

NIOQUES

6



NIOQUE est l'écriture phonétique (comme on pourrait écrire *inivrant*) de GNOQUE, mot forgé par moi à partir de la racine grecque signifiant *connaissance*, et pour ne pas reprendre le GNOSSIENNE de Satie ni le CONNAISSANCE (de l'Est) de Claudel.

Francis Ponge.

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

NIOQUES

6

Martin Heidegger & Hisamatsu	<i>L'essence de l'art</i>	7
<i>Traduction & préface de Jean-Marie Sawage</i>		
Bernard Collin	<i>Cousu à la terre</i>	23
Jacques Clerc	« <i>Simplicius</i> »	27
Marcel Cohen	<i>Sans titre</i>	35
Henri Maccheroni	<i>Firenze (des Fondations et des Utopies III)</i>	42
Sonya Ophh	<i>A Félix Guattari</i>	51
Albane Prouvost	<i>Ne tirez pas camarades</i>	55
Jean Laude	<i>Dunes</i>	67

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

140000

MARTIN HEIDEGGER & HISAMATSU

L'essence de l'art

Entretiens des 18 et 19 mai 1958

Traduction & préface de Jean-Marie Sawage

STANLEY & STEVENSON
1914
The first of the series
The first of the series

« La contingence est une condition inévitable de la réalité concrète dans le domaine de la théorie, mais, dans le domaine de l'action, il nous est peut-être possible de combler la lacune de théorie si nous nous donnons à nous-mêmes cet ordre :

Fais en sorte que les rencontres ne se produisent pas en vain. »

Kuki Shūzō.

Heinrich Wiegand Petzet, biographe et ami intime de Heidegger, écrit dans son livre *Auf einem Stern zugehen — Begegnung mit Martin Heidegger 1929 bis 1976* — :

« Je garde du comte Kuki un souvenir impérissable ». Cette phrase, au début d'un dialogue sur la parole, que Heidegger a intercalée entre ses conférences sur Trakl et George, dit plus qu'il n'y paraît tout d'abord. En effet, avec le souvenir de ce comte japonais s'ouvre un chemin. C'est le chemin qui relie la pensée de Heidegger avec le monde de l'Extrême-Orient »¹.

De fait, de nombreux penseurs asiatiques, de l'Inde au Japon, sont en effet venus en Occident à la rencontre de Martin Heidegger, soit pour travailler avec lui ou sous sa direction, soit simplement pour le rencontrer. Citons, entre autres, parmi les plus célèbres :

- le philosophe indien Jarava Lal Mehta, qui enseigna à Bénarès, à Hawaï et à Harvard,
- les philosophes chinois Chung-yuan Chang, qui enseigna également à Hawaï, et Paul Shi-yi Hsiao, qui publia une traduction italienne du *Tao-tê-king* de Lao-Tseu et en commença une autre, en allemand, avec Heidegger (mais, faute de temps, seulement huit chapitres furent traduits),
- le moine thaïlandais Maha Mani Bikkhu,
- les philosophes japonais Tanabe Hajime, Kuki Shūzō, Nishitani Keisei Keiji, Tsujimura Kōi'ichi, Miki, Kiyoshi, Kojima Takehiko,
- le germaniste nippon Tezuka Tomio, qui fut le Japonais de l'« Entretien de la Parole »,
- ainsi que les bouddhistes zen Suzuki Daïsetz Teitaro et Hisamatsu Hōseki Shin'ichi.

Nous restent de toutes ces rencontres des correspondances et dialogues, dont font partie les deux entretiens que Heidegger a eu avec Hisamatsu et que nous vous présentons ici dans leur traduction française.

Célèbre Maître zen et calligraphe réputé, Hisamatsu est également un grand connaisseur en matière d'art zen. L'éditeur Risōsha de Tôkyō

1. *Aller vers une étoile — rencontre avec Martin Heidegger : 1929-1976* —, chapitre VII « Hellas und Buddha » (Hellade et Bouddha), sous-chapitre « Der Mönch aus Bangkok » (le moine de Bangkok), Societäts-Verlag, 1983, p. 175.

a publié ses œuvres complètes en huit volumes. Hisamatsu enseignait à l'Université de Harvard aux Etats-Unis lorsqu'il rencontra le théologien Paul Tillich en novembre 1957 et avec lequel il dialogua². Peu de temps après paraissait en 1958 à Tôkyô un livre sur « le zen et l'art ». Lors d'une escale à Paris, il fit une conférence au Musée Guimet le 26 avril 1958 sur le thème de son livre³, avant de se rendre pour la même raison en Allemagne, plus précisément à Hambourg, Munich et Fribourg. On profita également de sa présence à Fribourg pour organiser un colloque à l'Université Adbert-Ludwig sous la présidence de Martin Heidegger le 18 mai 1958 dont le thème était « l'essence de l'art » et auquel furent conviés une trentaine de poètes, peintres, chercheurs et critiques venus de tous les côtés de l'Allemagne, de la Suisse et de l'Angleterre.

Le lendemain de ce colloque Hisamatsu fut invité à prendre le thé chez Heidegger et cette nouvelle rencontre donna lieu à une conversation détendue entre les deux penseurs. L'éditeur japonais d'Hisamatsu l'intitula très subtilement : « Deux miroirs se reflètent ».

Le colloque, ainsi que la conversation, furent traduits en japonais par les soins de Tsujimura Kôichi et repris tous les deux dans les œuvres complètes d'Hisamatsu⁴.

Il existe également chez Bokubi Press une édition trilingue (anglais, allemand, japonais) de ce colloque, limitée à 800 exemplaires, qui fut publiée en 1963 par les soins de l'un de ses participants, le peintre Alcopley.

Cette édition contient des dessins et des peintures de cet artiste, dont ceux qu'il a intitulé « structures de la parole » et qui furent réalisés pendant qu'il écoutait le dialogue qui avait lieu entre Heidegger et Hisamatsu. Voici ce qu'il en dit lui-même :

« J'écoutais d'abord attentivement leurs pensées, et ensuite, dans l'inspiration du moment, je traçais les lignes sur le papier. Ces tracés semblent ainsi caractériser plus leurs pensées que les mouvements des mots prononcés. C'était comme si les pensées engendraient en moi, auditeur, un écho que, transformé en un autre médium, je pouvais fixer sur le papier, si bien que le mouvement du dit se laissait finalement prendre dans l'espace limité de la page. »

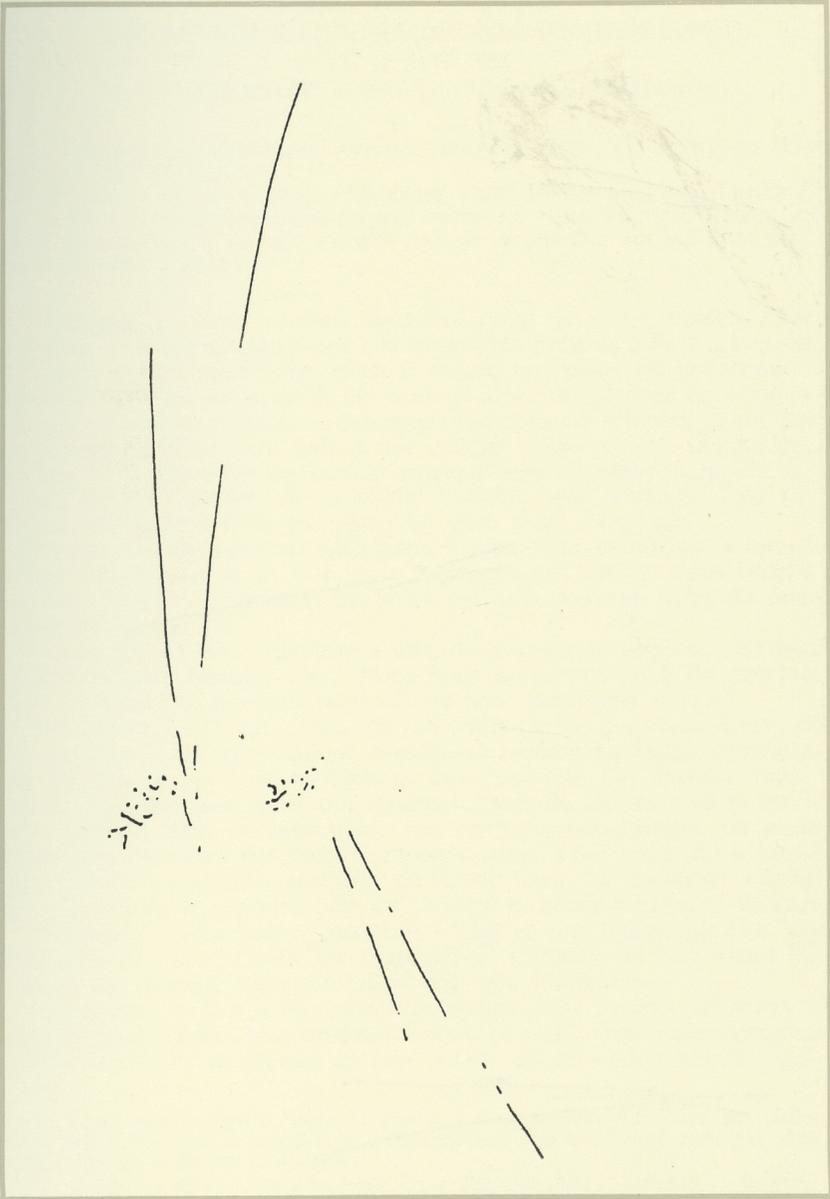
Nous publions le premier dialogue, traduit de l'allemand, avec les reproductions des dessins tirés de « structures de la parole » et dont les originaux firent partie de la collection privée d'Hisamatsu, et le deuxième dialogue, traduit du japonais, avec son texte japonais, aucune trace en langue allemande ne subsistant de cette conversation.

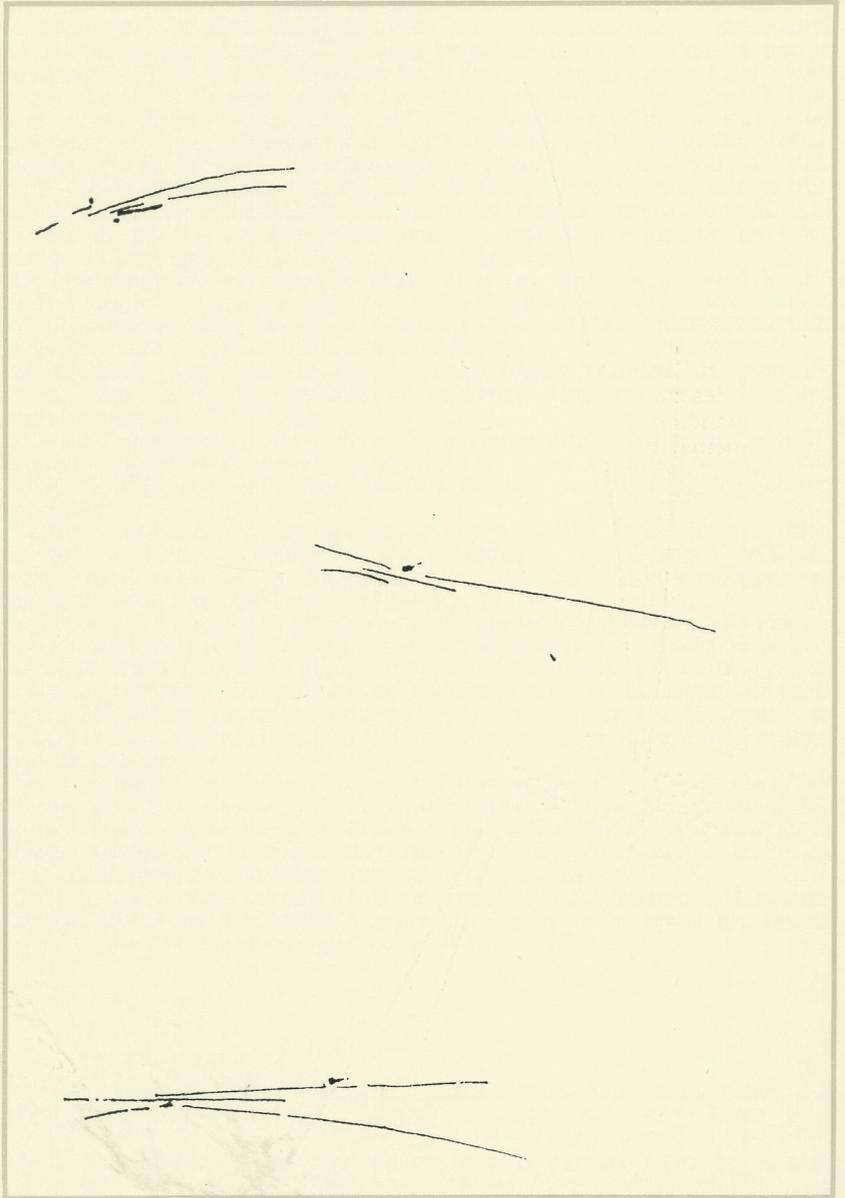
Qu'il nous soit enfin permis ici de remercier très cordialement Hermann Heidegger qui nous a autorisé à reproduire pour cette revue ces textes dans la traduction française que nous en avons faite.

2. *The Eastern Buddhist*: «Dialogues East and West»: Conversations between Dr Paul Tillich and Dr Hisamatsu Shin'ichi, 3 parties : vol. IV, n° 2, oct. 1971, pp. 89-108 ; vol. V, n° 2, oct. 1972, pp. 107-128 ; vol. VI, n° 2, oct. 1973, pp. 87-114.

3. Cette conférence a été traduite en français par les soins de Shibata Masumi dans son livre *Les Maîtres du zen au Japon* publié en 1974 chez Robert Laffont, pp. 195-205.

4. En ce qui concerne le colloque du 18 mai 1958, voir les *œuvres complètes* d'Hisamatsu Shin'ichi (Tôkyô, Risôsha), 1970, tome V, pp. 461-469. Quant à la conversation du 19 mai 1958 (idem), 1969, tome I, pp. 408-411.





L'ESSENCE DE L'ART :
ENTRETIEN ENTRE HEIDEGGER ET HISAMATSU
LE 18 MAI 1958
A L'UNIVERSITE ALBERT-LUDWIG DE FRIBOURG

*(Le Professeur Heidegger, s'étant trompé d'heure, est arrivé en retard, environ vers 18 h 15).
Hisamatsu. — Le professeur Heidegger étant arrivé un peu en retard, je ne regrette rien, puisque son retard même est venu du rien. Le zen aussi est venu du rien. C'est une grande joie de rencontrer un collègue qui est venu du rien (rires)⁵.*

Heidegger. — Nous voulons, de notre point de vue européen, faire la tentative de saisir quelques-uns des caractères propres à l'art. La question de savoir si l'art dans notre siècle a encore une place est pour nous une question des plus urgentes. Nous voulons ainsi commencer le colloque en nous demandant comment, ce que nous nommons art oriental, se comprend par soi-même. Pour être tout à fait concret nous voulons demander, en somme — la diversité du monde extrême-oriental étant supposée — si, là-bas, on peut parler, de la même manière que nous, de l'art et de l'œuvre d'art. Avez-vous au Japon un nom pour l'« art » ?

Gundert. — On pourrait également, à juste titre, retourner la question, à savoir demander si, ce que nous nommons art, est art dans l'esprit et la vision extrême-orientaux. Ce point est très souvent sujet de controverses au Japon.

Heidegger. — Pour répondre à cela, on devrait, en somme, questionner en direction du concept d'art. Nous nous bornerons ici à du provisoire. Y a-t-il un mot en japonais pour ce que nous nommons « art » ?

Hisamatsu. — Il est facile de répondre à la question. L'art, dans son sens moderne (d'esthétique occidentale) existe au Japon depuis environ 70 ans et est une traduction. Les Japonais ont intégré tous les concepts occidentaux et les ont rendus à l'aide de vieilles racines qui leur sont propres. Afin de reproduire ces concepts occidentaux, on a donc avant tout construit des mots composés. Ainsi « *Gei* » signifie à l'origine l'art comme possibilité générale du savoir-faire. Le composé « *Gei-jiz* » est, par contre, la reproduction du concept esthétique-occidental de l'art.

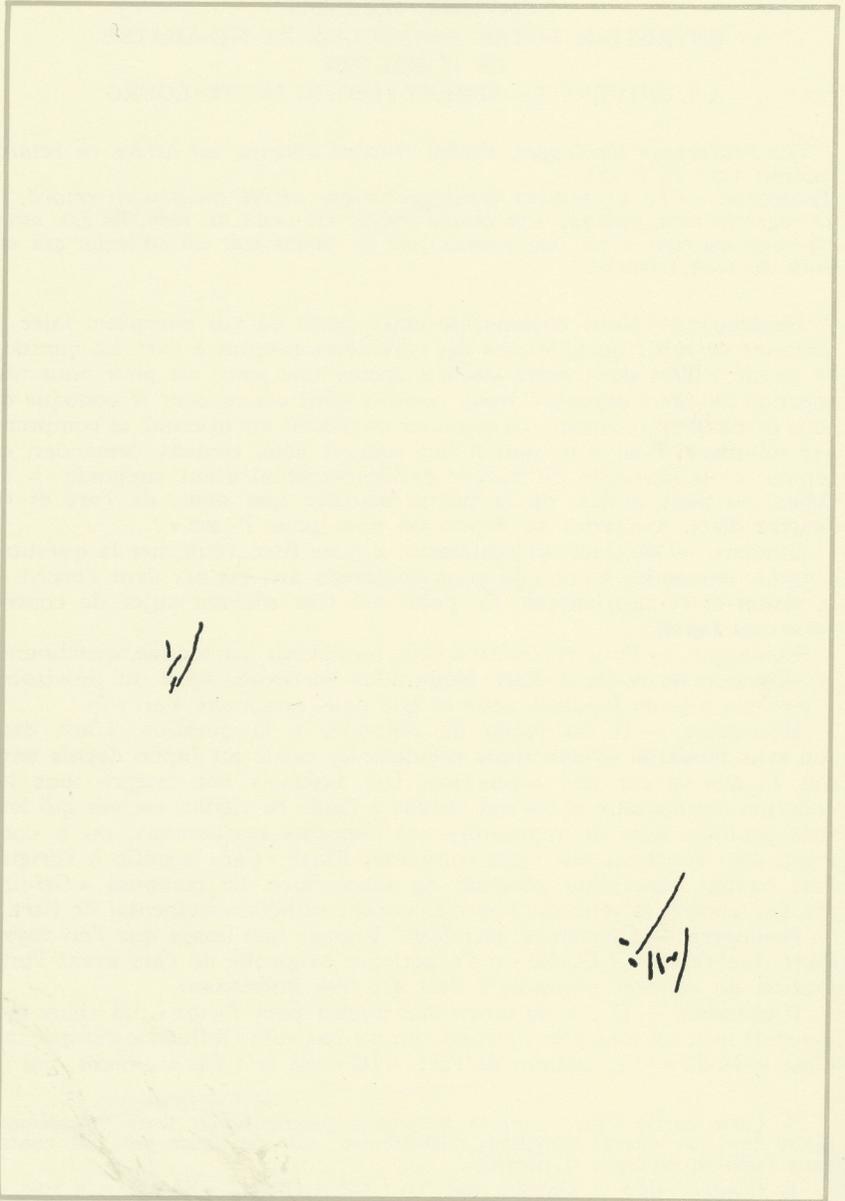
Heidegger. — Qu'était-ce autrefois ? Était-ce une image que l'on voyait dans l'œuvre d'art ? Quelle est l'expérience originelle de l'art avant l'intégration du concept européen ? Ceci est très intéressant.

Hisamatsu. — Il y a un autre mot ancien pour l'« art », un vieux mot japonais avec un sens plus profond, qui n'a pas subi l'influence européenne. C'est « *Gei-dô* »⁶ : le chemin de l'art. « *Dô* » est le « *Tao* » chinois, qui ne

5. Cette partie figure dans la traduction japonaise du texte du colloque parue dans les œuvres complètes d'Hisamatsu ; elle ne figure pas, par contre, dans l'édition trilingue d'Alcopley.

6. *Geidô* : « *dô* » = chemin, voie, rue. Par exemple : « *Shodô* » : la voie de l'écriture.

Le « *dô* » japonais correspond au « *Tao* » chinois et s'écrit avec le même idéogramme. C'est le « *Tao* » du taoïsme que l'on retrouve, par exemple, dans le livre de Lao-Tseu : *Tao-tê-king*, que l'on peut traduire par *La Voie et sa Vertu*.



signifie pas seulement le chemin comme méthode ; il a un rapport intérieur très profond à la vie, à notre essence. Ainsi l'art a-t-il une signification déterminée pour la vie elle-même.

Vietta. — Ce chemin de l'art pour le bouddhisme zen est-il nécessaire ? Le zen a-t-il, après tout, une nécessité à l'art ? Pourquoi appeler l'art « chemin » ? Pourquoi, tout compte fait, le zen a-t-il besoin de l'art ?

Hisamatsu. — La possibilité dans l'art zen signifie deux choses :

— D'abord, l'homme est ainsi porté de la réalité vers la source de la réalité ; l'art est un chemin, par lequel l'homme pénètre dans la source ;

— Ensuite, l'art a ce sens que, par lui, l'homme, après avoir pénétré dans la source, revient à la réalité. L'essence propre de l'art zen demeure dans ce retour. Ce retour n'est rien d'autre que l'effet de la mise en œuvre elle-même de la vérité même du zen. La source ainsi nommée de la réalité est la vie ou le soi authentique et originel et, pour ainsi dire, l'isolement divin de toute contrainte, le fait d'être affranchi de toute contrainte formelle. Ce fait d'être affranchi se nomme aussi « Rien ». Tout ceci est la même chose.

Gundert. — Il y a ainsi deux voies dans le zen : tout d'abord, la voie au sens négatif, pour laquelle la réalité est niée. Ce négatif est la condition d'acquisition du positif. Au retour de ce Rien, le vivant se montre : c'est l'essentiel dans l'art zen.

Hisamatsu. — Non pas l'acquisition de la source, mais qu'elle vienne à apparaître par soi-même, c'est l'essentiel de l'art zen. Le positif de l'essence du zen demeure dans ce jaillissement de la source, dans la monstration de la source elle-même. C'est l'activité de la vérité du zen. L'essence du zen demeure non pas dans la voie du se-rendre, mais dans la voie du retour.

Heidegger. — Je voudrais partir d'un dialogue que j'ai eu à Vienne avec Monsieur Hisamatsu grâce auquel nous pourrions faire un pas plus loin dans la question qui nous préoccupe ici. L'art européen a pu être décrit dans son essence par le caractère de la représentation. Représentation, Eidos, rendre visible. L'œuvre d'art, la création artistique, met en image, rend visible. Au lieu de cela, la représentation est, dans le monde extrême-oriental une entrave ; la représentation plastique, l'image qui rend visible a le sens d'un obstacle.

Hisamatsu. — Aussi longtemps que l'homme se trouve sur le chemin de la source, l'art comme représentation de la plasticité est pour lui un obstacle. Mais quand il s'est enfoncé dans la source, alors le rendu-visible de l'eidétique n'est plus un obstacle ; il est alors plutôt la manifestation de la vérité originelle elle-même.

Heidegger. — L'écrit, le dessiné n'est pas seulement obstacle, mais aussi contre-obstacle, occasion pour le mouvement qui va de soi à la source.

Hisamatsu. — Une œuvre d'art zen est belle quand parle en elle le fondement originel de la vie. Alors s'offre à celui qui contemple la possibilité que ce fondement s'ouvre à lui.

Heidegger. — Dans l'art extrême-oriental, on ne montre jamais l'objet qui agit sur le spectateur. L'image n'est ni un symbole ni un emblème, mais j'accomplis bien plutôt dans la peinture et l'écriture le mouvement vers le Même.

Hisamatsu. — En effet, l'essence d'une ligne tracée ne se trouve pas dans le caractère-symbole mais dans le mouvement. Je suis entièrement d'accord avec cette conception du mouvement. L'œuvre d'art n'est pas un objet derrière lequel il y aurait une signification ou un sens ; elle est plutôt effet immédiat, mouvement. Cependant, aussi longtemps qu'il est question de parvenir au mouvement même de l'origine, on est plus ou pas encore dans l'origine. Mais se trouve-t-on dans la source, alors le mouvement se meut de soi-même.

Muller. — Pour résumer cela, pour autant que j'ai compris, je dirais : ce mouvement n'a lieu que lorsqu'on a déjà pénétré dans la source. Ce n'est pas une propédeutique. L'art authentique naît du fruit de la source. L'art ne naît pas du mouvement qui nous mène à la source, mais du mouvement qui accomplit l'origine dans la monstration.

Hisamatsu. — L'origine est en Occident de quelque manière que ce soit un étant, un eidétique. L'origine dans le zen est le sans-forme, le non-étant. Ce « Rien » n'est pourtant pas une simple négation. Ce Rien est libre de toute forme, c'est pourquoi il peut se mouvoir comme le sans-forme absolu, totalement libre, toujours et partout. Dans ce libre mouvement demeure le mouvement d'où naîtra l'œuvre d'art.

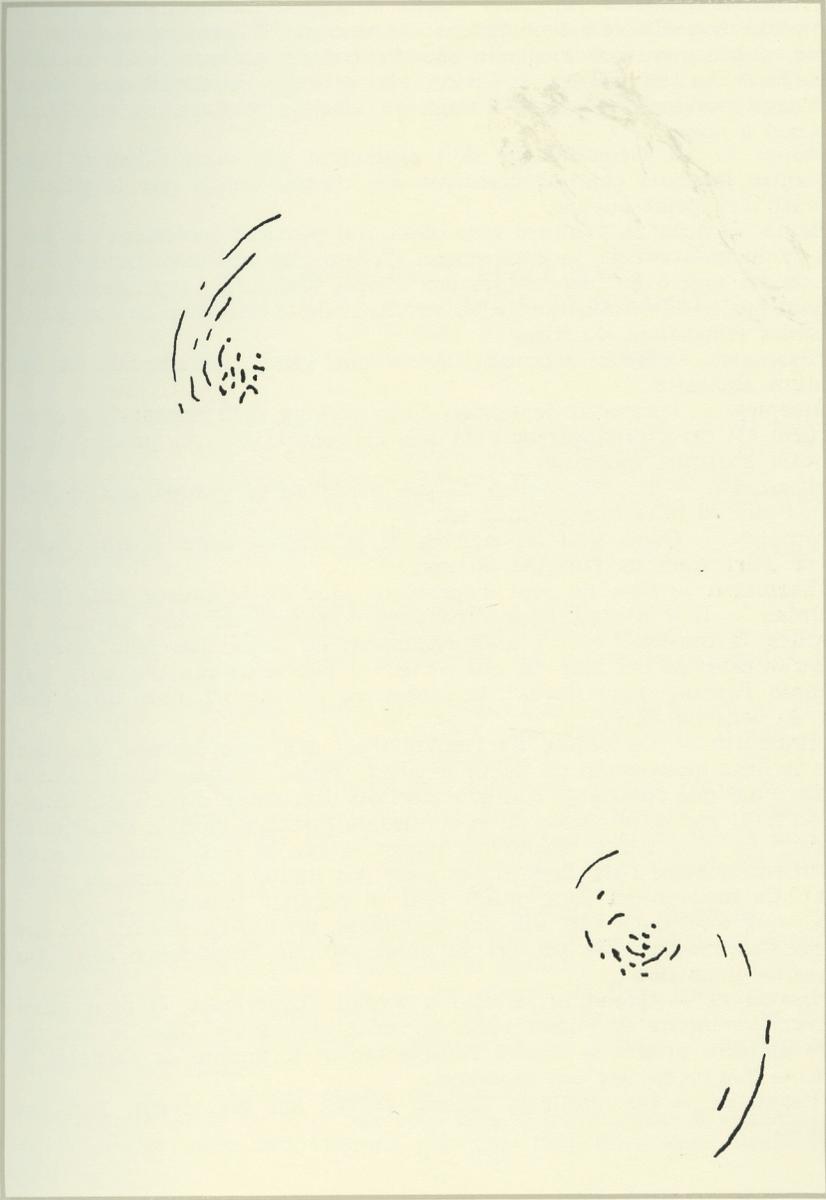
Heidegger. — Ce vide n'est pas le Rien négatif. Si nous entendons le vide comme concept spatial, alors nous pouvons dire que le vide de cet espace est précisément la mise en place qui rassemble toute chose.

Hisamatsu. — Je suis entièrement d'accord avec la mise en place. Cette mise en place doit toujours être libre de toute attache. Elle ne doit pas être assujettie à l'objectivité et à la valeur. Elle est la libre activité de la vie de la vérité-zen elle-même. La beauté d'une œuvre d'art dans le zen tient au fait que le sans-forme vient à s'incarner dans n'importe quelle image. Sans cette incarnation du même informel dans une forme captatrice l'œuvre d'art zen serait impossible. La beauté est aussi dans le zen et est ainsi toujours à penser en relation avec la liberté du Même originel.

Bröse. — Ce qui vient d'être dit est, si l'on peut dire, également le dessein des arts plastiques contemporains en Occident. L'œuvre d'art dans l'intention des artistes contemporains n'est pas un symbole, mais le mouvement lui-même qui est ce qui derrière la chose elle-même la rend manifeste. Il y a trois tendances dans l'art contemporain : la tendance géométrique, la tendance totalement informelle, et celle qui se situe au niveau du signe. Les beaux-arts modernes veulent que chaque signification, chaque signe soit mis à l'écart. Le but n'est pas quelque chose qui signifie, ni n'importe quel objet dans l'espace, mais en quelque sorte l'espace qui rassemble et met en place. En ce sens Klee est encore un symboliste. Il y a encore chez lui une instance objective, pas seulement le soi-qui-se-fixe-dans-l'œuvre de l'artiste.

Heidegger. — Est-ce exact ce que vous dites de Klee ? Je ne le crois pas. Mais supposé que cela soit avec l'art moderne, comme vous dites, que reste-t-il alors, où est surmonté le symbolique ? Quel genre de monde est-ce ? On ne doit pas négliger cette différence, à savoir que ce que nous avons peut-être jusqu'alors cherché ici est déjà au Japon, que les Japonais sont en sa possession.

Hisamatsu. — La peinture abstraite : l'essence de son abstraction se



trouve en cela que le peintre va dans le sens d'une destruction de la contrainte formelle. Ce mouvement est encore lié profondément à la forme, précisément parce qu'elle cherche encore quelque chose au-delà, vers l'extérieur. Par contre le peintre zen se meut diamétralement dans la direction opposée. Ce dont il s'agit ici, c'est la monstration du Même informel à nous.

Müller. — La différence ne doit également pas nous échapper que le peintre japonais peint directement des choses, tandis que le peintre abstrait n'en peint aucune.

Bröse. — Aussi la peinture sans objet, qui provient seulement des formes et du mouvement, va entièrement d'elle-même vers des formes, vers des choses tout à fait semblables aux choses réelles. Et cependant, elles ne sont pas une reproduction. Elles résultent de la tentative de conquérir certaines dimensions du Rien.

Hisamatsu. — Nous, Japonais, avons une grande intelligence de la peinture abstraite.

Alcopley. — J'aimerais demander si une certaine calligraphie du groupe Bokuzin est caractéristique de l'art zen. Ce groupe est très proche de la peinture abstraite moderne.

Hisamatsu. — Je souhaiterais ne pas parler de ce groupe, car je n'aimerais pas en faire une critique ici.

Alcopley. — Quels sont les critères de la critique pour savoir si une œuvre d'art vient de l'origine ou non ?

Hisamatsu. — Cela ne peut s'apercevoir que de la source elle-même.

Bröse. — Il y a chez nous différents domaines de l'art, comme la peinture, la musique, etc. Y a-t-il également au Japon des arts divers ? Et qu'en est-il de ces arts- là, qui n'existent pas selon nos concepts, par exemple, l'arrangement floral⁷, la cérémonie du thé⁸. Sont-ce aussi des arts au sens de l'art ?

Hisamatsu. — La beauté de l'œuvre d'art zen, son essence, consiste dans le libre mouvement du même originel. Quand ce mouvement vient à paraître par une contrainte formelle, ceci est une œuvre d'art. Cette incarnation n'est pas du domaine de la contrainte formelle dans le sens limité de l'art. La plus haute beauté est plutôt là où ne reste aucune forme ni structure. Aussi l'art dans le zen n'est pas limité à un domaine particulier. Ce mouvement peut plutôt venir à paraître partout.

X. — Y a-t-il dans l'art zen une technique, un enseignement ? Cet art peut-il s'apprendre ? Ou cet art se donne-t-il par l'expérience zen ? Ou nécessite-t-il un don ?

Hisamatsu. — Quand un artiste a atteint l'expérience, il peut aussi trouver la manière de laisser venir la vérité apparaître. Dans le trouver de la manière propre se trouve l'enseignement technique de l'artiste.

X. — Y a-t-il un art zen moderne ?

Hisamatsu. — De multiples façons. Où le zen est vivant, l'art est partout.

7. « *ikebana* », lit. « *la vie des fleurs* » ou « *kadô* », lit. « *la voie des fleurs* ».

8. « *chadô* », « *sadô* » ou « *cha no yu* ».

Heidegger. — Cela commence à être clair que nous ne pouvons pas encore attendre avec nos représentations (à savoir avec la représentation d'un chemin immédiat et durable) ce lieu où sont déjà parvenus les Japonais. J'aimerais clore avec un koan, qui est le koan préféré de Maître Hakuin : (levant une main) « *Ecoute le son du claquement d'une main !* »⁹.

DEUX MIROIRS SE REFLETENT :
ENTRETIEN ENTRE HEIDEGGER ET HISAMATSU
LE 19 MAI 1958
CHEZ MARTIN HEIDEGGER A FRIBOURG

Hisamatsu. — J'aimerais vous remercier cordialement d'avoir accepté de diriger hier soir le colloque malgré vos nombreuses obligations. Je vous remercie également chaleureusement pour votre hospitalité.

Heidegger. — Ce n'était pas évident, car étaient réunies là des personnes provenant de plusieurs disciplines différentes.

Hisamatsu. — Cela m'a beaucoup plu d'aborder tous ces différents domaines.

Heidegger. — Un tel colloque exigerait plusieurs jours.

Hisamatsu. — C'est certain, car se posent effectivement à ce sujet de difficiles questions. A quelles disciplines les personnes présentes hier appartiennent-elles ?

Heidegger. — Monsieur Bröse est Président de l'« *Association des Arts* ». Il est juriste de formation. Il a assisté à mon cours il y a 33 ans.

Hisamatsu. — Peint-il également lui-même ?

Heidegger. — Non, il ne peint pas lui-même. Il fait partie de cette organisation nommée « *Association des Arts* », s'occupe de la théorie de la peinture et encourage des jeunes artistes. On a eu ici il y a quelque temps un peintre de tendance « *abstractionniste* » dont le nom est Spiller.

Hisamatsu. — N'était-il pas proche de Paul Klee ?

Heidegger. — Klee était professeur de peinture au Bauhaus.

Hisamatsu. — Klee est une personne très connue, même au Japon.

Heidegger. — Paul Klee a bien connu Spiller.

Hisamatsu. — J'ai également vu les œuvres de Paul Klee.

Heidegger. — Lesquelles avez-vous vues ? J'ai Paul Klee en plus haute estime que Picasso. Klee est, à mon avis, un peintre beaucoup plus important que Picasso.

Hisamatsu. — Alcouple était-il en relation avec Klee ?

Heidegger. — Je ne peux pas vous dire. Apparemment il y a maintes ressemblances entre eux, encore que dès 1940 Klee nous avait déjà quitté.

9. Maître Hakuin Keikaku (1685-1768) : moine zen de la secte Rinzaï. Maître du haïku (poème de 17 syllabes), il fut aussi un calligraphe de talent et semble s'être exercé tardivement à l'art de peindre.

L'éditeur de ce livre s'appelle Spiller (*Paul Klee. Vie et œuvre*. Knauer Verlag). Il me semble qu'il viendra également ce soir. Cette peinture (peinture du Temple Jishô-ji) me fut amenée du Japon par le directeur de la compagnie de navigation « *Bemer Lloyd* ».

Hisamatsu. — Voici le temple Tôguji, on l'appelle Tôgu-dô. C'est dans ce bâtiment que se trouve le premier pavillon de thé japonais. On peut dire que la cérémonie du thé au Japon a commencé au temple Ginkakuji. Le shôgun Yoshimasa a commandé à Murata Shûko d'inaugurer ainsi la cérémonie du thé.

Heidegger. — Voici un recueil des œuvres de Klee paru récemment.

Hisamatsu. — C'est un livre de luxe. Il y a quelque chose d'oriental dans ce tableau. C'est « *L'escargot* » que j'aime le plus. Et vous, quelle œuvre de Klee préférez-vous ?

Heidegger. — J'apprécie le dessin intitulé « *Lune d'argent* ». Avez-vous visité Berne ? Le fils de Klee y habite et il possède de nombreuses œuvres de son père.

Tsujimura. — Nous avons seulement traversé Berne en train.

Heidegger. — Dommage ! Mais vous avez toutefois vu beaucoup de choses si vous avez pu contempler la « *Jungfrau* » et quelques autres sites avant de venir ici.

Hisamatsu. — J'aime bien ce tableau et sa couleur *sabi*¹⁰. Et en ce qui concerne le tracé des formes, il n'y a rien d'artificiel.

Heidegger. — Moi aussi j'aime bien ce tableau. L'original se trouve à Berne et s'intitule « *Sainte à une fenêtre* ». C'est une œuvre de ses dernières années.

Hisamatsu. — De quelque manière que ce soit, cela ressemble à la calligraphie japonaise.

Heidegger. — Oui, c'est vrai.

Heidegger. — Klee qui est lui aussi un grand musicien dit que les vrais maestros sont Mozart et Beethoven.

Hisamatsu. — J'aimerais entendre vos pensées récentes.

Heidegger. — Mes pensées récentes sont encore inachevées. Je les ai certes écrites, mais je ne m'en suis pas encore ouvert. Je n'avance en réalité que très lentement, à petits pas. C'est lié au problème du langage. Dans la conférence que j'ai tenu récemment, quelque chose de ces nouvelles pensées a transparu (conférence à Vienne : « *Poésie et pensée* ») ; cela forme l'arrière-fond de la conférence, mais n'a jamais été exprimé d'une manière précise et claire. Je voudrais surmonter les préjugés concernant le langage. La manière occidentale de saisir grammaticalement le langage est dominée non seulement par Aristote, mais aussi par l'ontologie grecque. Mais le langage du poète ne peut pas être saisi à partir d'une telle manière grammaticale de voir le langage. J'ai déjà eu l'occasion de m'exprimer sur ce point. Au regard de la vieille langue japonaise, qui n'avait encore eu aucun contact avec les langues indo-germaniques, je pense que l'on peut vraisemblablement poser quelques questions intéressantes. Klee a un jour écrit la chose suivante, qui résonne comme un poème :

10. Sabi : « Exprime un goût, une saveur subtile, une sensibilité. Dans le domaine poétique, *sabi* traduit le monde de la vision ; une sensibilité très pure ».

(Michel Random : *Japon. La stratégie de l'invisible*, éditions du Félin. Collection « Les Racines de la Connaissance », 1985, lexique p. 215).

*On peut envier les petits oiseaux,
ils évitent
de penser au tronc et aux racines,
et, agiles, contents d'eux-mêmes,
ils se balancent toute la journée
aux extrémités de l'arbre en chantant.*

Hisamatsu. — Il y a la même chose que ce que vous venez de dire dans le *mondô*¹² zen. Le langage dans le zen s'exprime d'une manière totalement libre. Si libre que c'est seulement après avoir été prononcé que se construit une grammaire.

Heidegger. — Mes réflexions vont aussi dans ce sens.

Hisamatsu. — J'espère réellement, en tout cas, que ces pensées seront portées à leur forme définitive.

Heidegger. — Mon élève Buchner est parti au Japon et je vous demande la faveur de vous occuper de lui.

Hisamatsu. — J'aimerais également apprendre de la part de Monsieur Buchner. Je souhaite que son séjour contribue au développement de la pensée Orient-Occident. J'aimerais qu'un jour l'Orient englobe l'Occident et réciproquement l'Occident, l'Orient, et que, de cette manière, advienne la pensée orientalo-occidentale.

Heidegger. — Je vous remercie pour ces paroles. Je pense qu'une telle rencontre entre l'Orient et l'Occident est plus importante que les contacts économiques et politiques.

Hisamatsu. — Je suis du même avis. Je pense que de telles rencontres modifieront sans doute même la politique.

Heidegger. — Cela va de soi. L'inverse n'est pas possible. Partant de la politique et de l'économie, on ne peut aller plus loin. Nous devons commencer à partir d'un lieu plus fondamental.

Hisamatsu. — En effet, je suis entièrement d'accord avec cela. Vos paroles me sont un précieux présent pour mon retour au Japon.

Heidegger. — Le colloque d'hier, autant que je puisse m'en rendre compte, a laissé une grande impression aux participants. Il en va de même de notre entretien d'aujourd'hui.

Hisamatsu. — Je vous en prie... Merci beaucoup! J'aimerais bien rapporter au Japon quelque chose écrit de votre main. Un poème que vous aimez, un de vos textes ou autre chose.

(Le Professeur Heidegger amène un exemplaire hors commerce du tirage limité de *Johann Peter Hebel : l'ami de la maison*).

Heidegger. — Je vais écrire en calligraphie allemande, et non latine.

Hisamatsu. — Ah! Merci beaucoup!

Tsujimura. — Je vous le traduis en Japonais. Il est écrit : « *Pour votre visite à Fribourg. Bien amicalement* » (le Professeur Heidegger donne également au Maître une autre œuvre de lui intitulée *Le chemin de campagne* après l'avoir dédiée).

Hisamatsu. — Merci beaucoup pour ces nombreux cadeaux (en désignant la photographie de Heidegger dans l'édition limitée hors commerce de Johann Peter Hebel). De quelle année cette photographie est-elle?

Heidegger. — Elle est de 1955.

12. « mondô » : questions et réponses, dialogue.

BERNARD COLLIN
Cousu à la terre



Il m'arrivera comme aux Egyptiens dans la mer Rouge, je serai noyé si je traverse, renvoie son cheval, cousu à la terre, je serai comme Pharaon et sa cavalerie, cousu à la terre, cousu avec elle, l'eau debout sans bouger, le mur à gauche, le mur à droite, renvoie son cheval, toucher la terre, couché dessus, se déplace avec elle, la déplace, ils parlaient entre eux de la vie intérieure, elle pénètre, elle traverse, pénètre jusque dehors, renvoie son cheval et rampe, est tombé, tombe, rampe veut dire écrit, rampe ici, eh ! cher petit vieux, tu voudrais le paradis avec les bêtes sauvages, n'a plus entièrement sa tête, plus la sienne, plus celle-ci, dessinait la bouche de profil et le menton, dessinait le pied commençant par le talon, une langue de terre s'avavançait dans l'eau, une langue humaine dans une flaque de sang, avalée, avait glissé pendant le sommeil, une personne près d'ici malheureuse, seulement capable de larmes, pleure toute seule dans la journée, derrière une porte tout près d'ici, une autre les yeux secs, on ne reproche pas à l'air d'être sec, on dit même qu'il est bon parce qu'il est sec, à cause de la sécheresse, c'est une source d'eau étrangère, d'eaux mêlées, rien que de l'eau venue d'ailleurs, n'a pas une pensée de son espèce à lui, toutes les autres à cet endroit, quelques-unes comprises, celles que je comprends, le petit peu, le petit troupeau de celles qui lui entrent dans la tête à mesure, lesquelles, la pensée de Zeus ou la pensée d'Ulysse ou la pensée du Cyclope, on vous a dit que l'égalité entre elles, le même poids, la même légèreté, plus divines, plus légères,

pensée de mouche, de mite, mérite des égards, mérite des reproches, revient sur le troupeau disparate, celui qui n'est pas le berger, à six pattes, à quatre, sur quatre pattes près du sol celui qui fait des cercles autour du berger comme une mouche dans l'herbe. Pensées identiques aux anciennes, trouvait plusieurs défauts aux pensées vieilles, où voulez-vous qu'elles remontent, j'ai consulté un mage, j'ai contemplé l'enfer, comme vous y allez, parce qu'elle hésite, dès que l'autre intervenant, dès que les mots à lui soufflés, je vous donne les mots et vous les mettez en ligne, et la chose devient lisible, les évolutions, mouvements de troupes, ordres exécutés, manœuvres, figures agréables, et d'où la difficulté à vous lire, ou le peu d'appétit observé, d'où la distance à parcourir, et vous lisez une ligne, et dit qu'il ne se passe rien encore, d'où cette différence aucune, on lui pose souvent des questions, comme à ces personnes qui donnent des éclaircissements, vérifier le poids ou le sens, pour apprécier le poids de la terre, placez-vous sur la bascule, revenez à cette distance où le langage, que ce n'est pas immédiat et sensible, direz-vous qu'il existe, doubler les rangs, doubler une ligne ce n'est pas en écrire deux, c'est doubler le nombre de mots par ligne, doubler le nombre des hommes de chaque rang, on ne dit pas qu'il existe la Peinture, nous n'avons pas d'image laissée par lui, ou la Musique, comme les croyants prétendent que leurs livres sont pleins de paroles venues du ciel, et même une fois écrites par Dieu lui-même, sa propre main, graphè graphè théou, mais Moïse brisa ce manuscrit, on raconte que l'écriture s'était effacée toute seule avant la colère de Moïse et que les morceaux de pierre ou corps célestes sans attendre avaient retraversé les nuages, direz-vous que c'est la distance à parcourir du ciel à la terre pour chaque syllabe, pour chaque lettre, rien de comparable avec les sons ou les couleurs, et la 2^e fois, l'un sous les yeux de l'autre comme *un homme parle à son ami*

JACQUES CLERC
Simplicius

« Il est facile de penser aux lieux où il y a, déjà,
de la pensée. »

Michel Serres.

La sculpture n'est pas seulement images ou volumes dans la lumière, elle est aussi espaces et lieux qu'elle nous révèle.

Un texte de Zénon (1) s'est peu à peu imposé pour un travail exécuté à Châlon-sur-Saône dans les ateliers de « La vie des formes » lieu de rencontre de sculpteurs de toutes tendances.

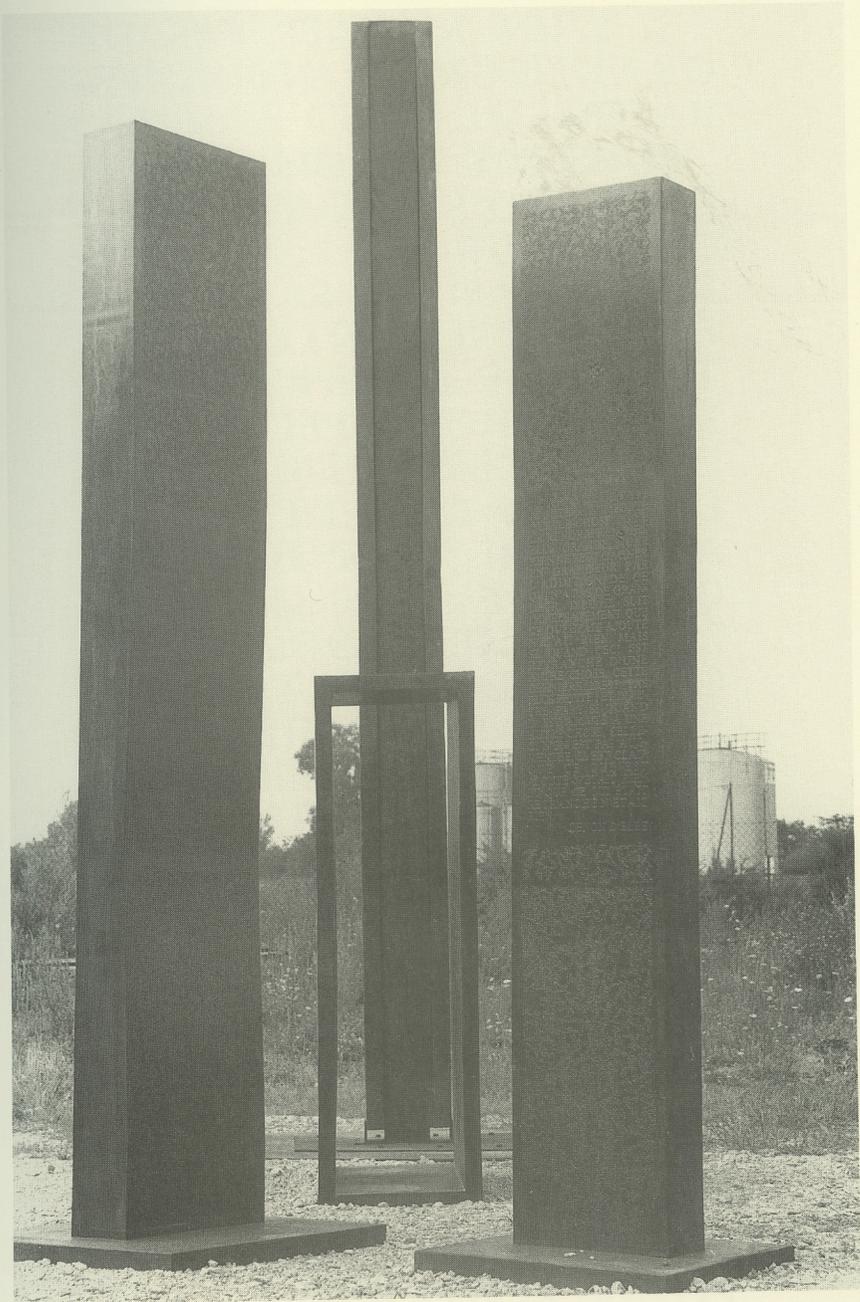
« Simplicius » : monument paradoxal constitué de quatre éléments ou « arguments ».

— deux stèles de 3,3 m. et 3,1 m. de hauteur présentent le texte gravé en creux.

— une grande colonne de bois et de métal de 5 m. de haut.

— entre ces deux éléments, un passage étroit, sur les parois quelques noms de penseurs, dans une antériorité ou une filiation de Zénon.

1) Penseurs grecs avant Socrate. Éditions Garnier-Flammarion



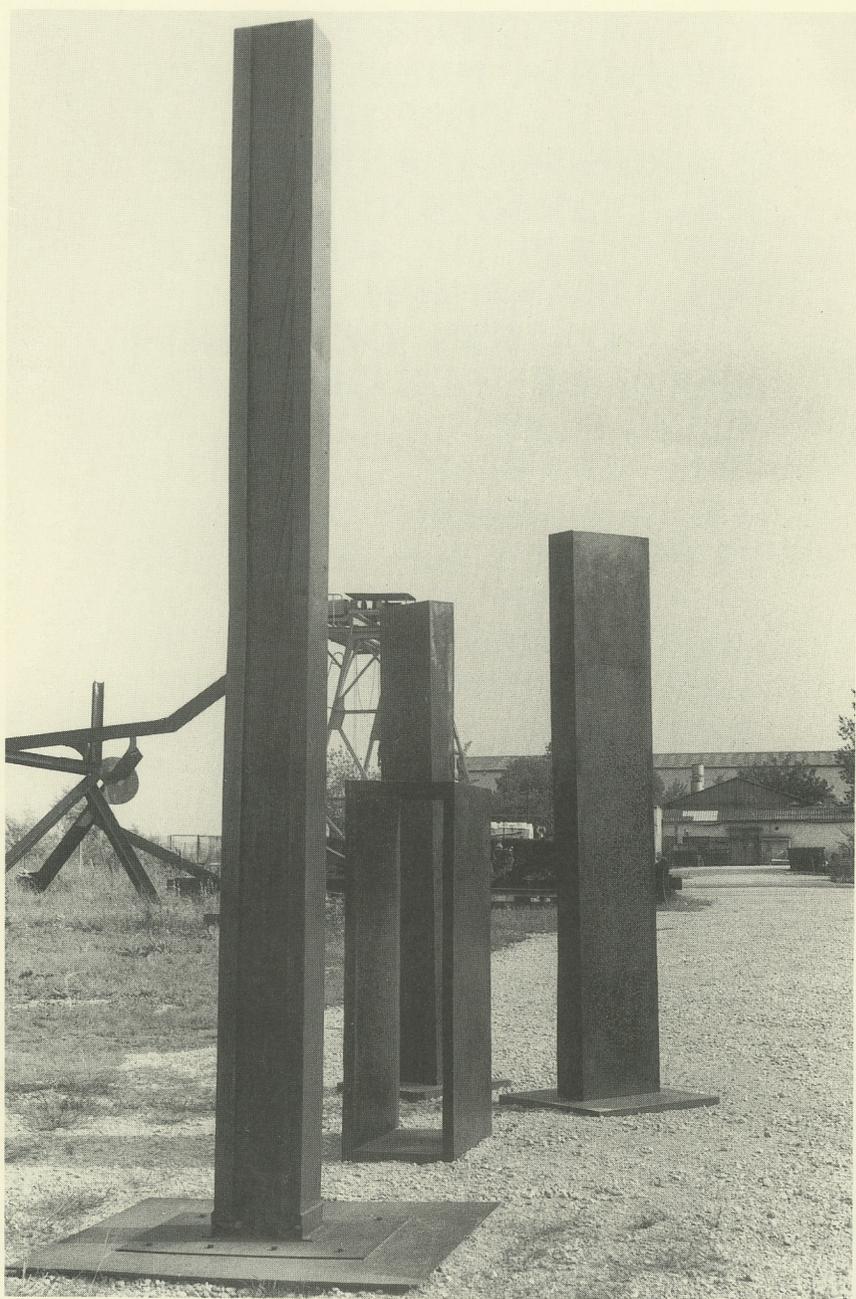
SI L'UN N'AVAIT PAS DE GRANDEUR, IL N'EXISTERAIT MÊME PAS.

MAIS, S'IL EST, CHAQUE UN DOIT AVOIR UNE CERTAINE GRANDEUR ET UNE CERTAINE ÉPAISSEUR ET DOIT ÊTRE A UNE CERTAINE DISTANCE DE L'AUTRE, ET LA MÊME CHOSE PEUT ÊTRE DITE DE CE QUI EST DEVANT LUI; CAR CELUI-CI AUSSI AURA UNE GRANDEUR, ET QUELQUE CHOSE SERA DEVANT LUI. C'EST LA MÊME CHOSE DE DIRE CELA UNE FOIS ET DE LE DIRE TOUJOURS; CAR AUCUNE PARTIE DE LUI NE SERA LA DERNIÈRE ET IL N'EST CHOSE QUI NE PUISSE ÊTRE COMPARÉE A UNE AUTRE.

DONC, SI LES CHOSES SONT UNE PLURALITÉ, ELLES DOIVENT ÊTRE A LA FOIS GRANDES ET PETITES, PETITES AU POINT DE NE PAS AVOIR DE GRANDEUR DU TOUT; ET GRANDES AU POINT D'ÊTRE INFINIES.

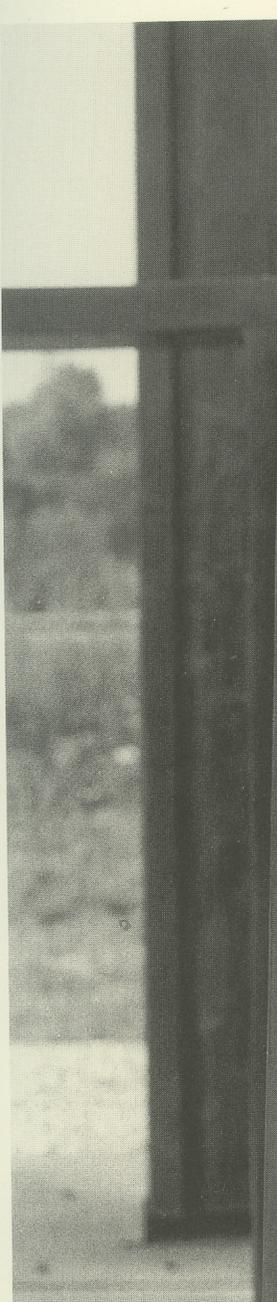
CAR S'IL ÉTAIT
AJOUTÉ A N'IMPORTE
QUELLE CHOSE, IL NE
LA RENDRAIT EN RIEN
PLUS GRANDE ; CAR
RIENNE PEUT GAGNER
EN GRANDEUR PAR
L'ADDITION DE CE
QUI N'A PAS DE GRAN-
DEUR, D'OU IL SUIT
IMMÉDIATEMENT QUE
CE QUI ÉTAIT AJOUTÉ
N'ÉTAIT RIEN. MAIS
SI, QUAND CECI EST
RETRANCHÉ D'UNE
AUTRE CHOSE, CETTE
DERNIÈRE N'EST PAS
PLUS PETITE ; ET D'AU-
TRE PART SI QUAND
IL EST AJOUTÉ A UNE
AUTRE CHOSE, CELLE-
CI N'EN EST PAS AUG-
MENTÉE, IL EST CLAIR
QUE CE QUI EST
AJOUTÉ N'ÉTAIT RIEN
ET QUE CE QUI ÉTAIT
RETRANCHÉ N'ÉTAIT
RIEN.

ZÉNON D'ÉLÉE



DEUX, IMMEDIATEMENT
CE QUI ÉTAIT AJOUTÉ
N'ÉTAIT RIEN. MAIS
SI, QUAND CECI
RETRANCHÉ D'UNE
AUTRE CHOSE, CECI
DERNIÈRE N'EST
PLUS PETITE, ET D'UNE
TRE PART SI QUAND
IL EST AJOUTÉ À UNE
AUTRE CHOSE, CECI
C'EST N'EN EST PAS AU
MENTÉE, IL EST CLAIR
QUE CE QUI
AJOUTÉ N'EST RIEN
ET QUE CE QUI
RETRANCHÉ N'EST
RIEN.

ZÉNON D'ÉPI





MARCEL COHEN

Sans titre

Je m'étais réveillé tôt, à une heure inhabituelle, et après un pesant cauchemar. Incapable de me rendormir et encore en sueur, je me levai, décidai de m'habiller et de sortir. Certes, j'avais déjà oublié mon rêve mais, de même qu'il m'avait, avec violence, tiré de mon lit, il me laissait une impression d'urgence irraisonnée : celle qui, enfant, me poussait à courir seul vers la mer.

Courir vers la mer ? Comment ce souvenir m'était-il revenu ? Et vers quoi courais-je maintenant ? Pour quitter ma chambre, ma vie ? Je n'avais pas cette naïveté, j'étais adulte, j'avais voyagé mais, en dépit de toutes les fatigues d'une vie (il faut vraiment se fatiguer beaucoup pour comprendre qu'un enfant ne vieillit jamais), il est vrai que j'attendais encore. Pis : je devenais impatient. Qui, dans ces conditions, n'en viendrait aux cauchemars ? Cependant, il ferait bientôt jour. Je n'espérais rien du jour mais, du moins, l'attente prenait-elle corps. Sur un quai de gare, qui ne se persuaderait qu'un train finira par passer ?

Dans la salle de bains, arrêté par ma propre image dans le petit miroir grossissant, j'aperçus une tache laiteuse sur l'iris de mes yeux. Enkystée là, elle demeurerait obstinément fixe en dépit de mes mouvements pour tenter de l'en chasser. Je la regardai avec calme et un rien d'effroi tout de même : une affection aussi soudaine ? Allais-je devenir aveugle ?

C'est alors que je compris que le jour venait de se lever. Une lueur ricochait contre le mur de la cour, à laquelle je tournais le dos, pénétrait à travers le verre dépoli de la fenêtre, impressionnait le carrelage au-dessus de moi (mais je ne le compris que plus tard), frappait obliquement l'œil qui renvoyait ce peu de lumière au miroir où, en approchant encore le visage, je distinguais maintenant la croisée de la fenêtre sur la pupille. Je voyais tout cela sur mes yeux, et non dans le miroir où la lueur demeurerait absente en dépit de toute logique. Voilà qui me parut très étrange. Et cependant, où était le mystère ? Du moins la menace était-elle écartée. Subsistait une oppression confuse : celle de splendeurs englouties faute d'une conscience assez vive, et la question demeurerait : comment le jour ne serait-il pas toujours l'oubli du jour ?

Mais déjà revenait le souvenir de la mer, celui de la course, la résonance sous les talons : un froissement d'abord et l'arrachement laborieux dans le sable sec blanchi par le soleil, la sonorité de plus en plus aiguë sur les parties humides sonnantes comme un marbre, la note grêle au contact des premières flaques, une cascade de petites gifles enfin quand la plante du pied, avec quelle volupté, rencontrait une eau plus profonde et qu'il fallait lever haut les genoux, hors d'haleine, dans l'attitude, un peu grotesque, du gymnaste qui court sur place. Toute la torpeur du monde s'en trouvait ébranlée. Je terminai de m'habiller, fermai la porte à double tour (mais était-ce bien nécessaire ?) et descendis les escaliers.

Comme c'était étrange de pénétrer maintenant dans le jour aussi précautionneusement ! Parce que des gens dormaient en-

core ? Mais je ne leur volais pas le jour. Cependant il est vrai que mes chaussures faisaient trop de tapage à mon goût. Que cherchais-je à surprendre qui se voyait aussitôt recouvert par le bruit de mes pas ? La question était saugrenue, mais elle s'incrustait et, avec elle, une sensation de gaucherie, une appréhension inexplicables : perd-on l'habitude de marcher, de regarder naturellement autour de soi comme s'émousse, chez un athlète, l'aptitude à la course ? Le boulanger rangeait ses croissants dans sa vitrine. Ainsi le jour ressemblait aux autres jours. C'était infiniment rassurant : oui, on pouvait donc prendre les événements de vitesse.

Le trottoir brillait dans l'éclat des réverbères. Un petit chien blanc passa très vite et disparut à l'angle de la rue. Dans ce silence de pierres décapées par la nuit, j'entendis longtemps le trot mouillé. C'est alors qu'une femme me rattrapa. Elle tenait une laisse à la main. Un bout de chemise de nuit dépassait de son gros manteau. Au carrefour, elle se mit à courir derrière le chien. Tout de même ému par cette petite chaleur mal dégagée de la nuit, je tentai en vain d'apercevoir le visage de l'inconnue. Lorsqu'elle disparut dans l'enfilade de la rue, alors que je poursuivais mon chemin, je vis une dernière étoile dans le ciel froid, si clair déjà, entre les deux rangées d'immeubles.

Le ciel, une étoile ? Des mots en somme, mais je me souvins d'avoir lu le récit d'une américaine qu'une étoile filante avait si bien failli tuer. C'était en 1954 en Alabama. La femme se tenait dans sa cuisine, un soir, lorsqu'une météorite pesant plus de quatre kilos défonça le toit, la blessant au bras et à la hanche, avant de trouer le plancher avec la même violence et de se perdre dans le sol de la cave. L'infortunée avait dû être hospitalisée moins, semblait-il, en raison de ses blessures, sérieuses cependant, que du choc psychologique qui en résulta : aussi loin que l'on remontait dans l'Histoire, lui expliquèrent les spécialistes accourus en grand nombre, on ne trouvait nulle autre mention d'un être humain touché par un objet céleste. Qui ne serait bouleversé ?

Entre la double rangée d'arbres du boulevard, qui retenait un peu de nuit contre les façades, le ciel s'était élargi. Sur l'illusion d'optique qui le faisait apparaître bleu aussi il m'était arrivé de lire une théorie : on comparait l'atmosphère aux parois d'un aquarium réfractant sans fin la lumière. Sur une corniche, trois pigeons dormaient, la tête sous l'aile. Au carrefour désert, le feu tricolore passa à l'orange, puis au rouge, avec un bourdonnement d'insecte prisonnier, celui que j'avais si souvent surpris, la nuit, au bout d'une jetée, avec le plaisir naïf, toujours neuf, de la distance abolie, bien avant que le phare marquant l'entrée du port n'étaie son pinceau sur l'eau noire.

« Pourquoi suis-je sorti ? » Je n'avais pas de réponse, cependant un sentiment d'imminence continuait à défier insolemment le vide comme à l'approche des frontières dont, avec autant de fausses intuitions que de repères tangibles, on attend le passage à une tonalité nouvelle. C'était plus aussi : au bord de l'absence, de tout ce flux saumâtre qu'endiguait si mal le jour, les signes épars, c'est clair, cherchaient une consistance.

Aussi loin que je remontais dans ma vie, je me heurtais pourtant au même constat : j'étais là avec toutes mes forces, mais la meule ne s'enclenchait pas. Enfant, je courais derrière les pigeons en tendant les bras. Quand tant d'autres paraissaient si bien s'accommoder de la distance, je m'échinai encore à la réduire. Certes, ma hâte me tendait maintenant un piège autrement plus insidieux : avec elle, toute une strate d'alluvions stériles s'était mise à tourbillonner comme des flocons dans leur boule de verre. Mais ce n'est certes pas la logique du passé qui pouvait contredire mon intuition de forme de « maintenant ou jamais », ni ma frayeur à l'idée qu'on ne pose pas impunément de tels ultimatums ni non plus, il est vrai, cette sensation qu'un réveil était amorcé, qu'au prochain carrefour, peut-être, et par la seule dynamique du mouvement, une pesanteur se révélerait caduque. Marcher impliquerait-il donc que l'on n'arrivât jamais nulle part ?

Très loin dans l'enfilade du boulevard, un couple apparut sur le trottoir. L'homme portait un gros sac. De l'autre main il saisit le bras de la femme et, se mettant à courir, l'entraîna avec violence, et une grande maladresse aussi, le poids du bagage, très lourd sans doute, et l'inertie de la femme, l'obligeant à balancer exagérément les épaules. La femme suivait tant bien que mal, entravée par sa jupe étroite, le buste de guingois, à la manière des enfants que l'on ramène autoritairement vers la maison, en larmes, et qui s'épuisent à trotter. C'est alors que j'aperçus un taxi, en grande partie masqué, le long du trottoir, par la perspective des arbres.

Ne m'étais-je jamais précipité au petit matin avec une femme vers une gare, un aéroport ? Le claquement de la portière me rappelait qu'il avait, aussi souvent, signifié la fin de l'embellie. Le monde s'était toujours muré dans l'hostilité aussi vite qu'il s'était entrouvert, et parfois au même signal attendu. Je n'aurais pas dit que je n'avais pas été heureux mais rien, jamais, n'avait été aussi décisivement tranché. Chez les femmes elles-mêmes il me semblait entrevoir déjà, par éclairs, ce qui me ferait le plus souffrir : la tiédeur et le parfum du cou, la consistance des cheveux, une façon de sourire, l'usage si particulier d'un mot, d'une intonation de voix, autant de signes d'un foyer autonome qui ne me devait rien, dont aucune avidité ne venait à bout et que je ne faisais jamais qu'approcher. Peut-être ne les avais-je aimées qu'à proportion de cette déchirure, de cette détresse anticipée qui me dégrisait, et les éloignait si bien, alors même qu'elles s'offraient le plus ingénument.

Le taxi passa à ma hauteur. Un instant, par la lunette arrière, j'aperçus le couple affalé sur la banquette. La tête de la femme roulait sur le dossier où s'épalaient ses cheveux. L'homme la regardait en souriant et, à mi-voix sans doute, parlait à son oreille. De ses mains jointes devant la bouche elle se retenait de rire trop fort. De cette intimité fugitive il me semblait, en toute bonne foi, ne rien privilégier : simplement le souvenir l'assiégeait déjà comme un hôte indésirable. L'homme et la femme ne se consumaient-ils pas eux aussi ?

Très loin, un chaos s'épaississait avec des craquements et des vibrations de machinerie. Un rideau se levait sur une profondeur de coulisses vides. Place de l'Alma, le feu vert libéra quatre voitures qui s'élancèrent vers le pont. Elles rejoignirent un unique marcheur qui se retourna. Puis il releva son col et reprit sa marche, plongeant ses mains dans les poches de son pardessus bleu marine après s'être passé plusieurs fois la main dans les cheveux : pour lui aussi l'attente, soudain, semblait se resserrer dangereusement.

Peut-être était-il trop tard déjà mais, si une bourrasque semblait bien, à chaque pas, s'acharner à balayer tous les possibles, comment expliquer qu'une attente aussi pressante restât encore, et en dépit de tout, si évidemment liée au jour ?

HENRI MACCHERONI

Firenze (des Fondations et des Utopies III)

NOTES POUR QUELQUES ESSAIS EN COURS
POUR UNE UTOPIE DU VRAI
THEME : FIRENZE (des FONDATIONS et des UTOPIES III)

« ... le monde est une archéologie du signe, le signe une archéologie du monde »

Michel Vachey : « Henri l'insigne » (Ecritures dans la peinture 2 - p. 139 - CNAC - Villa Arson - 1984)

« ... l'idéal serait d'arriver à travailler avec des objets réels, dans lesquels la peinture mettrait son utopie », in « Problèmes de l'art contemporain à partir des travaux d'Henri Maccheroni », Michel Butor (C. Bourgois éditeur - collection Essais — 1983 - p. 69).

PARCOURS

A FIRENZE, les 7 églises habillées de motifs de marbre blanc, vert et rouge antique (pompéien) :

- Duomo et Campanile
- Battistero
- Ognissanti
- Santa Maria Novella
- San Lorenzo
- Santa Croce
- San Miniato = « lieux-signes »

PROJETS

7 propositions/variations à partir des éléments ornementaux (motifs géométriques) de l'habillage des 7 lieux-signes.

REALISATION

- Notes et Croquis (I et II) sur le motif
- Aquarelles (3 couleurs : blanc, vert, rouge antique) - variations, toujours en 3 couleurs, sur des motifs ornementaux mis en évidence pour les notes et croquis sur le motif.
- Huiles sur toile, en 3 couleurs, pour en être la synthèse.

(notes sur le motif II - 5/90) SAN MINIATO



FIG: I

Fig I:

- Les bords intérieurs du
Cercle sont tangents
aux 4 cotes intérieurs
du carré qui le contient.

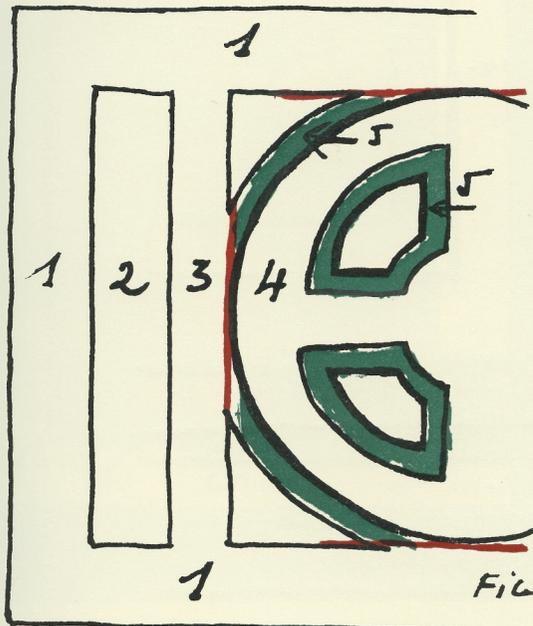


FIG. II

FIG. II:

Couleurs:

1-3-5 = couleur vert

2 et 4 = couleur blanc

Proportions:

2 = 1

4 = 1

3 est (environ) $\frac{2}{3}$ de 1

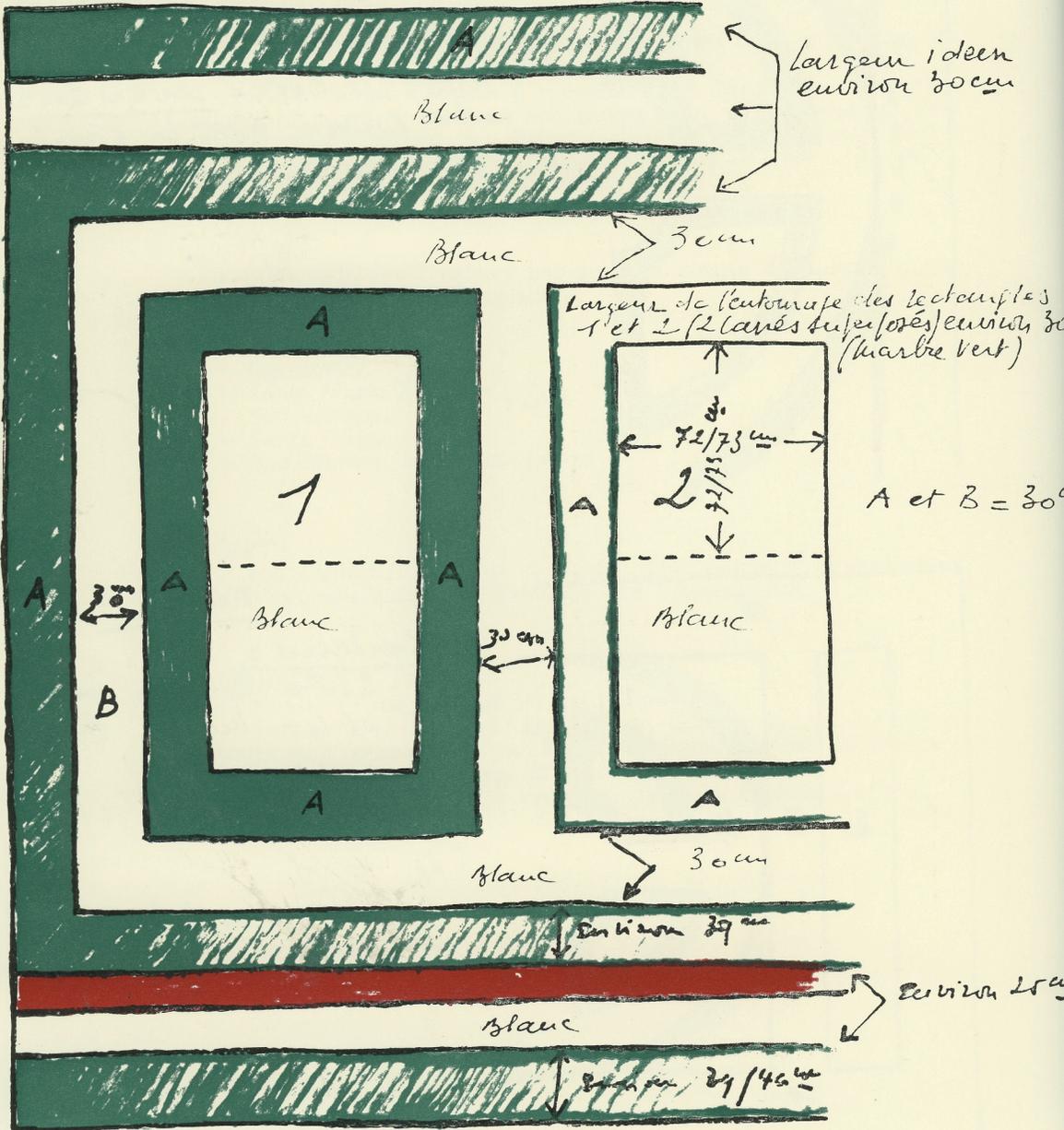
5 est (environ) la moitié de 3

(notes sur le motif II - 5/90)

IL DUOMO

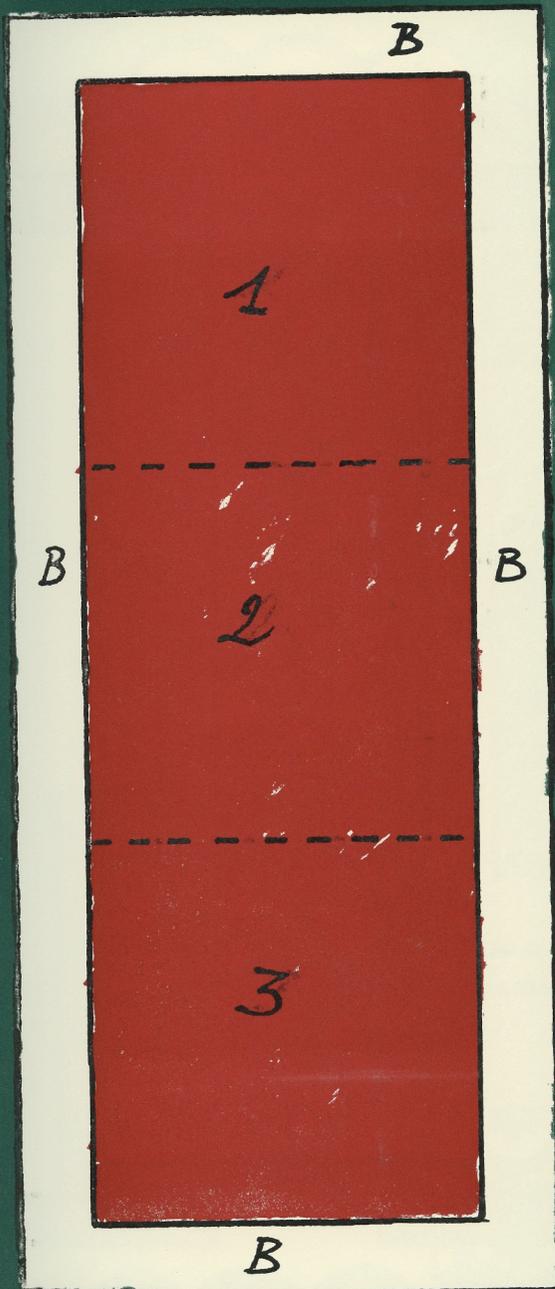
motif ornemental - côté vertical.
(Essai de rotation)

(nombre vert - blanc.
longueur antique)



(note sur le motif II - 5/90)

CAMPANILE



B

A



$A=2B$

- Chaque lect-
angle de branche,
rouge est coupé
de 3 canes (1-2-3)

note au le mob. (II)
(5/90)

SAN MINIATO

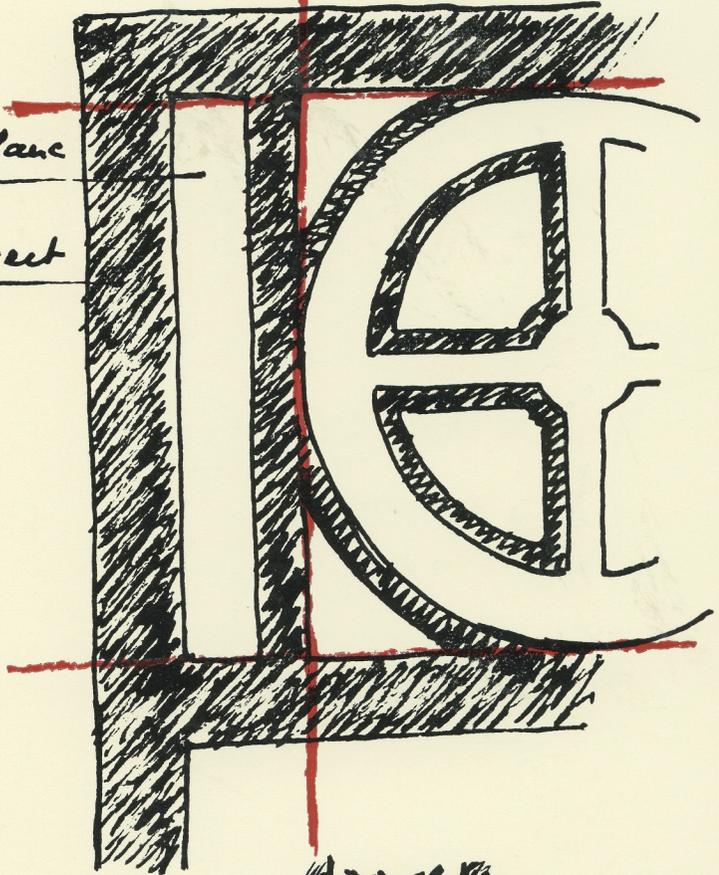
(variations au



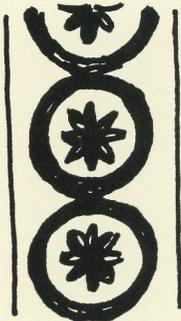
SAN MINIATO (notes sur le motif I) 5/1990

marbre blanc

marbre vert



Frises marbre vert
motifs feuilletés
ou libres.





SONYA OPHH
A Félix Guattari

ROYAL OAK
A. T. C. 1888



20 Octobre 1981

Celui dont la jambe est fixée à la terre est incolore. Il ne se laisse pas peindre. La couleur de sa jambe ferait une limite avec la terre. Il n'y en a pas, la jambe continue. La terre aussi continue.

3 Novembre 1981

Il a bougé, il veut partir. Il a toujours l'autre jambe libre. Est-ce la gauche ou la droite ? C'est la gauche ! Non, c'est la droite. Ecarter un peu cette jambe droite, plier son genou. Tirer sur la gauche d'un seul coup et à plusieurs reprises. Mais il n'y a rien à faire, elle ne se laisse pas arracher.

Fin Décembre 1981

L'horizon n'est pas loin, il est à quelques mètres. Il suit la jambe, en fait le tour : celui dont la jambe est fixée à la terre est toujours là.

29 Janvier 1982

Il est toujours là et nous aussi. Il ne se laisse regarder que d'un seul côté et c'est là où nous sommes. Il ne se laisse pas peindre, mais, il se ne laisse pas sculpter non plus, parce qu'une sculpture est faite pour marcher autour d'elle. Si nous essayons de marcher autour de lui pour le voir d'un autre côté, que se passe-t-il ?

Janvier 1990

Celui dont la jambe est fixée à la terre est toujours là, une jambe ici et l'autre là, une jambe ici et l'autre là, à l'horizon. Vers là il est tourné, c'est là qu'il veut aller. Il veut toujours marcher. Seulement d'ici à là, ce n'est qu'un pas, et c'est pourquoi chaque fois qu'il veut se mettre en marche, avant même qu'il ne commence à marcher, il est déjà arrivé. Il recule parfois le pied afin d'augmenter la distance. Toujours est-il qu'il ne dispose pas de davantage d'espace pour avancer et se promener un peu, tandis qu'à ses côtés, là justement où il n'est pas, la plaine s'étend à perte de vue : il y a toute la place. Cela le fait penser qu'à l'endroit où il se trouve, il n'est pas bien placé. Et il se dit : de toute manière pourquoi suis-je ici plutôt qu'ailleurs dans ce désert indifférent ? Je n'ai comme repère que mon propre emplacement.

1^{er} Juillet 1992

Celui dont la jambe est fixée à la terre est toujours là. Immobile, faisant face à l'horizon, il nous tourne le dos. Nous aussi sommes toujours là, ne pouvant pas le suivre, puisqu'il n'avance pas. Nous ne bougeons pas. Si nous renonçons à vouloir marcher autour de lui, si nous nous déplaçons seulement un petit peu, d'un côté ou de l'autre, que se passe-t-il ?

ALBANE PROUVOST
Ne tirez pas camarades

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

530 CHICAGO

ILLINOIS

DATE 11/22/22

Bien reste immobile
ne bouge pas
ou tu vas te faire tirer dessus

nous partons dans des directions opposées

en poussant des cris dans la plaine
ou en arrivant à toute vitesse
nous nous éloignons
nous sommes lourds

On traverse la rivière
c'est la débâcle
je pense au poète Victor Chklovski
en traversant la rivière
pendant que je traverse la rivière en me frayant
un passage à travers les blocs de glace

Je décide de vous faire confiance
c'est une décision

je vous vois vous éloigner
sous les branches et le vent léger
nous sommes déjà loin et le vent rougit nos joues
le froid est très vif

balançant les pieds
ou balançant les pieds ou les pieds
ou t'avançant avec désinvolture
ou t'avançant avec désinvolture

nous avons le même sourire
qu'en savez-vous ?
nous sommes désinvoltes
vous êtes distrait
pas moi
vous cueillez des pommes le soir
tandis que je regarde la plaine

je pense que je verse des larmes dans le crépuscule

quand il aurait fallu partir de tous ceux qui
partirent abattus pas abattus
en avançant au milieu des
sautes perceptibles sur toute l'étendue

de ceux qui étaient longtemps restés derrière
sympathisant entre eux nouant des liens
des ponts s'écroulent
des chevaux nagent

Comme nous sommes pleins de compassion
tant d'années ont passé
tant d'années ont passé
ah je te retrouve après tant d'années

Comme nous sommes pleins de compassion
ah je te retrouve après tant d'années

tant d'années ont passé
tant d'années ont passé
ah je te retrouve après tant d'années

tandis que nous avançons
et que nous avons les joues rougies
en marchant vite
sur l'herbe et la terre

je suis tranquillement en train
de ne pas parcourir
la plaine est sens dessus dessous
nous ne sommes pas en train de parcourir
nous restons sur nos gardes

reste sur tes gardes
reste sur tes gardes
regarde le soleil tombe à l'horizon
regarde le soleil disparaître à l'horizon
tends les jambes
j'ai les jambes dures

le léger trouble de l'horizon
le léger trouble de l'horizon

bien rester assis face au crépuscule
pendant que tu te démènes
tu te démènes
toi assis face au crépuscule

qu'est-ce-que vous avez à traîner
à regarder par terre
qu'est-ce-que vous faites
regarde par dessus son épaule

de branches légères comme

lancée à fond de train à travers
sur une terre plate
d'une terre plate
d'une terre plate à en

comment faites-vous pour ne pas disparaître à
l'horizon pour ne pas vous
pour ne pas je reste

le léger trouble de l'horizon
le léger trouble de l'horizon
la terre est peinte de bandes

le léger trouble de l'horizon
le léger trouble de l'horizon
nous posons les pieds sur une terre plate
nous posons les pieds sur une terre plate

plus nous avançons dans la plaine
plus nous avançons dans la plaine
la terre est plate et douce
en parlant longtemps
d'une terre plate et douce

pourquoi un poème où il est question de chaises
dans le ciel est-il si bouleversant
ce sont de simples chaises dans le ciel

les montagnes sont des souvenirs apaisants
je vais dans la montagne je lis un poète
japonais qui écrit des choses terriblement ironiques

je construis des ponts
je construis des ponts
solides
ou fragiles ponts
avec de la neige
solide
ou pas solide

ou le paysage
le paysage
être retourné en courant
le paysage
après qu'un poète italien a tout dévasté
le paysage
où est le paysage

la moindre
ce qui fait que la moindre
ce qui fait
ce qui fait que
ce qui fait la moindre

Je me tiens à hauteur du paysage
c'est un poète italien il a tout dévasté

Ils regardent par dessus leurs épaules
ils regardent par dessus leurs épaules
d'une façon rapide
d'une façon pas rapide

traversant toute la plaine et la plaine
le désordre de la plaine
je vais je viens
je fais des digressions

Finalement je suis quelqu'un de sombre de laconique
(elle a raison)

parce que je suis au milieu de la plaine
parce que je suis au milieu de la plaine
parce que je suis au milieu de la plaine

les choses sont-elles à ce point difficiles
au point que tu ne puisses
ni courir ni ne pas courir
ni courir ni ne pas courir

je vous envoie toute la douceur
je vous envoie toute la douceur

la plaine est ombragée comme une terre
avec les ombres des pommiers sur la terre

la plaine est ombragée comme une terre
avec les ombres des pommiers sur la terre
regarde leurs jambes
non

je procède par allusions
ce sont des allusions
ce ne sont pas autre chose que des allusions
on arrive au printemps comme dans une ville étrangère

de constructions
de constructions en constructions
quelque
des constructions en train de
on ne peut pas s'empêcher

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHILOSOPHY DEPARTMENT

PHILOSOPHY 101

LECTURE NOTES

PLATO'S THEORY OF IDEAS

LECTURE 1

THE REPUBLIC



JEAN LAUDE

Dunes

*(Ecrit le premier mot, l'errant fut sans abri. Séparé de lui-même,
et procédant, en quête de son obscurité, sous le blanc de la feuille.)*

(Au commencement, il y a le sable,
il n'y a que le sable, un lieu non-dit,

une étendue que rien
ne laisse mesurer,

la houle d'une mer fictive
sous une tempête de signes,

la nuit qui, dans le jour, se terre,
l'obscurité blanche.)

La minceur d'une flamme
qui a le tremblement des apparences,

ainsi,

figure presque abstraite aventurée au sein d'un pays disparu
et franchissant une limite
aussitôt effacée,

ainsi, appartenant à la fatalité de son cheminement,
le corps, ainsi, le corps, une seule brûlure
(une brûlure blanche)
qui se porte en avant, portant le blanc du feu
vers l'improbable lieu qui aura lieu, insoutenable.

L'ivresse nette de la soif. La soif inaltérable de l'ascèse,
une avancée inguérissable

et les parfums profonds, tous les parfums d'Abyssinie
mêlés à l'odeur sèche de l'ozone
par déchirure d'un éclair,

tous les parfums et les désirs hantés
qui creusent dans l'espace un espace d'appel.

La trouble ligne d'horizon que saccade le feu.
Scintillement de l'étendue incontournable.

Oscillation de l'indistinct
sous le ciel soudain blanc.

Et la longue oubliance,
le long cheminement de l'oubliance,
un mouvement sans verbe, errant dans la durée.

La ville (est l'inconscient des sables).

II

Ce qui, sous le sable, se joue.
Ce qui questionne, alternatif.
Ce que l'oubli instruit
selon les plis d'une écriture somme toute assez simple
que disperse le vent.

« Les temples ceinturés d'une muraille d'or. Les villas pensives
et la sérénité des péristyles accordés. »

(L'instant s'effrite avec le sable
que le vent lui retire.)

Ailleurs, encore à découvrir, les hautes pierres
levées, les bornes milliaires, les stèles
qui accompagnent le chemin
vers ce qui n'a de nom,

et passe une ombre ainsi
(entre les rives d'une énigme).

L'oubli travaillant sous la mélopée d'une mer fictive,
comment serait-ce là :

paysage effaré, ville sauvage ensevelie ?

Et passe aussi une ombre

(très simplement vêtue : une tunique

de lin noir)

ne parlant pas, mais oisellant

sa présence incertaine

qui, sans regard, remonte, égarée, du silence.

Et passe ainsi, comme entre les figures

d'un jeu d'échecs,

une ombre

(ou une flamme)

qui interroge de son corps

la fragilité de son passage

dans le scintillement de l'étendue incontournable.

Quand même la mémoire,
par insensibles tremblements,
entre tessons et fragments d'os,
remonterait de sous le noir des sables,

serait-elle, la ville, aussitôt qu'inventée,
autre que vacillante,
entre deux battements de sa disparition ?

Les dieux ne sont pas morts. Ils vivent sous la page,
en des villages oubliés.

III

Le chemin va
du dénuement.

vers le feu de l'extrême

Mais par quel hymne serait-il
accordé au désir de le frayer,

lui, le chemin,
à mesure les mots,
qu'une trace qui vibre,

lui qui consume
ne laissant plus dans l'air
entre deux battements ?

Lui qui s'efface,
profondément, vers le foyer de la plus grande incandescence
qui se creuse toujours d'un insistant appel,
une carte en tracerait-elle

ce qu'il a d'égaré,
ou les parois de grès friable ?
entre les dunes qui s'effondrent

De cendres encombré,

sous un amas de blanc malade,
lui, le feu, que le grès du jour
a enlisé,

par violence extrême, prendra-t-il
hors de l'amorphe

où il s'exténua ?

Accru le vide,

(indiscernable entre dunes hymniques
ou tumulus de sel),

l'air irritable entre en bourdonnement.

SCHOLIES

Deux miroirs se reflètent : Le poème de Paul Klee cité, page 20, a été publié dans :

Tagebücher von Paul Klee 1898-1918 (Journal de Paul Klee 1898-1918), édité par F. Klee (Cologne, 1957), p. 141.

Paul Klee : *Gedichte* (Poèmes), édité par F. Klee (Zürich, 1960), p. 55.

La première partie du texte d'Albane Prouvost « ne tirez pas camarades » a été publié dans le numéro 62 de la revue *Po & sie*.

Le texte de Jean Laude, *Dunes*, est le dernier auquel il ait travaillé. Le manuscrit a été confié à la revue par Michel Collot, qui a édité en 1989 chez José Corti sous le titre *La trame inhabitée de la lumière*, les poèmes écrits par Jean Laude au cours des années soixante-dix. *Nioques* publiera dans son numéro 7 les quatre derniers chapitres de ce manuscrit.

Francis Ponge dans la Pléiade

Une équipe de spécialistes (Michel Collot, Paris ; Jean-Marie Gleize, Aix-en-Provence ; Jacinthe Martel, Montréal ; Robert Melançon, Montréal ; Bernard Veck, Paris) a été chargée de préparer, sous la responsabilité de Bernard Beugnot, l'édition des *Œuvres* de Francis Ponge pour la « Bibliothèque de la Pléiade ». Deux volumes sont prévus.

Nous serions très reconnaissants à tous ceux et celles qui détiennent des documents — lettres et manuscrits — de bien vouloir nous le signaler en nous adressant soit une liste, soit préféablement des copies de ces documents (Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », a.b.s. B. Beugnot, 5, rue Sébastien-Bottin, 75328 Paris Cedex 07).

Il va de soi que la publication partielle ou l'exploitation de ces documents ne se feront qu'avec l'autorisation expresse de ceux qui les détiennent et que la confidentialité des sources pourra être, selon leur désir, préservée, sous la caution des Editions Gallimard.

Nous remercions à l'avance tous ceux qui accepteront de contribuer ainsi à rendre moins incomplète cette première édition des œuvres de Francis Ponge.
Novembre 1992.

NIOQUES

Directeur littéraire : Jean-Marie Gleize

Comité de rédaction : Bernard Carlier, Jacques Clerc
Jean-Marie Gleize

Le numéro : 95F. Abonnement un an : (2 No) 175F. Étranger : 220F.

LA SÉTÉRÉE Jacques Clerc éditeur 4, rue de Cromer 26400 Crest

LA SÉTÉRÉE
Éditions de livres d'artistes

Dominique Fourcade, SIX COPEAUX MÉMORISABLES. Lithos Pierre Buraglio. 1984. 21 × 14 cm. E O. 50 ex.	épuisé
Sandor Woeres, POÈMES UNIVERS. Typo & séri. Jacques Clerc. 1984. 26 × 46 cm. E O. 50 ex.	350 F
Alain Rais, D'UN MENSONGE GÉOGRAPHIQUE. E-F Bernard Carlier. 1985. 19 × 14 cm. E O. 32 ex.	600 F
Bernard Vargaftig, TRACE CHUTE. Bois Jacques Clerc. 1985. 25 × 35 cm. E O. 20 ex.	700 F
Marcelin Pleynet, LA GRANDE ÉLÉGIE DOIT TOUT DIRE. Séri. Pierre Buraglio. 1986. 33 × 16 cm. E O. 125 ex.	250 F
Eugène Guillevic. L'HIVER. Lithos Bernard Carlier. 1986. 31 × 24 cm. E O. 50 ex.	650 F
Mathieu Bénézet. LA BOUCHE BRULE. E-F Jacques Clerc. 1986. 25 × 19 cm. E O. 50 ex.	250 F
Claude Royet-Journoud, MILIEU DE DISPERSION. Réalisation Lars Fredrikson. 1986. 29 × 19 cm. 25 ex.	450 F
Christian Sorg, LA TRAVERSÉE DU JOUR. Séri. de l'auteur. 1986. 24 × 32 cm. E O. 50 ex.	450 F
Mathieu Bénézet, INACHEVÉS. E-F Jacques Clerc. 1987. 25 × 19 cm. E. O. 25 ex.	400 F
Charles Juliet, TES YEUX BLESSÉS. Ptes sèches Michel Steiner. 1987. 25 × 27 cm. 25 ex.	épuisé
Jean-Marie Gleize, COULEUR BORD DU FLEUVE, Séri. Patrick Sainton. 1988. 37 × 27 cm. E O. 25 ex.	700 F
Pierre Gaillard, L'AUTOMNE ÉCORCHÉ VIF. E-F Michèle Van de Roer. 1988. 20 × 10 cm. E O. 20 ex.	300 F
Claude Ollier, MESURES DE NUIT. Bois Claude Garanjou. 1988. 22,5 × 19 cm. E O. 41 ex.	550 F
Yves Bonnefoy, LE VOIR PLUS SIMPLE. Lithos Dominique Guthertz. 1988. 35 × 25 cm. E O. 100 ex. ss. étui	950 F
Sénèque, A QUOI BON D'INNOMBRABLES LIVRES. Ill. Jacques Clerc. 1989. 38 × 28 cm. 99 ex.	200 F
Bernard Vargaftig, UN GOUFFRE. Litho Michel Steiner. 1989. 21 × 13 cm. E O. 200 ex.	85 F
Jean Tortel, EN VERT ET NOIR. Lithos. Michel Duport, 1989. 19 × 14 cm. E O. 45 ex.	650 F
Sandor Woeres, TROIS POÈMES. Bois Bernard Carlier. 1989. 24 × 23 cm. E O. 50 ex.	230 F
Alain Rais. LA TROISIÈME PILE DU PONT. Pointes sèches Georges Ferrato. 1991. 27 × 21 cm. E O. 31 ex.	1 100 F
Mathieu Bénézet. CHANÇON AMOROSE. Gravures en relief de Jacques Clerc. 1991. 18 × 14 cm. E O. 27 ex.	850 F
Bernard Collin. PICTI LIBRI. Illustrations de l'auteur. 1991. 30,5 × 22 cm. E. O. 40 ex.	750 F
Yves Bonnefoy, COMME ALLER LOIN, DANS LES PIERRES. Lithos. Henri Cartier-Bresson. 1992. 40 × 32,5 cm. E O. 125 ex.	2 200 F

Christian-Gabrielle Guez Ricord. LES HEURES A LA NUIT.	
Estampes Yves Reynier. 1992. 20 × 21 cm. E O. 60 ex.	1 700 F
600 ex. sur vergé à frontispice Yves Reynier	120 F
Mathieu Bénézet Bernard Noël Bernard Vargaftig. TROIS ÉTATS	
DU TOI. Lithos Olivier Debré. 1992. 28 × 22 cm. E O. 155 ex.	2 200 F

COLLECTION L'EMPAN (21 × 13 cm.)

Michel Butor, REQUÊTE AUX PEINTRES SCULPTEURS & C ^o .	
1986. 300 ex.	40 F
Hubert Lucot, BRAM ET LE NÉANT. 1987. 250 ex.	95 F
Bernard Chambaz, LE PRINCIPE RENAISSANCE. 1987. 600 ex.	65 F
Bernard Chambaz, LA DIALECTIQUE VÉRONESE. 1989. 600 ex.	80 F
Henri Maldiney, L'ESPACE DU LIVRE. II. Noir & Blanc. 1990.	
27 × 21 cm. E O. 350 ex.	120 F

A PARAÎTRE

François Cheng, OU SE LÈVE LE VENT. Linogravures. Claude Garanjoud, 1993. 30 × 22 cm. E O.

Le numéro 6 de NIOQUES
a été tiré sur les presses de La Sétérée à Crest.
Achévé d'imprimer le 20 février 1993

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1993
ISSN 1148-4896



