

LE
S
A
X
I
E
R
A
G
E
S
F
I
X
T
H
C
E
N
T
U
R
Y

SOMMAIRE DU N°2 - JUIN 1993

POESIE NOUVELLE ROMAN

François Angot	6
Emmanuelle André	24
John Montague - Paul Le Jéloux	27
Christian Arthaud	31
Frédéric Loubet	32
Sophie Le Car	34
Gérard Ouedec	35
Marie Louvier	36
François Lorris	39

BEAUX-ARTS

Emmanuel Fournier : Compte-rendu d'expositions	43
Saxifrage a vu	48
Daniel Ancelle : <i>Loin des commodités</i>	50
Interview de Philippe Dagen	53
14 questions posées à des peintres	60
<i>Réponse de François Rouan</i>	61
<i>Réponse de Jean-Charles Blais</i>	64
Interview de Pierre Colt	66
Interview d'Yvon Lambert	70

Rencontre de Brigitte Komorn

14 questions	77
François Lorris	80
François Angot	81
Daniel Roche	84
Philip Rigg	87
Armelle Cloarec	90

REFLEXIONS

François Fédier : <i>Faire éclater le roc</i>	95
Michel Deguy : <i>De la scolarité</i>	97
Thrasylbulos Georgiades - Dominique Saadjan : <i>Musique et rythme chez les Grecs, extraits</i>	100

Réflexions sur l'affaire du sang contaminé

Dick Willems : <i>Quelques réflexions</i>	111
Pr.Gil Tchernia et Yves Laurian : <i>Le droit au silence</i>	115
Michel Thouard : <i>Questions</i>	116
Alain Abelhauser et Pr.Gil Tchernia : <i>Le roi est nu</i>	119
E. Hurigen, F. Angot : <i>Mauvais sang</i>	121

DIVERS

30 livres où l'Europe vit : François Vezin	153
Questions de listes : <i>Réponse de Laurence Kohler</i>	154
Des listes et des listes : FILMS	157
Des listes et des listes : ROMANS	158
Miam-miam	160
Pour vos envois	161
ABONNEMENTS	163

SAXIFRAGE est une revue trimestrielle présentant des poèmes, des nouvelles, des textes d'esthétique, des interviews, des questionnaires, des textes critiques et de réflexion. Elle prétend, au travers de ces différentes écritures, rassembler des «alliés substantiels», contribuer à des rencontres.

Nous planterons des oyats pour retenir les dunes et laisser l'horizon à son mouvement, ici et au loin essaient les saxifrages. Elles sont la sève dans les ruines, la résistance, elles sont frêles mais non dénuées de constance et de l'amour qu'il faut, et songeuses elles sont joyeuses, travaillent, elles ont la puissance du possible.

ÉDITIONS
SAXIFRAGE
PARIS

POESIE NOUVELLE ROMAN

SA
XIF
RAGE
E

ENVOI DE: François Angot

TITRE: A l'étale (extrait)

tu nages en pleine eau tu te soulèves

calmé de nécessité ce n'est pas calme

comme s'évapore un frissonnement d'épaules venu des toits voisins

et tout le jour étale

elle parle

chemises entre les refrains qui sèchent au vent sans s'isoler onde des
ceps taillés innombrables de la blancheur qui noue ma gorge ce ciel

écarquillé des dessous à la vitesse de l'impact bleu vitre ressort

pluie de brûlures aux paumes elle est allègre et la brise vient légère de
limpidité dans ses cheveux légers

elle est heureuse

elle parle elle éblouit

longtemps garder cette impression

du plus loin qu'il m'en souviene

être porté par elle

se laisser attendrir jour après jour

grandir à son rythme

debout pour marcher avec elle

des marques sur la peau

passer au tutoiement

enlaçant sa taille mais son ventre fait de très fines lamelles avec mes bras

qui communique sa chaleur au tissu

juillet du sable un turbot

pose ta tête là calme-toi

carburant du crayeux on extrait un ciel vraiment lourd et la peau de ce
jour est laiteuse mon amour tu t'éventes

et les joues sont en feu

dévorées

elle neige le géranium de ses seins estivants dehors

aux mains fiévreuses immobiles au cœur vraiment coupe étale la page gagnée
par le poids et la soif des épaules la douceur qui s'en empare

épaules découvertes

ou l'écarlate des écailles jetées au sillage le soir

le dos nu l'illumination

mais je l'aime

elle comme le jour

et les lèvres d'une femme en fermant les yeux ou non on les embrasse
celles connues et toutes les autres plus aucune indifférence
qu'elles présentent toutes les autres aubes
aube le présent qu'exhale cette bouche exceptionnelle et c'est beaucoup
elle est éblouissante les femmes
à la fenêtre elle en ouvrant

aube ses seins lavés

toute la nuit les lèvres blanches sous un grain de beauté libre

sous une morsure en silence la nuit

désarmé entre les refrains et après ma joue a la tiédeur de sa gorge et
après elle se penche

au loin dans une poussière luxueuse l'apaisement tes pieds nus

et pour un dernier baiser tu te penches c'est la danse qui entraîne dans
la danse

la page a à la fois les seins très rebondis et droits et de soie serrée à bloc et les mains creuses qui les contiennent de leur chaleur chaleureuse

elle les attache en les ramenant en arrière

en arrière et à la chaleur laissés

plus d'envers dans le soyeux plus d'endroit

les détachant encore

au creux des seins d'où fuse l'air panique la chair aux lèvres
imprononçablement belle une chute dans la profonde

une plénitude qui redouble un balbutiement encore plus doux et incessant
et apaisant je la contemple

son torse l'affolement

qu'elle enlève son slip humide tiède et huée en libérant la nuit si belle

un drap blanc soulevé par la plus douce nomination

entre les épaules de la douceur originelle

le plus beau souvenir entre tes épaules où les étoiles passent

elle parle

teint naturel lilas nous elle

se délasse dans l'air

le cuir de ses talons aiguilles dans les paumes le rythme infernal de ma
douce dans la bouche tétanique

j'ai taillé la haie toute l'après-midi pour toi battant la mesure

tu es toute chaleureuse

tout s'apaise le son de tes talons dans le vert luzerne ivre et comprimé
le gaz qui s'en échappe

modulé par ton souffle

par éclair pour eux les aimant

pour toi battant la mesure

s'avance dans la chaleur du soir pèse tout alentour comme un corps
longtemps dans le poids des branches

antitétanique des talons sur la langue

pas de coup d'air mais tout humé comme un qui fredonne paisible à vif
lilas chaud comme tu es profondément belle et inflammable et plus belle

tout l'après-midi tout l'amour
j'ai taillé la haie

chaleur partout ce sont tes bras

scandée par les parfums et partout dévêtue

pétrifié à ta vue m'enfonçant toujours pour ne pas perdre mon amour

ENVOI DE: Emmanuelle André

TITRE: TV DINNERS (Extraits)

La scène a lieu en été. Pause de midi. En ville, sur le parking d'un supermarché.

L'heure, pause de midi, où tout repose. Dedans, dehors ; toutes les heures, midi, au dos de duellistes, amoureuxment l'un contre l'autre. Ou le souvenir.

Bande-son : le carillon des informations, une pluie d'applaudissements, les voix de la radio, radieuses, épanchées ; gracieux météores, et une phrase, parmi les premières accentuées : "à table !" Bruit isolé d'une voiture, margeant l'espace comme deux traces de ski.

Midi – ou le souvenir – portant tout à sa définition, comme une table d'attente, l'abdomen annelé de jaune et noir d'une guêpe.

Longue portée des sons où se reconnaît intensément l'été.

Où est intensément est dans été. Par une fenêtre ouverte, semis sonore des assiettes l'une contre l'autre, contenant toute la lumière. Bénédicité du couvert, avant, après, en tant que l'usage même, dans le souvenir ; initialement donné, depuis l'appréhension enfantine du temps consigné aux repas, depuis leur charge et le service ultérieurs, depuis la tristesse infinie de la main qui repousse la chair du fruit trop lourd. Depuis la pure merveille d'avaler, antienne, universelle correspondance : cours du fleuve, le corps de tant de mystères, ce corps vénéré qui contient le temps, et le liquide couleur d'or que les amants portent à leurs lèvres ; dans un temps continu, à même le temps.

L'apparition : le moment venu, érotiquement, poétiquement, ou nullement, elle suit l'ordre de commencer au beau milieu des concomitances, puisque c'est l'ensemble simultané de tous les rythmes en cours qui paraît à son entrée.

Elle est de dos, accroupie, épaules sur les genoux, ramassant tous les âges et le posthume. Accroupie, assemblant tous les temps du mouvement. Projection en un seul de tous les mouvements. Comme dans le désir, l'instant d'aller ensemble attire à lui

tous les gestes, qui mènent à lui parce qu'ils partent de lui.

Il la voit de loin en arrivant sur le parking, et la distingue parmi toutes les autres. Comme dans une cérémonie soviétique, le visage unique qui glisse dans le mouvement synchrone d'un millier d'autres, sur les gradins du stade.

Elle est devant les ventilateurs du système de réfrigération, derrière le super-marché. Accroupie dans l'herbe, comme enfant, dans le jardin, les nattes à l'intérieur des genoux.

Fin de la scène. Fondu à la fermeture sur elle, tendrement, ainsi que la nuit tombe.

Intérieur du supermarché.

Gros plans sur les piles de bacs en plastique multicolores. Elles sont réellement, certains jours, des installations, là où elles sont. (Très pauvres dans une galerie, même chose pour les rangées de T.V.)

Bande-son : bruit double de rollers dans une allée. Rotation brève, en-dedans, pour l'arrêt. Bruit de fond général. Jingles pour O.B.A.O, Fa, Axe Alaska... Ou enregistrements de chants d'oiseaux, comme au "Printemps", à l'étage du mobilier de jardin. Détresse de l'opulence, son agrément et tout autant, beauté confondante. Unité de lieu. Comme devient orbitale la station du R.E.R où l'on entend une Partita de Bach. Excellence de la chorégraphie où, on le voit, ce n'est pas ailleurs qu'à leur destin que vont ensemble les passants.

Prise de vue en plongée, au-dessus des rampes suspendues des néons, sur les allées du supermarché. Déplacements, tours dans les allées, en dessins réguliers.

Plan sur les caisses. On voit ses mains passer sur la lumière rouge du laser pour la lecture des codes barres. Bruits de l'enregistreuse et régularité, décollement des parois, densité pneumatique, bruit des sacs plastiques. Lignes d'oves en décor de chapiteau.

On retrouve ses mains, après les coups de feu – hold-up aux caisses – ses mains au-dessus d'une blessure.

Hold-up. Visages couverts d'un bas. "Client suivant", je te plaque là, sur le tapis roulant. "Mains en l'air", au-dessus du détecteur de vol, à plusieurs caisses, sur les Sensormatics ; en ligne, comme les bras au-dessus des cabines d'essayage.

Il est couché sur le sol et, quand elle se penche sur lui, il la reconnaît, à ses épaules, à ses genoux ; à la façon dont elle s'est accroupie. Il a entendu la phrase – était-ce la dernière qu'il entendît ? – : "Je suis belle", que ni elle ni personne n'avait prononcée.

Accroupie près de lui, elle porte l'eau à ses lèvres. On entend la sirène d'une

ambulance.

A moins que, complices, ils ne s'échappent. En moto, elle, derrière. Circuit-slalom à l'intérieur du magasin. Sortie par la porte souple à vantaux, direct sur le parking. Arrivée de la police.

Ou jeu d'élingues et câbles au plafond, poulies tournantes ; leurs corps d'agiles funambules. Elle, accroupie, dans un double saut périlleux arrière ; lui, le buste en arrière, prêt à la recevoir. Ses seins contre les genoux dans l'air : comme une frise de coquilles sur une façade romane.

ENVOI DE: Paul Le Jéloux

Soliloque sur une plage australienne

TITRE: Traduction d'un poème de John Montague (irlandais, né en 1929)
 (un prêtre, en villégiature sur la côte près de Sydney, pense
 avec nostalgie à son enfance irlandaise)
 Editions Mc Gibbon & Kel, Londres, 1961.

Dans ma jeunesse tout était plus simple;
 Dieu m'apparaissait sur la colline
 Doux était son regard, les oisillons
 chantaient à l'unisson jusqu'à ce que
 j'en tremble dans le brasier de la soumission
 Le frère tenait son prêche annuel,
 Lors de la Retraite et clamait parmi les cierges vacillants :
 "Enfants, ô mes enfants, si seulement vous saviez
 Chaque cheveu est compté, chacune de vos actions
 Avive ou apaise les cinq plaies de Notre-Seigneur!"
 Et il agitait ses manches noires
 criant de sa voix rauque et laide :
 " Tel ce bout de cire, le corps se consume et meurt."
 Il nous promettait la joie après le repentir.
 A ces mots, je sus ce que je voulais :
 servir et laisser le bonheur de la ferme
 pour les années de pensionnat. Au début j'ai trouvé
 cela étrange et redoutai ces garçons aux voix et aux mains plus douces.
 Je passais des heures éveillé à me languir après les miens
 J'entendais les petits citadins pouffer dans l'obscurité
 de choses qui me faisaient brûler de honte
 Et là où les cierges votifs s'étouffaient en murmure
 D'une voix hésitante je faisais part de mes doutes les plus secrets
 triomphant de mes passions par ton seul nom
 j'endurai des années de monotonie
 jusqu'à ce que paysan robuste devenu prêtre
 je parusse devant l'autel de la cathédrale :
 devant ma mère heureuse et satisfaite.

Aujourd'hui la jeunesse s'entasse sur le rivage
foule accourue de Sydney, comme des lemmings vers la mer,
Sur la plage grouillante une lumière étincelante joue,
et fait fondre comme dans son moule ma tête et mes genoux,
De nouvelles voitures s'abattent comme une volée d'oiseaux
soulevant et barattant la poussière. Enfouie dans le sable
un transistor caquette des chansons d'amour
tandis qu'un tourbillon de ballons de plage
ébouriffe et agite les cheveux des filles
A quoi sert mon habit distinct
ma sobriété dont la signification contredit
le drame sensuel qui se déroule sous mes yeux.
baisers de feu, baisers de feu soupire la voix gutturale du chanteur
Un jeune homme joue la parade et plonge
Est-ce une fin digne d'un homme?
Sur la plage se brise le flot du Pacifique
roule monte et se retire
Maintenant on est en Décembre et il fait chaud.
Mais mon sang reste froid et mes épaules tombent ;
Avec une lenteur soumise, je me tourne
vers le soleil pour qu'il me torture,
accueillant pourtant son confort. Dans un rêve
J'entends le coucou lancer ses deux notes
parmi les gerbes de la moisson semblables
aux pièces dorées d'un jeu d'échecs
Entre chaque appel un siècle, l'espace d'un continent.
Point de martyr, point de miracle, point de défaite avérée.
Est-ce donc pour cette fin anodine que
j'ai porté si longtemps ma croix?

Soliloquy on a
Southern Strand

A priest, holidaying on the coast outside Sydney, thinks nostalgically of his boyhood in Ireland.

When I was young, it was much simpler;
I saw God standing on a local hill,
His eyes were gentle and bright birds
Sang in chorus to his voice until
My body trembled, ardent in submission.
The friar came to preach the yearly sermon
For Retreat, and cried among the flaring candles:
"O children, children, if you but knew,
"Each hair is counted, everything you do
"Offends or sweetens His five wounds!"
A priest with a harsh and tuneless voice,
Raising his brown-robed arms to cry:
"Like this candle-end, the body gutters out to die!"
Calling all us to do penance and rejoice.
Hearing the preacher speak, I knew my mind
And wished to served, leaving the friendly farm
For years of college. At first I found it strange
And feared the boys with smoother hands and voices;
I lay awake at night, longed for home.
I heard the town boys laughing in the dark
At things that made me burn with shame,
And where the votive candles whispered into wax
Earnestly I murmured furtive doubts,
Conquering all my passions with his Name.
I weathered years of sameness
Until I stood before the Cathedral altar,
A burly country boy but new-made priest;
My mother watched in happiness and peace.
The young people crowd the shore now,
Rushing from Sydney, like lemmings, to the sea.
Heat plays upon the glaring cluttered beach,
Casts as in a mould my beaten head and knees.
New cars come swooping in like birds

To churn and chop the dust. A radio,
Stuck in the sand, crackles static words
As girls are roughed and raced
With whirling beach-balls in the sun.
What here avails my separate cloth,
My darkling self, whose meaning contradicts
The primal drama they enact in play?
"Hot Lips, Hot Lips", the throaty singer sighs;
A young man preens aloft and dives.
Is this the proper ending for a man?
The Pacific waves crash in upon the beach,
Roll and rise and inward stretch upon the beach.
It is December now and warm,
And yet my blood is cold, my shoulders slack;
In slow submission, I turn my body
Up to the sun, as on a rack,
I hear the cuckoo dance his double notes;
Among the harvest stooks they float
Each call, an age, a continent between.
No martyrdom, no mastery, no patent loss :
Is it for this mild ending that I
Have carried all this way my cross?

1956

répondre, il faut que tu viennes m'embrasser sans faire d'histoires, tout de suite.

Huit heures du soir en plein été, il faut que je la libère. Sur la nappe un peu sale, rose et lasse, les aigus du concerto soir s'imposent. Comme on s'apprête, en commençant par les salières, puis les couverts, lentement et exactement placés, c'est une cérémonie qui se déroule entre eux à voix basse, mezzo voce ou en silence, ils ont l'habitude.

D'un coup l'air hilare enivré par les ruelles et les géraniums que l'on vient d'arroser.

Une petite place, la plus proche de moi à présent, interrompt l'alignement des maisons. Couleur du ciel et de l'amour qu'on dirait «par dessus les toits».

Avec ma serviette autour du cou, hélant encore le moindre mur tuméfié de poussière, K.O. debout, je dois me dépêcher, où as-tu mis ma chemise?

Un dernier regard, puis s'arrêter, un bicchiere d'acqua.

A quoi penses-tu?

ENVOI DE: Sophie Le Car

TITRE:

Le vent donne le nom du lieu. Ubi, quo, unde, qua.

Vent du bois de pin, du verger, à grand développement. Rose

à plus de 32 directions ; de la lande : foreuse, son sans mouvement.

De la mer. Les roseaux, non seulement eux mais tout dans l'oseraie

comme flexible. Cf. : la force de Coriolis, la nature du pas, la dureté du travail.

Sans déplacement, ligne sur le ciel. Sans première d'apparition, comme les étoiles.

Le vent donne, vent de la venue ; pousse les formes devant la lune, l'île longue

sur la nuit posée pendant qu'en dormant nous changeons de côté.

ENVOI DE: GERARD OUEDEC

TITRE: TUNGSTENE

Au-dessus vont se joignent la lune neiger
 dans les draps yeux sur moi une rose
 ce qui la déporte comme le trait interrompu respirer
 des rideaux de la fenêtre le matin les ouvriers vont venir
 respecter les intervalles débrancher le téléphone vérifier
 ainsi pendant comme la neige à travers nous d'une parole le moment de faire
 les courses le printemps au soleil
 ou une autre jusqu'à répondre nous demander
 la recherche des nappes l'achat du tungstène pour quatre heures il me le faut la
 poignée de main entre deux avions l'échange yeux sur moi jusqu'à demander un
 crime
 aujourd'hui à travers nous d'une seule parole
 rapporte oui des chevilles métalliques à expansion
 une multiprise au plus vite ligne après ligne
 sans fin seul poussière à nouveau tout emporté
 un jour d'un long rayon ou par bribes comme destination
 la parole les sons de l'affichage horaire les lettres
 taches de rousseur plusieurs étés le sel n'oublie pas
 le soleil il roule égrené jusqu'à ce point
 vide à travers un grand soleil ça revient
 réitéré à l'aube sont les palmiers à pareille limite
 interstices réapparu en place de ma lampe
 en plan du studio à Paris pour retracer ce qui manque
 les espaces le pas respecter les espaces
 sa conduite mieux refaire le tour en éteignant
 le pas la tête levée autrement l'écrire

ENVOI DE: Marie Louvier

TITRE: Poèmes

Entendu, "the rain" ou "les rênes" ou "arène" ? Silhouette furtive
des mots indistincts. Ceux d'une langue étrangère inconnue.
Silo, séquence des sons ruchés. Mots sans commencement, bord, élision.
Volume non défait d'un plan unique. Volume de turban oriental. Tulipe.
Mots, par recoupement dans la lumière, corollaires.

Au péage, à l'arrêt, versent, dedans dehors simultanément, deux airs de radio.
Héliodore des bracelets sonores, en sons glissés derrière la vitre : ses bras nus.
Nous délient de leur grâce. Horizontal dans toutes les directions, bouleversant,
le plan a ses bras de baigneuse.

Merveilleuses faïencées, jointes, les mains qui veillent sur nous.
Devant le scialytique, ainsi vues, à leur métier : dans la mansuétude.
Bord ivoiré des mains gantées. Odorantes, dans le latex, pur extra-blanc.
Du talc. Poudre sur leurs doigts, de leurs doigts. Terminaison de phalanges.
Repassent le fil, elles, blanches, sans couture. Leur bord de filtre. Goutte à
goutte. Performance de l'énergie absorbée. Mains du soin.
Leur recueillement. En les suivant des yeux, on répète intérieurement la même phrase,
comme on rassemble ses forces. Gestes et phrases, ouvrant, fermant la liturgie sans
adresse.
Mains qui nous bordent et nous gardent comme des anges au tour arc-en-cielé.
Consolantes, toutes maternelles. Premières, dernières à remonter le drap sur nous.

(Devant le scialytique, l'ombre rêvée : habituée à la main : apprivoisée.)

AUTEUR: François Lorris

TITRE: Louvre (extraits)

Je commence à connaître le musée. L'ancien château. C'est une de mes premières choses vues. Plus tard, avec l'âge, j'y suis allé deux trois fois par semaine, en voisin. C'est une maison toujours sûre, indestructible comme un souvenir, heureuse même les jours où, c'est inévitable, le regard est las. On traîne alors d'une toile à l'autre, d'un vase à une armure et, si les beautés qu'on aime ne parviennent pas à nous ravir cette fois, reste le lieu. Son génie. On fait des tours, on descend les vieux escaliers de nos rois, on mesure encore le vieux palais qu'on a connu enfant, c'est suffisant.

Les pas qui m'y entraînent seront toujours les bien guidés.

(...)

Je suis redescendu. J'ai pris la grande galerie. J'ai tourné à droite. Appuyé à l'une des fenêtres qui donnent sur l'escalier en fer à cheval de la salle du Manège, le regard vague. J'essaie d'attraper la forme d'un cavalier de l'autre siècle montant les longs degrés pour une reprise.

(...)

Je repars vers les Antiques. Deux sphinges noires gardent les salles du Haut-Empire d'Égypte. Marbres affrontés dont il faut traverser les regards. On entre chez eux. Au-delà, d'autres

divines, encore d'autres divins se sont réfugiés, Bastet de Bubastis, jadis dans le delta du Nil, Horus, Sekhmet, Anubis en exil... Ames, animaux passés qui ajoutent à leur beauté le charme durable environnant la mort des immortels.

C'est une compagnie qu'il faut entretenir souvent. Le musée est aussi (avec l'entresol de Trajan et le lit de quelques femmes) un des meilleurs refuges d'après-midi pour continuer une nuit sans sommeil. S'asseoir entre un pharaon et un scribe qui ne dormiront plus jamais, ou qui dorment à jamais, est d'un repos profond.

Les gardiens nous ont séparés, c'est l'heure, on ferme.

(...)

Dans *L'Été* de Poussin, sur fond de moisson on voit Ruth présentée à Booz, "A qui est cette fille? -- C'est cette Moabite qui est venue avec Noémi du pays de Moab". C'est au deuxième étage, le meilleur chemin est de passer par les Egyptiens. Dans *L'Été*, il y a à droite du champ un attelage multicolore de cinq chevaux. Ils sont guidés par un paysan dont le fouet est très long, rien de menaçant, plutôt un geste de parade dans le labeur de la moisson, un geste dont l'enjouement paraît démontrer le talent du musicien qui tout près accompagne et encourage le travail en soufflant dans sa musette. Un fouet qui agite l'air en arabesque. Une peinture du mouvement, mais non fixé. Parmi ces blés d'une race ancienne, hauts blés d'abondance, plus hauts que des hommes, un des cinq chevaux est bleu. Ses compagnons ont aussi des couleurs qu'on n'a jamais vues que dans ce tableau. Il y a cinq beaux chevaux, cinq très réels chevaux.

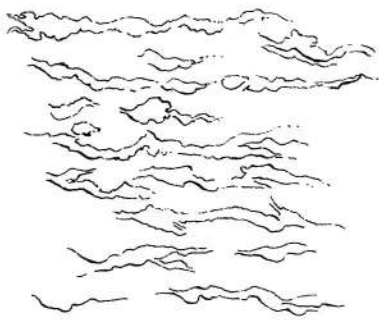
BEAUX-ARTS

COMPTE RENDU D'EXPOSITION :

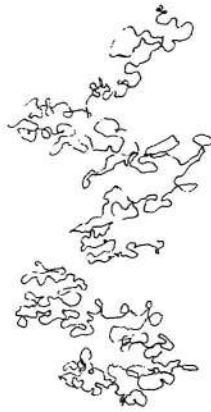
"YVES KLEIN, UNE ZONE DE SENSIBILITE",
 "LES NYMPHEAS AVANT ET APRES",
 "FRAGONARD ET LE DESSIN FRANÇAIS
 AU XVIII^e SIECLE"

PAR:

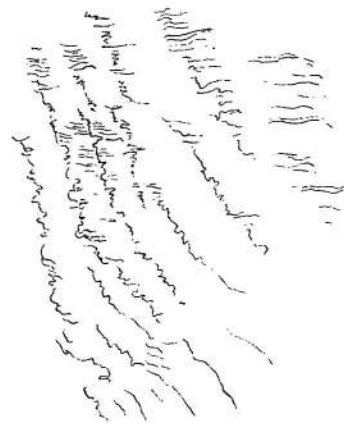
Emmanuel FOURNIER



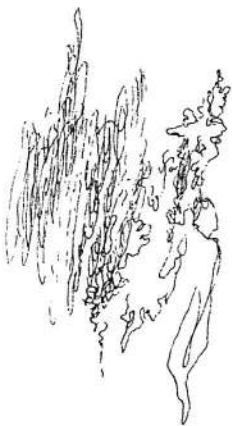
1



2



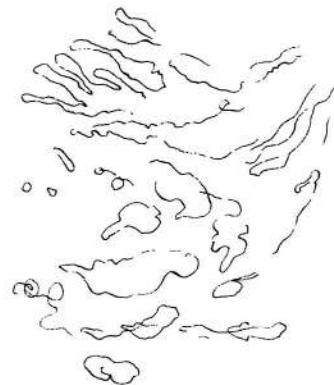
3



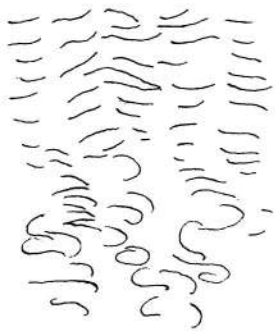
4



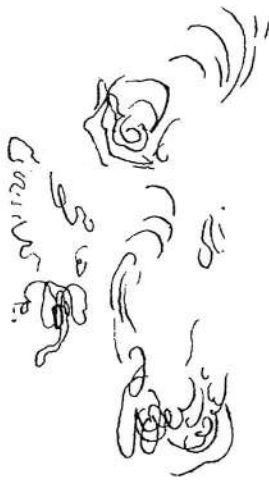
5



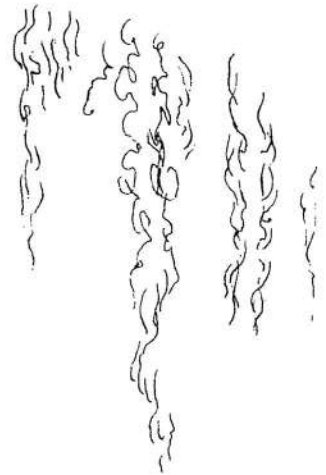
6



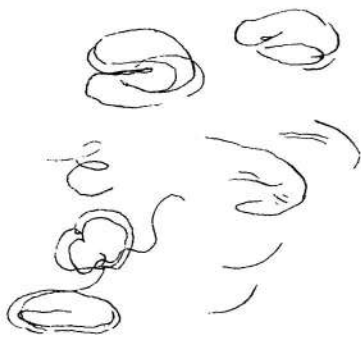
7



8



9



10



11



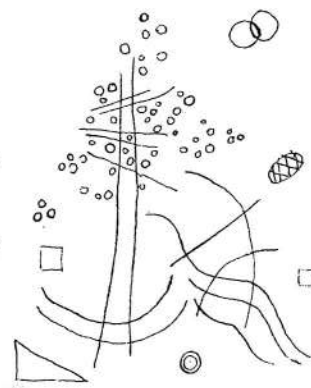
12



13



14



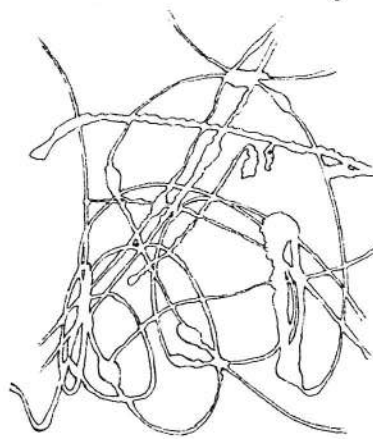
15



16



17

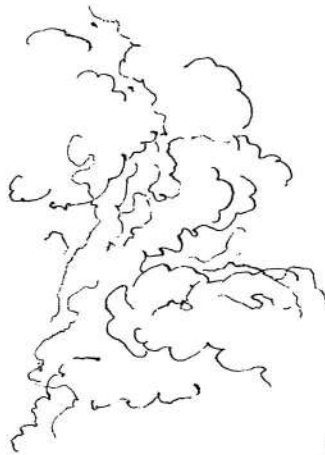


18

1994



19



20



21



22



23



24

INDEX DES OEUVRES CITEES

"Yves Klein, Une zone de sensibilité"

Espace d'Art Contemporain, rue de Lille, Paris
21 octobre 1992 - 27 mars 1993

Yves Klein, *Monochromes bleus*

1. *IKB 67*
2. *IKB 4*
3. *IKB 65*
4. *IKB 66*
5. *IKB 68*
6. *IKB 109*

"Les Nymphéas avant et après"

L'Orangerie, Paris
27 octobre 1992 - 25 janvier 1993

Claude Monet, *Les Nymphéas*

7. Salle 2, mur Sud
8. Salle 2, mur Nord
9. Salle 2, mur Nord
10. Salle 1, mur Nord
11. Salle 1, mur Nord
12. Salle 1, mur Sud

13. Sam Francis, *Other white*, 1952
14. Odilon Redon, *Arbre sur fond jaune*, 1903
15. Wassily Kandinsky, *Maquettes de panneau pour l'exposition de la Juryfreie*, 1922
16. Simon Hantaï, *Mariale 3*, 1960
17. Eugène Delacroix, *Bouquet de fleurs*
18. Jackson Pollock, *Peinture*, 1948

"Fragonard et le dessin français au XVIII^e siècle"

Petit Palais, Paris
16 octobre 1992 - 14 février 1993

Jean-Honoré Fragonard

19. *Le rossignol*
20. *L'anneau d'Hans Carvel*
21. *Un parc à l'italienne*
22. *Le cas de conscience*
23. *Les Troqueurs*
24. *L'ermite*

A VU : Patrice Giorda
 "Dix ans de peinture"
 Centre d'art contemporain de St Priest
 18 février - 18 avril.

Les sujets sont simples : sujets traditionnels de la peinture. Ils sont simplifiés, au sens où ce qui est peint, c'est l'essentiel du sujet : son drame et sa vérité éprouvés par la vision personnelle du peintre. L'idée du vase, des fleurs, du paysage, leur appartenance au mystère du monde. L'incarnation de ce mystère sur la toile : le sujet même.

D'un tableau à l'autre, visages, intérieurs, paysages montrent leurs correspondances. Celles-ci s'entendent dans la lumière qui réunit tous les sujets, comme s'ils étaient les siens (la lumière : le sujet même).

Patrice Giorda peint souvent la souffrance humaine : comme si la peinture était ainsi explicitement tenue de répondre de sa propre vie, tenue de donner toute sa puissance, tenue, autant qu'elle le tient, pour que nous soyons devant et face à elle.

Ce qui est figuré, l'est avant tout comme couleur et respiration de la couleur. C'est sans doute pour cette raison que certains détails, comme la présence de l'oiseau dans «Les larmes de Gilles», peuvent peut-être trop figurer sur la toile comme en ajout. C'est lorsque le sujet est à peine figuré, à peine arrêté, débordé, et comme distancé par l'exposé de la couleur que la peinture est la plus vive, ainsi dans : «Les anémones», «L'autportrait au repas», «Le Mont des Oliviers».

Loin d'on ne sait quel «retour à la figuration», le peintre n'a pour souci, c'est l'évidence de chaque toile, que l'invisible figure de la peinture, son prodige. Telle est l'humilité de ce travail. Sa façon de découvrir son héritage, celui du Gréco ou de Goya notamment, oppose sa vive répartie à notre paresseuse identification du Contemporain. Dans le dialogue des époques et des influences, l'audition de ce qui s'accorde en eux, ce travail entend le chant : celui du présent perpétuel.

Est-il vu quand on parle à son propos de «peinture chrétienne»? Les titres des tableaux, dont tout un ensemble fait référence au Nouveau Testament, ne sont pas à l'œuvre comme métonymie. Ce n'est pas à partir des titres ni même des sujets peints qu'on peut parler d'art religieux. Entendons Matisse, qui s'y entendait : «Tout art digne de ce nom est religieux. Soit une création faite de lignes, de couleurs : si cette création n'est pas

religieuse, elle n'existe pas. Si cette création n'est pas religieuse, il ne s'agit que d'art documentaire, d'art anecdotique... qui n'est plus l'art».

Il faut y revenir. La couleur chez ce peintre est autonome, charnelle, palpitante, vivante. Ainsi chaque couleur est-elle : celle qui se rapporte aux autres, entretient des rapports – les rapports – avec les autres, avec l'ensemble ; comme ferait un être vivant. La conséquence est : l'apparition de la lumière.

L'heure de ces peintures : la tombée du jour, l'apparition de la première étoile. En les regardant, on est étreint par un sentiment tragique et par son intense lumière.

ENVOI DE: Daniel Ancelle

TITRE: Loin des commodités

De même qu'en cette fin de siècle nous ne pouvons plus librement nous rendre aux Grottes de Lascaux, sous peine de les détruire à notre contact, de même l'étalage productif des œuvres des «grands artistes» tend à nous en interdire l'approche.

Par le mouvement qui consiste à s'emparer d'une œuvre ou d'un artiste de plus, et à le réduire à notre actuelle adhésion pour tout ce qui porte le nom d'art, nous faisons que celui-ci en même temps se retire, se soustrait à notre vue.

A l'image des copies imaginées à côté de Lascaux pour pouvoir, coûte que coûte, quand même visiter..., nos expositions d'œuvres d'art nous procurent parfois une émotion qui ne va pas sans gêne. Emotion comme décalée, contrariée, comme si nous n'étions pas en présence des originaux et que nous souffrions avec la vérité.

Les authentiques sculptures et les authentiques tableaux sont pourtant bien là presque au complet, mais nous ne pouvons nous défaire de ce sentiment ambivalent.

Est-ce la scénographie qui est trop agressive?

Sommes-nous trop marqués par la queue de l'entrée pour avoir l'esprit disponible, d'autant qu'elle se poursuit effectivement devant chaque œuvre?

Faut-il accuser l'atmosphère surchauffée, qui accentue l'impression d'étouffement?

S'agit-il de certaines restaurations qui font payer très cher l'accrochage de ce qui n'était plus jugé présentable? Le renouveau esthétique qu'elles apportent sent-il trop sa chirurgie? Celle que réclame notre façon de voir ou de ne pas vouloir voir, celle qu'emploient uniformément toutes les vedettes pour rester au goût du jour.

Cela relève-t-il du caractère trop standardisé et conforme à l'exportation de l'exposition itinérante destinée à plaire à tous?

Est-ce tout simplement que l'exposition est ratée, mal faite?

Ou encore sommes-nous fatigués pour avoir été trop sollicités par la multiplication des moyens, toujours plus ingénieux, de mise à disposition des chefs-d'œuvre?

Notre fraîcheur se serait-elle émoussée devant une émotion trop provoquée et trop attendue?

Devoir choisir la meilleure de ces raisons nous plongerait dans l'embarras et nous ne pourrions que répondre : «C'est sans doute un peu tout cela». Il ne nous est pas facile de privilégier l'une ou l'autre d'entre elles. Serait-ce parce qu'elles participent du même phénomène?

Si «tout cela» — et d'autres choses — existe, qui fait que les obstacles rencontrés pour voir des expositions se multiplient avec elles, ce n'est pas hasard ou mauvaise volonté de notre part.

Aimer l'art, ce n'est pas tirer du beau une jouissance esthétique isolée. Nous ne pouvons jamais absolument faire abstraction du contexte pour apercevoir le texte, sinon à des fins de délectation plus en rapport avec un objet de désir qu'avec l'art lui-même.

Et ce n'est pas seulement parce que les foules se pressent aux expositions que la vue nous est rendue difficile, mais bien parce que ce mouvement va de pair avec notre contemporaine capacité à thésauriser des valeurs, à les exposer en les produisant comme telles afin de consommer de l'art.

Par là est flattée notre laborieuse tendance à mettre de côté, à nous tenir à côté. Alors que l'on aligne sous nos yeux d'authentiques chefs-d'œuvre, le mode de cet alignement, ce qui l'accompagne indissociablement et ce qui a pu y présider, fatigue, bien des fois, notre regard.

Serions-nous, par une malédiction comparable à celle du roi Midas, condamnés à voir ce que nous touchons se transformer en un or factice — ou en poussière — à force d'être reproduit? Notre faculté de transformer en autant d'ersatz des œuvres originales est aussi troublante que la qualité même de ces ersatz.

L'écho, la reprise encore de l'écho, sa formule enfin, visant à sa possible réitération, voilà une étrange préoccupation.

Ce déplacement de l'émotion et sa substitution ne caractérisent-ils pas bien des progrès de notre époque? L'obsession des esthésies poursuivie, et prétendument atteinte, par l'obsession de l'anesthésie?

Le voir n'est pas encore interdit.

Au milieu de cette tendance à la consommation, il demeure possible, un temps, de conserver intacte la puissance de notre regard, quand une exposition s'expose, se risque tout entière, à la grandeur d'un artiste ; tant il est vrai que la beauté se rend dans tous les lieux où elle est aimée, franchit tous les obstacles et n'est alors retenue par rien.

C'est exemplairement le cas de la présente exposition Matisse à Beaubourg, «Henri Matisse 1904 1917».

Elle surmonte, pour qui sait attendre..., les malentendus et la bousculade qui, inévitablement (elle ne prétend surtout pas échapper à son époque), l'accompagnent depuis son ouverture.

Saluons cette oasis et le travail des commissaires de l'exposition, Isabelle Monod-Fontaine et Dominique Fourcade. Travail fidèle parce que risqué et inventif, avant tout respectueux du plus admirable dans l'œuvre, aussi attentif à le laisser parler qu'à le donner à voir sous toutes ses formes, et cela seul.

Non moins émouvantes et prolongeant vivement leur mouvement en nous, la présence de Matisse, la modernité à l'œuvre dans son travail. Indissociable de ce phénomène, sa présentation, qui le laisse à son chant en l'entendant.

Le rassemblement des œuvres doit principalement, conséquemment, à Matisse. C'est dire qu'un échange de vues, une possibilité de voir, une ouverture — celle que donne la peinture — ont lieu avec cette exposition, comme dans toute véritable interprétation.

Chaque toile a ici sa place qui est l'espace. Il faut la voir, il faut le voir.

Le catalogue présente une anthologie qui donne une parfaite idée de la rigueur du travail entrepris. Cette rigueur contraste avec toute lourdeur ou aisance critique, pour aller lumineusement au cœur même de la lumière chère à Matisse.

C'est pourquoi l'on peut d'autant plus regretter la mauvaise qualité des reproductions de ce catalogue, infidèles dans les couleurs comme dans leur contraste, seule fausse note de l'ensemble. Comme rien dans cette organisation n'est laissé au hasard, il ne peut s'agir d'une exception confirmant la règle : il faut penser que la photogravure ou l'impression ne relevaient pas de la seule autorité des organisateurs.

Cette exposition est aussi une incitation à revoir d'autres œuvres de l'artiste, à mieux les voir. Elle est la plus généreuse invitation à lire ou à relire ses *Ecrits et propos sur l'art* ; le bonheur est de n'en pas revenir. Où l'on découvre que Matisse, peintre du vingtième siècle, en est l'un des écrivains.

INTERVIEW DE: Philippe Dagen

PAR: Armelle Cloarec et Françoise Posselle

SAXIFRAGE : Matisse disait : «Toute ma vie, j'ai eu la frousse, la frousse de ne pas faire mon devoir». En tant que critique d'art, vous sentez-vous un devoir et ce devoir vous effraie-t-il?

PHILIPPE DAGEN : Un devoir? En un sens, oui. On pourrait tout aussi bien parler d'exigence. Qu'il m'effraie? Non. Ce qui m'effraierait plutôt, mais c'est dans mon inconscience personnelle, c'est qu'il y ait des gens pour penser que je puisse l'accomplir convenablement. Ce serait plutôt la confiance qui serait effrayante. Le propos est simple. Il s'agit d'essayer de voir vite, aussi justement que possible, et de dire à quelques lecteurs attentifs : voilà, ici se passe telle chose. Je pense essentiellement à la partie à proprement parler critique du travail, celle qui concerne l'art contemporain et qui consiste à rendre compte de la vie artistique d'une génération. Cela passe par exemple par des visites d'ateliers. Là, oui, il y a un devoir : de repérage, d'estimation, de compréhension... Peut-être il y a-t-il, à l'égard des artistes eux-mêmes, une nécessité à commenter leur travail en leur présence, à voir ce qu'ils en pensent, à essayer de progresser ensemble dans la compréhension. En tout cas, «devoir» est un mot que je ne réfute pas.

S : Comment choisissez-vous les peintres et les expositions dont vous allez parler?

Ph. D : Pour aller très vite : quand il s'agit des «grandes expositions», nous ne choisissons pas. L'événement nous est imposé par l'actualité... Quand il s'agit d'expositions de galeries, je crois qu'il ne faut pas craindre de dire que c'est la préférence personnelle qui est le principal critère.

S : Vous avez écrit un texte très critique à propos d'une foire, mal nommée «L'Amour de l'art», qui s'est tenue à Lyon en septembre 1991. Ce texte figure dans le catalogue même de l'exposition. Il semble que l'art officiel puisse s'appropriier tout, y compris ce qui le dénonce. Comment résister?

Ph. D : A en juger par l'absence de réactions des organisateurs de la foire devant ce texte, cette idée de récupération, qui m'avait effleuré, me paraît somme toute d'un cynisme excessif. En vérité, les Lyonnais n'ont publié ce texte que contraints : ils l'avaient eux-mêmes sollicité et il aurait fallu, pour ne pas le publier, exercer une censure dont la responsabilité, je pense, les a dissuadés. A l'inverse, un certain nombre de personnes ont lu ce texte indépendamment de la foire, en le comprenant, ainsi que je le souhaitais, comme une sorte d'instrument de contrariété ou de contradiction à l'intérieur du système lui-même. Ce texte faisait partie d'un chapelet d'autres que j'avais écrits et qu'il était facile de relier entre eux ; il ne pouvait être restreint au contexte de la foire. A partir du moment où les organisateurs avaient commis l'imprudence de me demander le texte du catalogue, il fallait bien qu'ils soient récompensés : d'une manière purement ironique, j'ai profité de la circonstance pour – selon, si vous voulez, la vieille stratégie maoïste – mettre le vers dans le fruit au pire endroit. C'est peut-être pure prétention de ma part de dire cela, mais je ne crois pas que dans la circonstance l'art officiel l'ait digéré aussi facilement.

S : Comment fait-on pour assurer la chronique hebdomadaire d'une rubrique d'art?

Ph. D : Comment fait-on? Le plus simplement du monde. En maintenant cette exigence dont je parlais tout à l'heure, en jouissant, en tout cas ici, au *Monde*, d'une liberté absolue; en écrivant ce que l'on a envie d'écrire sur les artistes que l'on croit de son devoir de distinguer, de défendre, tout simplement.

S : Il y a toutes les semaines un artiste à défendre?

Ph. D : Il n'y a pas toutes les semaines un artiste à défendre : il y a tantôt un artiste à défendre, tantôt un réajustement à proposer, une interprétation à dégager, peut-être une erreur, une interprétation abusive à rectifier. Pour donner un exemple, hier, en écrivant un article sur Bram van Velde, où il est bien évident que je n'allais pas me donner le ridicule de découvrir ce peintre, j'ai suggéré que l'interprétation Becketto-Julietienne était à mon sens excessive et relevait d'une sorte de mythologie misérabiliste. J'ai profité de l'occasion pour avancer cette hypothèse ; ensuite, aux artistes, aux critiques de réagir...

S : Reprendriez-vous à votre compte cette affirmation de Baudelaire : «Nous parlerons de tout ce qui attire les yeux de la foule et des artistes. La conscience de notre métier nous y oblige. Tout ce qui plaît a une raison de plaire et mépriser les attroupements de ceux qui s'égarer n'est pas le moyen de les ramener où ils devraient être»?

Ph. D : Oui, absolument. C'est la raison pour laquelle nous parlons de la F.I.A.C, par exemple.

S : Quelle est la raison de plaire de ce qui plaît aujourd'hui?

Ph. D : «Ce qui plaît»... mais d'abord à qui? Sans tenir nécessairement à une sociologie du goût, nous savons tous que les préférences sont extrêmement variées. Le collectionneur de lithographies de Michel Ciry ou de Trémois n'obéit pas nécessairement aux mêmes déterminations que celui qui, à Découvertes, achètera un truc en peluche. Dans l'art que nous appelons contemporain, plaît sans doute de préférence ce qui tire le moins à conséquence, est le plus consensuel, le moins provocant dans un ordre de références déjà institué. Un certain art contemporain a ses règles, ses gourous, ou plutôt ses modèles, qui ont proposé un certain nombre d'idées dans le domaine de la provocation, du non-sens. Ce qui est amusant à constater, c'est que ces idées, qui ont été provocantes à un certain moment, sont récupérées, répétées à l'infini, par des gens qui se donnent à eux-mêmes un petit frisson de modernisme, à d'autant meilleur compte que, bien évidemment, tout cela est déjà parfaitement codifié, connu, classifié. C'est une des définitions possibles du conformisme. En soi, cela n'a rien de particulièrement nouveau : n'oublions pas que des gens ont continué à collectionner des Impressionnistes de troisième ou quatrième génération jusqu'à l'entre-deux guerres. Au tournant du siècle, est apparue toute une catégorie de peintres qui se réclamaient à plus ou moins bon titre de l'Impressionnisme et qui se sont très bien vendus parce que l'Impressionnisme en 1910 était devenu la dernière nouveauté tolérable. Il est bien évident que les noms de la plupart de ces artistes ne vous diraient rien si je vous les énumérais. Le phénomène auquel nous sommes confrontés à l'heure actuelle doit être assez identique. Nous avons aujourd'hui des néo-néo-dadaïstes comme il y avait des néo-néo-impressionnistes en 1900 ou en 1910. Ce n'est pas plus grave que cela.

S : La multiplication actuelle des publications, colloques, initiatives pour l'art ne change rien à l'affaire?

Ph. D : Mais à cette époque on parlait énormément de l'art! On en parlait même probablement plus qu'aujourd'hui. Le volume des articles consacrés aux beaux-arts dans la presse pendant cette période montre que les quotidiens actuels sont de petits garçons par comparaison. Je crois que les moyens d'écho ont pu varier parce que d'autres médias se sont ajoutés mais l'effet de résonance, proportionnellement, ne me semble pas plus accentué à l'heure actuelle qu'au début du siècle.

S : Vous avez écrit d'un peintre pompier, Gervex, exposé à Bordeaux l'été dernier (et à nouveau en ce moment à Paris, au musée Carnavalet), dont vous présentez le travail comme «haïssable» : «Voici pourquoi il fallait le redécouvrir et l'exposer à nouveau : parce que son oeuvre a valeur d'exemple et de symptôme, symptôme d'officialité». Quelle valeur d'exemple peut avoir la mauvaise peinture?

Ph. D : Tout simplement une valeur de repoussoir. Le mauvais art ou l'art médiocre sont très utiles comme facteurs de discrimination. C'est avec eux que l'on travaille, par

comparaison, par distinction, par rupture...

S : Vous pensez que l'on voit mieux les quelques bons peintres qu'il y a à Découvertes ou à la F.I.A.C grâce à tout ce qu'il y a autour?

Ph. D : Non, encore que...

S : Ne risque-t-on pas de les manquer?

Ph. D : On risque, me semble-t-il, à tout prendre, peut-être plus de les manquer dans le cas d'une présentation isolée que dans un tel contexte où ce que l'on peut appeler l'esprit du temps, qui doit être précisément quelque chose d'assez haïssable, apparaît plus nettement, tout comme ce qui s'en distingue. Voyez dans les musées : le rapport des œuvres entre elles dans une même salle n'est pas non plus un élément négligeable.

S : Manet gagnerait à être exposé dans une salle Bouguereau?

Ph. D : Je pense que Manet en 1868 gagnait à être exposé en même temps que Bouguereau d'une manière presque évidente, parce que la nouveauté de Manet – qui au fond, si l'on regarde sa peinture en tant que telle, hors de son contexte historique, serait peut-être relative –, apparaissait par contraste. Prenez le *Christ aux Anges* seul, si vous ne savez pas que c'est un tableau de Manet, si vous n'intervenez pas un siècle plus tard, après un nombre considérable de catalogues et de monographies, la véritable nécessité, la véritable tension de ce tableau peuvent parfaitement vous échapper. Du moins, je le crois. Dans l'époque, la vraie distance se mesure ainsi. Manet en quelque manière bénéficiait de Bouguereau ou de Cabanel – chronologiquement, ce serait plutôt Cabanel. Dans les salons, nous procédons aujourd'hui à peu près de la même façon.

S : Le beau apparaît comparativement?

Ph. D : C'est une question de D.E.U.G d'esthétique que vous me posez là... Mais oui, le beau est comparatif, il est historique. Puisque vous avez cité Baudelaire, il se compose selon lui – et je suis tout à fait prêt à le croire – de deux éléments dont l'un au moins, à l'évidence, est d'essence comparative.

S : Précisément, que pensez-vous de cette définition du beau que donne Baudelaire : «Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion»?

Ph. D : Je la trouve optimiste pour la partie éternelle. Je sais que beaucoup d'artistes y sont très attachés... Mais je crains que ce que nous appelons, nous, la part éternelle et que nous mesurons là encore de manière comparative, par une sorte de qualité

accumulée et superposée d'œuvres du passé, nous n'en jugions que de manière extrêmement préétablie, à priori...

S : Le beau est-il une notion périmée en art?

Ph. D : C'est une notion dont je pense franchement qu'il vaut mieux ne pas faire usage, ni dans le présent, ni dans le passé. Je serai ici d'un anti-idéalisme militant.

S : Se méfier de ce terme, n'est-ce pas devenu une convention?

Ph. D : Ce terme a été construit par tant d'élaborations esthétiques et philosophiques au cours des siècles passés, notamment par la réflexion néo-classique et ce qui en est issu, qu'en tout cas, avant de s'en servir, il faudrait véritablement le définir. J'aurais autant de méfiance à l'égard d'un terme comme sublime qu'à l'égard d'un terme comme beau. Encore une fois, s'en servir, avec ce qu'il porte en lui, comme des lests, de références, de pesanteurs, de réminiscences, cela me paraît franchement de l'ordre de la commodité. Ce serait, au fond, un terme que l'on emploierait en permanence faute de mieux. Il faut essayer d'être plus précis.

S : «Il faudrait véritablement le définir», dites-vous. La commodité n'est-elle pas d'éviter le terme?

Ph. D : Je peux être agacé autant que vous devez l'être, j'imagine, quand on emploie le mot «travail» pour le mot «œuvre» ou quand on dit «c'est intéressant» – tout est intéressant et rien ne l'est. Mais je ne vois vraiment pas, à l'heure actuelle, ce que l'on gagnerait à revendiquer le terme de «beau», si ce n'est des confusions, de nouvelles confusions. Vous pouvez utiliser ce terme de manière absolument innocente, personnellement, je n'en suis pas capable. Si je l'utilise, j'en sens – peut-être à tort – tout le poids... Je préférerais à bien des égards employer le mot «juste». L'idée idéaliste ou post-idéaliste du beau me semble très suspecte dans la mesure où, peut-être pour avoir trop lu certains historiens de l'esthétique, je vois derrière le terme «beau» beaucoup de commodités, de chausse-trapes ; je maintiens qu'il est plus facile de s'en servir, parce que c'est un cache-misère de la pensée esthétique, que d'en faire l'économie.

S : Cela vous empêche-t-il de penser devant un Hantaï qu'il est beau?

Ph. D : Non, mais alors le mot serait paradoxalement davantage l'expression d'une méfiance que d'une véritable approbation. Pour parler du peintre que vous citez, si je disais «beau», ce serait au moins autant pour constater un vide que pour entamer un éloge. J'attacherais au terme une stricte signification formelle. Il serait l'équivalent de «c'est bien fait», «c'est accompli», «c'est harmonieux, équilibré, bien construit». «Beau» me semblerait connoter également une certaine monumentalité, un air

d'éloquence, précisément, que je trouverais assez volontiers dans certaines œuvres de Hantäi...

S : Et de Matisse, que diriez-vous?

Ph. D : Je dirais que quelquefois Matisse est beau.

S : Au sens où vous l'avez dit de Hantäi?

Ph. D : Oui, absolument. Je pense qu'il y a un charme chez Matisse. Ce charme peut être quelquefois trompeur. Je dirais de Picasso qu'il est juste. Matisse ne l'est pas toujours. Dans l'ordre du portrait, Matisse est juste, jusque dans l'inachèvement, qui devient un moyen supérieur d'achever le tableau... Tout ce que je vous dis sur la justice, sur la notion connexe de justesse, sur le juste opposé au beau, je n'ai aucun mérite à vous le dire : tout cela est expliqué de manière assez vive et très claire dans la *Correspondance* de Flaubert et de George Sand. Sand oppine en faveur du beau, des principes éternels, de l'émotion, de l'amour, et Flaubert répond sans cesse : plutôt que d'être généreux, soyons justes ; plutôt que de sacrifier au charme, voyons ce qu'il en est par derrière.

S : Dire aujourd'hui : «attention, pas d'émotion», n'est-ce pas un nouveau credo de l'art officiel?

Ph. D : Oui, mais ce sont là des variations de surface. La vulgate officielle commande : pas d'émotion. Elle est suffisamment souple et vague pour se retourner et proposer l'inverse. Il ne s'agit pas d'une notion d'émotion sentimentale. Il s'agit d'opposer une certaine idée de justesse du regard à une certaine facilité, un certain effet d'entraînement qui serait celui de l'époque. Les choses sont plus clairement dites en ces termes-là. Il s'agit en outre de remettre en cause une idéologie de l'art, une certaine idée de l'art et de son utilité sociale.

S : Cette remise en cause n'est-elle pas une nouvelle dépendance à l'égard de l'idéologie?

Ph. D : Nous faisons avec ce qui nous entoure. Une situation de miraculeuse extériorité serait sans doute préférable : elle ne me paraît pas possible à l'heure actuelle. Au demeurant, il faudrait s'entendre là aussi sur le sens du mot idéologie. Il s'agit, dans les formes de l'art contemporain actuel, d'une idéologie informulée, tâtonnante, qui est, disons, celle du consensus : il faudrait que l'art mette les gens d'accord et favorise la paix sociale. Cela m'est absolument antipathique mais c'est parce que je n'aime ni la paix ni le consensus...

S : Dans un article présentant l'exposition des sculptures de Matisse au Musée des beaux-arts de Nîmes, l'été dernier, vous parlez du «Matisse pédant et dogmatique des Ecrits» : pourriez-vous développer?

Ph. D : Au fond, les écrits sur l'art de Matisse concernent purement et simplement le comment de l'art, les rapports de la ligne et de la couleur, du modelé et de la forme, de la lumière, et pour trouver autre chose que des développements techniques, il faut chercher beaucoup. Il y a évidemment deux ou trois phrases, toujours les mêmes, que cite Schneider, que cite Pleyne : «Sans la volupté, il n'y a rien», «Je crois en Dieu quand je travaille»... Mais ce qui me gêne – c'est pour cela que j'ai employé le mot «dogmatique» – c'est qu'il me semble que l'interrogation sur les moyens de la peinture est à ce point hypertrophiée dans ces textes qu'elle finit par prendre le pas sur tout autre réflexion. Le comment pourrait, au bout du compte, tenir lieu de pourquoi...

S : Quels sont les écrits sur l'art que vous aimez lire?

Ph. D : Les écrits que j'aime ou plutôt que je lis le plus souvent? Je fais des cours sur ces textes et les choix du professeur pourraient l'emporter sur la préférence personnelle... En dehors de Baudelaire, j'ai une certaine sympathie, même si la seconde partie de son œuvre m'est assez lointaine, pour les écrits sur l'art de Huysmans, en particulier pour ce qu'il dit du dilettantisme. De manière générale, il y a dans Huysmans, précisément, une vigueur, une manière de se déprendre de tous les engouements de l'époque, qui me paraît remarquable. Si l'on avance dans ce siècle, Apollinaire, évidemment. La manière de procéder d'Apollinaire au moins autant que ce qu'il écrit. Cette espèce de papillonnement permanent qui, précisément par rapport à la multiplication des salons, me paraît la bonne manière d'agir. Sinon, il faut tout lire. Il faut lire les écrits sur l'art de Malevitch, les écrits ou les entretiens de De Kooning, qui sont remarquables. Il faut lire Mallarmé si l'on veut comprendre quelque chose à Manet. De manière générale, il ne faut pas lire les critiques, ou alors il faut lire la critique des poètes ou celle des romanciers plutôt que celle des critiques de profession.

14 QUESTIONS A DES PEINTRES

1. Peut-on parler d'art contemporain aujourd'hui?
2. Que pensez-vous de la querelle à propos de l'«imposture de l'art»?
3. Quels sont les artistes ou les œuvres qui vous ont orienté dans votre métier?
4. Quels sont les contemporains que vous citeriez comme «alliés substantiels»?
5. L'espace vous apparaît-il limité ou illimité?
6. Préférez-vous donner dans votre œuvre l'idée du mouvement ou de la stabilité?
7. Avez-vous des couleurs de prédilection?
8. Pouvez-vous dire ce qui a le plus changé dans votre travail depuis ses débuts, ce que vous avez le plus appris de lui?
9. Des textes littéraires ou philosophiques vous ont-ils accompagné dans votre pratique et, si oui, quels voisinages vous ont semblé les plus favorables?
10. Des goûts et des couleurs ne discutons pas?
11. La beauté vous semble-t-elle un terme périmé en art?
12. Dans votre travail, distinguez-vous un moment théorique?
13. Qu'est-ce qui vous met au travail?
14. «Posséder la vérité dans une âme et un corps» : cela regarde-t-il votre travail?

14 QUESTIONS A DES PEINTRES

REPONSES DE: FRANCOIS ROUAN

1) J'ai toujours été gêné par cette notion d'art contemporain. Non pas tant parce qu'elle correspondrait à une catégorie trop générale, qu'à cause de l'importance des forces sociales qui se regroupent derrière elle. Il me semble que le travail est en tension avec une problématique qui résiste à cette notion telle qu'elle est aujourd'hui entendue dans le discours d'une certaine bureaucratie culturelle ou d'un mercantilisme qui, d'ailleurs, ne se survit qu'en étant complice du jeu de cette bureaucratie. Sans nier les tentatives des artistes pour échapper aux catégorisations de l'art classique, dès le début des années soixante, déjà, je me suis beaucoup méfié de cette notion d'art contemporain et j'ai préféré essayer de replacer les tentatives ou les réalisations des artistes dans des catégories plus précises. Je veux dire que j'ai toujours distingué des travaux qui pouvaient produire un certain nombre d'effets et surtout se donner à voir, à entendre, à lire, comme on voudra, dans un dispositif léger, et d'autres qui avaient besoin d'un dispositif infiniment plus lourd, plus sophistiqué, qui précisément en faisait les agents objectifs d'une collaboration avec ces bureaucraties qui déjà m'agaçaient souverainement. Pour le dire simplement, il y a d'un côté pour moi le livre ou le tableau qui, malgré les contraintes économiques, relèvent d'un face à face léger, et de l'autre des pratiques, comme on dit, artistiques, qui présupposent pour se donner à entendre, à voir, à lire, tout un dispositif à l'intérieur d'un contexte particulier. C'est pourquoi je suis toujours gêné de parler d'art contemporain : cela m'intéresse assez peu de l'aborder ainsi.

2) C'est une querelle qui n'est pas toujours, pour ce que je peux en saisir, claire ou bienfaisante, mais personnellement je me réjouis beaucoup de l'émergence de ce débat. Il ne m'intéresse cependant que si quelque chose d'autre peut émerger que ce qui semble le plus souvent mobiliser les énergies : l'opposition bloc contre bloc des tenants d'un certain progressisme avant-gardiste et de ceux qui prennent le risque d'une critique, mais au nom de positions souvent régressives ou même conservatrices. Il était temps que la chape de plomb soit soulevée, que le dialogue s'engage. Qu'il ne soit pas toujours réjouissant, c'est à la mesure même des enjeux et de la difficulté à bien penser les choses. Ce que j'espère, c'est la levée de mises en regard, de cheminements diagonaux, qui nous permettent d'éviter de rejouer encore une fois le conflit des anciens et des modernes ou des progressistes et des conservateurs. Pour ce qui est lié à mon expérience personnelle, il y a très longtemps que je

sais que les figures de la conventionnalité se sont déplacées, que les bien-pensants ne se rencontrent pas seulement le dimanche à la sortie de la messe...

3) Précisément, ce qui m'angoisse dans l'ordre de la vie et des échanges, c'est cette pesanteur du conformisme et la façon dont il peut se dissimuler sous les oripeaux de la mode la plus sophistiquée. Ce sont quelquefois des œuvres, quelquefois des artistes, écrivains ou peintres, qui m'ont permis de cerner ce qui risque toujours de s'enkyster dans le conformisme à l'intérieur de chacune de nos existences. Les noms que je pourrais citer aujourd'hui feraient écran à ceux qui ont été fondamentaux hier et peut-être le redeviendront demain. Cela a été une constellation d'œuvres dont la cohérence extérieure n'a rien d'évident : je ne peux imposer la très longue liste qu'il faudrait, car, par bonheur, j'aime beaucoup de choses.

4) Cette question est à la fois plus précise et plus touchante pour moi : elle rejoint une inquiétude profonde, pour ne pas dire davantage, sur l'inscription dans le champ social de positions particulières. Sur le terrain du politique, ce qui me préoccupe c'est le déplacement et la main-mise de forces sociales installées dans une maîtrise, une haute technicité, une spécialité, visant à mettre de l'ordre sur le terrain de la culture. Dans les alliés, le contemporain véritable est celui que je ne peux pas imaginer, que je n'attends pas, qui me surprend : c'est l'étranger, c'est vraiment l'autre, qui m'intéresse parce que quelque chose de sa pratique oppose une résistance à ce qui est considéré comme légitime et m'apparaît à moi comme totalement illégitime : la tentative de contrôle du champ culturel.

5) Assurément limité. Mais c'est dans cette conscience même des limites, dans cette intériorisation du cadre que l'illimité qui sommeille en nous peut être réveillé. Cet illimité pour moi n'a de sens que dans une tension et une butée avec les limites du cadre. Ce qui n'exclut pas, sous certaines conditions, la transgression.

6) Si je pouvais rêver quelque chose, ce serait l'idée du mouvement, perpétuel, ou du déplacement. Dans la lenteur, mais du mouvement.

7) Oui. La plus belle, la plus précieuse : couleur de sang.

8) A lâcher prise face à certaine rigidité.

9) Que ce soit du côté des mots ou du côté de la peinture, ce sont les œuvres, les figures qui ont été à même d'évoquer cet espace à visiter : qui m'ont ouvert à l'interrogation sur les pesanteurs rhétoriques, à la mise à distance des cadres trop gratifiants des discours de l'histoire. Je dois entre autres à Georges Bataille mon attention au très bas.

10) Je crois que, dans le bonheur de l'échange, c'est un des points, précisément, dont il faudrait parler et reparler.

11) Pour moi c'est fondamental. C'est la vie qui s'ouvre sous ces paroles. C'est la seule chose qui me tient en vie. Je vais la chercher et parfois je la rencontre sous des espèces auxquelles elle se livre de façon peut-être étrange. On a souvent le sentiment que la beauté n'existe que dans une opposition entre le haut et le bas, en fait l'intensité de cette expérience navigue entre les deux, est infiniment plus complexe qu'un positionnement stable. C'est un plaisir terrible.

11) Chez l'adolescent que j'ai été, ce moment théorique était comme surimposé, préexistant. Aujourd'hui, la relation entre la capacité plus ou moins grande à me laisser emporter, livrer à la peinture, et la nécessité, à certains moments, de mise à distance et de réflexion se fait de façon plus informelle. En tous les cas, le moment théorique n'est jamais à même de baliser complètement le champ de l'expérience.

13) C'est une vraie question. Difficile d'y répondre. C'est de plus en plus débile, d'une certaine manière. En tous les cas, je ne sais pas le dire, je ne sais même pas le voir. Mais ce n'est pas pour cela que ce n'est pas là. Ça y est même parfois frénétiquement.

14) Cette notion, avec ce qu'elle a de problématique et d'ambigu, cette notion d'âme et de corps que j'entends non dans une opposition mais dans une profonde synergie, cette psyché qui est pour moi précisément l'expérience d'un corps, je ne peux pas dire que cela me regarde, dans la mesure où ce qui relève de cette expérience de vérité entre entre âme et corps, c'est plutôt très fondamentalement une expérience de la dépossession : quelque chose qui ouvre, qui met en attente, en éveil, qui me fait désirer la peinture et que fondamentalement je n'arrive pas à posséder. Et pourtant c'est bien d'âme et de corps qu'il s'agit.

6) C'est une question un peu vague. La question du mouvement ou de la stabilité comme une notion d'image ne me préoccupe pas beaucoup. Je ne suis pas très préoccupé par les images. Mais que le travail, lui, soit en mouvement, que le travail soit dans un effet de déplacement, oui, certainement, c'est une chose qui m'occupe.

7) Non.

8) Je ne saurais pas désigner ce qui a le plus changé. Ce qui est clair, c'est que mon travail est en transformation, et c'est une transformation qui a été adéquate à la mienne. J'imagine que le travail que je fais est suffisamment en relation avec mon état d'esprit pour qu'il corresponde à la façon dont moi-même je me transforme.

9) Je n'ai pas entretenu vraiment de relation à la littérature qui soit évidemment active. Il me serait difficile de désigner un ouvrage plutôt qu'un autre. Ma relation à la littérature est présente et, comme la musique, le cinéma, les conversations, les événements, les journaux, les gens, il est clair que la littérature participe à mon environnement, mais il n'y a pas d'œuvres de littérature qui aient transformé de façon évidente mon travail.

10) Si, pourquoi pas. C'est un très bon sujet de conversation, tout à fait important, où il est question de subjectivité.

11) Non.

12) Non.

13) Cela dépend des jours, mais, très généralement, le désir.

14) Non, je ne suis pas très soucieux de la vérité.

INTERVIEW DE:

Pierre Colt
Galerie Pierre Colt
21, rue des Ponchettes 06300 Nice

PAR:

Armelle Cloarec

SAXIFRAGE : Vous avez ouvert à Nice, en octobre 1990, une galerie : un très bel espace entre la mer et le Cours Saleya. Après deux ans et demi d'existence, où en est votre galerie? Quelles expositions préparez-vous?

PIERRE COLT : Deux ans et demi d'existence, c'est évidemment très peu. Mais c'est assez pour que l'on reconnaisse la qualité du travail exposé et le sérieux de la galerie. Le public est aujourd'hui plus nombreux et je crois que la galerie a déjà une très bonne réputation. Après deux ans et demi d'existence, les résultats sont tout à fait satisfaisants... Pour les prochaines expositions : après Stéphane Bordarier, ce sera Patrice Giorda en juin, Brigitte Komorn en juillet et août, puis deux sculpteurs à la rentrée, Henri Olivier en septembre, Matthieu Barrès en octobre.

S : Matisse disait : «Toute ma vie j'ai eu la frousse, la frousse de ne pas faire mon devoir» En tant que directeur de galerie, vous sentez-vous un devoir, ce devoir vous effraie-t-il?

P.C : Oui, bien sûr, je crois qu'on est investi d'un devoir et ce devoir m'effraie. J'essaie de faire de mon mieux. Mais mon devoir particulier est très différent de celui dont il est question dans cette phrase : Matisse évoque son devoir de peintre. Et la phrase que vous citez me rappelle l'affirmation de Cézanne : «Je vous dois la vérité en peinture». Bien entendu, cette vérité existe sans les galeries. Mais si l'on choisit d'ouvrir une galerie, alors, on doit se mettre au service de cette vérité. Cela veut dire : tout mettre en œuvre pour montrer la peinture dans les meilleures conditions, la défendre, décharger l'artiste d'une part de ses soucis financiers, promouvoir son

travail... Réunir toutes les conditions possibles, pour – avec toute l'honnêteté et le respect qu'il faut, à l'égard des artistes et du public – être au service de l'art. Je voudrais être sûr de faire ici tout mon possible. Et je rêve de la réponse que fit Cézanne à la question : «Quelle est votre plus grande espérance?» Il répondit : «La certitude». Si je veux passer ici du devoir d'un peintre à celui d'un directeur de galerie, infiniment moins important, je dirai ceci : être certain d'avoir tout fait pour montrer la peinture, voilà ce dont le défaut m'angoisse et me pousse en avant.

S : Vous exposez des peintres confirmés comme Arnulf Rainer, Claude Viallat et de jeunes artistes : Brigitte Komorn, Matthieu Barrès, Henri Olivier, Didier Demozay, Jacques Capdeville... Comment conciliez-vous ces différences de notoriété, de génération et de style?

P.C : La qualité de leur travail réunit tous ces artistes. L'un de mes buts, bien sûr, c'est d'avoir plusieurs jeunes artistes travaillant avec la galerie. Et je n'ai pas cessé d'être à la recherche de jeunes peintres, de jeunes sculpteurs. Pour les noms plus connus que vous citez, ce sont ceux d'artistes que j'aime. Je souhaite essayer de défendre leur travail, ici aussi à Nice. Ils indiquent également une ligne, une tendance de la galerie, aux yeux d'un public qui, lorsqu'une galerie est jeune, se déplace d'abord pour eux et vient ensuite pour des artistes moins connus.

S : Vous faites régulièrement des expositions de groupe, l'art du galeriste est-il aussi un art de la composition?

P.C : En tentant de mettre ensemble des œuvres d'artistes différents, l'on essaie de donner un sentiment de cohérence. Lorsqu'on y parvient, c'est que sans doute il y a des affinités entre les œuvres exposées.

S : Comment se passe le moment de l'accrochage?

P.C : C'est un très beau moment. Je commence un accrochage en ayant une idée très précise. Je connais bien les œuvres. Je pars d'une ou de deux, et à partir d'elles, se décide l'accrochage. Tout se fait très vite, parce que j'y ai beaucoup pensé. On peut-être très anxieux. Encore une fois, c'est un moment très beau. C'est un peu comme une naissance. Et le moment où l'on décroche une exposition donne le sentiment douloureux d'une fin. J'essaie d'exposer régulièrement – une fois par an, une fois tous les seize mois – les mêmes artistes. A la fin d'une exposition, je sais heureusement que je vais retrouver le travail de l'artiste à la galerie et dans son atelier. De plus, j'essaie de prendre l'exposition qui suit comme une vague. J'essaie d'avoir de l'une à l'autre un bonheur. En passant d'une exposition à la suivante, on passe d'une vie à une autre.

S : Comment avez-vous appris à voir la peinture?

P.C : J'essaie d'apprendre à voir tous les jours. J'ai appris à voir par amour. Des amis m'ont soutenu.

S : Le regard que vous portez sur le monde a-t-il été bouleversé par votre expérience de la peinture?

P.C : Oui, la peinture que je vois à la galerie, celle que j'ai regardée dans les musées, la lecture de quelques livres qui ont compté pour moi, tout cela m'a donné une plus grande ouverture au monde, une plus grande sensibilité. Je me demande ce que cela donnera demain mais je n'ai jamais été aussi capable d'extase devant les êtres ou la nature qu'aujourd'hui. Cela, je le dois à la peinture. J'en éprouve une grande reconnaissance, dans tous les sens du terme. La peinture, comme la poésie, permet de voir. C'est aussi pour cette raison qu'on apprend tous les jours : pour bien voir la peinture, il faut aussi être plus sensible, présent au monde. Étant plus sensible au monde, on le devient aussi pour la peinture. Il y a ici une série d'aller-retours. Et tout récemment, j'ai éprouvé une grande joie, en regardant un ciel de montagne au bleu particulièrement intense, à penser au bleu de Brigitte Komorn, notamment celui de la série Autheuil. Dans ce bleu, le bleu du ciel ou le bleu du travail de Brigitte Komorn, se manifeste quelque chose qui va bien au-delà du bleu. Lorsqu'on est bouleversé, on est illuminé : le regard est changé où qu'il se porte. Cela n'exclut nullement la douleur. Être porté par la beauté d'une œuvre, c'est être porté dans la vie.

S : Votre sensibilité fait-elle de vous un bon marchand?

P.C : Être un bon marchand, c'est aussi savoir bien gérer sa galerie et la sensibilité n'est pas une condition suffisante pour réussir ; mais elle est essentielle. Sans elle, comment découvrir les artistes? Sans elle, il n'y aurait pas eu de Kahnweiler ou de Jean Fournier.

S : Vous avez été remarqué, au dernier salon Découvertes, avec le travail de Brigitte Komorn, Matthieu Barrès, Henri Olivier, que vous exposiez. A partir de cette expérience, que pensez-vous de la crise du marché de l'art?

P.C : L'expérience du salon Découvertes a été une grande satisfaction. L'accueil réservé aux œuvres exposées, les ventes réalisées m'incitent à faire d'autres salons : la F.I.A.C, puis Bâle. Que Découvertes ait été un succès pour la galerie ne m'empêche pas de reconnaître l'ampleur de la crise qui touche actuellement le marché de l'art. Cette crise est difficile à vivre sur un

plan financier bien sûr, mais aussi sur un plan moral, car on aimerait pouvoir aider davantage les artistes. La crise ne m'inspire aucun découragement, je pense même qu'elle peut être un moment favorable pour faire du bon travail.

S : Quels rapports entretenez-vous avec les autres galeries, en France et à l'étranger?

P.C : Il y a peu de rapports directs avec d'autres galeries, excepté avec celle de Jean Fournier : la galerie pour laquelle j'ai le plus d'admiration, admiration pour les artistes qu'elle présente (j'ai bien sûr des préférences), admiration pour l'homme qui a fait cette galerie.

S : Et vos rapports avec les institutions?

P.C : En raison du jeune âge de la galerie, ces rapports sont peu nombreux. Je regrette que la plupart des conservateurs n'aillent pas ou aillent très peu dans les galeries. Je regrette également que, contrairement à ce qui se fait aux États-Unis ou en Allemagne, il n'y ait pas en France une institution importante, qui expose et soutienne exclusivement des artistes français. L'équivalent de ce qu'est aux États-Unis le Whitney Museum. Lorsqu'on lit des interviews de conservateurs dans la presse, on s'aperçoit qu'ils sont souvent très fiers des acquisitions d'œuvres d'artistes étrangers. Il ne s'agit nullement d'être isolationniste. Mais il y a de très bons artistes en France et ils ne sont pas soutenus comme ils le devraient.

S : Quels sont vos projets et vos ambitions pour l'avenir?

P.C : Mes ambitions : bien faire ce travail, découvrir d'autres artistes. J'ai le projet d'être bientôt à Paris. A plus long terme, être la meilleure galerie, l'une des meilleures. Si dans vingt ans les artistes pouvaient considérer ainsi la galerie, ce serait le plus important. Par rapport à l'angoisse dont vous parliez en commençant, je n'ai pas le choix.

INTERVIEW DE:

Yvon Lambert
Galerie Yvon Lambert
108, rue Vieille du Temple 75003Paris

PAR:

Françoise Posselle et Armelle Cloarec

SAXIFRAGE : Matisse disait : «Toute ma vie j'ai eu la frousse, la frousse de ne pas faire mon devoir». En tant que directeur de galerie, vous sentez-vous un devoir? Ce devoir vous effraie-t-il?

YVON LAMBERT : C'est le mot même de «devoir» qui m'effraie. Il a pour moi une connotation scolaire : sortir de l'école et faire ses devoirs est une chose que j'ai toujours détestée. Au fond, le mot «devoir» me gêne parce qu'il implique une obligation et que je ne m'en sens aucune. Venir à la galerie – et toute ma vie cela a été le cas – n'est pas pour moi une obligation, mais une partie de plaisir. Quand je viens le matin, quand je descends les escaliers de chez moi pour arriver ici, c'est toujours avec plaisir. Même si, par exemple, dans le courrier que je regarde moi-même certaines choses m'agacent ou d'autres que j'attendais ne sont pas arrivées, cela fait partie de ce que j'aime. Le mot de «devoir» ne me convient pas. Pour Matisse, c'est autre chose, parce que sa phrase est celle d'un créateur, et que la création n'a jamais lieu dans la désinvolture, même si elle peut le laisser croire. Mais je ne suis pas un créateur, je montre les œuvres qui m'intéressent et j'essaie simplement de les montrer avant les autres.

S : Autre propos de peintre, Braque cette fois : «Il ne faut pas demander à l'artiste plus qu'il ne peut donner, ni au critique plus qu'il ne peut voir». Que faut-il demander au directeur de galerie?

YL : Peut-être de voir d'une manière différente de celle d'un artiste, et beaucoup plus lucide que celle d'un critique. Etant donné qu'aujourd'hui les critiques découvrent de moins en moins l'art dans les ateliers et vont de plus en plus dans les galeries privées, il faut vraiment demander beaucoup de lucidité aux directeurs de galeries. Il n'y a, au fond, pratiquement plus de critiques aujourd'hui. Il y a des gens qui donnent de l'information, qui souvent ne font que reprendre les dossiers de presse envoyés par les galeries, et ne disent rien. Ils se contentent de signaler qu'une exposition se tient à tel endroit, commence à telle date et se termine à telle autre. Il y a même des expositions dont ils parlent et qu'ils n'ont pas vues! J'ai des exemples d'expositions qui étaient programmées, qui n'ont pas eu lieu et pour lesquelles il y a eu des critiques, ou plutôt des compte-rendus. Une galerie a quand même le droit de

changer de programme! Ce sont des journalistes, non des critiques vraiment capables de parler de la peinture, comme l'étaient Diderot, Apollinaire, Baudelaire ou Stendhal... Aujourd'hui, c'est consternant.

S : Quels écrits sur l'art lisez-vous?

YL : Je me contente de ce que je trouve. C'est-à-dire les journaux qui sont malgré tout capables de faire de vrais dossiers sur certains artistes, comme Art Press entre autres, qui reste pour moi un journal de référence. Et maintenant il y a vous, par exemple, qui allez partager la scène... En fait, les journaux sont très précieux pour les gens qui, vivant loin de Paris, voudraient en savoir davantage sur des œuvres qu'ils ne verront pas : ils donnent une information, une explication, un mode d'emploi, qui sont très importants pour remplacer le contact direct avec l'œuvre. De toutes façons, on ne peut tout voir! Il y a tant d'expositions qu'on ne verra pas et de livres qu'on ne lira jamais! Sans tomber dans le «digest», on peut connaître davantage de choses ainsi. Tout va tellement vite.

S : Qu'entendez-vous par «mode d'emploi» des œuvres?

YL : Pour certaines œuvres, ce peut être un moyen de faire marcher la machine : lorsque vous achetez un objet, on vous fournit le mode d'emploi pour que vous sachiez vous en servir.

S : Mais se sert-on d'une œuvre d'art?

YL : Oui, quand on en a envie. Quand on acquiert une œuvre, c'est comme dans un rapport amoureux, il y a des moments très forts, mais aussi d'autres où l'on pourrait presque parler de lassitude. Pour beaucoup de gens, un discours sur l'œuvre est indispensable. Combien de ceux qui viennent à la galerie me demandent des explications parce qu'ils sont complètement perdus! Nous devons mettre les gens sur le chemin de l'art contemporain qui, il faut le reconnaître, est d'accès difficile. Les gens ont besoin d'être aidés, mais les galeries n'ont malheureusement pas toujours le temps de faire un travail pédagogique.

S : Revenons au «mode d'emploi», cette notion ne risque-t-elle pas d'entretenir une confusion?

YL : A mon avis, non. L'art est un monde si particulier que les gens qui ne s'y intéressent que de façon provisoire abandonneront très vite en route, avec ou sans mode d'emploi, comme toute personne réfractaire à la mécanique pourrait abandonner le montage d'un appareil suivant son mode d'emploi. Quitte à y revenir avec ses propres moyens, parce que ce qui est passionnant, c'est la recherche...

S : Ne risque-t-on pas une confusion entre l'œuvre d'art et le produit?

YL : On n'a que ce que l'on mérite, et c'est là où la crise du marché de l'art met les choses au point : elle révèle ce qu'est trop souvent l'amateur d'art d'aujourd'hui. Les gens vraiment concernés par l'art existent, bien sûr, mais l'art contemporain est exigeant. Il est très cher, ce n'est pas une raison pour le considérer uniquement comme un investissement.

S : Que pensez-vous de la polémique récente à propos de «l'imposture de l'art»?

YL : Vous savez, il y a trente ans que je polémique avec des gens. Pendant des années, j'ai été tous les jours dans la galerie, j'avais un contact quotidien avec les gens qui venaient, j'ai même été insulté, j'ai répondu avec mes propres moyens. C'est de la polémique, tout cela. Cela va retomber dans l'oubli le plus profond. Que faire? Un ami m'a envoyé récemment la photocopie d'un journal américain qui disait du mal, dans les années cinquante, de Jackson Pollock. Qui s'en souvient?

S : Lorsque vous dites : «On n'a que ce que l'on mérite», qui est «on»?

YL : C'est un peu tout le monde... On a plus ou moins de chance, mais la chance aussi on la mérite. Même si certains, c'est vrai, n'ont vraiment pas de veine! On a tous des passages difficiles...

S : Y a-t-il, quand on est directeur de galerie, une recette pour réussir?

YL : Aucune. Les artistes que je présente, d'autres auraient pu les montrer, d'autres marchands ont visité leur atelier. Je fais mon choix, et je m'y tiens – ou pas. Certains disparaissent en route parce que les promesses que j'ai pu sentir dans leur travail ne sont pas tenues, ou parce que je ne sais plus les voir, d'autres parce que l'orientation prise par la galerie ne leur convient plus... Mais il n'y a, pour le coup, pas de mode d'emploi. En tout cas, je ne saurais pas en donner. Je suis devenu directeur de galerie parce que j'avais envie de vivre avec l'art, de mener la vie passionnante, comme on dit dans les romans, de marchand de tableaux... Mais je n'ai pas de recette.

S : Comment choisissez-vous vos artistes?

YL : Je ne pourrais pas vous répondre précisément. Je ne sais pas pourquoi, par exemple, j'ai choisi Miquel Barcelò. J'ai reçu un jour une carte postale, une invitation pour une exposition, dont je me suis dit : « Tiens, ça n'est pas mal, ça me plaît », j'ai pris le train et je suis allé le voir... Mais je ne saurais dire pourquoi.

S : Y a-t-il une unité dans vos choix?

YL : Une unité? Non. Il y a plusieurs façons d'être marchand. J'ai été marchand très tôt, et

jusqu'à la fin des années soixante-dix ma galerie avait une unité : je montrais l'art conceptuel, le land art, l'art géométrique, les structures primaires, toute une catégorie d'artistes qui travaillaient plus ou moins dans la même direction, appartenaient à la même génération, poursuivaient des recherches contemporaines, venues en même temps sur le marché. Ensuite, j'ai eu le choix, ou d'élargir ma vision, c'est-à-dire de regarder ce qui se faisait avec des gens d'une autre génération, ou de continuer à faire ce que j'avais fait pendant dix ans et plus, en poursuivant la recherche d'artistes de la même génération n'ayant jamais été exposés à Paris, ou l'ayant été mais dans des galeries qui n'existaient plus ou avaient cessé de s'intéresser à eux. J'aurais pu me cantonner dans un confort et aller chercher en Italie des gens de l'Arte povera... J'ai préféré, parce que j'aime l'aventure, jouer le jeu avec des gens beaucoup plus jeunes, tout en conservant les artistes que j'avais exposés les années précédentes. Certains sont partis parce qu'ils ne pouvaient pas supporter de voir dans la galerie des œuvres qui étaient d'un caractère complètement opposé au leur, mais j'avais fait le choix de cette diversité. Ainsi, cet hiver, j'ai montré Carl André, puis j'ai proposé des photos de Andres Serrano, puis Paolini, et le mois prochain j'expose Philippe Favier... Lorsque je dis que j'ai préféré «jouer le jeu» avec des gens plus jeunes, cela ne veut pas dire que c'était un jeu, parce que j'étais en face de gens comme Blais, Combas, Favier, Le Groumellec et d'autres, avec qui il s'agissait de faire vraiment route.

S : Une œuvre d'art, même forte et nouvelle, peut échapper à la conscience d'un artiste de la génération précédente...

YL : Oui, mais ce n'est pas grave. Il peut aussi y avoir un refus de l'artiste de regarder ce qui se fait à côté de lui. Aujourd'hui, si on veut vraiment savoir ce qui se fait, tous les moyens en sont donnés. Dans les librairies, dans les bibliothèques, on trouve tous les magazines, toutes les revues d'art qui paraissent chaque mois en Europe et dans le monde, il n'y a qu'à regarder. Mais je comprends parfaitement qu'un artiste n'ait aucune envie d'aller passer une après-midi ou même deux heures dans une bibliothèque et préfère rester travailler dans son studio. A moins d'un manque d'idées...

S : Que pensez-vous du fait qu'un de vos artistes ait décoré une station de métro?

YL : Ce qui m'intéresse et me ravit, c'est la façon dont Jean-Charles Blais s'est emparé de la station «Chambre des Députés», ce qu'il en a fait. Il faut la voir en métro si on veut la voir bien. Toutes ces couleurs, toutes ces taches... C'est une œuvre d'art formidable. Bien sûr elle est dans la rue, elle est même sous terre et il faut la voir à une certaine vitesse. Tous ceux qui la traversent ne la regardent pas pour autant. Mais certains, qui passent tous les jours dans cette station et tous les jours regardent, en remarquent les changements. Ma fierté, c'est que l'un de mes artistes ait fait un aussi beau travail.

Rencontre de Brigitte Komorn

14 QUESTIONS A DES PEINTRES

REPONSES DE: Brigitte KOMORN

 1 - *Peut-on parler d'art contemporain aujourd'hui?*

On peut en parler si l'on fait attention à ce que l'on dit ; et on peut éprouver plus que de la méfiance devant cette expression quand elle est le cache-misère de ce qui n'est ni artistique ni contemporain.

 2 - *Que pensez-vous de la querelle à propos de l'«imposture de l'art»?*

Je pense qu'une mystification entoure la notion d'art contemporain. Tout est «art», voilà l'imposture principale qui autorise tout et n'importe quoi, pourvu qu'on soit capable de l'imposer (souvent avec des moyens qui ne sont pas ceux de l'art). Mais, quelle que soit la légitimité des oppositions, je crois que la véritable protestation a lieu dans le travail et dans l'œuvre, loin du bruit et des querelles. C'est là que se mène un combat solitaire et essentiel. Sa victoire finit un jour par se savoir.

 3 - *Quels sont les artistes ou les œuvres qui vous ont orienté dans votre métier?*

Il m'est impossible de choisir ainsi parmi la diversité de l'histoire de l'art et la richesse multiple de ce que j'ai pu admirer. Je devrais citer beaucoup, beaucoup d'œuvres. L'art byzantin, l'art roman et l'art islamique comptent beaucoup.

Certaines peintures de Sam Francis, Simon Hantaï et Robert Ryman me sont particulièrement chères.

L'œuvre de Matisse est pour moi comme un accomplissement souverain.

 4 - *Quels sont les contemporains que vous citeriez comme «alliés substantiels»?*

Mes «alliés substantiels» sont contemporains quel que soit le temps où ils ont vécu.

La vitalité d'une église romane du XIe siècle m'étonne, m'émeut et se présente à moi avec autant de force qu'une œuvre récente que j'aime.

Je peux citer des poètes par lesquels j'ai été, je suis fortifiée : Rilke, René Char.

Et aussi quelques amis, pour la plupart artistes, dont le travail et les qualités humaines sont pour moi un encouragement constant.

5 - *L'espace vous apparaît-il limité ou illimité?*

L'espace pictural est limité par les bords du tableau, illimité parce que c'est un espace spirituel. Sa puissance de rayonnement ouvre au mystère de la vie.

6 - *Préférez-vous donner dans votre œuvre l'idée du mouvement ou de la stabilité?*

Les deux. Le mouvement correspond à la circulation de la sève, du «sang» de la peinture. La stabilité, c'est le corps constitué de la peinture.

7 - *Avez-vous des couleurs de prédilection?*

Toutes les couleurs si elles chantent.

8 - *Pouvez-vous dire ce qui a le plus changé dans votre travail depuis ses débuts, ce que vous avez le plus appris de lui?*

Perdre moins de temps. Mieux reconnaître ce qui m'est propre et le développer. Etre plus tenace.

9 - *Des textes littéraires ou philosophiques vous ont-ils accompagné dans votre pratique et, si oui, quels voisinages vous ont semblé les plus favorables?*

La poésie et la correspondance de Rilke, la poésie de René Char, les écrits de Matisse, *A la recherche du temps perdu*. Tous les chants parce qu'ils me donnent à voir la couleur.

10 - *Des goûts et des couleurs ne discutons pas?*

Cette phrase, «des goûts et des couleurs ne discutons pas», est un cliché commode pour refuser la distinction et l'engagement, et pour tout ramener au même niveau. On se rassure dans la banalité, c'est-à-dire sans prendre de risques. «La vérité est personnelle», cela ne revient pas du tout à dire «à chacun sa vérité».

11 - *La beauté vous semble-t-elle un terme périmé en art?*

Le mot «beau» a été remplacé par celui d'«intéressant», lui-même dénaturé, et dès lors déplacé quand il s'agit de qualifier une œuvre d'art. Il a perdu son sens, c'est un mot passe-partout. Il ne veut même pas dire «digne d'intérêt», mais le plus souvent le contraire. Il convient à l'ignorance, au manque de courage ou d'éducation du regard, au refus de se prononcer ou de se passionner, au compromis et à la médiocrité en général.

La beauté est trop prenante, trop poignante, pour se laisser manipuler par le tout-venant de la production contemporaine. C'est pourquoi ce mot n'est pas à la mode.

12 - *Dans votre travail, distinguez-vous un moment théorique?*

Je ne souhaite pas tirer des théories de mon travail. Je me méfie de la rigidité et du dogmatisme qu'elles entraînent souvent. En outre, je n'aime pas les certitudes et les assurances, les écoles dont s'accompagnent les théories. Il y a un caractère nécessairement solitaire, risqué, fragile, inhérent au travail d'un artiste.

Cela dit, la réflexion, les questions, enfin la pensée sont inséparables de la pratique artistique. L'art se passe des théories et préfère ne se consacrer qu'à ce que Char nomme à merveille «l'intelligence avec l'ange».

13 - Qu'est-ce qui vous met au travail?

Le travail.

Toute irruption éclatante de la couleur. Un sentiment d'allégresse.

Mais aussi une angoisse, une difficulté à vivre que seul le travail peut tenir en respect.

Un sentiment de responsabilité.

14 - «Posséder la vérité dans une âme et un corps» : cela regarde-t-il votre travail?

Cette pensée de Rimbaud dit notre destin. Ce que nous possédons en propre autant que ce qu'il nous appartient de faire. Chacun à sa façon doit tendre à «l'illumination» de sa vie. L'art nous y conduit.

Le battement de son cœur, la vision du réel, tenter par la singularité du travail de les révéler en rapports de formes et de couleurs.

ENVOI DE: François Lorris

Sur Brigitte Komorn

TITRE:

Transparents. Que la peinture vienne du fond de la toile, qu'elle ne soit pas, après manipulation, trituration, combinaison, chinoiserie, calcul, armée, prévue, voulue, agencée - la mauvaise action - sur une surface, c'est un rêve de peintre.

Le rêve éveillé : quand le songe réussit le fond disparaît. La peinture surgie d'aucun fond? Alors elle vient d'elle-même. Et encore, d'elle-même à elle-même c'est trop de différence, trop d'écart et de profondeur. Vient de nulle part. Elle vient. Découvrir la matière trop discrète pour être nommée support – sans démonstration, un phénomène –, celle qui permet au peintre de commencer par presque rien, de n'avoir pas à regarder, au premier geste, un espace qui n'en est pas encore un, le non-espace, puissance?, d'avant la peinture – le repoussoir sans dimension de la toile –, un presque rien, minimum sine qua non, capable de s'effacer pour l'élargissement des couleurs-l'espace, ce minimum est trop de chose, si peu d'objet, pour être nommé une trouvaille.

C'est une forme de l'air. C'est une pensée. Elle l'a trouvée sans y penser. C'est sa pensée. Elle s'est offerte à la peinture qu'elle attendait.

– Encore trop d'écart dans ces mots. Ce minimum film n'est plus ce qu'il était, n'est déjà plus lui-même, est lui-même un geste du peintre, change par la couleur, la change, est un invisible pour voir, est vu et disparaît – apparition.

ENVOI DE: François Angot

TITRE: QUI NOUS INTERDIRAIT LA JOIE?

Quelques peintres, par fidélité envers leur métier, s'élancent dans les ouvertures où s'informe notre monde. Il nous faut les suivre. Brigitte Komorn est l'un d'entre eux, elle nous donne à voir l'évidence, la peinture bel et bien vivante.

Ne nous y trompons pas, une telle simplicité n'a pu être conquise que de haute lutte.

Il faut au peintre toute la puissance, toute la confiance de sa personnalité pour ne pas passer par le standard de la production contemporaine, qui oscille entre ses banques et ses données en ne finissant pas de répertorier le stock des nouveautés, aussitôt décodées sous le poids des analogies seules à même de les apprécier-déprécier.

L'art contemporain n'est pas réductible à de tels poncifs d'avant-garde et il ne trouve pas davantage sa place dans l'impuissante reprise en l'état de la peinture qui a fait ses preuves, le retour du déjà-peint n'étant qu'une littérature.

Avoir le courage de son originalité, c'est être capable de répondre de toutes ses origines, en éprouvant qu'admirer vraiment ses devanciers c'est se retrouver parmi eux. La peinture contemporaine – son moment de vérité, précisément parce qu'elle est due – dépend d'un libre rapport à son propre savoir. Le considérer c'est ne pas en être écrasé, ne pas céder au discours, ne pas prendre cette instance de l'original-originel pour commentaire, ou encore ruser dans les marges, mais en appeler toujours et à nouveau au regard.

Tout le travail de Brigitte Komorn se tient à cette exigence. Elle ne la décompose pas en intentions, elle la ressent, la manifeste picturalement, visible par excellence instantanément à l'œil nu.

Cela fait maintenant plus de trois ans que ce peintre (elle n'a pas peur du rouge, du jaune et du bleu, et nous ne reculons pas devant ce mot) travaille sur film polyester, celui-ci souple, réversible, lisse, sensible, parfaitement hermétique et transparent.

Sa considération pour ce support non-traditionnel est à l'opposé de l'exploitation d'un procédé : ce film ne l'est en lui-même pas plus que ne le sont la toile ou le papier, c'est au contraire parce qu'aucun support n'est, à sa façon, jamais neutre, qu'il exige que «son» peintre s'expose – procède en ce sens – avec lui. Brigitte Komorn, ayant su être intelligente jusqu'aux conséquences et multiples implications de ce support absolument moderne, résolument mode d'apparition, le révèle en même temps que sa nécessité picturale, dont il devient par enchantement, à chaque œuvre et non

définitivement, l'hôte. Comme l'écrit François Lorris : « La peinture de Brigitte Komorn, c'est une forme de l'air, c'est une pensée, elle l'a trouvée sans y penser, c'est sa pensée. » Attendu comme un coup de foudre, ce matériau (c'est pour un peintre un matériau de rêve, c'est un rêve de peintre), bien entendu, par sa transparence entière peut inépuisablement apprivoiser la lumière à sa guise, à condition que l'artiste sache s'y risquer, l'aime.

Le peintre avait déjà passionnément cherché cette affluence lumineuse dans ses travaux antérieurs sur feuilles de métal ou dans ses compositions à partir de céramiques, comme elle avait su la voir dans l'art byzantin ou chez les Américains de l'«abstraction chromatique». Ces alliés substantiels continuent de veiller à distance au bonheur des plus récentes trouvailles de cette artiste qui, en ces temps de grisaille dogmatique, n'a décidément pas peur de la magnificence possible.

En novembre 1990 a lieu la première exposition de ce travail chez Sandra Ducrot. La série des «maillages» est traversée par l'ondulation de lignes bicolores se nuançant, ou par celle de la multiple intensité lumineuse d'une seule et même couleur. Couleur qui semble directement provenir du tube de peinture, être immédiate, «coller à la vitre», couleur toute fraîche appliquée mouvante sur le film, maritiment.

En mars 1991, c'est la bien-nommée exposition «Baie des Anges», à Nice, chez Pierre Colt. La série «Autheuil» fait jaillir d'un bloc la couleur massive, translucide, sculptée dans un bleu à vif. Le film polyester, grâce à la sensibilité de l'artiste qui lui donne libre suite et au caractère sériel de son travail, semble livrer passage à la couleur qui par sa richesse définit cézanniennement sa forme possible : une couleur éclatante.

Ce voile transparent – et sa coloration – joue à merveille le rôle d'un révélateur où la lumière, comme nous le sommes nous-mêmes, est vérifiée. Ce phénomène, que la beauté soit connaissance, que la connaissance soit prodigieuse, Brigitte Komorn le laisse illuminer toute son œuvre, non moins qu'elle le rend manifeste, tel qu'en lui-même, afin que nous puissions incertainement nous entr'apercevoir dans ce film, abstraits de tout amour-propre, parmi ses reflets, au cœur de ses mouvements de lumière, dans l'air sans ressource, dans l'émotion du regard venue de nulle part.

Suivent, l'été de la même année, les «bobines», peintes avec une laque glycérophthalique qui s'apparente à la nature synthétique du support pour accentuer encore son caractère de médium minimum, en des lignes denses, noires, épaisses déjà, où apparaissent fugitivement des couleurs aussi pures et immatérielles que celles d'un arc-en-ciel. Une tornade a laissé sa trace sur ce linge de Véronique où tout est enfin visible, libre comme l'air, puisque la transparence est totale et qu'il n'y a enfin plus de fond, au point que nous ne savons pas toujours de quel côté nous regardons cette œuvre, de quel côté «c'est peint», et si elle n'est pas dans nos poumons, cette lumière qui respire sans s'encadrer nulle part, cette couleur qui laisse voir son envers, son invisibilité, montrant plus que jamais «l'art, la mysticité». «Couleur poumon du monde nous», écrit Dominique Fourcade, et François Fédier : «Etre au monde». C'est l'exigence même, art de vivre et vie possible, celle de l'art de notre «temps d'urgence».

La présente exposition témoigne de la maturité du travail de l'artiste, les possibilités plastiques qu'elle a découvertes sont ici reprises au sein d'une troublante unité laissant apparaître chacune d'entre elles comme augmentée. Tout en gardant sa dimension

immatérielle, son mouvement, et parce que rien n'est plus traversant que l'émotion, la lumière-la couleur semble avoir davantage pris corps, être douée d'une profondeur qui s'ouvre sous nos yeux, en nous, comme sous nos pieds. Lumière grâce à la beauté.

Techniquement parlant, c'est-à-dire de la façon la moins innocente qui soit, Brigitte Komorn, au lieu d'appliquer la peinture directement sur le film, superpose, colle, et quasiment moule, sculpte, presse, des papiers diaphanes (toujours à l'écoute, toujours cet écho) qu'elle peint tout au long de ce processus d'assemblage effectué alors que le support est accroché au mur, adossé, retrouvé dans l'air, retourné. Au fur et mesure de l'avancée du travail, elle peut de moins en moins intervenir sur ce qui sera visible et que l'artiste (se) montrera en son temps, parvenue à l'intensité qu'elle devine correspondre. Cette façon de travailler presque – parce que le laisser aller est le contraire du laisser-aller – en aveugle, de s'abandonner dans le travail, d'être voyant, n'autorise pas plus qu'auparavant le «repentir», ne pardonne pas, mais accentue cette possibilité de peindre derrière, plus avant, dans et non devant. Ou plutôt d'agir, et même de multiplier les moyens d'action et les responsabilités mais en disparaissant progressivement, en se laissant déterminer par le ravissement, pour qu'ait lieu la visibilité et qu'elle soit accessible à elle seule. Vue. Toute la profondeur est à la surface, toute la présence. La gravité des nuances outrepassa la monochromie qui les aimante, se confie à la légèreté transparente du peintre, rayonne. Ce palimpseste de la mémoire est rencontre du présent, la peinture se déroule sous nos yeux, nous franchit, elle vient. De part et d'autre? Non! Ce n'est pas isolé, prévisible ou devancé, plus de passé en la tournant vers elle la peinture. C'est un courant perpétuel confié à la lucidité du peintre qui n'en arrête rien, laisse les couleurs s'y conformer et le monde, loin de l'évanescence, transparaître : c'est cela même, voilà!

L'humilité est le plus clair du travail de l'artiste et la maîtrise, celle de la peinture ; elle donne à cette série volume et équilibre, tension tendre. Suspendue instantanément dans l'espace entier où elle se meut instantanément, tissu non moins que peau, vivifiée par la lumière dans le vide inexistant.

Le mode d'accrochage est saisi de cette vivacité qui requiert la plus grande dextérité, un poignet d'acier et une patience d'ange. Chaque œuvre est la source de l'autre, qui s'alimente à un réseau, apporte le bleu au bleu, le respire, le restitue du rouge au rouge, vibration de la couleur, d'elle à elle, gardant ses plis et son empreinte, comme elle s'incarne couleur pour déborder du film avec le même amour. Penser à ce que Rilke chantait : «Tout aussi plein que transparent». Apparaissent des formes qui jouent pleinement les dimensions de leur support, s'y élancent par vagues sous nos yeux, donnent l'étendue et le souffle possibles, contenant infinis modelés à un rythme continu, transis, contenus de lumière. Formes qui avoisinent autant la simplification géométrique que la contraction d'une poitrine, le resserrement d'une taille, celui du passage, l'inspiration.

L'air circule dans toutes les veines, et l'iris est traversé, comme l'espace sans bord, nous sommes en pleine lumière.

Ainsi figurée, cette vie de la peinture, c'est la vue même, qu'il nous soit donné de saluer cette exposition.

ENVOI DE: DANIEL ROCHE

TITRE: A PROPOS DE B.KOMORN

Avec les travaux sur film plastique transparent, série entreprise depuis environ trois ans, il semble bien qu'il y aille pour la peinture de Brigitte Komorn d'une mutation décisive:

En l'occurrence, changer de support ne revient pas à substituer un arrière-plan à un autre - si l'on pense à cet arrière-fond conventionnellement neutre au moins jusqu'à Cézanne, par opposition à la composition, fût-elle simple étendue de couleur, qui le recouvre. Le film plastique n'est d'ailleurs pas non plus en avant de la peinture à proprement parler. Ce matériau est lisse, brillant, transparent aux endroits où il n'est pas peint et diaphane dans les parties peintes. Diaphane, i.e. écran pour une lumière.

La couleur ne s'y déploie plus en se juxtaposant à un support qu'elle occulte tout en étant modifiée par lui, consciemment ou non (que l'on pense au grain de la toile de lin), elle apparaît bien plutôt comme suspendue au sein de lui: au sein de cet espace sans fond, et sans nul creusement de perspective, qu'ouvre le film plastique au regard de ce peintre.

Le fond ce sera immédiatement le mur, et, pour peu que le "tableau" en soit assez écarté, tout le volume ambiant appelé à faire "corps" avec la peinture qui semble immergée en lui - au lieu

d'en être retranchée, à la manière d'un tableau justement, et tout aussi sûrement nous immergeant en lui, en vertu d'un singulier principe fusionnel. (Faire corps: il s'agit d'un corps optique et non d'un corps littéral, sculptural.) La mutation survenue dans ce travail concerne donc le mode même d'apparition de la couleur dans son rapport au support, à nommer de préférence vecteur, d'impact dense de couleur, le "fond" et le "cadre" (le "non-peint" et le bord inapparent) par leur presque abolition, générant la relation nouvelle si caractéristique de cette peinture avec ce qui l'entoure. Le film plastique, voile dur à la consistance physique ambiguë, tout autarcique dans son offrande pourtant sans réserve, porte à son comble ce pouvoir expansif, irradiant, de la couleur Komornienne, son impact saisissant qui nous absorbe immédiatement en elle.

La transparence du support, en tant qu'elle impose une pensée nouvelle du fond sur lequel peint Komorn, oblige à une pensée nouvelle de l'accrochage de ces peintures: les blocs pigmentaires diaphanes se prêtent particulièrement à des "suspensions" qui laissent l'air et la lumière circuler librement à travers et autour d'eux: cette station donne à la peinture (alors comme désincarcérée du cadre traditionnel) une tout autre exposition au sein de l'espace où elle a vocation à connaître toutes les formes d'immersion imaginables que ce soit sous les espèces de la cloison, du paravent, de la fenêtre, etc...

Les fenêtres, si fenêtres il y a, n'ouvrent et n'ouvriront pas des baies imaginaires sur le cube perspectiviste de toujours, tel qu'il est quasi mécaniquement généré par le rectangle peint, à quelques grandes exceptions près.

Sans doute y-eût-il aussi jadis le vitrail, dont la peinture sur film pourrait être comprise comme une sorte de réinterprétation. A qui regarde attentivement ces peintures, il apparaît d'emblée qu'il s'agit d'un tout autre art, d'une tout autre pensée : Si la lumière qui habite ces écrans ou ces écrans (l'écran permet de voir ce qui sans son interposition éblouirait) tend à se dédoubler pour se faire métaphore d'une présence très haute , cette présence n'est pas représentée autrement que comme jaillissement de couleur aussi à vif que possible, seule source d'émerveillement à laquelle en peinture il soit enjoint de rendre grâce et gloire: couleur et sainteté ne font qu'un, il y a parfaite adéquation entre les deux.

Ce que fait Brigitte Komorn, depuis ses débuts, avec un acharnement qui ne s'épargne guère: rendre grâce pour grâce.

Nombre de ses travaux semblent avoir été imaginés pour parer quelque lieu-saint d'une religion non encore dénaturée ou exsangue et il n'est pas anecdotique de rappeler ici les peintures rouge et or de 86-87 , qui reprenaient délibérément les couleurs employées pour les cultes votifs au Népal : Hormis la vénération, ce qui rapproche les "diaphanes" de ces rouge et or, c'est sans doute l'intensité de la lumière de braise qui les baigne, soit leur jour: un jour inaugural pour des icônes non-figuratives ?

ENVOI DE: Philip RIGG

TITRE: Sans application

A Brigitte Komorn

Pas en tirant la langue. Jamais en s'efforçant. C'est trop utile. Qui dans le labeur a jamais pu risquer sa vie ?

Au travail. Le trac toujours sans que l'on puisse s'y reconnaître, à nouveau, à chaque fois. Pas d'échappatoire. Au travail un artiste ne se remémore pas ce qu'il est, son parcours ne le précède pas pour l'asseoir. Tout son savoir-faire l'allège au contraire, épouse sa respiration, lui donne son ampleur ; c'est impossible de s'appuyer de l'appliquer. Pas une seconde à perdre pour se le rappeler, c'est une question de fidélité au souvenir, c'est un secret. Et l'inspiration délaisse les prétentions enfermantes de l'intériorité, ce n'est plus qu'une circulation heureuse, dans l'air c'est un mystère.

Au bord, il faut être au bord en perpétuel déséquilibre, jusqu'à tenir, une fois ressenti l'effondrement de tout appui. Dans les limites du travail de chaque artiste, se mesure l'espace infini, c'est une question d'allure. Il faut être là, débordé, ému, tout ému. Trouver le rythme de la plénitude de l'amour, se laisser saisir, entièrement confié à la confiance. Cela ne se laisse pas démontrer, toute œuvre en est l'exemple.

Ainsi démuni, tremblant, courageux, à la fois calme et résolu, l'artiste, disposé par le travail pour qu'il vienne enfin, exige la vitalité qui lui est propre. C'est un accueil de tous les instants. Un temps.

Ce peut être une habitude terrible pour l'artiste, il ne peut jamais tout à fait s'y habituer, il sait l'humilité.

Ces quelques mots pour dire le jaillissement possible de l'œuvre et aussi ce qu'il ne peut pas être.

Il s'oppose à toute application de théories sur l'art. Il se retire devant toute bonne intention, ou comportement bien pensant. L'exécution et le suivi des programmes l'absente.

Nous sommes pourtant aujourd'hui, nous public, quotidiennement confrontés à des créations artistiques que nous avons mission de décoder et de noter... large. Il nous est demandé de tenir compte de la direction et de la longueur des recherches dans notre jugement sur leurs résultats. L'indulgence ou l'acquiescement pour tous ceux qui accumulent les exercices et au bout du compte la consécration.

Partout où il y a exploitation d'une idée, mise en pratique d'un ou de plusieurs concepts, illustration, curiosité prenant de plus en plus ses aises, identification avec un discours que le travail présenté ne parvient pas à tenir en respect : il y a manquement à l'art.

En s'appliquant les artistes ne font plus leur devoir, ils ne pensent plus qu'à rendre leur copie. Ils singent les courants auxquels ils prétendent, décrochent la moyenne, postulent. Ils s'ingénient dans ce cas à plaquer quelque chose d'antérieur sur ce qui n'admet que le multiple de la présence. Que cet antérieur se nomme avant-garde, post-moderne ou tout nouveau ne change rien à ce qui demeure sous l'emprise d'une conception positiviste du temps et de sa progression.

Non que nous n'ayons pas, critique ou artiste, à réfléchir, à revoir, à repenser une œuvre, mais celle-ci doit ne rien laisser se détacher d'elle qui soit isolable, dépendant d'une méthode, ou intentionnel. Assez d'objectifs et pas plus de subjectivité, l'œuvre est tendre, irruption de tendresse entourée de tendresse.

Hors normes, là dans le courant, c'est le seul vif, dans le flux des couleurs et de l'intensité lumineuse, la peinture de Brigitte Komorn, une surprise. Elle a su rester sourde aux haut-parleurs de la bienséance et aux sirènes du prêt-à-critiquer. Elle ne s'applique pas, elle ne se décompose en aucune recette. Elle ne comporte pas de première ou de seconde partie. Elle est d'emblée la lumière les couleurs en présence amoureuse jusqu'à leur disparition instantanée, ailleurs, qui est là vraiment. Pour que nous existions, cette peinture. Elle oriente l'espace où nous sommes, en vie. Comment résister aux nuances qui s'encouragent entre elles à découvert. Plus nous y allons, plus elles se découvrent, oui.

Oui, si nous nous laissons conduire par la tension de ce regard comme par sa transparence, nous voyons enfin les rapports, nous leur appartenons.

Cours du travail du peintre, elle s'expose les formes s'imposent, tout à cette grâce elles obéissent aux lois du surgissement de leurs couleurs, que

le métier rend imprévisible.

La loyauté c'est la soudaineté de l'éclair, laissé ici tel quel, à son mouvement, sur le support en film polyester qui ne connaît pas l'inertie et reste par l'artiste inemployé. La grâce seule l'apprivoise. C'est ensemble.

Si un tel ensemble la rythme, toute œuvre contemporaine est vraie.

Cet ensemble au cœur, voisin des maîtres anciens, partout au présent, vivant, loin en avant.

En art depuis tout temps et par ce peintre dans le bel aujourd'hui, c'est ainsi que l'on nomme une œuvre originale.

ENVOI DE: Armelle Cloarec

TITRE: L'élément de Brigitte Komorn

L'élément de Brigitte Komorn : la couleur, de tout son être, dans cette exposition à la galerie Pierre Colt. Des années dans cet ensemble. La couleur : l'unisson. Les nouvelles dont nous oublions de remarquer l'absence ordinaire, du monde, de la terre, qui nous parviennent chaque fois dans le poème, ici, c'est en peinture que grâce à ce travail, nous voyons.

La couleur, purement, simplement. Elle peint, sans le soutien du discours conceptuel qui fait, bien souvent, l'artefact et tout l'art aujourd'hui ; à l'écart aussi de l'affairement où s'affirme – battage des foires, fondations, installations, initiatives, projets pour l'art – une substitution, peut-être l'oubli de l'art, puisque fonder, installer, inaugurer : c'est son œuvre.

La couleur, purement ; ce n'est jamais seulement elle. Peindre comme elle : entendre la couleur. Est-ce comme on entend sa langue? Peindre, elle s'y entend. Elle entend l'équivalent rêvé du poème qui est dans la langue?

C'est réellement penser la peinture que d'être à ce point inspiré. Percée de ce travail : il donne à voir la possibilité de peindre aujourd'hui, hors de cette nouvelle forme d'académisme qui consiste à considérer la fin de la peinture comme son sujet, son modèle, tout étant permis, au sens restreint où il s'agit seulement de trouver une nouvelle expression, une preuve, encore, de cette fin. Art du packaging, contraire du dire, aussi n'y a-t-il plus à «se couper la langue, pour peindre» ; le propos de la peinture est dans le discours.

Travail de B.K. : ciel ouvert d'un trait. Pensée qui passe par elle, comme un ange passe, c'est tout elle ; à ce point extrême, personne : l'adresse d'un vœu.

Pur tracé de la couleur. Elle porte, «littéralement et dans tous les sens». Etendue sur des films transparents, la couleur apparaît, tout à la fois, à elle seule : le support, la surface, le fond, le plan qui assemble tous les plans. Toute sa tension : voile qui rallie l'étendue, étendard cardinal, rassemblant la vue ; merveilleusement, comme la fenêtre, comme les draps à la fenêtre, répétant l'ajustement, le mouvement en continu, sans dessus ni dessous: l'espace, le ciel.

L'œuvre d'art montre l'ancrage du monde à la terre. L'ignorer et vouloir mettre l'art en honneur : dérive d'un monde.

Travail de B.K. Ici, nous sommes. Dans la couleur, lanières des laminaires, jambes nues.

On distingue parfois la forme d'une taille : la nôtre, la taille qui est dans toute forme, dans celle, sublime, que dessinent tous les sens du mot «taille»?

Travail de B.K. : tenture de la couleur, tenue par des anges : un fond.

Un mot de la façon dont elle travaille. Elle avance pour ainsi dire de dos, intervenant en plusieurs temps sur l'une des faces du film : celle qui sera dos au mur, cependant décalée suffisamment pour laisser passer l'air, être son dos, le tenir, comme les attaches graciles qui tiennent le film : la lumière laminée ; face, qui cependant se verra – démonstration phénoménologique superbe –, montrant le corps translucide de toute oeuvre, la transparence dont elle est l'événement ; ce que, devant elle, nous comprenons, étant transportés.

Sur le film, elle pose et plisse un papier très fin, étend une ou plusieurs couleurs, laisse sécher, pose une couleur, et ainsi de suite. Le papier retient, laisse traverser, fonce, éclaircit les couleurs, selon leur dilution, l'insistance du geste, l'épaisseur et la disposition des plis, la texture de chaque couleur (le bleu qui passe toujours est le bleu outremer).

Dans la couleur stratifiée, taille vive, laminaire bord de la lumière. Sur le film sans épaisseur ni bord visible, la lumière visible ; elle, support, cadre, fond et figure de l'apparition. Même grenat, le verre, le compotier ; ces rapports que la toile classiquement développait sous nos yeux ; ce film, ce travail par superposition les replie, les regarde.

Réagréage. Sourd un équilibre, dans la tension entre elles des couleurs, au fil des opérations, dont la cadence intervient comme élément de la chorégraphie.

Variante : deux couleurs, reprises, inversées, de haut en bas ; elles se croisent, passent l'une dans l'autre, l'une sur l'autre. Dans ce rapport, elles y sont toutes, puisque c'est sans rupture, la couleur qui afflue : rouleaux d'infini successifs. Une suite.

Le moment où elle retourne son travail, le voit achevé, c'est tout, définitivement et d'un coup. La forme et le linge qu'elle laisse en suite d'elle, qui est l'éclair ; elle : l'apparition. Vue : nu. Débordant d'informations, leurs corps lumineux. Ce film, comme la nuit.

Elle retourne son travail. Ce qui s'est fait successivement a lieu en même temps, donne le présent de la prévoyance, providence et toute forme, comme décision de la couleur. Dans l'harmonie, saisi au vol, c'est quelque chose qui n'est aucune que l'on voit. Est trouvé là.

Favoriser comme la diction du mot «voilà», a contrario de toute habitude, manière de voir usitée, comme un pourvoi, la surprise de voir. C'est tout. C'est son travail, à ce point, le nôtre, celui du poème, elle nous l'apprend.

«Trouvaille» : finale en polyester, syllabe réfléchissante. Tout en allées et venues, le mot désigne «la découverte heureuse et l'objet heureusement découvert», en deux temps, liés ; temps du souffle, c'est sans interruption ; comme ce que propose l'expression sublime de nécessité poétique : «trouver à redire». Aucune trouvaille hors de cette extension. Découverte heureuse de ce travail : la peinture, heureusement découverte. En ce sens, oui, il y a trouvaille.

Bonheur de la rencontre : ce que donnent ensemble le film polyester, la magnificence de la couleur, la méthode suivie, en avançant de dos dans la peinture.

Ce film dont on ne peut dire s'il est sur ou sous la couleur, tant il est la couleur son film, elle lui donne son nom : «polyester», vibration de l'éther.

Film, comme l'immense bâche rafraîchie par arrosage qui abrite la danse, au pavillon Palenque de Séville. Comme la fraîcheur de l'air est dans le corps ascensionnel des danseurs, la transparence est dans la densité, la merveille des couleurs. Un rien, un presque rien pour le dire.

Ce film polyester, un dérivé du pétrole, se trouve dans la magnificence de la couleur poétiquement restitué, voué à l'énergie, la matière réellement première, la nature ; c'est un puits de lumière.

La méthode suivie ne correspondrait à aucune modernité et le support ne délivrerait aucun monde (pas plus qu'un frigo, fût-il sur une chaise, ne le peut), si ne se passait ici autre chose, si ce travail n'était traversé par ailleurs par ce que dit aussi le champ immense des narcisses, non loin de son atelier. De sa puissance, comme d'une connaissance amoureuse des peintres qui l'ont précédée, Brigitte Komorn tient son art.

Ce travail : l'extrait, le film, le seuil où voir ; répondant de sa présence intégrale, ici, étant partout et ailleurs, le pur espace.

REFLEXIONS

Envoi de François Fédier

Titre: Faire éclater le roc

L'eau, disent les Taoïstes, finit par dissoudre les rochers. Si nous parvenions à rendre notre pensée aussi libre que l'eau, aucun rocher ne pourrait plus lui résister. Mais pour cela il faut le temps. Exerçons-nous à la grammaire phénoménologique.

Les temps

Y a-t-il un temps propre ?

Le temps propre au temps s'appelle *temporation*. La temporation est hors du passé, du présent et de l'avenir. C'est dans la temporation du temps - quand le temps est à *temps* - qu'apparaissent, à même l'être humain, les trois extases temporelles.

Il n'y a donc pas de temporellité du temps. Mais assurément une temporalité. L'analyse de la temporalité ne peut être menée à bien tant que la pensée ne fait pas face à la merveille de l'Ereignis.

Ereignis : source de la temporalité de l'être. Largement se persuader que rien n'est encore clairement perceptible à travers cette formule. Ce que l'on peut commencer à dégager, c'est que le temps original (au Moyen-Age, "le temporal" signifiait en même temps: *le gros temps* et *le temps*), le temps original a quelque chose d'un orage. Face au "temps" - que nous nous représentons au mieux comme un écoulement irrésistible, apparaît un temps de tempête, un temps furieux, un temps beethovénien, un temps émotionnant. C'est ce temps-là qui nous extorque les extases temporelles.

Des extases temporelles - interrogées métaphysiquement - dérive un temps courant [que cette traduction de François Vezin est heureuse!], c'est-à-dire le temps que nous connaissons, le temps qui s'écoule de l'avenir au passé, en passant par le présent. Dans ce temps courant, *nous* passons du passé vers l'avenir, *via* le présent.

Mais nous savons bien qu'«en réalité», c'est *le temps* qui s'en vient de l'avenir, qu'il vient sur nous et passe. Mais **le vrai temps** n'a pas cette mouvementation. Il faut apprendre à distinguer trois "temps", dont un seul est le temps original.

Autre exercice de grammaire phénoménologique:

Le réflexif éthique

Rien - sauf l'être humain - n'est jamais face à rien.

Un animal, un chat ou une taupe, n'est pas face à *rien*. Il est face à sa proie, à son congénère, à son environnement - mais jamais face à rien.

L'être humain est face à rien. Pas toujours; même pas souvent. Par instants, que j'aime appeler le temps vrai, le temps de la maturation, le temps qui mène à maturation, qui fait mûrir - le temps qui **tempore**, ou: temps de **temporation**.

Temporer, ce n'est ni temporiser, ni tempérer. Temporer, c'est: faire être à temps. Temporer (même s'il est encore inconnu) est le verbe de l'instant vrai de temps. Au vrai temps correspond l'adjectif **temporain**. Au Moyen-Age, *temporain* signifiait: "qui ne dure qu'un temps".

L'être humain est tempore; et comme tel, il est temporain. La temporation humaine du temps est la *temporellité* (le fait d'être temporel). Il y a un rapport entre la temporanéité (le fait d'être temporain) et la temporellité.

La temporellité est le visage que prend le temps quand le temps est temporant, c'est-à-dire quand il tempore l'être humain. La temporellité est la phénoménalisation du temps se temporant.

Comment se temporer ?

Cette question demande en fait que soit mis en lumière un phénomène spécial, qui peut se nommer *la réflexivité éthique*.

Rien, sans l'homme, ne s'aperçoit pas. Quand l'être humain est face à rien, le rien s'aperçoit.

Par instants, de temps en temps, l'être humain est face à rien. Ainsi, dans la très spéciale expérience du «est». Etre face au phénomène du «est».

Le renard «est» roux, vif, rusé...

Apercevoir, comme dit Heidegger, la différence entre *renard* et *est* - non pas pour séparer l'étant de l'être, mais pour mieux y voir l'étant en son être.

Y a-t-il une seule et unique figure du rien ? La mort ?

Aucun animal n'est jamais face à la mort. L'être humain est face à la mort. Pas toujours; pas même souvent. Puis-je oser dire que chaque fois qu'un être humain fait face comme il faut, la mort se supporte ?



ENVOI DE: Michel Deguy

TITRE: De la scolarité

Si l'on me demande de citer en latin de mémoire, c'est une phrase de Tite-Live qui passe aussitôt de la tête à la main : «(...) quidquid progredior, me in vastiorem altitudinem inveni, et crescere paene opus quod, prima quaequae perficiendo, minui videbatur». Je ne suis pas allé vérifier dans mon «Budé», c'est au début des *Annales*, où Tite-Live parle de son labeur «infini» d'historien. J'ai oublié le début de la phrase (et rajoute, bien sûr, une ponctuation anachronique) ; il faut sous-entendre quelque chose comme «animadverti» qui commande la proposition infinitive ; mais dans sa perfection syntaxique je suis sûr d'avoir la phrase «retenue par cœur». Car c'est pour cette perfection que je l'ai apprise, il y a une quarantaine d'années (sic) dans cette khâgne de Louis-le-Grand où se formaient l'amitié, l'amour de la langue, l'art d'écrire, la réflexion, l'attachement à la tradition. Pour la syntaxe, et pour ce que dit l'historien : que dès les premiers pas, c'est comme si l'on marchait dans la mer vers la haute mer et que ne cessât de croître l'énormité de cette tâche que l'on croyait qui devait plutôt diminuer quand on en accomplissait les débuts. Et je me rappelle cette lettre de Husserl, lue à peu près en même temps dans l'un de ces volumes que la neuve collection *Epiméthée* publiait sous la direction de notre maître Jean Hyppolite, qui disait qu'il savait maintenant, lui le philosophe de la *Strengte Wissenschaft*, qu'il ne pourrait qu'à peine à la fin de sa vie avoir ouvert les fondations d'un chantier démesuré qu'il avait pensé pouvoir avec le temps accomplir : celui de la *phénoménologie*. Tite-Live, donc, ou ce qui nous attendait : l'oxymore parfait du travail, l'inachèvement des commencements même, l'espérance en le rapport métonymique de la partie et du tout, l'identité de l'œuvre et de la ruine – que je nommais plus tard, dans un poème, «un contour spirituel».

Dans cette morale définitivement provisoire que se construit peu à peu l'homme sénescant, au lieu du beau système complexe que son adolescence se promettait d'édifier, je tiens donc à cet axiome de remplacement (comme à l'une de

ces maximes où la rigueur se plaît, aussi imputrescible qu'humble, pareil au madrier d'ébène qui devait étayer le bâti, et qui pour finir constitue tout le bâtiment) : ne jamais vouloir pour les autres ce qu'on ne veut pas pour soi-même (ce qui est beaucoup moins ambitieux, et beaucoup plus raisonnable, que la même formule amputée de ses négations). Je ne voudrais donc pas qu'on supprimât le latin ni le grec à l'école.

— Vous parlez de la Khâgne?

— Non, je parle du lycée. Et je me rappelle mon professeur de 4^e au lycée Pasteur. En ce temps-là (in illo tempore), deux ans après la première initiation au latin (en «sixième»), on s'atablait au grec (Maquet et Flûtre ; Bailly abrégé). Je me rappelle que M. Lecoq nous apprenait à *la fois* grammaire (on parlait d'«analyse logique et grammaticale») grecque, latine et française, et du geste de l'épluchage fin, écorçant les mots jusqu'à l'étymon, nous faisait manger la langue par les racines. Amorce de «structuralisme»? J'ai regretté depuis qu'il ne nous eût pas initié «comparativement» – c'était déjà la faute aux programmes – au latin, portugais, castillan, oc, italien, roumain... Cinq ou six langues se fussent ouvertes d'un coup. Et si dans le même temps l'angliciste et le germaniste nous avaient, avec l'anglais et l'allemand déployé le néerlandais, le danois, le suédois, le norvégien, c'eût été nous faire don de la possibilité de lire plus tard la plupart des journaux européens (pour les langues slaves c'est une autre affaire). L'Europe serait plus avancée.

Je n'ai jamais cru à ces histoires de surmenage. Les journées sont longues, l'ennui s'infiltré partout dans l'«emploi du temps», et comme il est établi que les gosses passent 20 heures par semaine à la télévision, on peut trouver grotesque (et honteux) qu'on hésite à leur programmer deux heures (facultatives!) de latin et de grec.

Chacun sait que c'est le lobby des vacances (hôtellerie, infrastructures alpines, etc.) qui l'a emporté, soumettant cette désintégration vacancière de l'éducation à ses «impératifs de rentabilisation», sous l'alibi de «rythmes scolaires» expertisés par les psychologues, applaudis par les syndicats d'enseignants, approuvés par les Associations de parents (surtout de parents à résidences secondaires).

Sans doute nos professeurs de khâgne manquaient-ils encore d'ambition pour nous ; leur exigence eût pu être plus forte – mais leur propre formation ne les rendait peut-être pas assez «multidisciplinaires», transversaux – car la philosophie et l'histoire demeuraient à côté, en parallèle trop faible. Manquaient encore à l'intelligence du passé – et du présent, donc – les grandes «synthèses», les vues d'ensemble propices à l'intelligibilité. Les *corpus* étaient trop limités (tous ces défauts

se tiennent), et il aurait fallu embrasser la littérature latine jusqu'au Moyen âge, la grecque jusqu'à la patristique, incluse bien sûr : Athènes, Jérusalem, Rome. Car la *fable*, nous rappelle Starobinski, qui comprend mythologie et théologie, est ce qui, éduquant notre regard, nous donne l'optique, «théorique», qui nous permet d'aller aux choses de notre monde, inscriptions, monuments, œuvres d'art, coutumes, stéréotypes et «valeurs», innombrables artefacts de la «culture»... et ainsi d'«être au monde»; et y étant en hôtes, de pouvoir y recevoir nos hôtes, les «nouveaux venus», comme disait Hannah Arendt, nouvelles générations, et les «étrangers» – les «autres».

Toute la question est de la langue. Si langue et pensée sont indivises, si le bien-parler vernaculaire et le bien-penser-ce-qui-est-à-penser s'entretiennent; si le bien-parler se partage en savoir parler et savoir écrire (tellement solidaires que parler c'est toujours en même temps comme en lire l'écrit qui passerait sous les yeux, et dépendre donc de l'*orthographe* qui discrimine les équivoques *et* permet les jeux de mots et de langage), alors habiter sa langue est le but. Deux thèmes seraient alors à développer : d'une part celui de la fondation latine et grecque de cette langue en «traduction» ou transaction incessante avec ses cousines germaniques aux confins de leurs habitations géographiques (France, Allemagne, Italie, Espagne, Angleterre, etc.) ; d'autre part celui-ci : que c'est sa littérature qui protège une langue ; que la littérature tient en œuvres; qu'il faut devenir capable d'entrer en relation (en «lecture», dit-on) avec les grandes œuvres ; que la fonction essentielle de l'herméneutique, dont un rejeton moderne s'appelle la critique littéraire, est de «destiner» les œuvres, je veux dire de les adresser à des «destinataires», dont la «réception» (comme on y insiste depuis Jauss) fera *alors* que ces grandes choses d'art qui sont «pour tous et pour personne» (Nietzsche) seront appropriées par «quelques-uns» et pourront peut-être poursuivre un sort terrestre, parmi nous, au lieu de se perdre, de nous quitter!

Le lecteur de ces lignes devine quel peut bien être mon sentiment en ce qui concerne l'actuelle querelle américaine, dite de la «political correctness», qui porte sur les œuvres canoniques! De même il soupçonnera que pour ce qui est du *culturel*, je serai partisan d'en reverser tout le budget à l'Education nationale!

ENVOI DE : Dominique Saadjan

TITRE : Thrasybulos Georgiades, Musique et rythme chez les Grecs, extraits de traduction.

(...) 4. Le vers grec et le vers occidental.

Caractère musical du rythme de la langue et du vers en Grèce.

Il existait un rapport étroit entre le phénomène musical et la récitation des vers. Quand la langue grecque retentissait sous forme de vers, il se produisait quelque chose comme de la musique. Les Grecs chantaient-ils toujours le vers ? Ainsi formulée la question n'est pas tout à fait correcte, car le vers contient déjà en lui de la musique. Aussi n'a-t-il pas besoin d'être mis en musique. Je précise dès maintenant qu'il constituait avec la musique une unité. D'où vient alors que le vers, sans avoir été de surcroît doté d'un rythme musical, ne fût pas seulement langue, mais aussi originairement musique ?

Cet amalgame singulier du vers et de la musique, cette unité, est propre à la langue grecque. Cela se comprend. En effet, que le vers ne fût pas seulement langue, mais aussi, en même temps, musique, par lui-même, sans qu'on y fût pour quelque chose, cela ne peut tenir qu'au fait que la langue, qui constitue le vers, n'est pas seulement "langue" en notre sens, mais encore possède une propriété musicale particulière. Cette propriété de la langue grecque est en rapport avec le rythme grec. (On ne peut pas estimer aujourd'hui en quelle mesure le mélodieux de la langue grecque a pu y contribuer, puisqu'on ne le connaît plus.)

On a vu que la rythmique grecque ignorait toute rupture entre la division du temps et la scansion. Pour établir les rythmes, on utilisait des "corpuscules" achevés, la brève et la longue, le "temps réel". Or, cette propriété rythmique n'est nullement un trait des

seuls éléments musicaux, elle n'a pas été inventée de toutes pièces, elle a été préfigurée dans la manière d'être propre à la langue grecque. Un passage du Cratyle de Platon exprime nettement cette idée : "Ceux qui s'attaquent aux rythmes distinguent d'abord la fonction des lettres, puis celle des syllabes, et alors ils en viennent aux rythmes pour les étudier, pas avant." (Cratyle, 424 b-c.) Par conséquent, quiconque veut s'occuper des rythmes doit d'abord s'être occupé de la langue, de la grammaire, des lettres, des syllabes, et là, s'y retrouver. Mais pourquoi ? Tout simplement parce que c'est là, dans la langue, dans les syllabes, qu'il faut trouver le modèle des rythmes. La langue grecque constitue la condition du rythme grec. Les syllabes elles-mêmes sont souvent la matière d'où éclôt un rythme. Ces petits corpuscules, ces petits blocs, les longues et les brèves, ne proviennent pas d'une division rythmique abstraite, mais de la langue grecque elle-même. Les syllabes prises une à une ont en effet une durée invariable en grec. Elles sont ou brèves, ou longues. Cette propriété s'en tient au mot. C'est le trait essentiel du mot. La densité des syllabes n'est pas introduite dans les mots par le seul rythme musical. Elle ne se laisse pas plus influencer par le parler individuel : elle est un caractère objectif du mot qu'elle présente comme support matériel, corps, objet. Ces syllabes longues ou brèves, n'ayant aucun rapport avec la volonté d'exprimer du sujet, elles ne découlent pas de la signification du mot.

On comprendra mieux ce que je veux dire, en opposant à la langue grecque les langues occidentales. Prenons par exemple le mot Vater. La première syllabe Va- est accentuée, on insiste dessus car c'est d'elle que le mot tire son sens. Syllabe de base, elle porte le sens. La seconde syllabe -ter est légère et prononcée plus vite, parce qu'elle est une simple terminaison. Elle est aussi secondaire pour le sens que pour l'expression subjective. On voit donc qu'en allemand - il en est de même dans toutes les autres langues occidentales - l'insistance sur la syllabe et la longueur qui s'ensuit, ou la rapidité et la brièveté dans les terminaisons par exemple, ne sont pas des propriétés objectives du mot, ni des traits physiques de ce mot. Elles sont plutôt en rapport avec le sens, le sujet, celui qui parle, avec ce qu'il pense, ce qu'il veut dire. L'accentuation et la longueur de la syllabe ne sont pas seulement en rapport avec le sens du mot, elles peuvent aussi, selon les cas, être liées à une expression précise. On peut dire par exemple Vater, ou bien Vaater, ou bien encore Vaaater. On peut accentuer cette syllabe plus fortement ou faiblement. Cet exemple atteste bien que dans les langues occidentales, ce n'est pas la syllabe qui est brève ou longue, mais que c'est celui qui parle qui lui donne la forme voulue exactement par lui, pour y loger le sens, l'insistance, l'émotion, et répartir les accents dans la phrase. C'est ainsi qu'on voit le lien particulier de la langue, en tant qu'elle est parlée,

avec le sujet. Voilà pourquoi il n'y a pas, dans les langues occidentales, une syllabe toujours nettement brève ou longue. Elle ne peut être que relativement brève, longue, très brève ou très longue.

Le seul caractère qui échappe à l'influence de celui qui parle, c'est la place de l'accentuation : Váter. Cette place est fixe, interchangeable. Il est absolument impensable de devoir dire Vatér. L'endroit du mot ou de phrase qui porte l'accentuation ressemble à un point renforcé qui n'indique en rien la durée de cette syllabe : Váter. Les langues occidentales ainsi "objectives", indépendantes de la volonté de celui qui parle, ne déterminent que ce point, une conséquence de l'accentuation. Mais la scansion, munie d'une durée précise, a toujours lieu différemment, elle dépend du sujet, de celui qui parle.

Le mot Vater se dit en grec πάτερ (pater). Chacune des deux syllabes possède sa propre durée fixée une fois pour toutes. Cette durée est indépendante de la volonté du sujet. Elle est donc objective. Le mot est frappé, concentré, irréductible, tel un corps solide. Langue singulière ! La syllabe principale Va-, accentuée en allemand, car porteuse du sens, ne l'est pas en grec, et n'est même pas longue. Par contre, c'est la terminaison -ter qui est longue. Dans un autre mot, ce pourrait être l'inverse. Car l'établissement de la durée des syllabes ne dépend pas du sens des syllabes, de la cohérence, mais de la nature objective de la syllabe. Il est très significatif de voir cela apparaître déjà dans l'écriture. L'écriture grecque distingue des voyelles brèves et des voyelles longues. Par exemple, un η est un ē long - où qu'il se trouve, indépendamment de toute signification, cohérence ou expression, la syllabe est longue. Ainsi, dans le mot μητήρ (mère) les deux syllabes sont longues.

(...)

La séparation entre le rythme de la langue et celui de la musique dans le vers occidental.

On la comprendra mieux en se rappelant le caractère du vers occidental. Comme les vers grecs, les vers occidentaux reposent sur les propriétés des langues qui sont à leur base. On a vu que dans les langues occidentales, seule la place de l'accentuation est établie objectivement, et que la scansion (les véritables rapports rythmiques), en particulier, dépend de celui qui parle. Il en va de même pour le vers occidental. Il ne se différencie de la langue quotidienne qu'en ce qu'il réclame un nombre déterminé de syllabes avec un ordre plus ou moins précis d'accents.

Am Brúnnen vór dem Tóre (A la fontaine près du portail)

• ● • ● • ● •

Les langues occidentales, et donc les vers occidentaux, ressemblent un peu au principe de la mesure : elles établissent une suite d'accents comparable à une succession de points accentués (●) et non accentués (•). En outre, le vers présente une analogie particulière avec la mesure : il détermine un ordre dans l'accentuation, une répétition régulière de

comme l'enjambement, le rejet au vers suivant, ou à quelque chose d'artificiel. Il faut plutôt y voir la conséquence naturelle de la structure de la langue et du vers grecs. Dans notre chœur (*), le phénomène se produit chaque fois que l'on passe à la strophe suivante. À partir du domaine propre à la musique occidentale, un rapprochement ne serait possible que dans un mode de composition où l'on ne prétendrait pas se servir de la musique pour saisir le sens contenu dans la langue. Il y a quelque chose de ressemblant dans le motet isorythmique du 14^{ème} siècle, en France, chez un compositeur comme Guillaume de Machaut. Dans ce genre de motet, on trouve des répétitions fréquentes et précises d'un schéma rythmique déterminé, sans que cela devienne visible dans la ligne mélodique, que ce soit par des incisives ou par de continuelles répétitions parallèles.

Comment devrait-on réciter des vers grecs aujourd'hui ?

On s'est jusqu'ici préoccupé du rythme dans la musique et la langue. On a vu qu'il existe en grec un rythme particulier qui ne fait pas de différence entre l'accentuation et la durée, et une langue particulière qui contient en elle la musique. Mais ce rythme et cette langue, ce n'est pas nous qui les possédons, nous n'en avons pas d'expérience directe. Cette remarque est importante. En effet, décrire théoriquement le rythme ne suffit pas. Le rythme, et avec lui la musique, n'est pas un objet disponible qu'une simple description peut faire comprendre. Le rythme et la musique ne se présentent jamais comme des objets achevés, mais comme des actes. On n'accède à ces figures qu'en assimilant une forme rythmique comme la grecque - à travers l'acte comme tel, et à l'aide seulement du savoir théorique. Mais si on veut le faire avec sérieux, on remarque qu'on se trouve dans une situation très délicate, et même sans issue. On ignore, en effet, comment a retenti la langue grecque, particulièrement d'un point de vue mélodique. On ne sait bien qu'une chose : aujourd'hui, on parle mal le grec ancien, on ne peut que mal le parler - des Grecs contemporains jusqu'aux Allemands, Anglais ou Français. On ne le prononce pas comme du grec, mais selon les règles et les habitudes d'une langue particulière. Or, on a vu que toutes les langues occidentales ont un caractère inconciliable avec le grec : ce sont de "pures", de simples langues, alors que le grec avait une nature musicale et rythmique. Aussi, quand on récite aujourd'hui des vers grecs comme une "langue", on ne le peut que dans un sens occidental. On ne saisit comme donnée objectivement que l'"accentuation" - et comme il n'y a pas d'accentuation dans le vers grec, les longues font office d'accentuation, dotées seulement d'une longueur accessoire. On abandonne la scansion originelle au profit de la parole subjective, on l'associe à la cohérence, à l'expression. On l'interprète donc de travers, à l'opposé du caractère propre à la langue grecque. On récite à son gré les


longues et les brèves, comme si elles provenaient de la manière de parler. On n'use d'aucun rapport rationnel, par exemple 2:1, d'aucun rythme musical.

Mais quelle est l'origine de cet état de choses ? Est-il possible en général de réciter correctement le vers grec, par analogie ? Le reproduire à la lettre, lui, et la langue grecque avec, comme le faisaient les Anciens, voilà ce qui est impossible. Aspirer à quelque chose de semblable est aussi insensé. Car le rythme, la musique, la langue en tant qu'elle retentit, ne sont pas, a-t-on dit, des objets achevés, mais un acte. Ils n'existent que comme présence, extériorisation de notre propre moi. Au moment de leur réalisation, ils sont identiques au moi. Aussi est-il absurde de vouloir reconstruire en entier, "à la lettre", la résonance ancienne, le vers grec, les reproduire d'après nature, comme une photographie. Il y manque, en effet, la condition de base, que l'homme contemporain devienne bel et bien en tous points identique au Grec ancien. On ne peut qu'aspirer à réaliser ces phénomènes du passé, le plus rigoureusement possible et depuis un examen des propriétés essentielles, tout en les considérant aussi comme des choses vivantes, présentes, valables pour les hommes contemporains. Ni plus ni moins que cela. C'est déjà assez ! La méthode scientifique, l'imagination, le savoir-faire artistique, et, surtout, la responsabilité en face de données historiques, autant de choses nullement évidentes.

Appliquons cela au vers grec. Il faut le réciter en profitant des remarques précédentes :

1/ Le rythme est de nature musicale, il est établi comme tel, et il faut l'entendre avec justesse.

2/ Ce rythme est contenu dans la forme objective du mot, il est étranger à la manière de parler occidentale conditionnée par la signification.

Le premier point a pour conséquence une scansion stricte qui, appliquée par exemple au premier vers (*), donne :  . Mais cela a-t-il du sens quand on parle "normalement", quand on utilise une simple mélodie parlée, celle des langues modernes, une intonation indépendante de la musique, de la mélodie ? Certes pas, car un rythme musical réclame des hauteurs de ton musicales. Et cela mis à part, réciter ainsi inclinerait trop, malgré le rythme musical, vers notre manière de parler et contre le second point. L'intonation débarrassée de la musique fait intervenir une détermination par la signification et l'expression, elle est typique de la manière de parler occidentale. On ne peut en déduire que le rythme se trouve dans la forme objective du mot. Plus on s'efforce de réciter "correctement" le grec à l'intérieur de ce cadre, plus on s'éloigne du sens de la langue grecque. De ce fait, on court encore le risque d'abandonner le rythme strictement, de tomber dans un rythme de la parole qui serait associé à la signification et à l'expression. C'est le cas partout où l'on essaie aujourd'hui de "parler" les vers grecs.

(...)

5. La danse.

Le rythme comme mouvement du corps : la danse.

Si l'on peut percevoir et se représenter le vers grec comme une forme à disposition fixe ayant le caractère d'un corps, on comprend l'unité que le vers constitue non seulement avec la musique, mais aussi avec la danse. Car percevoir des mots et des vers comme des corps, cela veut dire aussi les percevoir à travers le corps. Puisque le vers se présente dans le temps, comme mise en forme du temps, mouvement, l'aspect corporel en lui se présente comme mouvement visible, danse.

Il en va de même pour les chants de Pindare. Ils n'étaient pas seulement récités, le mouvement du choeur les accomplissait. Les vers de Pindare ne sont pas seulement de la musique, ils sont encore de la danse, ils ne sont pas seulement de la "poésie", du "chant", mais ils sont $\chi\omicron\rho\rho\epsilon\iota\alpha$ (choreia), c'est-à-dire : "la danse et le chant, ensemble". C'est la définition de Platon (Lois, 654 b). Il y a aussi un passage chez Aristote (Métaphysique, 1087 b), qui montre que pour les Grecs, le rythme était très lié au sentiment de ce qui est corporel, de sorte qu'on ne peut le penser en lui-même, abstraitement, comme un phénomène exclusivement musical. Quand Aristote prend l'exemple des unités rythmiques de mesure les plus petites, le pied et la syllabe, il ne lui vient pas à l'esprit de nommer la "brève", soit un pur élément musical, alors que nous, nous présenterions sans doute une valeur de note, par exemple la noire (♩) ou la croche (♪) ou même une valeur abstraite, absolue, en nous basant sur le métronome.

(...)

Pied, Thésis, Arsis.

Peut-on imaginer le mouvement du choeur grec ? Des termes comme pied, thésis, arsis, montrent bien que la rythmique était perçue par le corps. Le "pied" ($\pi\omicron\upsilon\varsigma$) est le pas, la mesure même. En rythmique, le "pied" désigne une combinaison précise de longues et de brèves, reconnaissable à une répétition régulière. Le dactylos, -υυ, voilà par exemple un pied. De même, le iambos, υ-. La thésis (le frappé) désigne le fait de poser le pied sur le sol, l'arsis (le levé), le fait de le lever. On peut diviser le dactylos en thésis et arsis : $\underline{\text{th.}} \quad \underline{\text{a.}}$
 υυ Pour des rythmes plus élaborés qui, comme dans notre choeur (*), ne résultent pas de la répétition régulière d'un pied, on ignore comment les Grecs divisaient en thésis et arsis. Rien que pour cette raison - connaîtrait-on le reste -, on ne peut pas plus reconstituer le mouvement des Anciens et les pas "corrects" que la mélodie ancienne. On ne saurait davantage s'attacher à une reconstitution littérale. On veut se faire une idée du choeur en mouvement, qu'il ait du sens pour nous, afin de le percevoir - comme le faisaient les Anciens - le plus corporellement possible. On veut appréhender

cette réalité du chœur - qui n'est autre que le vers, la langue - comme une totalité en oeuvre. On doit essayer, comme pour l'introduction des échelles de tons, même au risque de faire un "faux" pas. Il faut juste se garder d'un mouvement absurde, en contradiction avec les connaissances historiques. A lui seul, ce point engage déjà assez notre conscience historique.

Pour notre chœur (*), on pourrait exécuter chaque fois les deux brèves ou la brève seule comme arsis. Par exemple : à chacune des deux premières longues, accomplir un pas, d'abord avec le pied gauche, puis avec le pied droit ; aux deux premières brèves, toucher légèrement le sol deux fois avec la pointe du pied gauche, sans poser complètement le pied, et faire un pas avec ce même pied gauche seulement à la longue suivante, et continuer encore de cette manière (g. d. / g. g. / g.). La position d. (g.) g. d. serait exécutée de manière analogue à chaque fois. A la brève, on toucherait le sol une fois, de la pointe du pied, avant d'accomplir à la longue suivante le pas avec le même pied. Ce schéma de base peut se concrétiser par des mouvements qui s'adaptent à la forme du vers et des strophes, par exemple en allant en avant, en arrière, vers la droite, vers la gauche. Le côté objectif et corporel de la langue grecque, indépendant de la volonté du sujet, son être plein de secret pour nous, et son origine voilée, réalisés comme mouvement du corps, deviennent fortement effectifs. Le mot, qui n'est pas simplement proféré ou même chanté, mais que le corps rend actif, acquiert une présence résolument magique. En aucune langue occidentale ne se trouve quelque chose de semblable, fût-ce de loin.

(...)

Les choses se manifestent concrètement dans le mot grec.

(...) Mais comment le Grec peut-il avoir perçu sa propre langue ? Il faut qu'il ait eu le sentiment qu'elle était plus puissante que lui. En effet, la stricte faculté humaine de parler ne pouvait recouvrir en entier la langue grecque. Quelque chose échappait constamment : le "temps réel" des syllabes et des mots. Cela, ce substrat des syllabes, des mots et des phrases grecques, la faculté humaine de parler ne pouvait pas le gommer, l'absorber, il persistait, que les hommes le voulussent ou non. Il resurgissait toujours, même s'ils arasaient le relief propre à leur langue. Ce substrat, cette figure solide du mot, s'imposait aux hommes, tel un génie, indépendamment de leur volonté. Le mot avait sa propre volonté rythmique qui n'obéissait pas à la volonté de parler du sujet. Il menait donc une vie indépendante du parler humain, il possédait un être distinct qui s'opposait pour ainsi dire de lui-même au Grec. Il faut que le Grec ait perçu que ce n'est pas à l'homme de dénommer les choses, mais que ce sont les choses elles-mêmes qui, retentissant, se manifestent dans leur être (cf. Platon, Cratyle, 422 d).

Dans la langue grecque et, avec elle, dans la mentalité grecque, subsiste quelque chose encore de la conscience magique originelle, de cet état dans lequel les choses du monde extérieur et du monde intérieur s'opposaient à l'homme en tant que puissances vives, effectives, en tant qu'"êtres". Les objets réagissent ici comme des êtres vivants, les sentiments sont rendus objectifs, sont personnifiés. Il n'y a aucune séparation entre, d'une part,

la représentation, les noms, et, d'autre part, l'objet, la chose singulière. L'adjuration a le champ libre.

Le grec ancien est incomparablement plus proche du magique que les langues occidentales. Pourtant, il ne s'attarde pas ; il n'appartient plus à une "civilisation du magique". En effet, la conception et la figuration conscientes du mot, qui sont bien le fait d'Homère, ont surmonté ce stade. Dans le mot grec est déjà offerte la possibilité d'une logique. Mais dans la logique grecque, dans la philosophie de Platon, la représentation intellectuelle et l'objet donné aux sens restent intimement confondus l'un avec l'autre. L'idée est représentée comme substance par l'intermédiaire de nos sens. On ne peut l'abstraire de l'objet. Elle est hypostasiée, elle acquiert une forme en quelque sorte matérielle. Ainsi la logique veut-elle appréhender immédiatement l'"essence" des choses, c'est une "logique de l'être", une "ontologie". Le caractère de la langue grecque le lui permettait : on percevait par la langue, comme si, on l'a vu, les choses elles-mêmes se manifestaient dans leur être. Dans les langues occidentales par contre, l'aspect ontologique du corps-mot s'est dissous. Face à cela, la philosophie occidentale s'est elle aussi modifiée : la logique s'est séparée de l'ontologie. L'être présent des choses, pour les Grecs la substance, s'est transformé chez Kant en "chose en soi" inaccessible à l'homme.

On croit apercevoir l'essence des choses dans la mentalité grecque qui s'extériorise comme langue. L'être est concentré dans la corporéité, les sens le saisissent. Et inversement : l'objet des sens ne consiste pas uniquement en l'apparition d'une substance inaccessible en soi, mais en l'être même. Pour les Grecs, le spirituel, le substantiel, descend jusqu'à la sensibilité, et lui devient identique. La mentalité antique est caractérisée, comme le dit Hegel, par la conscience, de sorte que le dieu lui-même se présente dans le temple et vit avec nous ("Le dieu habite son extériorité"). C'est l'époque de la sculpture. "... Mais alors en vérité / Eux-mêmes viennent et sont habitués les hommes au bonheur / Et au jour et à voir les Manifestes", déclare Hölderlin. Il s'agit, en dépassant le domaine occidental de l'art, d'une présence carrément physique du spirituel, par où, en quelque sorte, le dieu lui-même est accessible aux sens. C'est pourquoi la sculpture pour les Grecs est plus que de l'art. On a l'impression que les statues elles-mêmes sont des êtres vivants, qu'une force les anime.

Enfin, le mot grec ancien nous fait face comme une réalité plastique achevée. Il se dresse, tel un corps que les mains peuvent saisir. On se trouve comme lapidé par les mots d'un vers grec. Les mots d'une prière agissent comme des êtres qui, par leur simple existence, c'est-à-dire par leur résonance, mènent à l'être. Voilà comment entendre le début de notre chœur : quand Pindare prie la ville d'Agrigente, à laquelle il s'adresse comme à un être vivant, d'accueillir le chanteur avec la couronne de victoire, la parole provoque ce qu'elle dit. Elle opère de telle sorte que l'invocation s'en trouve exaucée...

(*) Il s'agit de la douzième Pythique de Pindare. (N.d.T.)

*Réflexions sur l'affaire
du sang contaminé*

ENVOI DE: Dick Willems
 Médecin généraliste à Amsterdam

TITRE: Quelques réflexions venant du Nord

Question: Que pensez-vous de l'affaire du sang contaminé, d'un point de vue médical, politique, juridique?

Bien qu'il y ait eu une affaire du sang contaminé aux Pays-Bas, j'ai suivi l'affaire française d'assez loin. L'échelle de l'affaire néerlandaise était beaucoup moins grande, elle ne concernait qu'un laboratoire, elle était de courte durée et le nombre de victimes était très bas.

Ce qui me frappe dans cette affaire, c'est qu'on revient toujours à ce qui semble, pour tout le monde, être la question primordiale - savaient-ils ou ne savaient-ils pas?

Ce n'est évidemment pas sans importance de savoir si les accusés ont consciemment ou non pris des décisions injustifiables, ou de savoir jusqu'où dans la hiérarchie politique s'étendait cette mauvaise conscience, mais je crois que cela peut empêcher le questionnement de la source de ce genre de problèmes : la direction qu'a prise la médecine contemporaine.

Cette médecine a de plus en plus besoin d'organes et de substances de remplacement. En 1991, aux Etats-Unis, le jeune William Norwood, âgé de 22 ans, était tué pendant un hold-up dans une station-service. Dans son testament il avait fait marquer qu'il voulait donner à la médecine tout ce qui pouvait lui être utile. En conséquence, 56 parties de son corps se trouvèrent réparties sur des citoyens américains à travers le pays. Ce n'est qu'après qu'on découvrit qu'il était séropositif.

Dans ce cas, il était difficile de désigner des coupables. Ce qui semble être sûr, c'est que personne n'était au courant du fait que le jeune homme était séropositif. Le coupable n'était pas le jeune William, qui ne savait pas lui-même qu'il était séropositif, et qui s'était, pour ainsi dire, conformé à ce devoir de citoyen moderne, qui consiste à donner ses organes à ceux qui

peuvent en avoir besoin. Ce n'était pas non plus les médecins qui exécutaient les transplantations, d'abord parce qu'ils n'étaient pas au courant de la séropositivité du donneur, et puis parce qu'ils estimaient que ce n'était pas leur affaire ; ils assuraient que cela avait été contrôlé avant que leur aide fût sollicitée. Peut-être c'est l'organisme qui coordonne les transplantations d'organes aux Etats-Unis et qui devrait être sûr au maximum avant de régler des transplantations. Mais cet organisme avait suivi les réglementations en ce domaine et, de ce fait, ne pouvait pas être coupable. Peut-être, dans des affaires comme celle-ci, par opposition à l'affaire française, n'y-a-t-il pas de véritables coupables. Et c'est ce manque de coupables qui rend cette affaire plus inquiétante pour la médecine. Tant qu'on peut dire que c'est la faute à M. X ou Mme Y, on peut éviter de mettre en question la médecine elle-même.

Question: Ce genre d'affaire est-il toujours évitable avec les progrès de la médecine? voire avec le progrès des maladies?

Il y a une forte chance que le nombre d'affaires augmentera dans l'avenir proche. Notre médecine est devenue de plus en plus technique, c'est-à-dire qu'elle a de plus en plus de difficulté à soigner les gens sans un héroïsme d'une sorte ou d'une autre. Je m'en rends compte presque tous les jours dans mon travail de médecin de famille : la pression sur les médecins généralistes pour devenir des simples techniciens s'augmente.

L'existence, en Europe comme aux Etats-Unis, de véritables marchés d'organes est un des témoignages les plus spectaculaires d'une médecine devenue de plus en plus technique.

Etant donné cette direction de ce que vous aussi appelez "le progrès de la médecine" et que je nommerai plus volontiers, de façon plus neutre, "la transformation de la médecine", il est grand temps de stimuler la réflexion, sinon, ce genre d'affaire sera vraiment inévitable. Il est peu probable qu'ils atteignent à nouveau l'ampleur que cette affaire a eu en France, mais des drames comme celui-ci sont à mon avis liés à la combinaison de la grande force technique et de la grande faiblesse de réflexion qui caractérise notre médecine. Autrement dit, ils sont liés à un surplus de calcul combiné avec un manque de pensée ou de théorie dans le sens de 'théoria'. Même si ceux qui sont responsables, en France comme ailleurs, sont mus par les meilleures intentions, même si l'argent ne joue pas le rôle important qu'il a joué dans ce cas, des tragédies comme celle-ci vont se reproduire.

Si mon diagnostic est donc que le manque de

réflexion sur la direction de la transformation de la médecine est à la base du problème, ma thérapeutique ne peut évidemment pas comporter la proposition passablement présomptueuse d'arrêter cette transformation. On ne peut pas arrêter l'administration de sang à des hémophiles ou à des opérés, ou l'implantation d'une nouvelle lentille dans l'œil d'un aveugle, ou encore la transplantation de peau dans le traitement des brûlures. On peut, bien sûr, se poser des questions sur la nécessité de toutes les transplantations devenues possibles dans les dernières décennies (le cœur, le foie, cœur + poumons).

Mais les questions véritablement importantes portent, à mon avis, sur ce qui reste sur la médecine en tant que soins (Sorge avec le terme de Heidegger), non pas seulement soins pour un malade spécifique, mais pour ce que le développement de la médecine peut entraîner comme conséquences pour le monde. Les prouesses techniques de la médecine ont contribué à la disparition de l'attitude soignante. Il est remarquable que le français parle toujours de "centres de soins", "se faire soigner", tandis que des langues comme l'anglais ou mon propre néerlandais parlent plutôt de "se faire traiter".

Le vieil adage "primum nil nocere" (d'abord nuisez à rien) semble avoir laissé la place à un nouveau: "d'abord faites tout le possible".

Si je dis que la médecine actuelle souffre d'un surplus de calcul et d'un manque de réflexion, je ne m'attends pas à des solutions de la part de ce qui a été développé aux États-Unis, et dans certains pays de l'Europe, sous le nom de bio-éthique, et encore moins à la science des décisions médicales ('medical decision making'). La solution de ces deux approches est d'inventer une technique pour attaquer le problème. Des problèmes qui touchent aux bases de la médecine sont transformés ou bien en des problèmes de réglementation de conduite humaine (la bio-éthique) ou bien en des calculs de probabilités (la science des décisions).

Question: Quels sont vos souhaits pour un avenir proche?

Je souhaite, pour l'avenir proche aussi bien que lointain, que de plus en plus de gens vont réfléchir aux questions philosophiques qui sont posées par une affaire comme celle du sang contaminé. J'espère que le nombre de ceux qui n'évitent pas les questions fondamentales sur la médecine ira croissant. Cela devra se faire du dehors aussi bien que de l'intérieur de la médecine. Je souhaite que cette réflexion ne se limitera pas à la médecine au sens strict, mais qu'elle aboutira sur un questionnement du corps. Dans le cas de l'affaire du sang contaminé, il est étonnant comment le concept de 'sang contaminé' semble

évident. Qu'est devenu le sang dans notre monde? Un produit comme un autre, dont il faut être sûr qu'il ne soit pas contaminé, tout comme chacun veut être certain que sa nourriture soit propre. Qu'est devenu le corps? Un assemblage temporaire de pièces détachables, mais extrêmement peu fiables?

ENVOI DE: Michel Thouard

TITRE: Questions à propos de l'affaire du sang contaminé.

"L'essence de la technique, ce n'est que lentement qu'elle vient au jour. Son jour est la nuit du monde, devenue jour par le jeu des commutateurs. Un tel jour est le jour le plus court. Avec lui menace un hiver sans fin ."

Martin Heidegger

Des questions posées :

L'affaire du sang contaminé en France est-elle :
 une question d'argent?
 une question technique?
 ou la tempête?

Une question d'argent?

L'argent intervient le plus visiblement au moins deux fois dans cette affaire :
 -dans la gestion des stocks de produits sanguins du CNTS.
 -dans la protection du test de dépistage de l'Institut Pasteur par rapport à son concurrent américain Abbott.

Cette question d'argent soulève (à juste titre!) l'indignation des médecins et de l'opinion ; est-elle pourtant si étonnante puisque le CNTS et l'Institut Pasteur sont des entreprises, que l'argent est leur moteur? Est-elle pourtant si étonnante puisque les entreprises ne peuvent pas à la fois être modernes – c'est-à-dire exister dans un monde où non seulement l'économie est planétaire et la concurrence féroce mais où cela même : que cette économie soit planétaire et que ce fait soit sans appel entériné par les responsables politiques, n'est pas questionné – et être dans le même temps humainement irréprochables?

Les hommes et leur santé sont moins importants que la santé des entreprises.

On s'en indigne d'autant plus qu'on refuse d'y penser. Est-il permis ici de faire un parallèle, *mutatis mutandis*, avec la situation des chômeurs, dont le nombre est laissé, malgré tous les discours et toutes les bonnes intentions (qui pavent l'enfer, et y respirent), à la discrétion des entreprises, c'est-à-dire de l'économie mondiale bien plus que de leurs dirigeants qui n'en sont que les servants?

L'économie, la vie productrice et marchande, souvent dure, a-t-elle toujours été aussi inhumaine, c'est-à-dire indifférente à la possibilité pour un homme de vivre de son travail, dans son travail? L'économie moderne qui nous métamorphose en producteurs et consommateurs ne pourrait-elle aussi nous transformer en malades ou en chômeurs (sous-produits qui eux-mêmes rentrent dans un cycle économique), abandonnés au pays de Cocagne?

Sinon, pourquoi les choix économiques qui font cette affaire?

Il arrive évidemment que parfois un choix *tragique* doive être fait : cela peut se voir exemplairement en temps de guerre ; alors ne reconnaissons-nous pas par là, plus que par des communiqués, que nous sommes en guerre? Sommes-nous en guerre, et de quelle guerre s'agit-il pour nous actuellement? On parle de "guerre économique", cela désigne une guerre entre nations pour l'appropriation d'un maximum de richesses, au détriment des autres; et peut-être dans une telle guerre les hommes peuvent-ils encore avoir un rôle actif. Mais s'agit-il d'une guerre entre les hommes, et même d'une guerre entre la domination de l'économie et les hommes?

Un choix tragique peut s'imposer aussi lors d'un naufrage ; est-ce, plutôt qu'une guerre, notre naufrage que nous vivons? Alors même que l'économie moderne est très efficace, très technique?

Une question technique?

Ou bien il s'agit seulement de savoir à quelle époque de l'affaire du sang contaminé il était devenu possible de mesurer le risque de transmission du virus HIV par les produits sanguins à destination des hémophiles :

mesurer :	scientifiquement, avec des preuves, ou
mesurer :	comme une mère jauge un risque pour ses enfants (sans preuve, puisqu'il est impossible de prouver par avance qu'un enfant va tomber d'un mur).

La première mesure était peut-être hors de portée, mais la seconde sûrement pas. De nombreux soupçons sont portés sur la transmission du virus HIV par le sang dès janvier 1982. A l'automne 1984, le Dr Leibowitch, pour un ami qui va être opéré, sélectionne le sang qui va lui être transfusé : c'est qu'à la question "le sang que l'on donne aux malades est-il contaminé par le virus HIV", la réponse ne pouvait humainement être que "un ami, un frère (les patients que nous ne voyons pas sont-ils nos frères?) ne doit courir aucun risque".

Il y a eu erreur (les mères en font-elles? et si elles en font, ne le pressentent-elles pas douloureusement?), ou il y a eu mensonge, ou il y a eu les deux. Peu importe la qualité du mensonge, par négligence, omission, lacheté ou bêtise, qui détermine les responsables, les coupables et les mixtes (la terminologie de l'esquive s'enrichit régulièrement).

Ou s'agit-il de s'interroger sur ceci : aveuglés par la *technique* économique, devons-nous répondre à cette affaire de façon tout aussi *technique* en recherchant anxieusement des *causes*, que ce soit dans l'organisation du CNTS ou dans les erreurs commises par telle ou telle personne? Non qu'il ne faille peut-être réformer le CNTS, mais peut-on sérieusement croire que cela puisse suffire à conjurer définitivement la répétition de tels phénomènes? C'est-à-dire, en l'occurrence, suffire à rendre aux hommes le sens de leur fraternité? Une simple réforme reviendrait à faire comme les PTT qui, pour lutter contre le vandalisme, blindent leur cabines téléphoniques : cela ne fait pas revenir le civisme, et n'empêche pas le vandalisme en général.

Que les responsables de tout bord clament sincèrement "plus jamais ça!" non seulement n'est pas l'assurance que les dispositions nécessaires seront prises, mais n'est-ce pas même le sûr indice que la compréhension de cette affaire en reste à un niveau très superficiel? De l'impuissance des responsables à comprendre?

Et si des mesures sont prises pour qu'une telle affaire ne se reproduise pas *identiquement*, comment prévoir ce qui par définition nous prend au dépourvu? Sinon en pensant à ce qui a ici été mis en jeu? Sans optimisme ni pessimisme.

La tempête?

La prise en charge médicale moderne si rassurante nous désarme : la mort n'est plus une alliée, les causes s'enchaînent et nous enchaînent jusqu'à l'absurdité.

L'homme ne serait-il pas le maître mais un objet de la technique qui, loin d'être "à son service", lui affecte comme à n'importe quel autre objet des variables, comme d'être chômeur ou contaminé?

Peut-on encore répondre à la question non par la dérisoire et toujours dépassée solution mais comme dans la tempête : s'y mesurer avec ses moyens et s'y mesurant reconnaître que c'est une tempête et non un problème?

Et reconnaître dans la tempête que nous sommes, nous les "maîtres et possesseurs de la nature", singulièrement désarmés pour ce qui nous touche au plus près, notre condition de mortels, passagers sur la terre.

ENVOI DE : Alain ABELHAUSER
 Gil TCHERNIA

TITRE : LE ROI EST NU

1993 : une fin de millénaire s'annonce, propice au renouveau de toutes les angoisses, à la faillite de toutes les croyances, à la résurgence d'une pensée magique à laquelle le progrès technologique donne désormais ses lettres de crédit. Le S.I.D.A., maladie du sang, d'amour et de mort, y pose son empreinte, peut-être indélébile. La technologie médicale est en échec, la figure du médecin a perdu mystère, prestige et pouvoir. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que le drame du sang contaminé quitte la pénombre de la détresse privée pour accéder à la scène publique et devenir affaire d'état?

De cette affaire, tout a été dit, ou presque : les culpabilités, la confusion entre la rentabilité économique et la responsabilité médicale, la part du système et celle de l'individu. Il est cependant un point sur lequel l'attention n'a pas été attirée autant qu'il l'eût fallu. Ce drame révèle une évolution dans les rapports de la médecine au champ social, un glissement de la place qu'elle y occupe, et un changement de l'imaginaire qui en procède. Il y a là, pour notre corps social en souffrance de médecine, quelque chose à éclaircir rapidement.

Certes, il y a eu des choix a posteriori criticables. Il n'est pas de notre propos d'en juger ici. Cela étant, comment ne pas reconnaître combien est également en cause le système lui-même : sa lourdeur, ses inerties, son manque de contrôle en dépit du centralisme des décisions, la dilution des responsabilités dans un collectif où des voix lucides n'ont pas été entendues. Et puis aussi combien les médias, en s'en emparant avec fougue et retard, se sont obstinés à donner de cette souffrance une image déformée, par exemple en multipliant par 15 ou 20 le nombre des contaminations évitables, comme si le drame ne pouvait se mesurer qu'à l'aune du nombre.

Il importe de comprendre encore bien autre chose. La médecine a changé. Elle voulait devenir une science. Elle l'est devenue. Mais en payant un prix : l'éviction du sujet. Tel est en effet la rançon du progrès scientifique : éliminer de son champ la subjectivité. L'efficacité et la crédibilité en dépendent. La médecine a conquis l'un et l'autre. L'imaginaire social les lui a reconnus. En forçant le sujet, elle s'est mise en position de quasi toute-puissance. Les médecins n'étaient-ils pas devenus les derniers sages de notre époque, prophètes priés en toutes circonstances de nous révéler

comment et pourquoi nous pensons, respirons, agissons, digérons, dormons - quelle est notre vérité, au-delà de ce que nous en savons par nous-mêmes?

En devenant scientifique, en répondant ainsi à l'attente même des sujets qu'elle traitait, la médecine s'est mise en demeure de concilier deux tâches difficilement compatibles : prendre en considération des hommes, leurs ambivalences et leurs demandes contradictoires, assurer son avancée technique permanente. Ce difficile porte-à-faux n'était rendu possible que par une dynamique de conquêtes, contraignant la médecine en son combat aux limites du possible à des succès permanents. Les médecins n'imaginaient guère que soudain, dans une déchirante révision de leur métier, ils allaient être nus devant les malades et nus dans leur propre miroir.

N'est-ce pas ceci qui est à saisir dans ce drame des contaminations sanguines, et dans ce qu'on en a fait : la marque de l'immense croyance en ce grand Autre médical et l'écho de la déception tout aussi immense née du sentiment de déchéance de cet Autre? Ce qui, fondamentalement, est reproché à la médecine à propos de ce drame est d'avoir incarné l'infailibilité et la garantie d'un mieux toujours perfectible, et de n'avoir pas tenu cette place, d'avoir failli à cette figuration, de n'avoir pas su plus longtemps supporter cet imaginaire. Il n'y a rien qu'on ne reproche autant à l'Autre que d'être démenti et de signer par là-même la faillite de la croyance...

Il importe à présent que la médecine prenne la mesure de ce que furent cette errance narcissique et ses effets, qu'elle sache retrouver sa fonction première et son essence. Que le public se forge une image conforme à la réalité d'un métier pour lequel il n'éprouve souvent que fascination ou crainte. Il importerait aussi que les médias aident les uns comme les autres dans cette réflexion. De ces trois acteurs, qui montrera le premier l'exemple de la raison?

ENVOI DE: Emmanuel Hurigen
 François Angot

TITRE: Mauvais sang

A Catherine Gaud,

"The soul of sweet delight
 can never be defil'd"
 William Blake

Notre propos n'est pas de tenter de distinguer dans le scandale du sang contaminé entre les coupables et les innocents, encore moins de fournir les explications d'usage.

Nous nous intéressons au caractère significatif, pour notre société, de ce scandale.

Il nous apparaît tout d'abord qu'il permet de jeter un regard plus aigu sur la réalité politique qui est la nôtre.

Sa nature symbolique semble d'ailleurs ne pas échapper à la population (ni à ses organismes d'information) qui, au fur et à mesure des révélations, s'en est continuellement émue.

Quand les tribunaux auront achevé leur travail, serons-nous quittes pour autant?

Les jugements des magistrats, les condamnations qu'ils peuvent entraîner, sont, dans leur rigueur, indispensables. Mais nous devons nous aussi juger, penser à cette affaire, non en spécialistes de tel ou tel de ses aspects, mais bien à partir de notre compétence à nous, simples citoyens, celle de notre réflexion propre.

Que pouvons-nous en comprendre aujourd'hui?

Nous avons le devoir de penser ce scandale et ce qui advient

dans ce scandale. Non seulement pour essayer de faire en sorte qu'il ne puisse plus se reproduire, mais surtout pour devenir nous-mêmes plus conscients de notre rapport au monde, identifier quel est ce monde, et être ainsi plus responsables de nos actes et de nos pensées.

Le scandale du sang contaminé n'en finit pas de rebondir en France et dans d'autres pays. Depuis quelques années, il ne quitte que très provisoirement la une de nos quotidiens. Qu'est-ce qui, dans ce scandale, peut faire autant obstacle? Qu'est-ce qui ne passe pas, et quel stade de nous-mêmes n'arrivons-nous pas à franchir?

Notons tout d'abord que, de préférence à : "scandale des hémophiles", "scandale de la transfusion", "scandale des centres de transfusion", "scandale de la transfusion sanguine", ou toute autre dénomination, les médias ont dit plus volontiers : "affaire du sang contaminé", et plus souvent encore : "scandale du sang contaminé" ou : "scandale du sang".

Sans doute ces termes désignent-ils le mieux la réalité de cette affaire. Remarquons aussi qu'ils sont utilisés par des professionnels de la presse et des ondes qui, dans tous les sens, connaissent leur affaire, ont du flair pour deviner ce qui va le plus indigner leur public.

Si on le désigne le plus souvent de la sorte, c'est, n'en doutons pas, parce que ce scandale apparaît ainsi sous sa forme la plus scandaleuse, peut-être même sous son jour véritable.

"Apparaît" ne signifie pas ici que tout serait dit en même temps que tout serait entendu. Encore faudrait-il voir cette apparition, être capable de la sauver du bavardage, de "l'universel reportage" qui ne cherche qu'à utiliser à des fins neutralisantes ce qui est digne de pensée.

Dans l'expression "scandale du sang contaminé", tout est dit mais tout reste en retrait, parce que nous entendons confusément ce qui est dit.

Nous pressentons pourtant, sans vraiment le penser, que se joue dans cette parole quelque chose qui nous concerne tous. Mais nous préférons ne pas entendre certains de ses sens possibles, ceux-là mêmes qui font pourtant que cette parole est retenue plus souvent que d'autres.

On ne fait pas à tout propos la sourde oreille! Ne pas vouloir voir, c'est savoir quelque chose – même de très égarant ou de très contraire – de ce que l'on ne veut pas voir.

Ici et là on entend "scandale du sang contaminé", on se contente même parfois de dire : "scandale du sang". Remarquons que les journalistes affectionnent, dans la présentation de certaines nouvelles, ce genre de tournures elliptiques. Ici, la suppression de l'article défini et du qualificatif – "scandale du sang", et non : "le scandale du sang contaminé" – permet de donner de l'ampleur à ce qui va suivre. Elle rend l'annonce plus choquante en délaissant la phrase pour la formule.

Ces fréquentes omissions apparentent un peu les nouvelles à de vieilles connaissances avec qui on abrège les salutations et point n'est besoin de présentations. Ce que l'on attend avec impatience, comme ce qui est déjà connu, mérite tous les raccourcis!

"C'est moi", dit en familier le scandale, sans plus éclaircir sa nature ou songer à se présenter. Il décline ses qualités sans se nommer vraiment ; d'ailleurs, sous ce nom noble (pour dire l'ignoble) : "du sang contaminé", on sent le nom d'emprunt, l'embarras sous le masque. Cette évidente parade chercherait-elle à distraire notre attention, à cacher sa véritable origine? A nous dire autre chose? Il y a toujours en elle ce geste de glisser, sans se départir de son impassibilité, comme un billet furtif. Lisons-le!

Pouvoir éventuellement émettre un jugement sur cette affaire, c'est préalablement essayer d'entendre plus rigoureusement cette parole, savoir de quoi nous parlons.

"Scandale du sang contaminé" : examinons le scandale dans ses termes.

Le scandale, du grec *skandalon*, c'est avant tout ce qui fait obstacle ; il peut s'agir, selon le "Picoche", d'un "obstacle pour faire tomber", ou d'un "piège placé sur le chemin", dans

tous les cas de quelque chose qui empêche le passage, interrompt notre chemin, le dévie, le coupe, en capturant éventuellement ceux qui le suivent.

Ces acceptions restent très présentes dans la signification religieuse du mot scandale, comme ce qui met un obstacle à la croyance ou tente de détourner les hommes de Dieu, les fait tomber vers le bas.

Dans son sens le plus courant, le scandale est toujours synonyme d'empêchement, de désordre inadmissible, de coup de force, et de ce qui s'ensuit d'émotion et d'indignation. Quelque chose se dérobe sous nos pas et, à la fois, prétend nous dérober.

Pour complexe qu'il soit, le scandale n'en est pas moins apparemment défini dans la mesure où il est rapporté au sang contaminé.

Avant de nous demander ce sur quoi nous butons et dans quel piège nous tombons avec le présent scandale, interrogeons-nous sur la signification du mot sang dans cette parole.

Le "Petit Robert" nous apprend que, dans son premier sens physiologique et courant, le sang désigne un "liquide visqueux, de couleur rouge, qui circule dans les vaisseaux à travers tout l'organisme, où il joue des rôles essentiels et multiples (nutritif, respiratoire, dépurateur, régulateur, de défense, etc.)", il ajoute : "voir circulation".

Remarquons déjà que le scandale (au sens d'obstacle) s'oppose littéralement à ce à quoi renvoie ce premier sens du mot sang : la circulation (*sanguis* : le sang qui coule, par opposition à *cruor* : le sang coagulé).

Le sang, sans doute parce qu'il est essentiel à ce que nous sommes, ne cesse d'alimenter la vie et de s'alimenter à elle ; sans doute aussi par sa couleur, sa chaleur, la richesse multiple de ses fonctions, celle de sa beauté, il recouvre une richesse métaphorique qui semble à son exemple former un flux continu d'images.

Il désigne la vie et sa réalité dans une expression comme "des êtres de chair et de sang" ; il signifie la mort, celle que l'on reçoit, comme lorsque l'on lit : "son sang ne coulait plus dans ses veines", ou celle que l'on donne : "faire couler le sang", "noyer dans le sang".

Ainsi étroitement synonyme de vie ou de mort, il dit le devoir et l'honneur, on le "verse pour sa patrie", ce n'est, selon Corneille, que "dans le sang qu'on lave" certains outrages, et dans notre hymne national nous chantons en coeur : "qu'un sang impur abreuve nos sillons"...

Cette dernière phrase évoque en partie le scandale qui nous

occupe ; gardons-la, elle aussi, bien en mémoire, elle pourrait éclairer ce que nous cherchons à comprendre, dire en tout cas quelque chose de son retentissement dans notre nation.

A la lumière de ces derniers exemples apparaissent d'autres sens du mot sang, ayant trait à l'hérédité, à la provenance et à la descendance, à la pureté ou à l'impureté en général, à celle de la race en particulier, à la parenté, à ce qui est instinctif et inné : comme dans les expressions "dans le sang", "voix du sang", "liens du sang", "frères de sang".

Le sang évoque encore la peur s'il "se glace dans nos veines", ou le courage et l'esprit de décision lorsque nous disons d'un homme qu'il a "du sang dans les veines", ou encore l'indignation quand ce dernier "ne fait qu'un tour".

Enfin, non moins symboliquement et de même que le mot scandale, le mot sang peut aussi renvoyer à la religion.

Il s'agit alors du sang du Christ versé pour la multitude, sauvant l'humanité entière, du "Précieux Sang" répandu pour notre salut, du sang que nous devons boire pour demeurer fidèles.

Bien que la recherche à laquelle nous venons de nous livrer tiende du résumé rapide, elle permet néanmoins de constater la diversité des significations que recouvre ce mot. Au travers de ces différents sens le mot sang dit tout ce qui est essentiel à la vie physique et morale.

Cette variété de sens, l'unité qui la permet, font déjà, à elles seules, mieux comprendre l'ampleur du scandale.

Il nous reste à nous interroger sur le sens du verbe transitif contaminer, figurant dans la parole que nous étudions au participe passé dans son emploi comme adjectif.

Il équivaut à une forme verbale à la voix passive ; elle indique bien que le sang a été contaminé, mais ne précise pas si l'action subie est révolue ou non, quand bien même nous croyons savoir que la période incriminée est distante de nous de quelques années, qu'il ne s'agit pas pour le sang d'une qualité permanente, et que c'est précisément cette nouvelle propriété qui fait scandale.

Est-ce à cause des nouveaux scandales liés à cette affaire que l'on ne cesse à présent, ici et là, de découvrir?

Est-ce que l'on craint de découvrir autre chose?

Ou bien cette prudence, du moins cette imprécision, n'est-elle que coïncidence, simplification voulue par l'exigence (innocente?) d'une rapidité de formulation?

L'emploi de ce participe n'apporte en tout cas aucune indication sur l'identité de ceux - ou de ce - qui contaminent. Sans doute

veut-on ainsi respecter une neutralité qui sied aux affaires de justice. Il n'en demeure pas moins qu'elle laisse planer le mystère quant à l'origine de ce scandale.

En ouvrant à nouveau le "Petit Robert" on peut lire à l'article "contaminer" :

1) Souiller par un contact impur. Méd. Transmettre une infection...

2) Fig. Salir, souiller.

L'exemple que donne le dictionnaire pour ce deuxième sens est une citation de Charles Péguy : "Le mensonge parlementaire, contaminant le langage même, (...) tourne, rôde".

Le "Trésor de la Langue Française" donne comme premier sens à contaminer : "changer la nature de quelque chose". Ce changement s'accompagne le plus souvent de l'idée d'altération. Ce même dictionnaire précise : "Altérer la qualité, la pureté de (un objet, un aspect, une personne), par la modification ou la perte de cette qualité".

Synonymes : souiller, entacher, flétrir...

Enfin, à "Etymologie et histoire" on lit : "souiller par un contact impur". Du latin classique *contaminare* : "souiller par contact", et au sens figuré : "dépraver, corrompre".

Un dernier regard sur le "Picoche" confirme nos recherches ; il les complète en nous apprenant que contaminer est, en français, un mot de la famille d'atteindre.

Nous voilà bien avancés!

Nous n'avons, semble-t-il, fait qu'aligner des définitions en nous livrant à un exercice scolaire, à la portée de tous, et nous sommes bien loin des angoissantes questions que soulève ce sujet!

Pourtant, à y regarder d'un peu plus près, nous sommes peut-être sur le point de comprendre quelque chose d'essentiel à ce scandale.

Tout à présent est là, clairement sous nos yeux, à les crever. Evident tellement, que nous avons surtout à apprendre à soutenir cette lumière sans qu'elle nous aveugle. Pour arriver à la regarder sans ciller il nous faut, comme dans l'obscurité, nous habituer. Beaucoup de temps et de patience et autant d'impatience à lui appartenir, cela se joue dans la confiance comme lorsque nous fermons les yeux. Eprouver sa mouvante assise, l'épouser.

Avec sérieux et sans esprit de provocation, nous pourrions nous arrêter ici, en considérant que tout notre travail critique est

accompli, du moins l'essentiel de celui-ci.

Autrement dit, pour prétendre essayer de comprendre une parole, il ne nuit pas de connaître (quels que soient le degré d'instruction et les diplômes) sa signification et ce qu'elle entend.

Ainsi la compréhension plus véritable d'une chose est toujours à notre portée, et non l'affaire exclusive des spécialistes de la question, dont la compréhension particulière est cependant, singulièrement dans notre monde, indispensable. Il nous suffit de savoir lire (d'avoir un bon dictionnaire) et d'exercer avec "la jugeotte de tout un chacun" notre réflexion.

Chacun est libre de son interprétation, c'est-à-dire obligé d'arriver à la sienne propre (c'est-à-dire encore, libre, chaque fois qu'il interprète en personne, d'en finir avec toute forme d'égoïsme, c'est-à-dire enfin, libre de s'ouvrir et d'être rejoint).

C'est aussi simple que cela : "scandale du sang contaminé". Mais avons-nous les oreilles pour entendre ce que nous disons tous les jours?

Pour arriver à comprendre cette parole, il nous suffit pourtant de parler le français – en l'occurrence –, d'entendre parler notre langue (d'elle-même elle se nomme natale et maternelle). Quel savoir plus compliqué pourrait nous en dire plus?

Encore faut-il, pour ce faire, prendre un peu de temps et ne pas se laisser noyer sous les nouvelles et les problèmes, en n'exerçant plus sa pensée que de façon machinale.

Il ne nous reste donc qu'à tenter d'apprendre à lire les informations (elles méritent bien ce mot quant à elles) que nous venons de recueillir, en leur laissant la parole.

Et puisque tout est dit, contentons-nous pour commencer de voir si nous sommes capables de le répéter, cette fois en précisant explicitement les rapports qu'entretiennent chacun des termes entre eux, jusqu'à parvenir à une plus véritable compréhension.

Nous décidons résolument de ne pas partir, pour guider notre réflexion, de la masse d'informations et de renseignements de tous ordres que nous croyons posséder sur cette affaire par l'intermédiaire des médias qui en rendent compte.

Nous voulons, pour l'heure, ne nous fonder que sur les informations (au sens de ce qui donne forme), relatives à cette affaire, que nous venons d'apprendre de notre langue.

Il faudra pour cela, simplement, bien garder présents à l'esprit, tout au long de ce développement, les différents sens recueillis au cours de ce premier travail.

Rappelons-nous, le scandale : ce qui fait obstacle, le sang : la circulation. Le caractère contradictoire de ces deux termes saute aux yeux!

Que se produit-il quand la circulation sanguine ne se fait plus, quand le sang est arrêté? Nous sommes morts.

Nous l'avons vu, le sang c'est précisément un symbole de la vie. Il faut qu'il coule dans nos veines pour que nous puissions respirer, ou le verser, ou nous indigner, ou avoir du courage et un cœur. C'est à tout cela qu'on s'oppose en s'opposant à sa libre circulation.

En détournant son mouvement, on confisque et menace l'émotion dont nous sommes capables.

Notre sang, c'est aussi celui de nos ancêtres qui coule toujours en nous depuis l'origine de l'homme, celui propre à la race humaine, permettant ainsi à tous les hommes de former une communauté, à travers la fraternité (nous sommes tous des frères de sang). Que se passe-t-il si l'on tente d'arrêter, de piéger ce flux continu?

Pourquoi tenter de l'interrompre? Pour couper avec nos origines? Pour ne plus être des hommes?

Nous serions menacés de mort, de ne plus être des hommes : qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire, et en quoi cela concerne-t-il l'affaire qui nous occupe? Qui pourrait tenter de mettre à bas la vie?

Il doit ne s'agir que d'une sur-interprétation de notre part qui débouche sur quelque chose d'absurde!

Continuons cependant, dans notre procès à nous, et voyons à présent ce que peut vouloir dire "contaminé" mis en rapport avec "sang" et "scandale".

Le sang contaminé, le sang altéré, le sang qui change de nature et, partant, toute la symbolique qui s'y rattache qui perd son sens, ou se retrouve au moins comme en porte-à-faux, se transforme, se souille? Le sang contaminé, la vie qui perd son sens, la vie impure? Ne projetons pas ici des considérations morales, continuons à être en confiance avec notre langue ; la vie impure : la vie qui n'est plus purement la vie.

Prenons maintenant au mot "scandale" et "contaminé".

Ce qui fait obstacle, ce qui arrête en toutes choses et

entreprises, ne résulte-t-il pas souvent d'une forme d'altération, d'impureté ou de corruption de cette chose, de cette entreprise ou de celui qui l'entreprend? Arrêt ou détournement toujours à la mesure de ce qui a détourné, barré, empêché?

De même, ne peut-on dire de ce qui n'est pas pur, conforme et fidèle à sa nature, qu'il détourne, barre, empêche?

Par exemple, si ce que j'écris n'est pas clair, si mon style n'est pas pur, qu'en résulte-t-il pour le lecteur...

Le scandale, ce qui fait obstacle durablement à quelque chose que ce soit, ne risque-t-il pas de la détourner de son essence, comme de modifier l'existence de tout ce qui se rapporte à elle? Et d'autant plus si le scandale n'est pas vu?

Voici, en quelques mots, suggéré que le scandale qui nous occupe pourrait bien non seulement être comme un complice proche de la contamination mais encore être, lui aussi, contaminé. Que le scandale lui-même pourrait être scandaleusement détourné.

Comme si il y avait toujours un scandaleux du scandale, une escalade comme dans la violence, comme si ce scandale était toujours un malheur annonciateur de malheur.

Toute pensée qui néglige cet aspect de la question ne risque-t-elle pas de porter le scandale et la contamination à leur comble?

Résumons-nous, ce qui fait obstacle : le scandale ; ce qui s'écoule : le sang, la vie ; ce qui détourne, dénature, barre un sens pour un autre : la contamination. On voit que scandale et contamination procèdent du même mouvement, au point que l'on pourrait comprendre cette dernière comme le prolongement et la diffusion de ce qui fait obstacle.

Quoi qu'il en soit, nous aboutissons à ceci : à partir du moment où le sang est contaminé, détourné de sa nature, altéré, arrêté pour que s'opère la substitution avec cet autre que lui-même, cela appelle le scandale. Appeler, cela veut dire que le scandale est reconnu, à la fois provoqué et convoqué comme origine. Voilà pourquoi le scandale appelle le scandale. Ainsi se révèle, sinon l'obstacle entièrement, du moins que quelque chose fait obstacle.

Le sang contaminé fait obstacle au sang (comme l'impur mélangé et confondu avec ce qui est pur et qui purifie). C'est le scandale, il signale l'obstacle, le lieu où s'opère le détournement.

Les journalistes, nous l'avons vu, ont aussi pris pour habitude de dire : "scandale du sang" ; cette désignation ne peut que nous aider à comprendre – il n'y a pas là contradiction – que tout ce qui fait obstacle au sang, à la vie, est malsain et source de contamination.

L'un suscite l'autre qui est suscité par l'un, toujours plus en

se pressant, ils misent sur leur "partenariat", sur notre soumission, ainsi va notre monde?

Qu'un scandale soit cause d'un détournement, qu'il soit au contraire l'initiateur des obstacles en tant qu'ils lui permettent de se développer jusqu'à les dresser par son seul mouvement, ou que le détour entraîne la révélation de ce qui est à son origine, il ne s'agit là que de propositions s'appuyant sur la même logique.

Toutes nos élucubrations n'ont abouti qu'à faire de la parole "scandale du sang contaminé" une évidence du raisonnement.

Nous voilà bien loin des réalités, que sont devenus les malades, les victimes? N'avons-nous décidément aucun égard pour eux? Aucun souci de juger les coupables comme ils le méritent?

Bien au contraire, chacun à notre place, suivant ce qui nous requiert, nous devons faire notre métier, de médecin, de juge ou d'écrivain ; aucun métier n'est ici de trop s'il est le nôtre, ce qui importe c'est d'être à son travail

Tous ensemble nous devons nous soucier fraternellement de la vie, de ce pourquoi multiples et dans tous les sens il y a scandale, du fait qu'il nous touche tous et comment.

Dans notre monde, le sang des hommes n'est pas seulement menacé par la virulence du virus "H.I.V", le sang de tous les hommes est en train de subir une contamination sans précédent.

Le sang est contaminé dans tous les sens que comprennent ces mots.

Entendons bien, il n'y a pas d'équivalence entre ces contaminations. Il ne s'agit même pas de les rapprocher, mais de voir l'espace où elles se tiennent et depuis lequel elles font signe différemment, nous permettant ainsi de mieux le distinguer et de le ressentir.

Il est encore moins question de comparer la souffrance et l'épreuve que connaissent les personnes atteintes par le sida (parler de sida mental, c'est se livrer avec complaisance à la réduction que l'on dénonce, cela relève de la méprise et du mépris) à celles des hommes qui sont épargnés par cette maladie mais sont cependant, comme nous tous, touchés parce que la vie, leur vie, est attaquée dans ce qu'elle a de plus vital.

Où que nous nous tournions aujourd'hui, nous avons affaire à la contamination d'un mode unique de pensée et au détournement de ce qui nous est propre. Chacun peut le percevoir dans sa vie de tous les jours, la contamination par un mode de pensée uniforme (la façon dont nous pensons notre monde, notre rapport à lui) s'étend à tout et produit partout des forces nouvelles. Comme dans tout abus de pouvoir, ce dominateur assure sa domination, favorise ce qui le sert et écarte ce qui pourrait lui nuire.

Comment nous rebeller? Si la résistance et l'endurance nous sont un devoir, il n'est plus vraiment, où que nous allions, de lieu protégé, de sanctuaire à partir desquels combattre, car c'est maintenant depuis notre propre sang aussi que se propage la contamination. C'est bien la gravité de la situation : si nous nous refermons, la maladie nous atteint par mimétisme et si nous restons ouverts, nous sommes sans défense et comme "infiltrés de l'intérieur". Comment échapper à cette dramatique alternative? N'aurons-nous plus un jour la résistance dans le sang?

Si nous entreprenons de lutter, n'oublions pas davantage que le scandale, l'obstacle qui détourne, c'est nous-mêmes pour partie ; dans la mesure où nous résistons à ce qui le place sur notre chemin, nous contribuons à sa constitution, nous faisons obstacle. C'est là aussi que nous apprenons à connaître, comme nulle part ailleurs, ce à quoi nous nous heurtons et pourquoi, à quel nom.

Scandale, par exemple, que l'air de notre planète soit menacé (ou déjà en partie vicié?) par la pollution, et pour les mêmes raisons, relevant des mêmes impératifs industriels et techniques, que notre propre sang soit soumis, sans que nous le sachions au juste, à des manipulations et à des trafics (nous entendons par là son stockage, son exportation, sa réalité marchande, sa production, mais ceci ne permet-il pas que l'on soit... tenté de l'entendre autrement?). Quand bien même les transfusions ne concerneraient qu'un nombre restreint de personnes, la question n'est pas là. Ce dont il s'agit avant tout, c'est - là encore et toujours - de la façon dont une époque pense le réel, comment la nôtre s'appuie sur cette pensée pour se développer conformément à sa vision, et comment cette visée tend à contaminer toutes choses pour en faire les objets du nouveau monde qu'elle définit.

Scandale que la vie soit atteinte dans ce qu'elle a de plus vivant, scandale que le courage, le sang, nous manque et que nous ne puissions aller jusqu'à tenir en respect ce qui fait que

ce scandale a lieu. Dans ce mouvement qui respecte avant tout l'énigme d'un monde non contraint, comme dans toute obéissance réfléchie, se joue pourtant notre liberté.

Nous ne le voyons d'ailleurs que confusément comme scandale, quand nous entendons ou répétons "scandale du sang contaminé" en ne comprenant pas ce qu'implique cette parole, qui voile, révèle, la réalité de tous les jours. Scandale, donc, que le scandale ne soit perçu que dans l'une de ses conséquences.

Scandale que l'on tente de piéger et d'interrompre ce qui fait la source même de la vie. Scandale que l'on s'oppose à la vie. Serions-nous en train de devenir autre chose que des êtres de chair et de sang?

Que le sang du Seigneur soit, dans la religion chrétienne, symboliquement ce qui sauve, ne nous dit-il pas, là encore, à quel point l'humanité entière est menacée? Quand son sang est soumis à l'impureté, elle se perd, il est une occasion de chute. Scandale qu'elle tende à ne plus ressentir la présence des dieux ou leur absence comme douleur et joie. Car la pensée que nous évoquions, c'est celle aussi qui ne s'émeut pas du détournement des dieux (des dieux et de l'amour, leur ferait-elle obstacle?), qui continue sur sa lancée, presque comme si de rien n'était.

Scandale que l'effroi soit rejeté dans l'oubli par les hommes d'aujourd'hui et ressenti surtout au moment où ils tentent de s'en emparer pour le neutraliser. Scandale de ce qui fait obstacle au regard et à la pensée, les altère et les dénature, crime de sang.

Scandale dans le meurtre en passe d'être perpétré par l'humanité contre elle-même.

Tout cela est bien beau, ou plutôt bien triste, mais ne s'agit-il pas d'affirmations un peu gratuites ou du moins trop abstraites, ne pouvons-nous en donner des exemples?

Rien de plus facile, tout (nous faisons-nous une juste idée du caractère totalitaire de notre civilisation?), oui tout ce que nous vivons aujourd'hui en porte au moins la trace, et peut plus ou moins significativement servir d'exemple. Le plus simple et ici le plus parlant est encore, pour le montrer, de prendre celui du scandale du sang contaminé entendu dans son sens le plus courant.

Nous l'avons dit déjà, il ne s'agit en aucun cas ici de prétendre pouvoir nous mêler des débats d'experts, encore moins

nous substituer à eux ; nous pouvons cependant formuler sur cette affaire une série de remarques.

Tout d'abord, en France en tout cas, elle ne se produit pas isolément, elle intervient à la suite de nombreux autres scandales qui ont mis en cause une partie de notre classe politique et l'ont un peu discréditée.

Elle ne fait ainsi que confirmer le désarroi dans lequel se trouve la politique de notre pays (qui ne fait pas, ici, exception).

Cette classe politique ayant plus que jamais perdu ses idéaux, ne croyant plus et ne pouvant plus, au mieux, apporter que des aménagements dans la gestion (sauf à suivre les programmes politiques des extrémistes, toujours capables de mener à des catastrophes), ne peut guère briller par son enthousiasme et sa passion.

On voit bien, de même, comment les hommes politiques qui la composent auraient pu – pourraient –, pour certains d'entre eux en tout cas, faire carrière dans un camp ou un autre.

Car pour ceux-là c'est justement la carrière et le pouvoir à n'importe quel prix (ou presque?) qui importent. Et ceux-là sont souvent ceux qui arrivent aux postes de responsabilités, parce qu'ils n'ont pas de scrupule moral ou de gêne, ni d'idéal à préserver. Dans leur parti, pour commencer, ils peuvent ainsi s'allier au bon moment avec le bon courant, trahir sans vergogne s'ils en retirent un avantage, et arriver vers les sommets. A la tête de ces partis, ceux qui parviennent éventuellement à échapper à cette imposture sont, de toute façon, obligés de lui payer un lourd tribut...

La soif de pouvoir étant la raison d'être des carriéristes, elle est chez eux inextinguible, et accéder aux responsabilités signifie faire la même chose qu'avant, continuer de plus belle, cela leur a si bien réussi...

Cela consiste à surtout ne se compromettre dans aucune décision si elle n'est pas susceptible de leur "rapporter en termes d'image et de popularité". Eviter, par conséquent, les dossiers épineux aussi longtemps que possible! Il s'agit de les repousser à plus tard, de s'en décharger d'une façon ou d'une autre pour éviter la gaffe en donnant l'impression de beaucoup s'occuper par des initiatives assurément spectaculaires et qui "rapportent".

De toute façon, les impératifs horaires de la "contrainte

médiatique" et le désir de soutenir son rang, et de l'améliorer, sont tels, que le temps manque et qu'il faut bien se résoudre à laisser les dossiers à des conseillers ; ceux-ci ne sont pas toujours en reste pour suivre le même chemin que leurs supérieurs hiérarchiques. A force de fréquenter nos nouveaux politiques, d'aucuns se sont un peu laissés contaminer, et puis c'est dans l'air.

Combien d'entre nos ministres sont des responsables, au sens où ils occupent des fonctions, et des irresponsables au sens où ils n'en assument qu'une faible part, certains ne se cachent pas pour le dire...

Si on ne trouve pas que la politique est par là contaminée, atteinte dans son essence même, exsangue...

Bien entendu, à ce jeu, et c'est bien ce que montre amplement cette affaire, on se laisse parfois surprendre!

La responsabilité envers des êtres, cela renvoie toujours à une question de vie ou de mort.

La négligence est porteuse de mort. En nous laissant détourner de ce que nous avons à faire, nous nous perdons. Pensons au regard d'une mère sur son enfant, il dit la responsabilité, la vigilance, le regard.

Avons-nous souvent vu des regards aussi soucieux de leur devoir chez beaucoup de nos ministres? Où dans leurs discours un amour aussi manifeste, aussi tendre et terrible, en réponse à ce qui est tendre et terrible, un tigre pour escorter la férocité en souplesse? La vie continuellement cruelle, mais mouvant la cruauté en beauté, l'émouvant de la beauté, le mouvement de la vie.

Tout ce qui vient d'être dit pourrait presque textuellement être repris en ce qui concerne nombre de directeurs d'importants centres de transfusion ou d'organismes médicaux structurellement comparables, mêlant médecine, pouvoir, intérêts financiers et commerciaux.

Pas plus ici que pour les politiques, il ne s'agit pour nous de jeter indifféremment le même discrédit sur tous les dirigeants ; nous voulons simplement montrer qu'il leur faut bien du mérite et de la chance pour échapper aux structures dont s'accompagnent ces pouvoirs. Elles ne favorisent aujourd'hui que rarement la compétence et l'honnêteté.

Les médecins devenus directeurs ont, eux aussi, fait carrière ; ils ont souvent été au moins entraînés à un carriérisme forcené : les places sont bonnes à prendre et, s'ils ont des états d'âmes, d'autres de toutes façons les prendront!

Après les études de médecine, choisir de soigner des malades et

s'y dévouer corps et âme, ou se préoccuper de postes de direction et finir par devenir un haut responsable, ne correspond pas toujours à la même mentalité. Si la préférence pour le pouvoir financier et la gestion commerciale ne constitue pas un crime, il est permis de douter que ces médecins ne fassent là que suivre le serment d'Hippocrate.

Le médecin, c'est étymologiquement celui qui réfléchit, qui médite. Ces médecins "décideurs" (à trop le dire...) ont peut-être quelque peu détourné le sens du diagnostic?

Jusqu'à l'impureté parfois? L'ironie du sort, c'est que la médecine aurait dû leur donner le sens et le savoir de la décision. On livre ici sans commentaire la signification de la racine du mot médecin : "med", "exprime l'idée de prendre avec autorité et réflexion des mesures d'ordre".

L'argent occupe une place de plus en plus grande dans la médecine, comme dans tous les métiers (au point d'y faire obstacle? De les transformer en un exercice professionnel?), peut-être ici de façon plus choquante, plus déplacée. Il contraint la plupart des praticiens eux-mêmes à en tenir de plus en plus compte, et à y consacrer de plus en plus de temps.

Augmentation de l'importance de l'argent et de sa gestion qui va de pair avec la croissance continue du progrès technologique. Sous son impulsion les pratiques médicales se transforment, au point que naissent de nouveaux actes médicaux, de nouvelles spécialités, si bien que l'on parlerait de "nouvelle médecine" si l'appellation n'était déjà prise par la concurrence.

On a pu être d'autant plus surpris de lire, dans les colonnes de certains de nos grands quotidiens, des articles dont le propos consistait à s'indigner, mais aussi à sérieusement s'étonner, du fait que des intérêts financiers aient pu être mis en balance avec la vie de malades.

Il est non moins étonnant que cette même argumentation ait été parfois reprise en toile de fond par l'accusation, au cours des débats juridiques du premier procès en correctionnelle, selon, du moins, les comptes-rendus qu'on a pu en donner, la défense semblant quant à elle jouer son rôle en s'offensant que l'on puisse croire pareille horreur!

On ne saurait témoigner plus d'inconséquence et d'hypocrisie dans le mensonge entretenu par nos sociétés évoluées sur la vie et la mort en général et sur l'inégalité croissante des êtres humains devant elles en particulier.

Ce mensonge, toujours plus actif, ces omissions, cette dépréciation de la vérité, cette évaluation-déévaluation du réel, sa dénaturation, voilà qui montre l'étendue de la contamination.

C'est hélas, aujourd'hui, essentiellement une mauvaise estimation des priorités de soin – songeons à ce que dit le mot –, une mauvaise appréciation de ce qui est vital (ne faut-il pas pour cela connaître un peu la vie et se soucier de la vérité? Et, dans le cas inverse, comment ne pas commettre de faute?) et de ce qui est économiquement possible, que l'on peut reprocher aux responsables, une démesure tragique.

Démesure qui n'est pas sans rapport avec la perte, par notre société elle-même, de la mesure, l'oubli de la dimension humaine, des limites de l'habitation terrestre.

Quand dans une société les lois ne répondent plus qu'à une loyauté anémiée. Quand les règles sont approximatives, contraintes de s'adapter ("ça bouge" et cela semble tellement inerte à la fois) à l'aveuglette et en cachette à leur détournement, suivant, comme tout le monde, les ordres sans poser de question aux serre-files. Quand la société fait de vains efforts – rageurs – pour tenter de se convaincre du contraire, et ne parvient qu'à davantage céder, le crime s'il demeure est autrement significatif.

Cela n'innocente personne et ne doit pas pousser, au contraire, à profiter de la situation.

En abuser, c'est prendre le risque de transformer à coup sûr la moindre erreur en crime, d'autant plus criminelle si elle ne résulte que de la recherche et de la satisfaction d'intérêts égoïstes.

Et pour ce qui est de mêler les intérêts financiers à la maladie ou à la mort qu'elle peut entraîner, mieux vaudrait peut-être ne pas trop jouer les Tartuffe.

Ne sommes-nous pas à l'époque des safaris du sexe qui recrutent et droguent de par le monde des enfants, du trafic des greffes d'organes pouvant entraîner la mort des donneurs (plus ou moins contraints), des atomisés de Tchernobyl, des victimes en tous genres des multiples formes de toxicité que dégage souvent la prospérité industrielle et toujours sa misère, de la guerre pour

le pétrole, avec ses frappes chirurgicales, ratées pour l'essentiel paraît-il, mais ayant tout de même fait, dit-on, plus de deux cent mille morts (disparus dans le désert, dans un désert médiatique en tout cas), des massacres en Yougoslavie dont le spectacle continue à distraire, des guerres et des famines dont on ne parle pas ou plus, et la liste n'est pas close...

Quant à la maladie plus précisément – mais elle est beaucoup liée, on le sait, à la faim et aux conditions d'hygiène –, ne sait-on pas que le continent africain compte des millions de séropositifs et de malades du sida? Aujourd'hui, malheureusement, tout indique que pour les premiers l'espoir de ne pas "faire un sida" est, quelle que soit la confiance des chercheurs dans les nouveaux remèdes, de toutes façons proportionnellement restreint aux moyens financiers limités dont ils disposent.

Autrement dit, si la recherche a déjà obtenu des résultats tangibles et si les plus optimistes envisagent à court ou moyen terme des possibilités de rémission, les conséquences thérapeutiques de ces résultats risquent pour l'essentiel de bénéficier aux Etats ou personnes privilégiés qui auront les moyens d'y accéder.

Comment en douter alors que, par exemple, dès maintenant, toujours en Afrique, on nous dit hésiter entre laisser des mères séropositives, allaiter et risquer de transmettre le virus à leur enfant, et leur procurer du lait de substitution – c'est le terme – qui, pour des raisons financières influençant sa qualité et sa conservation, entraînera d'autres maladies graves.

D'une façon générale, la plupart des pays "sous-développés" sont très touchés par des maladies mortelles que nous soignons et savons soigner en Occident ; indéniablement, beaucoup d'argent pourrait en l'occurrence faire beaucoup...

Reconnaissons-le, les très généreuses et très utiles missions humanitaires font, avec les moyens dont elles disposent, très bien leur travail.

Est-il censé assumer toutes les responsabilités que nous avons envers ces pays pour leur avoir imposé notre mode de développement et notre culture, en les désorganisant et réorganisant plus ou moins en conséquence, et suivant nos intérêts, pour les abandonner à une forme dite d'indépendance (celles de nos dépendances?) qui se trouve être la meilleure

garantie de l'exercice plus puissant encore de notre contrôle? Cette fois, le pouvoir grandissant des pays riches sur les pays pauvres passe d'abord explicitement par l'économie. C'est dire qu'il est plus subtil qu'auparavant et quasi total, entraînant une soumission finalement plus multiple et mieux assurée.

Que certains de ces pays aient pu conquérir leur "liberté" ou leur servitude par les armes ne fait souvent qu'ajouter à leur honneur et ne nous procure aucune dispense, au contraire.

N'entrons pas dans le débat qui consiste à se demander s'il serait ou non "réaliste" de faire davantage (peut-être n'est-il, en tout cas, pas pleinement humain d'assister à cela dans l'insouciance, et d'ainsi le favoriser). Nous voulons simplement faire constater l'évidence : l'argent, s'il ne fait pas à lui seul les "bien portants", ne nuit pas toujours à leur bonne santé.

Ce traitement de l'humanité par une minorité de puissances, au profit de quelques puissants privilégiés, s'il favorise l'accroissement de leur dérisoire puissance sert bien davantage la satisfaction de ce qui la commande, sans qu'ils en puissent mais.

C'est ce qui rend notre époque d'une cruauté sans égale et d'une pâleur sans nom.

Non que l'espèce humaine n'ait pas déjà beaucoup donné – et plus qu'à présent, en bien des sens – dans l'horreur et reçu d'elle. Mais parce que celle-ci est commise méthodiquement, de sang-froid, et qu'imperceptiblement elle contamine le monde entier dans l'indifférence.

Comme si, après avoir liquidé le monde précédent, ce nouveau monde révélait ici sa marque. Celle du dessèchement, du sang arrêté, figé par la peur, coagulé, tout à sa cruauté.

Il n'y a pas que dans les pays pauvres que l'argent joue un rôle déterminant pour la survie, il en va de même dans les pays les plus "avancés".

Suivant que nous serons puissants ou misérables, nous nous offrirons, soit une berline disposant d'un système ABS, d'un air bag et de toutes les sécurités que l'on peut mettre à notre disposition, soit une voiture d'occasion parce que nous avons

impérativement besoin de rouler, même si c'est quelquefois à tombeau ouvert.

On n'a que l'embarras du choix pour trouver des exemples similaires, ce sont les contre-exemples qui sont rares! Personne ne l'ignore tout à fait.

Aussi, faire accroire que sur le terrain de la maladie, face à la mort, il n'est plus question d'économie, relève de la mauvaise fable. La vie n'est pas un jeu d'enfant que la maladie pourrait interrompre à loisir en criant "pouce", si elle le fait c'est en tuant.

Ne sait-on pas que dès notre plus jeune âge nous sommes tous orientés, par des parents plus ou moins instruits et puissants, vers des médecins, des contrôles et des soins inégaux (la Sécurité Sociale en France est justement là pour réduire ces inégalités), sans parler de notre alimentation? Ne voyons-nous pas que nous construisons aux abords de nos villes des ghettos, où l'essentiel de ce qui est proposé-imposé se résume à l'alcoolisme, à la drogue et à la violence! Gageons que le cocktail des trois n'est pas très bon pour les artères?

Peut-on soutenir que les chances de maladie ou les espérances de vie ne varient pas suivant ne serait-ce que les professions que l'on exerce?

New-York, capitale de notre civilisation, arrivait récemment en tête, paraît-il, devant toutes les villes du tiers monde, pour le nombre de ses nécessiteux!

Mais rassurons-nous, si leur vie était en jeu ils seraient soignés comme... des princes!

Il n'y a pas que la misère qui entraîne l'inégalité devant la maladie et la mort, il y a aussi les performances techniques du progrès médical lui-même.

Il place tous les jours les responsables devant des choix plus difficiles.

Si les matériels ne cessent de se diversifier et de s'améliorer, les budgets sont limités, les maladies multiples.

L'efficacité toujours plus grande des appareils, leur rapide renouvellement, ont leur prix ; la présence ou l'absence d'un scanner, d'un appareil à résonance magnétique nucléaire, ou d'une unité de soin à la pointe du combat contre la maladie, dans tel ou tel hôpital, participe des chances de guérison des patients. Elles varient en fonction des installations, se règlent pour partie sur leur prix, mais ne se négocient jamais à

la baisse avec l'accord des principaux intéressés.

De plus, les hôpitaux les plus performants techniquement attirent souvent, logiquement, les personnels parmi les plus compétents. Aller prétendre, par exemple, que l'on est généralement aussi bien soigné dans les hôpitaux des petites villes de province (il y a, du moins dans certains services, de notoires exceptions) que dans ceux des grandes villes, ferait rire plus d'un praticien. Lorsque l'on compte parmi ses proches des médecins influents, il est aisé de connaître les "bonnes adresses" et leur recommandation ne nuit généralement pas...

Quels que soient les remboursements éventuellement accordés, les patients ont-ils toujours les facilités financières nécessaires pour se déplacer et bénéficier des traitements optimums?

Tout ceci nous le savons tous plus ou moins, mais nous refusons de dire ou d'admettre ce que cela signifie : la mort plus probable pour certains malades que pour d'autres, pour des raisons essentiellement financières.

Ne savons-nous pas aussi qu'il vient un moment où l'on décide (on suit plutôt des protocoles) de laisser mourir un patient "médicalement condamné", sinon plane l'accusation d'acharnement thérapeutique? Ne pas avouer qu'il entre également dans ce choix des raisons économiques, c'est soudain être pris d'une singulière amnésie, nier subitement ce qui détermine la vie dans nos sociétés.

Peut-on construire à l'infini des hôpitaux, disposer de sommes illimitées pour recruter le personnel, accumuler encore plus de médicaments et d'équipements, et soutenir la "guerre économique"...?

Les médecins qui ont en charge des malades du sida arrivés à un stade extrême de la maladie, se voient souvent reprocher par leur confrères (surtout dans les pays pauvres) d'absorber une trop grande part des crédits pour de coûteuses et trop hypothétiques tentatives, selon eux, quand avec le même argent ils prétendent pouvoir sauver à coup sûr de nombreuses vies.

C'est assez dire que tout est ici sans de la mesure, question de limites (respectées et respectables), et qu'il faut pour les voir et les établir une lucidité et une exemplarité, une défiance envers les compromis et un art de la nuance, une limpidité, qui manquent à notre société. Essentiellement parce qu'elle ne se mesure pas à la façon dont elle prend la mesure du monde.

Comme il lui manque une responsabilité et un esprit de décision, du sang dans les veines, qui concerne à la fois chacun personnellement et tous fraternellement.

Répondre de la fraternité comme de nous-mêmes afin que chaque habitant du monde (de préférence à citoyen du monde. Si la civilisation est planétaire, la planète peut-elle être une cité?) puisse prendre ses décisions en se rapportant à ses qualités propres comme aux circonstances du moment, et rapporter ses décisions à l'intérêt général.

Intérêt général lui-même compris comme cœur et maximum possible du genre humain, et non comme le paiement de restrictives annuités qui, si elles dépendent encore de la vérité de la légende des siècles, ne lui correspondent pas.

Fraternellement, parce que la fraternité aime l'inégalité entre les hommes au lieu de la nier ou de la souhaiter, parce que là passe l'égalité entre les hommes.

La fraternité déserte peu à peu notre monde. Partout on voit qu'il lui est fait obstacle, elle est attaquée et laissée pour flétrie, mais les hommes, que sont-ils s'ils ne sont pas des frères de sang?

La contamination n'atteint pas seulement la politique, la médecine, le travail dans son amour et sa liberté, les hommes dans leur cœur, elle est en même temps la figure sous laquelle apparaît notre monde.

Répétons une fois encore que nous n'entendons par contamination aucun jugement dépréciatif. Elle ne fournit pas davantage le prétexte de discours apitoyés sur la perte des valeurs. On sait que les chercheurs de Paradis font leur enfer. Ce n'est pas telle ou telle époque vers laquelle il nous faut régresser, c'est le temps qu'il faut retrouver, ici et maintenant.

Dire que le monde se porte mal, qu'il est malade, n'est sans doute pas faux. Plus essentiel est cependant de comprendre ceci : le monde que nous connaissons s'altère pour laisser place à un autre monde que nous ne voyons pas parce que notre vue aussi est atteinte. Que peut bien signifier un monde au regard vide?

Nous restons en retrait, hantés par les images du monde ancien, nous "n'allons plus à la rencontre du présent", bien au contraire nous le déformons par nostalgie. Victimes de la contamination, nous la transmettons.

L'espace et le temps, au fur et à mesure qu'ils ont été investis et contrôlés par ce qui les contamine, se sont transformés au point qu'il nous semble être maintenant à l'étroit, enfermés en eux, oppressés, heurtés, butant contre eux, scandalisés.

Pour en donner une idée, il nous suffit de penser à la rapidité avec laquelle, au cours de ce siècle, le monde n'a plus fini par former qu'une seule et même civilisation.

Ce n'est pas seulement le nombre des satellites tournant autour de notre planète qui s'accroît, ce sont tous les modes de communication, de déplacement, de "visualisation".

Cela n'est possible que parce que les modes de représentation s'uniformisent progressivement, tandis que se retirent, ou du moins se font discrets ou silencieux, les croyances, les coutumes, les langues, les rituels, les pensées originales. Le pire étant de les conserver.

Un mode unique de pensée, une forme de vérité (conséquence de la philosophie de Descartes, mais aussi caractère conséquemment philosophique de la pensée qui l'a secrètement suivi jusqu'à nous), a contaminé notre monde, s'en est emparé, a changé sa nature – ne serait-ce qu'en l'unifiant pour le maîtriser et se l'approprier dans sa totalité.

Plutôt que de multiplier les exemples, continuons à illustrer notre propos par ce qui a trait au scandale du sang. Il s'agit pour nous, maintenant, d'entrevoir certains des caractères de la maladie transmise par le sang que l'on nomme sida.

Elle doit à plusieurs titres, nous semble-t-il, être nommée maladie contemporaine, maladie de notre civilisation planétaire. D'une part il est plus que probable que nous ne l'aurions pas connue, du moins avant bien longtemps, si les modes de transports n'étaient pas arrivés au stade de développement qui est le leur de nos jours.

D'autre part, et pour les mêmes raisons, cette maladie ne suit pas une sorte d'itinéraire, comme les grandes épidémies des siècles précédents, elle progresse – très inégalement, elle a bien entendu des terrains favorables – mais elle s'est installée partout à la fois, et presque en même temps.

Elle ne semble pas rencontrer de problèmes d'adaptation, elle est, à l'image des hommes de notre fin de siècle,, partout chez eux dans le monde.

Il s'agit d'une maladie qui mobilise (sans doute insuffisamment) et concerne les populations de tous les continents en même temps.

Pour la contrer, des congrès internationaux ont lieu le plus souvent possible afin de confronter les approches et les résultats et d'adopter des démarches plus cohérentes. Les enjeux économiques de la maladie étant considérables, des organismes mondiaux commencent à répartir les fonds disponibles.

Ils sont beaucoup fonction des campagnes de presse et de "sensibilisation de la population", comme la journée mondiale du sida.

Les médias en général se chargent à leur façon de l'information, voire de l'éducation de leur public. Ils soulignent notamment le caractère malheureusement exponentiel et spectaculaire de la maladie, ils décrivent son ampleur ici ou là, jouent parfois de la peur qu'elle entraîne, excitent l'attention générale, donnent aux habitants de la planète des conseils et des renseignements relatifs à la maladie.

Les différents responsables religieux dispensent, eux aussi, leurs recommandations aux fidèles et prient pour les populations.

Le monde entier est ainsi, sinon préparé, du moins invité à combattre.

La dimension mondiale de la maladie, sa contemporanéité, s'inscrivent dans son nom, ou plutôt dans son absence de nom. Tuberculose, variole, scarlatine par exemple, cela se nomme ; le sida en revanche reste anonyme comme une société, comme s'il se désignait, en restant en retrait, comme une organisation collective. Syndrome immuno déficience acquise, S.I.D.A, ou A.I.D.S en anglais et dans le monde, c'est un sigle. La maladie est innommable, mal connue et plurielle. Et pour le virus un autre sigle, H.I.V ou V.I.H, virus immuno déficience humaine en français, pas de nom et plus de syntaxe, on la transforme et l'optimise dans un système codé, petit à petit on oublie l'initiale. Les caractères sont compatibles, interchangeables, permutent, montrent les différences entre les langues en même temps qu'ils les réduisent à une commutabilité.

La maladie elle-même semble continuer à être atteinte et stimulée, dans son mode de développement, par sa mondialité. Elle progresse en effet à une allure (celle de la rapidité des échanges mondiaux) qui contraint les chercheurs à différentes courses de vitesse.

Il leur faut à la fois parvenir à empêcher que la séropositivité ne se transforme en sida déclaré, mieux soigner cette maladie, et enfin trouver au plus vite, si possible, un vaccin avant que les souches du virus ne varient encore et compromettent leurs efforts dans cette direction.

La poursuite de ces variations, déjà effective, est, hélas, plus que probable pour l'avenir si les recherches ne parviennent pas à compenser leur temps de retard.

Ce danger est favorisé par le caractère mondial de l'épidémie, par l'inévitable déplacement des populations infectées et par les risques accrus de réinfection (il faut au moins espérer que des "produits" contaminants-contaminés ne fassent plus leur apparition sur le marché).

La maladie trouve en elle-même comme dans notre époque les ressources d'une grande diversité et semble pouvoir les mettre à profit. On peut espérer que ce point fort, qui la rend si redoutable, un jour la trahisse – elle attaque partout, elle est attaquée et observée de toutes parts et peut ainsi se découvrir. Certains des chercheurs vont même jusqu'à décrire le virus comme "intelligent". Nous qui ne sommes ni médecins ni biologistes, nous éprouvons ici encore plus nettement des difficultés à suivre ce discours.

Pour ce que nous avons pu en comprendre, il semblerait que le virus se défende très ingénieusement des attaques qu'il subit, fidèle à son caractère essentiellement contaminant, se transforme, mute, change en quelque sorte de nature, ou du moins la manifeste autrement, et souvent parvienne à déborder les défenses que l'on réussit à lui opposer.

En ne se laissant pas, aujourd'hui, maîtriser, en outrepassant les limites dans lesquelles on tente de stopper son évolution, cette maladie révèle à la fois le visage de ce qui s'oppose à elle et de ce que nous sommes, et donne en même temps une forme très imagée de l'intenable. Obstacle contre obstacle, combat de la maladie mené par elle et contre elle. Par nature confrontée au crime, elle en témoigne (jusqu'à s'en inspirer?).

Ce pouvoir de multiplication, cette accumulation de puissance, ce supersystème expert, cette "intelligence" entreprenante et efficace (exacte ou non, cette supposition existe bel et bien), ce combat pour la domination, évoquent plus d'une caractéristique de notre époque, achèvent de donner à cette maladie sa contemporanéité.

Troublante coïncidence, "l'intelligence" retrouvée pourrait-elle, comme dans un jeu de miroirs (sa mise en abîme), être celle initialement projetée par les chercheurs eux mêmes s'observant (ou observant d'autres chercheurs), retrouvant leur image réfléchie, la trace de leurs moyens ultra-modernes d'investigation, et celle du monde qui est le nôtre?

Non contradictoirement on peut, en tout cas, voir dans leur entreprise un exemple du processus de réduction de la vérité comprise comme certitude par Descartes, et s'imposant progressivement au monde depuis le *Discours de la méthode*.

Il s'agirait ici, en quelque sorte, de contaminer la maladie elle-même, non en la faisant tout à fait changer de nature, mais en l'altérant, en ne retenant de sa nature qu'une part, celle susceptible de tourner à l'avantage de la recherche ; autrement dit, de ce qu'elle veut bien, à partir de ces conditions d'expérimentation, retenir de la maladie.

Lui faire obstacle en la détournant à notre tour, jusqu'à la capturer à l'intérieur de ce que l'on pourrait nommer un rayon d'action.

Dans son identification même, restreindre préalablement la maladie, à partir du découpage mathématique, à ce qui peut en elle relever d'un calcul, l'appréhender sous l'angle de vue de la démarche scientifique, la réduire à un objet de recherche, tenter de l'approprier à ce réduit, l'interdire, la condamner à l'enfermement.

La pensée qui se joue ici est multiples et tragiquement celle de l'isolement : isoler pour mettre à disposition par souci d'efficacité, et réciproquement s'isoler suivant le principe de l'arroseur arrosé ou plutôt de l'encercler encerclé, se couper du monde.

Cette maladie ne présente pas seulement par elle-même des caractères de ressemblance avec notre époque, elle est aussi maladie contemporaine par la façon dont elle est perçue, c'est-à-dire, avant tout, comme scandaleuse. Caractère scandaleux qui ne fait qu'augmenter le scandale du sang qu'elle contamine.

Sans doute la maladie a-t-elle frappé des stars mondiales, ou des "fractions" (comme l'on dit dans les bons comptes qui font les bonnes réductions) de la population qui choquaient bien avant qu'elle ne se déclare : prostituées, drogués, homosexuels. Elle est plus essentiellement scandaleuse parce qu'elle heurte violemment les consciences en concentrant sur elle des fantasmes de mort, des images diaboliques (...à défaut de Dieu), un peu comme le faisait le cancer auparavant.

On se laisse... tenter d'entendre le mal, le Malin, dans la maladie, quand on n'y voit pas un châtement divin.

Part satanique et infernale que l'on retrouve dans "le scandale"

parce qu'il entraîne vers le bas, parce qu'il en provient ; souvenons-nous que "contaminer" peut avoir le sens de "souiller", verbe qui vient de l'ancien français "soil" désignant l'abîme de l'enfer.

Scandaleuse encore parce que, dans une société qui refoule l'effroi, elle apparaît un peu comme le masque de la mort, indique soudain sa présence parmi nous et, sous ce masque, celle du vide.

La rationalité scientifique, le savoir qui a remplacé notre foi et nos croyances, semble pour l'heure scandaleusement vaincue par le virus.

Le sida apparaît un peu comme une supermaladie, implacable, capable de toutes les maladies (on a vu qu'on lui supposait même une forme d'intelligence), c'est un hôte d'autant plus inquiétant qu'il a surgi mystérieusement, subitement, dans notre monde. D'autant plus capable de tout et diabolique, qu'il s'est introduit subrepticement dans les hôpitaux, au cours d'opérations ou de soins donnés aux transfusés. Soigner, au lieu de guérir, a voulu dire contaminer...

On croit connaître son lieu d'origine, mais le virus identifié conserve bien des zones d'ombre, nous n'avons presque aucun recul vis à vis de lui, il laisse encore sous le choc de son apparition.

Le développement de cette maladie est, lui aussi, secret et d'autant plus inquiétant. Elle se déclare (quand elle se déclare) après des années d'incubation.

Le dépistage de la séropositivité n'est lui-même pas fiable sans une longue période, précédant le test, censée ne pas avoir été source d'infection possible et qui varie, suivant les experts et les personnes, de trois mois à un an.

On comprend comment peuvent ainsi abondamment se nourrir les inquiétudes, comment le passé peut devenir rétrospectivement un facteur d'angoisse, tendant à ne plus laisser exister un présent, et comment, aussi, l'avenir peut inspirer la méfiance. Impression de secret renforcée par le silence des personnes atteintes, trop souvent encore rejetées, maintenues à l'écart. Elles ont parfois même tendance à penser qu'elles sont porteuses d'une maladie honteuse, et se cachent souvent au-delà de ce qui sied de pudeur à la maladie.

Celle-ci ne s'identifie pas rapidement, à l'inverse de la plupart des précédentes maladies épidémiques, se cache longtemps (toujours trop brièvement si elle finit par se déclarer) sous une apparence normale, et suscite en conséquence le soupçon et la méfiance.

Son mode de transmission n'est pas moins effrayant et tragique. On a vu que le virus se transmettait par le sang, et la symbolique qui y est rattachée.

Très symboliquement aussi, la transmission peut avoir lieu au cours de rapports sexuels. Laissons de côté les conclusions morales qu'on a pu vouloir en tirer, mais constatons que cela signifie que l'horreur menace de se transmettre au moment même de l'union et de sa jouissance. Comme s'il y avait décidément dans la contamination quelque chose de diabolique.

Faire l'amour, cela peut aujourd'hui vouloir dire, de façon très explicite, risquer d'attraper la mort.

Faire l'amour, c'est quelque chose qui est défendu, passer outre à l'interdiction peut revenir à se placer sous une épée de Damoclès.

Risques accrus si nous "avons un rapport" avec une personne que nous rencontrons. Ce que produit la contamination, son image négative en quelque sorte, c'est l'isolation (des individus isolés, au sein d'un monde totalitaire), la méfiance vis-à-vis des autres. Elle décourage tout ce qui tient à la rencontre, nous renferme sur nous-mêmes, favorise les relations au travers de machines à communiquer, à transformer, à altérer (téléphone rose, minitel...), menace en partie la possibilité de s'ouvrir à la beauté de l'abyssale différence sexuelle, impose le retrait, la fermeture, la préservation.

L'image même du préservatif – obstacle à la maladie, scandale contre le scandale, neutralisation, oppression et anesthésie de l'oppression, introduction au néant – conçu pour être absolument imperméable et pour atténuer le moins possible les sensations, tout en changeant physiquement et moralement la nature de la pénétration, donne elle aussi à voir ce nouveau visage de notre monde que nous n'avons cessé d'évoquer.

Un monde où le contact est interdit et où nous ne sommes plus touchés par rien (plus touchés que par rien ou pas même par ce rien?)?

Un monde où nous comptons comme producteurs et consommateurs de toutes choses, d'émotions, de sang le cas échéant, ou de scandales?

Monde dont nous ne sommes plus pénétrés, ou d'une façon détournée, monde auquel nous n'avons plus vraiment accès, où nous ne pénétrons plus, sinon au travers de quelque chose qui nous en protège et nous en sépare.

Nous sommes dans un endroit froid qui nie l'amour et la vie, détenus, comme emballés sous vide : nous sommes les hôtes du nihilisme.

Nihilisme d'autant plus triomphant que cette symbolique maladie, qui se transmet au cours des "rapports", touche aussi à la procréation et peut transformer ce qui donne naissance en quelque chose qui tue.

Cela, on dira que c'est sans doute aussi le propre de la vie, son mystère, mais ici il s'y rattache quelque chose qui, dans sa systématique, pourrait apparaître comme littéralement contre nature.

Triomphe de la mort, de la mortification plutôt, ne retenant de l'effroi que l'horreur, pour nier la vie et la mort, se dérober au mystère de la durée de vie, lui faire obstacle, refuser de s'ouvrir à son prodige.

Menacer l'humanité dans sa survie tout en lui révélant (par de multiples signes, celui-là et tous les autres, par tout ce qui est) la menace qui pèse sur sa vie, mais de façon énigmatique, visible et celée à la fois.

A moins de se lancer dans la réponse, au cœur du danger et dans la vie, l'aimant entièrement, comme dans une interprétation.

"Scandale du sang contaminé", nous venons de voir ce que pouvait signifier cette parole et combien elle témoignait de la nouvelle configuration du monde. Cela est vrai aussi de la maladie qui est à l'origine de cette contamination du sang, si l'on pense l'une et l'autre dans leurs conséquences.

En le disant, nous ne souhaiterions surtout pas laisser croire que nous détournons, à notre tour, la signification de ce scandale, nous approprions son sens, en rendons compte intellectuellement ou littérairement.

Le mystère auquel appartient ce scandale, celui de la contamination, du sang qui n'est pas épargné, de ce qui touche à la vie, du recul devant le geste, de l'existence et de la menace sur l'existence, reste bien entendu entier.

Le mystère appartient au mystère, il est entier, ce n'est d'ailleurs jamais lui que l'on perce, il convient de le voir et d'y veiller comme à la prunelle de ses yeux. Il peut simplement exister davantage si nous nous approchons de lui pour entendre plus clairement ce qui en lui nous appelle, et ce qui nous donne la possibilité de le regarder. Le mystère est limpide, plus clairement nous pensons à la clarté de la nuit et du jour, à celle du regard, plus clairement cela veut dire penser, vivre le mystère.

Ce mystère, le mystère, porte en lui les nombreuses autres interprétations qui n'ont pas vocation à le détenir.

Il nous faut les attendre.

Dans l'angoisse.

Non pas celle qui "se fait du mauvais sang", mais dans une attente soucieuse et rythmée, celle qui nous constitue essentiellement, où nous avons soin et naturellement soucieux de la vie.

Dans l'angoisse, celle où nous entendons comme dans le silence une voix. Celle qui parfois nous tient éveillés nuit et jour, afin que nous l'aimions comme elle nous aime.

L'angoisse, elle fait qu'à l'instant de conclure reste présente à notre mémoire la phrase de Charles Péguy que nous citions au début de ce texte, trop incidemment, ou en oubliant de prendre garde à l'incident. Selon elle, il peut advenir que le mensonge "contamine le langage même..."!

C'est ce que nous n'avons cessé d'essayer de dire!

Afin de ne plus être tenus à l'écart de la vérité, entendre les paroles que nous disons, entendre ce que dit la parole.

Ne pas laisser la contamination l'atteindre, ne pas la laisser se détourner de nous. Pour elle dans l'angoisse et par elle habités comme dans l'amour.

Pour sa constance, il nous faut nous tourner vers ceux qui veillent à la menace pesant sur le langage : les poètes.

Par quelle malédiction devrions-nous encore en être isolés?

Qu'est-ce qui nous en sépare, nous fait dévier? Allons-nous continuer longtemps à ne pas nous révolter? N'avons-nous vraiment plus d'yeux et d'oreilles pour rien?

Pourtant toujours cela qui demeure en nous. C'est au cœur, dans le sang, et de temps en temps cela s'accélère.

Etre dans l'angoisse, connaître son urgence, soutenu par elle, regarder ce qu'elle montre, se risquer à devenir poème. Le redevenir, ne l'oublions pas.

Cela, ne le remettons pas à plus tard que maintenant.

Dans son recueil *Une saison en enfer*, Arthur Rimbaud a rassemblé six poèmes en un poème, il se nomme "Mauvais sang", il dit le "délaissement" :

"Connais-je encore la nature? me connais-je? - *Plus de mots*", "pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas...", "Mais toujours seul ; sans famille", "Allons! La marche, le fardeau, le désert, l'ennui et la colère", "la race inférieure a tout couvert", "moi, je suis intact".

L'angoisse, Stéphane Mallarmé la pense, la vit, comme "lampadophore" ; Arthur Rimbaud voit grâce à elle notre présent monde se former. Il le dit.

Ce monde, c'est celui du nihilisme, il est terrible, il nous effraie tous, différemment.

Pourtant, suivant comment nous porte notre angoisse, comment nous la portons, et si nous tenons à la suivre, nous sommes traversés comme par un air de fête et sur nos lèvres s'affermit le sourire de la reconnaissance.

Entendre vraiment Rimbaud, laisser être ce risque, accomplir ce voyage, aller là où nous sommes, en enfer si c'est l'enfer, jamais détenus en lui si nous saluons, même ce séjour.

Comme il nous est donné d'y être et de l'éprouver, nous sommes ailleurs, qui est là vraiment, la vraie vie dans ce mouvement?

Laisser l'angoisse nous mettre au monde, aller jusqu'à le dire, penser l'enfer jusqu'à la saison, jusqu'à l'appel en elle d'une autre saison.

DIVERS

DES LISTES ET DES LISTES

Dans *Le Voyageur et son ombre*, paru en 1880, Nietzsche écrit : «Un état sublime de l'humanité est possible, là où l'Europe des peuples n'est plus qu'un oubli obscur, mais où l'Europe vit encore en une trentaine de livres très vieux, jamais vieilliss.»

François Vezin a choisi dans l'Antiquité la liste probable des grands textes auxquels pensait Nietzsche :

La Bible	Lucrèce
Homère	Catulle
Hésiode	Salluste
Sapphô	Les poèmes d'Horace
Pindare	Virgile : <i>Les Géorgiques, L'Enéide</i>
Parménide	Tibulle
Héraclite	Ovide
Empédocle	Juvénal
Eschyle	Tacite
Sophocle	Sénèque
Euripide	Marc Aurèle
Aristophane	<i>Les Confessions</i> de saint Augustin
Hérodote	
Thucydide	
Platon	
Aristote	

QUESTIONS DE LISTES

Le questionnaire de SAXIFRAGE se propose d'établir une liste de listes. Il peut être posé par écrit ou de vive voix. Ce questionnaire, partiel et partiel, ne cherche pas à obtenir des réponses longuement mûries : elles sont fonction surtout de l'heure à laquelle les questions sont posées, ce qui revient à dire qu'elles ne prétendent à aucune exhaustivité. Il s'agit, pour la personne interrogée, de rentrer dans le jeu, et de le jouer au rythme de ce qui lui vient immédiatement à l'esprit comme première réponse. Le joueur qui se prête à la rapidité de ce questionnaire a cependant tout loisir de ne pas répondre à certaines questions, en s'en justifiant ou non, ou encore de répondre en mettant en question la question. Au lecteur d'entendre, au-delà de ce qui peut apparaître comme des réponses arrêtées, quelque chose de la personnalité de leur auteur dans son caractère insaisissable.

1. Des livres auxquels vous revenez régulièrement.
2. Des œuvres d'art qui vous ont accompagné ou vous accompagnent aujourd'hui.
3. Des hommes avec lesquels la poignée de main échangée a marquée votre existence.
4. Des musiques que vous écoutez en travaillant.
5. Quels sons gardez-vous de la journée d'hier?
6. Des phrases ou des airs qui vous soutiennent en ce moment.
7. Des parfums et des goûts qui vous sont chers depuis l'enfance.
8. Avez-vous des animaux préférés? Pourquoi?
9. Quels endroits, là où vous habitez, vous font particulièrement respirer, vous rendent joyeux ou vous fortifient?
10. Les dix villes étapes de votre tour de France.
11. Quelques noms d'artistes contemporains connus que vous admirez.
12. Quelques noms d'artistes contemporains méconnus que vous admirez.
13. Un ou deux ouvrages publiés dernièrement à lire.
14. Des films récents que vous conseilleriez d'aller voir.
15. Le dernier événement ou geste politique que vous avez apprécié, en France ou dans le monde.
16. La dernière décision politique qui vous a choqué.
17. La dernière chose vue à la télévision, au cinéma ou ailleurs qui vous a impressionné.
18. Trois actrices qui vous font rêver ; dans quelles scènes de films?
19. Votre Cinq majeur dans un ou différents sports.
20. Vous avez de l'insomnie. A trois heures du matin, que choisissez-vous de regarder sur votre magnétoscope (pouvez-vous donner trois réponses par ordre de préférence) :
 - Ma sorcière bien-aimée
 - Les envahisseurs
 - Chapeau melon et bottes de cuir
 - Les saintes chéries
 - Enquêtes à l'italienne
 - Star Trek
 - Max la Menace
 - Amicalement vôtre
 - Belphégor
 - Miami Vice
 ou Histoires naturelles ou autres...
21. Dans la même situation d'insomnie, y a-t-il un clip que vous auriez envie de voir? Pourquoi?
22. Sinon, que faites-vous en pareil cas?
23. Sur quel air voulez-vous danser?

QUESTION DE LISTES

Laurence Kohler

REPONSE DE :

- 1 L'Art Roman aux éditions Mazenod
les œuvres de Baudelaire
la correspondance de Proust
les livres de Paul Gêroudet sur les oiseaux
l'Atlas.
- 2 La chapelle Scrovegni
le pont du gard
les abbayes cisterciennes
la cathédrale d'Autun
l'oeuvre de Matisse
Paestum.
- 3 Mes amis.
- 4 Trenet
Sade
Bach, les Toccatas, le petit livre de Bach
Rameau, l'oeuvre pour clavecin
Coltrane, Monk, Parker et le jazz en général.
- 5 Le bruit de la pluie sur les vitres
le bruit des essuie-glaces.
- 6 Il est un air pour qui je donnerais...
- 7 La coquille Saint-Jacques
le muguet
le melon
les iris
l'odeur des protèges cahiers plastiques
la colle blanche.
- 8 Les poissons et les oiseaux en général, pour leurs couleurs magnifiques, et à cause de l'élément où ils vivent, qui n'est pas tout à fait le nôtre.
- 9 Le jardin du Luxembourg, le Louvre et les Grands Magasins.
- 10 Strasbourg, Colmar, Belfort, Besançon, Dôle, Châlon, Macon, Lyon, Saint-Etienne, Clermont-Ferrand, Ussel, Tulle, Brive, Bergerac, Libourne, Bordeaux.
- 11 Jim Jarmush, Jean-Marie Straub, John Chamberlain, Robert de Niro.

- 12 J'aimerais bien les connaître.
- 13 Les livres que je lis actuellement ne sont pas des ouvrages récents.
- 14 Idem.
- 15 La prolongation (trop courte) du moratoire sur la chasse à la baleine.
- 16 La politique actuelle en général me choque.
- 17 L'attentat qui a eu lieu aujourd'hui à Florence au musée des Offices.
- 18 Nastassia Kinski dans Paris-Texas, la scène du peep-show. Michèle Pfeiffer dans Suzy et les Baker Boys lorsqu'elle chante sur le piano, Marilyn Monroe dans son dernier film, qu'elle n'a pas achevé.
- 19 Eddy Merckx, Fausto Coppi, Jacques Anquetil, Bernard Hinault et Laurent Fignon.
- 20 Les Saintes Chéries, Belphégor, Histoires Naturelles.
- 21 Je n'en regarde pas.
- 22 Je vais me faire un petit déjeuner et reviens à l'un des livres de la question numéro 13.
- 23 Sur un air de Thelonus Monk.

DES LISTES ET DES LISTES : FILMS

Ni tous aussi graves, ni tous aussi légers, inégalement beaux, dans une liste passagère sans les confondre parce qu'ils ne nous sont pas tous aussi chers, mais parce qu'ils nous ont à un moment souri, ils esquissent un visage.

Le marchand des quatre saisons	Au service secret de Sa Majesté
Ordet	Nosferatu
Steam boat Bill junior	Le mystère de la chambre jaune
La vie est belle	Drôle de drame
La grande frousse	Le mystère Picasso
La grande pagaille	Les ailes du désir
L'éclipse	Le port de l'angoisse
El dorado	Monkey business
La notte	Cria cuervos
Pendez-le haut et court	Moscou
Mauvais sang	La mort aux trousses
La nuit fantastique	Cendres et diamants
Le désert rouge	Les trente-neuf marches
Les fraises sauvages	Irma la douce
Rêves de femme	La femme et le pantin
Eve	Moonraker
L'heure du loup	Echec à la Gestapo
Solo	Entr'acte
L'adieu aux armes	I Vitelloni
L'Ibis rouge	Coeur de verre
Los olvidados	The fugitive
La bourse et la vie	Pain et chocolat
Les demoiselles de Rochefort	L'homme tranquille
Mamma Roma	Cabaret
Milliardaire pour un jour	La tête contre les murs
The lusty men	Sept jours en mai
Minnie and Moskowitz	Napoléon d'Abel Gance
Amore	Masculin-féminin
Monsieur Verdoux	La mort d'Empédocle
L'île nue	African Queen
Charlot	Silence et Cri
Andréi Roublev	J'étais un prisonnier
Fantomas se déchaîne	Le salon de musique
La sirène du Mississipi	Les sept samourais
Le silence est d'or	Le docteur Mabuse
Baisers volés	Le testament du docteur Mabuse
Fantomas contre Fantomas	Le diabolique docteur Mabuse
Domicile conjugal	

DES LISTES ET DES LISTES : ROMANS

Ni tous aussi graves, ni tous aussi légers, inégalement beaux, dans une liste passagère sans les confondre parce qu'ils ne nous sont pas tous aussi chers, mais parce qu'ils nous ont à un moment souri, ils esquissent un visage.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| Les Affinités électives | François le Champi |
| L'Amérique | La gloire de mon père |
| L'amant de Lady Chatterley | Le hameau |
| L'amour fou | L'île mystérieuse |
| Anna Karénine | Illusions perdues |
| Aphrodite | Jacques Vingtras |
| L'argent | Un jardin sur l'Oronte |
| De l'assassinat considéré comme un des beaux arts | Le joueur |
| Les aventures de Tom Sawyer | Le journal d'un curé de campagne |
| Billy Budd marin | Le journal d'une femme de chambre |
| Bouvard et Pécuchet | Justine ou les infortunes de la vertu |
| Le capitaine Fracasse | Lamiel |
| La chartreuse de Parme | Les liaisons dangereuses |
| Au château d'Argol | Lucien Leuwen |
| Le chancellor | Lumière d'août |
| Le chef-d'œuvre inconnu | Le Lys dans la vallée |
| Le chien des Baskerville | Madame Bovary |
| Le comte de Monte-Christo | La maison du chat qui pelote |
| Les confessions d'un mangeur d'opium anglais | Manon Lescaut |
| Les copains | Mauprat |
| Le cousin Pons | Mémoires de deux jeunes mariées |
| Croc-blanc | Les mémoires d'outre tombe |
| La débâcle | Les misérables |
| Les déracinés | La mort d'Ivan Illitch |
| Le diable au corps | Moustiques |
| Don Quichotte | Le mystère de la chambre jaune |
| La douleur | Les mystères de Paris |
| L'éducation sentimentale | Le neveu de Rameau |
| Ennemonde | L'oeuvre |
| L'espèce humaine | Les palmiers sauvages |
| L'éternel mari | Perceval ou le roman du graal |
| L'étranger | Pères et fils |
| La faim | La petite Roque |
| | Le procès |
| | Pylône |

Quentin Durward

A rebours

A la recherche du temps perdu (tous les tomes)

Ripley s'amuse

Raise High the Roof Beam, Carpenters

Le rivage des Syrtes

Le roman de renard

La Roquebrussanne 2 km 5

La rotisserie de la reine Pédauque

Le Rouge et le Noir

Salammbô

Sans famille

Sartoris

Satyricon

Sentimental journey

Le silence de la mer

Splendeurs et misères des courtisanes

Sur les falaises de marbre

Tandis que j'agonise

Les trois mousquetaires

Victoria

La vie et les opinions de Tristram Shandy

La vie inestimable du grand Gargantua

Le vieux père

Vingt mille lieues sous les mers

Voyage au bout de la nuit

Pierre Brueilles

- 3 petits homards pour quatre ou cinq...

Prendre de préférence des demoiselles de Cherbourg (petits homards de 250 à 300 grammes), bien vivants. Les couper en trois ou quatre d'un coup sec, avec un hachoir ou une serpette sur une planche de bois munie d'une rainure (c'est plus commode mais facultatif), de façon à pouvoir recueillir le "sang" des homards; les jeter vite dans une cocotte qui contient du beurre et un peu d'huile chauds. Faire revenir (comme un ragoût) jusqu'à ce que la carapace devienne rouge de tous les côtés. Verser un petit verre de calva, mais du vrai. Mettre le feu. Attention! Puis mouiller avec une demi bouteille environ (ou plus ou moins selon le goût) de vin blanc sec bon , mais pas un très grand cru, le bourgogne aligoté ou le pouilly-fuissé par exemple feront très bien l'affaire.

Ajouter le précieux "sang" et les déchets de la planche plus une cuillère à soupe d'échalottes, plus une cuillère à soupe d'ail, plus deux cuillères à soupe de persil haché, plus une petite boîte de concentré de tomates (ou mieux, le faire soi-même si l'on dispose d'un peu de temps et de bonnes tomates).

Saler, pimenter au cayenne ou poivre selon le goût, ou un peu de chaque?

Cuire un quart d'heure, vingt minutes, goûter, rectifier si besoin est.

Mettre dans chaque assiette ou dans un plat avec du persil haché en décor (sauce assez courte) et bon appétit.

On peut adapter cette sauce pour queue de langoustes ou lotte.

Si l'on choisit le poisson, trancher la lotte, et faire revenir les tranches dans du beurre plus huile de chaque côté à feu très vif dans la cocotte .

Flamber, enlever les morceaux, mettre le vin, ail, échalottes, persil, concentré, saler, pimenter, goûter, rectifier, et remettre les morceaux doucement cinq minutes pas plus pour que le poisson soit ferme. Servir avec du riz

Faire plus vite que je n'explique et adapter en bonne cuisinière ou bon cuisinier, c'est le secret de la recette.

POUR VOS ENVOIS:

Dactylographiez votre texte comme vousle désirez, en employant exclusivement le format A4 (21 x 29,7).

* Pour la première page, utilisez le modèle à en-tête ci-joint, en n'oubliant pas de mentionner, en haut de la page, aux emplacements prévus, le titre du texte et votre nom.

* Pour toutes les pages, veillez à respecter les marges minimales suivantes:

-première page : huit centimètres pour la marge du haut, deux centimètres pour les marges du bas et des côtés.

-pour les pages suivantes, toutes les marges (haut, bas, côtés) sont de deux centimètres.

* N'utilisez que le recto de chaque feuille.

* Pagez votre texte au verso et au crayon.

L'auteur est seul responsable de la mise en page et des corrections.
Adressez votre envoi à:

SAXIFRAGE
L'Agria
83630 Baudinard sur Verdon

SAXIFRAGE
L. C. I. A. B. T. C. Y.
E. G. A. T. K. P. S. P.

ABONNEMENTS

Abonnement simple pour six numéros : 300F.

Abonnement de soutien pour six numéros : 600F.

Abonnement bienfaiteur pour une somme que nous vous laissons déterminer.

Les règlements doivent être libellés à l'ordre de Saxifrage et envoyés à l'adresse suivante:

SAXIFRAGE
L'Agria
83630 Baudinard sur Verdon

Comité de rédaction : François Angot, Patrice Balter, Armelle Cloarec, Martine Cohen, Catherine Gaud, Pascale Magni, Françoise Posselle, Laurence Posselle, Philip Rigg, Daniel Roche, Florent Thibout, Michel Thouard.

Revue trimestrielle disponible en librairie, par abonnement ou sur commande.

Vente par correspondance, anciens numéros, abonnements, réception des textes proposés à la publication :

SAXIFRAGE

«L'Agria»

83630 BAUDINARD-SUR-VERDON

Société éditrice : OYAT N° I.S.S.N. : 1165 - 449X

Imprimé par Repro-Systèmes, Draguignan

