds, des contradictions entre la figuration sophistiquée, la défiguration, la numérotation ou l'abstraction pure et même limpide. Donc rien d'énigmatique pour un peintre nommé Thierry le Saëc, désigné comme abstrait, alors qu'il s'évertue à constituer des formes nouvelles avec la série des figures, des lignes de couleurs, ainsi que les images dans l'espace libre de la toile de la pierre ou du bois, que l'on peut comparer à un véritable langage.

*

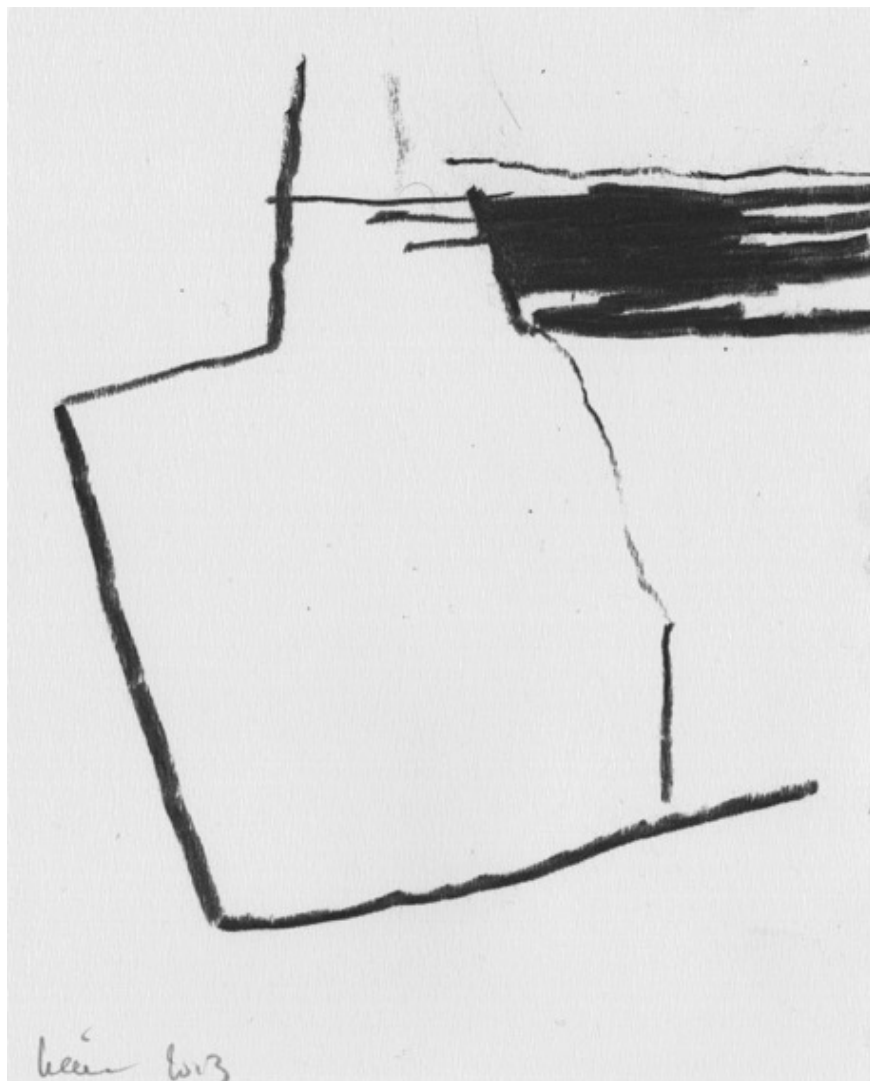
NOTES

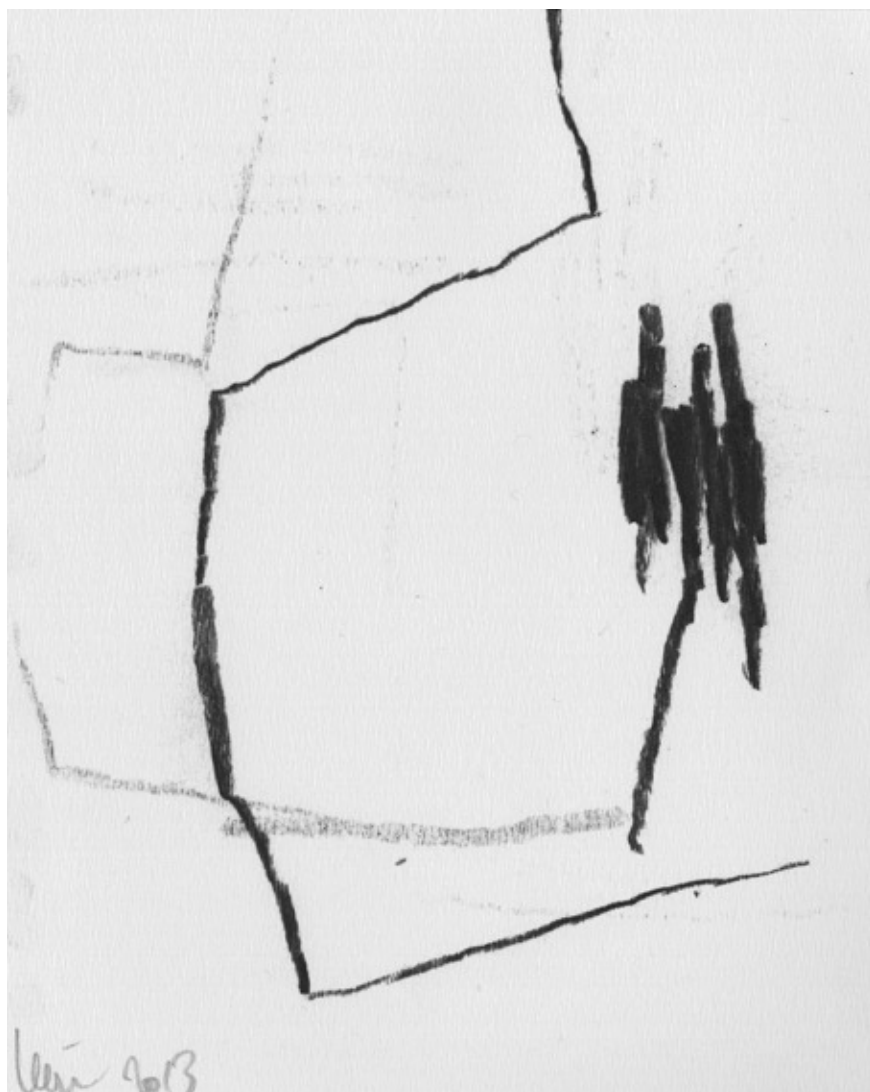
1. Alain Le Beuze, *La Lumière dans les plis*, Ville d'Angers, 2001.
2. *Ce que les images ignorent* : Les Champs libres de Rennes, 2006.
3. Maurice Benhamou, *Le Visible et l'imprévisible*, Paris, L'Harmattan, 2006.
4. *L'amour du livre : livres d'artistes et livres uniques dans la collection d'un amateur*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition présentée à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne du 13 décembre 2006 au

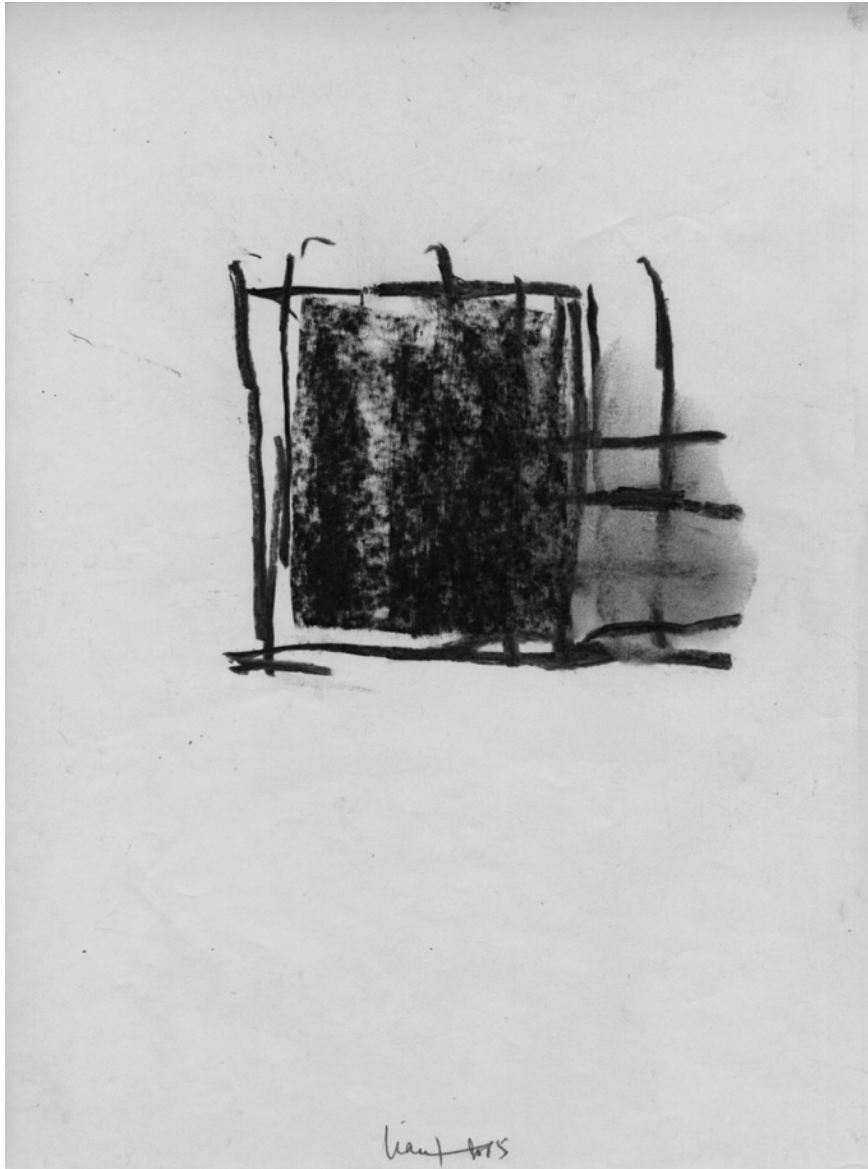
27 février 2007 ; textes de Pierre Magnenat, Silvio Corsini, Jean-Louis Giovannoni, Frank André Jamme et Valérie-Catherine Richez, Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne, 2006.

5. Lucie Albertini-Guillevic et Pierre Gérard Fouché, *Guillevic avec les autres, 1907-1997*, catalogue de l'exposition présentée à Rennes du 11 mars au 27 avril 2008 à la Bibliothèque de Rennes Métropole, 2008.
6. Daniel Leuwers, *Richesse du Livre pauvre*, Paris, éditions Gallimard, 2008.
7. Paul Louis Rossi, peintures de Thierry Le Saëc, *Les Brûleuses d'Algues*, première édition avec la musique de Jean-Yves Bosseur, Kergollaire en Languidic, éditions La Canopée, 2013.
8. Murasaki Shikibu, *Le Dit du Genji* (978-1015), *Le Genji monogatari*, 2005.

**Réalisés en 2013 pour les deux premiers,
les fusains sur papier de Thierry Le Saëc reproduits ci-après
sont de format 25 x 20 cm,
et de format 40 x 30 cm pour le troisième, réalisé en 2015.**







V. Marie-Claude Bugeaud

La Rivière des Cassis

J'ai sous les yeux un livre rouge, avec dans l'angle gauche trois cerises sur du noir en couverture. Le volume est consacré aux œuvres de Marie-Claude Bugeaud, intitulé cette fois : *La Rivière des Cassis*. Ce qui était dans mon esprit une allusion à cette Rivière que Jean-Arthur Rimbaud suivit dans le massif des Ardennes. C'est peut être une légende. Mais c'est aussi le nom de la bourgade de Cassis, avec le pan de montagne écorchée, que l'on aperçoit au bord de la Méditerranée, entre Marseille et Toulon. Pour mille raisons, je demeure attaché à ce titre des Cassis, à cause des plantations de castilles, de groseilles et de mûres, dans notre jardin auprès du puits. Souvenirs de mon enfance, et surtout de l'énigme qui entoure la nomination banale des ribesées.

Je dois songer que durant quelques années, je suis allé souvent visiter l'atelier de Marie-Claude dans sa maison de Malakoff. Au long du chemin de fer de la ligne d'Orléans, il fallait d'abord franchir le boulevard extérieur de Paris, trouver ensuite les petites rues provinciales, et l'atelier de Marie-Claude dans l'ancien garage de la demeure, je le supposais éclairé par une grande verrière. À cette époque Marie-Claude, qui avait autrefois dessiné des visages pour les revues de mode, était déjà passée à plusieurs formes de l'abstraction, quelquefois sévères, dont je suivais la progression. Les œuvres étaient impressionnantes dans l'espace, avec une sorte de liberté, d'assurance, et de précision dans la composition.

Je me souviens qu'il m'arrivait de croiser sur le chemin Alain Veinstein. Il me demandait ce que je faisais là. J'aurais dû lui poser la même question. Mais je connaissais assez bien Malakoff pour des raisons singulières. Et pour terminer cette chronique amicale, avec Marie-Claude Bugeaud, nous avons aussi l'histoire d'un ami extravagant qui ne manquait jamais de téléphoner en ces jours de rencontres, sans que nous sachions par quelles inspirations et quels mystères il pouvait soupçonner cette visite picturale que nous dissimulions à sa curiosité.

À la vérité, je pense que dans ce volume des Ribesées, ma relation avec la peinture est encore indécise. Ce n'est pas l'exactitude du regard qui me manquait, c'était le socle du phénomène : dessins peintures figurations défigurations, qui nécessitait une forme d'apprentissage et de

langage particuliers. Évidemment mon dessein voulait sérieusement fuir la langue prétentieuse et conventionnelle de la critique d'art. D'où la conduite en des digressions successives et même d'anecdotes que l'on trouve dans le livre. Et fallait-il ajouter en cette étude, l'évocation sentimentale des jardins de notre enfance.

Cependant je dois ajouter que les mots ont aussi une couleur. Ce vocabulaire sur quoi je me penche aujourd'hui, non seulement il conserve les accents et les visions du passé, mais il apparaît comme une sauvegarde, dans le langage, identique à cette vertu qui est accordée aux images et aux représentations de la peinture depuis l'origine et même la naissance de l'écriture. Il n'est pas nécessaire de creuser la différence, mais de tenter par le discours de procurer au lecteur une sympathie et le désir d'aller voir de plus près l'œuvre picturale. C'est à dire tresser méthodiquement une argumentation qui renvoie au spectacle de la peinture, par les mots et sans les images.

Il est temps de nous apercevoir, je l'écris brutalement, que le paysage de la peinture a changé. Après quelques années, Marie-Claude Bugeaud est rapidement apparue comme l'un des peintres marquants de notre époque. Je dois signaler qu'elle expose rue de Turenne en cette galerie que je fréquente régulièrement, et dans un nombre éloquent de villes, de provinces et de pays étrangers. Au cours de ce périple, la direction vers l'abstraction s'est affirmée avec une sorte d'énergie. Mais oserais-je dire, sans la brutalité, et même avec une forme d'humour, sans la raideur de certaines compositions de la peinture moderne, dite abstraite.

Si je devais décrire la peinture, je dirais que nous sommes attirés par une variation, un mouvement et même une forme de déséquilibre des éléments naturels. On devine très bien dans le dessin et la structure de l'ensemble, que le jeu des formes dans l'espace continue de s'animer dans la surface, avec une lumière changeante et j'oserais dire, accompagnée même de la variation des climats. Nous devons convenir que chaque œuvre est un objet singulier. Il est composé pour demeurer immobile, identique à lui-même pour l'œil et la mémoire. Mais il nous semble se modifier à chaque rencontre, dans la lumière, afin de capter la surprise et l'admiration du regard.

À cet instant, je me pose la question de l'abstraction et de la figuration. D'une certaine façon, toute peinture est figurative. C'est à voir. Mais on peut aussitôt affirmer le contraire, l'abstraction et l'usage de signes abstraits sont constitutifs de toute représentation picturale, depuis les origines. Mais la répétition d'un motif, même vivant, conduit rapidement à une dimension abstraite. Je pourrais citer cet exemple paradoxal, celui d'un peintre contemporain et parent de Joachim Patenier, du temps de Hieronymus Bosch et du prodigieux Lucas de Leyde. Il se

nomme Henri Bles. Le seul, à l'époque, qui soit allé dans les Balkans, sans doute en Hongrie, et plus tard au nord de l'Italie.

Il réside alors dans ce massif des Dolomites, proche du village natif du Tiziano : Le Titien. Et pose dans toutes ses œuvres une chouette : *La Civetta*. C'était aussi le nom de la montagne. La Civetta lui servira de patronyme. Mais dans la peinture, la chouette est difficile à découvrir, noyée le plus souvent dans les feuillages et les frondaisons. C'est donc un signe. Il existe aussi dans sa peinture une autre montagne, toujours la même, saisie en cette région proche de Namur et Dinant, près du cours de la Meuse. C'est évidemment une forme architecturale qui introduit la verticalité en ces pays réputés plats.

Effectivement, je n'y avais pas pensé sérieusement, la montagne qui domine le port de Cassis ressemble en sa structure à celle de ce peintre du Pays des montagnes. L'écriture, poésie ou prose, est d'une certaine façon libre. Je veux dire qu'elle n'est pas attachée à des contraintes esthétiques visuelles. Les signes de la peinture sont semblables à des hiéroglyphes. C'est à dire immobiles et probablement indéchiffrables. Ils semblent affronter le temps. À mon sens il nous faut contempler la peinture de Marie-Claude en cet état de conscience énigmatique. En tenant compte de l'effet constitutif et primordial : figuration défiguration.

Afin de terminer cette digression, je dirai ceci : l'importance des œuvres de Marie-Claude Bugeaud tient au sérieux de ses préoccupations. D'une certaine façon, dans le désordre contemporain, elle suit sa propre ligne, elle maintient une forme de discipline qui permet la lecture de son œuvre et des choix esthétiques qu'elle doit épouser. Mais curieusement, si l'on consulte les œuvres exposées et les dessins, on peut constater qu'il n'existe aucune trace de sécheresse dogmatique dans les représentations, nous avons des formes végétales, des fruits et des treilles, des guirlandes. J'ai beaucoup songé aux terrasses ombragées de l'été. J'ajouterai qu'il existe dans l'art de Marie-Claude une forme d'humour secret qui indique que le jeu de l'art n'est pas terminé.

Si je me réfère au passé, on peut déceler dans ses œuvres de nombreuses déviations, des signes d'humeurs et de contestations, ou des formes, des gestes volontaires inattendus. Ce n'est pas au discours qu'il faut se fier, c'est à la nature du graphisme, à ce qui est imprimé sur le papier, sur le mur ou sur la toile, le bois ou le ciment. C'est l'art de la peinture, que j'avais nommé autrefois comme une exhibition, terme qui m'a été reproché et que nous devrions retenir. À la vérité, je pensais à l'œuvre de Giorgione, non point pour une comparaison, mais pour un raisonnement. Cette peinture dans *La Tempête*, par exemple avec une femme nue et son enfant entre les jambes, au bord du Fleuve de Castelfranco, il nous est bien impossible de savoir ce qu'elle représente.

Et je songe au tableau des trois philosophes du Musée de Vienne, qui est attribué à l'artiste. Le personnage surtout qui est assis avec son livre sous l'arbre de la science, au flanc d'une montagne, qui est sans doute le Jean de l'Apocalypse. Ce qu'il regarde, c'est l'architecture, ce n'est pas le paysage au loin, c'est la structure de la montagne qui bouche la perspective. Je voulais dire cela, il faut nous méfier de la signification de la peinture de Marie-Claude Bugeaud. Il se cache souvent sous la composition picturale un mystère et surtout une allusion aux éléments matériels qui la constituent.

Ainsi le peintre réputé pour sa description des figures humaines et sociales s'attache soudain à ce qui doit lui cacher la vallée et les rivières de la campagne. C'est à dire à la figuration de la scène, pour noter l'énigme de ce bloc minéral qui se tient debout devant ses yeux. La peinture de Marie-Claude Bugeaud doit dissimuler une quantité de pulsions secrètes. Il faut sans doute accepter que l'art de peindre oscille entre la représentation et la volonté de dissimuler par le geste son objet, afin d'en garder le mystère et même la forme sacrée de son geste originaire, depuis la plus lointaine antiquité.

Effectivement, je n'y avais pas pensé en ces termes, la montagne, ou plutôt ce fragment de montagne, qui domine l'entrée du port de Cassis, ressemble à la fracture du Pays de Namur, en Wallonie. C'est donc une forme de matérialité qui détermine l'art de la peinture, roche ou végétal, le bois ou le ciment. Si l'on regarde bien l'écriture, la prose la poésie ou le roman, elle est d'une certaine façon vagabonde, beaucoup plus libre d'échapper à l'objectivité ou à l'obsession visuelle. Et je n'ai pas oublié l'absence totale de signification qui désigne ce terme naïf de « Cassis ».

Afin de terminer ces quelques pages, je dirai ceci : l'importance des œuvres de Marie-Claude Bugeaud tient au sérieux de ses constructions abstraites, figuratives ou même humoristiques. En notre univers, qui semble parfois s'égarer dans la publicité, la violence, et même le néant, d'une certaine façon, le peintre maintient en la pratique de son art une forme de discipline du geste, et même de la rigueur dans ses constructions. Mais à bien regarder, on peut y déceler des formes d'humour, un goût pour les déviations et même une rupture avec les conventions picturales de temps. C'est la sauvegarde d'une paix et l'exigence de la concentration du regard que nous devons exiger. Depuis la nuit des temps, les hommes et les femmes ont laissé sur les pierres, les murs et le bois, la trace de leurs désirs. Je suis heureux de conclure mes propos par cette preuve d'une espérance.

*

NOTES

1. Paul Louis Rossi, dessins de Marie-Claude Bugeaud, *La Rivière des Cassis*, Cognac, éditions Le temps qu'il fait, 2003.
2. Henri Bles : exposition Namur an 2000.
3. Le Titien (Tiziano Vecellio) : Pieve di Cadore 1490-Venezia 1578.
4. Galerie Pierre Colt, Nice, 1995.
5. Galerie Corinne Caminade, 1997.
6. Association *L'Art dans les chapelles*, Saint Tugdual, Quistinic (Finistère), 2005.
7. Hôtel des Mots, Toulon, 2009.
8. Galerie Djeziri-Bonn, rue de Turenne Paris 3^e, 2016.
9. Le Ring Artothèque de Nantes.
10. *Plié-déplié* : tombée de métier à la Manufacture de la Savonnerie de Lodève le 3 février 2017.

1. Après de l'œuvre

Gérard Cartier
Le sentiment des choses

1. Le démon de l'analogie

Par le plus grand des hasards, lisant la *Vie de Rancé* au moment même où je réfléchissais à cet article, j'ai été frappé d'une parenté entre la conduite du livre de Chateaubriand et celle des récits de Paul Louis Rossi – je laisserai à d'autres le soin d'évoquer ses romans. Or, feuilletant ma bibliothèque pour m'en assurer, je tombe sur un texte écrit pour l'exposition *Un monde analogique*¹ dans lequel, expliquant sa méthode, Rossi évoque un poème d'Aragon précisément intitulé *Regard de Rancé* : « *Démons de l'analogie, écartez-vous de moi...* » André Breton y aurait vu l'un de ces hasards objectifs propres à bouleverser notre intelligence du monde. D'autant que l'événement qui donna naissance au poème d'Aragon est proprement stupéfiant. L'abbé de Rancé, de retour de la chasse, se promettant déjà des félicités, se précipite dans l'escalier de sa maîtresse, la duchesse de Montbazou ; la chambre est silencieuse, plongée dans la pénombre ; un cercueil est posé sur des tréteaux ; Rancé soulève un coin du drap qui le recouvre ; une tête sanglante roule au sol : celle de la duchesse. On l'avait décapitée pour la coucher dans le cercueil, trop court. Rancé saisit la tête par les cheveux, saute sur son cheval et court s'enfermer à la Trappe. Légende, disent les historiens du grand réformateur. N'empêche, voilà une injonction à laquelle on ne peut se dérober.

Paul Louis Rossi définit ainsi la *méthode analogique* :

À peine ai-je énoncé une idée, recueilli une impression, entendu une parole, qu'elle se dirige avec une surprenante agilité vers une autre sensation, une autre vision, une autre perception semblable ou contraire [...]. Cette ordonnance me donne à l'avance une sorte de joie, car je sais, une fois écrite la périphrase – une fois achevée la construction – qu'elle révélera sa propre figure, sa vérité qui ne réside pas dans le sens, mais dans sa propre organisation².

Méthode qui n'est pas sans similitude avec le *stupéfiant-image* des surréalistes, méthode de poésie, donc, que Paul Louis Rossi a transposée dans la prose, non pour y jeter la poésie – rien ne lui est plus étranger que ce que l'on nomme abusivement le « poème en prose » –, mais pour en régler la composition.

C'est aussi dans la prose, lieu de la fiction par excellence, qu'il exprime ce qui s'apparente à une vérité intime – encore qu'elle fasse une large part à l'invention –, alors que la confidence, le chant intérieur, qui sont l'apanage traditionnel de la poésie, sont à peu près absents de ses poèmes ; à peine si, de loin en loin, on y lit le mot *je* : autre inversion entre les deux modes. Sous les allures vagabondes de ses récits, derrière la grande diversité de ses intérêts, il y a dans l'univers de Paul Louis Rossi un caractère obsessionnel. Les mêmes figures y reviennent dans des contextes très divers : on en ferait les arcanes d'un jeu de tarot. Je m'avise, traçant ces mots, qu'il a écrit quelque part s'être intéressé aux sciences occultes – et que plusieurs lames du tarot ponctuent *Le Voyage de Sainte Ursule* : le Fou, l'Ermite, le Bateleur, le Pendu.

Lié au pied tel un plongeur
et les mains croisées dans le dos

(scaphandrier de l'air
mais plus libre encore)

des auréoles d'argent d'or
dispensé autour de son sourire

Figures récurrentes dont on pourrait aussi composer un jeu de l'oie, plus proche du récit en ce qu'il propose un parcours, encore que livré aux machinations du hasard et non au libre enchaînement des pensées – mais on m'accuserait de fétichisme. Et plutôt, puisque tout chez lui s'inscrit dans un lieu précis, jusqu'aux orpins et aux lichens, plutôt l'une de ces cartes de géographie aux tracés et aux contenus capricieux où chaque ville, chaque pays n'existe qu'à proportion de la fascination qu'ils exercent sur celui qui l'établit. Autant qu'une science, la cartographie fut longtemps un art divinatoire : des océans semés de monstres et d'îles flottantes, des Thulé, des terres inconnues peuplées d'êtres adamiques ou falsifiés. C'est cette carte aux dimensions du monde que je vais m'attacher à décrire – en partie. Des lieux, des personnages, des peintures, des objets, des plantes, des pierres : les images mentales d'un lecteur qui rouvre paresseusement les livres pour vérifier un détail ou prélever une citation, sans souci de signification, ni même de véracité – l'œuvre lui est si proche et si chère depuis près d'un demi-siècle qu'il y mêle peut-être un peu de lui-même.

2. La mappemonde

NANTES. Une ville ancienne sur l'estuaire, au crépuscule, où l'on voit errer des ombres. Leur visage est trouble, on les identifie par des voies mystérieuses – connaissance intuitive : André Breton, Jacques Vaché, Jean Vigo... Sous ces traits instables, c'est le hasard qui rôde. On ne peut résister à la tentation, on les suit avec la prémonition d'une révélation à venir.

Si je dédiais ma vie à l'exploration de cette Ville... Tant d'ombres qui doivent se saluer de la main, comme ce personnage privilégié jouant aux dés sa mémoire et son oubli.

Comme j'aimerais faire partie de ces ombres... Pas de foule surtout, mais quelques solitaires avec seulement ce sourire qui éclaire de l'intérieur, sourire bien au-dessus de l'estime, de l'amitié, de l'amour, rivé dans l'air comme l'ennui et la passion sans égard pour la courbe de fièvre d'une poignée d'horloges³.

La ville est par endroits représentée avec minutie ; quelques noms y sont inscrits à l'aiguille, comme en braille : le passage Pommeray, les ruelles mal famées du quartier de la Fosse, la place du Bouffay, la butte Sainte-Anne fleurie de magnoliers et, au-dessous, le port sur la Loire. Nantes tourne le dos aux terres, c'est une Venise grise, une ville *hanséatique*, un lieu de départs. Un faisceau de lignes descend le fleuve ; arrivées à l'océan, elles s'épanouissent vers tous les lointains : « *...une ville agitée par un rêve qui la conduirait tout entière vers les îles d'Or, les Antilles, les Indes galantes, les rivages de la Malaisie et du Siam, la Superbe Afrique, l'Utopie, Terre-Neuve et les territoires de l'Alaska*⁴ ».

En attendant d'embarquer, en songe ou dans les livres plutôt qu'en effet, on arpente les quais. Une touffe végétale qui rampe entre les pavés attire l'œil : un orpin, dessiné en trois couleurs au-dessus de son nom latin : *sedum*.

BRETAGNE. Une nature sèche, grise, austère, qui mieux que dans le vaste horizon de l'océan se livre dans l'infime : du lichen sur un rocher, une touffe d'orpins, des fragments de coquillages ou un tesson ramassé sur le rivage – matière humble qui semble impropre à la poésie, dont Paul Louis Rossi fait l'un de ses sujets de prédilection :

petit
morceau

de faïence

comme
une
dent

bleu
croisillon
blanc⁵

PAYS CELTES. Les vieilles côtes de l'Ouest et, au large, la Grande Île. Terres figées dans le face à face avec l'océan. Le vent est coupant, les collines nues : *Llym awel, llwm brynn, anodd caffael clyd...* De place en place, une stèle est dressée : les annales d'un ancien royaume. On a du mal à déchiffrer les noms, à les prononcer : « *Il était Niall Noigiallach fils d'Eochu Mugmedon / et Cairenn la fille aux cheveux noirs de / Sachel Balb...* ». C'est la geste des origines. Des amours, des alliances, des trahisons, des combats, des contrées gagnées ou perdues. Et la grande nature, propice au mythe plus qu'à l'Histoire. Terre primordiale.

Barques allongées que nul ne guette
noires sur le sable Pays sans arbres
Courbés sous le vent ils marchent vers les
collines chacun est seul qui songe à
l'écume de mer.

[...]

Plus tard ils voient les forêts au-delà des collines
et des sources boivent aux fontaines
Dans les sous-bois lumineux gris ils oublient le
ciel les oiseaux sur la mer
floconneuse⁶.

SAINT BRENDAN. Sur la côte irlandaise, un moine dévisage l'océan. Il est assoiffé de l'ouest, il rêve d'immrama : une promesse est cachée au-delà des eaux. Au large un monstre court, un brasier sur le dos ; dans les brumes du nord un volcan fulmine ; à l'horizon affleure une île merveilleuse. « *Saint Brandan et ses compagnons sont à la recherche du royaume de Dieu. Au cours des navigations, ils rencontrent un royaume de cristal, une île-baleine et le paradis des oiseaux. On y trouve un arbre, à la source d'un ruisseau, avec des feuilles blanches et rouges, et des branches toutes couvertes de très beaux oiseaux*⁷ ». À l'attrait de la légende, comment résister ? J'ai rêvé à sa suite de voyages vers le couchant – on aurait retrouvé des runes sur les côtes nord-américaines.

Sept années à bord d'un curragh de cuir étanché de suint, sept années d'errances. Parmi mes compagnons, un Ruber d'Italie.

CANADA. Voici l'Amérinque. Voici la baie de Québec, les forêts rouges, le chapelet des Grands Lacs ; au sud, la Rivière Longue, qui se perd dans le néant. Un personnage est campé sur la frontière ; son nom est inscrit sur le livre qu'il brandit : Baron de La Hontan ; au-dessous, une date : 1683. Une immense forêt l'entoure. On y voit une figure du jeu de l'aluette : « *un sauvage tenant un arc et une flèche et piétinant le sceptre, la couronne et le livre des lois : "ET LEGES ET SCEPTRA TERRIT"*⁸ ». Le Bon Sauvage, l'homme naturel, que n'ont corrompu ni la propriété privée ni la civilisation. En regardant mieux, on distingue derrière lui, dans la pénombre, deux archevêques qu'on a mis à rôtir sur les flammes.

...en dérision du Saint Baptême ils s'avisent de les baptiser à l'eau bouillante...
leur arrachent le cœur à tous deux leur ayant fait une ouverture au-dessus de la poitrine...
étant encore tout pleins de vie ils leur enlèvent des morceaux de chair de leurs cuisses du gras des jambes et de leurs bras qu'ils font rôtir sur des charbons et mangent à leur vue⁹...

Nouveau-Mexique. Au sud des forêts, une immense tâche blanche : *terra incognita*. Seule, à la limite du désert, une poupée peinte de couleurs vives portant un masque emplumé. Elle est chue du monde des esprits, elle trouble inexplicablement.

ÎLES ALÉOUTIENNES. Sous l'Alaska, s'enfonçant comme une corne dans l'océan, un long chapelet d'îles minuscules enveloppées dans le brouillard. Rien d'autre. Mais c'est l'un des seuls lieux de la carte dont le nom soit inscrit – comme si en lui résidait la nature des îles, et tout leur mystère.

JAPON. Un pont suspendu où une actrice du Nô engoncée dans une tunique se hâte en trébuchant sur ses semelles de bois. Sinon l'eau noire et l'écharpe écarlate qui flotte à son cou, tout est blanc : visage, kimono, chemin, cerisiers en fleurs. Sur la rive, dans un pavillon à la porte entrouverte, on aperçoit la même femme en compagnie galante. Si l'on pouvait écouter, on n'entendrait rien, pas un gémissement, pas un soupir. Il faut se renfermer en soi. Resserrer les formes. Brider les passions.

La femme et l'homme sont assis elle se
 tient renversée en arrière sur
 Les deux bras la poitrine nue les seins
 tendus son écharpe rouge entre
 Les dents une jambe posée sur l'épaule de
 l'homme assise sur son sexe il
 Tient la cheville droite l'autre main posée
 sur
 la
 cuisse
 gauche¹⁰ ...

VENISE. Une ville dessinée sur l'eau morte, un dédale en spirale
 compliqué de ruelles, de canaux, de ponts, d'églises, de palais superbes
 ou lépreux. Par endroits est incrustée une miniature dans laquelle, comme
 dans ces images peintes sous un bouton de verre au bout des anciens
 porte-plume, on peut s'enfoncer vertigineusement : peintures brillantes
 où revivent des temps à demi légendaires.

Quand on regarde la Ville. Si l'on regarde la Vi
 n'est qu'une masse informe de toits de palais
 coupoles canaux où grouillent les ponts et les es
 où les nervures des ruelles et rues appara
 comme fibres une toile d'araignée et se mê
 l'eau sans discontinuité semblent n'avoir d'autre
 de s'enrouler en désordre autour d'un centre aléa
 et de serpenter indéfiniment charriant la foule
 [...] ¹¹

Et comme dans le port de l'ouest, sur les places, dans les *calli*, des
 ombres surviennent et s'effacent. Entre toutes celles qui hantent la ville et
 la lagune, martyrs, peintres, écrivains, celle d'un homme aux traits
 incertains, dépositaire des souvenirs oubliés ; sur son passage, on fait
 silence.

ITALIE. Aucun pays qui soit ainsi constellé de noms, d'édifices, de
 personnages, d'images, foisonnement où l'œil peine à rien distinguer en
 particulier – comme ces ciels d'été, en montagne, si fourmillants d'étoiles
 qu'on n'y reconnaît plus les constellations familières. Il faudrait s'y
 attacher, la parcourir longuement ; on se promet de le faire un jour ; ce
 pays nous est, à nous aussi, une patrie sentimentale.

SAINTE URSULE. On découvre son effigie en plusieurs points de la
 carte – autant de stations d'un de ces chemins de croix qui déploient le

récit sacré dans la géographie : dans la Bretagne, nimbée de ses cheveux d'or ; sur le Rhin, entourée d'une nuée de jeunes filles ; à Rome, au milieu des mitres ; à Venise, accueillant un ange qui lui tend une palme ; à Cologne enfin, la proie des machines et des reîtres. Un roi anglais du haut moyen-âge veut donner Ursule à son fils. Elle exige que le prince se fasse baptiser et l'accompagne à Rome avec onze mille vierges. Elle le rejoint sur le Rhin, ils se rendent en cortège à Rome. Le pape, subjugué par sa beauté, abandonne tout pour la suivre, au motif d'évangéliser l'Angleterre. Le cortège est massacré par les Huns sous les murs de Cologne :

...Ils sont tirés vers le haut par des hommes qui les entraînent et poussent
 Les turbans les mitres et les corps décapités traînent à même le sol
 Ils sont liés et précipités du haut des rochers dans les pierres et les ronciers

Un paysage de ruines et de ronces où les porcs seulement viendront lécher du sang¹².

LE RHIN. Ce n'est pas un fleuve, mais une frontière. On ne l'approche pas sans une sourde inquiétude, on ne le passe pas sans réticence. Par bonheur, une belle ville est assise sur la rive française. On y lit le nom d'un inconnu : Sébastien Stoskopff. Un verre est posé sur la table d'une auberge ; on y devine, par transparence, un crime au couteau. Hormis le dessert brusquement interrompu, la scène baigne dans la pénombre.

Trois verres
 un gobelet d'orfèvrerie
 un nautille monté en argent

un citron	sur un plat
entamé	d'argent
laisse	une
pendre	tourte
sa	aux
pelure	cassis ¹³

L'ALLEMAGNE. Ce vaste territoire sans couleurs, uniformément figuré à l'encre bise ou brune, c'est le grand passé. Quelques allégories y sont gravées à la pointe sèche. On y reconnaît la Mélancolie, la Flagellation, la Botanique, *etc.* De vieux bâtiments y sont semés au hasard. Une seule ville, en plein milieu, qui n'est qu'un musée au fond d'un parc : Berlin. Si vaste et si vide qu'on ne saurait trouver ce que l'on y cherche.

CARTOUCHE. Au coin inférieur de la mappemonde, une sorte de page-titre. Le triple nom de l'auteur seulement. Pas de portrait : c'est un personnage de fiction – le nom donné à une certaine façon d'appréhender le monde et de conduire l'écriture.

3. Confidences

Je me souviens de l'ébranlement qu'a été pour moi, alors tout frotté de surréalisme (j'avais passé une année en immersion dans les années 20, lisant à peu près tout ce qui portait la marque du mouvement), la lecture du *Voyage de sainte Ursule* ; confortée, bientôt, par celle de *La Vie bariolée*, dans la belle collection toilée de *La petite sirène* : une sortie à l'air libre, une délivrance, au sens de l'obstétrique, car c'est à partir de là, me semble-t-il, que j'ai approché ma propre écriture. D'autres auteurs y ont concouru, naturellement, parfois très éloignés – Jean Ristat en particulier, qui se tient à bien des égards à l'autre extrémité du spectre poétique : nous sommes tous des mosaïques. Je crois, depuis, avoir lu tous les livres de poésie de Paul Louis Rossi, même absents des pages *Du même auteur*. Il est vrai qu'il prend plaisir à brouiller ses pistes, à jouer avec sa bibliographie, ajoutant ou retranchant tel ou tel titre en fonction de l'humeur ; ainsi de *La Vie bariolée*, rarement signalée sur ces listes versatiles.

Je cherche ce soir à retrouver ce qui, dans cette poésie, m'avait frappé. La forme d'abord – j'y reviendrai. Mais la matière aussi, tout autre que celles qui prévalaient alors. Ni l'effusion lyrique ni l'insistance malade sur le geste d'écrire, mais l'Histoire, la Géographie, l'Histoire Naturelle, la Peinture, la Littérature – tous sujets en quoi il m'est cher. Mesure-t-on ce qu'il fallut d'audace, aux temps enragés de l'avant-gardisme, quand les épigones de la Révolution Culturelle régissaient le neuf et l'ancien, le beau et le laid, le révolutionnaire et le bourgeois, pour publier un recueil ancré dans la légende – et sur une sainte de l'Église médiévale ? L'Histoire, donc, depuis les mythes celtiques jusqu'au Romantisme, avec une prédilection pour le Moyen Âge, dans lequel Paul Louis Rossi voit non l'âge de ténèbres qu'ont dépeint les romantiques, mais une ère de grande civilisation. Je partage cette attirance. Notre ancienne langue, découverte au lycée, dans le manuel des *saints* Lagarde et Michard, m'avait fasciné. Ce fut l'un de ces éblouissements de jeunesse qu'on passe une partie de sa vie à essayer de retrouver. Plus tard, la nuit venue, délaissant plans et calculs pour une grammaire d'ancien français, j'ai longtemps erré dans la littérature de ces siècles où toutes les passions se

montraient dans leur verdeur – et où l'on n'avait pas encore inventé la prose. C'est ce goût, sans doute, qu'avait ranimé *Le Voyage de sainte Ursule*. L'Histoire de Paul Louis Rossi ne s'arrête pas à l'aube du XX^e siècle ; mais si les drames de notre temps (l'Occupation, la guerre d'Algérie) sont évoqués dans ses récits, c'est assez discrètement, et l'on n'en trouve presque aucune trace dans sa poésie. Matière trop brûlante peut-être, blessure trop intime. Et je rêve confusément à ce qu'il pourrait, sur ces sujets, avec les moyens poétiques qu'il s'est forgés – une écriture neuve qui se souvient des formes anciennes : l'inscription lapidaire, le récit mythique, l'épopée, le palimpseste.

4. De formes et d'autres

Peut-on se contenter de vagabonder dans l'œuvre et finir sur un registre intime sans avoir évoqué l'écriture ? Dans les poèmes de Paul Louis Rossi, deux choses me semblent remarquables. Tout d'abord, le fait qu'il fuit le lâche, l'informe, le flottant. Il y a peu d'exemples chez lui, sinon dans ses tout premiers recueils, du vers dit *libre* – découpé à l'aveuglette. Il s'astreint presque toujours à une discipline. Il inscrit ses poèmes dans une forme nette, réfléchie : une cristallisation minérale. Et, d'autre part, la grande diversité des formes auxquelles il a eu recours. Certains poètes, ayant trouvé une manière, s'y tiennent le restant de leurs jours. Lui, il ne s'en satisfait pas ; il tente, se renouvelle, embrasse tour à tour une forme puis une autre, selon l'époque et le sujet. Si, depuis une vingtaine d'années, il n'écrit plus guère de poèmes, serait-ce parce qu'il croit avoir épuisé le champ du possible ?

Passé l'âge
d'hon
orer les

rites faut
-il
r

entrer les
mots dans la
gorge¹⁴

L'une de ses recherches les plus constantes a été l'articulation de la brièveté, d'une coupe prompt et franche du vers, avec le déploiement du sens sur la page. Je le ferai sentir par l'exemple, en allant du simple au

complexe – ce qui ne dessine en rien une chronologie : son écriture est affaire de pratique, de sensibilité, d'*émotion concrète* (pour reprendre le beau titre donné par Claude Adelen au rassemblement de ses critiques de poésie), beaucoup plus que de développement logique ou biologique. Pas de meilleure démonstration de ce que peut la brièveté que certaines pages de *Cose Naturali* :

branches
d'
aubépines

dans
un vase
en

cristal
de
roche¹⁵

Le sujet le plus banal qui soit, un vocabulaire d'une grande simplicité, aucune image. Tout l'art est ici dans la composition. Ce qui fait que la page porte un poème et non l'extrait d'un traité ou d'un procès-verbal de police, c'est la découpe du vers : « *La poésie n'est pas autre chose que cette scansion du langage*¹⁶ ». De ce point de vue, Paul Louis Rossi a sans doute été influencé par la lecture de William Carlos Williams, qu'on a pu lire en français dès les années soixante. Cette leçon de simplicité alterne, dans le même recueil, avec des poèmes beaucoup plus amples : c'est dans ce rapprochement qu'ils trouvent tout leur sens.

Les vers taillés courts reviennent de livre en livre ; ils sont, sous diverses apparences, le pouls naturel de Paul Louis Rossi. Ce dispositif peut en effet être articulé selon des schémas assez sophistiqués, comme dans *L'Impair ou La Vie bariolée*, publié quinze ans auparavant. Paul Louis Rossi y part souvent d'une courte citation, motif sur lequel il compose des variations, à la façon d'un musicien de jazz. La coupure est ici soumise à un rythme prédéfini, impair ; si le mot juste excède la mesure, l'auteur ne se gêne pas pour le couper comme un ver :

Ce qui est uni	murs écaillés oh !
rien ne peut le sé	les bras désolés
parer ni	des statues
 les collines en	 la lumière épar
soleillées l'o	pillée masque la
deur des noix	maladie des

plâtres le dernier
rouge des arbres
les gravats¹⁷

Le cours plus tortueux du poème permet des effets de rupture, des jeux de poursuite et de retenue du sens. L'inscription sur deux colonnes est facteur de trouble. On comprend vite la règle de lecture, mais on ne peut s'empêcher d'essayer d'autres ordres, par exemple par colonnes successives : le poème le plus simple semble se démultiplier. (Ce qui me fait penser à un beau recueil de Raymond Bozier, *Bords de mer* (Flammarion, 1998), dans lequel chaque poème, présenté sur deux colonnes, autorise les deux modes de lecture).

L'une des formes les plus fertiles développées par Paul Louis Rossi est la prose trouée, composée de courts éléments séparés par des blancs, que l'on trouve dans plusieurs recueils, à commencer par *Le Voyage de sainte Ursule*. Il l'a magnifiquement porté à épanouissement dans *Cose Naturali*, d'où j'extraie ce poème, pour le plaisir :

Die Welt und all ihr thun verdirbet... la page
n'est pas si blanche et la chair non
Plus seulement prête aux caresses ni lisse ni bonne
aux baisers mais déchirée trouée comme la
Peau traversée de rides et blessée ah ! l'esprit
aussi se perd et même la passion des
Amants qui tant ont flambé l'un pour l'autre
est comme la page déchirée l'un
L'autre se perdant et le monde et toutes ses
œuvres périssent... mais ne le savent pas
Si l'esprit aussi se perd que les amants au
Moins sachent qu'ils s'égarent pour ne
Jamais
se
retrouver¹⁸...

Paul Louis Rossi n'est peut-être pas l'inventeur de ce qu'il appelle le *blanc prosodique*. On le trouve ailleurs, chez Michel Deguy par exemple, et chez Claude Roy, injustement relégué dans son purgatoire après avoir tenu une forte baronnie sous le règne d'Aragon (il faut avoir lu, entre autres, le très beau *Sais-tu si nous sommes encore loin de la mer*¹⁹). Mais Paul Louis Rossi en a étendu et raffiné l'usage. La base en est le vers court ; le rythme, le battement du poème, est assuré par les espaces blancs sur la ligne, qui sont autant de suspensions de la voix et du sens. Ils permettent une grande flexibilité au sein d'une forme stricte. L'apparence

visuelle du poème est un facteur essentiel. Qui ne voit que le même matériau, découpé de façon identique par le souffle, changerait totalement si, au lieu d'être ramassé dans ses limites, il était disposé en colonne ? On verrait le poème s'effiloche, se dissoudre, perdre toute tenue ; il se résoudrait dans l'informe. Ce serait, à l'oreille, le même poème ; ce serait tout autre chose à l'œil. Leçon à méditer par les tenants de l'oralité pure.

Qui s'y vouerait, recenserait chez lui bien d'autres formes – distique, tercet, verset, *etc.* –, agréables à l'œil comme à l'oreille. Cette variabilité se lit au sein même des recueils. Aucun, me semble-t-il, où une même structure soit répétée du début à la fin. De ce point de vue, *Le Voyage de sainte Ursule* constitue presque un manuel de prosodie : pas moins d'une dizaine de formes différentes dans ce recueil qui n'a que 72 pages – y compris quelques formes expérimentales, à l'instar de ces poèmes dont la justification mange une partie du texte (voir plus haut, sur Venise)...

Quant à la prose, qui très souvent alterne avec la poésie, elle a cette particularité que le récit progresse non pas en une coulée continue, mais par courts paragraphes séparés : des strophes de prose ; la métaphore pourrait être étendue aux chapitres : toujours courts, ils sont de l'ordre formel du poème. Paul Louis Rossi a décrit la méthode analogique qui régit cette écriture vagabonde ; on sait que leur unité tient aux impressions, à ce qu'il appelle *le sentiment des choses*, plutôt qu'à un développement discursif. Le charme de ces proses intuitives n'en reste pas moins un mystère : une transparence trouble, une simplicité dubitative, une maladresse subtile où le rythme boîte avec le sens, si bien que, lisant ce fin lettré, on croit parfois lire les pages d'un écrivain naïf, comme on le dit du douanier Rousseau. Sinon que les références, que l'instinct qui préside à l'écriture suggèrent trop d'habileté pour qu'on s'y laisse prendre.

Je finis la *Vie de Rancé* en même temps que cet article. Le vicomte semble douter du portrait qu'il a tracé : « *On remarque des traits indécis dans le tableau du Déluge, dernier travail de Poussin : ces défauts du temps embellissent le chef d'œuvre du grand peintre ; mais on ne m'excusera pas, je ne suis pas Poussin, je n'habite point au bord du Tibre et j'ai un mauvais soleil*²⁰ ». Si j'ai échoué à définir l'attrait qu'exercent les livres de Paul Louis Rossi, tant mieux peut-être. Que le secret demeure ; que le charme subsiste, inexplicable.

NOTES

¹ Bibliothèque de Nantes, 2013 et *Un monde analogique* (Nantes, Joca seria, 2012).

- ² *Paysage intérieur, inscape* (Nantes, joca seria, 2004).
- ³ *Quand Anna murmurait* (La Bastide/Goudargues, Chambelland, 1963-Paris, Flammarion, 1999, p. 16).
- ⁴ *Un monde analogique* (Nantes, joca seria, 2012, p. 23).
- ⁵ *Faïences* (Paris, Flammarion, 1995, p. 128).
- ⁶ *Les États provisoires* (Paris, P.O.L., 1984, p. 40-41).
- ⁷ *L'Ouest surnaturel* (Paris, Hatier, 1993, p. 25).
- ⁸ *Le Potlatch, Suppléments aux voyages de Jacques Cartier* (Paris, P.O.L., 1980, p. 105).
- ⁹ *d°* (Paris, P.O.L., 1980, p. 14).
- ¹⁰ *Époque des cerisiers* (Paris, Point hors ligne, 1989, p. 42).
- ¹¹ *Le Voyage de sainte Ursule* (Paris, Gallimard, 1973, p. 68).
- ¹² *d°* (*op. cit.*, p. 35).
- ¹³ *Cose naturali* (Le Muy, Unes, 1991, p. 20).
- ¹⁴ *Inscapes* (Cognac, Le temps qu'il fait, 1994, p. 62).
- ¹⁵ *Cose Naturali* (*op. cit.*, p. 52).
- ¹⁶ *Les Gémissements du siècle* (Paris, Flammarion, 2001, p. 17).
- ¹⁷ *La Vie bariolée* (Paris, EFR, 1978, p. 40).
- ¹⁸ *Cose Naturali* (*op. cit.*, p. 126).
- ¹⁹ Claude Roy, *Sais-tu si nous sommes encore loin de la mer*, Paris, Gallimard, 1979.
- ²⁰ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Vie de Rancé*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1986, « Avertissement », p. 44.

Maurice Mourier

La méthode des essais et des errances

« Dans la recherche, j’aime l’incertitude et le hasard, pour moi, c’est déjà le romanesque. » Paul Louis Rossi écrit cette phrase le 4 janvier 2000, à l’orée du millénaire. C’est chouette, les millénaires, ça ne revient pas souvent. Un écrivain qui se trouve ainsi juché, par le plus prévisible – étant donné sa date de naissance, qui lui permettait d’espérer être encore parmi les vivants au point où s’accrocheraient wagon de queue et wagon de tête de deux siècles successifs – mais le plus aléatoire des événements (la rencontre fortuite d’un ovule et d’un spermatozoïde), à la jointure mal huilée d’une paire d’époques, peut se permettre ce genre de profession de foi.

Ou de non foi. Car la proposition, joliment balancée d’une affirmation (« j’aime l’incertitude ») à une hypothèse largement spéculative (« le hasard [...], c’est déjà le romanesque », mais enfin peut-être seulement « pour moi ») a un faux air de solidité qui séduit les âmes simples, tout en étant, à l’examen, fichtrement retorse et pas simple du tout.

D’abord, publiée dans *Visage des nuits* (2005), qui se présente en couverture comme un livre de « poésie », elle figure dans une section « Aphorismes » alors qu’à l’évidence elle ne constitue pas un aphorisme mais une réflexion critique, et ne concerne pas l’art poétique mais, explicitement, le roman. Ensuite, les deux questions implicites qu’elle pose (qu’est-ce qu’une « recherche » fondée sur « l’incertitude » ? Qu’est-ce qui, dans « le romanesque » – j’ai sans doute tort, parce que l’auteur est un romancier, d’associer l’adjectif substantivé au genre canonique du roman, son extension pourrait être bien plus large et englober, par exemple, la vie tout entière, susceptible d’être romanesque, ou non) semblent et sont de fait fort différentes : « recherche » du côté de la science, « romanesque » – nous venons de voir que l’acception du mot est floue – du côté de l’art.

En somme, et dès qu’il entre en contact direct avec l’œuvre, le lecteur de Paul Louis Rossi est perdu. Ce qui paraît limpide est semi opaque, les interrogations n’aboutissent pas, ainsi que l’indique un autre aphorisme du même ensemble, que je trouve révélateur, et tout à fait épatant : « Il n’y a pas de réponses aux questions que je pose. Sinon, pourquoi les poserais-je ? » En effet, mais si c’est nous, praticiens de bonne volonté des textes, qui posons la question naïve : d’où parlez-vous ? à tel fragment, poème, essai, roman, comment nous étonner de la réponse, accompagnée d’un sourire sardonique qu’on ne fait que deviner : *il n’y a pas d’abonné à la vérité au numéro que vous avez demandé ?*

Nous voilà bien avancés, direz-vous. À juste titre. La critique un peu pointue, et même la lecture bonhomme, n'aiment pas, justement, l'incertitude. Il faudra donc essayer de répondre et en ce qui concerne la recherche (mot également vague et d'expansion possiblement infinie), et en ce qui concerne le roman – mais pas seulement puisque Paul Louis Rossi est peut-être avant tout poète, et en tout cas fêru d'art, notamment pictural, et attentif au cinéma, et pour commencer lecteur lui-même, connaisseur et pertinent, des littératures tant française qu'étrangères, sans pour autant négliger la musique, et amateur éclairé du théâtre japonais, et... n'en jetez plus, cet homme-là a exercé tous azimuts une curiosité encyclopédique, c'est pour lui que Gargantua écrit à Pantagruel son fils : « Somme, que je voie un abîme de science ! »

Essayer de répondre à la question : Paul Louis Rossi est-il « un chaos d'idées claires », comme le disait de Voltaire Émile Faguet, un brave à deux poils (les braves à trois poils jouent dans un autre espace). Et en effet il y a du Voltaire en Paul Louis Rossi, en matière de pétulance, de pétilllement, et bien entendu de pertinence – qui ne va pas sans une dose d'impertinence programmée (mais apparemment ingénue).

Hum ! Soufflons un bon coup et puis reprenons tout depuis le début, car nous sommes des esprits rationnels que diable ! Commençons par le plus simple : la prose romanesque. L'écrivain ne l'a abordée que tard, après deux décennies (au moins) d'engagement poétique militant (jusqu'à accepter d'être un parmi d'autres, dans le collectif « Action poétique » notamment). Puis il a cessé de publier des recueils, entrepris une sorte de retour vers les origines familiales, l'Italie du père résistant et martyr, la Bretagne de la mère. L'exact inverse du parcours d'un Charles Péguy n'écrivant ses premiers poèmes qu'à l'issue de « vingt ans de probité de la prose ».

Il est si difficile, ou plutôt si douloureux, de se pencher finalement sur la destinée d'un père tragiquement disparu quand on n'avait soi-même que dix ans, si effrayant de courage et sans doute de folie de vouloir le retrouver au cours d'un périple italien – c'est le sujet de *La Villa des chimères* sorti en 2002 – que l'on se dit : le principe d'incertitude, revendiqué par l'artiste, dans cette quête impossible, va s'imposer d'emblée à la narration. Or pas du tout. Autant, dans la plupart des textes de « recherche » (et celle-ci dans ces circonstances *quasi* policières prend le sens restreint de « traque »), le cheminement de la prose est effectivement incertain, sinueux, perpétuellement louvoyant, autant la première moitié du livre obéit à une tout autre logique d'écriture.

Tout, jusqu'au milieu du chapitre IX (le roman en comporte XVIII) est en effet d'une clarté d'élocution sans faille, reposant sur des phrases simples, assertives, de longueur moyenne, qui décrivent une enquête

méthodique, rigoureuse, remarquablement « froide ». Le ton du narrateur, qui accomplit son voyage en la compagnie d'une femme au statut ambigu (amie, garde du corps, compagne) n'est en rien affecté par cette ambiguïté, qui devrait rendre le récit étrange. Non, elle n'est pas étrange, seulement buissonnière, cette randonnée à la claire et presque touristique géographie, aux étapes de « vacances » particulières, dont on suit avec intérêt mais sans trouble les vagabondages qui semblent s'inscrire dans la perspective de la découverte des « curiosités locales », du climat, de la gastronomie. Pas d'incertitude là-dedans, et pas non plus de hasard, au moins dans l'usage même de la prose : le romancier se montre capable de précision, de réalisme, il cultive le pittoresque et ne crache pas sur l'anecdote. On pourrait presque trouver dans son livre, parfois, l'agrément du *Magasin d'Éducation et de Récréation* pour lequel écrivait Jules Verne.

Mais halte-là ! Si le narrateur de Paul Louis Rossi fait preuve aimable de sobriété et de détachement à l'égard de la matière potentiellement bouleversante qu'il remue, soudain le chapitre IX en son centre (point médian du livre) vient casser violemment le confort du lecteur. Un personnage jusque-là seulement silhouetté et purement « romanesque », donc artificiel, celui de « la comtesse Wolfi », jaillit entre les lignes comme l'héroïne de conte gothique qu'elle est et, faisant visiter à son limier – devenu d'un coup sa victime – la « Villa des Monstres », ramène dans une demi clarté qui est d'abord une horridique pénombre, tous les fantômes rêvés d'un cauchemar morbide où se rejouent fantasmatiquement les obsessions d'un enfant hanté par les images impossibles à effacer de la seconde guerre mondiale, confondues avec les mille morts possibles du père.

Alors le narrateur se réveille (page 136) et le voyage reprend son cours, en apparence inchangé. Mais plus rien n'est pareil. L'apocalypse, c'est à dire la culbute, le retournement du gant, la révélation du mal absolu tapi au cœur du monde, a eu lieu. Une nouvelle lucidité s'installe, moins chimérique, mais elle a beau être chargée de détails que l'Histoire, la mangeuse d'hommes (la vieille radoteuse de Péguy) peut reconstituer (rapports malsains entre l'Allemagne et l'Italie, alliées puis adversaires, exécution de Mussolini, « république » de Salò, résistance du père, son arrestation, les raisons probables de sa mort à Tübingen, la vie dans les maquis italiens, les oustachis et Tito, la bande à Baader), le narrateur n'aura remporté de victoire que sur lui-même – « j'avais accompli cette randonnée au pays de mes origines, malgré les obstacles, sans défaillir » (page 248). Rien n'aura été rédimé, car rien n'est *rédimable*. Le trou béant de la mort du père ne sera jamais refermé.

C'est là que réside la certitude, et c'est elle qui, à jamais, interdit le bonheur. Car elle a couleur d'irréversible. Le narrateur de *La Villa des chimères* a-t-il, comme le conseille la sagesse des nations, fait le deuil ? On peut en douter. Il a quitté définitivement la voie chimérique, abominable évidemment, mais qui seule permet d'espérer.

Peut-être, après ce livre, le lecteur prend-il enfin la mesure de la profondeur où s'ancrent les interrogations, souvent fantasques, portées par tous les textes de Paul Louis Rossi, en vers comme en prose. Si l'auteur « aime l'incertitude », c'est que la seule certitude est la mort, qu'il repousse de toute l'ardeur de son désir de vivre, immense. Cette vitalité malgré tout, impérieuse, la conserver ne va pas de soi. Il y a des retours de désespérance, des rechutes. Comme Peter Schlemihl, le personnage d'Adelbert von Chamisso, il y a bien des jours où l'on a perdu son ombre. « Soirs ! Soirs ! Que de soirs pour un seul matin ! », dit Henri Michaux. Mais la pulsion de vie est plus forte, qui requiert l'incertitude sur les lendemains et affectionne le mécanisme imprévisible du hasard qui, s'il n'offre pas toujours, même au romancier, du « romanesque », permet au moins de rêver d'un avenir radieux, à défaut d'y croire.

Les éclairantes (et émouvantes) pages que Paul Louis Rossi, dans *Les Variations légendaires* (2012), consacre à son long engagement politique au centre puis sur les marges du communisme, sont à cet égard exemplaires. Contre les certitudes au front de taureau du camarade Jdanov, servilement relayées chez nous par Jean Kanapa et Louis Aragon à sa remorque, malgré toutes les palinodies, le principe d'incertitude dont la physique quantique a fait la clé du fonctionnement de l'univers, et le « hasard objectif » d'André Breton, constituent de merveilleux antidotes.

On peut s'en être aperçu très tôt, quand l'épouvantail du réalisme socialiste accablait tous les arts en France (de 1945 à 1955 au moins, tout de même !), ou l'avoir compris très tard. L'essentiel est d'avoir retrouvé intacts, ou déblayé rageusement les sentiers qui bifurquent de l'incertain, de l'inaccompli, de « l'océan ouvert » (encore Michaux !)

Cette capacité de dissidence, nul ne l'a jamais gagnée aisément. Elle a nécessité des combats qui ne sont pas achevés puisque quelques mammoth laineux, que le dégel du permafrost a hissés hors des glaces, barrissent encore les mérites des assassins Staline et Mao. Mais même si, dans le domaine malgré tout restreint du politique, ces revenants font plutôt rire, il est autrement malaisé, en art, de se conformer aujourd'hui, plus d'un demi siècle après la mort de Breton, à la profession de poésie d'Apollinaire dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* : « Incertitude, ô mes délices / Vous et moi nous nous en allons / Comme s'en vont les écrevisses, / À reculons, à reculons. »

Et pourtant c'est bien en art, et singulièrement en peinture, cadre privilégié de sa recherche, que s'exerce au mieux la méthode de Paul Louis Rossi. Recherche « au hasard », mais non pas sans but, celui-ci étant de s'émerveiller, peut-être, lors du choc initial, sans savoir pourquoi, mais en découvrant peu à peu, à l'aide de tâtonnements parmi les tableaux mais aussi bien les paysages naturels ou les êtres réels, et par dessus tout en picorant de livre en livre, les raisons, objectives pour le chercheur (qui peuvent rester au moins un temps inobjectives pour ses lecteurs), de repérer entre telle toile du *Quattrocento* et telle musique de jazz, ou tel visage de jeune fille, des affinités hautement électives qui motivent instantanément l'enthousiasme.

Errances, bifurcations de chemins qui, aux yeux de l'observateur superficiel, semblent se perdre dans les sables, mais dont le critique attaché à sa proie suit avec constance la piste ténue, reconnaît au flair les phéromones évanescentes qu'assurément le peintre a émises à sa seule intention voici des siècles. Cette méthode tient de la divagation et il est bien question en effet d'aller devant soi, sans peur de divaguer, en créant s'il le faut le chemin sur lequel on s'engage afin de dévoiler au bout, « dans les contrées du peintre Piero della Francesca », la Madone del Parto qui irrésistiblement attire l'amoureux fervent doublé d'un savant austère, selon l'idéal baudelairien (*Les Variations légendaires*, pages 189 et suivantes).

Il importe de noter que cette recherche-là, spécifique, aventureuse et solitaire, s'appuie sur un « voyage imaginaire », et que le chercheur se peint en « Voyageur », la majuscule conférant toute solennité au geste de chercher, mais que le récit, qui s'abandonne sans cesse aux suppositions les plus hasardeuses et choisit de préférence à la voie droite mille et une traverses, possède son rythme intime fait de fantaisie espiègle et d'une jubilation discrète qui le rend infiniment séduisant et suscite l'immédiate sympathie du lecteur.

Paul Louis Rossi, affable et légèrement halluciné, cherchant à débusquer en tout lieu la beauté cachée, lanterne de Diogène à la main car même en plein jour le passant banal ne voit pas ces nymphes qu'il s'agit de perpétuer, je l'aperçois assez distinctement à la fenêtre de sa « librairie », rigolant doucement dès qu'il a extirpé d'un texte improbable une de ces citations qui faisaient s'esbaudir Montaigne. Car lui aussi, comme ce dernier, procède « à sauts et à gambades », et lui aussi muse et s'amuse, ce dont nous, lecteurs, lui savons gré.

Car au bout des errances toujours recommencées, il y a des résultats tangibles : ces textes souvent courts, toujours allègres, que le poète consacre à sa recherche ludique dans l'univers mental des peintres, ne s'interdisant jamais telle digression zoologique ou botanique ou

historique pouvant mener fort loin, dans un souple mouvement balancé de réflexion et de rêverie ramènent comme en se jouant au cœur de la cible, l'extase du beau. On présume la nonchalance, à juste titre, dans ce parcours, mais il existe un pouvoir heuristique – pour *pédanter* un peu – de la nonchalance présumée. Ainsi fonctionnait l'inégalable charme de l'« essai », qui sert ici de modèle.

Autrement dit, c'est très sérieux tout ça et de rapprochement ingénieux en sous-entendu cocasse (Lichtenberg et autres héros de *l'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton ne sont jamais loin), on en apprend beaucoup dans les carnets théoriques de Paul Louis Rossi. La recherche en esthétique qu'il pratique si assidûment est bien une science. Mais c'est une *gaya scienza* qui refuse d'ennuyer (où l'on retrouve Voltaire derrière Nietzsche), et se déploie contre tout esprit de géométrie.

Ou peut-être simplement ce type singulier de science est-il un avatar de la poésie. Abordant l'étude des *Martyrs* dans *Visage des nuits*, l'essayiste feint de s'étonner du fait que Chateaubriand, sans conteste un des plus grands poètes de la prose française, n'ait produit, en vers, que de pauvres choses. Mais du temps de « l'Enchanteur », la poésie *stricto sensu*, encore non libérée du carcan prosodique hérité des Classiques qui, déjà au XVIII^e siècle, avait contraint les vrais poètes comme Rousseau à chercher en prose leur salut, ne pouvait que produire les ridicules versiculets de Voltaire (Chénier constituant une exception). L'admirable *Crise de vers*, fragment théorique de Mallarmé devenu bréviaire de toute poésie moderne, a simplement établi une vérité qui ne me paraît pas devoir être ébranlée : entre prose et poésie, point de différence de nature, mais seulement de degré, la poésie se distinguant de la prose par une simple tension spécifique du langage – simple, mais qui est un monde –, tension que le maître nomme « accentuation ».

De la pertinence de cette assertion – ou plutôt de cette rare certitude avérée, de *Nadja* à *Face aux verrous* – les exemples sont patents, et ce n'est certes pas l'aisance avec laquelle Paul Louis Rossi, dans son œuvre multiforme, passe de l'un à l'autre degrés (qu'il s'agisse d'essai ou de poème) des formes les plus littéraires de l'art d'écrire, qui viendra faire trembler le dogme.

Christian Rosset

Excursions sur le terrain vague
(cartographie d'échanges)

1.

Écrire au sujet de quelqu'un que l'on prétend connaître, disons *un peu plus* qu'un peu, suppose de mettre d'abord de l'ordre dans ses souvenirs ; ou plutôt : dans ce que notre mémoire, loin d'être absolue, a retenu de plusieurs décennies d'échanges amicaux. Ensuite, il convient de fouiner dans les archives (manifestations, expositions, émissions de radio, et autres projets communs) : champ de fouille étonnamment vaste dont l'exploration procure autant de plaisir (celui des retrouvailles) que d'inquiétude (découvrant – en creux – ce qui a été irrémédiablement perdu, même si le fait d'avoir été conduit à vider plusieurs volumes de stockage, boîtes, tiroirs, crochétant parfois d'antiques valises en carton bouilli débordant de papiers : lettres, programmes, photographies, ainsi que divers enregistrements sur supports variés, laisse à supposer que l'essentiel a été sauvegardé). Il y a aussi, et probablement *avant tout*, la bibliothèque. Les livres de Paul Louis Rossi y sont placés à hauteur de regard, donc particulièrement accessibles, même si depuis quelques années le rayon qui les rassemble est saturé et qu'il est devenu nécessaire d'intégrer ses nouveaux ouvrages à d'autres espaces de rangement.

Je me souviens avoir rencontré pour la première fois Paul Louis Rossi le 23 février 1976 au premier étage de la librairie-galerie La Hune où le collectif Change avait organisé trois rencontres à l'occasion de la sortie de son numéro 26-27, *La Peinture*. De lui, je ne possédais alors qu'un seul livre, *Le Voyage de sainte Ursule*. Deux ans après, j'ai acquis la première édition, encore fragmentaire, de *Cose Naturali*, aux bons soins du peintre Gaston Planet (rencontré lui aussi lors d'une manifestation de ce collectif – elles se succédaient à vive allure, ces années-là). Puis, à l'automne 1978, un troisième, *La Vie bariolée*, m'était amicalement offert par son auteur. Ensuite – disons à partir de la publication du *Potlatch* chez Hachette-POL en 1980 –, ça n'a plus cessé. Je n'ordonnerai pas ici la liste des cinquante-huit ouvrages que j'ai à portée et dont aucun ne m'a laissé indifférent (il doit m'en manquer quelques-uns, sans compter ceux à venir, qu'ils soient en cours d'écriture, en retard de publication, ou en projet).

Il y a donc ce *terrain vague* (j'insiste sur ce lieu, extrêmement concret même si en grande partie mental, que l'on retrouve aussi dans les écrits de Paul) où vivent secrètement les archives. Mais on peut aussi se laisser

porter par l'inconscient. Ce matin, par exemple, au sortir d'une nuit chaotique (de celles où on garde au réveil quelques bribes de nos rêves), me sont revenus ces mots : *reste cette affaire de complot*. Une fois passé le bref laps de temps où le rêveur éveillé se trouve interloqué par ce surgissement inattendu, quelques lambeaux de phrases remontent à la surface, composant une suite possible à ce début si prometteur – ou réminiscence – que j'ai attribué aussitôt, et sans la moindre hésitation, à Paul Louis Rossi (vraisemblablement un fragment d'une des premières lettres reçues de lui). Comme le courrier relevé est (en principe) assez rapidement classé, je sors le dossier sur lequel son nom est inscrit au pinceau à l'encre noire, et me mets à la recherche de ce papier – qui ne s'y trouve pas. Alors, tout à coup, je me souviens comment a surgi cette *affaire* et pourquoi *complot* est le mot essentiel qui a fait étrangement retour cette nuit.

Avant de rencontrer début 1976 dans cette librairie-galerie aujourd'hui mythique la *quasi*-totalité du collectif Change (j'avais été invité par Jean-Pierre Faye à y exposer un dessin et je connaissais déjà, mais encore très superficiellement, Jacques Roubaud et Mitsou Ronat), j'avais déjà établi un lien avec Claude Ollier, avec qui je partageais, entre autres choses, un goût assez prononcé pour le cinéma dit de la *modernité*, et en particulier celui de Jacques Rivette. Dans un texte sur *Paris nous appartient* (film dont on trouvera plus tard quelques échos dans les proses romanesques des années 1980-90 de Paul Louis Rossi) publié en 1964 sous le titre *Thème du texte et du complot* (dans le numéro des *Cahiers de L'Herne* consacré à Jorge Luis Borges), Ollier dit, de ce fameux *complot*, qu'on ne peut le nommer, mais qu'il régit la fiction. De Rivette, nous venions de découvrir *Out 1* dans sa version *Spectre* où cette histoire était poussée à ses plus radicales extrémités, ce qui nous réjouissait infiniment (bien que ce film durât dans les 4h15, j'en avais enchaîné deux projections en salle sans m'ennuyer ne serait-ce qu'une seconde). *Duelle* – variation magique, imprégnée de divers mythes celtes, sur cette *affaire* – allait devenir le choc cinématographique le plus fort de l'année de mes vingt ans où je découvrais tant l'œuvre, alors encore si souterraine, de Paul Louis Rossi, que l'homme avec lequel on ne pouvait qu'établir un lien amical au premier échange. Aussi avais-je ce mot à la bouche quand je lui proposais de composer avec moi (me présentant en musicien plutôt libertain – je veux dire dans la descendance de John Cage et du jazz le plus free) un *Atelier de Création Radiophonique* (émission d'essai de France Culture qui en était encore à sa période dite « héroïque », ou « pionnière ») dont le titre *Machinations* nous avait paru à tous deux évident, en réponse à cette suggestion initiale d'inventer une affaire – ou plus probablement une *histoire* – de *complot*.

Cet *Atelier de Création* (ou *ACR*) était construit principalement autour de textes sur la peinture, non celle de notre temps, curieusement, mais de celui d'Altdorfer (peintre du premier seizième siècle, contemporain de Thomas Müntzer). Projet très "politique", achevé en décembre 1976, diffusé le 20 mars de l'année suivante, et dont la singularité venait (entre autres) du fait que les proses étaient lues principalement par des écrivains (Jean-Claude Montel, Didier Pernerle) ou un artiste-graveur (Jean-Pierre Marchadour), et les poèmes par la musicologue Dominique Bosseur (à la voix délicieusement fragile) et l'auteur lui-même – donc par des non-professionnels (avec une exception cependant : René Farabet, qui était par ailleurs le producteur coordonnateur de l'*ACR*), ce qui ne se faisait guère. En explorant le petit dossier renfermant les manuscrits ayant incité ces lectures, j'ai finalement retrouvé cette fameuse lettre qui, s'achevait ainsi : « *Reste cette affaire de complot. Qui pourrait être aussi celui tramé contre LA CULTURE. J'entends par là le nombre incalculable d'idées reçues qui procèdent à la fabrication, la diffusion et la sauvegarde de cette HISTOIRE. Que nous ne pouvons pas dénoncer à visage découvert, puisque nous ne serions pas écoutés, ou trop. Mais trompés sûrement. Par quelque chose de beaucoup plus fort que nous. Pauvres oiseaux. Il faut donc s'y prendre autrement pour négocier parmi tant d'objets grands-beaux. Maintenant pour contourner cette addition dégoûtante de mythes et de valeurs accumulés. Et ne pas sombrer dans la dérision. Constituer des objets donc utiles, mais inachevés, et dire "vous pourriez le faire..." Non pas ce que dit Gertrude Stein : "If it can be done why do it ?" Mais : "Si vous pouvez le faire pourquoi ne pas le faire..."* » Stupéfait par ce texte dont la virulence n'avait d'égale que la drôlerie, je l'avais aussitôt intégré à cet *Atelier*.

Je n'écoute pas toujours d'une oreille attendrie ces productions de jeunesse (qui restent cependant de précieux documents pour comprendre ce qui s'agissait en cette lointaine époque), mais la foi en la nécessité de ce *complot* dont Paul Louis Rossi parle si justement, il me semble que nous l'avons constamment entretenue. Jusqu'à n'avoir plus besoin de l'évoquer. Notre *affaire* a toujours été de faire vaciller toute certitude établie, de mettre en évidence le caractère énigmatique de ce qui nous conduit à produire, notamment, ces objets sonores où la poésie est à l'œuvre, ne cédant rien de ce qui, formellement, la constitue, de ce qui lui insuffle cette étrange clarté où, s'éveillant, elle nous éveille, jusqu'à ce qu'elle trouve enfin (dernier acte et tomber de rideau) la force de s'éclipser – de prendre congé sans manifester le moindre drame.

2.

Il serait facile d'égrener les anecdotes, parfois amusantes, qui contribueraient à faire le portrait de l'artiste en être des plus attachants, doué du pouvoir de faire rendre les armes à ses pires ennemis en se montrant aussi brillant qu'adepte de l'autodérision : doté de la force de ceux qui ont dû quelque temps frayer dans l'obscurité avant de débroussailler un chemin autrement riche que celui qui ne mène qu'à une toujours fragile reconnaissance médiatique (qu'il a pourtant rencontrée sans en tirer davantage que le plaisir d'un échange imprévu – je songe à cette émission de télévision du 5 juin 1992 sur FR3, où Bernard Rapp s'était montré ému de recevoir l'auteur d'un livre aussi magnifique que *La Montagne de kaolin*, s'excusant au nom des siens que sa chaîne, la seule alors dotée d'une émission littéraire d'assez bonne audience, ait attendu aussi longtemps pour l'inviter).

Mais auparavant (au début de l'été 1981), nous nous étions retrouvés dans une situation *quasi*-burlesque quand, fuyant une fanfare composée de *freaks* (comme il en surgit parfois dans les films d'horreur) qui nous poursuivait de ses assiduités, comme si nous étions les seuls à avoir débarqué ce jour-là sur l'île d'Aix, nous nous étions réfugiés dans cet étonnant musée où des animaux empaillés installés dans des décors poussiéreux, peints on ne peut plus sommairement, nous faisaient irrésistiblement penser à des épisodes inédits des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. Est-ce bien le même jour que, nous étant arrêtés pour pique-niquer à l'entrée d'un chemin bordé de végétations épineuses, saluant au passage les touristes y pénétrant tout sourire pour, quelques minutes après, en ressortir endoloris, la mine défaite, nous avons spontanément forgé le concept de *sentier des imbéciles* qui, aujourd'hui encore, nous met en joie comme des enfants ?

Un autre jour, à la recherche de monuments mégalithiques, nous sommes tombés sur d'imposants *blockhaus* en bord de mer que, de loin, on aurait pu prendre pour des dolmens (ou des allées couvertes). Mais ce qui reste en mémoire, à chaque fois, c'est le récit que Paul compose pour le plaisir (et aussi pour l'édification) de ses compagnons de route, le temps de la promenade. Je me souviens de l'été 1978 (la date est facile à retrouver, car nous écoutions à longueur de journée le premier vinyle des Sex Pistols, *Never Mind The Bollocks*, ainsi que *Some Girls* des Rolling Stones qui venait tout juste de sortir) où nous avons passé de merveilleux moments d'échanges dans une maison de l'île d'Oléron (celle de notre ami Joël Drouilly qui nous avait invités à y passer quelques jours) à l'écouter parler de son grand projet sur *Les Royaumes celtiques* (j'en profite pour noter qu'il y a, dans une version peut-être non publiée de ce

long poème – dont la version “définitive” a été recueillie dans *Les États provisoires* –, une trace ironique de cette écoute de la musique punk dont nous lui imposions l’écoute, sans qu’il ne manifeste le moindre déplaisir). Certains soirs Paul Louis Rossi se lançait dans un long monologue qu’il lui arrivait soudain d’interrompre brusquement, nous regardant, les yeux malicieux, et nous disant : « ce qu’il y a de bien avec vous, c’est qu’on peut vous faire avaler n’importe quoi ! » Il est vrai que nous étions jeunes... Et si je peux écrire aujourd’hui au sujet de Paul – ou plutôt *avec* lui –, c’est parce qu’il n’y a pas eu, entre nous, que des échanges plus ou moins remarquables (dignes de figurer dans une sorte de panégyrique – ou d’hommage pré-posthume, ce qui serait d’une rare incorrection) à faire remonter à la surface, mais aussi des “choses de peu” : minuscules traces d’un vécu qui a formé notre jeunesse et qui perdure aujourd’hui où les plus jeunes acteurs impliqués dans cette suite d’anecdotes approchent (ou ont même dépassé) la soixantaine.

3.

Dans ces temps pionniers (aujourd’hui si loin, mais toujours si proches), il m’était impossible de penser à Paul sans convoquer aussitôt certains de ses intimes avec qui il avait fait, au passage des années 1950 et 60, à Nantes, sinon les 400 coups, du moins quelques-uns plus ou moins mémorables. Je songe à Jean-Claude Montel, aujourd’hui injustement oublié alors qu’il aura été probablement un des écrivains les plus remarquables de l’après-nouveau-roman, avant de sombrer dans la dépression, donc la solitude, la tabagie et l’alcool qui l’accompagnent, le laissant au printemps 2013, abandonné de presque tous, sur le carreau. Et aussi, bien entendu, à Gaston Planet, peintre de Beauvoir sur Mer, petite ville de Vendée, que certains (dont je fus) eurent la chance d’accueillir quand il débarquait à Paris, véhiculé par des marchands d’huîtres de la région qui allaient vendre leur production sur les marchés. Paul et Jean-Claude se disputaient le privilège d’écrire sur cet *ami* qui faisait des *frottages* sur d’assez grandes toiles souples (morceaux de draps, le plus souvent usagés) dont ils avaient rapidement saisi la singularité – voire la radicalité. Qui les a un peu connus, individuellement ou en réunion, ne peut qu’avoir été touché par le lien exceptionnel qui les a unis jusqu’à la mort précoce en 1981 de celui que Paul appelait « le Peintre » (avec un P majuscule, en écho à l’initiale de son nom de famille). Avec mes camarades de fortune, jeunes artistes encore en devenir, nous cherchions à passer le plus de temps possible avec ces aînés (que nous incitions probablement à se montrer plus turbulents que nous). Quand ça s’est

cassé, nous fûmes quasiment orphelins. Mais, étrangement, rien n'a disparu. D'où l'absence de nostalgie éprouvée pour ces années-là. Tout est, encore et toujours, à portée, du moins pour qui sait rester attentif à ce qui se manifeste aujourd'hui de plus discret. Il y a une inactualité de ce qui est ici rapporté, ou raconté (car ce petit essai est bien évidemment aussi une fiction), qui est fait – composé, tissé – de ce qui résiste envers et contre tout.

Quand on fréquente – ce qui signifie avant tout : échanger, collaborer, produire, créer ; mais aussi vivre ensemble de longs moments de silence partagé – quelqu'un pendant plus de quatre décennies, cette personne finit par appartenir à ce monde du *terrain vague* déjà évoqué qui, bien au-delà du fait qu'il est le lieu des archives, de la mémoire, est d'abord celui de *l'enfance retrouvée à volonté*. Je me rends compte en cherchant mes mots que ce qui faisait que ces aînés (Paul, de vingt-deux ans ; Gaston, de presque dix-huit ; et Jean-Claude, de quinze) pouvaient nous sembler aussi proches, c'est qu'ils montraient encore à chaque instant les signes de ce qui les avait unis quand ils avaient l'âge que nous avions alors. Au fond, cette *affaire* a à voir en premier lieu avec la *jeunesse*, et même la prime jeunesse, ce moment où on commence à se *frotter*, par la langue, à autrui. D'où ces fascinations réciproques entre nos moyens d'expression : poésie, peinture, musique..., nées d'un authentique besoin de se retrouver entre praticiens de modes d'écriture, parfois *multiples*, circulant naturellement de l'un à l'autre. Donc de toucher à ce que fait, de manière autrement impeccable, l'ami. Moment d'intense bonheur (par exemple) que de découvrir les dessins de Paul Louis Rossi, accordés à la graphie de ses textes : son trait, d'une "juste" – d'une "sincère" – *naïveté*, autrement dit d'une remarquable *exactitude*, désencombré de tout savoir technique inutile, comme d'avoir enfin la révélation des écrits posthumes de Gaston Planet que Paul a recueillis et fait publier au Temps qu'il fait sous le titre *Né dans la neige un jour d'hiver*. L'époque aura beau faire ce qui est en son pouvoir pour évacuer ces sublimes rebuts, elle n'y arrivera pas. *The present day composer refuses to die* (Edgar Varèse).

4.

Il n'est pas impossible qu'en tant que « producteur délégué à France Culture » (titre un peu ronflant, mais il faut bien faire avec la pile de contrats rédigés sous ces termes), non seulement pour les émissions dites « de création », mais aussi au *Programme musical* (ou dans divers espaces, jadis ouverts), mes collaborations avec Paul Louis Rossi tiennent la route, avec le temps, bien mieux que la moyenne. Je réécoute, en

tremblant un peu, la vingtaine d'émissions co-signées sur plus de quarante ans et je n'y trouve que peu de choses qui me fassent éprouver du regret. Bien entendu, il y a de nombreuses fautes, la radio ne vit que de ça, mais elles ont toujours le pouvoir d'ouvrir l'écoute – de la rendre libre. J'ai longtemps pensé et pense toujours (pour ne pas dire : de plus en plus) que nous gardons en commun une sympathie pour les formes les plus radicales d'esprit libertaire. Ma génération – caractérisée par un passage à la puberté coïncidant avec mai 68 – s'étonnait de ce que tant de nos aînés puissent encore se réclamer du PCF (certains avaient leur carte de militant dans le portefeuille – j'en ai vu un, très en colère après une décision aberrante du comité central, la découper théâtralement en quatre morceaux, avant d'aller la reprendre le lendemain). Le passage aux années 1980 a enclenché la liquidation (provisoire ?) de l'essentiel des utopies de ce vingtième siècle qui commençait déjà à montrer de nombreux signes d'épuisement. Des avant-gardes, ne restait plus que l'amour inébranlable, un peu fétichiste, pour Dada (qu'il ne s'agissait plus de lâcher). De mon côté, je cherchais à la fois la possibilité d'inventer de nouvelles formes de *ready-made* (côté musique, surtout – exprimant ainsi le refus de toute *intériorité*) et (côté arts plastiques – dessin, peinture) la réconciliation avec l'idée d'expression – d'exploration de soi, de recherche sensible –, sans pour autant rompre avec le *minimalisme*. On retrouve cette tension entre hasard et volonté (entre laisser-aller et usage précis de savoir-faire appliqués) dans la deuxième émission de l'*A.C.R.* composée avec Paul à partir de d'un de ses livres majeurs, *Le Potlatch (Suppléments aux voyages de Jacques Cartier)*, que Paul Otchakovsky-Laurens venait de faire paraître dans sa collection chez Hachette (on ne peut l'acquérir aujourd'hui que sur *internet*, et à prix prohibitif, car ce livre, n'ayant jamais été réédité, est devenu *quasi-introuvable*).

Il m'est arrivé de dire que cet *ACR* de 1980 a été, cinq ans après *Our musique* (avec Claude Ollier), mon deuxième *premier opus*. Le réécouter avec un mélange de curiosité, de réactivation du souvenir, gardant un esprit critique des plus aigus (j'avoue avoir jeté à la poubelle, un jour d'intense colère, tous les enregistrements originaux des musiques de cette émission. Ne restent aujourd'hui de matériellement accessibles que le mixage de 140 minutes diffusé par l'*ACR* que l'*INA* a la charge de conserver, ainsi qu'une seconde version, amputée d'une heure, réalisée en 1983), je ressens encore ce qui était alors en jeu : secouer le cocotier de la création radiophonique en mettant en actes une série de refus (pas question, une fois de plus, d'engager de comédien – inviter plutôt Jean-Claude Montel et Didier Pernerle, encore et toujours meilleurs lecteurs possibles, ou le peintre Gérard Brassel et les mimes corporels Claire

Heggen et Yves Marc ; refus, autant que possible, d'enregistrer en studio – le faire plutôt dans des jardins publics, dans une voiture traversant Paris, dans des escaliers d'immeuble ou même des ascenseurs... ; la musique, ne devant jamais être utilisée comme simple fond sonore, est à la recherche d'autonomie, à la limite sans le moindre lien, sinon rythmique, avec le texte – avec lequel elle a néanmoins de nombreuses affinités –, je veux dire : ne signifiant rien d'autre qu'elle-même ; *etc.*). C'est aussi la première émission réalisée sans le concours de Yann Paranthoën, formidable technicien et surtout créateur de premier ordre qui m'a quasiment tout appris du métier. De plus (retard merveilleux de France Culture) : en stéréophonie – enfin ! Et quel *livret* ! Paul Louis Rossi m'avait fait passer une copie carbone de la frappe manuscrite originale de son livre, avec quelques repentirs tracés de sa main. Papiers et encres de diverses couleurs... Je me sens, la regardant avec émotion, comme un archiviste, ou conservateur à la Bibliothèque Nationale, ayant hérité d'un trésor.

Entre assauts d'humour intempestif (parfois très bruts : *minute couillon tout a une fin et avant la tienne...*) et retenue minimaliste (comme cette longue, imperturbable, lecture du *Blockhaus* – curieusement orthographié dans le livre avec deux "s" – par Didier Pernerle, trouée de brèves séquences musicales composées d'aussi peu de notes que possible, aux *tempi* très lents, que certains trouveront austère et ennuyeuse, tandis que d'autres se régaleront de cette morosité délicatement animée), *Suppléments aux voyages de Jacques Cartier* a gardé, avec le temps, l'essentiel de ce qui le rendait vivant et au fond *inarchivable*, car résistant à toute possibilité d'achèvement, comme s'il ne pouvait survivre qu'à l'état d'objet trouvé, de bouteille jetée à la mer, jusqu'à ce qu'il soit recouvert d'un oubli absolu. *Vivant ou intégralement disparu*. Pas de compromis possible.

5.

Mais l'*essai radiophonique* le plus mémorable, qu'il serait selon moi souhaitable de rendre indestructible si l'on devait libérer les archives de leur trop-plein, est celui qui porte le beau titre de *Gavrinis ou l'esprit du lieu* (enregistré en juin 1983 dans le Golfe du Morbihan, monté et mixé d'août à novembre et diffusé le 4 décembre suivant). Il se trouve que nous avons déjà fait, Paul, Mikaël (son fils), Pascale (alors ma compagne) et moi-même, un voyage d'une dizaine de jours dans cet *Ouest surnaturel* en juillet 1981, partant de La Rochelle (avec virée à l'île d'Aix déjà évoquée) pour rejoindre Guérande, le Pouliguen et Batz sur

Mer en Loire Atlantique, puis Carnac et le Golfe du Morbihan, achevant notre périple à Saint-Cado sur la rivière d'Etel, avant d'aller saluer une dernière fois Gaston Planet à l'hôpital de Nantes. Le moment fort avait été pour ma compagne et moi la découverte de Gavrinis, ce tumulus qu'il était alors encore possible de visiter très librement (aujourd'hui, c'est une autre affaire) et je me souviens m'être assez vite dit que ce serait bien d'y retourner avec une équipe de la radio – ce que nous fîmes deux ans plus tard, en compagnie de Marie-Ange Garrandeau et Monique Burguière, très efficaces complices de l'*Atelier de Création*, en cette époque où le travail était accordé aux amitiés qu'il faisait naître entre artisans, devenus acteurs, protagonistes, d'un essai, ou tentative un peu folle de faire passer ce qui s'invente dans l'instant sans le moindre alibi *culturel*, au sens où Paul l'entendait, comme déjà noté, en parlant de *complot*.

Gavrinis ou l'esprit du lieu est – selon les critères de ce terrible vingt et unième siècle avide de fausses accélérations – terriblement lent : on prend son temps ; aucune urgence, sinon celle de parfaire la trajectoire rêvée, ne retenant des opérations possibles que ce qui crée de la tension – électrifiant ainsi l'écoute, offrant aux auditeurs quelques courts-circuits leur permettant de recharger les batteries de l'écoute et, ainsi, de suivre notre traversée de l'espace-temps de la première à la dernière seconde. Il faut bien entendu se laisser séduire par le charme de celui qui est quasiment seul à parler pendant plus de deux heures ; mais ce n'est pas véritablement une épreuve, il suffit de consentir au plaisir de tendre délicatement l'oreille, ou plutôt de la garder à l'état sauvage – cette séduction n'étant pas de l'ordre de l'assujettissement, mais, bien au contraire, liée à la possibilité de partager ce qui résiste le plus en nous de cette domestication des esprits. On reconnaît très vite en Paul Louis Rossi un solitaire, réservé autant que combatif, et ouvert à toute vraie rencontre : un irréductible frayeur de mondes sans préjugés ni arrogance. John Cage disait, à propos de la musique de Christian Wolff, qu'*on ne peut que se mettre à écouter de même que, quand on prend froid, on ne peut que se mettre à éternuer*. Je pense quelque chose de cet ordre à propos de la voix (enregistrée ou non) de Paul : on s'abandonne rêveusement à son écoute et, peu à peu, on saisit ce qui est bien autre chose qu'un message. Plus il parle de lui, plus il touche ce qui, en nous, a don de réveiller l'esprit (non le pur viscéral – et encore moins ce qui ordinairement s'affirme de l'ordre du cérébral –, mais cet entre-deux qui irrigue notre faculté de tirer de toute écoute un précieux viatique pour le cheminement de la pensée, bien au-delà de l'entretien de l'égotisme ordinaire).

Il nous faut maintenant citer cette parole de Rossi : « Tout de même, l'écriture, ce qui est terrible, c'est que c'est les mots... C'est une

ratiocination de soi-même, une espèce de macération... Je vous ai dit que j'étais tout à fait contre le tragique et pourtant, vous voyez, là, j'ai les doigts à peu près clairs ; mais si je me mets à écrire, au bout de trois heures, j'ai les doigts totalement déchiquetés... C'est très curieux, il y a une sorte d'auto-dévoration, comme ça, très pénible... Il n'y a vraiment aucun bonheur... Alors, quand c'est fait, c'est bien, mais tout le travail avant, c'est quelque chose de pénible... Car tant que ce n'est pas complètement mis en place, je veux dire à la virgule près, c'est vraiment moche, ça n'a aucun intérêt... » Nous sommes à la toute fin de ce parcours radiophonique qui opère une forme de condensation des enregistrements de trois journées passées ensemble, jour et nuit ou presque, en cent quarante minutes. Alors Paul Louis Rossi plonge, brusquement, sans prévenir, dans la rivière d'Étel où Monique Burguière s'aventure à son tour pour enregistrer ses mouvements au plus près. Éléance de l'écrivain de laisser le dernier mot au bruit le plus juste, celui qui nous permet de quitter les lieux sans rien refermer : une fois le corps ayant retrouvé son immobilité, donc à nouveau silencieux, on entend encore, le temps de quelques secondes, le ressac de l'eau de mer... Alors que l'antenne a été aussitôt rendue aux journalistes en charge du quotidien, on peut supposer que ce son continue de hanter, au moins quelques instants non-mesurés, les auditeurs.

6.

J'ai parlé de trois émissions de radio, réalisées entre 1976 et 1983, alors que j'en ai compté une bonne vingtaine qu'il n'est pas question ici de recenser une par une, même si certaines valent bien ces trois premières, et leur sont même, du moins en ce qui concerne les plus récentes, supérieures, en ce sens qu'elles manifestent une plus grande économie, un resserrement bienvenu, et qu'elles s'attachent à parfaire, de manière sonore, mais pas seulement, ce qui, *in fine*, constituerait un portrait, au sens où on l'entend en peinture : quelque chose que l'on pourrait embrasser d'un seul regard (pénétrer d'une seule écoute) tout en pouvant l'explorer à l'infini (et c'est bien là l'enjeu principal de la création radiophonique). Au début de la toute dernière à ce jour, composée en 2014 sous le titre *Paul Louis Rossi – portrait dans le miroir à trois faces*, notre ami (car il ne s'agit plus de faire semblant ou comme si : amis, nous le sommes depuis déjà longtemps et l'auditeur doit nous écouter en connaissance de cause – vérité de ces échanges où l'on se tutoie parfois, mais sans jamais sombrer dans l'entre-soi politico-journalistique) affirme qu'il est « *un faux bavard, un faux parleur* » ; à

ma question : « *et un vrai quoi ?* », il répond, souriant : « *je n'ai aucune idée sérieuse de qui je suis.* »

Et, une fois encore, je me souviens... Je revois Paul en compagnie de son amie Marie Étienne descendant d'un pas tranquille la rue de la Chine dans le vingtième arrondissement en direction des Jardins de Belleville, tout en devisant gaiment à propos d'*Équipée*, un des grands livres de Victor Segalen, qu'il m'avait fait découvrir au début des années 1980 et que j'avais aussitôt fait passer de main en main, relançant ainsi nombre d'échanges sur ce que signifie marcher – traverser l'espace en sandales avec un bâton (ou plus simplement en chaussures légères, les mains dans les poches, comme ce jour-là : un lendemain de tempête, ensoleillé). Ou bien, un autre jour, à Nantes, sillonnant la ville sans micro ni magnétophone, sans même avoir en bandoulière ou dans la poche le plus rudimentaire appareil photo, où, à le suivre, on saisissait qu'il retournait sur le territoire de ses jeunes années – dans son propre terrain vague – pour nous montrer discrètement que ses livres n'étaient pas composés de pures chimères. Le *Visiteur du clair et de l'obscur* est aussi explorateur du visible et de l'invisible – de leurs liens singuliers. Et soudain, montrant du doigt quelque chose au loin, il nous dit : « *tu vois ?* » Et parfois n'est visible qu'un léger voile de brume en train de se lever ; ce que nous devrions voir se trouve bien entendu exactement là où pointe le doigt, mais il est encore trop tôt pour s'en rendre compte, sauf si on possède comme lui, à fleur de peau (ou de langue ?), ce fameux *esprit du lieu*...

J'ai depuis longtemps quitté le vingtième arrondissement de Paris pour aller vivre dans un coin de banlieue d'où on peut plus directement prendre la route de la Bretagne, mais il m'arrive de retourner voir si le facteur de clavecins est toujours là rue des Maronites ou si les librairies branchées et les bistrots avec *happy hours* continuent de fleurir du côté des rues Julien Lacroix et de la Mare et, dans ce cas, je n'oublie pas de rendre visite à Paul Louis Rossi. Et, à chaque fois, à peine entré dans son "lieu de vie & d'écriture" (car quelle frontière entre les deux ?), mon regard se dirige vers ses "fétiches" exposés sur les murs, vraies ou fausses reliques d'explorations plus ou moins lointaines, dans le temps comme dans l'espace. Le lieu est hanté sans pour autant que le silence ne soit troublé, sinon par les bruits de la rue, plutôt animée quand reviennent les beaux jours. La table de travail de l'écrivain, plus d'une fois photographiée pour les besoins d'un livre, toujours très bien rangée, avec ses pots emplis de crayons, avec ses carnets empilés, fascine le visiteur : quelque chose d'un autre temps, où pourtant du neuf surgit au quotidien de la main de l'écrivain, toujours au travail, dont on attend encore et

toujours *monts et merveilles* (pour reprendre le titre du poème d'ouverture des *États provisoires*).

7.

Il me suffira d'ajouter, pour conclure cette longue dérive que, quand on m'a commandé une œuvre musicale en hommage à l'auteur du *Démon de l'analogie*, des *Chemins de Radegonde* ou de la rimbaldienne *Rivière des cassis*, le titre de cette pièce (acousmatique – composée et réalisée dans les studios du GRM) m'est venu on ne peut plus spontanément, comme une évidence : *Le Regard de Paul*. Rome (où nous avons découvert de concert certains tableaux du Caravage), Venise (hantée de mille bruits), mais aussi le Morbihan, ses oiseaux sauvages et les remous de l'eau (les vagues, le reflux), le souvenir de Thomas Tallis, de Gesualdo, de Monteverdi, mais aussi de simples respirations oubliées (mâtinées de quelques traces de Messiaen ou de Scelsi), et autres choses de peu (quelques grincements au bord de l'inaudible) qui font la vie, animent cette longue carte postale envoyée d'on ne sait où. *Le Regard de Paul* a été installé quelques mois au musée de Nantes, dans la salle des Natures mortes. Un jour, j'y suis passé et me suis installé un peu à l'écart, tapi dans l'ombre. Grand calme. Et soudain, un visiteur, traversant un rayon invisible, a enclenché le lecteur de CD et cette musique a commencé d'être diffusée... Quelques harmonies discrètes. Et puis, très vite, le craquement d'un plancher de bois sous les pas d'on se sait qui... Le visiteur a tout à coup une inquiétude. Il tourne la tête à droite, à gauche, se retourne brusquement, mais ne voit personne... Et pourtant les craquements continuent ! On est au bord du silence, et cependant... il a de l'oreille notre visiteur... Je me retire. Je ne saurai jamais le fin mot de l'histoire, sinon que cela aura été un moment délicieux. Je remercie intérieurement Paul Louis Rossi d'avoir permis cela. Je me dis alors qu'il est l'heure d'éteindre les feux et de nous éclipser. Je me demande comment quitter le terrain vague – ce lieu de nos aventures, et aussi de nos immobilités – avec grâce. Si nous étions des gens de théâtre, nous dirions, de manière un peu solennelle : « Rideau ! » Mais notre addiction pour le cinéma – frère ou plutôt sœur aînée de la radiophonie – nous suggère, bien plus justement : « Cut ! »

Catherine Soulier

A B C... pour PLR

Paul Louis Rossi ne déteste pas les dictionnaires, les glossaires, les abécédaires, les vocabulaires, les listes (du Vocabulaire de la modernité littéraire au Glossaire des Ardoises du ciel on en trouve un certain nombre dans ses écrits). Il n'aime pas les notes de bas de page, poussant, dit-il, jusqu'à l'aversion ce manque de goût. Ce parcours arbitraire et divagant à travers ses livres tire sa forme de cette double constatation.

A

Analogie

Au fondement de la pensée magique et au cœur du surréalisme dont elle est un principe poétique essentiel, l'analogie permet la mise en relation spontanée et intuitive de deux éléments *a priori* très distants, étrangers l'un à l'autre voire antagonistes. Pour André Breton, qui, selon Octavio Paz, « a cherché [...] les vestiges vivants de la science suprême : l'analogie universelle » (préface à *Je vois j'imagine*), « la seule évidence au monde est commandée par le rapport spontané, extralucide, insolent, qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre que le sens commun retiendrait de confronter » (*Signe ascendant*). PLR, pour sa part, s'avoue « tenté par ce qu'[il] appelle le démon de l'analogie. C'est-à-dire, en bref, la construction possible, utopique, d'un système analogique généralisé ». Il a, de fait, conçu avec le plasticien Éric Fonteneau « une exposition analogique » présentée du 16 novembre 2012 au 31 mars 2013 à la Bibliothèque municipale de Nantes, où fossiles, masques et statuettes, lettres, manuscrits, livres rares, peintures, dessins, estampes s'unissaient « avec l'ambition de constituer ce que Raymond Queneau appelait une *Petite cosmogonie portative* ». Pourtant, son écriture ne se fonde pas sur une poétique de l'analogie qui privilégierait comparaisons et métaphores. Plutôt attachée à la description, voire à la simple nomination, « désaffublée » comme eût dit Ponge, elle tend vers une sorte de nudité. L'attirance – la fascination ? – pour l'analogie n'exclut donc pas la suspicion. PLR le précise, « la pensée analogique peut mener au chaos ». On pourrait ajouter que l'abus des figures d'analogie peut conduire au pire poétisme. Rien d'étonnant alors à voir reparaître de loin en loin l'injonction aragonienne : « Écartez-vous de moi Démons Analogies ».

B

Brièveté

Sans doute l'une des caractéristiques majeures de la poésie de PLR. Ceci dit sans souci d'exhaustivité mais dans le souvenir d'une phrase de *Faïences* : « Il fallait songer à la brièveté » et dans la fascination des poèmes de ce recueil qui pousse à l'extrême le parti pris des *Cose naturali* : poèmes très étroits, de peu de vers, eux-mêmes brefs, d'une syntaxe minimale ; « poèmes minuscules » dit PLR – d'une émouvante minceur et d'une curieuse intensité de présence dans leur dépouillement :

(morceau de jaune...)

morceau
de jaune

lisse

Minimalisme ? PLR, tout en signalant le risque de la pratique, n'a pas reculé devant ce mot qu'Yves di Manno emploie pour sa part avec précaution, veillant à distinguer ces épures d'un minimalisme aride et théorique. À noter que la brièveté n'est pas propre au seul vers : la prose aussi offre des formes brèves. Blocs de texte coupés courts, parfois numérotés, parfois sommés de dates (« le 22 mars 1983 », « Le jeudi suivant ») ou de titres (« *Sedum telephium*... », « L'objet... ») qui peuvent surgir entre parenthèses (« (maison...) », « (chambre....) »). Prose ou poésie, c'est, *mutatis mutandis*, le même art de la concision.

C

Combat (de Saint Georges et du dragon)

Dans la mythologie grecque, Persée délivre Andromède, princesse éthiopienne, du monstre marin auquel elle était offerte en pâture pour apaiser la colère des Néréides. Dans la *Légende dorée*, Saint Georges, officier chrétien, sauve la fille d'un roi de Lybie du dragon auquel elle était livrée pour le salut des habitants de la contrée. Cette version christianisée du combat du héros et de la bête a connu dans la peinture occidentale une incontestable fortune, à laquelle PLR n'a pas été insensible. Dérivant de Carpaccio à Altdorfer et Cranach, il laisse transparaître, de remarques incidentes en analyses plus poussées, une réjouissante sympathie pour la victime, « pauvre bête », voire « pauvre crapaud » écrasé « par l'affreux Saint Georges ». Sympathie pour le peuple, lui aussi écrasé par une caste de chevaliers ? Peut-être, si l'on songe aux méditations des *Vies d'Albrecht Altdorfer* sur la Guerre des

Paysans. Mais il se garde de faire des protagonistes de ce combat de peinture de simples allégories. Georges, *miles Christi*, patron de la chevalerie, est aussi l'androgynisme à chignon de fille et l'« androïde de métal » voire le « principe alchimique [du] dragon volant ». Et il se retrouve parfois tendrement enlacé à la bête qu'il tue. Ce qui, on l'avouera, complique le rapport.

D

Digression

Plus qu'un goût, un mode de pensée et de composition. Une méthode d'écriture. Buissonnière et savante. Voyageuse, pourrait-on dire aussi. Tout s'accumule : bribes de récits, réminiscences culturelles, échappées interprétatives, tout progresse de détour en détour au gré des associations et des souvenirs. Ainsi *Démons de l'analogie*, dont le titre se réfère à deux poèmes, de Mallarmé et d'Aragon, qui ont à voir avec cette expression, s'ouvre-t-il par une évocation d'Artemisia Gentileschi avant de dériver des *Misérables* à Baudelaire (« Une martyre »), puis à Mallarmé et à sa Pénultième, à Rancé (via « Le Regard de Rancé » d'Aragon et ses « Démons Analogies »), donc à Marie de Montbazou mais aussi à Retz, à Bassompierre et même à Perec. « Inutile de trouver une logique », la quatrième de couverture le dit. Mais quel plaisir de dévider un fil au sein de ce labyrinthe. Ou, tout aussi bien, de s'y perdre...

E

Érudition

Elle impressionne par son étendue. PLR vagabonde de la botanique (les lichens, les orpins, les cistes, le panicaut, le physalis coqueret) à la géologie (les schistes ardoisiers, les falaises du Crétacé, les granits rouges des monts de la Marche, les fossiles), zigzague de la peinture du *Trecento* et du *Quattrocento* à l'art des expressionnistes et des dadaïstes, de la culture des Indiens Hopi et Zuni à l'histoire des Francs, des Plantagenets, de la reine de Sicile, passe de la bibliothèque d'Aby Warburg au voyage de Louis Armand de La Hontan, quand il n'esquisse pas en quelques lignes une histoire du bleu dans la peinture, partant de celui « des fresques de Giotto à la chapelle des Scrovegni » pour aboutir à ceux de Turner après mention de ceux de Piero della Francesca, Le Lorrain, Poussin. Il en résulte, certes, des essais, tel *Hans Arp*, mais l'érudition déborde de toutes parts, envahissant la note de voyage comme le poème. Rien là de didactique ; plutôt une errance dans la mémoire des

paysages vus, dans l'épaisseur des langues et dans le dédale des bibliothèques. Un « pèlerinage mental ».

F

Formes

Renga, neuvine, *casida*. Soit une « forme de poésie collective en faveur au Japon jusqu'au XV^e siècle » ; une variation sur le modèle de la sextine, forme héritée de la poésie des Troubadours qui compte six strophes de six vers plus une *tornada* de trois vers, les mots-rimes tournant en quelque sorte autour d'un axe imaginaire ; une forme d'origine pré-islamique puis arabo-andalouse découverte dans l'œuvre de Lorca, que PLR réinterprète en sept distiques, retrouvant ainsi les quatorze vers du sonnet. D'ailleurs, il y a aussi des sonnets, sans rimes mais conservant le moule visuel des deux quatrains et des deux tercets. Pas de doute, les héritages formels jouent ici un rôle non négligeable. Y compris l'héritage des avant-gardes historiques si l'on songe à l'idéogramme au sens particulier que lui donne l'écrivain. Ne pas oublier donc que, pour PLR, « la poésie est une *technicité* comme une autre, comme celle de la prose, comme l'écriture du théâtre, comme le romanesque ». Il faut, pour lui, « tirer le langage vers la rigueur et la sévérité – vers la forme – contre cette idée du poétisme et de l'inspiration ». On peut lui savoir gré d'y insister.

G

Gentileschi (Artemisia)

Fille d'Orazio Gentileschi, « peintre italien célèbre d'origine toscane, qui vivait à Rome » et qui a travaillé ensuite à Gênes, Turin, Paris, Londres, elle est peintre elle-même. Bien qu'elle soit l'auteur d'un *Autoportrait en allégorie de la Peinture* reproduit en première de couverture de *Démons de l'analogie*, elle n'incarne sans doute pas à elle seule cet art – sur lequel PLR, qui a tant regardé de tableaux, a beaucoup écrit. Mais elle est exemplaire d'un moment de son histoire : le moment ténébriste où se multiplient les « scènes de meurtres, de boucheries, d'enlèvements, de tortures et de décapitations [...] symptômes d'un vertige, d'un désordre dans les consciences, d'une angoisse qui touche la société à l'orée du nouveau siècle ». Peintre et femme – peintresse ou *peinteresse* comme l'écrit de préférence PLR – elle est aussi emblématique de toutes celles qui, dans le passé, ont peint et conquis une célébrité égale voire supérieure à celle de leurs confrères masculins. Ce n'est pas le moindre mérite des méditations de PLR sur la peinture que

de rappeler, outre son nom, celui de Giovanna Garzoni, sa contemporaine, peintre de *cose naturali*. Et puis, quel beau prénom que cet Artemisia, qui la place à la fois sous le signe végétal de l'armoise – plante amère comme fut parfois amer son sort – et sous le patronage d'Artémis. Songeant au vert de la robe que porte la jeune femme dans son autoportrait, me revient en mémoire la remarque de PLR selon laquelle « on devrait associer cette couleur à l'armoise verte, aux artémises, à l'absinthe amère de la déesse Artio ».

H

Huelgoat

Le cimetière de Huelgoat abrite la tombe de Victor Segalen découvert mort dans « l'antique forêt » qui entoure la bourgade le 23 mai 1919, trois jours après son départ de l'hôtel d'Angleterre où il logeait et qu'il avait quitté pour une randonnée forestière. Ce « médecin de marine qui n'aimait pas la mer » est l'une des nombreuses figures de Voyageurs qui hantent les pages de PLR. Plus singulier que d'autres car, fasciné par la Chine, il constitue « l'exemple d'un déni formel à la démarche que [PLR a] préconisée : d'aller vers l'Ouest ». Mais sa mort dans la forêt du Huelgoat (accidentelle comme il est probable ou volontaire, comme certains l'ont dit) réoriente son parcours, lui fait rejoindre son origine bretonne dont PLR trouve si difficile de déceler en lui quelque trace. Ainsi *L'Ouest surnaturel* peut-il accueillir malgré tout cet arpenteur d'Extrême-Orient que le hasard de sa fin a définitivement *occidenté*.

I

Idéogramme

Dans le *Vocabulaire de la modernité littéraire*, l'entrée « Idéogramme (nostalgie de l') » enregistre l'existence d'une « dimension supplémentaire » visuelle, conquise par le poème depuis la publication en 1897, du *Coup de dés* de Mallarmé. Avec cette série de doubles pages c'est l'« idée d'accorder une place prépondérante à la composition, de jouer avec la typographie, d'isoler des mots, des fragments de phrases ou des lettres dans l'espace blanc » qui se fait jour en poésie. On pense, bien sûr, à Guillaume Apollinaire qui avant de forger le terme de calligramme avait nommé ses poèmes-dessins « idéogrammes lyriques » – encore que PLR préfère citer les noms de Pierre Albert-Birot, Pierre Reverdy, E.E. Cummings, William Carlos Williams et Ezra Pound. On pense aussi à la manière dont PLR en use lui-même. Minces colonnes de vers érigées sur la page, d'une verticalité coupante ; poèmes justifiés à droite, tout

effrangés à l'entame ; strophes centrées dont les vers vont diminuant ; poèmes-stèles en losanges ou mandorles ; poèmes « en damiers » – selon l'expression de Claude Adelen – dont les tercets se disposent parfois en quinconces. Moins damier pour certains que masse instable de tracés noirs dynamisés par le blanc quand les évidements multipliés à l'intérieur de chaque vers font surgir des sortes de colonnes torsées attirant les fragments verbaux dans leur vis spiralée pour une lecture en verticalité descendante où s'étoile ou se défait le sens. Alternance aussi du romain et de l'italique, des capitales et des bas de casse, du gras et du maigre... Le poème est bien ici « une sorte d'objet visuel autant que prosodique » qu'il faut prendre le temps de regarder comme on le fait de la peinture.

J

Jaune

Choisir cette couleur que Michel Pastoureau présente comme la moins aimée de toutes en Occident, peu à peu dépossédée de sa valeur positive au profit de l'or et chargée d'un symbolisme négatif (la trahison, la folie, la maladie), est évidemment arbitraire. On pourrait aussi bien suivre la trace du rouge, depuis le fauteuil dans lequel « un homme a été fusillé, au bout de la digue » jusqu'aux groseilles ou castilles. Et pourtant le jaune insiste. Pas tant celui des lichens et des ajoncs (fleur de Bretagne) que cette nuance qui revient, du jaune Zurbarán. Et puis, il y a l'histoire de la « robe *jaune safran* » où une robe en cache une autre, puisque le narrateur découvre que « celle d'un personnage du *Pays du sourire*, sur la scène du Théâtre Graslin à Nantes – vers 1938 », a un temps dissimulé pour lui celle de l'apiculteur d'un livre pour enfant « personnage inquiétant (et probablement fou) » – fou criminel sera-t-il précisé plus tard. La couleur jaune safran, « superbe et maléfique – inquiétante [...] qui recouvrait sous un sourire de la violence et de la folie », éclaire ainsi « le chemin de la mémoire ». « C'était la couleur qui demeurerait pour moi, et qui cristallisait le désir de l'inconnu, le danger, et l'interdit qu'il fallait braver » est-il écrit dans *Le Fauteuil rouge*. Pour le lecteur aussi ce jaune demeure, sulfureux et fascinant.

K

Kachina ou *Katchina*

D'autres, tel James Sacré, écrivent *Katsina*. Paul Louis Rossi, qui mentionne la prononciation *Kachna*, use des formes *Kachina* et *Katchina*. Dans la mythologie des Indiens Pueblo, les Kachina, dont le nom est formé sur *ka* respect et *china* esprit, ne sont pas des divinités

mais des esprits intermédiaires entre les hommes et les dieux. Le mot désigne à la fois les humains masqués représentant ces êtres surnaturels lors des danses cérémonielles et les poupées sculptées à leur image. *La Porteuse d'eau de Laguna* a pour point de départ la rencontre, dans la vitrine d'un marchand parisien spécialisé dans les livres anciens, les cartes et les instruments de marine, d'un objet Katchina, qui, d'abord pris pour un masque ou une poupée hopi, sera peu à peu identifié à un cimier, soit la partie supérieure d'un masque-heaume. L'objet attirant ayant été vendu, sa forme générale et les motifs symboliques dont il est chargé sont reproduits sur un fragment de bois flotté. Commence alors un processus d'enquête qui conduira le narrateur à élucider le symbolisme des couleurs et des formes. Mais si les Katchina sont au cœur de ce livre, elles n'y sont pas confinées. On les retrouve aussi bien dans *Les Ardoises du ciel*, au détour d'une note de carnet, d'une comparaison ou d'une *casida* comme celle « de l'homme solitaire ». Sans oublier leur présence dans les considérations sur les masques et costumes de Sophie Taeuber et sur l'art de François Dilasser, ou de Jean-Michel Meurice. Comme une présence de l'archaïsme au sein du moderne, une persistance (désirée ?) de la magie.

L

Langues

PLR en avoue la passion. La française, bien sûr, sa langue maternelle, sa langue d'écriture, dispersée sur tous les continents, dont il défend le rayonnement contre les adversaires de la francophonie. Mais aussi – surtout – les langues minoritaires, les « idiomes fragiles », les « langues vulnérables » auxquelles il réserve une particulière tendresse. Le breton entendu dans l'enfance, aux « temps paléolithiques ». Et aussi l'italien de Sardaigne, le basque, le galicien. Et le cornique, cette langue de la Cornouaille anglaise morte avec Dorothy Pentraeth en 1777 – disparition dont PLR se dit inconsolable – qui offre – à moins que ce ne soit le breton, langue parente – le sous-titre ou l'exergue de *Faïences* « *Dre lyw ar rosen* », « de la couleur de la rose ». Sans doute ne faudrait-il pas oublier, parmi les veilles langues que l'on dit mortes, la grecque et la latine qui donnent au poème tant de noms, noms d'hommes et noms de villes, noms de rites et de pratiques, ou encore noms botaniques – tous noms souvent accumulés en listes. Qui donnent aussi des bribes de textes, des vers ou des bouts de vers, des élégies de Tibulle aux poèmes de Sedulius Scottus, lesquels ouvrent à une autre langue encore, l'anglaise, quand ils sont cités dans une traduction de Jérôme Rothenberg. Toutes langues qui viennent, par moments, bousculer la

langue française. Non l'attaquer. Non la mettre en péril. Mais la faire « sortir de ses gonds », « lui donner de l'air et de l'espace ».

M

Masque

Il y a les masques Katchina, bien sûr, parmi lesquels les « masques-heaumes », « souvent constitués de peaux cousues » décrits dans *La Porteuse d'eau de Laguna* – et aussi les « masques amers de la comédie, orbites creuses des masques africains, masques à transformation de la Colombie britannique, dents pointues de ceux du théâtre de Java, regards aveugles des géants de l'île de Pâques » qu'énumère la préface des *Cose naturali*. Il y a le « masque des îles Salomon – écorce, bois et toile – avec sa tête surmontée d'une sorte de bonnet végétal pointu, avec la stylisation du visage et les dessins géométriques qui le décorent » que PLR trouve « incroyablement proche des figures dessinées ou peintes par Hans Arp » et il y a, évidemment, les masques confectionnés par Sophie Taeuber – qu'elle porte ainsi que sa sœur sur une photographie célèbre de 1921 ou 1922. Il y a le masque Punu, « Africain. // Très beau. Très blanc // Sculpté dans du bois tendre », féminin et probablement funéraire. Bref, il y a, avouée, une « sorte de passion pour les masques » qui n'est peut-être pas réductible à l'intérêt esthétique pour les arts premiers largement partagé par les artistes et écrivains depuis le début du XX^e siècle. Comment rendre compte en effet dans ce cas de l'immatériel (et éluardien) « masque / du seringà », entre odeur et ombre ? Comment expliquer la fascination pour le visage masqué d'Anne Zamire ? Au-delà de la séduction plastique d'œuvres qui nourrissent la pensée artistique moderne, les masques aux yeux vides fascineraient-ils comme le « visage » même « des nuits » ?

N

Natures mortes

Stilleben, bodegones, stilleven, still-life... Ou vies tranquilles ou vies coyes. Natures inanimées, dit volontiers PLR qui s'est montré particulièrement attentif à ce genre pictural florissant au XVII^e siècle, inventaire d'objets d'où l'homme est le plus souvent exclu. Il a sans doute une particulière tendresse pour les tableaux conservés dans les musées de Strasbourg, œuvres notamment du peintre alsacien Sébastien Stoskopff, auquel les *Cose naturali* rendent hommage. Parmi elles, *La Corbeille de verres* dont *Visiteur du clair et de l'obscur* reproduit l'image : dans une corbeille d'osier dont le tressage léger n'arrête pas le

regard, sont entassés des verres, pièces d'orfèvrerie ou cristal de Venise, autorisant un jeu virtuose de reflets lumineux, justification s'il en est de l'expression « peinture de vie translucide » à laquelle l'écrivain a parfois recours. Bien sûr, comme tant d'autres natures mortes, cette « peinture lisse et transparente, *quasi* abstraite dans sa construction » est aussi une Vanité : le verre brisé au coin gauche du meuble sur lequel repose la corbeille symbolise la fragilité de la beauté et de la vie. Le plaisir pris à « l'immobilité des choses », la « joie d'accumuler les objets », souvent somptueux, brillants « sous l'huile et le vernis de la peinture » se retournent alors en conscience de la précarité, en angoisse du vide :

O grand silence	où les choses	se défont
Où tout ce qui s'étale	et brille	et
Pétille et s'offre	comme lisse	infini
Va s'user	se perdre	

O

Objet

Il s'en rencontre beaucoup au fil des pages. Le « masque rond [...] de bois tendre, probablement, assez sombre, traversé au sommet par une lanière de cuir, avec quelques plumes collées en couronne » observé dans la vitrine d'un magasin fermé rue Bonaparte ; les morceaux de bois flotté recueillis sur la plage dont l'un servira de support à la restitution de la géométrie colorée de l'objet perdu ; les « deux poulies de bateau [...] ovales et mal dégrossies, en bois, et creusées sur les faces latérales d'une rainure assez profonde, une entaille qui s'amincissait au milieu comme un sablier » trouvées dans une brocante sous les murs du Père Lachaise ; les « petits boutons de nacre – fragments – que les détenus fabriquaient » et que le narrateur ramasse dans le baignoire de Fontevault ; l'objet insolite, léger et rugueux, peint sur l'une de ses faces d'un « très beau rouge vermeil » passé, découvert dans le sable « contre la dune, en face d'une île ». La plupart longuement décrits en leurs formes, textures et couleurs. Goût surréaliste – et donc éminemment littéraire – de la trouvaille ? Goût idiosyncrasique de l'épave, du débris – disons, d'un mot qui fait signe vers une forme d'écriture, goût du fragment ? Il est vrai que la plupart de ces objets sont partie d'une totalité absente. Goût aussi, de la collecte, voire de la collection, à condition d'entendre celle-ci comme accumulation enfantine de trouvailles sans valeur vénale – écorces, cailloux, plumes, élytres – ou entassement de *curiosa* dignes des *Wunderkammern* puisque PLR avoue lui-même avoir « la mentalité d'un

homme du XVIII^e siècle, alors que tout honnête homme possédait un cabinet de curiosités ».

P

Périple

Motif narratif récurrent et parfois principe de structuration quand le récit épouse le vagabondage d'un sujet qui, s'il refuse de se définir comme un « parfait voyageur », n'en est pas moins emporté dans un mouvement incessant à travers l'espace géographique, qui le conduit parfois à Berlin, dans les îles grecques, en Argentine ou au Japon et, plus souvent, en Italie, l'une de ses terres d'élection – quand il n'arpente pas les territoires de l'Ouest de la France, autre pôle de sa géographie intime. Un sujet animé d'une indiscutable compulsion de retour – d'ailleurs consciente et avouée. Non pas retour au point de départ – encore moins retour vers quelque Ithaque – mais retour sur ses propres traces pour voir ce qui n'a pas été vu lors d'un premier périple ou pour tenter de retrouver ce qui s'est offert à l'improviste, comme l'humble mégalithe ruiné découvert lors d'un premier séjour dans la région de Lesneven. Retour qui place le périple sous le signe insistant de la réitération. Sites (la baie de Goulven, le lac de Grand-Lieu), villes et monuments (l'abbatiale de Saint Philbert, l'abbaye aux Dames de Saintes, la chapelle des Scrovegni à Padoue) reparaissent ainsi de livre en livre revisités dans le mouvement ou l'immobilité du temps. En boucle. Mais si le périple se replie volontiers sur lui-même, sa *relation* s'ouvre de toute part dans l'accueil qu'elle fait à d'autres périples, voyages accomplis par d'autres sujets. Voyage de sainte Ursule relaté par l'hagiographie chrétienne et déployé en images dans la peinture de Carpaccio ou de Memling ; voyages de Nerval – en Orient, en Allemagne ; tour du monde de Chamisso embarqué à bord du Rurik et recueillant d'escale en escale espèces botaniques et spécificités linguistiques ; expéditions canadiennes du baron de La Hontan, errant de lacs en rivières – jusqu'à explorer, peut-être, la « Rivière Longue » ; pérégrinations d'Aby Warburg à travers les réserves indiennes en quête des objets et des rites. Les livres de PLR finissent par constituer une sorte d'Internationale des Voyageurs, une fraternité mentale par-delà les clivages du temps.

Q

Quattrocento

Bien sûr la peinture italienne du siècle que nous appelons en France XV^e, celui où la vision perspective s'invente à Florence, n'est pas la seule

à avoir été regardée et méditée par PLR. Mais cet admirateur passionné du « Grand art », de l'« art sublime du Quattrocento italien » lui a quand même accordé une place non négligeable dans ses écrits. Il a notamment beaucoup songé aux deux grands maîtres florentins, Piero della Francesca et Fra Angelico. Sans négliger pour autant « le tendre Masolino », « le prodigieux Masaccio », Uccello au nom d'oiseau. Quoique le *Quattrocento* soit parfois saisi dans sa dynamique globale comme passage du gothique international à la première Renaissance, le regard surplombant de l'historien de l'art n'est pas le mode d'appréhension dominant. Il est souvent relayé par celui, subjectif et sélectif, du voyageur amateur de peinture qui se fixe sur tel tableau, telle fresque, tel détail. La Sabéenne de Piero, par exemple, « agenouillée – robe bleue – devant un pont – et les deux chevaux, le « blanc – de croupe – les couilles blanches » et le « noir, de face et qui rit, les yeux rouges » ; la Madone del Parto, avec sa robe « fendue un peu sur le côté et longuement sur le ventre par une lingerie blanche où elle songe d'introduire sa main droite » ; le drap « qui flotte, presque transparent, aux fenêtres du palais de Nicolas » dans le *Saint Nicolas de Bari* de Fra Angelico. Autant de « rencontres brèves » qui, sans effacer « l'histoire de ce qui va se passer d'aventures à partir de cette découverte de la *nuova prospettiva* », rappellent qu'en matière de peinture, il s'agit d'abord de voir.

R

Réécriture

L'écrivain écrit, le scribe aussi qui recopie plus qu'il n'invente. Contre le mythe de l'invention créatrice géniale et solitaire, il y a des écrivains scribes qui citent, compilent, prélevant et remontant des fragments de textes, littéraires ou non ; bref des écrivains qui récrivent. Certains exemples sont célèbres : Blaise Cendrars découpant les poèmes de ce qui devait s'appeler *Kodak* et deviendra *Documentaires* dans *Le Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge ; ou Charles Reznikoff prélevant la matière de *Testimony* et *Holocaust* dans les archives juridiques, minutes de procès de droit commun des tribunaux américains pour l'un, minutes du procès de Nuremberg pour l'autre. Il en est de moins connus tel Paul Nougé et son *Miroir exemplaire de Maupassant*. Jalons d'une possible histoire de la réécriture où prendraient place à leur tour Jean Tortel, Emmanuel Hocquard, Yves di Manno, Paul Louis Rossi. Les *Cose naturali* en effet, souvenirs des natures mortes des musées de Strasbourg, celles en particulier, de Sébastien Stoskopff, sont moins nées de l'observation de ces surfaces peintes que de la lecture des

notices des catalogues. PLR s'en est expliqué dans la préface : « Je glissais insensiblement des choses peintes à la surface lisse des toiles, aux phrases qui les décrivaient dans les catalogues, pour enfin ne plus voir que les mots – ayant oublié les peintures – et d'oubli en oubli ne plus travailler que sur l'agencement de quelques vers, à l'infini. » Quant aux « Stèles des Royaumes Celtiques » et aux « Sôteria », leur matière a été puisée – la bibliographie finale des *États provisoires* le rappelle – dans *Les Royaumes celtiques* de Myles Dillon et Nora Chadwick et dans l'ouvrage de Georges Nachtergaele, *Les Galates en Grèce et les Sôteria de Delphes*. Copier et disposer autrement. Le geste participe sans nul doute d'un processus de désubjectivation de la poésie. Di Manno y insiste : le lyrisme subjectif si caractéristique de la tradition poétique française cède alors la place à l'épique, si l'on entend par ce terme la mise en œuvre d'une parole collective. Mais il s'agit aussi de découper des vers dans un *continuum* de prose. De mettre en page et donc en rythme des segments textuels préexistants. La lignée des « compilateurs », scribes ou lapicides, fait ainsi resurgir la question formelle que l'hégémonie surréaliste a (trop) longtemps occultée dans le domaine poétique français.

S

Sédum

Nom de genre de l'orpin, « petite plante rampante, accrochée aux pierres et pavés », « un peu grasse » et dont les tiges vertes peuvent virer au rouille. De la famille des crassulacées, comme la joubarbe ou barbe de Jupiter (*Jovis barba*), qui, à ma connaissance, n'est pas un sédum (mais PLR rappelle que le *sedum telephium*, herbe à la coupure, est aussi nommé joubarbe des vignes). Le nom de genre viendrait du latin *sedere*, s'asseoir – il ferait alors allusion au port en coussin de ces plantes –, ou *sedare*, calmer, référence à leurs propriétés cicatrisantes. Quant à orpin, c'est une déformation apparue au XIII^e siècle d'orpiment – d'*auripigmentum*, couleur d'or, qui renverrait au jaune éclatant des inflorescences de certaines espèces, comme le *sedum acre*. PLR qui affirme les affectionner et les acclimater sur son balcon fait de ces « pauvres plantes serrées au bord ingrat des talus et des pierres » l'objet de ses « Variations d'orpins » « méditation rampante » vers Francis Ponge. Objet indirect qu'il reconnaît ne pas utiliser vraiment. Mais les sédums ou orpins ne sont pas seulement un prétexte. D'ailleurs ils reparaissent dans d'autres livres, au détour d'une chronique sur les « langues minoritaires », dans une digression à partir d'une exposition de Titus-Carmel, ou au long des *Chemins de Radegonde*. On peut aimer que le regard s'attache à ces humbles plantes, invitant à se méfier des

positions surplombantes, à préférer, comme l'écrit Marie Étienne, « le petit, le minuscule, la connaissance du général par le particulier ».

T

Traits d'union

Impossible d'ignorer leur absence ponctuelle car PLR souligne leur effacement : « On aura remarqué que je n'utilise pas de traits d'union pour les noms de lieux » note-t-il dans *Les Chemins de Radegonde*. C'est que ce signe de ponctuation, dont il déplore l'usage abusif en français, lui semble « très laid ». Pourquoi ? Mystère... Reste qu'avec ce tracé discret, c'est la marque visuelle de la liaison qui disparaît et que l'on peut, en conséquence, élire ce détail typographique comme emblème d'un choix de la déliaison, de la disparte, et de la brisure.

U

Ursule (sainte)

Vierge pèlerine et martyre, cette princesse bretonne aurait quitté les rives brumeuses de sa patrie pour s'en aller, *via* Cologne et Bâle, pèleriner à Rome en compagnie de onze mille vierges. De retour à Cologne, elle aurait péri avec son escorte sous les flèches des Huns dont elle avait refusé d'épouser le chef. Cette « incroyable » légende a inspiré nombre de peintres parmi lesquels Vittore Carpaccio et Hans Memling et donné à PLR un recueil poétique, *Le Voyage de sainte Ursule*, paru en 1973. Origine d'un double périple à travers l'Europe, le voyage légendaire dans lequel elle entraîne ses compagnons et le vagabondage de l'auteur en quête de ses traces picturales, de Bâle à Cologne, de Bruges à Reims, à Trévise ou Cracovie, Ursule est aussi, par la grâce de son nom et de certains éléments de sa légende, le point de départ d'une errance dans les langues (latine, grecque et celtiques), dans les mythes et les rites. D'Ursule en *ursa*, féminin d'*ursus*, qui est *arktos* en grec, forme proche d'Arthur ou Artus, lui-même issu du celte *art* « qui nous conduit à la déesse Artio » (l'Artémis celte), Ursule se révèle Ourse, compagne et double de la déesse vierge, maîtresse de la nature sauvage, régente du rituel de passage à l'âge adulte qui imposait aux jeunes Athéniennes de « faire l'ourse », soit de mimer l'animal, endossant provisoirement le sauvage avant de réintégrer le monde civilisé. PLR n'a pas invoqué l'étymologie du nom de la déesse proposée par Chantraine (*arktos* + *thémis*) ni le mythe de Callisto, nymphe métamorphosée en Ourse – la Grande, la stellaire – dont il n'a, semble-t-il, pas eu l'emploi. Mais, pour le reste, tout y est, même l'oribasie, les courses sauvages des Ménades

dans les montagnes ; et jusqu'à l'expression familière « avoir ses ourses » (avoir ses règles). Ursule ou le paradigme (l'allégorie ?) d'un art de la dérive et de la variation ?

V

Vers

Non métrique (presque toujours). La plupart du temps bref, et privé de sa majuscule initiale. Parfois évidé de l'intérieur, disposé en créneaux, ou encore en escalier. Volontiers coupé à contre-syntaxe voire au mépris des frontières de mots, laissant parfois chuter des lettres mal prononçables, ou butant brutalement sur une consonne appendue en sa fin. Il est graphique plutôt que musical. Rythmique sans doute, mais plastique, dans le jeu du noir et du blanc. Encore que PLR affirme s'être exercé à l'impair au temps des *Inimaginaires*. Faut-il assigner le vers à un moment, le premier, de la courbe d'écriture en constatant qu'après *Les États provisoires*, il n'y a plus de recueils versifiés ? Les choses sont évidemment moins simples. Yves di Manno le note à juste raison, PLR a beau multiplier récits et romans, il n'a pas renoncé au vers. Simplement, les séquences versifiées alternent désormais avec les proses fragmentaires, manifestant la tension nécessaire entre prose et ce que leur auteur nomme « poésie ». Non « vers ». Parce que l'identification va de soi ? Parce que le vers risque d'être confondu avec le mètre, dans l'oubli de ses formes présentes ? Je remarque en tout cas que PLR n'a pas contribué au numéro d'*Action poétique* sur « Le vers, le poème, la prose » (été 1993)...

W

Warburg (Aby)

Ce n'est pas en tant que fondateur de l'iconologie moderne que l'historien des images et des croyances passe à plusieurs reprises dans les livres de PLR. Pas non plus pour son atlas *Mnemosyne*, passionnant exemple de « connaissance par les montages » (Didi-Huberman) bien fait pourtant pour intéresser un écrivain adepte de la compilation. Non, l'Aby Warburg qui se rencontre ici, c'est, fugitivement, le psychotique reclus entre les murs du sanatorium de Kreuzlingen et, plus souvent, le voyageur de 1895 et 1896, explorateur des territoires hopi, zuni et navajo de l'Arizona et du Nouveau Mexique. C'est le photographe muni d'un kodak à prise de vue instantanée, c'est l'ethnologue qui documente par ses photographies costumes et pratiques, qui étudie mythes et rites, qui reproduit les dessins symboliques, qui collecte de nombreux objets pour

les rapporter avec lui en Allemagne et fonder un musée. C'est, surtout, le comparatiste qui confronte l'art des Hopi et la peinture du *Quattrocento*, et qui, en théorisant cette analogie, fonde en légitimité l'intuition de celui qui ne se croyait pas autorisé à s'« avancer dans cette voie périlleuse de l'Esthétique ». Aby Warburg ou la légitimation d'un mode de pensée spécifique, par association d'idées, par analogies. Une caution intellectuelle, peut-être ; sûrement pas un alibi : Paul Louis Rossi n'en avait pas besoin.

X

Y

Z

NOTES

Les citations sont tirées des livres suivants de PLR :

Cose naturali, Éditions Unes, 1991 (M, R).

Les Draps de l'Angelico, Maeght, 1992 (Q).

L'Ouest surnaturel, Hatier, 1993 (H).

Le Fauteuil rouge, Julliard, 1994 (J, O).

Faïences, Flammarion, 1995 (B, F, L, P, S).

Vocabulaire de la modernité littéraire, Minerve, 1996 (F, I).

« L'arbre rouge » dans *Feuillées et Memento mori*, Le Temps qu'il fait, 2002 (O).

La Rivière des cassis, Joca seria, 2003 (A, M).

Visage des nuits, Flammarion, 2005 (M).

Hans Arp, Virgile, 2006 (M).

Les Ardoises du ciel, Le Temps qu'il fait, 2007 (E, K, N, O).

Vies d'Albrecht Altdorfer, peintre mystérieux du Danube, Bayard, 2009 (C).

Les Chemins de Radegonde, Tarabuste, 2011 (L, S, T).

La Porteuse d'eau de Laguna, Le Temps qu'il fait, 2011 (E, G, M, O, W).

Démons de l'analogie, Joca seria, s. d. [2012] (D, G).

Un monde analogique, Joca seria, 2012 (A).

Les Variations légendaires, Flammarion, 2012 (A, L, Q, U).

2. Avec les livres

Jean-Yves Bosseur

Deux pages arrachées à la partition des
Brûleuses d'algues

Pour voix *mezzo-soprano* & clavecin

Autant savoir que la reine sur flûte Repose en l'air de Remembrance

Autant le chercher sans la brume et en son lit de vareche

transparente autant l'apercevoir vers le couchant l'horizon

couverts de coquilles de nacre

les escargots à leur tour se peignent

parmi les roses les jaspées

sur le carrelage de marbre blanc

Autant la suspendre dans son temps de sel gris ou de sel blanc

Claire Combeau
Une leçon de désobéissance

Carnet recomposé – Paul Louis Rossi

Quelques mots d'introduction, une brève biographie, l'opportunité d'une rencontre, Anne Seiller nous met en relation. La démarche n'est pas fortuite. Je mène, depuis 2011, à travers « Les Traces Habiles, l'observatoire des pratiques contemporaines du dessin », une réflexion sur le dessin en tant que langage de la pensée. Les objectifs de cet observatoire, alimenté par les témoignages de professionnels évoluant dans divers champs créatifs tels que l'architecture, le design, la littérature, le théâtre, la musique, la danse, le cinéma, la gastronomie, l'artisanat..., sont de repérer les traces graphiques qui ponctuent les étapes du processus créatif et d'en questionner les enjeux au vu de la prédominance du numérique dans les formations et les pratiques professionnelles actuelles.

Anne pense donc qu'il est bon que je rencontre Paul.

Nous n'habitons pas loin. Cela n'a en soi aucune importance, hormis le fait de pouvoir courtoisement fixer notre premier rendez-vous sous couvert de proximité.

Paul Louis Rossi vient me chercher en bas de son immeuble prétextant un accès compliqué. S'il est vrai que les indications de portes, de codes et de cages d'escalier de cet ensemble immobilier sont un peu confuses, je perçois dans cette attention une forme de politesse, une sorte de protocole et ce malgré les deux étages sans ascenseur.

Son appartement me saisit. Il y règne une ambiance sourde d'une sobriété admirable. Les couleurs semblent comme voilées à la limite de la grisaille, conférant aux objets un aspect hors du temps.

Silence, patience, les surfaces granuleuses font écran aux désordres du quartier et sans doute aux résonnements, voire aux raisonnements, de la ville.

Par politesse Paul me laisse démarrer notre entretien. De la présentation de notre projet aux questions fondamentales que pose le dessin manuscrit en tant qu'œuvre de l'esprit et de la main, je déroule notre propos, consciente qu'il en va de la légitimité de ma démarche. Son écoute attentive m'accompagne, son amabilité me rassure, je sens rapidement que derrière ses remarques cultivées se cache un esprit critique affûté.

Les dessins et sculptures qui peuplent son appartement me regardent. Malgré leur nombre, chacun est autonome. Ils ne sont pas exposés, ils sont, et Paul Louis Rossi les écoute dans leur singularité.

Nous parlons de ses amis artistes, nous évoquons avec égards les Hopis, nous partons à Toulon après un détour par l'île d'Yeu, nous nous arrêtons en Grèce avant de reprendre la route vers le Japon... Nous revenons sur son balcon. Paul me montre sa collection d'orpins. Je dois reconnaître que ces végétaux ne provoquent chez moi aucun choc esthétique mais il y a quelque chose qui relève de la magie dans le fait de se retrouver sur ce petit balcon autour de quelques pots à s'émerveiller de la ténacité de la nature.

Je crois avoir passé la première épreuve, le souvenir de son sourire malicieux m'accompagne quand je redescends la rue.

Paul, lors de la rencontre suivante, me fait faire le tour de son appartement, me montre son bureau, ses outils, ses carnets, ses dessins.

Souvent de petite taille, ses dessins sont soigneusement archivés. Si certains sont sur des feuilles libres, d'autres, plus nombreux, sont réalisés dans des carnets. Ils relèvent pour la plupart d'une observation attentive, d'une œuvre, d'un visuel, d'un objet ou d'un paysage. Cette étape de traduction graphique est d'une part le moyen de se donner le temps de regarder et d'analyser le sens profond du sujet et d'autre part de se l'approprier pour ouvrir d'autres champs imaginaires.

Les commentaires de Paul sont laconiques, il prévient des maladresses, assume ses petites victoires et parfois extrait un dessin de la pile.

« Celui-ci, je le trouve plutôt réussi... »

Paul Louis Rossi est écrivain, poète, critique d'art.

Il collectionne dans son bureau une multitude de carnets qui sont autant d'indices pour comprendre son art.

Écrire, découper, associer, composer, recommencer, écrire, compléter, redécouper, assembler, écrire... Paul Louis Rossi s'inscrit dans la démarche de Sergueï Eisenstein et de la théorie du « montage des attractions ». Il multiplie les enchaînements d'associations en combinant confrontation et accumulation.

S'il reconnaît écrire au départ rapidement, sans véritable hésitation, ce protocole que l'on pourrait rapprocher d'un travail de « post-production » l'obsède.

Paul Louis Rossi est écrivain. Il prépare ses outils comme un artisan son établi. Sur sa petite table en bois sont alignés pots de crayons et carnets dont les pages sont préalablement numérotées. Le texte initial, écrit au stylo noir, se déroule de façon linéaire mais laisse certaines pages

vierges, précieux interstices dans lesquels s'inscriront ultérieurement les dessins.

À l'inverse d'une illustration du texte, ces dessins sont plutôt à prendre comme une ponctuation de la pensée vagabonde. Ils convoquent des références historiques, des œuvres d'ici ou d'ailleurs, des lieux traversés, des créatures hybrides, de simples végétaux. Fragments choisis, souvenirs d'émerveillement, ces traces graphiques, sans repentir ni censure, nous invitent dans une émotion simple, à pénétrer dans l'inventaire cultivé de Paul Louis Rossi.

Si son exigence sur les textes est sans limite, il s'octroie une plus grande indulgence vis-à-vis de ses dessins qu'il pratique, selon ses propres mots, comme « un à-côté bienveillant, sans ambition ni colère ». Ces traits, motifs et figures restent les témoins silencieux du labeur de l'écrivain.

Nous envisageons par la suite l'édition d'un ouvrage dédié à ses dessins. Le projet s'inscrit dans la collection « Carnet Recomposé » que nous développons avec les Éditions Herscher. Les ouvrages se présentent comme des coffrets en carton contenant 3 feuillets, l'un dédié au texte, l'autre au dessin, le dernier proposant un portrait photographique de l'auteur et de son environnement.

Par malice Paul se joue de notre proposition, le « livret texte » parle du dessin, le « livret dessin » parle du texte et son portrait photographique s'efface dans le décor.

Le travail effectué ensemble autour de cet ouvrage ressemble au final à une leçon de désobéissance dont je tiens personnellement à remercier Paul Louis Rossi.

L'ouvrage *Carnet Recomposé – Paul Louis Rossi* est paru aux Éditions Herscher en juillet 2012. Il regroupe un texte et des dessins de Paul Louis Rossi, un texte de Jean-Michel Meurice et un reportage photographique réalisé par Nabil Boutros.

Pages suivantes : dessins de Paul Louis Rossi







Tristan Hordé

Quand Anna murmurait :
analogies & métamorphoses

Quand Anna murmurait paraît en 1963 chez Guy Chambelland, à qui Paul Louis Rossi avait déjà confié deux ensembles de poèmes, *Silence et Plainte* (1962) et *Fontessa* (1961) ; son premier livre, *Liturgie pour la Nuit*, avait été publié en 1958 aux éditions Millas-Martin. Il a collaboré à la revue fondée en 1957 par Guy Chambelland, *Le Pont de l'Épée*, qui eut à son sommaire nombre de jeunes poètes, et à *Action Poétique*, née en 1950 et dont il rejoindra le comité de rédaction en 1967 ; plus tard, en 1967, il intégrera le collectif *Change*. À ces quelques éléments, il faut ajouter que Paul Louis Rossi écrivait aussi à propos du jazz – le titre *Fontessa* est d'ailleurs emprunté au Modern Jazz Quartet. *Quand Anna murmurait* est la reprise du titre du dernier poème du recueil, à nouveau utilisé en 1999 dans la collection « Poésie / Flammarion » ; sont alors réunies les premières œuvres publiées à l'exception de *Fontessa*, et des fragments de sept autres livres publiés entre 1970 et 1999.

Quand Anna murmurait – le recueil des années 1960 – rassemble un ensemble de poèmes non datés à côté de quelques-uns de 1955, 1956, 1958 et 1962. Si j'ai retenu de le relire, c'est qu'il m'a semblé que certains motifs de l'œuvre y sont apparents, à commencer par ce qui a préoccupé Paul Louis Rossi dans plusieurs de ses livres, « Le démon de l'analogie », pour reprendre le titre de Mallarmé dans *Divagations*, au point qu'il lui a consacré deux ouvrages, tous deux publiés en 2012, *Démons de l'analogie* et, consacré à la bibliothèque de Nantes, *Un monde analogique*. Le jeu des correspondances est en effet une des constantes dans sa poétique et il m'a paru remarquable que, pour le titre même du recueil, ses explications sont des variations autour de ressemblances imaginées.

Autour de quelques analogies

Paul Louis Rossi introduit le volume anthologique qui reprend ce titre et commente ce à quoi peut renvoyer *Quand Anna murmurait* :

Je me suis entendu parfois demander ce que pouvait cacher la présence murmurante qui donne son nom à ces dernières pages : ANNA. Aujourd'hui encore, je suis bien incapable de répondre à cette interrogation, mais je puis ajouter ceci.

Ce qu'il ajoute, assez précisément, ce sont des éléments qui font du prénom et de sa relation au murmure la résultante d'une série d'impressions. La première concerne la relation à l'atmosphère des ports, et en particulier celui de Nantes – la mention « le long du Fleuve », avec la majuscule, celle de l'estuaire ne peuvent renvoyer qu'à Nantes ; j'y reviendrai. Il s'agit de la subtilité de l'air, de la couleur des eaux, grise, et de la « clarté indécise » qui s'impose après les pluies, tous éléments qui pourraient donc être en rapport avec le verbe « murmurer », c'est-à-dire avec l'idée de douceur, de suggestion. À partir de là, de cette idée d'indécision, Paul Louis Rossi passe à la peinture, d'abord avec une aquarelle de Turner dont il donne le titre, *Between Clairmont and Mauves*, qui se trouve à l'Ashmolean Museum à Oxford. Ce qu'il décrit, ce sont d'abord des couleurs (eau verte, grise, voile orange d'un bateau) et des formes (nuages) qui, par elles-mêmes, entraînent des rêveries, ce qu'il introduit « Il faut alors songer ». Nous ne sommes plus d'ailleurs « au matin », comme dans l'aquarelle de Turner, mais aux « heures du soir » qui sont celles du retour – le soir est le moment où l'on revient au refuge. Par un singulier mouvement dans la langue il y a, pour les personnages cités, passage d'une catégorie à l'autre, et aboutissement à un lieu privilégié, les quais : « les voyageurs, les marins, les errants et les désespérés, après tant d'aventures illusoires, qui finissent toujours par se retrouver au bord des quais ». Le lien ici est net avec le dernier poème du recueil, où justement Anna s'adresse aux marins (« Ô mes matelots »), évoque les escales et la possibilité pour elle de s'engloutir, comme les marins ou les désespérés, dans les « sombres flots ».

Les ajouts de Paul Louis Rossi se poursuivent, avec une gravure d'après Turner qui représente le château des ducs de Bretagne ; on y voit la statue de la duchesse Anne et, au loin, « la mâture des voiliers ». La relation du prénom au titre du recueil semble évidente, le fil des correspondances ne s'arrête pas là ; vient une courte citation de « La Halle » – les Halles de Paris à l'époque où elles étaient près de l'église saint-Eustache – tirée des *Nuits d'octobre* de Nerval (« Quelle belle nuit ! ») et retenue pour ce qu'elle suggère : non pas le carreau des Halles, l'église, *etc.*, mais que l'on puisse voir « dans le lambeau des nuages, contre la noirceur de l'horizon, par delà la falaise, du côté de la mer se profiler un visage. »

À partir de « Anne » et du visage, se développe une rêverie sur le prénom ANNA. Palindrome, comme le verbe *rêver*, note Paul Louis Rossi, donc image de lui-même – ressemblance totale –, et qui évoque pour lui un tableau du peintre Pierre Roy : la porte d'entrée d'un immeuble étant ouverte, on voit dans une pièce une femme qui coud un drap blanc et, derrière elle, une ouverture et « le ciel et la mer sans doute, avec des

bateaux et des fumées. » Ce jeu d'analogies ramène le lecteur à Nantes ; le tableau ayant pour titre *La rue du port*, Paul Louis Rossi imagine que celui qui regarde la porte « doit se trouver sur le quai, tournant le dos à la courbe du Fleuve » – c'est-à-dire à la Loire.

Ce que je n'avais pas précisé, c'est qu'une partie des ajouts, et notamment ceux autour de la citation de Nerval, du prénom et du tableau de Pierre Roy, étaient déjà dans un livre consacré à Nantes, publié chez Champ Vallon en 1987. La fin de la présentation de l'anthologie titrée *Quand Anna murmurait* est identique à la fin du chapitre *Envoi*, le dernier de la monographie sur Nantes :

Je voudrais que ce livre soit composé ainsi, comme une porte ouverte sur l'horizon et le vide. En l'observant dans la perspective de l'infini, pareil au voyageur incertain : on ne sait s'il lui faut entrer ou sortir.

« Ainsi » renvoie, à propos du tableau de Pierre Roy, à ce qui se trouve derrière la femme qui coud. Ce qu'il faut également ajouter, c'est que l'évocation du prénom conduisant à Nantes fait venir des souvenirs de promenades dans la ville et des moments de l'enfance.

Cette ville, très présente dans l'œuvre de Paul Louis Rossi, apparaît dans le recueil de 1963 avec l'évocation du port, des quais, plus explicitement dans un poème titré « Place du Bouffray » (à la suite du poème, on lit : « *à propos de Nantes, extraits* »). Il s'agit de ce qui fut la place principale au Moyen Âge, celle aussi où se passaient les exécutions, ce qui n'est pas indifférent puisque quelque chose encore « donne à l'air ce goût de sel et de sang à l'heure du silence et du couchant », que l'éclairage du soir reporte dans « quelque histoire grandiose et sinistre ». Le moment où vient la nuit est propice aux transformations rêvées du réel : dans le poème qui suit, « Pour Jacques Vaché » – Vaché est mort à Nantes le 6 janvier 1919 –, un peu du mystère de la ville réapparaît le soir, les places rappellent (« comment ne pas penser à ») l'œuvre de Giorgio de Chirico et font venir à l'esprit « des rencontres qui devraient se produire et qui se feront infiniment attendre ». Le mystère est renouvelé dans le poème en regard, « Giorgio de Chirico », qui semble prolonger cet hommage, mais il est surtout à (re)trouver sous les apparences, en interrogeant les ruines, le « monde de cendres », en marchant dans la ville la nuit,

nuits de la nuit des nuits
temple de l'oubli profond
passerelle du rêve

Ce rêve a, dans *Quand Anna murmurait*, un caractère surréel : les choses du monde ne gardent plus rien de leur stabilité, vouées à un changement continu.

Les métamorphoses du monde

Il ne s'agit plus de passage d'un élément du réel à un autre par ressemblance, mais de sa transformation, progressive ou, plus souvent, brutale, ce bouleversement de l'ordre appartenant toujours à la vie onirique. Dans le poème « Une si petite chambre », entre le début, « J'entre dans ma chambre », et la fin du récit, « Je me couche et j'éteins la lumière pour être seul », une série de métamorphoses se produisent, les choses ne répondent plus aux lois élémentaires de la physique et le corps connaît des modifications qui aboutissent à sa mise en cause : le rideau d'une fenêtre refuse de bouger, il est déchiré par les ongles du narrateur qui ont poussé très vite, ses canines se développent, il devient un vampire et est effrayé par son image, mais brisant la glace il se taillade les poignets, le sang s'écoule et il attend la mort. Cette reprise du thème du vampire, rendu familier avec la figure de Dracula, s'accorde avec les allusions dans d'autres poèmes à des personnages maîtres en métamorphoses, personnages de feuilleton (Fantômas et Chéri Bibi) ou d'une bande dessinée des années 1930 (Mandrake le magicien).

Tous les courts récits de métamorphoses, en vers ou non, semblables à ces cauchemars qui rompent le sommeil, s'achèvent en désastre, destruction d'un lieu, d'un narrateur ou d'une foule. Ici, on voit un archidiacre qui, montant en chaire, agit en magicien sortant de ses manches rubans, étoffes, bulles de savon, jetant des pièces d'or que les fidèles s'arrachent en s'entretenant ; en même temps un jeune homme se tire une balle dans le front, mais sans dommage, et hors de l'église c'est la révolution, des condamnés attendent leur exécution devant la guillotine. Là, les murs d'une pièce s'enflent et une femme se transforme en marionnette. Ailleurs, le narrateur se trouve au milieu des décombres qu'est devenue la place du Châtelet ; y divague un chien décapité, et « il pleut des viandes saignantes ».

Débris, ruines, monstres, esprits frappeurs, chute dans les catacombes, vision « insupportable à regarder », les métamorphoses du recueil donnent l'image d'un monde où le repos de l'esprit n'existe pas, où toute réalité est sujette à se transformer et, toujours, à décevoir. La femme elle-même – c'est son image traditionnelle dans le christianisme – est tromperie, « elle change de visage comme de chemise », elle est la

« femme adultère » et le narrateur ajoute : « elle me fusille au couchant à tous les coins de rues, dans l'allée des cimetières et des tilleuls... ».

Si Paul Louis Rossi a parfois poursuivi les essais de néologismes (« vagualame », « pavouiller », « guignirol », « moulasser », *etc.*) qu'on lira dans *Quand Anna murmurait*, d'autres éléments annoncent de constantes recherches ultérieures (dans *Le Voyage de sainte Ursule*, en 1973, par exemple) notamment pour les formes versifiées. Pour la place de la nuit, souvent liée aux métamorphoses, au mystère qui naît avec l'« angoissant ralenti de la vie nocturne », elle est présente dans l'œuvre jusque dans le titre de récits (*Les Nuits de Romainville*, *Le vieil homme et la nuit*) et d'un recueil de poèmes (*Visage des nuits*). Pour Paul Louis Rossi, cette présence est probablement « le symptôme d'une inquiétude, d'une partie sombre de [lui-même qu'il] cherche à décrire et à exprimer¹. » Quant aux développements fondés sur l'analogie, ils sont essentiels dans une œuvre qui cherche à comprendre ce qui est, sachant que « l'œil se trompe » puisque « ce qui est montré / déjà / se décompose² ».

NOTES

¹ « Entretien avec Roger-Michel Allemand », in ROSSI, Paul Louis et FONTENEAU, Éric, *Un monde analogique*, Nantes, éditions joca séria / Bibliothèque Municipale de Nantes, 2012, p. 48.

² ROSSI, Paul Louis, *Cose naturali*, Le Muy, Unes, 1991, p. 87.

Odile Hunoult
Dans les ténèbres de la création

Quatre recensions

J'aime beaucoup l'écriture de Rossi. Tant dans sa poésie jouant sur un envoûtement qui n'est qu'à lui, qu'en prose son intransigeance sous l'apparence d'une trompeuse douceur, sa manière de ne pas tout dire, d'envelopper, de faire comprendre – « l'art des non-dit, c'est toute la littérature », m'avait un jour dit Nadeau dans une conversation –, à l'inverse de la platitude montante, dénoncer, asséner, tout dire, être transparent, afficher indignations, émotions, totalement contre-productives en art. Chez Rossi la fluidité de son intelligence la rend *quasi* osmotique au lecteur – ce qui lui donne, au lecteur, l'impression de participer à cette intelligence : recherches de traces, chemins ouverts et laissés en suspens, incertitudes, fils croisés, abandonnés, multiplicités des profondeurs comme sous l'océan. Sa prose ressemble à une conversation amicale comme chez Stendhal, mais dans le cas de Rossi à cause de la distance toujours gardée, de son art de faire systématiquement un pas de côté, d'être dans l'évitement, il y a en plus quelque chose d'une séduction tangente au compagnonnage stendhalien...

J'ai écrit trois recensions pour *La Quinzaine littéraire* de Nadeau, *Les Ardoises du ciel* (n° 970 parue le 01-06-2008), *Vies d'Albrecht Altdorfer* (n° 1004 du 1-12-2009) et *Les Chemins de Radegonde* (n° 1041 du 1^{er} juillet 2011). La recension des *Variations Légendaires* a été écrite pour le *Cahier Critique de Poésie* (CCP), la revue du CIPm de Marseille n° 25, en 2013 (sous le nom d'Odile Mouze).

Rassemblées, ces notes de lecture – qui n'ont habituellement qu'une vie brève –, cernent une poétique, que seule aura permis de dessiner leur juxtaposition...

*

L'anse de Goulven

Paul Louis Rossi,

Les Ardoises du ciel, dessins de François Dilasser, 2008.

On peut lire *Les Ardoises du ciel* comme une suite de poèmes en prose ou en vers, décrivant des paysages choisis, de l'Italie à la Bretagne, selon la géographie intime de Paul Louis Rossi, et accompagnée des dessins de François Dilasser. Et sans doute y prendre plaisir, par la magie avec

laquelle Rossi nous immerge dans son voyage toujours recommencé vers « l'ouest surnaturel », et par le sortilège des poèmes, tenant des proférations rituelles de la possession :

...Ceux de Miguel
Coléra de Marticot
de Siboro au banc
de Terre-Neuve

De Lancre juge
aurait voulu les
voir brûler tous
ensemble le curé

Tondu d'Arguibel
Nécato et Marissans
de Tartas Catherine
de Molères Itsoua

Et sorcière insigne
Jeannette d'Abadie
qui faisait la nuit
danser les crapauds...

Mais le livre est construit comme une fugue, avec des buts et un mystère. Tout au long des douze chapitres on prend à ce livre profond et subtil le même genre de plaisir qu'au livre de Brodsky sur Venise, *Acqua alta*, ou, par la faculté d'envoûtement, à *Nadja* de Breton. La quête de Paul Louis Rossi, c'est la métamorphose du réel, géographique, historique, botanique, *etc.*, en paysage intérieur. « *Voilà que commence le cycle des métamorphoses, il a pour ambition, comme au théâtre, dans le fameux Retable des merveilles – El Retablo de las Maravillas du grand Miguel de Cervantès – il a pour ambition, disais-je, de vous présenter tous les tableaux de notre histoire, tour à tour, avec les envolées et les rechutes, les reprises, les anciennetés et les nouveautés, avec les improvisations, la tragédie, les couleurs aussi criardes que celle de Stravinski dans Petrouchka, et ce ton un peu comique, malgré les blessures intérieures, de la fable sans laquelle l'art – vous le savez – n'existe pas.* »

Tous les thèmes des *Ardoises du ciel* sont sans cesse repris dans une spirale qui s'élargit à mesure, jusqu'à ce que la fable apparaisse dans sa pleine et mystérieuse signification. « *Je reviendrai en ce pays autant de fois qu'il est nécessaire pour conduire la parabole à sa boucle ultime...* » Le livre commence avec le ton des légendes : « *Il existe un personnage*

fragile, habitant au nord d'une péninsule, dans un paysage remarquable d'âpreté... » Ce personnage c'est François Dilasser, le peintre, sujet et acteur du livre, dont le crayon suit silencieusement le texte, et apparaît çà et là comme dans une balade entre les rochers la mer apparaît disparaît, mais sa présence ne cesse d'être prégnante. Par moments, le texte de Rossi débouche au bord de vues surplombantes, paysages maritimes (ou lacustres), ou de vues aériennes survolant des géographies rêveuses. Des dessins : tout ce qui est couleurs passe par le médium de l'écriture. Sauf la couverture, évoquant les flaques de mer entre les rochers.

Dès le premier chapitre, *L'esprit du lieu*, pèlerinage à l'anse de Goulven, à l'ouest de Roskoff, pour disperser des cendres, tout est déjà mis en œuvre. Premiers crayons de ce qui va faire la matière du livre, depuis la blessure à peine suggérée, cette poignée de cendres confiée à la mer, jusqu'à la déambulation au cimetière de San Michele à Venise. De l'anse de Goulven à la Lagune et retour, métamorphose du paysage en portrait de l'auteur. À San Michele, Rossi réitère son adresse directe au lecteur : « *Vous le savez, ce ne sont pas les mots qui comptent, ni les souvenirs, mais une sorte de tremblement qui nous renvoie quelques signes...* » Ce tremblement, Rossi le nomme ailleurs *inscape*, selon la terminologie reprise à Gerard Manley Hopkins, paysage intime.

Paysages intimes : car, tableau dans le tableau, le double jeu du livre c'est l'appropriation l'un par l'autre de deux univers (et est-ce un hasard si le titre, *Les Ardoises du ciel*, cache toutes les lettres des noms de Rossi et Dilasser). Il ne s'agit pas de textes de Rossi illustrés par Dilasser, mais, autant que faire se peut, la stéréoscopie des deux paysages intérieurs, par la provocation des rencontres, l'établissement d'un vocabulaire commun, l'interrogation des possibles coïncidences. En fin de parcours la promenade au lac de Grand-Lieu, et la visite de la crypte où fut transféré Saint Philbert depuis Noirmoutier, promenade mythique où confluent les deux *inscapes*, est enfin accomplie.

On est habitué aujourd'hui à l'univers de la création en peinture, et on sait ce qu'est le « vocabulaire » d'un peintre, ses procédés particuliers, ses intérêts, ses thèmes, ses couleurs, *etc.*, ce qui fait dire au premier regard, c'est un Watteau, un Corot, un Matisse... On n'est peut-être pas aussi familier des processus de la création en poésie. Rossi fait apparaître devant nous ce qui sera son livre, peu à peu, comme un tableau se révèle, monté des crayonnages et des indications éparpillées, des zones réservées et des endroits où le dessin est plus « poussé » – Proust n'a pas procédé autrement. Des allusions brèves de *Chronique à suivre*, journal de 1998, au *Glossaire* (à comparer au *Vocabulaire de la modernité littéraire*, livre à la malice cousue d'austérité) où il répertorie lieux et noms de lieux, plantes et noms de plantes, ses choix et recherches prosodiques, *etc.*, tous

les particularismes de son terreau créateur, Rossi amasse, trie, transforme, les matériaux dont est tissée et issue son œuvre. À l'arrivée, le lecteur a toutes les clés pour écouter les poèmes, *La Vie éternelle*, les dix-sept *Casidas*, *Les Cavaliers du vent*, sans que l'envoûtement en soit le moins du monde levé.

Les poèmes, c'est-à-dire ce que Rossi présente comme tels par l'usage d'une prosodie dont il est l'architecte. Essayiste, Rossi défend une différence entre prose et poème : « *je crois qu'il faut redonner aux lecteurs des traces visibles de la prosodie¹...* ». Comme si élaborer des cadres contraignants était pour lui la nécessaire contrepartie de ce que son art a de liquide, de rêveur, d'insaisissabilité atmosphérique. Solidification et vaporisation, dont la métaphore du titre *Les Ardoises du ciel* symbolise aussi, peut-être inconsciemment, la double emprise. « *Quand je vais à Nantes par le train, j'ai coutume d'observer un rituel. Après la ville d'Angers, j'abandonne mes livres et mes notes pour regarder les rives du Fleuve [...]. En automne souvent la prairie en bas du coteau est entièrement envahie par les eaux, [...] et l'on a l'impression, comme le fleuve, de pénétrer dans ce continent rugueux et mystérieux...* » À Bouchemaine où confluent la Loire et la Maine, paysage en eau majeure, le « Stalker » Rossi passe avec nous le seuil vers la terre de ses mythes. Le livre procède par envahissement, depuis les flaques en couverture pour mettre dans le bain, mais l'expression est d'une grossièreté incompatible avec la subtilité du livre, disons : pour entrer dans sa légende. Nous voilà pris par les eaux, acquiesçant à la beauté, au mystère, croyant y comprendre quelque chose, peut-être tout simplement captifs.

*

L'art de l'Histoire

Paul Louis Rossi,

Vies d'Albrecht Altdorfer, peintre mystérieux du Danube, 2009.

En 1529 Albrecht Altdorfer peint la *Bataille d'Alexandre à Issos*, considérée comme son œuvre maîtresse, que l'Alexandre des temps modernes, Napoléon, se sentant peut-être concerné, rapporte à Saint-Cloud en prise de guerre. Une reproduction figure en exergue des *Vies d'Albrecht Altdorfer*. On ne distingue qu'une masse emportée dans un tourbillon rouge et or sous le ciel d'orage, bleu et noir – il faut une loupe pour voir Alexandre sur Bucéphale à la poursuite de Darius dans la foule qui s'entre-tue.

En fait, le sujet du livre n'est pas Altdorfer, mais son œuvre, baroque, violente, mystérieuse. Et non pas éclaircir mais entrer dans son mystère, « *l'histoire tragique du passage d'un siècle à l'autre* », et « *passer au-delà de l'écran des apparences pour découvrir cette histoire, non telle qu'elle se récite dans les manuels et les oraisons, mais comme une chronique secrète enfouie à l'ombre des faits prestigieux, des batailles célèbres et des couronnements, comme le tissu silencieux des jours caché par l'illusion de la représentation...* »

Au seuil du livre, huit peintures d'Altdorfer frappent les trois coups, et il n'est pas inutile en liminaire de les "lire" attentivement. De toutes les façons on sera amené à s'y reporter (ainsi qu'à beaucoup d'autres œuvres non reproduites) même s'il y a un envoûtement de la peinture racontée. Rossi aime ce rôle de passeur de la peinture par les mots². « *L'illusion de la représentation* » redoublée par l'illusion de la description se fait désillusion, le regard interposé opère par ricochet le dessillement.

On est donc en Allemagne entre 1475 et 1525 – date de la bataille de Frankenhausen (qui voit la fin de Thomas Münzer) et du siège de Mühlhausen, où les paysans révoltés sont écrasés – mais ce foyer central irradie dans tous les sens. Chaque chapitre appelle un personnage, avec son destin, ses entours, chaque personnage appelle les autres. Paul Louis Rossi brosse l'un, le laisse, le reprend pour pousser plus loin, mettre les détails, ajouter les ombres, les échos. Peu à peu, le tableau se remplit, toutes ses parties se répondent. Au final la toile est pleine, grouillante, obscure... à l'image de la bataille d'Issos vue par Altdorfer.

Les personnages, ce sont les peintres, Altdorfer bien sûr, et ses contemporains, Dürer, qui s'échappe vers l'Italie et sa clarté, Cranach, Grünewald, Lucas de Leyde, le graveur Urs Graf, d'autres encore. Puis les princes, leurs protecteurs, dont ils font les portraits, essentiellement l'empereur Maximilien, mort en 1519 et Frédéric le Sage, mort en 1525. Puis les prophètes et prédicateurs – la chrétienté bouillonne sur le feu de la Réforme, des illuminés prêchent l'égalité évangélique ici et maintenant : Jan Hus apparaît brièvement (il est brûlé vif en 1415 hors de la toile), surtout Luther, et Thomas Münzer « *avec son terrible cortège* ». Tous ceux là ont un nom, des dates, des traces. Ils travaillent, voyagent, se rencontrent, se lient, ou s'invectivent, se tuent. Mais il y a la foule qui peuple les villes les campagnes et les batailles, ceux-là ils n'existent que par leur métier, leur secte, le nom de leurs meneurs, Hans Böheim, Ulrich Schmidt, Pfeiffer... Pourtant ce sont les soubresauts de leurs révoltes qui donnent sa couleur, sa foison, et aussi sa raison à la fresque de Rossi.

Tous les personnages sont peints baignés dans leur paysage mental, les lieux communs de l'époque et ce qui les sape, les héritages et les avancées, les courants mystiques, l'apparent et l'inapparent, ce qui couve

et ce qui s'éteint. Il y a la chape de l'organisation sociale avec les remous qui en découlent et la secouent, l'omniprésence de l'histoire sainte, l'histoire romaine aménagée par des siècles de légendaire chrétien, les vies rêvées des saints, le rayonnement des peintres italiens, l'attirance vers la Flandre, *etc.* Sans oublier les codes occultes propres à l'alchimie qui se répand (Paracelse naît vers 1493, Basile Valentin, bénédictin à Erfurt, est actif autour de 1480), et superpose ses strates d'interprétation aux clichés de l'hagiographie. Bric-à-brac qui forme et encombre l'imaginaire de l'époque, où les peintres vont puiser leur inspiration leur grille de lecture et leurs métaphores. Le massacre des Saints Innocents ou les martyrs de Dioclétien par exemple servant de masques et de paraboles aux massacres des paysans. « *Et la peinture s'emplit d'hommes d'armes, de furieux, de cavaliers en armures qui se transforment en redoutables machines de guerre, qui n'aspirent qu'à se pourfendre, détruire et tuer* ». C'est pourquoi, ajoute Rossi, ils sont « perdus », les chevaliers de la légende, sans peur et sans reproche, devenus « junkers », « hobereaux qui n'avaient que la perspective d'entrer dès l'enfance dans l'armée comme simples soldats, pour se transformer avec l'âge en officiers mercenaires. Ces petits nobles, mécontents de leur état, semblaient préparés pour l'aventure annoncée de la Réforme et de la révolution des paysans ». Et le Chevalier dans la gravure de Dürer chemine (accablé ?), en compagnie du Diable et de la Mort. Un des fils du livre est celui du déshonneur des chevaliers, couplé avec le thème, récurrent dans la peinture, du combat de saint Georges avec le dragon. Rossi traque les indices.

Dans une gravure de Lucas Cranach, « [l]e second ange, à droite de la gravure, avec sa petite robe, jette un regard de compassion sur la pauvre bête » agonisant à terre. Dans « l'étonnante gravure » (1519) de Urs Graf, « le plus pessimiste des peintres de l'époque », saint Georges porte « une sorte d'épine dorsale en écailles », dragon et chevalier confondus dans leur danse de mort. Un siècle auparavant le dragon d'Uccello, monstrueux bipède aux pattes d'ours, à la gueule de loup crachant le feu, dressé face au cheval de saint Georges, « pose » dans une scène de blason, dénuée de toute violence : Uccello est un Italien du *Quattrocento*. Il équilibre des formes et des gestes, il ordonne et rejette. Il peint « des campagnes méticuleusement ordonnées », une « démonstration chevaleresque de prestige », « des cavaliers hiératiques », insensibles en apparence « au tourment de la souffrance et au fléau de la mort ».

Le dragon-nabot du saint Georges d'Altdorfer, dans la peinture de 1510, est un « pauvre crapaud dans son marécage » avec de grands yeux gros de larmes, « qui semble se demander – pauvre monstre – lui si faible en effet, encore désarmé sans carapace et nu, si bien intégré à l'élément humide et vert où toutes les essences sont mêlées, les plantes les fougères

les mousses conspirent et demeurent liées entre elles et respirent ensemble, pourquoi il devrait, lui –pauvre crapaud– périr ». À rapprocher de cette parole du bourgmestre d’Ulm à Ulrich Schmidt venu négocier au nom des paysans révoltés : « Ce sont là clameurs de grenouilles. Avec l’été les grenouilles se tairont ».

Cette atmosphère sombre et lourde de l’Allemagne au temps de la guerre des paysans est peinte par Rossi avec un raffinement d’incertitudes, comme un (mauvais) rêve, tissé de dialogues, chansons, poèmes, une ronde emportée dans un mouvement spirale, le « *tournoiement* » de la bataille d’Issos, encore une fois. Constamment convoquées par le verbe, les œuvres traversent sans cesse le rêve de l’Histoire, phares appelant-éclairant, inextricablement liées à l’époque, qu’elles la célèbrent ou s’en moquent ou la vitupèrent. Chaque peintre, avec chacun son point de vue et son droit d’en varier, a sa façon de comprendre ou de méconnaître, de vouloir savoir ou de vouloir ignorer, de montrer ou de cacher, d’en prendre et d’en laisser, d’en rêver ou d’en crier, maître de son intérêt ou de son dégoût. « *La violence du monde, de l’histoire et de la création, le peintre ne la dénonce pas seulement, il est dans le même temps ce pervers qui, au spectacle du monde, pourrait bien nous permettre d’en regarder, d’en souffrir et probablement d’en jouir* ». De même le spectateur (et le lecteur de ce livre) est libre de fixer son attention où il lui plaît, partant de juger comme il veut. Le peintre Rossi range sans commentaires son matériel : « *Mais il n’est pas dans notre propos de prononcer un jugement sur le comportement des hommes et des autorités, en cette époque lointaine* ».

Peut-être seulement en apparence. La manière de Paul Louis Rossi est d’encerclement et de progressif envahissement. Le douzième chapitre, *Massacres*, emmène à sa mort Münzer l’illuminé : « *Je ne commence pas ce chapitre sans une certaine appréhension, et même sans une sourde angoisse. Le soir du 7 août 1524, Thomas Münzer s’en était allé d’Allstedt, laissant sa femme et sa petite fille...* » Qu’on pense à Candide, marionnette qu’actionne Voltaire pour distribuer ses railleries. Voltaire est un écorché, mais impénétrable, à l’abri dans ses sarcasmes. Seulement, au récit du Nègre de Surinam, Candide « *versait des larmes en regardant son nègre, et en pleurant il entra dans Surinam* ». À cet instant c’est bien Voltaire qui pleure, et non l’Optimiste : la marionnette est ventriloque. Chez Rossi la réserve, le retrait sont autres, le sarcasme feutré : « *il n’est pas dans notre propos de prononcer un jugement...* », « *en cette époque lointaine...* » Mais c’est la même rage douloureuse qui surgit de son illusoire douceur.

*

La Mare au Diable
Paul Louis Rossi,
Les Chemins de Radegonde, 2011.

Il ne fallait pas moins que le cri de la fée se jetant dans la Vonne à Lusignan pour attirer Paul Louis Rossi à senestre du « *canonique parallèle des Sables d'Olonne* ». À l'est de Noirmoutier et de Grandlieu, « *le lac invisible* » de sa mythologie. À l'est de Beauvoir sur Mer où vivait et travaillait le peintre Gaston Planet.

Avec Planet, Paul Louis Rossi accomplit le périple initial, le *Voyage d'hiver* : une errance de troubadour, en quelque sorte, attiré vers un Orient lui aussi mythique jusqu'à « *la Montagne* » près de La Tour d'Auvergne, pour suivre la trace d'une femme rousse, avatar de Mélusine, ici renommée Guenièvre. Durable ensorcellement.

Planet tient le rôle du compagnon, et, en tant qu'Auvergnat, aussi du stalker. Par sa disparition en 1981, le *Voyage d'hiver* acquiert un statut de légende. Les autres expéditions qui suivent et forment la matière du livre sont la réactivation des traces laissées par le compagnon, les muses (fées ou reines), la terre elle-même : cette « *Marche* » où la langue hésite entre oc et oïl, le sol entre granite et calcaire, l'histoire entre les troubadours et les guerriers. L'incipit, *quasi* calqué sur celui de *L'Astrée*, place d'ailleurs le livre entre la fable et la géographie. « *Il existe au Sud de la Loire une contrée prestigieuse...* » – circulairement délimitée par Poitiers, Limoges et Châtellerauld, fendue par les gorges de la Creuse. George Sand l'a parcourue avec son dernier amant, Alexandre Manceau, qui lui offrit une petite maison à Gargillesse entre Argenton et Crozant. Nohant n'est qu'à cinquante kilomètres. Le voyageur Rossi qui revient sur ses pas et tourne autour des mêmes lieux n'est pas sans évoquer les sortilèges de la Mare au Diable.

Pays contrasté, de plaines, de gorges et de buttes, pays où des forteresses en ruines dominant le cours des rivières – les femmes et les fées y jettent leur corps ou le fil de leur fuseau pour fuir ou pour retrouver l'amour. Les églises sont romanes et leurs fresques racontent une bible qui parle (comme toute œuvre peinte ou écrite) de la vie rêvée et de la vie vécue des fresquistes. Tout est traces, et traces emmêlées. Les couches de temps géologiques, archéologiques, historiques, architecturaux – littéraires même – s'accumulent, ou s'interpénètrent, ou s'accolent, comme le cimetière de Civaux sur la Vienne juxta la nécropole mérovingienne. De même que la mémoire des êtres accumule des strates de civilisations, depuis quelques onze mille ans. « *...Le sol était de terre*

battue, les lits aux quatre coins de l'unique pièce. On faisait le pain une fois par mois, dans le four à pain, de l'autre côté du chemin, [...] la vie toute entière à partir de l'automne se déroulait autour d'une vaste cheminée. À la vérité j'en garde un souvenir fabuleux... » Mémoire primitive, comme le chien se souvient du loup et rêve de meutes. Comme le voyageur, sur le « foirail » de Saint Benoît du Sault, saisissant les échanges entre les éleveurs, y reconnaît les échos de l'ancienne civilité, sombrés dans la mêlée citadine, ce sommet de la civilisation, faite pourtant de sauvagerie, de mépris, d'oubli et de détresse, tous les maillons sociaux rompus les uns après les autres.

Paul Louis Rossi ne manifeste aucune nostalgie des temps anciens (au demeurant pas en reste de férocités), car il les incorpore tous à ses propres légendes. Il met en connivence des similitudes et des fragments, de clocher en clocher, d'Aliénor d'Aquitaine à Violante d'Aragon, de Radegonde (et son ami Venance Fortunat, libertin, moine et poète) à George Sand, entre les traces, la légende, le rêve – qui est légende de soi à soi – et les attestations de l'histoire. Et plutôt que l'histoire, ses marges, non le déroulé d'événements qui donnerait un sens, mais des petits faits adossés aux mouvements intérieurs des êtres, c'est-à-dire ce qui naturellement est le plus vite emporté, comme la couleur des fleurs dans un herbier. Il intrigue la curiosité de son lecteur, la détrompe et la dévie à plaisir. Ainsi les Bretons et les Basques, qui nous dit-il, auraient dès le XI^e siècle abordé Terre Neuve, « à dextre du parallèle canonique des Sables d'Olonne ». Ainsi sa « *théorie d'orpin* », abordée par la tangente et dont on ne saura rien. Est-ce que l'orpin rupestre, un saxifrage rampant sur les ruines et les tombes, ne joue pas à cacher l'orpin secret, l'orpiment des alchimistes, qu'évoquent les cailloux brillants ramassés avec Gaston Planet dans une mine d'or désaffectée ? Le serviable maire de Saint Benoît, mettant sa science botanique dans la balance, en sera (comme le lecteur) pour ses frais. Rejeté hors de la légende. « *C'était un constructeur, qui n'abandonnait jamais une idée. Je n'étais pas absolument certain de lui ressembler* ».

On voyage avec Rossi avec de continuelles ruptures des fils (conducteurs), avec des dénivelés, des résurgences. « *L'histoire est sérieuse, car je me suis souvent servi de cette argumentation, pour la littérature en particulier, et même dans l'investigation esthétique. Ne cherchez pas à tout embrasser, à prendre de front la difficulté, tâchez de vous introduire par un détail dans le tableau, dans une anecdote dans le récit, tirez le premier fil que vous trouverez...* » La manière de Rossi est d'envoûter et non d'instruire. Savoir est utile, mais imaginer opératoire. C'est le trou qui architecture la dentelle. La beauté d'un livre est faite

aussi de tout ce qu'on a en a retranché, qui l'éclaire mystérieusement en arrière-plan.

Comme en archéologie, le livre est sous le signe du fragment. À l'image des bribes récoltées : « *les pierres et les mousses, de petites baies d'égantier, quelques brindilles, une rose fanée, et une fleur orange de capucine, et deux noix vertes du Château de Brosse...* » À l'image des quatre fragments de tuile que Rossi réunit dans la cour du Prieuré de Saint Benoît du Sault. À l'image des petites vignettes qui ouvrent chacun des quatorze chapitres. Le rempli de la couverture signale qu'elles proviennent des fresques du Prieuré. Ce sont des détails minuscules qui ainsi isolés, avec leurs manques, figurent des paysages abstraits et embrumés. Paysages intérieurs.

Un détail encore, mais qui est souligné comme un avertissement, Saint Benoît du Sault est écrit sans traits d'union, comme tous les noms composés dont il est ici question. On entrevoit ainsi que le trait d'union est à Paul Louis Rossi ce que l'explication est au mystère ou ce que le jour est au hibou. Seules peuvent relier, sans dissiper l'envoûtement, l'atmosphère, la lymphe ou l'eau qui circulent entre toutes les choses.

*

Labyrinthes de l'analogie

Paul Louis Rossi,

Les Variations légendaires, chroniques, 2012.

Vu de l'extérieur c'est un recueil de chroniques sur l'Art écrites entre 1965 et 2008. Matériau composite, subtilement organisé : enchâssées en position centrale six chroniques discursives, polémiques³ aussi, parues dans *Action Poétique* (1965-1973), font mémoire de la mise au point à laquelle l'acculait une époque bavarde. Rossi donne à saisir, avec une discrète dérision, le moment où il prend la tangente par ses chemins de Chat-qui-s'en-va-tout-seul. Sans surtout en faire un point de départ de sa poétique. Sa manière est mouvement, mémoire, jamais théorie. Aussi les *Variations* ne sont pas un traité sur l'esthétique. L'histoire de l'art ne s'ouvre (n'est opératoire) que, bouleversée toute chronologie, en cheminant par les labyrinthes de l'analogie. S'il cherche dans la peinture des fragments de l'Histoire c'est celle humide encore des légendes propres à celui qui peint : la peinture n'est pas l'iconographie d'un documentaire, en garniture de légumes d'un plat de viandes, mais surgissement sur la toile des profondeurs d'une mémoire.

Paul Louis Rossi est un écrivain du sortilège, jamais explicite, tournant autour du lecteur, l'enveloppant, l'envoûtant d'énumérations, de répétitions – qui sont peut-être pour lui-même des conjurations. De quelle angoisse ? On ne sait rien de Rossi qui disperse et ferme ses secrets plus savamment qu'un alchimiste, tout en digressions, feintes, allégories, insaisissable malice⁴. Le livre avec ses courts-circuits de temps et d'espace, ses plongées et ses resurgissements est surtout une composition musicale avec variations et reprises, incantation des noms, ensorcellement où le lecteur se laisse noyer comme un chaton. Le texte sur Piero della Francesca, montrant le Voyeur en Voyageur dans sa propre nuit, entraîné à la recherche de sa propre mémoire faite de la même texture que les tableaux de Piero, d'énigmes et de fragments, est éblouissant comme une lampe dans les ténèbres de la création.

NOTES

¹ *Les Gémissements du siècle*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2001.

² Voir *Les Draps de l'Angelico* (Maeght éditeur, 1992), où Paul Louis Rossi déploie de la même manière envoûtante la peinture des *Trecento* et *Quattrocento*.

³ Polémiques, mais à sa manière, digressive et contournante.

⁴ On ne peut sans procéder à de vastes recherches savoir ce qui vient de l'Histoire et de ses légendes, et des légendes propres à Rossi, et même de ses mystifications. On notera la parenté avec la curiosité et la malice d'Apollinaire.

Dominique Rabourdin
Paul Louis Rossi, au fil du temps

Une recension

Paul Louis Rossi, *Berlin voyage en automne*

Ce texte a été publié dans la *Nouvelle Quinzaine littéraire* en 2015.

Les livres à caractère autobiographique de Paul Louis Rossi, *Nantes*, *La voyageuse immortelle* et ses « récits » baptisés « romans », *Régine* et *La Villa des chimères*, sont toujours des voyages dans le temps et les souvenirs. *Régine*, écrivait-il, « *cherche aussi à préserver la mémoire, et quelques vestiges, d'un monde englouti dans la destruction, à la périphérie des villes d'aujourd'hui* » : la première, sa ville natale, Nantes, occupée par les Allemands, détruite par les bombardements de 1943, l'année fatale de l'arrestation de son père. Aujourd'hui, Berlin. Le livre qui relate son premier voyage dans cette ville anéantie par la guerre lui permet, après une longue maturation, de « conduire la parabole à sa boucle ultime ».

C'est là, au cœur de l'Allemagne, au cœur des ténèbres, que son père a été emprisonné et fusillé après son arrestation. Longtemps sa mère lui avait interdit de fouler la terre de ce pays maudit. Ce n'est qu'à la fin des années 70 qu'il avait bravé cet interdit. Il en avait fait en 1981 le sujet d'un de ses premiers livres, très remarqué, *La Traversée du Rhin*. À l'automne 1998, quarante-cinq ans après la mort de son père, il va jusqu'à Berlin.

La ville, jadis presque entièrement détruite par les bombes, longtemps coupée en deux par un mur, est inconnue de lui. Il fait la connaissance d'écrivains, d'éditeurs et d'artistes, marche inlassablement, de monuments en musées, curieux de tout. Au fil de ses périples une exposition sur les crimes nazis, *Stratégie de la terreur*, et ce qu'il apprend sur la mort de son père le renvoient à ses lancinantes « chimères ». Les fantômes viennent à la rencontre de cet homme obsédé par la disparition et la mort qui s'aventure la nuit dans les musées, erre dans les cimetières sous le regard des anges et dialogue avec les morts : « *J'ai plaint les morts d'être solitaires* », écrivait-il à la fin de *Régine*. « *J'ai reconnu ceux qui me faisaient signe, dans l'étendue, contre la mer profonde où se trouve le chemin... Et seul marchant au-devant je suis allé leur parler...* »

Paul Louis Rossi se réfère souvent à Thomas De Quincey : « *Pour l'esprit, l'oubli n'existe pas* ». Il a toujours prétendu avoir « *la mémoire absolue* ». Le présent renvoie obsessionnellement aux strates enfouies du

passé, à ses lectures, à des figures récurrentes. Attentif à tout, ce voyageur peu ordinaire a le don de voir ce que les autres ne voient pas et le secret de décrire les événements même les plus menus, les plus apparemment anodins, pour les faire participer au mystère du monde. Il est de ceux qui voyagent en poètes, comme son cher Nerval, comme Michaux, qui détiennent le pouvoir d'émerveiller le quotidien, comme René Magritte et ses compagnons de « la société du mystère ». Entraîné par ce qu'il appelle « *le démon de l'analogie* », une idée, une vision ne cessent d'en entraîner une autre. Agnès Marcetteau, la directrice de la Bibliothèque Municipale de Nantes, l'initiatrice de l'exposition qui lui a été consacrée en 2004, *Paysage intérieur, inscape*, l'a bien défini dans ce qui rend sa démarche si particulière, « *se regardant marcher, croisant, copiant et recopiant en une répétition infinie sa propre géographie sentimentale* ». Il ne s'agit pas d'une rêverie purement esthétique, mais d'une manière de percevoir simultanément la beauté, le mystère et le tragique du monde.

Dans ses livres, les mêmes personnages se croisent, parents, amis, inconnus et quelques « passants considérables » aux noms passés à la postérité : à Nantes, Gilles de Rais, Fouché et Carrier, Georges de la Tour et Pierre Roy, Turner, Jules Verne et Raymond Roussel, André Breton, Jacques Vaché et Julien Gracq. Jacques Demy tourne *Lola*.

À Berlin, il suit la ligne des ruines et des entassements de pierres du fameux mur, commence par chercher le cimetière où se trouve la tombe de Rosa Luxembourg puis, aux détours des parcs, des rues, des palais, des quais de la Spree, retrouve les traces des peintres, écrivains, architectes, cinéastes qui y sont passés ou qui y sont morts, parfois tragiquement : Max Klinger, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, le vieux maître oublié qui passait déjà dans *Régine*, Theodor Fontane, Joseph Roth, Sigfried Lenz, l'auteur de *La Leçon d'Allemand*, Robert Musil, Hans Eisler et Bertolt Brecht, Bettina Brentano et son amie Karoline von Gunderunde, Heinrich Von Kleist et la jeune Henriette Vogel, qui se suicida avec lui, Achim von Arnim et Clemens Brentano, Adelbert de Chamisso – l'auteur de *L'Homme qui a perdu son ombre* – Nosferatu, le vampire du film de Murnau, Wim Wenders et les images d'*Alice dans les villes* et des *Ailes du désir*. Peut-être le diable...

Au jour le jour, il a pris des notes, à la banalité assumée (« *j'écris beaucoup trop* »), largement complétées et enrichies à son retour. Plus tard, quand le temps aura fait son œuvre et sa mémoire commencer à travailler, quand il se sentira prêt et en éprouvera la nécessité, le véritable processus d'écriture commence. Les mots peuvent enfin se répondre. Alors il remet ses pas dans ceux de l'homme qu'il était à l'automne 1998. Avec la tentation de transformer son journal en roman, ce qu'avait fini,

après les grands voyages de 1987 en Italie, dans le Veneto de son père en particulier, par devenir *La Villa aux chimères* : « *Je n'avais pas le désir de retracer exactement l'histoire, mais de construire une sorte de fiction qui mélangeait des personnages et des faits réels à des lieux et des situations imaginaires.* » Terminé en 2010, mis de côté cinq ans de plus, *Berlin voyage en automne* a gardé finalement la forme modeste du journal : « *Je finis toujours par publier tout ce que j'ai écrit ; cela relève de l'idée de mettre de l'ordre dans mes histoires* », avoue-t-il. Il doit reconstituer le « réseau » d'événements, de paysages, de signes, d'énigmes, de tableaux, de livres, d'objets – ce que son ami et éditeur Yves di Manno appelle « *les signes éparpillés de son destin* » – qui a fait de lui l'homme qu'il est aujourd'hui. Celui qui a tenu le journal de ce voyage d'automne est-il le même que celui qui l'a complété, réécrit et ordonné au fil des années, qui a fini par lui donner une autre dimension ? Il a 15 ans de plus, est entré dans l'automne de sa vie et ne voit plus le monde de la même manière.

La conclusion de *La Villa des Chimère* était sombre et sans espoir : « *Devant moi il ne pouvait y avoir de paix* ». Son séjour dans une ville qui se relève de ses ruines, où les hommes ont recommencé à vivre ensemble, lui a permis de se mettre en paix avec lui-même, d'acquiescer à la beauté du monde. Par la grâce de *La jeune fille à la perle rouge*, de Dürer, du *Pèlerinage à l'île de Cythère*, de Watteau, découvert dans le palais de la princesse Sophie Charlotte. Par celle d'une « *vieille chanson russe ou tzigane* » que fredonnait sa mère, *Le Temps des Lilas*, entendue au coin d'un pont. Par la douceur des *lieder* de Schubert et de Brahms, comme ce *Voyage en hiver dans le Harz*, sur un poème de Goethe, si bien chanté par Kathleen Ferrier, qu'il se plaît à traduire :

La solitude l'engloutit
Hélas qui peut guérir la douleur
De celui à qui le baume est devenu un poison ?
De qui a bu la haine des hommes...

Il a emporté avec lui *L'Espèce humaine*, de Robert Antelme. Sa lecture l'aide à conjurer les images intolérables de *Stratégie de la Terreur* : « *Je me croyais apte à affronter ma propre histoire, sans colère et sans désespoir.* » Le temps d'un voyage – et d'un livre – il a pu panser ses blessures et compris que « *sans doute la haine a ses propres limites. Sans doute il fallait maintenant que je termine mon œuvre de chimère, que je fasse à mon tour le chemin, sinon je deviendrais dur – endurci – comme les pierres que j'aimais, aussi endurci que mes propres ennemis.* »

Et si ce petit livre douloureux et secret, si lent à trouver sa forme, qui se termine par l'évocation dans un cimetière de deux anges « *très blancs* » se faisant face et se regardant, était une étape majeure dans l'œuvre de Paul Louis Rossi ?

Post-scriptum :

Peu après la parution de ce livre où Paul Rossi évoque encore une fois Nosferatu, le vampire du film de F. W. Murnau, les journaux publièrent des photographies de la tombe du cinéaste : 84 ans après sa mort, son cadavre avait été décapité et sa tête volée dans le cimetière de Stahnsdorf. Des années auparavant, dans un autre cimetière de Berlin, la tombe de Rosa Luxembourg avait aussi été profanée.

Pascaline Mourier-Casile

Les guetteurs, 2017

Dans le rêve du fantoche, 2017

Alice s'émerveille, 2012

Les guetteurs, 2017 (65 x 50 cm)
Dans le rêve du fantoche, 2017 (45 x 60 cm)
Alice s'émerveille, 2012 (65 x 50 cm)

Dans un premier temps, aquarelle, gouache, acrylique, jetées sans intention sur le papier – préalablement détrempé, massé, griffé – créent, selon les seuls hasards non dirigés du *dripping*, des taches de couleurs. Dans un second temps, crayon, encre de Chine, pastels gras et secs travaillent à faire émerger formes et figures de ce chaos informe qui peu à peu se peuple d'une prolifération *quasi* incontrôlable d'êtres imaginaires, nés conjointement des hasards de la matière picturale livrée à elle-même et du désir (de peindre ?) à la recherche de son objet.

À ce stade des mots surgissent, nommant l'image en gestation, et, dès lors, orientent le regard, guident la main qui dessine, rendant visible ce qui, dans l'informe, les avait – ces mots – à son insu appelés...

P. M.-C.







3. En dialogue avec les textes

Marie Étienne
Souvenirs réciproques

Le séjour à Kyotò

J'avais à l'origine le désir d'évoquer nos voyages en commun, qui furent nombreux, en France, en Europe, au Japon et en Argentine.

Les miens étaient en quelque sorte hors champ, obligés dans l'enfance par un père militaire qui m'avait amenée à vivre des années en dehors de la France et surtout au Vietnam, Côte d'Ivoire, Sénégal, et même en Allemagne... La France resta pour moi longtemps un territoire rêvé, inaccessible.

Italien par son père et Breton par sa mère, le passé de Paul Louis paraissait plus ancré et plus stable, en dépit de séjours italiens dans l'enfance. Mais peut-être inspiré par la ville de Nantes, le grand port que l'on sait, où il naquit, grandit, il eut, il a toujours, du goût pour l'étranger. Voici ce qu'il m'en dit : *« J'ai souvent prétendu que j'étais un non voyageur. Il n'est pas évident pour moi d'aller vers l'Est et l'Orient. À l'Ouest je suis allé en Irlande, et dans le Connemara au Pays de Galle. Mais je me suis occupé des îles Aléoutiennes au Nord du Japon, et du Voyage d'Adelbert de Chamisso dans les mêmes parages. Ainsi que de la traversée d'Ouest en Est par La Route de la Soie. Cependant si l'on examine bien, on peut penser que je ne tiens pas en place, et que j'ai parcouru les côtes et observé, par exemple les volcans, les îles de la Sicile et de La Calabre. Mais je dois ajouter de suite que je suis consterné par les hordes de touristes qui se déplacent à présent dans le Monde entier, et qui envahissent les places et les monuments. C'est pourquoi je me désigne parfois comme un non voyageur. Je dois procéder à l'inverse. C'est à dire écrire d'abord un récit imaginaire du lieu convoité. Et trouver ensuite le moyen par le voyage de vérifier de mes yeux les objets de ma rêverie. »*

Le champ était si vaste que peu à peu j'ai limité mon ambition, du moins pour le moment – le numéro de *NU(e)* – à la ville de Kyotò, car nous l'avons, de loin, préférée à Tokyo.

J'écrivais à l'époque un livre sur le Vietnam où j'avais habité les six premières années de mon enfance et où j'avais connu ou plutôt côtoyé les Japonais qui l'occupaient. Mon éditeur d'alors (Richard Millet, directeur littéraire chez Balland) m'avait poussée à accepter une bourse Stendhal pour me rendre au Japon. J'obtempérais, alors que mon désir aurait été de me livrer aux souvenirs qui me restaient et qui étaient nombreux, pour chercher, découvrir un avion kamikaze conservé, avais-je lu, dans un musée près de Kyotò, pour retrouver, réanimer la figure des jeunes gens

que l'Empire japonais avait contraint à se tuer en jetant leurs avions sur les bateaux américains venus mouiller près de chez eux.

Je commençais alors à rédiger mon livre, *Sensò la guerre (L'Enfant et le Soldat*, dans une autre version).

Paul Louis, de son côté, n'avait pas comme moi de commande précise, ni d'intentions biographiques, mais son attrait pour le Japon datait depuis longtemps. « *Pour le Japon, j'ai tenu durant tout le voyage un cahier qui m'a permis de reconstituer le trajet et les péripéties. Au cours des années, j'ai entièrement reconstitué la trame de cette expédition, et sans doute publié comme toujours quelques éléments de notre aventure. Notamment dans les derniers jours le spectacle de théâtre où nous avait convié un ami. J'ajoute que je suis un lecteur attentif du cher Lafcadio Hearn.* »

Nous sommes donc partis ensemble pour un voyage de dix-sept jours, dix à Kyotò, sept à Tokyò.

Pour la clarté de la lecture, je réserve l'italique à Paul Louis. Les coupes et le montage sont de mon fait. De cet ensemble, extrait de nos journaux tenus séparément, devraient pouvoir se dégager une manière de regarder, d'apprécier, et d'écrire si dissemblablement complice que le réel en est changé, réinventé.

M. É.

DIMANCHE 5. À six heures du matin, depuis mon lit et regardant par la fenêtre. Léger le ciel, et pâle. Un oiseau. La montagne encombrée de brouillard. Étirements de nuages bleus sur un fond gris et rose. Oiseaux noirs, grandes ailes. Oiseau petit, vol diagonal. Nuages épais, soudain, qui dérivent vers la droite. Oiseau rapide, vol parallèle au sol. Morceau d'arbres, pylône. Ciel éclairci, nuages. Ciel à l'arrière bleu Tintoret. Petit oiseau sur l'arbre, immobile et penché. Oiseau énorme et noir.

Des écolières en uniforme, jupe bleu clair, veste foncée, les cuisses découvertes mais les mollets cachés : des guêtres de coton, tricotées gros, vont du genou à la cheville.

Dans la journée, Paul Louis observe une aigrette sur la berge du fleuve, corps d'un blanc absolu, pattes noires et pieds jaunes. Elle marche élégamment, en levant haut la patte, se dirigeant vers la rivière pour saisir un poisson.

Ce jour, nous sommes allés en amont de la rivière Kamo. Le cours d'eau est barré par des retenues. Une mouette grise posée sur le bord. Et plus loin, j'aperçois tout à coup notre aigrette garzette, du moins sa parente, figée dans l'attitude du pêcheur, droite, un peu penchée sur le côté, attentive, blanche avec de longues pattes et le bec très noir. On

comprend qu'elle guette les poissons qui franchissent la cascade et soudain elle plonge le bec dans l'eau et saisit le poisson brillant qu'elle avale en entier, d'un trait. Elle boit sur le côté un peu d'eau pour faire passer l'animal, et recommence le guet. C'est ainsi que j'ai compris à Kyotô, que chaque cascade sur le cours des eaux avait son aigrette.

MERCREDI 8. Au théâtre Kanze, un spectacle de Nô. C'est, me dit-on plus tard, un fragment du *Roman de Genji*. J'essaie de tout noter, naïvement, car je ne comprends pas les propos des acteurs ni bien sûr le programme.

Surviennent après un temps les musiciens et les chanteurs, ils s'installent dans le fond de la scène. Huit hommes assis au sol, sur deux rangées. Le flûtiste est devant, le visage sévère. Les deux chanteurs percussionnistes sont sur des tabourets pliants. D'un doigt couvert de cuir, l'un tape un tambourin posé sur ses genoux, le son produit est dur. Le doigt de l'autre est nu, l'instrument de musique placé près du visage : le son produit est différent. Tous les deux chantent, Yôôô, le chœur derrière aussi.

Un personnage de femme est entré en glissant, le visage en partie recouvert par un masque, qui laisse apercevoir un menton masculin. Panier de fleurs, éventail à la main. Habillée de deux robes, celle du dessus est transparente, celle du dessous est rose. Elle chante, sa voix est grave.

Un homme entre à son tour, bâton, chapeau conique et cheveux longs. Un manteau sur sa robe. Le masque de la femme est blanc, le sien est coloré comme une peau vivante. Ils se parlent en chantant, sur place et sans bouger. Leur masque est expressif, pour lui, bouche entrouverte et rouge, œil étonné, pour elle, demi-sourire.

La femme sort. L'homme s'avance, il enlève son chapeau, il s'agenouille devant un tertre, couvert d'un tissu vert, surmonté de feuillage. Assis sur les talons il chante. Les musiciens-chanteurs enchaînent.

Tout à coup l'homme paraît s'effondrer, puis s'assied sur un siège apporté par un homme tout en noir. On l'installe, on arrange sa robe.

La femme est de retour, elle a changé de robe, porte du rose sur du rouge. Elle est accompagnée d'une autre femme : cheveux raides et longs, aigrette sur la tête, vêtements beige et or. Tandis qu'on assied l'une, l'autre est agenouillée. Elles sont sous un auvent de paille, côte à côte et tournées l'une vers l'autre.

La Rose-Rouge va vers la scène, elle est de dos, longue queue de cheval attachée par deux nœuds. Ses mouvements de danse lente. On ne voit pas ses pieds, à l'intérieur du vêtement fermé, cousu, elle marche à

l'intérieur. L'autre femme l'a rejointe, elles écartent les bras, éventail à la main, frappent du pied le sol de bois, elles accomplissent les mêmes gestes, exactement les mêmes, la Beige-et-Or est grande, la Rose-Rouge petite.

Les masques sont petits, en avant des visages, qui dépassent dessous. Le pèlerin se lève. Il répond aux deux femmes en chantant, il attrape sa tresse, la noue-t-il ? la coupe-t-il ? La tresse a diminué. Les deux femmes s'éloignent, lui reste seul agenouillé, il chante avec le chœur. Puis embrasse un pilier du théâtre, sort un rouleau de parchemin, le déroule et le lit en chantant.

Il prie devant le tertre. Bientôt il n'est plus là.

Voici l'introduction au rituel dans le Théâtre Nô, avec Marie, à quoi nous avons assisté à Kyotô, dans les derniers jours. Je voudrais comparer le spectacle avec ceux que nous avons observés en Europe, mais ce jour là, nous étions confrontés à l'ignorance du langage, et même de la légende soutenant la mise en scène. Nous sommes entrés dans une salle pratiquement au hasard, sans connaître le sujet et le thème de la représentation. Mais la foule des spectateurs s'identifiait parfaitement au cérémonial de la tragédie, elle manifestait ses craintes et ses humeurs. Il nous semblait que l'art du théâtre retrouvait en ce lieu secret de l'île une forme de naïveté.

Il existe un ouvrage consacré à Zeami : Une journée de Nô, traduite par René Sieffert, que je relis le plus souvent. Je puis m'appuyer sur les préceptes du premier créateur de ce spectacle. Il faut surtout intégrer l'idée que le Théâtre Nô est tardivement apparu. Dans le livre intitulé : La Tradition du Nô, rédigé à partir de 1450, je suis tenté de choisir un court passage des situations et dialogues écrits pour la mise en scène. Mais en premier lieu j'évoque l'un des préceptes de Zeami. C'est le passage intitulé : « D'abord faire entendre, faire voir ensuite, très compliqué à saisir pour un Européen. »

Le chapitre commence ainsi : « Dans toute mimique, la manière est l'interprétation d'un texte par le geste... » Ce que Zeami nomme « l'allure ». Ensuite le lecteur occidental se perd dans le discours contradictoire. En définitive, faut-il adopter le geste avant la parole, ou bien au contraire le geste après la parole ? Il est certain que Zeami se prononce contre la mimique. Je ne puis ici développer l'argumentation, la surprise est dans la conclusion que je recopie :

*Ainsi donc, parce qu'il convient
de rester sur une allure,
il est dit : D'abord faites
entendre, faites voir ensuite...*

Sans une forme d'identification, il est impossible de pénétrer dans le geste et les mystères du théâtre.

JEUDI 9. Nara, entrée du parc, un ensemble votif. Petits bouddhas, bonnets rouges, tabliers. On dirait des jouets. Une femme se prosterne au milieu des touristes.

Musée, luth en bois de santal, incrustations de perles, tables d'offrande brun rouge. Femmes de dos en kimono. Des spectatrices.

Dans l'un des musées de Nara, j'ai noté les objets soigneusement présentés : Un luth – Biwa en bois de santal rose – Une petite table rouge – L'art des boîtes red sandal box – boîte rouge à Bétel – un double trident de métal :

*Petits ivoires
rouges*

*Miroir vert à
douze feuilles*

*Étoffes
en lambeaux*

*Le génie des
petits objets*

*Et le charme
des emballages*

L'impression cependant demeure, malgré le temps, d'une sorte d'alignement trop bien soigné, avec des groupes de femmes aristocratiques, en visite et qui nous regardaient de haut, comme si nous faisions tache avec nos vêtements européens dans les palais et les temples. Je sais ce que je cherche, en ces jours je voulais retrouver les origines et les vestiges du chapelet des îles Aléoutiennes et des anciennes civilisations de l'Extrême Orient dont j'ai parlé en introduction. Il me semblait ici que tout était civilisé, trop en ordre. Je me consolais ce jour là avec la silhouette des arbres, entourés de béquilles et de bandages, comme des êtres souffrants que nous retrouvions sur notre chemin.

Pour Nara je pense aux petites maisons funéraires dans une périphérie, sous les rochers de la ville. Puis les rues passantes et le rempart. Tout me semble réduit à quelques vestiges décoratifs pour des jardins étroits. Au retour, nous croisons des champs de riz, très ordonnés dans la campagne, qui s'amenuisaient à perte de vue, avec des bottes de paille en fuseaux. Paille du riz de la saison des récoltes.

*les champs
de riz*

*la campagne
s'amenuise*

VENDREDI 10. Le Pavillon d'argent, Ginkaku ji. Le jardin de graviers ratissé, parc et fûts de bambous.

Six heures du soir, par la fenêtre ouverte, un peu de ciel, pas noir vraiment, gris mauve, foncé : c'est le jour de la nuit.

Dans le trou des nuages la lune est presque pleine. Hop elle se cache, hop elle se montre, comme hissée au-dessus d'un nuage qui serait un rideau de théâtre et elle un personnage, blanche et jaune, peu à peu absorbée.

Plus rien n'existe quand elle s'en va. Noirceur, plus rien, le vide obscur mais elle voyage, on sait bien qu'elle n'a pas disparu tout à fait, on l'attend, et si on est patient, on n'attend pas en vain. Ah ah ! petit sourire rose et blanc, la voilà qui revient. Faux espoir, mais les nuages autour sont roses, sont roses d'elle. À nouveau elle paraît en n'offrant que son chef, que l'arrondi de son sommet, elle voyage, elle s'éloigne, elle dépasse la porte, à présent elle progresse, d'un temple à l'autre, sur le chemin de la philosophie.

SAMEDI 11. Dans le train pour Tokyo.

Marie Joqueviel
Trois visages de la nuit
(*tre fucelli* per Paolo Rossi)

suivi de
Le Fleuve (parabole)

Trois visages de la nuit
(*tre fuscelli* per Paolo Rossi)

J'ai une tendresse particulière pour les *Fuscelli*
qu'a publiés Paul Louis Rossi en 2000,
brindilles de mots dialoguant avec les dessins d'André Lambotte
(éditions Tandem, Gerpinnes, Belgique).
À ces huit fœtus placés sous le signe de Leopardi reproduits en 2005
dans *Visage des nuits*,
j'ai emprunté quelques vers que je signale en italiques à l'initiale des miens.
Ces vers qui sont pour moi comme autant de brûlures,
je les ai cavalièrement empruntés aux 7^{ème}, 5^{ème} et 4^{ème} *fuscelli*,
parfois les féminisant, en en trahissant assurément l'intention
quoique respectant les quatre quatrains de pentasyllabes
qui font tout le prix de ces fragiles *fuscelli*
in forma o di tiempo o di torre o di palazzo.

1.

*cependant rien – dit
elle – rien ne m'apaise
vraiment et parfois
je me sens cognée*

assourdie par l'ab
sence et comme nue
sans visage ni
désir de parler

elle ne craint pas
les coups elle les a
apprivoisés elle
aimerait dormir

dans une maison
vide et pleine de rêves
pour démasquer le
visage des nuits

2.

*je n'ai pas rêvé
ma naissance j'ai
fabriqué le temps
qui viendrait après*

j'ai touché la mort
à qui j'ai parlé
mal comme on méprise
ce qui tue la vie

de l'enfance rien
ne subsiste hors
l'enfant qui persiste
à ne pas se taire

et le souvenir
sans images ni
bruits du temps d'avant
les mots et la nuit

3.

*rien ne me hante –
dit-elle encore – rien
ne m’habite si
ce n’est ce qui sourd*

des mots et des vi
sages quand la mort
fabrique un lieu pour
accueillir les corps

et les rêves de
ceux qui restent i
ci comme autant de
fuscelli fragiles

mon corps de fantôme
je l’habille d’i
mages et de songes
comme un enfant dort

Le Fleuve (parabole)

Songe pour un(e) récitant(e)

Ce texte, qui a vu le jour en 2012, reprenait sans le savoir le titre d'un ouvrage de Paul Louis Rossi, *Le Fleuve*, réalisé en dialogue avec le plasticien Jacky Essirard en 2009, dans l'Atelier de Villemorge (Angers). Parabole qui ne délivre aucun enseignement, cette prose a été écrite pour être dite comme en songe.

Je l'offre à Marie Étienne & Paul Louis Rossi.

Il est au bord du fleuve, qu'il regarde couler.

Il n'a jamais su distinguer ses rives – gauche, droite –, ou alors il lui faut s'imaginer pieds nus dans le courant, là où les galets affleurent, regardant l'aval, les bras en croix, à main droite rive droite, à main gauche rive gauche. Vieux souvenir d'école, mais dans la vie courante (elle aussi) c'est un peu compliqué de s'imaginer pieds nus dans l'eau avant de dire quelle rive du fleuve. Alors il ne dit rien, choisit de ne rien dire mais de regarder, depuis l'une des deux rives, l'eau.

Jusqu'à la nuit puis il s'en va.

Il ne nous dira rien de ce qu'il a vu, de ce qu'il sait, de ce que nous ignorons. Non par goût du secret, ni par mutisme – parce qu'il n'y pense pas. Il ne pense pas à dire ce qu'il sait, à confier ça, qu'il contemple, parce que cette chose dans son regard, c'est à lui, c'est tellement lui qu'il ne se rend pas compte que ce pourrait être dicible, partageable. Qu'il y a quelque chose à dire.

Un jour une femme s'approche, tout près. Elle se tient à sa droite.

Ça l'intrigue, cette contemplation attentive, muette.

Elle n'a pas envie de lui poser de questions, elle ne souhaite pas s'adresser à lui, pas ainsi, elle aussi elle a horreur de ça, parler – alors, le moins possible.

Elle sent qu'avec lui, cet homme, le silence peut être gardé. Car il en indispose beaucoup, le silence, qui parlent ou gesticulent pour le repousser. Le couvrent de bruits. Pas elle, pas lui. Elle le sait.

C'est à peine s'il bouge lorsque son corps comprend que celui de la femme vient partager son espace. Peut-être murmure-t-il bonjour, peut-être pas. Ce qui est sûr, c'est qu'il ne détourne pas la tête de sa contemplation.

Contemple-t-il seulement ? N'est-il pas plutôt absorbé par cela même qu'il regarde, qu'il ne regarde plus puisqu'il est dedans ? Dans quoi alors ?

C'est ce qu'elle se demande.

Elle vient tous les jours.

La première fois elle n'est restée que quelques minutes.

Un quart d'heure le lendemain.

Jour après jour elle s'attarde. Elle n'arrive que bien après lui, repart avant qu'il ne s'en aille.

Elle ne comprend toujours pas.

Parfois, elle l'observe à la dérobée. Mais c'est tout juste s'il est là, auprès. Elle le sent ailleurs, loin, quelque chose en lui se défait, et son corps, massif, n'est plus qu'un voile que colore la lumière. Elle n'ose pas avancer sa main, le toucher. Elle aimerait – mais elle a peur. De quoi ? Que sa main ne rencontre rien, le traverse. Pourtant le fantôme à côté d'elle respire, discrètement, mais il respire. Il y a de la vie dans son regard. Une vie intense, indéchiffrable à l'œil nu, folle peut-être – une vie.

Un jour elle le trouve assis. Elle reste debout.

Le lendemain il est debout ; elle s'assied.

Contempler fatigue. L'énergie s'en va dans le regard. Elle s'en rend compte. Le soir, c'est dormir qu'elle désire, épuisée elle ne pense à rien, qu'à s'allonger pour entrer dans la nuit.

Lui semble ne pas souffrir de sa contemplation. Un feu maintient son regard, inapprivoisable, inconsumable.

Elle se demande si c'est le fleuve ou l'homme qu'elle apprend à regarder.

Elle ne cherche pas à savoir vraiment.

Un jour elle ne vient pas.

Il s'en fait la remarque. Constate son absence.

Le lendemain elle met une robe rouge, comme pour s'excuser. Il ne la regarde pas, c'est le fleuve qu'il regarde, il ne l'observe pas à la dérobée. Il sait qu'elle est rouge, pourtant, la robe.

Il n'y a rien à dire, toujours, qu'à partager l'espace.

Un jour elle tient un livre dans sa main. Elle ne l'ouvre pas. L'auraient-ils supporté ?

Du monde passe auprès, souvent. Les berges sont fréquentées. Poussettes, gens, chiens, traçant ligne parallèle à l'eau qui court.

Eux, immobiles, perpendiculaires.

Ce jour-là elle est fatiguée. Elle s'assied longtemps. Je crois qu'elle somnole. Brusquement il s'assied, lui aussi. Ça la réveille, cette présence à même hauteur. Ils se regardent, c'est la première fois. Ils n'ont rien à se dire. Leurs corps constatent simplement qu'ils regardent dans la même direction.

Les horizons détachés

Bibliographie,
audio- et filmographie

Comme toute bibliographie, mais assurément davantage que d'autres, celle relative à l'œuvre de Paul Louis Rossi pose de redoutables problèmes d'établissement et de classement : le nombre très important des publications – notamment en revues – ne permet pas l'exhaustivité (sauf à entreprendre un travail méthodique d'une ampleur colossale) ; les listes « du même auteur » aux seuils des livres publiés ne recensent pas nécessairement les mêmes ouvrages (certains n'apparaissant en outre jamais) ; le classement générique est lui aussi flottant, qui voit le même livre tour à tour inscrit sous l'égide de la poésie, du récit, de l'essai... Cependant, loin de révéler de quelconques erreurs éditoriales, ces « migrations génériques » témoignent de l'hybridité fondamentale d'une écriture refusant la sclérose des catégories, pour trouver son lieu dans un espace où jouent ensemble le poème et le récit, la création et la critique, où dialoguent narration et divagation, écriture, peinture et dessin, où se mêlent rêve et réalité, Histoire et mythes...

On se reportera utilement à *Paysage intérieur, inscape* pour prendre la mesure de ce labyrinthe : l'ouvrage, conçu par la Bibliothèque Municipale de Nantes en partenariat avec les éditions joca seria, présente les documents de l'exposition mise en œuvre en 2004 à l'occasion de la donation des archives de l'écrivain, et par là même expose remarquablement, en mots comme en images, le parcours bio-bibliographique de Paul Louis Rossi.

Le classement ci-dessous proposé ne prétend pas aplanir les difficultés : la seule liste indiscutable serait d'ordre chronologique mais présenterait le grave inconvénient de ne rien organiser, laissant le lecteur aux prises avec quelque soixante années de publications... Il est évident que des ouvrages rangés au titre des « Livres en dialogue avec les plasticiens » pourraient parfaitement se ranger – selon le cas – sous l'*item* « Poésie » ou « Récits », que la frontière entre les « Écrits sur l'art » et les « Livres en dialogue » est poreuse, que les romans se distinguent mal des récits, les récits des essais *etc.* On n'en finirait pas !

Je reprends par ailleurs l'expression « digressions critiques » (qui me paraît singulièrement convenir à ce que trament les écritures de Paul Louis Rossi) à Yves di Manno et Isabelle Garron, et remercie chaleureusement Christian Rosset pour l'aide inestimable apportée dans l'établissement des émissions radiophoniques.

*

I. DE PAUL LOUIS ROSSI

1. POÉSIE

- *Liturgie pour la nuit, poèmes*, Paris, Millas Martin, 1958.
- *Fontessa*, La Bastide/Goudargues, Guy Chambelland, 1961.
- *Silence et plainte*, La Bastide/Goudargues, Guy Chambelland, 1962.
- *Quand Anna murmurait*, La Bastide/Goudargues, Guy Chambelland, 1963.
- *Le Voyage de sainte Ursule, poèmes*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1973.
- *Inimaginaire(s)*, en collaboration avec Pierre Lartigue, Lionel Ray, Jacques Roubaud, Gaston Planet, Beauvoir-sur-Mer, Imprimerie du Marais, 1975-1978.
- *L'Impair ou La Vie Bariolée*, Paris, Éditions Français Réunis, « La Petite Sirène », 1978.
- *Les États provisoires, poèmes*, Paris, P.O.L., 1984.
- *Époque des Cerisiers*, Paris, Point Hors Ligne, 1989.
- *Cose Naturali, natures inanimées*, sérigraphie de François Dilasser, Le Muy, Éditions Unes, 1991.
- *Faïences, dre lyw ar rosen*, Paris, Flammarion, 1995 [Prix Mallarmé].
- *Quand Anna murmurait, anthologie des poésies*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1999.
- *Visage des Nuits*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2005.

2. ROMANS

- *Héloïse*, Paris, Orange Export Ltd, 1980.
- *(G)*, Paris, Julliard, 1990.
- *Régine*, Paris, Julliard, « Dernier avis », 1990.
- *La Montagne de kaolin*, Paris, Julliard, « Dernier avis », 1992.
- *La Palanchina*, Paris, Julliard, « Dernier avis », 1993.
- *Le vieil homme et la nuit*, Paris, Julliard, 1997.

- *La Vie secrète de Fra Angelico*, Paris, Bayard, 1997.
- *La Villa des chimères*, Paris, Flammarion, 2002.
- *Le Buisson de Datura*, Nantes, joca seria, 2006.

3. RÉCITS

- *À propos de Nantes ou La Voyageuse immortelle*, Paris, Les Lettres françaises, 1969.
- *Le Potlatch : Supplément aux voyages de Jacques Cartier, récits*, Paris, P.O.L/Hachette, 1980.
- *La Traversée du Rhin, récit*, Paris, P.O.L/Hachette, 1981.
- *Nantes*, Seyssel, Champ Vallon, 1987.
- *Le Fauteuil rouge ou la mémoire absolue, récit*, Paris, Julliard, 1994.
- *Les Nuits de Romainville*, photographies de Jean-Pierre Colin, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998.
- *La Voyageuse immortelle*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001.
- *La Rivière des Cassis*, dessins de Marie-Claude Bugeaud, Nantes, joca seria, 2003.
- *Vies d'Albrecht Altdorfer, peintre mystérieux du Danube*, Paris, Bayard, 2009.
- *Les Chemins de Radegonde*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2011.
- *La Porteuse d'eau de Laguna*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2011.
- *Berlin, Voyage en automne*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2015.

4. ÉCRITS SUR L'ART (textes publiés dans des catalogues d'exposition et des monographies ; essais ; entretiens)

- *Les Écoles du Nord*, Musée Thomas Henry, Cherbourg, 1973 [catalogue d'exposition].
- *Gaston Chaissac*, Maillezais, 1976 [catalogue d'exposition].
- *Emmanuel Debarre*, Montbéliard, 1979 [catalogue d'exposition].

- *William MacKendree*, Paris – Stockholm – Bologne, 1984-1985 [catalogue d'exposition].
- *Gérard Titus-Carmel*, Nice, Direction des musées de Nice / *Nuits*, Galerie des Ponchettes, 1985 [catalogue d'exposition].
- *François Dilasser, Peintures 1982-1986*, Centre d'Action Culturelle, Saint-Brieuc, 1986 [catalogue d'exposition].
- *Gaston Planet*, Musée de l'Abbaye Sainte Croix, Les Sables d'Olonne, 1988 [catalogue d'exposition].
- *Les Draps de l'Angelico*, Paris, Maeght, 1992.
- *François Dilasser*, Château de Ratilly, 1992 [catalogue d'exposition].
- *André Lambotte*, entretiens, Bruxelles (Belgique), Artgo, 1997.
- *Métamorphoses*, dessins de François Dilasser, Saintes, L'Abbaye aux Dames, mars 2001 [catalogue d'exposition].
- « L'arbre rouge », in : *Feuillées & Memento mori*, Gérard Titus-Carmel/Paul Louis Rossi, Cognac, Le Temps qu'il fait / Saintes, L'Abbaye aux dames, 2002 [catalogue d'exposition].
- « François Dilasser. Le petit intendant du soleil », in : *Planètes*, Brest, La Navire, « Territoires », 2003 [catalogue d'exposition].
- *Visiteur du Clair et de l'Obscur*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, joca seria, 2004 [catalogue d'exposition].
- *Hans Arp*, Fontaines-lès-Dijon, Virgile, « carnet d'ateliers », 2006 [monographie].
- *Jean-Michel Meurice, Couleur pure*, Cognac, éditions Pérégrines / Le Temps qu'il fait, 2006 [monographie].
- « L'Élément temporel », in : monographie *Jacques Clauzel*, Paris, Artinprogress, 2008.
- « Soldanelles », in : *Jean-Michel Meurice*, Bages, 2010 [catalogue d'exposition].
- *Un monde analogique*, Bibliothèque Municipale de Nantes, Nantes, joca seria, 2012 [catalogue d'exposition].
- « Variations musicales » (André Lambotte), in : *Ostinato – Dessin / Musique / Interactions*, Namur, maison de la Culture, 2013 [catalogue d'exposition].

- *La Romance du fleuve*, peintures de Véronique Flahaut, Le Pellerin (44), 2014 [livret de l'exposition].

5. LIVRES EN DIALOGUE AVEC LES PLASTICIENS

- *Élévation Enclume*, dessins de Gaston Planet, Beauvoir-sur-Mer, Imprimerie du Marais, 1970.
- *Cose Naturali*, dessins de Gaston Planet et Pierre Getzler, Beauvoir-sur-Mer, éditions Jean-Luc Praud / Imprimerie du Marais, 1978.
- *Car les 5 saveurs Cose Naturali*, textes sur rhodoïd, dessins de Gaston Planet à l'encre de Chine sur stabiphane et tirage d'imprimerie aquarellé, 1978.
- *Sôteria*, peintures de Patrick Rosiu, Impression quotidienne, 1979.
- *Agrafes*, planches de Jean-Yves Bosseur, Michel Carrade, Yves Deloule, Joël Drouilly, Catherine et Jean-Pierre Marchadour, Michel Nourry, Dominique Pautre, Patrick Rosiu et Christian Rosset, Paris, Première donne, 1980.
- *Encrages*, taille-douce de Gérard Brassel, éditions J.-P. Vibert, 1980.
- *L'Illustré du soir, journal*, n° 1 [3 feuillets], texte de Paul Louis Rossi, mise en page et dessins de Patrick Rosiu, 1983.
- *(G)*, frappe de Jean-Pierre Marchadour, Draguignan, Lettres de casse, 1984.
- *L'Illustré du soir, journal*, n° 2 [3 feuillets], texte de Paul Louis Rossi, mise en page et dessins de Patrick Rosiu, 1990.
- *Inscapes*, dessins de François Dilasser, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994.
- *Renouées*, dessins de Catherine Marchadour, La Madeleine (Nord), éditions éd-de, 1996.
- *Élévation Enclume*, dessins de Gaston Planet, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997.
- *Cose Naturali*, bois de Reinhart Maria, Gand (Belgique), Ergo Pers Gent, 1997.
- *Rimes*, avec André Lambotte, tiré à part de la revue *Sources*, Maison de la Poésie, Namur (Belgique), 1998.

- *Fuscelli*, dessins d'André Lambotte, Gerpennes (Belgique), Tandem, 2000.
- *Regards croisés*, photographies de Pablo Volta, Montpellier, Fata Morgana, 2005.
- *Les Quatre Eléments*, peintures de Jacques Clauzel, Montolieu, Rencontres, 2007.
- *Les Ardoises du ciel*, dessins de François Dilasser, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2008.
- *Le Fleuve*, peintures de Jacky Essirard, Angers, Atelier de Villemorge, 2009.
- *Des mirages et des ombres*, gravures de Renaud Allirand, Gerpennes (Belgique), Tandem, « Textes et Images », 2010.
- *Masques*, eaux-fortes de Bertrand Bracaval, Genrouët, éditions du Pré Nian, 2010.
- *Corridors*, dessins de Colette Banaigs, Paris/Montreux, lelivredart, 2011.
- *Les Brûleuses d'algues*, peintures de Thierry Le Saëc, Kergollaire en Languidic, La Canopée, 2013.
- *Les Horizons égarés*, peintures de Thierry Le Saëc, Kergollaire en Languidic, La Canopée, 2016.

6. ESSAIS & DIGRESSIONS CRITIQUES

- *L'Ouest Surnaturel, Les écrivains du bout des terres vers les îles*, Paris, Hatier, « Brèves Littérature », 1994.
- *Vocabulaire de la Modernité Littéraire*, Paris, Minerve, 1996.
- *Le Colloque de Nuit*, en collaboration avec Philippe Beck et Yves di Manno [texte de PLR intitulé « L'Aile du scarabée »], Cognac, Le Temps qu'il fait, 2000.
- *Les Gémissements du siècle*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2001.
- *Démons de l'analogie*, Nantes, joca seria, 2012.
- *Les Variations légendaires, chroniques*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2012.

7. ÉTUDES & PRÉ-PUBLICATIONS PARUES EN REVUES ET DANS DES COLLECTIFS (sélection)

Certains des textes critiques de PLR ont été repris dans *Les Gémissements du siècle* (2001) et *Les Variations légendaires, chroniques* (2012) ; les notes de fin de chapitre des deux ouvrages mentionnent leur première publication.

Les contributions régulièrement données par l'auteur à de très nombreuses revues depuis les années 1960 ne sauraient être recensées ici ; parmi elles, citons dans l'ordre alphabétique : *Action Poétique*, *L'Âne*, *Arsenal*, *Art Absolument*, *L'Atelier contemporain*, *Aujourd'hui Poème*, *Balises*, *Banana Split*, *Les Cahiers d'Arte*, *Les Cahiers du Jazz*, *Cahiers du Pré Nian*, *Cahiers du Refuge*, *Caméra/Style*, *Change*, *Il Colpo dei Barbari*, *Confluences Poétiques*, *Ecbolade*, *En Attendant Nadeau*, *Éponyme*, *Europe*, *Faire-Part*, *Formes Poétiques Contemporaines*, *If*, *In'Hui*, *Instant/Augenblicke*, *Java*, *Jazz Magazine*, *Jazz Hot*, *Le Journal (Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne)*, *Minuit*, *N4728*, *Le Narraté libérateur*, *Neige d'août*, *Nioques*, *Le Nouveau Recueil*, *Nouvelle Revue Française*, *NU(e)*, *Le Paresseux*, *La Pensée*, *Petite*, *Place Publique*, *Po&sie*, *Poésie 93*, *Poésie 97*, *Poésie 99*, *Poésie 2002*, *Le Polygraphe*, *Le Pont de l'épée*, *Le Préau des collines*, *Quaderno*, *La Quinzaine Littéraire*, *Rehauts*, *The Review of Contemporary Fiction*, *La Revue des revues*, *Secousses*, *Siècle 21*, *Signes*, *Sites (French and Francophone Studies)*, *Sources*, *Sud*, *Térature*, *Transeuropéennes*, *Travioles*, *Triages*, *Voix d'encre...*

- « Le Réalisme en cause. Réflexion d'un simple croyant », in : *Action Poétique* (Paris), dossier « René Crevel », n° 28-29, 1965.
- « Le Jazz et la Poésie », in : *Les Cahiers du Jazz* (Paris), 1968.
- « Chronique à suivre », in : *Action Poétique*, n° 40, 1969.
- « Chronique II (Du réalisme) », in : *Action Poétique*, dossier « Situation de *Tel Quel* et problèmes de l'avant-garde », n° 41-42, 1969.
- « Chronique III », in : *Action Poétique*, n° 48, 1971.
- « L'art et la vie sociale » (dernière chronique), in : *Action Poétique*, n° 54, 1973.

- « Les Idées dans la Peinture », in : *La Pensée*, revue du rationalisme moderne, n° 169, juin 1973.
- « Albrecht Altdorfer », in : *Change* (Paris), n° 26/27, 1976.
- « (G) », linogravures de Christian Bizeul, in : *L'Écriture*, Baume-les-Dames, Encrages & Co, 1980.
- « Carpaccio », in : *Nouvelle Revue Française* (Paris), n° 353, 1982.
- « Supplément aux Voyages de Sainte Ursule », in : *Nouvelle Revue Française*, n° 353, 1982.
- « Époque des cerisiers », logogramme de Christian Dotremont, in : *Vers et lignes*, Nœux, éditions Écbolade, 1984.
- « Ezra Pound : *La Lingua del sì* », in : *In'Hui* (Paris), 1985.
- « Pire que l'hiver », in : *Action Poétique*, dossier « Pierre Reverdy », n° 102, 1985.
- « Claude Ollier : L'Ombre d'un doute », in : *The Review of Contemporary Fiction* (USA), 1988.
- « Marzabotto », in : *Lendemains* (Berlin, Allemagne), n° 59, 1990.
- « Le Fauteuil rouge », in : *Les Cahiers d'Arte*, Paris, Maeght, 1990.
- « La Robe jaune safran. Le Tableau », in : *Instants/Augenblicke* (Leipzig, Institut Français), 1991.
- « L'inconséquence des rêves et les tourments de la vie », in : *Signes* (Nantes, éditions du Petit Véhicule), n° 19, janvier 1995.
- « Masque de la nuit », in : *Qu'est-ce que la poésie ?* (centenaire de la naissance de Paul Éluard), sous la direction de Bernard Noël, Paris, Jean-Michel Place / Ville de Saint-Denis, 1997.
- « Les gémissements de ce siècle », in : *Action Poétique*, n° 144, 1996.
- « L'esprit des comptines », in : *Nioques* (éditions la Sétéree), n° 1.2, 1996.
- « Chevalier de l'ouragan », in : *Le Siècle d'Aragon. Centenaire en Seine Saint Denis*, sous la direction de Jean-Marc Bernard, Bobigny, éditions du Conseil général de la Seine-Saint-Denis, 1997.
- « Un bel ouragan », in : *Cent ans passent comme un jour, 56 poètes pour Aragon*, sous la direction de Marie Étienne, Creil, Dumerchez, 1997.
- « Le Syndrome Bartleby », in : *Sud* (Marseille), avril 1997.

- « Rencontres avec des poètes en Région Centre » (réponses à des questions de Thierry Guichard), mars 1997.
- « L'Illusion lyrique », in : *Le Nouveau Recueil* (Seyssel, éditions Champ Vallon), n° 52, 1999.
- « Le mangeur d'opium (Thomas de Quincey) », in : *Une bibliothèque d'écrivains* (sous la direction de Jean-Marie Parisi), Paris, éditions du Rocher, 1999.
- « Chronique de la fin du temps », in : *Aujourd'hui poème* (Paris), n° 27, janvier 2002.
- « Idéogramme en prose » (Jean-Michel Meurice), in : *Travioles* (Paris), n° 11, 2005.
- « Faut-il signer le pacte avec le diable », in : *Aujourd'hui poème*, novembre 2006.
- « La fontaine des brumes », in : *Europe* (Paris), dossier « Gérard de Nerval », n° 935, mars 2007.
- « Le français minoritaire », in : *Place Publique* (Nantes), n° 4, juillet-août 2007.
- « La Madone del Parto », in : *Siècle 21* (Paris), n° 12, 2008.
- « Jules Verne et le docteur Faustroll », in : *Revue Jules Verne, Mobilis in Mobile* (Centre International Jules-Verne, Amiens), n° 27, dossier « Jules Verne et la poésie », 2008.
- « Les jardins de l'Observatoire », in : *Écrire, Mai 1968*, Paris, Argol, « Écrire », 2008.
- « Piero della Francesca et la Reine de Saba », in : *Art Absolument* (Paris), mars-avril 2009.
- « L'Empire du Milieu » (Jean-Michel Meurice), in : *Le Préau des collines* (Paris), n° 11, 2010.
- « Marie Étienne, portrait d'une femme écrivain. Idéogramme en prose », in : *NU(e)* (Nice) : *Marie Étienne*, n° 47, sous la direction de Marie Joqueviel-Bourjea, 2011.
- « Le pont suspendu » in : *Secousses* (Obsidianes), n° 4, juin 2011, consultable à l'adresse http://www.revue-secousse.fr/Secousse-04/Proses/Sks04-Rossi-Pont_suspendu.pdf

- « Nom de femme sous la pluie. Marie Étienne, portrait », in : *Marie Étienne : organiser l'indicible*, sous la direction de Marie Joqueviel-Bourjea, Paris, L'Improviste, 2013.
- « Le bruit du ressac (Gérard Titus-Carmel) », in : *textimage, revue d'étude du dialogue texte-image*, dossier « Gérard Titus-Carmel », sous la direction de Catherine Soulier, automne 2013 ; article consultable à l'adresse http://www.revue-textimage.com/08_titus_carmel/rossi1.html
- « François Dilasser » in : *Secousses* (Obsidianes), n° 12, mars 2014 ; consultable à l'adresse <http://www.revue-secousse.fr/Secousse-12/Zarbos/Sks12-Rossi-Dilasser.pdf>
- « Elektra », « Anthomologie », in : *Secousses* (Obsidianes), n° 13, juin 2014 ; consultable à l'adresse <http://www.revue-secousse.fr/Secousse-13/Carte-blanche/Sks13-Neuves-Mouches.pdf>
- « La Leçon d'allemand », in : *Secousses* (Obsidianes), n° 14, novembre 2014 ; consultable à l'adresse <http://www.revue-secousse.fr/Secousse-14/Proses/Sks14-Rossi-Allemand.pdf>
- « Affliction » (réponse à l'enquête sur « La fiction et le réel »), in : *Secousses* (Obsidianes), n° 16, juin 2015 ; consultable à l'adresse <http://www.revue-secousse.fr/Secousse-16/Carte-blanche/Sks16-Rossi-Affliction.pdf>
- « Hieronymus », in : *En attendant Nadeau*, n° 14, 13 juillet-30 août 2016, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/12/20/mysterieux-jerome-bosch/>
- « Les contours de la matière (Geneviève Asse) », in : *En attendant Nadeau*, n° 22, 7-22 décembre 2016, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/12/06/genevieve-asse/>
- « Mystérieux Jérôme Bosch » in : *En attendant Nadeau*, n°23, 23 décembre 2016-17 janvier 2017, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/12/20/mysterieux-jerome-bosch/>
- « De la frontière : poésie ou prose », in : *Secousses* (Obsidianes), n° 22, juin 2017 ; consultable à l'adresse <http://www.revue-secousse.fr/Secousse-22/Essais/Sks22-Rossi-Prose-Poesie.pdf>
- « Signes, de Thierry Le Saëc », in : *En attendant Nadeau*, n° 34, 7-20 juin 2017, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/06/06/signes-de-thierry-le-saec/>

- « Dans les cavernes du rêve et du souvenir (Pascaline Mourier Casile) » in : *En attendant Nadeau*, n° 39, 13-26 septembre 2017, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/09/12/cavernes-lescun/>
- « La poésie comme réaction physique » (réponse à l'enquête : « La poésie est-elle réactionnaire ? »), in : Revue *Secousses* (Obsidianes), n° 23, novembre 2017 ; consultable à l'adresse <http://www.revue-secousse.fr/Secousse-23/Carte-blanche/Sks23-Rossi-Enquete.pdf>
- « Ombres et lumières du théâtre. Sur *En compagnie d'Antoine Vitez*, de Marie Étienne (Hermann, 2017), in : Revue *Secousses* (Obsidianes), n° 23, novembre 2017 ; consultable à l'adresse <http://www.revue-secousse.fr/Secousse-23/Notes-lecture/Sks23-Rossi-Etienne.pdf>
- « En souvenir d'El hacedor » in : *En attendant Nadeau*, hors-série n° 2, hiver 2017, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/12/19/souvenir-hacedor-borges/>

8. PRÉSENCE DANS DES ANTHOLOGIES

- *L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie, 1960-1982 : trente poètes*, Henri Deluy éd., Paris, Flammarion, 1983.
- *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Emmanuel Hocquard éd., Paris, Flammarion, 1986.
- *La Poésie du XX^e siècle*, tome 3, Robert Sabatier éd., Paris, Albin Michel, 1988.
- *Choisir la poésie en France*, Bernard Pozier éd., Écrits des Forges (Québec), 1990.
- *120 poètes français d'aujourd'hui*, Gil Jouanard éd., Montpellier, Maison du Livre et des Écrivains, 1992.
- *Vue sur mer*, Nantes, joca seria, Atelier de création du grand ouest /Radio France, 1998.
- *Une Action Poétique de 1950 à aujourd'hui, l'anthologie*, Pascal Boulanger éd., Paris, Flammarion, hors collection, 1998.
- *Une Bibliothèque d'écrivains*, Jean-Marc Parisi éd., Paris, éditions du Rocher, 1999.

- *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, Jean-Baptiste Para éd., Paris, Gallimard, « Poésie », 2000.
- *Anthologie de la poésie française*, Martine Bercot, Jean-Pierre Chauveau, Michel Collot, Gérard Gros, Daniel Ménager et Catriona Seth éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Michel Jarrety éd., Paris, PUF, 2001 [notice de Marie Étienne].
- *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010*, Yves di Manno & Isabelle Garron éd., Paris, Flammarion, « Mille&unepages », 2017.

9.1 CRÉATIONS RADIOPHONIQUES produites et composées (musiques et partition sonore) par Christian Rosset en collaboration avec Paul Louis Rossi (textes et entretiens)

A.C.R. = Atelier de Création Radiophonique de France Culture. Les dates indiquées pour chaque émission sont celles de leur première diffusion sur les ondes.

- *Machinations – un peintre nommé Altdorfer* (A.C.R., 20 mars 1977).
- *Suppléments aux voyages de Jacques Cartier – le potlatch* (A.C.R., 30 mars 1980).
- *Gavrinis ou l'esprit du lieu* (A.C.R., 4 décembre 1983).
- *Aventures*, chapitres 7 & 3 (A.C.R., 11 décembre 1983).
- *Équipée*, acte 3 : *La Tempête* (avec Marie Étienne, A.C.R., 11 novembre 1990).
- *Le Parcours des objets* (avec Jan Voss et Sabine Macher, A.C.R., 14 novembre 1999).
- *Paul Louis Rossi, visiteur du clair et de l'obscur* (« Surpris par la nuit », 10 décembre 2004).
- *Les Yeux clos* (avec Marie Étienne et Jean-Luc Nancy, « Surpris par la nuit », 20 novembre 2007).
- *Sur la réserve* (avec Isabelle Garron, « Les Passagers de la nuit », 1^{er} février 2011).
- *Portrait de Paul Louis Rossi dans le miroir à trois faces* (« L'Atelier de la Création », 27 février 2014).

9.2 CRÉATION RADIOPHONIQUE produite par Paul Louis Rossi

- *Feuilles détachées des prisons* (production Paul Louis Rossi, « Nuits Magnétiques », 2 mars 1994).

10. FILM réalisé par Paul Louis Rossi

- *Voyage sur la Loire sur les pas de Turner*, 1998, avec Emmanuel Cornu et Marc Trotsky.

II. AVEC PAUL LOUIS ROSSI

1.1 PARTICIPATIONS À DES ÉMISSIONS DE CRÉATION RADIOPHONIQUE (sur France Culture produites et composées par Christian Rosset)

- *Portrait de l'artiste en hiver – Gaston Planet* (A.C.R., 21 mai 1989).
- *Aki Kaurismäki* (« Ciné-club », 2 juin 1999).
- *Histoires de Change* (« Surpris par la nuit », 24 avril 2001).
- *Musiques pour le jeu du silence* (« Surpris par la nuit », 6 juillet 2001).
- *Redécouverte – Gaston Planet* (« Surpris par la nuit », 18 juillet 2002).
- *Vies tranquilles* (« Surpris par la nuit », 14 février 2003).
- *Pierre Lartigue, portrait à l'orée du Grand Vert* (« Surpris par la nuit », 11 mars 2009).
- *À perte de mémoire* (« L'Atelier de la Création », 8 mars 2012).

1.2 PARTICIPATIONS À DES ÉMISSIONS DU PROGRAMME MUSICAL (de France Culture produites par Christian Rosset)

- *Archaïsme et modernité*, première émission d'une série de cinq : *Nouvelles du temps* (« Euphonia », 1^{er} février 1993).
- *La Marginalité*, deuxième et troisième émissions d'une série de cinq (« Euphonia », 31 janvier et 1^{er} février 1995).

- *Le Sublime*, première émission d'une série de cinq (« Euphonia », 10 juin 1996).
- *Poésie, musique, chemins contradictoires*, deuxième émission d'une série de cinq (« Euphonia », 1^{er} octobre 1996).
- *Le Rythme et la raison de Paul Louis Rossi* (5 émissions, semaine du 14 avril 1997).

1.3 PARTICIPATIONS À D'AUTRES ÉMISSIONS RADIOPHONIQUES (sur France Culture, sauf mention expresse)

- *Paul Louis Rossi* (« Poésie ininterrompue », production Claude Royet-Journoud ; entretien avec Paul Louis Rossi par Jacques Roubaud, semaine du 5 au 11 septembre 1977).
- *La Traversée du Rhin* (avec Eugen Helmlé, radio Sarrebrück, Allemagne, 1981).
- *Le bon plaisir de Claude Ollier* (production Patrick Roudier, 14 mars 1987).
- *Époque des cerisiers* (émission en partage avec Jean Tortel, « Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 13 février 1990).
- *Cose Naturali* (« La radio dans les yeux », production Alain Veinstein, 27 avril 1992).
- *André Breton* (production Mathieu Bénézet, 24 Août 1996).
- *La Vie secrète de Fra Angelico* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 24 décembre 1997).
- *Les Nuits de Romainville* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 10 mars 1999).
- *Benjamin Péret* (« Histoires d'Utopie », production Mathieu Bénézet, 21 Août 1999).
- *Redécouverte – Pierre Reverdy* (« Surpris par la nuit », production Didier Pinaud, 19 avril 2000).
- *Poésie contemporaine* (avec Christian Rosset, « Radio Libre », 16 septembre 2000).
- *Le Colloque de nuit* (avec Philippe Beck et Yves di Manno, « Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 18 janvier 2001).

- *La Voyageuse immortelle* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 08 juin 2001).
- *La Villa des chimères* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 23 octobre 2002).
- *La Rivière des cassis* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 30 janvier 2004).
- *Reconnaisances à : Alfred Jarry* (« Surpris par la nuit », production Mathieu Bénézet, 18 juillet 2004).
- *Fra Angelico* (« Une vie une œuvre », production Simone Douek, 22 mai 2005).
- *Reconnaisances à : Jules Laforgue* (« Surpris par la nuit », production Mathieu Bénézet, 17 février 2006).
- *Le Buisson de Datura* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 09 mars 2006).
- *Les Ardoises du ciel* (« Contresens », production Alain Veinstein, 19 mai 2008).
- *Vies d'Albrecht Altdorfer* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 29 octobre 2009).
- *La Porteuse d'eau de Laguna* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 14 janvier 2012).
- *Démons de l'analogie & Un monde analogique* (« Du jour au lendemain », production Alain Veinstein, 25 janvier 2013).

III. À PARTIR DE PAUL LOUIS ROSSI

1. MUSIQUES (SUR DES TEXTES DE PLR)

- BOSSEUR, Jean-Yves, *Faïences* (extraits du chapitre VIII du livre de 1995), musique pour deux voix (*soprano* et *mezzo-soprano*) et trois clarinettes, ensemble *Accroche-notes*, Périgueux, mai 1993 (20').
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Soldanelles*, musique pour *mezzo-soprano* et ensemble instrumental, Conservatoire de Nantes, décembre 2005.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Cassida*, musique pour groupe vocal, chœur du Conservatoire National de Région de Paris, 13 mars 2008 (9').

- BOSSEUR, Jean-Yves, *Les Brûleuses d'algues*, musique pour clavecin, voix chantée et support électro-acoustique ; Hélène Ruggeri, *mezzo-soprano*, Laure Vovard, clavecin, Médiathèque Jacques Demy, Nantes, 23 mars 2013.
- LORIEUX, Grégoire, *Stèle des mots et des morts*, Salamanque, 29 novembre 2008.
- ROSSET, Christian, *Rossi mélodies*, musique pour piano et sons enregistrés dans le Morbihan, 1983 (25').
- ROSSET, Christian, *Le Regard de Paul*, dans le cadre de l'exposition *Visiteur du clair et de l'obscur*, musique acousmatique, 2004 (18'10)

2. FILMS (SUR PLR)

- *Le Temps et la Mémoire – La Villa des Chimères*, film de Dominique Rabourdin, Arte-Métropolis, 2002 (16').
- *D'une écriture l'autre*, avec Odile Duboc et Jean-Yves Bosseur, 2005.
- *Passé Composé : Histoire d'une Vie*, film de Patrice Allain, Bibliothèque municipale de Nantes, 2007.

IV. SUR PAUL LOUIS ROSSI

Sont exclues, en raison de leur nombre, les notes de lecture. On se reportera néanmoins, dans ce numéro, aux notes de lecture recueillies de Dominique Rabourdin et Odile Hunoult ; ou encore aux extraits d'articles rédigés par Marie Étienne dans *La Quinzaine Littéraire* et le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* reproduits dans *Paysage intérieur, inscape* (p. 154-157), relatifs à *La Montagne de kaolin*, aux *Cose Naturali*, à *La Palanchina*, à *L'Ouest surnaturel*, au *Voyage de sainte Ursule* et aux *Inscapes*.

- ALLEMAND, Roger-Michel : « Paul Louis Rossi : un espoir renaissant », in : *@analyses*, Revue de critique et de théorie littéraire, vol. 5, n° 2, printemps 2010, p. 21-35 ; consultable à l'adresse : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1678>

- DI MANNO, Yves : « chose qui gagne à être peinte », *in* : « *endquote* » *digressions, 1989-1999*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1999, p. 31-39.
- DI MANNO, Yves, « Paul Louis Rossi. Rencontre », *in* : *Paul Louis Rossi. Écrivains en Seine-Saint-Denis*, Bobigny, Conseil Général de Seine-Saint-Denis, 1996, p. 3-10.
- DI MANNO, Yves, « Une fresque éblouie », *in* : Paul Louis Rossi, *Paysage intérieur, inscape* [cf. *supra*], p. 127-139 ; repris dans *Terre ni ciel*, Paris, Corti, 2014.
- DI MANNO, Yves & GARRON, Isabelle : notice critique « Paul Louis Rossi », *in* : *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010*, Paris, Flammarion, « Mille&unepages », 2017, p. 324-326.
- ÉTIENNE, Marie : « Le goût de la castille », *in* : Paul Louis Rossi, *Paysage intérieur, inscape* [cf. *supra*], p. 141-150.
- ÉTIENNE, Marie « Dans *Les Nuits de Romainville...* » (Paul Louis Rossi), dossier « Les poètes et la prose », *in* : *Formes Poétiques Contemporaines*, n° 4, dossier « Prose », Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 178.
- GARRON, Isabelle : – « La Part typographique. Pour une anthropologie de la page imprimée. Premières balises », *in* : *Communication & Langages*, dossier « L'image du texte », n° 134, 2002, p. 59-74 ; consultable à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2002_num_134_1_3173
- MALNOË, Céline, *Paul Louis Rossi : une poétique du temps et de la mémoire*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Leuwers, Université François Rabelais de Tours, décembre 2012.
- VENAILLE, Franck : « Paul Louis Rossi, Là, à gauche, sur la photo », *in* : Paul Louis Rossi, *Paysage intérieur, inscape* [cf. *supra*], p. 159-162.

Notices bio-bibliographiques

Jean-Yves BOSSEUR est né en 1947 à Paris. Études de composition avec Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur, Doctorat d'État (philosophie esthétique) à l'Université de Paris I. Professeur de composition au Conservatoire de Bordeaux jusqu'en 2011 ; Directeur de Recherche au CNRS jusqu'en 2012.

– Prix de la Fondation Royaumont (France), de la Fondation Gaudeamus (Pays-Bas). Diapason d'or de l'année 1998 pour la *Messe*. Membre de l'Académie Royale de Belgique.

– CDs : *Mémoires d'oubli* ; *Satie's Dream* ; *Portrait de Geneviève Asse* ; *Empreintes nocturnes*, *Stream* (Mandala/Harmonia Mundi) ; œuvres pour guitares et voix (Mandala/Harmonia Mundi) ; *Hong-Kong Variations* (Agon, Auvidis) ; *Messe* (Mandala/Harmonia Mundi) ; *Concert* (Saphir), *Octuor* (Saphir)...

– Livres : *Révolutions musicales*, avec Dominique Bosseur (Minerve) ; *Vocabulaire de la musique contemporaine* (Minerve) ; *Musique, passion d'artistes* (Skira) ; *Le Sonore et le visuel* (Dis-Voir) ; *John Cage* (Minerve) ; *Musique et arts plastiques : interactions au XX^e siècle* (Minerve) ; *Morton Feldman* (L'Harmattan) ; *Vocabulaire des arts plastiques du XX^e siècle* (Minerve), *Le Collage d'un art à l'autre* (Minerve) ; *Jan Voss, kaléidoscope rétrospectif* (Lelong) ; *Compositeur parmi les peintres* (Delaunay) ; *La Bretagne et les arts plastiques contemporains* (éditions du Laveur) ; *L'Œuvre ouverte d'un art à l'autre* (Minerve) ; *Musique et environnement* (Minerve).

– Monographies : Radosveta Bruzard, *Jean-Yves Bosseur, ça de mémoire* (Millénaire III, 2008) ; à paraître, Anne-Marie Minella, *Jean-Yves Bosseur* (Aedam Musicae).

Gérard CARTIER est né en 1949 à Grenoble. Carrière d'ingénieur sur les grands projets d'infrastructures (tunnel sous la Manche, projet subalpin Lyon-Turin, etc.).

– Poète (prix Tristan-Tzara et prix Max-Jacob), auteur de récits, critique. A publié une quinzaine d'ouvrages, essentiellement chez Obsidiane et Flammarion, dont dernièrement : *Les Métamorphoses* (Le Castor Astral, 2017) et *L'ultime Thulé* (Flammarion, 2018).

– Coordinateur de la revue de littérature *Secousse* (<http://www.revue-secousse.fr>) : 23 numéros de 2010 à 2017. Initiateur et maître d'œuvre

(avec Francis Combes) de l’affichage de poèmes dans le métro parisien (1993-2007).

– Site personnel : <http://www.monomotopa.fr>

Jacques CLAUZEL est né en 1941.

– Peintre, graveur, photographe, auteur de plus de 350 livres d’artiste. Nombreuses expositions en France et à l’étranger. Diplôme national des Beaux-Arts. Grand logiste au Prix de Rome.

– Entièrement tourné vers l’émergence et la transcendance, son art se fonde sur la pratique conjointe du retrait et du recouvrement (une fois l’œuvre mise en place, comment lui conserver toute sa « force » en la dépouillant de ce qui n’est pas totalement nécessaire, ou bien en la recouvrant systématiquement d’un voile qui ne laissera émerger que ce qui doit ?). Une œuvre particulièrement rigoureuse, dont la rigueur se trouve toutefois atténuée par la grande sensualité du faire et du « donné à voir ».

– Attentif à la seule « présence », Clauzel collabore volontiers avec les poètes, les écrivains et les musiciens dont il en perçoit l’écho dans leur travail.

Claire COMBEAU est architecte d’intérieur et enseignante dans différentes écoles d’art et de paysage.

– En parallèle de son activité professionnelle, elle crée en 2011 un collectif pluridisciplinaire, « Les Traces Habiles », pour questionner le dessin comme langage de la pensée-en-cours et constituer un état des lieux des pratiques contemporaines du dessin. Dans ce cadre, elle assure la direction artistique des expositions et la conception éditoriale des ouvrages qui ont été publiés par les éditions Herscher, Ateliers d’Art de France et Les Traces Habiles.

– Après 6 ans d’entretiens auprès de créateurs, concepteurs, « faiseurs » et chercheurs d’horizons multiples, elle a retranscrit leurs paroles sous la forme d’un manifeste sur la pratique du dessin, « *On lit ou on regarde un dessin ?* ». Ce texte a fait l’objet d’une lecture publique dans le cadre de la Nuit Blanche 2017 et a été publié en avril 2018 par Les Traces Habiles Éditions.

Marie ÉTIENNE a travaillé de 1977 à 1988 avec le metteur en scène Antoine Vitez ; de 1985 à 2013 avec Maurice Nadeau comme rédactrice à *La Quinzaine littéraire* ; de 2013 à 2015, à *La Nouvelle Quinzaine*

littéraire ; et depuis cette date au journal littéraire en ligne *En attendant Nadeau*. Elle a passé son enfance au Vietnam et une partie de sa jeunesse en Afrique.

– Poésies : *La Longe*, Temps actuels, 1981 ; *Lettres d'Idumée*, précédées de *Péage*, Seghers, 1982 ; *Le Sang du guetteur*, Actes sud, 1985 ; *La Face et le lointain*, Ipomée, 1986 ; *Katana*, dessins de Sandra Monciardini, Scandéditions, 1993 ; *Anatolie*, Flammarion, 1997, prix Mallarmé ; *Roi des cent cavaliers*, Flammarion, 2002 ; *Dormans*, Flammarion, 2006 ; *Le Livre des recels*, Flammarion, 2011, prix Paul Verlaine de l'Académie française.

– A collaboré avec les peintres Gaston Planet, Boulay, Bertrand Bracaval, Jean-Michel Meurice, Michel Mousseau.

– La poésie comme récit (« Les Couloirs de la prose ») : *Éloge de la rupture*, pointe sèche de Christian Rosset, Ulysse fin de siècle, 1991 ; *Les Passants intérieurs*, Virgile, 2004 ; *Les Soupirants*, Virgile, 2005 ; *Haute Lice*, Corti, 2011, prix Paul Verlaine de l'Académie française ; *Cheval d'Octobre*, Tarabuste, 2015.

– Romans : *Clémence*, Balland, 1999 ; *L'Inconnue de la Loire*, La Table ronde, 2004.

– Chroniques. De la guerre : *L'Enfant et le Soldat*, La Table ronde, 2006 (nouvelle version de *Sensò, la guerre*, paru chez Balland en 2002). De la scène : *Antoine Vitez, le roman du théâtre, 1978-1982*, Balland, 2000 ; *En Compagnie d'Antoine Vitez*, Hermann, 2017. De cinéma : *Les Yeux fermés* ou *Les Variations Bergman*, Corti, 2011.

– Traductions : de Marilyn Hacker (*Roi des cent cavaliers*) ; d'Anne Talvaz (*Katana*) ; et dans de nombreuses revues à l'étranger.

Tristan HORDÉ, agrégé de Lettres Modernes, est lexicographe (Larousse, Le Robert).

– Dernières publications : « La naissance du restaurant », dans *Papilles* (janvier 2018) ; *Dictionnaire des noms de lieux du Périgord* (avec Chantal Tanet, Sud-Ouest, 2018) ; *Par les menus, Histoire de mots* (Argol, 2015) ; *Un usage du temps* (La Rivière échappée, 2014).

– Co-organisation du colloque « Jude Stéfan » à Cerisy (2012) ; communications dans des colloques : *NU(e) : une revue, des voix, la poésie*, Montpellier 3 (2017) ; et à Cerisy-la-Salle : « Jean-Paul Michel » (2016) ; « Christian Prigent » (2015) ; « Philippe Beck » (2013), « Jean Tortel » (2012), « James Sacré » (2011), « Jean Bollack » (2010), « Jouve » (2009).

– Collabore aux revues *NU(e)*, *Europe*, *Sिताudis*, *remue.net*, *Les carnets d'eucharis*.

Odile HUNOULT est née en 1949 à Paris.

– Co-fondatrice au début des années quatre-vingts des éditions Albedo et Cazimi.

– Membre du comité de rédaction de *La Quinzaine Littéraire*, et depuis 2016, de la revue en ligne *En attendant Nadeau*.

– A traduit Emily Dickinson, Marina Tsvetaeva et Ossip Mandelstam.

Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, agrégée de Lettres Modernes, est Maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre du centre de recherche RIRRA 21.

– Spécialiste de poésie française contemporaine, elle a dirigé en 2011 le numéro 47 de la revue *NU(e)* consacré à Marie Étienne et contribué aux numéros de la revue respectivement dédiés à Anne-Marie Albiach (66), André Velter (64), Pierre Dhainaut (45) et Pierre Caizergues (43).

– Derniers ouvrages critiques parus : *Jacques Réda à pied d'œuvre* (Champion, 2015) ; *René Depestre, le soleil devant* (co-dir. collectif avec Béatrice Bonhomme, Hermann, 2015) ; *Dany Laferrière, écrirevoir* (Hermann, 2017) ; *Philippe Claudel, un art du silence* (en coll. avec Joëlle Cauville & Pierre Bonnet, Hermann, 2017) ; *Poésie sur les ondes : la voix des poètes-producteurs à la radio* (co-dir. collectif avec Pierre-Marie Héron & Céline Pardo, PUR, 2018).

– Poésie : *Au seuil du lied* (éditions Rencontres, 2014, accompagnement plastique de Jacques Clauzel) ; *À bords perdus* (éditions À Travers, 2016, peintures de Jacques Clauzel) ; *et nous, entre*, photographies d'Adrien Perrin, éditions *NU(e)*, 2018 ; à paraître en 2018 : *Par les bords*, éditions Rencontres, peintures de Tony Harding.

Catherine MARCHADOUR est née en 1946 à Paris. Elle vit et travaille aujourd'hui à Valdampierre dans l'Oise.

– Elle expose régulièrement en France et en Suisse. Elle a participé à des Salons d'art contemporains internationaux : Art Karlsruhe, Art Paris... et aux émissions de Christian Rosset à France-Culture, *Surpris par la nuit : Métamorphose du dessin : de l'intime au musée*, avec Jean Frémon, Frédérique Lucien, Catherine Marchadour, Frédéric Pajak, Jan Voss (2009).

– Dernières expositions personnelles : Galerie Olivier Nouvellet, Paris, 2016 ; Galerie art4art, Zurich, 2012 ; Galerie Alexandre Mottier, Genève, 2016, 2013, 2009, 2006, 2003, 2000 ; Galerie K, Paris, 1999, 1997, 1995.

– Livres d’artiste : *La Robe rouge*, avec Anne Cayre, La Renarde rouge 2004 ; *Renouées*, avec Paul Louis Rossi, La Madeleine, 1996 ; *Distrait du désastre*, avec Alain Lance, Ulysse fin de siècle, 1995 ; *8 gris moyens*, avec Didier Pernerle, 1987 ; *L’Ailleurs le soir*, avec Claude Ollier, Colorature, 1990 ; *L’Os vêtu*, avec Jean-Claude Montel, Colorature, 1983.

Maurice MOURIER. Ci-devant Maître de conférences à Paris 10-Nanterre.

– Ci-devant critique de cinéma sous le pseudonyme de Michel Mesnil. Dernier texte paru : *Fritz Lang le Jugement* (Michalon, 1996).

– Critique littéraire (notamment *La Quinzaine Littéraire*, puis *En attendant Nadeau*).

– Poète. *On se sent moins jeune par temps pluvieux* (Caractères, 2009 avec des images de Pascaline Mourier-Casile) ; *L’ivre de bords* (Caractères, 2013) ; *Bruts de volière* (L’Improviste, 2015).

– Romancier. Dernier roman paru : *Par une forêt obscure* (L’Ogre, 2016).

– Essayiste (ça et là, très nombreux articles)...

Pascaline MOURIER-CASILE fut Professeur des Universités (Poitiers) et a longtemps travaillé sur la littérature et l’art dits *fin-de-siècle* et le Surréalisme (*De la Chimère à la Merveille*, L’Âge d’homme, 1986 ; *André Breton explorateur de la Mère-moire*, PUF, 1986), sur les résonances, échos et signes qui se trament entre ces univers parallèles que constituent les mots et les images, les images et les mots.

– *Parallèlement* elle écrit : des poèmes parfois (*La Passe*, *Revue des langues poétiques*, 2009 et 2014) ou des romans (*La Fente d’eau*, 2011 ; *Paula toute seule*, 2014, éditions Maurice Nadeau).

– *Parallèlement* elle peint (cf. « Les images peintes de PM-C ou qui cache son fou perd sa voix », *Diasporiques* 28, 2014) et, depuis 2009, expose régulièrement ses *maculatures* et ses *images peintes*.

Dominique RABOURDIN est né en 1943.

– Études classiques, interrompues par la découverte du cinéma, passion exclusive jusqu’à la découverte du surréalisme, la lecture d’André Breton, les recherches sur André Breton. Critique de cinéma, critique littéraire (*Le Magazine Littéraire*, *L’Événement du jeudi*, *La Nouvelle Quinzaine littéraire*, avant qu’elle ne devienne illisible). Collaborateur de

l'ORTF, réalisateur de télévision. Filme des écrivains, des peintres, des cinéastes (pour *Océaniques*, *Archives du XX^e siècle*, *Un siècle d'écrivains*, *Les belles étrangères*). Rédacteur en chef du magazine culturel d'Arte, *Métropolis*, de 1995 à 2006.

– Aime Breton, Péret, Vaché, Gracq, Leiris, Queneau, Caillois, Artaud, Bataille, Jarry, Rimbaud, Nougé, Chandler, les chansons de Boris Vian. Des cinéastes : Fritz Lang, Vincente Minnelli, Jacques Tourneur, Raoul Walsh, Allan Dwan, Otto Preminger, Douglas Sirk, John Ford, Jean Vigo, Claude Sautet, François Truffaut...

– Éprouve le besoin de travailler sur des marginaux, souvent proches du surréalisme. Parfois des femmes, Leonora Carrington, Nora Mitrani, Laure, Toyen, Valentine Hugo, qui n'ont pas la place qu'elles méritent.

Christian ROSSET est né à Paris en 1955.

– Musicien depuis l'enfance, commence à composer à l'âge de 18 ans tout en faisant des études d'architecture et d'arts plastiques à l'École des Beaux-Arts de Paris.

– Devient auteur-producteur à l'Atelier de Création Radiophonique de France Culture à l'automne 1975. Y travaille depuis cette date très régulièrement, tout en collaborant à d'autres formes de radiophonie sur la même chaîne (émissions sur la musique, grands entretiens, *etc.*). En tant que compositeur (de musique instrumentale et électroacoustique) a créé un peu plus d'une centaine d'opus.

– Par ailleurs essayiste, auteur de nombreux articles et d'une petite dizaine de livres (dernièrement : *Éclaircies sur le terrain vague*, à L'Association ; *Le Minimalisme*, dessins de Jochen Gerner, aux éditions du Lombard ; *Les Voiles de Sainte-Marthe* aux éditions Hippocampe).

– En 2018, poursuit ces activités, sans les hiérarchiser.

Thierry LE SAËC est né en 1957. Il vit et travaille à Languidic, Morbihan.

– Plus de 150 expositions collectives ou individuelles dont : Musées de Vannes (2011 et 2014) ; Musée PAB d'Alès (2015) ; Musée des Arts et Métiers (Paris) ; Musée du dessin de Laholm (Suède) ; Musée Paul Valéry (Sète) ; Espace Despalles (Paris) ; Médiathèque Les Champs libres (Rennes) ; Galerie Max Jacob, Médiathèque de Quimper ; Galerie du Bourdaric (07) ; Galerie Annie Lagier (L'Isle sur Sorgue) ; Galerie L'espace du dedans (Lille) ; Galerie Arts06 (Nice) ; Centre d'art de Royan ; L'art dans les chapelles (56) ; Chapelle des Ursulines et Galerie L'Imagerie (Lannion) ; Galerie du Faouédic (Lorient) ; Centre d'art

contemporain de Montrelais (2016) ; Centre d'Art André Malraux (Douarnenez) ; Fondation Zervos (Vérelay)...

– « Donner à voir *est le titre d'un beau recueil d'Éluard. On n'y voit rien répond avec malice Daniel Arasse. Ce que donne à voir la peinture de Thierry Le Saëc : la peinture, c'est-à-dire la couleur, c'est-à-dire la lumière, c'est-à-dire l'espace. On n'y voit rien puisqu'on en a plein les yeux. La peinture crève les yeux. Donne à voir le silence. Montre ce que la musique dissimule dans ses interstices.* » Daniel Kay, *Ce que les images ignorent.*

Catherine SOULIER. Maître de conférences à l'Université Montpellier 3, membre du centre de recherche RIRRA 21, travaille sur la poésie des XX^e et XXI^e siècles (redéfinitions du « genre », polémiques autour du lyrisme, interactions entre poésie et arts visuels).

– Coorganisatrice en 2018 du colloque « Ceci est mon corps. La performance d'écrivain : spectacle, stratégie publicitaire, invention poétique » (avec Marie-Ève Thérénty et Galia Yanoshevsky), elle a publié en 2013 aux éditions Champion, *Jean Tortel. Des livres aux Jardins* et coordonné divers ouvrages collectifs, parmi lesquels *Titus Carmel peintre & poète (Textimage, automne 2013)* et, avec Marion Poirson, *Cinéma & poésie. Réflexions (Textimage, décembre 2014)* qui ont accueilli des contributions de Paul Louis Rossi.

NU(e) 67
septembre 2018

numéro coordonné par
Marie Joqueviel-Bourjea

Direction
Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Comité de rédaction
Arnaud Beaujeu, Éric Dazzan, Tristan Hordé,
Marie Joqueviel-Bourjea
Régis Lefort, Jean-Yves Masson,
Danielle Pastor, James Sacré, Arnaud Villani.

Le numéro : 20 euros.

Abonnement : 50 euros, les trois numéros.

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692