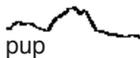




R H É T O R I Q U E S D E S A R T S , X V I I I

L'INVERSION

ACTES DU DIX-HUITIÈME COLLOQUE DU CICADA
15, 16, 17 JANVIER 2009 UNIVERSITÉ DE PAU
TEXTES RÉUNIS PAR BERTRAND ROUGÉ
ET PRÉSENTÉS PAR JEAN-PIERRE COMETTI



P R E S S E S U N I V E R S I T A I R E S D E P A U



Collection "Rhétoriques des arts"

Volumes parus

Ellipses, blancs, silences
Montages/collages
Suites & séries
Cadres & marges
Ratures & repentirs
La Surprise
Vagues figures ou les promesses du flou
La Liaison
Oxymores
L'Index
L'Adresse
L'Inversion
L'Effet

Volumes à paraître

La Littéralité
Le Lieu de l'œuvre
Autoréférence (et paradoxes) de l'art
La Dimension du retour
La Reconnaissance
Mouvoir/émouvoir, ou la fonction esthétique?
Art et persuasion
Inachever

©PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE PAU

Institut Claude Laugénie
Domaine universitaire
Avenue du Doyen Poplawski
64000 Pau
pup@univ-pau.fr

ISBN 2-35311-045-2
ISSN 1243-1516
dépôt légal décembre 2013

S O M M A I R E

- Bertrand Rougé. Avant-propos. 7
- Jean-Pierre Cometti. Présentation. 11

LOGIQUE, RHÉTORIQUE, PHILOSOPHIE

- Jean-Gérard Lapacherie. "L'inversion: de la rhétorique à la grammaire et autres sciences ou généalogie de quelques concepts" 17
- Jean-Pierre Cometti. "Inversion/invention" 27
- Marie-Dominique Popelard. "L'envers vaut-il l'endroit?" 33
- Dominique Chateau. "L'inversion dans le discours philosophique" 39

MODUS OPERANDI

- Bruno Nassim Abouddrar. "Voile, image, inversion" 49
- Suzanne Liandrat-Guigues. "Devenir d'une inversion: L'Argent de Robert Bresson" 57
- Gilles Cabanes. "Musique mixte et inversion" 63
- Jean Lancri. "Inversion et double renversement chez Paul Klee" 71
- Filippo Fimiani. "À la rencontre du contre" 85
- François Jeune. "L'inversion du temps dans la peinture" 97
- Ronald Shusterman. "Logiques et esthétiques des sens" 107

ARS INVENIENDI

- Tania Vladova. "Inversion, point de vue et singularité" 119
- Bertrand Prévost. "Inverser-traverser: l'irréversible image" 133
- Bertrand Rougé. "L'inversion figurative: réversibilité, emploi, indiscernabilité" 141
- Pierre-Henry Frangne. "L'inversion artistique ou 'le plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité'" 155

À LA RENCONTRE DU CONTRE

FILIPPO FIMIANI

Du mémorable différé

Le 8 décembre 1969, dans une lettre à Ilana Shmueli, Paul Celan écrit:

Ici il fait froid, il neige, une épidémie de grippe [...] Serons-nous souvent dans la rue? Les rues de Paris—elles aussi ont nourri mes délires, avec tout, avec *presque* tout ce qu'elles savent dire—, les rues de Paris me sont devenues indifférentes, je n'aime ma foi plus cette ville, mais quand tu viendras tu pourras attirer, extraire avec tes yeux quelque chose, qui éclairera une trace de vie. (Celan/Shmueli 64-65)

Dans ces phrases, il n'y a pas seulement une déclaration de malaise, voire de maladie de l'âme—il y a aussi toute une poétique du témoignage. Poétique au sens étymologique d'un *faire*, et d'un faire qui est affecté par une logique profonde, voire abyssale, de l'inversion—temporelle, existentielle, textuelle, énonciative. Celan délègue à un autre son regard sur soi-même, il confie à la femme aimée et lointaine—à Jérusalem—la vision soucieuse des traces vivantes de sa douleur et de son exil, comme des cendres à revivifier et des vestiges à fouiller et redécouvrir. Il fait place à elle, éloignée, pour arriver finalement à retrouver et réactiver de loin les blessures de son temps à lui, Paul, une fois pour toute révolu; à cet autre adoré, il donne la possibilité de lui redonner ensuite une chance, peut-être la dernière, de ne pas faire finir ce qui est déjà fini.

Par le truchement du regard futur et bénéfique de l'Autre à la place du regard actuel et aveugle du Même

sur soi-même, Celan peut donc déjà dire que les traces de sa vie sont des estampilles sensibles et pourtant intangibles que le temps écoulant a imprimé partout. Pas seulement dans ses sensations et émotions, dans son corps même, mais aussi dans les objets qu'il a touchés et les lieux qu'il a traversés, dans l'air qu'il a respiré et dans l'ambiance qui l'a enveloppé comme une peau tissée d'haleines, dans le milieu environnant qui a été le médium intangible qui a à peine gardé et fixé les indices de sa vie et qui est justement pour cela le support qui témoigne, mais sans aucune attestation ou preuve matérielle, d'un passé qui désormais n'appartient plus à personne.

Celan consigne donc à Ilana l'heure future de la lisibilité des traces déposées dans les rues de Paris—trace de vie, de sa vie. Traces qui sont jusqu'au présent d'où il écrit à peine telles; traces qui n'arrivent à aucune présence, qui sont du presque rien; traces qui ne sont que des gribouillages désaffectés, des sceaux évacués de tout contenu vécu, qui ne lui appartiennent pas. Indifférentes, ces traces sont insensibles au présent et dans le présent, elles n'arrivent à aucune manifestation perceptible. Il serait déjà trop de les désigner comme insensées, parce qu'elles ne sont que des traces sans phénomènes et toujours différées, retardées et remises à plus tard, lorsqu'un regard amoureux sera à même de les rendre à nouveau disponibles et accessibles au sens, capables d'être véritablement telles, de devenir ce qu'elles ne sont pas encore et n'ont jamais été.

Les éléments et les véhicules, les événements et les expériences de cette temporalité proprement spectrale, tout cela est évoqué par Celan par une parole en souffrance, qui se fait presque l'équivalent d'un geste d'ostension, sans mots. Sauf qu'il n'y a rien à montrer, même pas en figure. Car dans l'indifférence, *Gleichgültigkeit*, du présent comme tel, il n'y a que le sans qualités et l'égalité plate, le *Gleichheit* de la singularité quelconque; il n'y a aucune puissance de figuration ou de similitude, *Gleichnis* en allemand, avec d'autres phénomènes révolus, avec du passé, finalement mieux ou partiellement lisible grâce à des comparaisons, à des rapprochements, à des mises en lumières par analogie. Les traces ne seront des traces qu'au futur, elles reviendront ce qu'elles ont été, après-coup—les traces d'une vie. Des affects sans aspects, quelqu'un suscitera les effets, en attirera les indices visibles comme un chasseur avec sa proie enfouie, en provoquera les réapparitions et en fera l'objet d'attention et d'interprétation. Peut-être.

Sans doute, Celan désigne l'objet référentiel de son énonciation par un déictique spatio-temporel qui contredit sa fonction pragmatique majeure: le 'ici' en français, le 'hier' en allemand, il ne confirme pas une situation réelle et reconnaissable par l'interlocuteur, mais il affirme une dimension prophétique, qui dépasse le cadre perceptif partagé par le langage, le milieu sensoriel et l'ambiance climatique présupposés en fiction. Le présent de la deixis est mobilisé par le futur d'un performatif qui ne se dit comme tel, les énoncés ne sont pas fixés ou ancrés à l'instant de l'énonciation et à l'acte ponctuel d'écrire, mais ils sont adressés au futur, ils sont destinés au risque d'une promesse de bonheur totalement vide et en suspens, pure instance de signification. Imminence de l'heure de lisibilité d'une vie, de ses insignifiances.

Atopie et achronie, plus qu'utopie. Anti-mémoire, pour le redire avec Malraux, Lyotard et Geoffrey Hartman. Car cette inversion qui anti-date le présent tout en le différant à l'avenir inconnu et désiré, aimé parce qu'ignoré, concerne le passé aussi. D'abord textuel: le verbe employé par Celan—*hervorholen*, extraire—cite presque à la lettre des lignes, très célèbres,

de Baudelaire. Par le biais de poétique et de la rhétorique—on se souvient, avec Lausberg, que l'inversion est une figure de la pensée très proche du chiasme—, j'ai donc la possibilité, sans doute conjecturale comme toute hypothèse ou affinité envisagée par un coup d'œil critique et créatif, de mieux saisir quelques traits de la temporalité dialectique et spectrale de la manière de voir selon Baudelaire réalisée peut-être malgré lui par Celan et révélée par la lettre à Ilana. En lisant ces lignes si intimes, j'y relis en fait le texte sur Constantin Guys, rédigé dans le courant de l'année 1859 et puis publié en 1863. Du *Peintre de la vie moderne*, moi aussi je cite par cœur ceci:

Pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. (Baudelaire 694-5)

Celan, de sa part, avoue que, pour que les traces des délires déposés involontairement, inconsciemment laissés par son existence dans les rues pavées de Paris, soient dignes de devenir finalement des traces de vie, il faut que la douleur sans rédemption qui y est inscrite en ait été extraite par la femme aimée, toujours à venir—alors que, pour Baudelaire, elle est toujours en même temps antique et moderne. La correspondance, en même temps mortifère et plastique, entre éternité et intimité justement remarquée par Valéry à propos de Baudelaire, est remplacée, chez Celan, par une survivance, fantomale et pour ainsi dire lecturale, voire mantique. Ailleurs, toujours à Ilana (Celan/Shmueli 115), il écrit de l'incorrigible, du pré-historique, *das Vorzeitliche*, qui anime, *geistert*, son esprit. Cet ancestral est en même temps intérieur et extérieur, psychique et environnant—il est incarné dans l'habitat dépersonnalisé et sans figures, dans une archive iconologique d'intensités, et non pas dans un répertoire iconologique d'images, matérielles ou mentales. Virtuelle et anonyme, cette archive qui n'appartient à personne et qui n'est jamais présente est très proche de l'archaïque de l'oubli, du *Vergessene* et de l'*Unterwelt* que Benjamin avait retrouvés dans l'écriture de Kafka que poursuivra ensuite l'œuvre de Sebald.

Avec Baudelaire, Celan affirme donc que le temps présent de l'expérience, l'*hic et nunc* de l'*Erlebnis* transitoire et éphémère, est à comprendre selon une loi à même de nous redonner sa formation impersonnelle: selon la loi de l'empreinte du temps.

Cette loi, on la dirait d'abord loi de la vie sensible, puisqu'elle nous invite à décrire comment l'apparente instantanéité des sensations et des perceptions garde en réalité toute une histoire pour ainsi dire hors sujet, non psychologique mais esthésiologique, qu'il faut bien restaurer et rendre à nouveau disponible—la restituer, par exemple, à la transmission profonde qui entraîne cette autre histoire, sans œuvre, neutre et indifférente à la chronologie positive et discursive, qu'est la folie. C'est ainsi que, à l'aide de cette phénoménologie existentielle implicite dans l'écriture lyrique—ailleurs mise au point par Binswanger et Minkowski en dialogue avec les poètes et les artistes—et en portant une attention particulière aux relais et aux médias selon lesquels les expériences les plus bouleversantes et extrêmes du psychique se communiquent sensiblement entre les hommes, on tire de l'intertextualité qui lie Celan à Baudelaire un élément décisif. Au nom d'une même expérience de cette écriture sensible du temps, l'un et l'autre nous invitent à une critique de la modernité et de sa philosophie de l'histoire. Par une métaphore commune enfantée par la même passion subie qui fait apprendre, tous deux nous suggèrent comment déconstruire les façons et les postures mythiques par lesquelles le Moderne s'affiche comme absolument originel et progressif et se dénie comme démodé et capable de l'horreur. Pour l'un comme pour l'autre, Paris est la scène du refoulement du passé effectif et du passé immémorial, des sources et de l'origine du Moderne, de sa fondation et de sa crise.

Les pierres de Paris

Les mots de Celan et de Baudelaire sur les rues de Paris—désaffectées puisque hantées par la folie de l'histoire et oubliées puisque différées au futur et donc destinées à revenir comme fantômes—nous permettent de prolonger une interrogation capitale pour

la Modernité: celle sur l'institution même du monument et de la mémoire monumentale. Lewis Mumford affirmait que la notion même de monument moderne est contradictoire, car, "s'il est moderne, il n'est pas du tout un monument, et s'il un monument, alors il n'est pas du tout moderne" (434). Les pierres, conclut l'historien de l'architecture, "nous donnent un faux sentiment de continuité et une fausse assurance de vie" (438), de même que les monuments ont une fonction supplétive et compensatrice face à la mort et véhiculent et condensent matériellement et publiquement toute une politique identitaire de la mémoire culturelle.

Or, les dalles des rues de Paris dont Celan nous parle selon Baudelaire ne sont pas monumentalisables. Aucun procédé de médiation, individuelle ou collective, imaginaire ou réelle, ne pourra transfigurer ces matériaux en fragment ou en ruine avec une valeur d'âge, avec une dignité ontologique ou relationnelle; aucun regard ne pourra y projeter les propriétés esthétiques d'un vestige, d'un monument ou d'une relique. Selon le regard en même temps prophétique et archéologique jeté par Celan sur ses chemins quotidiens et sur son présent banal et indifférent, car doublement non-contemporain à lui-même et *out of joint*, les choses qui ont fait leurs temps, les lieux habités et désormais habituels ou abandonnés, seront des réceptacles de ressouvenir qu'il faudra extraire et attirer, qu'il faudra réanimer et réactiver plutôt que reconstruire ou réparer: si suranné fait paire avec immémorial, celui-ci est toujours au futur, il est un revenant.

Ilana renomme à sa manière les ruelles de la ville lumière, si pénibles pour Paul, "les pierres de Paris." Petite rhétorique sentimentale mise à part, dans cette synecdoque qui revient souvent dans l'épistolaire comme une hantise ou un refrain déguisé, résonnent d'autres langues et d'autres mots, des mots à d'autres. Quasiment babéliques, sans doute littéraires, les pierres routinières du poète sont aussi les *Pierres de Venise* et les *Stones of Venice* de Ruskin et de Proust. Quelle est la langue de la trace de vie, *eine Lebensspur*, qui y est inscrite ?

L I N V E R S I O N

Proust, on le sait, a fait du célèbre trébuchement sur la dalle de la Piazza san Marco un véritable dispositif-déclit de la mémoire involontaire, et c'était une mémoire essentiellement individuelle. A la fois poreuses et imperméables, les pierres de Paris dont Celan se plaint auprès d'Ilana laisseront peut-être apparaître les traces et les taches d'une histoire collective. Un jour peut-être lisible, au moment de la rencontre à la fois responsable et imprévisible avec l'autre, responsable parce qu'imprévisible, cette histoire aurait été l'histoire du peuple juif, l'histoire des disparus sans sépulture, des anonymes qui n'ont aucune place dans les lieux publics et individuels, extériorisés et intériorisés, de la mémoire positive.

Les pierres de Paris ne sont donc ni des talismans, ni des reliques, elles sont des relais généalogiques, des récepteurs et des catalyseurs, des fixateurs d'anti-mémoire. Charles Péguy, très estimé par Benjamin, l'a magistralement dit à propos de Paris, et pas par hasard avec une juxtaposition—une conjonction par inversion, très proche de l'*hysteron proteron*, de l'anticipation admonitrice ou de la prolepse remémorante— entre antique et moderne, passé et présent :

La ville où pas un pavé qui ne sonne un souvenir du passé, qui n'appelle, qui n'évoque, qui ne sonne le souvenir de la mémoire du passé, [...] où le moindre pavé de bois ne recouvre, arrête, bouche comme un bouchon la ligne verticale montante et remontante perpétuellement à jour, vivante, invinciblement, rebelle à mourir, et à disparaître, et à être effacée, sous les pieds, reparaissant toujours, comme la tache de sang (et c'est souvent une tache de sang) du souvenir d'un événement du passé qui a été toujours capitale dans l'histoire du mode [...], ville moderne, ville antique; la première des villes modernes du monde, comme moderne, la première des villes antiques, comme antique; après Jérusalem et Rome. (Péguy 728-9)

Après Jérusalem et Rome, Paris. Pas après Athènes: dans la politique de la mémoire profonde esquissée ici par Péguy, aucune suggestion grecque, ni de l'antique et de l'art classique, ni de la philosophie et de la spéculation métaphysique apparues et accom-

plies dans le berceau de la culture et de l'histoire de l'Europe. En fait, le regard d'Ilana sur les pierres de Paris devrait être spéculaire et à l'opposé d'un autre regard, proprement grec. Le regard amoureux de la femme qui viendra un jour et qui redonnera lisibilité aux délires et aux intermittences du cœur d'un homme dévasté par l'horreur, désœuvré et désaffecté jusqu'au mutisme, qui rendra à la lumière les traces indifférentes stockées dans le cœur de pierre de la ville, ce regard renversera le regard hypocrite fondateur de la réflexion et de la rhétorique comme art du discours et du mensonge—le regard d'Ulysse. Le Chant III (205-227) de l'*Iliade* portraiture magnifiquement le héros des expédients et des aventures de la raison, des pérégrinations dans les régions inhospitalières de l'Autre et du retour à la maison du Soi-même. La sémantique posturale du modèle même de l'identité de notre civilisation et vision du monde, de la philosophie comme telle selon Adorno et Horkheimer, est très parlante: son regard en bas est adressé au sol, en retrait et double. Oblique, il institue la distinction fondamentale, justement toute grecque, entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, entre les régions cachées du cœur et les effets manifestes du discours. Ce *cor duplex* d'Ulysse et de Socrate sera stigmatisé par Augustin, et confié au *Deus inspector*.

Au contraire, le regard futur d'Ilana suivra les mille "failles du mourir," caressera sans lire les hiéroglyphes dans lesquels tombent et retombent, "aveugles au monde" (Celan 1953 43), l'œil et la parole du poète. Signes "vides d'écrit" (45), signe du "non-écrit, durci/en langue," signes qui, donc, se nient en tant que signes—signes non-signes "des choses tues" (1956 83), signes soustraits à la visibilité et la lisibilité, dérobés à la remémoration. Des anti-signes, constamment "teints par la [seule] pensée" (83), des contre-signes perpétuellement adressés à l'autre qui viendra, à la rencontre du sens à venir. Si pour Benjamin, qui emprunte la phrase à la pièce *Le Fou et la Mort* de Hugo von Hofmannsthal—elle est prononcée au moment où le Prince va mourir et où toute sa vie révolue acquiert finalement un sens—, la tâche de l'historien c'est "lire ce qui n'a été jamais écrit" (Was

nie geschrieben wurde, lesen), et revenir ainsi à “la lecture la plus ancienne, la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses” (363), Celan affiche lui aussi “l’illisibilité de ce/monde-ci” (1971 8). Faute d’établir son propre paysage de deuil et déraison—notamment par les déictiques spatio-temporels de lettre à Ilana: les ici et là, Paris et Jérusalem—, le poète est pourtant “chargé des signaux,” il est le “collecteur de signaux” (1971 33), le rhabdomancien qui s’efforce de comprendre “la lisible messagère-caillot,” la morte qu’“il faut déchiffrer” (1967 67), encore et toujours.

Dans une lettre déjà évoquée du 6 mars 1970, Celan écrit à Ilana à propos de “ce qui est incorrigible, aigu en [lui], archaïque [et qui le] hante” dans les rues de Paris (Celan/Shmueli 115). L’allemand est très éloquent, car *Vorzeitliche* est ce qui est préhistorique, ce qui précède l’histoire et concerne un temps révolu mais inhumain, une très longue durée à la fois géologique et biologique, une longue histoire des mutations très lentes et quasiment imperceptibles, comme celles qui survivent et hantent de l’intérieur les corps métamorphosés et animalisés, affectés par une mémoire morphologique oubliée; c’est le cas de Kafka commenté par Benjamin et glosé ensuite par Celan.

Celan parle aussi de *prä-scription* (1970 81) Dans cette expression, on peut entendre non pas une idéologie du sens, toujours implicite dans le modèle d’une écriture préalable, mais l’idée quasi-transcendantale et morphologique d’une archi-écriture toujours précédante et à venir, une écriture illisible, naturelle, biologique ou minérale—on connaît l’importance des sciences naturelles et de Goethe pour Celan. Comme les fissurations et les entailles mises en œuvre par Gisèle, qui marquent comme des filets et des filaments ses compositions et nous font rêver aux biopsies, aux examens histologiques et aux agrandissements microscopiques de matériaux inorganiques, peut-être cicatrices d’un bulbe oculaire privé de regard, incapable de percevoir et focaliser. Dans cette forme ronde, à la fois anatomique et télescopée, biologique et astrale, Gisèle nous fait presque voir ce que Celan appelle, dans un poème de 1968

publié à titre posthume, une “héraldique de cicatrices” (Celan/Celan-Lestrange 851).

Préhistoires futures

Des pierres de Paris, donc, et du temps qui y est déposé—bien au-delà, ou plus précisément en deçà, de l’histoire. Des pierres de Paris, et de la *préhistoire* (Celan 1971 32).

Si Mumford signalait déjà l’ambiguïté anthropologique fondamentale de l’élément sur lequel projeter par compensation un faux sentiment de solidité et de continuité, chez Celan, selon Jean Bollack, “la mémoire est dans les pierres.” Mais dans quel sens?

Parmi les objets choisis pour l’exposition sur Paul et Gisèle réalisée en 2001 et 2004, il y a un caillou avec un vers écrit à la main par René Char. Tiré de “Les Dentelles de Montmiral” du recueil *La Parole en archipel* (1962), le voici : “Il n’y pas de repli, seulement une patience millénaire sur laquelle nous sommes appuyé.” Ce sentiment très grec de la *physis*, cette sympathie généralisée, dionysiaque et tragique, avec une temporalité finalement ontologique, pour ainsi dire poreuse et continue, qui unit nature et histoire, organique et inorganique, végétale, minérale et animale, tout cela est absent chez Celan. Très loin de Char et de sa fidélité aux présocratiques et à Nietzsche, Celan a coupé tous rapports avec le Surréalisme et ses biomorphismes. Il suffira, pour en rendre compte ici à titre paradigmatique, d’évoquer les mots de Hans Arp et de Max Ernst sur la sculpture. Le premier, dans un poème intitulé “L’air est une racine” publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* en 1933, déploie toute une réverbération analogique entre les formes et affirme que “les pierres sont tourmentées comme la chair,” remplies comme elles sont par des entrailles (Arp 447); le deuxième dit à Giacometti, pendant l’été 1935 passé à Moloja, que le sculpteur devrait se limiter à “inscrire le destin de l’homme dans la nature [notamment dans des totems-trouvés, des pierres de grandes dimensions] tout en signifiant, dans la permanence de celle-ci, la succession des civilisations, chacune effaçant, oubliant puis redécouvrant les précédentes” (cf. Maldonado 103s).

Très éloigné de ce sentiment de la nature et à l'écart de toute inspiration morphogénétique de la tâche artistique, sans cesse et tragiquement en lutte avec la tautologie et la littéralité, Celan aurait dit, avec Saint Augustin (*De doctr. Christ.* XXI 13) et Ponge, qu'une pierre n'est qu'une pierre, qu'une *res*, qu'elle n'a aucune fonction de signe pour et à la place d'autre chose. Un poème est une pierre, rien d'autre que l'"empreinte, œil de notre adieu" "muets/sous [une] paupière de pierre" (Celan 1953 17), une empreinte marquée sur le creux d'une "bouche de terre" (1955 151). Pour lui, la parole doit donc se faire parole-calque, se mouler sur un corps absent, *imago* pétrie sur un modèle inexistant, fossile de rien—*trace de pas*, comme dit quelque part Merleau-Ponty mais encore en songeant, avec Paul Klee et Goethe, à la puissance morphogénétique du non, au pas-encore de la nature. Cette langue-calque de l'absence, ces mots-tactiles touchant des corps disparus et sans sépulture, cette hapto-poétique dit bien un désir de contact quasiment érotique—mais mélancolique, ni panique, ni extatique: sans objet et sans fin—avec de la terre. Comment articuler les enjeux phénoménologiques, éthiques et poétiques, les dynamiques perceptuelles, formelles et opératoires de cette rhétorique devenue matière, de cette parole-empreinte, de cette parole-pierre? Comment rendre perceptible, lisible, accessible enfin ce témoignage du négatif, ce *Gegen-Denkmal*, cet anti- ou contre-monument qui est l'anti-parole, *Gegen-Wort*, du poème?

Des pierres de Paris, aux *Buchenwald stones* de Pascal Convert—inassimilables à tout rituel et signification symbolique,² ainsi qu'à toute exégèse—, nous voici donc face à des "monuments" justement *contre*, qui fondent leur conception, réalisation et signification sur la dialectique du *Gegen* qui en allemand signifie en même temps le "contre" et la "rencontre," donc l'opposition et l'appel, l'inversion et la conversion, le renversement et l'adresse.

Per astra ad infera

Le *Monument contre le fascisme*, de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, fut mis en place dans le quartier Harburg de Hambourg, non loin du lieu de naissance

d'Aby Warburg. Commandée et réalisée en 1986, l'œuvre était une tour de 12 mètres reposant sur une base pour l'accès. Couverte de plomb, elle permettait aux visiteurs et citoyens de laisser des traces de leurs idées, sensations, suggestions, commentaires. La surface de l'œuvre était un véritable support aide-mémoire, une matière assez malléable pour y marquer n'importe quel signe venu à l'esprit des spectateurs-acteurs, engagés en première personne. On pourrait la comparer à une table de cire où, selon le mythe de Platon et sa très longue histoire, inscrire, fixer et enregistrer les signes d'une expérience esthétique d'un objet d'art public; on parlerait alors d'un médium physique extériorisé pour accueillir et garder des inscriptions et d'un dispositif ontologique et social de politique de la mémoire. Sauf que la tour s'enfonce très lentement dans son socle, au fur et à mesure des inscriptions sur la surface, jusqu'à disparaître complètement. Ainsi, la *rencontre*, la participation réactive au Fascisme de la part du public, se transforme dans le *contre* de l'œuvre à l'égard de sa possible monumentalisation. Soustraite à la vue, illisible et invisible, médium artefact encrypté et oblitéré, l'œuvre nie sa matérialité perceptible comme condition nécessaire pour son usage esthétique et social préétabli et pour sa transmission canonique dans une mémoire culturelle durable. L'œuvre détourne sa fonction d'adresse figurée et signifiée et se renverse en une véritable anti-adresse: elle oblitère toute destination publique acquise et requiert une prise de position en première personne.

Pourrait-on comparer cette non-lisibilité, ni narrative, ni figurée, à celle dont parlait Paul Veyne à propos de la colonne Trajane? A Rome, les passants n'ont jamais regardé le décor de la colonne qu'a fait réaliser l'Empereur—car il est indiscernable selon le point de vue normal—, ils l'ont seulement imaginé. Pourtant, la propagande et l'histoire de l'art nous disent que le faste, quant à lui, s'expose aux spectateurs en même temps anéantis et exaltés par une *aemulatio* sublime qui était le cœur même du politique. En fait, ce n'est pas à nous, spectateurs et gens mortels, que le décor s'adresse, mais à l'Empereur

À L A R E N C O N T R E D U C O N T R E

enterré et aux Divins, “à la face du ciel et du temps.” Mais dans le cas de la colonne de Harburg, à qui s’adressent les dessins, les phrases, les traces laissées par les citoyens allemands? Barthes, discutant du devenir monumentale des signes écrits de l’antiquité, disait que l’écriture vaut éternellement en soi, indifférente à toute lecture réelle, illisible au présent, virtuellement au-delà—en haut—, et en-deçà—en bas: enterrée selon la cryptographie funéraire. Est-ce le cas de la tour de Gerz? Si les images agissent, même sans signifier, qu’en est-il dans ce cas précis? Suffirait-il de dire qu’elles ne sont ni informatives, ni propagandistes? Pourra-t-on encore parler de réception inégale selon la culture, la condition sociale ou la race du spectateur? Comment et pourquoi les signes, les graphèmes, bref les actes d’écriture les plus expressifs demandés aux spectateurs à Harburg, ensuite ignorés, sont-ils devenus illisibles?

Le renversement de la tour de Gerz répète donc en négatif et par hyperbole, par emphase inversée, l’institution même de la monumentalité. De la lisibilité à l’illisibilité. Ou d’une lisibilité sublime, destinée à la supériorité débordante, comme celle du ciel et des astres, à une illisibilité infernale et souterraine. *Per astra ad infera*. Des pages rédigées par Barthes en 1972, contemporaines du *Plaisir du texte* et des articles sur Réquichot et Masson parus en 1973 et destinées à un article jamais publié pour la Bibliothèque des Idées de l’Istituto Accademico de Roma, peuvent nous aider sur ce point. Dans les *Variations sur l’écriture*, publiées à titre posthume en 1994, Barthes affirme que l’illisibilité serait la vérité même du système scriptural: vérité noire de l’écriture qui sert à cacher, vérité plus fondamentale de la transmission, de la distinction sociale et de la propriété. Vérité noire de l’origine graphique de l’écriture en général, notamment comme production gestuelle de “scriptions,” de graphèmes, de fissurations en tant qu’institutions minimales, organiques et matérielles, d’un discontinu: “manifestations—Barthes dit, et j’y souligne la logique de l’inversion—, de l’envers—de l’enfer— de l’écriture.”

Cette inversion est évidente dans un autre *Gegen-Denkmal* allemand. Au début des années 80, la ville de

Kassel et la Société pour la Ré-découverte des Monuments Historiques invite l’artiste Horst Hoheisel à refaire ou à restaurer un monument détruit, le *Tombeau Ashrott*, l’*AschrottBrunnen*. Cette fontaine pyramidale neo-gothique de 12 mètres de hauteur avait été dessinée par Karl Roth et réalisée devant la Mairie grâce à la générosité d’un homme d’affaires juif, Sigmund Aschrott; elle avait ensuite été détruite par les Nazis en avril 1939. Après les déportations et la transformation temporaire de la fontaine en un petit jardin fleuri, l’artiste évite toute restauration ou reconstruction telles quelles. Contre toute forme de refoulement de la violence impliquée dans l’autocélébration monumentale de la mémoire collective, Hoheisel propose un monument en forme négative. Il parle de “architektonischen Spielerei,” d’une architecture-drame ou d’architecture-dramatisée ou abimée, car dans l’expression allemande résonne le *Spielen*, qui signifie jouer, exécuter, mais aussi se jouer de, badiner, jouer un personnage, feindre ou simuler, avoir lieu, avoir pour théâtre ou pour scène, et finalement mettre en jeu, risquer. La définition donnée par l’artiste désigne donc une théâtralisation de l’inversion comme telle et ses effets; l’avoir-lieu même du monument, avec sa puissance de faire-figure admonitrice et remémorante, mais aussi son simple changement de signe et position, sont donc dialectisés.

Hoheisel réalise ainsi un anti-monument lui-même risqué, une image de substitution de toute *imago*, un double de l’image mnésique publique et monumentalisée mise en place et à la place du manque. Le miroitement de la verticalité, enfouie et pour ainsi dire tête en bas, affirme un anti-narcissisme qui se jongle cruellement de la mauvaise foi de l’image-reflet et qui met en abyme et renverse les masques la mémoire collective. Mise en abyme à la lettre, véritable doublure: la pyramide est enterrée, spéculaire en toute son hauteur, abimée au sein de l’eau souterraine qui coule, obscure comme l’Achéron, le fleuve du Règne des Ombres. L’artiste décrit cela comme l’écoulement de l’histoire qui continue au sous-sol de la ville. Je songe à Lucrèce (*De Rerum Natura* IV 414-419):

At collectus aquae digitum non altior unum, / qui lapides inter sistit per strata viarum, / despectum praebet sub terras impete tanto, / a terris quantum caeli patet altus hiatus, / nubila despicere et caelum ut videre videre (et) / corpora mirande sub terras abdita caelo.

Une simple flaque d'eau [...] qui ne s'enfonce pas plus que d'un pouce entre deux pavés de nos routes paraît creuser dans le sol des profondeurs égales à l'abîme qui sépare au-dessus de nous le ciel et la terre; au point qu'on croirait voir sous ses pieds les nuages aériens et, enfoncés sous la terre comme par miracle, les corps mystérieux du ciel. (trad.H. Clouard)

Et je répète avec Celan: "De quel ciel le bleu? Celui d'en bas? D'en haut?"

Une rhétorique sans rhétorique

Hoheisel reproduit donc à la lettre l'absence (par indexicalisation, comme par moulage): l'espace négatif du monument, absent puisque détruit, est désormais une forme fantomatique enterrée, un moulage de l'inexistant en tous ses détails. Fidèle à la tradition baroque admirée par Benjamin, l'artiste construit un emblème du deuil impossible mis en œuvre par l'art; la reconstruction du monument est illusoire comme la remémoration de la violence, elle est un palimpseste inversé, que personne n'arrive à lire ou à déchiffrer; un jeu fantasmagorique de reflets et de sons, de lumières et d'images derrière le rideau des faits divers de l'histoire, une mise en scène des jeux de cache-cache de la mémoire.

Les tours enfouies des Gerz et de Hoheisel réitérent, chacune à sa manière, l'enterrement, mais vidé de toute symbolique et de toute fonction anthropologique et rituelle élémentaire nécessitant une visibilité et une discernabilité minimales. Dans un cas comme dans l'autre, l'inversion *renverse* la verticalité de toute image de deuil public et privé en tant que dérivée, peut-être à son insu, de l'*imago*, de l'image qui prend la place de l'absent. Or, cette inversion niant toute rhétorisation de la célébration et du mémorial, est pourtant bien rhétorique et formelle.

Je dis rhétorique, car c'est grâce au retournement ou à la volte face propre à la figure de l'inversion et au revirement chiasmique propre à la figure du *hysteron proteron*—selon laquelle le futur est anticipé en fonction d'admonitions magistrales et monumentales—que l'anti-monument se soustrait à la présence mais donne beaucoup à ressentir, à penser, à faire. Par ailleurs et peut-être sans trop approfondir les différences pourtant remarquables, on a dit que les anti-monuments exercent une fonction critique similaire à celle des actes langagiers des parrhésias face au pouvoir—que Foucault a mis en lumière. Et je dis ensuite formelle lorsqu'on devrait dire phénoménologique, car c'est grâce au renversement de la verticalité du médium mnésique vicair, support matériel d'inscriptions corrélées à la position et à la posture du spectateur avec ses compétences perceptuelles et cognitives, que l'œuvre s'affirme tout en se niant. Les anti-monuments des Gerz et de Hoheisel contestent la logique soit du figuré, soit du littéral. La rhétorique qu'ils mettent en œuvre dément soit la métaphorisation propre au domaine monumental du moderne, lorsque le destinataire s'adresse aux images substitutives et l'action la plus intérieure et involontaire de remémoration se concrétise dans des signes extérieurs et sociaux, soit l'auto-référentialité et la tautologie propres des anti-monuments post-minimalistes, lorsque le spectateur focalise attentivement la relation perceptuelle avec l'œuvre comme telle dans son site spécifique.

Pour mieux saisir cette double inversion, l'œuvre de Richard Serra est un bon exemple. Je pense notamment aux affirmations très brusques, mais non dénuées d'ambiguïtés, qu'il a livrées à Douglas Crimp qui lui avait proposé l'étiquette de sculpture "publique ou monumentale" (Serra 159). Si, en 1980, l'artiste nie la pertinence du concept et du genre de la sculpture monumentale pour son propre travail, aux questions sur la nature de la matière des œuvres de grandes dimensions et sur la permanence dans le site public, Serra répond en réclamant une autonomie de l'œuvre comme telle et de son expérience perceptive en dépit de la fonction de croyance et de l'histoire générique de la monumentalité de l'artefact:

À L A R E N C O N T R E D U C O N T R E

Faut-il, quand on regarde ces sculptures, ajouter foi à la notion de monument? Elles n'ont pas de rapport avec l'histoire des monuments. Elles ne commémorent rien. Elles ne réclament pas à grand cri d'être appelées monuments. Une courbe d'acier n'est pas un monument. (174-5)

Cette prétention à une interruption de toute référence à un genre, à un sujet ou à un contenu, me semble malgré tout encore largement dérivée du Modernisme et du Minimalisme. Voilà pourquoi la réplique de Crimp, lorsqu'il dit que les œuvres de Serra demandent peut-être à être appelées "anti-monuments," semble en fait viser plus les expérimentations post-minimalistes de Smithson et les *non-uments* de Matta-Clark que les interventions publiques des Gerz et d'autres artistes, pourtant réalisées à partir des années 1980 et incompréhensibles si on les évacue de ce que Danto appelle à la même époque l'*Aboutness* de l'œuvre d'art, son *être-à-propos-de* quelque chose dans une culture partagée et un contexte d'usage historicisé. Ce n'est pas par hasard si le philosophe des *Brillo Box* retrouvera ensuite cette fonction selon lui capitale, exemplairement incorporée dans un monument funéraire qui a suscité un débat très vif sur son anti-monumentalité et sa filiation avec le post-minimalisme—à savoir, le *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin à Washington (1982).

Jeux pour penser

Chez Serra comme chez Maya Lin, la dette envers la grammaire formelle du post-minimalisme est évidente. Elle est au contraire profondément remise en question par un travail d'inversion chez les artistes de l'anti-monumentalité, même si ce travail procède parfois par duplication ou doublure, par reflet ou moulage, selon une logique de l'antinomie ou de la simple négation.

Un nouvel exemple de ce travail nous ramène aux pierres. C'est une autre intervention de Gerz qui est en même temps *site-specific*, environnementale et architecturale: 2146 pavés—*Monument contre le racisme*. En 1990, l'artiste entreprend clandestinement, avec l'aide de ses étudiants de l'école des Beaux-Arts, de déscel-

ler progressivement les pavés de la place devant le château de Sarrebrück, ancien quartier général de la Gestapo. Sur chaque pavé, on griffonne le nom d'un cimetière juif d'Allemagne et on le remet en place, inversé. L'opération est très complexe, quasiment conceptuelle. Collective et anonyme, elle ne vise pas à produire une œuvre artistique reconnaissable comme telle, et elle ne permet pas non plus une fruition, une évaluation esthétique ou un jugement éthique légitimé à partir d'un aspect spécifique ou spécifiquement manipulé.

L'artiste déconstruit d'abord la visualisation codifiée de la carte géographique, dont le système notationnel fait abstraction des lieux de mémoire réels; ensuite, il réorganise leurs étiquettes linguistiques—les noms propres des lieux—dans un espace physique réduit, telle que la place du village. Réinscrites sur un autre support, gravées à la main sur les pierres du pavé, ces singularités nominales sont encore une fois soustraites à leur lien de *pathos* originaire, à leur fonction signalétique ainsi qu'à toute fonction dénotationnelle supplémentaire, car elles ne font ni image, ni figure, elles ne nous font pas signe. Remis en place et restitués à leur usage—on marche nécessairement dessus, même sans rien savoir de la signification et de la valeur symbolique déposée sur leur envers, les noms entaillés dans les pierres ne s'adressent pas à nous, ils restent invisibles et illisibles. Ayant pris acte de l'opération furtive réalisée par Gerz, la mairie a donné au lieu le juste titre de *Place du monument invisible* (*Platz des unsichtbaren Mahnmals*); selon le terme allemand *Mal*, qui signifie "fois," et "marque" ou "tache," voire "signe," comme *Merkmal*—et le verbe *malen* veut dire "peindre"—, cette appellation signifie aussi *Place d'une fois, du mémorial, de la marque et de la trace, de la tache, de la peinture, de l'inscription invisible*. A jamais. Comment extraire de ces pierres une trace de vie?

Nietzsche se plaignait au sujet des "pierres de savoir" indigestes pour la vie; il avait dans l'esprit peut-être Aristote, qui, Panofsky s'en souviendra ensuite à propos de *Mélancolie I* de Dürer, disait que l'homme de la réflexion, voire le philosophe ou l'artiste, ne cesse de ruminer ses pensées comme un chien

avec de pierres. Pour ne pas finir donc, et pour remâcher encore avec Celan un "morceau/de poésie non ensevelie/[qui] a trouvé la langue et la dent" (1967 61), revenons, nous aussi, aux pierres d'une autre intervention de Hoheisel, qui privilégie une éducation éthique de l'imagination à la mémoire.

En 1991, l'artiste est à nouveau à Kassel, avec une copie d'un livre documentaire sur les juifs exterminés de la ville, qu'il lit aux écoliers, invités ensuite à se renseigner eux-mêmes auprès des survivants de leurs familles sur la vie ordinaires des victimes; après avoir recueilli ces témoignages verbaux, chacun de ces écoliers était censé écrire un court récit de vie, recréer à sa manière et en fiction la réalité à la limite de l'imaginable. Ensuite, comme dans une variante du jeu enfantin *Pierre-feuille-ciseaux*, enveloppé autour d'une pierre prise quelque part dans le village, ce récit-collage de mémoire improvisée d'après quelques documents et témoignages directs—travail des mots et des choses—fut déposé dans de boîtes mises en place par l'artiste. Enfin, tous ces matériaux et supports collectés, l'archive ainsi constituée fut menée à la *Hauptbahnhof* de Kassel, aux points de départ de l'allée sans retour des déportés pour les camps. L'ensemble, est une installation permanente et *in progress*, jamais achevée, appelée *Denk-Stein Sammlung* ou *Memorial Stone Archive*, Collection ou archive, voire monument ou mémorial, des pierres; ensuite, en 2001, cette *Denk-Steine-Aktion*, est devenue un projet pour les écoles. Le titre allemand est encore une fois très éloquent et surdéterminé. Il désigne à la fois une localisation géographique et une typologie sociale du site—le mot *Denk* signifie justement "village," "bourg" et "bourgade"—, et il s'adresse d'une manière péremptoire et personnelle au destinataire, il le tutoie et l'interpelle, il lui prescrit non pas une relation esthétique avec une œuvre d'art définie ou une réception neutralisée d'informations documentaires pertinentes, mais une réflexion autour de ce qui n'est ni déterminable, ni connaissable, un exercice proprement moral de la pensée autour des pierres—*denk* c'est aussi la deuxième personne de l'impératif du verbe *Denken*, penser.

Extraordinaire force de l'inversion: la remémoration des disparus est confiée d'abord à une réactivation de la puissance narrative la moins technique et la plus immédiate telle que l'imagination enfantine, qui reconfigure les données documentaires et les témoignages vivants. L'écriture qui en sort est néanmoins ensuite occultée, niée dans son état de fiction littéraire dilettante, finalement illisible. Et pourtant, comme dans le jeu enfantin, la feuille de papier bat la pierre en l'enveloppant comme une nouvelle peau: la restitution virtuelle à une lisibilité future est toujours plus forte que la preuve matérielle comme telle, une mémoire différée et imaginée est plus féconde et productive que la présence factuelle d'un simple rebut ou que la relique d'une excavation sentimentale et d'une récollection indiciaire. Comme tel, en même temps écorce et noyau, élément naturel et fiction du mémorable, intégré dans une archive-monument constamment en mouvement et en évolution, cet objet sans identité m'interpelle à réfléchir autrement sur les conditions mêmes de la mémoire, de l'écriture et de l'image.

Università di Salerno

BIBLIOGRAPHIE

- Auf der Spur deiner Hände. Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan, Eine Ausstellung des Freien Detutschen Hochstifts und der Suhrkamp Verlags im Goethe-Haus, Frankfurt, 23. April bis 24. Juni 2001*, hrsg. von B. Badiou und B. Wiedeman mit Ch. Perels, Frankfurt am M.; Freies Deutsches Hochstifts 2001; *A l'image du temps—Nach dem Bilde der Zeit. Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan, Ausstellung im Hölderlinturm, Tübingen*, von 18. März bis 30 September 2001, hrsg. von V. Lawitschka mit E. Celan und A. Badiou, Egingen: Isele 2001; *Desde el puente de los años. Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 23 Septiembre-31 Octubre 2004, directo por B. Badiou y F. Jarauta, Madrid: Circulo de Bellas Artes, Madrid 2004.
- ARP, Hans. *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*. Ed. M. Jean. Paris: Gallimard, 1966.
- BARTHES, Roland. "Variations sur l'écriture." 1972. *Œuvres Complètes II (1965-1973)*. Ed. Marty. Paris: Seuil, 1994. 1535-1574.

À L A R E N C O N T R E D U C O N T R E

- BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. 1863. *Œuvres Complètes* II. Ed. C. Pichois. Paris: Gallimard, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Sur le pouvoir d'imitation*. 1933. Trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch. *Œuvres* II. Paris: Gallimard, 2000.
- CELAN, Paul, *Part de neige*. 1971. Trad. F. Gravereaux, H.-M. Speier, R. Benusiglio-Sella. *Poésie* 21 (1982).
- . *Contrainte de Lumière*. 1970. Trad. B. Badiou, J.-Cl. Rambach. Paris: Belin, 1989.
- . *Renverse de souffle*, 1967. Trad. J.-P. Lefebvre. Paris: Seuil, 2003.
- . *La Rose de personne*. 1963. Trad. M. Broda. Paris: Paris: Corti, 2002.
- . *De seuil en seuil*. 1955. Trad. V. Briet. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- . *Grille de parole*. 1953. Trad. M. Broda, Paris: Christian Bourgois, 1991.
- CELAN, Paul, Gisèle CELAN-LESTRANGE. *Correspondance (1951-1970)*. Ed. B. Badiou avec le concours d'E. Celan. Paris: Seuil, 2001.
- CELAN, Paul, Ilana SHMUELI. *Briefwechsel*. Hr. von I. Schmueli, Th. Sparr. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.
- CROWNHAW, Richard. "The German Countermonument: Conceptual Indeterminacies and the Retheorisation of the Arts of Vicarious Memory." *Forum for Modern Language Studies* 44/2 (April 2008): 212-227.
- CSONGOR, Lőrincz. "Hapto-poetik: Bilder an der Grenze." In Simon Ralf, Herres Nina, Lőrincz Csongor (hr.), *Das lyrische Bild*, Paderborn: Paderborn Wilhelm Fink, 2010. 181-222.
- DANTO, Arthur C., *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. New York: Pen Court Publishing, 2003.
- . "The Vietnam Veterans Memorial." *The Nation* (31 August 1985). Rep. in *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*. London: Routledge, 1998. 153-177.
- GERZ, Jochen. 2146 *Steine - Mahnmal gegen Rassismus*. Entretien de l'artiste avec Jacqueline Lichtenstein, Gérard Wajcman; Textes de Irit Rogoff, Lieselotte Kugler, Ostfildern: Verlag Gerd Hatje, 1993.
- , Esther SHALEV-GERZ. *Das Hamburger Mahnmal gegen Faschismus/the Harburg Monument against Fascism*. Hr. von Achim Könneke, Ostfildern: Gerd Hatje, 1994.
- HARTMAN, Geoffrey H., ed. *Holocaust Remembrance : The Shapes of Memory*. Cambridge (MA) : Blackwell, 1994.
- HOEISEL, Horst. *Aschrottbrunnen*. Frankfurt am Main; Fritz-Bauer-Institut, 1998.
- YOUNG James E. *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- LUPU, Noam, "Memory Vanished, Absent, and Confined: The Counter-memorial Project in 1980s and 1990s Germany." *History & Memory* 2/15 (2003): 130-164.
- MALDONADO, Guitemie. *Le Cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 30*. Paris: INHA, 2006.
- MUMFORD, Lewis. *The Culture of Cities*. 1938. Chicago: Chicago University Press, 1948.
- PÉGUY, Charles. *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle*. 1907. *Œuvres en prose Complètes* II. Ed. R. Burac. Paris: Gallimard, 1988.
- REIK, Theodor. *Pagan Rites in Judaism*. New York: Farrar, Straus and Company, 1964.
- VEYNE, Paul. "Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romain." *Revue historique* 1/621 (2002): 3-30.
- . "Propagande, expression, roi. Image, idole, oracle." *L'Homme* 30/2 (avril-juin 1990): 7-26.
- SERRA, Richard. *Écrits et entretiens*. 1970-1989. Trad. G. Courtois. Paris: Daniel Lelong, 1990.

NOTES

- 1 - *Bildniss eines Schattens*, poème inédit de 1948.
- 2 - Je songe à l'accompagnement des morts (*levayat ha-meyt*) pendant la première année (*Yahrzeit*) et à la déposition des petites pierres (*dofek*) sur le tombeau ou "monument" (*matzevah*). Sur la question de l'image de substitution dans ces rites funéraires; cf. Reik 44s.