

ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES

**Thèse pour l'obtention du Doctorat en Arts et langages
Présentée par Claire Viallat-Patonnier**

**Les dimensions de l'écriture dans l'œuvre de Réquichot
Etude d'un processus**

Volume I

Dirigée par Eric Michaud, EHESS

Soutenance le 1^{er} mars 2016

Jury :

Mme Marianne Jakobi, Université Blaise Pascal - Clermont 2, Clermont-Ferrand

M. Rémi Labrusse, Université Paris Ouest Nanterre - La Défense, Paris

Remerciements

Bernard Ceysson, Daniel Cordier, Jean Criton, Claude Frontisi, Michel Giroud, Isabelle Labarthe, Pierre Manuel, Alain Margaron, Eric Michaud, Alexandra Deneux, Alfred Pacquement, Patrick Patonnier, Aleth Prime, Yves Reynier, Stéphane Sauzedde, Henriette et Claude Viallat.

Résumé

Chez Réquichot, l'écriture accompagne l'acte de peindre, de coller, d'assembler. Elle a néanmoins une véritable autonomie. Ses écrits, jusque-là peu étudiés, ne sont pas simplement des réflexions, des commentaires portés par l'artiste sur son travail, pas plus que des manifestes lui permettant de prendre place dans le monde de l'art en situant sa pratique par rapport à celles de ses contemporains. Ils prennent des formes diverses : un roman inachevé *Faustus*, des poèmes, un journal sans dates et des textes épars.

La mise en évidence d'équivalents formels entre la pratique littéraire de cet artiste et son œuvre plastique témoigne d'une évolution parallèle qui atteste de leur non subordination réciproque autant que de leur mise au service d'une même recherche. La mise en évidence de zones de contact témoigne non seulement de la porosité des frontières et de l'influence mutuelle des deux pratiques mais aussi de la quête d'une origine commune qui prend la forme de la spirale. En inscrivant l'ensemble de son travail dans le mouvement spiralé qui en imprègne toutes les parties, Réquichot porte le travail de l'écriture comme celui de la peinture, du dessin, du collage, vers un indistinct où forme et sens s'abolissent, où le terme rejoint l'origine. Ce faisant il donne une réponse singulière à la problématique de l'articulation écriture/pratique plastique présente dans le milieu artistique parisien des années 1950.

L'inscription de cette œuvre dans son époque et la prise en compte d'autres artistes/écrivains qui ont pu croiser sa trajectoire et l'influencer révèle combien Réquichot marque d'une radicalité exemplaire la production littéraire et artistique d'après guerre.

Mots clefs

Réquichot, Bernard / Ecrits d'artistes - Manuscrits d'artistes / Ecriture - Peinture / Poésie phonétique / Ecritures illisibles / Spirales / Art informel / Art et Littérature -France 1950-1960.

**Les dimensions de l'écriture dans l'œuvre de
Réquichot**

Etude d'un processus

Volume I

Conventions d'écriture :

« Dans un inventaire très incomplet, retrouvé dans les archives conservées par sa famille, B. R. donne pour certaines séries de ses œuvres des appellations précises, qui sont citées entre guillemets dans les notices du catalogue et dans les légendes des reproductions. », in « Petit lexique des termes employés pour définir les techniques de Bernard Réquichot », Catalogue raisonné, p. 190.

En généralisant ce principe :

« *Faustus* » est écrit en italique avec guillemets lorsque cité par l'artiste ou titre générique donné à l'ensemble des textes concernant Faustus.

Faustus : sans italique et sans guillemets lorsqu'il désigne le personnage.

« *Titres d'œuvres ou de textes de Réquichot* » : en italique et entre guillemets quand donnés par l'artiste.

Titre d'œuvres ou de textes de Réquichot : en italique et sans guillemets, donnés a posteriori par l'édition des écrits de 1973 ou le catalogue raisonné dans un souci d'organisation des textes et de désignation des œuvres.

De même pour les titres de séries « *Papiers choisis* », « *Traces graphiques* », « *Reliquaires* », « *Reliquaires d'anneaux* », « *Sculpture d'anneaux* » en italique et entre guillemets car donnés par l'artiste ; sans guillemets pour *Dessins spiralés*, *Papiers de garde*, *Toiles cartonnées* car déterminés par l'usage ; sans italique ni guillemets quand il s'agit de matériau ou de dispositif.

Mention des « cahier vert », « cahier rouge », « petit classeur », sans majuscules car elle ne correspond qu'à une désignation pratique des divers manuscrits.

Le catalogue raisonné est désigné C.R.

La numérotation des œuvres de Réquichot est celle du catalogue raisonné.

La référence aux écrits de Réquichot renvoie soit au catalogue raisonné, plus complet pour ce qui concerne la correspondance, soit à l'édition des écrits publiés en 1973 par les éditions La Connaissance, dans la collection « Témoins et témoignages » notée dans les notes en abrégé (*Les Ecrits*, 1973) ; plus rarement à la réédition aux Presses du réel de 2002 (*Les Ecrits*, 2002).

Lorsque faire se peut, sont mentionnées les correspondances entre les écrits dans les manuscrits et les versions éditées, à savoir les deux versions de 1973 : celle du catalogue raisonné et *Les Ecrits* 1973. La réédition aux Presses du réel en 2002 n'apporte rien de plus, excepté la préface de Michel Giroud.

Enfin, les conventions de rappels de citations sont simplifiées pour les textes principalement étudiés, *Les Ecrits* de 1973 et le catalogue raisonné.

Introduction

Une peinture, une sculpture, une installation, un film ou encore un livre, prend place dans la production de son auteur à un moment précis dont il témoigne. Il est également situé dans l'ensemble des travaux qui le jouxtent, soit qu'ils le précèdent ou le suivent immédiatement, qu'ils soient de même nature ou de médiums différents. Les œuvres sont la concrétisation ponctuelle d'un certain nombre de questions qui trouvent dans l'instant donné une forme, affinée ou contredite dans l'œuvre suivante. Si cette forme confère un statut autonome à chaque œuvre, celle-ci le perd lorsqu'elle se trouve replacée dans la perspective de l'ensemble, au profit du mouvement plus large auquel elle contribue, qu'elle infléchit comme simple jalon, nécessaire mais subordonné à tous les autres.

La prise en compte de ce mouvement d'ensemble met en évidence la nécessité de comprendre la production d'un artiste comme la manifestation d'un processus singulier, dans chaque œuvre rejoué. Les œuvres résultent d'opérations particulières qui caractérisent la pratique d'un artiste. Ce sont ces opérations, leurs répétitions et leurs variations qui définissent ce processus. Les œuvres ne sont donc plus des objets à inventorier et à analyser mais les formes par lesquelles le processus s'exprime et donc le moyen d'y accéder. Elles sont moins finalité que traces du processus artistique - partant du principe que tout ce que produit l'artiste témoigne du langage particulier par lequel il traduit sous une forme ou une autre, dans un matériau ou un autre, des interrogations, des inquiétudes, un positionnement sur l'art et sur la vie. Ce processus de création, dont l'originalité est propre à chaque artiste, imprègne par son rythme et ses modalités propres toutes ses réalisations, il ne peut donc être saisi dans sa spécificité et ses nuances qu'à travers la totalité de celles-ci. Chaque œuvre étant le moyen de mettre en évidence ses caractéristiques à un moment donné, le passage d'une œuvre à l'autre le moyen d'en mesurer l'évolution.

Une œuvre duelle

L'œuvre de Réquichot a ceci de particulier que pour être connue dans sa dimension plastique, elle n'en est pas moins ignorée ou, tout au moins, peu prise en compte dans sa dimension écrite. Mettre cet aspect-là du travail en lumière dans la perspective des repères posés par l'œuvre plastique doit permettre de confirmer les parentés entre les deux pratiques et donc d'en conclure la subordination d'une production, qu'elle soit plastique ou littéraire, aux manières de penser et de faire qui déterminent le processus de création.

Par ailleurs, la prise en charge des écrits de l'artiste engage une relecture de l'œuvre de Réquichot sous les deux faces qui la constituent. Jusque-là, la face « visible » a pris le pas depuis sa mort en 1961, bien que l'autre, « lisible », ait été en grande partie publiée dès 1973. Les grands « *Reliquaires* », les collages et les dessins spiralés exposés avant et après sa disparition - les premières expositions collectives auxquelles participe l'artiste datent de 1954 - ont occulté la part de l'écriture, plus secrète et rarement portée par l'artiste jusqu'à l'état d'achèvement que seule une publication envisagée de son vivant aurait pu induire. Réquichot peint, dessine, accumule, colle, réalise en une dizaine d'années à peine une œuvre singulière qui s'impose par son originalité et son exigence, mais Réquichot écrit aussi et l'écriture prend pour lui des formes diverses. Ebauche d'un roman, « *Faustus* », écrits poétiques, poésie phonétique, pensées philosophiques, notes sur l'art, réflexions sur son travail, lettres illisibles, correspondance, autant de catégories qui s'entrecroisent sans véritable souci d'organisation, au gré du cours de la pensée, sur les pages des petits cahiers que l'artiste recouvre de son écriture fine. L'absence d'analyse prenant les écrits comme objet laisse le sentiment d'une perception incomplète de l'œuvre. D'où la nécessité d'interroger cette part du travail et de l'intégrer à l'ensemble.

La dualité, chez cet artiste, réside autant dans la pratique d'écrivain et d'artiste que dans la fonction même de l'écriture parfois moyen d'expression (littéraire et plastique), parfois outil d'analyse.

L'écriture en tant que moyen d'expression, c'est la part de l'œuvre dans l'écriture. C'est l'écriture utilisée comme matériau apte à répondre aux exigences de l'artiste et aux

modalités de sa recherche. Donc un outil propre à exprimer directement ses préoccupations, mais aussi, comme tout matériau littéraire ou artistique, capable d'opposer ou d'imposer ses propres caractéristiques nécessairement modelées par le travail engagé tout autant que modelant ce travail. Cette écriture-là apparaît sous trois formes littéraires, trois ensembles de textes plus ou moins inachevés qui très probablement se succèdent chronologiquement¹. Un recueil de poèmes : « *Le Livre de la Crainte* » ; une sorte de roman prophétique : « *Faustus* » et enfin, quelques poèmes phonétiques assez disparates. Il faut ajouter à cela les *Lettres illisibles*² dont la place, comme point d'articulation entre œuvre écrite et œuvre plastique, est particulière. L'évolution que traduit le passage par ces formes successives révèle, nous le verrons, une émancipation progressive par rapport aux conventions, un mélange des genres, une attention portée à la forme même, une suppression graduelle du sens et enfin, l'omniprésence de la forme spiralée. La spirale reliant par ailleurs dans un même mouvement les divers aspects de l'œuvre plastique, il paraît d'autant plus intéressant de mettre en évidence le cours parallèle entre formes écrites et formes plastiques, les liens (va-et-vient, pontages) et les racines communes afin de démontrer la cohérence de l'œuvre de Réquichot au-delà de l'apparente diversité des médiums employés.

Lorsque l'écriture n'est pas expression directe, elle traduit le cheminement de la pensée prenant ou non pour support la pratique. Elle est utilisée alors comme outil d'analyse plus que d'interprétation. Les textes qui traduisent cette réflexion parallèle peuvent être rattachés à des catégories diverses : textes généraux sur l'art comme c'est le cas d'« *Espace et peinture*³ », réflexions philosophiques comme, par exemple, « *Le Songe des vérités*⁴ », aphorismes, écrits autobiographiques, notes sur le travail, ces catégories alternant, pour la plupart, dans ce que l'édition a rassemblé sous le terme de *Journal sans dates*. A ces textes s'ajoute la correspondance qui répercute souvent l'écho des préoccupations en cours et permet, par recoupement, de dater certains écrits. Les questionnements qui les traversent sont le plus souvent de nature existentielle et tournent autour de problématiques générales qui n'attendent pas de réponses (Qu'est-ce que penser ? Qu'est-ce que la connaissance ? Quelle est la place de l'homme dans l'univers ?...) Les affirmations ont valeur

¹ Voir annexe 12 : tableau de datation des textes.

² Le terme générique de *lettres illisibles* n'est pas utilisé par l'artiste. Certaines d'entre elles, titrées, seront étudiées dans le cours de la thèse.

³ REQUICHOT Bernard, *Les Ecrits de Bernard Réquichot*, Bruxelles, La Connaissance, 1973, p. 84-86.

⁴ *Ibid.*, p. 93-95.

de vérités mais elles traduisent aussi un certain nombre de thèmes récurrents et plus spécifiques liés à la spirale et au cercle, au mental et à l'émotion, à la place du créateur et à celle de l'œuvre créée. Elles émanent du travail dans l'atelier et le nourrissent. Elles sont en prise directe avec ce que l'artiste produit. Par essence ce travail de la pensée active l'œuvre, l'objective, en réoriente le cours et permet à l'artiste de prendre du recul. De la même manière et en retour, le travail dans l'atelier suscite le questionnement ou apporte des éclaircissements à défaut de solutions. Les différentes formes proposées sont autant de manières d'exprimer les problèmes.

Notre parti-pris sera donc d'intégrer l'écriture fictionnelle, autrement dit « *Faustus* » et les poèmes, dans l'œuvre afin de mettre en évidence la logique d'ensemble des procédés de création engagés. Les écritures illisibles seront abordées comme point d'articulation entre pratique artistique et littéraire. La part des « écrits sur », à savoir le *Journal sans dates*, les *Textes épars* et la correspondance, se trouvant du coup dissociés des autres écrits en dépit de la similitude du médium et à la différence de la présentation des précédentes publications, ne feront pas l'objet d'une étude spécifique mais seront utilisés pour fonder l'analyse, autant que faire se peut, sur les soubassements déjà posés par l'artiste. Car si l'écriture, chez Réquichot, prend parfois pour objet la pratique, c'est moins avec l'objectif d'un engendrement réciproque (du type : la théorie explicite ou précède l'œuvre qui explore ou vérifie la théorie), d'une réappropriation ou maîtrise des forces en jeu (la théorie comme contrôle et légitimation), que d'une véritable aventure prospective. L'écriture est alors le moyen d'avoir prise sur l'œuvre - matière première tant littéraire qu'artistique, meuble, instable dans laquelle l'individualité de l'artiste prend forme, accès principal à ce qu'il y a de plus profondément enfoui en lui :

Faustus est avec la peinture en grande intimité, collaboration même ; ils font entre eux des échanges qui leur semblent fructueux, ils s'éclairent l'un l'autre, se comprennent un peu et s'aident à se comprendre chacun lui-même⁵.

Dans cette configuration, l'œuvre n'est plus seulement l'objectif à atteindre, elle devient toute entière sonde enregistrant des variations et des changements d'état que l'écriture traduit.

⁵ Lettre n°20, in BARTHES Roland, BILLOT Marcel, PACQUEMENT Alfred, *Bernard Réquichot*, catalogue raisonné, Bruxelles, La Connaissance, 1973, p. 293.

L'« expérience plastico-analytique »

La démarche de Réquichot est avant tout expérimentale et s'articule autour de ce qu'il appelle « l'expérience plastico-analytique » :

Dans l'expérience plastico-analytique, l'investigation est indissociable de l'expression : l'investigation est un accompagnement, un moyen et un effet de l'expression, un complément nécessaire et fatal. Vue sous cet angle, l'expérience de ce genre n'est pas une « recherche pure » mais une manifestation de réalités (psychique sans doute) pouvant servir de matériaux pour les études de recherche pure. C'est une manière de pratique précédant la théorie, théorie pouvant être élaborée par tout autre que le peintre et qui, d'ailleurs, lorsqu'elle est mise au point, semble être parfaitement inutile (la théorie n'est qu'une pensée)⁶.

Le passage de l'expression à l'investigation transforme une fin en moyen et la pratique artistique en expérience qui sert de matière à la théorie. Il semblerait cependant que la théorie pour Réquichot, pas plus que la pratique, ne soit une fin en soi. Il va même jusqu'à mettre en doute son intérêt. L'œuvre de Réquichot n'annonce donc pas plus le formalisme que les propositions conceptuelles des années 70. Elle est plutôt la manifestation d'une expérience menée par l'artiste qui se prend lui-même comme sujet de son expérimentation :

Je fais des expériences sans but de réussite, simples exercices qu'en termes discrets on pourrait appeler « psycho-plastiques ». Je tâche de sonder dans mes peintures quelles sont les zones de répulsion ou d'attraction pour mon mental, quel est l'instinct de mon esprit...⁷

Elle est à la fois trace d'un passage... :

Ne devrais-je pas signer certains instants par lesquels je passe, devant les choses⁸ ?

... et recherche d'une limite :

(...) il peint non pour faire un tableau mais pour savoir jusqu'où la peinture peut aller. Mais il est visible qu'il ne s'agit guère, ici, de peinture, pas même de sa relance à l'aide de techniques nouvelles⁹.

Il explore donc un territoire essentiellement mental en utilisant les outils qu'il a à sa disposition à savoir l'écriture, la peinture, le dessin, le collage, etc. Ces différents médiums

⁶ *Les Ecrits*, 1973, p. 131.

⁷ Lettre à Daniel Cordier n° 14, C.R., p. 291.

⁸ *Les Ecrits*, 1973, p. 87.

⁹ PICON Gaëtan, « Réquichot », *CNAC/Archives*, 1973, n°10, p. 14.

sont placés au service de sa recherche. Ils lui servent de révélateur d'une part, de fixateur d'autre part et enfin, parfois, d'objets d'analyse qui sont les supports de son questionnement.

Aborder le travail de Bernard Réquichot dans sa globalité littéraire et artistique, c'est donc redonner aux écrits, jusque-là peu analysés, leur place dans le contexte du développement de l'œuvre. L'hypothèse formulée étant qu'en réintégrant l'écriture dans l'œuvre, il devient possible de mettre en avant non plus l'écriture ou la peinture ou encore le collage comme territoires choisis et explorés par l'artiste, mais d'envisager l'écriture, la peinture ou le collage comme autant de manifestations précises et différentes d'un même processus.

Pour faire apparaître ce processus il nous a semblé légitime, étant donné que non seulement de son vivant mais aujourd'hui encore Réquichot est reconnu en tant qu'artiste plutôt qu'écrivain ou poète et que le contexte de cette thèse est celui de l'histoire de l'art, de prendre appui sur son œuvre plastique, en considérant l'écriture comme un matériau dont, à l'évidence, Réquichot ne cesse d'éprouver la plasticité. Le développement parallèle du travail plastique et de l'écriture ayant été remarqué sans être analysé¹⁰ valide d'une certaine manière ce choix, de même que l'éclairage d'un aspect du travail par l'autre dans la droite ligne proposée par l'artiste¹¹.

Ce processus est caractérisé par la permanence de formes (circulaires et spiralées) et de procédures (répétitions, variations, fragmentations) adaptées aux matériaux et techniques utilisées. Il s'expérimente d'abord parallèlement dans la pratique de l'écriture et dans la pratique artistique, puis les territoires se confrontent en se chevauchant : dessins dans les marges des poèmes et textes dans l'espace plastique. Les formes (signes écrits et signes visuels) restent dissociées mais coexistent sur un même support, entraînant une « activation » de cette zone de rencontre. Enfin cette zone particulière une fois « activée », devient le lieu d'une morphogénèse liant les deux pratiques sans rupture. Ecritures et

¹⁰ Notamment par Marcel BILLOT qui remarque la disparition d'un décalage entre l'écriture et les formes chez Réquichot à son retour du service militaire : « Désormais peinture et réflexion sont indissolublement liées ; elles réclament la même ascèse ouvrant un champ infini à l'investigation. Les rêveries faustiennes font place à une " vision dans l'action " qui se traduit par une mise en question radicale des connaissances qui régissent le fait d'être et des concepts qui en sont issus. », in « Avoir son être », C.R., p. 221.

¹¹ « Faustus est avec la peinture en grande intimité, collaboration même ; ils font entre eux des échanges qui leur semblent fructueux, ils s'éclairent l'un l'autre, se comprennent un peu et s'aident à se comprendre chacun lui-même », *Ibid.*, p. 293.

spiraux sont contiguës et procèdent l'une de l'autre. Quand l'écriture se défait, la forme se fait, quand la forme se défait, l'écriture se fait.

Le mouvement général va de la forme vers l'informe, du lisible vers l'illisible, du nommé vers l'innommé, précipitant ce qui a été déterminé vers un état moins déterminé voire indéterminé (poésie phonétique, découpages, collages, « *Reliquaires* »). On verra que ce *dé-faire* n'a pour finalité qu'un désir de retour à l'origine.

Comme l'écrit Réquichot :

Au commencement était l'oubli
Ainsi était le commencement,
Le commencement était la fin,
L'alpha était dans l'omega

Cette coexistence de la fin et de l'origine réengage l'œuvre dans un nouveau cycle, confirmant le déploiement spiralé présent à différents niveaux.

La prégnance du mouvement accompli par l'œuvre ayant assez rapidement déteint sur les modalités de son approche, le plan de déroulement de cette thèse en porte la trace. Dans ses trois parties, il traduit cette évolution « organique » en mettant d'abord en évidence l'équivalence des solutions proposées par l'artiste dans l'une et l'autre des deux pratiques, puis le passage progressif de deux ordres distincts mais juxtaposés sur un même support - celui de l'écriture et celui du signe plastique - à un ordre mixte qui prend forme dans les « écritures spiralées », et enfin l'avancée de l'ensemble de l'œuvre vers un point où toute distinction s'abolit dans la quête d'une origine (et donc d'une fin) commune.

« Un tableau est un truc méta-automatiquement écrit »

Si l'entreprise de Réquichot conduit les mots du sens vers la forme et les images de la forme vers l'informe, elle déporte le tableau vers l'écriture sans contredire pour autant la phrase de Magritte pour lequel « dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images¹². »

Réquichot écrit en effet dans son journal :

Un tableau est un truc méta-automatiquement écrit. Plus l'écriture est formée, plus elle est lente ; si elle est lente, elle perd son automatisme, sa possibilité de manifester la sensibilité

¹² MAGRITTE René, *Les Mots et les images*. Texte illustré paru dans *La Révolution surréaliste*, décembre 1929, n° 12, cité par Jacques DOPAGNE in *Magritte*, Paris, éd. Fernand Hazan, 1977.

au moment où elle veut parler ; plus elle est rapide, plus le truc se perd et l'écriture devient imprécise d'où la nécessité d'une maîtrise du « truc » permettant son écriture rapide et une marche de pair de la pensée et de l'écriture¹³.

Le tableau est un « truc », un « truc méta-automatiquement écrit » qu'il est nécessaire de « maîtriser » afin qu'il ne se perde pas. L'imprécision du terme, son absence de caractéristique et de qualités sont notables. Il est empreint d'une certaine désinvolture et, à l'instar du mot « chose », peut s'appliquer à maints objets à défaut de termes plus adéquats, comme à l'ingéniosité du tour de main ou de passe-passe qui réclame un savoir-faire précis pour produire une illusion. Nous retiendrons tout particulièrement dans le contexte de l'œuvre de cet artiste, une des définitions du mot « truc » : « Ce qu'on ne veut ou ne peut nommer¹⁴ », comme un des objectifs recherché.

Cette relation forte établie entre le geste pictural et le geste « scriptural » en ce sens qu'il associe le tableau non à de la peinture mais à de l'écriture « méta-automatique », inverse d'une certaine manière la proposition qui consiste à intégrer l'écriture dans l'œuvre pour lui préférer celle, plus radicale encore, qui consiste à faire de l'œuvre une forme d'écriture, sans basculer totalement. C'est la direction vers laquelle tend cette recherche et que l'intitulé « Les dimensions de l'écriture dans l'œuvre de Réquichot » traduit.

L'emploi du terme « automatisme » renvoie bien sûr aux surréalistes qui en font le pivot de la définition du mouvement :

Surréalisme : n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale¹⁵.

Nous retrouvons chez Breton cette préoccupation d'une diversité de moyens. L'accent est également placé sur l'objectif « exprimer le fonctionnement réel de la pensée » plutôt que sur la manière de l'atteindre. Mais Réquichot n'est pas pour un abandon total aux principes de l'automatisme, il envisage plutôt un compromis. L'automatisme absolu tel que le revendique Breton ne peut être littéralement mis en pratique sans que cela ne soit au détriment de la forme. Il est difficile de se débarrasser du contrôle de la volonté. Réquichot parle de « maîtrise du "truc" ». Il n'est pas question de « lâcher tout » mais de trouver un

¹³ *Les Ecrits*, 1973, p. 135-136.

¹⁴ Voir Trésor de la Langue Française informatisé.

¹⁵ BRETON André, « Premier manifeste du surréalisme », in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, (1924), 1985, (Folio Essais), p. 37.

moyen d'allier immédiateté et précision - immédiateté de la pensée et précision de l'écriture qui la traduit au plus près. Ce dont il parle ici c'est de technique d'expression de la sensibilité. Comment trouver la bonne vitesse, la vitesse juste, pour que l'écriture ne soit pas trop formée et donc figée, qu'elle conserve et restitue quelque chose de la sensibilité de la pensée qu'elle exprime.

Les écrits de Réquichot laissent aussi transparaître, par le point de vue affirmé et les choix, des influences et des affinités qui dessinent en filigrane une certaine approche du milieu artistique de l'époque dans lequel l'œuvre de Réquichot, dans sa dualité même et malgré son apparente marginalité, se situe. Le regard que porte sur le Paris des années 1950 Dorothea Tanning, artiste américaine, peintre surréaliste et femme de Max Ernst, témoigne du caractère courant d'une double pratique - littéraire et artistique - chez les artistes et écrivains de l'époque¹⁶ :

Des peintres qui écrivaient, des poètes qui peignaient. Une aventure marquée par son caractère « libre » et sans souci du qu'en-dira-t-on, un divertissement sérieux sans préparation, sans travail besogneux. Si Artaud et Apollinaire - ou Henry Miller et E.E. Cummings - ont décidé de peindre, était-ce seulement pour répondre à une impulsion créative ? Ne peut-on supposer qu'ils ont simplement voulu un changement de rythme et de geste, aussi irresponsable que les pirouettes des oiseaux dans les airs ? C'est cette liberté aérienne que l'on respirait dans les ateliers où je me passionnais - oui, oui, même moi ! - pour la gravure et la composition de poèmes en français ! - pendant une vingtaine d'années¹⁷.

Je ne me rappelle aucun peintre parmi tous ceux que nous avons rencontrés qui n'ait été à un moment ou un autre engagé dans la préparation d'un livre¹⁸.

Les catégories ne sont pas hermétiques et ne limitent pas la pratique ou la pensée qui s'exprime librement en passant d'un médium à l'autre. Le livre est le lieu de rencontre entre poètes, écrivains et artistes qui illustrent les textes. Il est un espace commun, une manière de dialogue, un territoire ouvert et accessible que les artistes n'hésitent pas à explorer.

La fréquentation du milieu de l'art parisien se fait, pour Réquichot, à partir de la galerie Cordier qui en constitue l'entrée et l'ancrage. La rencontre entre les deux hommes a

¹⁶ Les années parisiennes de Dorothea Tanning et Max Ernst font suite aux années passées dans le désert en Arizona. Ils vivent à Paris entre 1949 et 1959. Une décennie qui est aussi celle durant laquelle Réquichot élabore l'essentiel de son œuvre. Le Paris que décrit Dorothea Tanning est celui des surréalistes, celui de la Place Blanche, des cafés où les surréalistes se réunissent, de cette micro société d'artistes, d'hommes de lettres, d'intellectuels de tous pays qui se croisent dans le Paris d'après-guerre : Truman Capote, Man Ray, Wifredo Lam, Lucian Freud, Sam Francis, Tristan Tzara, Alberto Giacometti, Roberto Matta, Leonor Fini, Miró, Jean Paulhan, Picasso et bien sûr Breton, entre autres...

¹⁷ TANNING Dorothea, *La Vie partagée*, Paris, éditions Christian Bourgois, 2002, p. 258.

¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

lieu en 1951 à l'Académie de la Grande Chaumière où tous deux pratiquent activement le dessin. Cordier, initié à l'art moderne par Jean Moulin, peint et collectionne les œuvres de ses contemporains avant d'ouvrir sa première galerie à Paris en 1956¹⁹. La « famille » d'artistes qu'il réunit autour de lui, au-delà de leurs singularités, traduit certaines tendances assez bien identifiées, héritières du surréalisme et d'une abstraction sensible, tout en touchant parfois à certaines formes proches de l'Art brut. Les parentés entre ces individualités sont plus celles créées par le regard et les préférences esthétiques de Cordier que celles d'influences réelles entre les artistes. Mais la fréquentation du lieu a très probablement généré des dialogues entre les œuvres, des zones de contacts, de frottements, des contaminations, de même que l'ouverture à l'art international par l'installation dès 1958 d'une galerie Cordier à Francfort et d'une autre à New York en décembre 1960. La galerie est un lieu de passages et d'échanges tant sur le plan artistique que littéraire et nombre de ses artistes ont une double pratique²⁰.

Michel Giroud replace Réquichot au centre de ce contexte dont il met en avant la composante littéraire :

Réquichot vit dans ce contexte de remise en cause fondamentale de la peinture et de l'esthétique : il est en relation avec la revue *Phases*, une mouvance surréaliste indépendante fondée par Jaguer et qui rassemble une véritable internationale de l'art, avec des poètes, des artistes-poètes de tous pays comme Gherasim Luca, Camille Bryen, Alain Jouffroy, Jean-Pierre Duprey, Raoul Hausmann, Arp. (...) Comment imaginer qu'il puisse ignorer les remises en cause de l'écriture depuis la fin de la guerre et surtout depuis 1950 (...). Le journal et les lettres ne mentionnent que des lectures philosophiques et des ouvrages de psychanalyse, la lecture de Jarry et celle, annuelle, de *Monsieur Teste* de Valéry (une mise en abyme de la littérature et de la pensée). Mais cela ne prouve rien²¹.

Cette présence non négligeable de l'écriture dans les problématiques artistiques de l'époque tout comme dans les œuvres de la plupart des artistes représentés par la galerie Cordier, façonne le terreau dans lequel émerge et se développe l'œuvre de Réquichot.

¹⁹ Daniel Cordier ouvre sa première galerie à Paris, rue Duras en 1956, il déménage en 1959 au 8, rue Miromesnil. En 1958, il ouvre une galerie à Francfort et en 1960 à New York en association avec Michel Warren jusqu'en 1962, puis avec Arne Ekström de 1962 à 1965. Il ferme sa galerie parisienne en 1964. Il expose Réquichot à Paris en 1957, 1961 puis après la mort de l'artiste en 1964.

²⁰ Comme par exemple Henri Michaux, Jean Dubuffet, Karl-Otto Götz, Oyvind Fahlström...

²¹ GIROUD, Michel, « Bernard Réquichot, vers la métaplastique et l'individualisme révolutionnaire », en préf. de *Bernard Réquichot : Ecrits divers, Journal, Lettres, Textes épars, Faustus, Poèmes : 1951-1961*, Dijon, Les Presses du réel/Les Abattoirs, 2002 (noté en abrégé : *Les Ecrits*, 2002), p. 8- 9.

L'écriture est pour Réquichot, une pratique comme une autre au même titre que le collage, les dessins, les « *Reliquaires* » et les relations entre écriture et peinture ne sont pas d'opposition mais de complémentarité véritable, d'« intimité » pour reprendre ses propres termes. Il ne s'agit donc pas de faire de Réquichot un écrivain plutôt qu'un peintre mais de déplacer un tant soit peu le point de vue, de montrer que l'œuvre d'un artiste est avant toute chose une question de processus prenant formes et contenus, plus qu'une question de médium, et que les classifications qui permettent aux historiens de cloisonner l'œuvre d'un artiste en fonction des techniques qu'il utilise (l'œuvre peinte, dessinée, gravée, sculptée, les écrits, etc.) n'ont pas de réalité dans le processus d'émergence et de développement de l'œuvre, et parfois même en masquent les spécificités propres.

Se pencher sur cette œuvre consiste à reprendre la totalité du matériel qui la constitue, à lui adjoindre les éléments d'analyse fournis par l'artiste, pour proposer une lecture de l'ensemble. L'utilisation des écrits de l'artiste pour comprendre ses intentions, ce qui l'agite et détermine sa production, complète une approche théorique qu'il autorise - « théorie pouvant être élaborée par tout autre que le peintre et qui, d'ailleurs, lorsqu'elle est mise au point, semble être parfaitement inutile²². »

Il reste à souhaiter que la thèse développée ci-dessous ait, contrairement à ce qu'avance Réquichot, quelque utilité.

Questions de méthode

Les écrits

Il est difficile d'aborder de la même façon les écrits et l'œuvre plastique. Les écrits nous sont parvenus à l'état de projets, plus ou moins achevés en raison de la mort soudaine de l'artiste mais aussi du caractère confidentiel de l'écriture et de l'absence de publication de son vivant. A la mort de l'artiste, son père a cédé à Daniel Cordier tout ce que contenait son atelier du 8, rue de Courcelles à Paris²³.

²² *Les Ecrits*, 1973, p. 131.

²³ Entretien téléphonique le 7 octobre 2011 avec Aleth Prime, nièce de l'artiste.

Les seuls manuscrits qu'il nous ait été donné de consulter, sont conservés à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou. Ils appartiennent au fonds d'archives déposé par Daniel Cordier²⁴ en 2000. Ils se composent d'un petit cahier à spirale vert, d'un cahier rouge, d'un petit classeur vert, d'un livret détaché d'une vingtaine de pages et titré « *Le Livre de la Crainte* » et de cinq feuilles volantes²⁵. Le cahier vert contient une version de certains passages du « *Faustus* », ainsi qu'une partie de ce qui a été édité en 1973 sous le titre de *Journal sans dates* et *Textes épars*. Les textes du cahier rouge ne se réfèrent qu'à « *Faustus* ». Le petit classeur contient des textes liés à « *Faustus* », d'autres proches de versions reprises par l'édition des *Textes épars* et du *Journal sans dates* ainsi que quelques poèmes.

L'absence de projets d'édition les concernant, de son vivant, ne lui ont pas permis de penser la forme définitive de ces textes. A trois exceptions près : sa préface autobiographique²⁶ rédigée en 1960 à la demande de sa galerie²⁷, les lettres illisibles, au statut intermédiaire entre écriture et dessin, réalisées en réponse à Daniel Cordier qui souhaitait une présentation pour le vernissage de l'exposition de décembre 1961²⁸, enfin le texte « *Barbaque si rabaquée*²⁹ », qu'il avait proposé à Marcel Béalu pour sa revue *Réalités secrètes*³⁰. Seuls écrits de l'artiste dont on puisse penser avec certitude, qu'ils aient une

²⁴ En 1973, soit 10 ans après la fermeture de sa galerie, Cordier contribue à l'édition du catalogue raisonné de l'œuvre de Réquichot et à la parution de ses écrits. Une année fortement centrée sur l'artiste. Daniel Cordier a fait ses premiers dons au Musée national d'art moderne en 1973 et les a poursuivis jusqu'en 1989. Un premier catalogue est édité en 1989 pour accompagner une exposition des donations faites en 1973, 1976, 1983 et 1989 : *Donations Cordier Le regard d'un amateur*. Une autre édition en 2005 reprend l'ouvrage et intègre les œuvres récemment données au Centre Pompidou par le galeriste. Le fonds d'archives de Cordier contenant les manuscrits de Réquichot a été déposé à la Bibliothèque Kandinsky en 2000. Alfred Pacquement participe en 1973 au catalogue raisonné ainsi qu'à l'exposition organisée au Centre national d'art contemporain, rue Berryer et au catalogue qui l'accompagne. En 2005, soit plus de 30 ans après, ce dernier en tant que directeur du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, publie en introduction du catalogue *Daniel Cordier, le regard d'un amateur*, une lettre en forme de questionnaire adressée à Daniel Cordier le 1^{er} septembre 1989, auquel ce dernier répond. En 2000 la quasi-totalité de la collection de Daniel Cordier est déposée au Musée des Abattoirs de Toulouse qui vient d'ouvrir ses portes. Selon la volonté de Daniel Cordier, des œuvres de Réquichot restent en permanence exposées dans les salles du Musée national d'art moderne.

²⁵ Voir annexe 1 : Présentation des manuscrits.

²⁶ « Ma p'tite J'suis bien embarrassé d'vous raconter ma vie... », petit classeur vert, p. 199 / *Les Ecrits*, 1973, p. 154.

²⁷ Comme le précise Marcel Billot in C.R., p. 219.

²⁸ « Biographie de Réquichot », in cat. exp. *Hommage à Bernard Réquichot*, Château de Tanlay, Chemins de la Création, 1992, p.139-140. Et aussi dans CRITON, Jean, *Lettre aux autres : Trois jeunes artistes des années 50 : Réquichot, D'Acher, Criton, Témoignage 1947-1961*, Nantes, Joca Seria, 2006, p. 113.

²⁹ Texte qui ne figure pas dans les manuscrits consultés. *Les Ecrits*, 1973, p. 172-175.

³⁰ Cette démarche avait été faite en compagnie de l'artiste Yolande Fièvre qui l'a rapportée. La revue *Réalités secrètes* publiera ce texte en 1963. « Biographie de Réquichot », art. cit.

forme achevée. La forme manuscrite quasiment exempte de ratures, l'agencement des poèmes et le titre chapeautant l'ensemble du « *Livre de La Crainte* » traduisent un aspect quasi définitif bien qu'il n'ait jamais été édité. Pour le reste des textes, il est facile d'imaginer qu'un projet d'édition aurait induit retouches et réécritures. Les différentes versions manuscrites conservées nous mettent donc en relation avec un travail en cours à la différence des dessins, peintures, collages et « *Reliquaires* » tous achevés à l'exception des tout derniers. Et non seulement achevés mais conservés par l'artiste. Ce qui n'est pas peu dire étant donné l'importance qu'il accordait à la sélection de ses travaux, détruisant ou recyclant ceux qu'il considérait comme non aboutis :

Réquichot a beaucoup détruit. Il ne gardait que ce qu'il pensait être réussi³¹.

A côté des manuscrits sur lesquels nous reviendrons plus amplement puisqu'ils sont les premiers matériaux témoignant directement du travail d'écriture, il y a les différentes publications.

Les premiers textes édités le sont après la mort de l'artiste et de manière incomplète, sous forme d'extraits dans la revue *L'Arc*³² et la *N.R.F.*³³ dès 1962, dans le dépliant édité à l'occasion de la rétrospective organisée par Daniel Cordier dans sa galerie en 1964 et sous forme de citations dans certains articles dont celui de Julien Alvard en 1962³⁴. Le premier poème publié est « *Barbaque si Rabaquée* » en 1963 dans la revue *Réalités secrètes*³⁵.

Il faut attendre l'année 1973, soit 12 ans après sa mort, pour que soit publié l'ensemble de ses écrits. Cette année-là, qui correspond aussi au 10^e anniversaire de la fermeture de sa galerie, Daniel Cordier assisté de Jean Delpech, Marcel Billot, Gérard Joannès et Alfred Pacquement, entreprend la publication du catalogue raisonné et des écrits. Ces derniers sont publiés simultanément dans un livre qui leur est exclusivement consacré³⁶ et dans le catalogue raisonné qui les présente à la suite des œuvres. A l'exception de la correspondance, plus complète dans le catalogue raisonné (à peu près le double de

³¹ Entretien Daniel Cordier, voir annexe 16.

³² « Extraits d'un cahier vert », *L'Arc*, printemps 1962, n°18.

³³ « Extraits d'un cahier orange », *N.R.F.*, novembre 1962, n°119. Ce « cahier orange » n'est autre que le cahier à couverture rouge cité par ailleurs (la couleur rouge ayant passé).

³⁴ ALVARD Julien, « Réquichot », *Cimaise*, mars-avril 1962, n°58.

³⁵ REQUICHOT Bernard, « *Barbaque si Rabaquée* », *Réalités secrètes*, automne 1963, n°17.

³⁶ *Les Ecrits*, 1973.

lettres publiées) et de la lettre à Jean Criton, « L'individualiste révolutionnaire³⁷ », qui introduit *Les Ecrits de Bernard Réquichot* mais ne figure pas dans le catalogue raisonné, les deux éditions proposent les mêmes textes, établis d'après les manuscrits originaux par Marcel Billot, seul l'ordre diffère quelque peu. Quelques extraits sont repris la même année dans la revue *CNAC/Archives*³⁸ dont un numéro spécial paraît à l'occasion de l'exposition Réquichot au Centre national d'art contemporain, rue Berryer à Paris ; le commissaire n'est autre qu'Alfred Pacquement. Ces différents événements contribuent au rendu public et à la promotion de l'œuvre. Les extraits cités dans les catalogues et articles ultérieurs prendront toujours comme références ces premières publications.

Trente ans plus tard, en 2002, les écrits sont réédités quasiment à l'identique à l'exception d'un changement de titre, de l'ajout de la préface de Michel Giroud, d'une interversion dans l'ordre d'un poème, du basculement du texte d'Alain Jouffroy - en préface dans la première version, à la fin dans la deuxième - et de la modification d'un titre : le poème « *Pronoms croisés* » dans la première édition³⁹ devient « *Pronoms* » dans la deuxième⁴⁰. Pour ce qui concerne le reste des textes, seule la mise en page change, en particulier celle des poèmes. A noter la disparition d'une vingtaine d'illustrations présentes dans la première édition et reproduisant exclusivement des dessins spiralés et les lettres illisibles - déjà associés de cette manière à l'écriture.

La première édition fixe la répartition des textes pour les besoins d'une lecture plus structurée de l'ensemble et les inscrit dans cinq catégories, suivant leur nature : *Faustus / Textes épars / Journal sans dates / Poèmes / Ecritures illisibles*. Ces catégories, non déterminées par l'artiste, pourraient être discutées étant donné la reprise de certains passages dans plusieurs d'entre elles. Elles sont plus perméables que ne le laisse supposer le découpage. Elles ont le mérite d'organiser une matière brute et inachevée.

La comparaison des textes originaux conservés à la Bibliothèque Kandinsky avec les écrits publiés nous amènent à faire les constats suivants : « *Le Livre de la Crainte* » est inédit ; certains passages et quelques poèmes (mentionnés en annexe dans le descriptif de chaque manuscrit) sont inédits ; les retranscriptions ne sont parfois pas littérales ; le

³⁷ Lettre de Bernard Réquichot à Daniel Cordier datée du 14 janvier 1952, *Les Ecrits*, 1973, p. 8.

³⁸ « Réquichot », *CNAC/Archives*, n°10, *op. cit.*

³⁹ *Les Ecrits*, 1973, p. 171.

⁴⁰ *Les Ecrits*, 2002, p. 155. Liberté ou erreur dans la retranscription d'un titre ?

découpage en catégories n'apparaît pas dans les manuscrits consultés ; l'agencement originel des paragraphes ne correspond pas toujours à l'ordre proposé par les éditions de 1973 et conservé dans les rééditions ultérieures ; certains textes et une bonne partie des poèmes édités ne figurent pas dans les manuscrits ; les titres donnés aux divers textes - constituant « *Faustus* » notamment - figurent dans la version du cahier rouge pas toujours dans celle du cahier vert, certains poèmes ou textes n'en ont pas.

Il semble difficile, étant donné le soin mis par Marcel Billot à tenir compte, par endroits, des annotations dans les marges et des corrections de Réquichot, de ne pas le créditer de la même exigence pour l'ensemble des textes. L'hypothèse la plus vraisemblable serait qu'il existe ou a existé d'autres manuscrits des écrits, conservés soit par Marcel Billot, soit dans les archives de la maison d'édition située à Bruxelles et fermée depuis, soit par Daniel Cordier. Pour certains passages trop différents, cette autre version aurait pu servir de support à la transcription. Mais en l'état actuel de nos connaissances et de celles des personnes contactées, aucune trace.

Place des écrits dans la critique

La bibliographie sur cet artiste est relativement peu importante et, à l'exception de deux ou trois ouvrages dont le catalogue raisonné, essentiellement composée de catalogues d'exposition et d'articles de presse. Elle a été remise à jour par sa nièce, Aleth Prime, au moment de l'élaboration du site web consacré à l'artiste⁴¹. La classification chronologique par ordre de parution des textes et articles permet le repérage de périodes d'intérêt pour l'œuvre de Réquichot. Les textes publiés⁴² le sont le plus souvent à l'appui d'évènements qui replacent l'œuvre dans l'actualité.

Les années qui suivent sa mort et son exposition à la galerie Daniel Cordier, suscitent de nombreux hommages. L'année 1973 est celle de la publication du catalogue raisonné et des écrits ainsi que de la donation d'un ensemble d'œuvres de Réquichot par Daniel Cordier au Centre Georges Pompidou, suivies d'expositions monographiques telle que celle du CNAC à Paris organisée par Alfred Pacquement et accompagnée du numéro spécial du

⁴¹ Voir <<http://www.bernard-requichot.org/>>

⁴² « Fortune critique » voir annexe 15.

CNAC/*Archives* consacré à Réquichot. Autre temps fort quelques années plus tard, en 1977, à l'occasion de l'exposition itinérante du Musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables d'Olonne, de la Maison de la Culture à Rennes, de la Galerie des Ponchettes à Nice, puis en 1989 pour la deuxième donation Cordier. L'hommage à Réquichot au Château de Tanlay produit plusieurs articles de presse en 1992. En 2000 une partie de la donation Cordier est déposée aux Abattoirs à Toulouse et en 2002 une exposition Dado-Réquichot y est organisée. Cette dernière replace Réquichot dans l'actualité et engage la réédition des écrits préfacée par Michel Giroud, une interview de Dado sur Réquichot et l'édition par Gérald Moralès d'une partie des écrits suivie d'un essai intitulé « La poésie de Bernard Réquichot : de l'être à la lettre » ainsi que d'un disque compact sur lequel sont enregistrés quelques poèmes de l'artiste lus par Gérald Moralès, entre autres. Le site officiel sur Bernard Réquichot est mis en ligne par sa nièce, Aleth Prime, en 2006 et la publication des souvenirs de Jean Criton⁴³ accompagne, la même année, une exposition itinérante des trois artistes Bernard Réquichot, Jean Criton, Dominique d'Acher⁴⁴ à Auxerre, Thonon-les-Bains, Bédarieux. L'actualité des dernières années est surtout marquée par l'interprétation et la mise en musique de la poésie de Bernard Réquichot par la compositrice et percussionniste Mirtha Pozzi, en collaboration avec Pablo Cueco⁴⁵.

Dans les premiers articles parus les années qui suivirent la mort de l'artiste, les écrits sont présents par le biais de passages cités. Bien antérieurs à la première édition des écrits, on peut imaginer que les auteurs ont eu accès aux manuscrits⁴⁶.

Les textes majeurs sur l'œuvre sont élaborés en 1973 et figurent soit dans le catalogue raisonné, soit dans le numéro 10 de la revue *CNAC/Archives*. Ils s'appuient sur la publication conjointe (et a priori intégrale) de l'œuvre et des écrits.

Marcel Billot, à qui échoit la transcription des manuscrits, est le premier à accorder aux écrits une place conséquente dans son texte intitulé « Avoir son être⁴⁷ ». Il donne

⁴³ CRITON Jean, *Lettre aux autres : Trois jeunes artistes des années 50 : Réquichot, d'Acher, Criton : Témoignage 1947/1961*, Préf. de Bernard Noël, Nantes, éd. Joca Seria, juin 2006.

⁴⁴ *Les Années partagées : 1947-1961 : Bernard Réquichot, Jean Criton, Dominique d'Acher*, Auxerre, Musées d'Auxerre, 2006.

⁴⁵ Des « concert-spectacles » intitulés « KRITI KA TROUMF » ont été donnés par Mirtha Pozzi et Pablo Cueco à l'Angora à Paris, les 20 et 21 septembre 2012 dont un extrait est disponible sur le site de Bernard Réquichot.

⁴⁶ Ce qui est probablement le cas pour les quelques lignes utilisées par Julien Alvard à l'appui de son propos dans la revue *Cimaise*, en 1962, comme des fragments publiés dans les numéros 18 de *L'ARC*, 119 de la *NRF* et 17 de *Réalités secrètes*, les années 1962 et 1963.

⁴⁷ BILLOT Marcel, « Avoir son être », C.R., p. 219-221.

quelques éléments qui peuvent servir de base à l'analyse à savoir l'articulation écriture/peinture, la forme entre monologue et dialogue, l'attention portée aux sonorités et la dimension introspective. Il fournit aussi des indications sur les références de Réquichot.

Roland Barthes, quant à lui, associe l'écriture de l'artiste à deux mots-clefs qui seront maintes fois repris : la spirale et l'illisibilité⁴⁸. Ces deux caractéristiques orientent la lecture des écrits au point d'en résumer l'analyse.

Celle d'Alfred Pacquement est fondatrice pour ce qui est de l'œuvre plastique mais l'écriture n'y est abordée que subordonnée aux dessins. Il écrit :

Les « fausses écritures » apparaissent comme un prolongement logique de l'œuvre dessinée et plus précisément du dessin spirale⁴⁹.

Le texte qu'il rédige une vingtaine d'années plus tard dans le catalogue de l'exposition Réquichot au Musée de Tanlay⁵⁰, accorde une place véritable à l'écriture et en désigne les différentes formes sans pour autant en amorcer l'analyse.

Il faut rajouter à la liste de ces articles fondateurs celui de Gilbert Lascault⁵¹ qui retient essentiellement des écrits le lien au geste et au corps que la perte de sens engendre. Le corps était présent dans l'approche de Barthes, mais plus lié à la matière des collages et des « *Reliquaires* ».

Nombreux sont les articles ultérieurs qui se réfèrent à ces textes et dans lesquels le travail écrit de Réquichot est abordé de manière accessoire, juste évoqué en fin d'étude. Quelques-uns mettent en évidence cependant des notions ou ouvrent des pistes de recherche qui seront retenues dans le contexte de cette thèse.

La question du « dé-faire » et du « dé-nommer », qui apparaît en 1985 sous la plume d'Olivier Kaepelin⁵², n'est pas directement liée à l'écriture mais à l'ensemble de l'œuvre dont l'écriture n'est pas dissociée. Ce sont deux notions que nous reprendrons.

Si le contexte artistique dans lequel l'œuvre se développe est très tôt abordé par Pacquement, entre autres, qui met en évidence en amont les influences reçues et en aval la

⁴⁸ BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », *Ibid.*, p. 19-29.

⁴⁹ PACQUEMENT, Alfred, *Ibid.*, p. 62.

⁵⁰ PACQUEMENT, Alfred, « L'œuvre fulgurante de Bernard Réquichot » in *Hommage à Bernard Réquichot*, *op. cit.*, p. 89-93.

⁵¹ LASCAULT, Gilbert, « Produire le dissimulé et la dispersion », *CNAC/Archives*, n°10, *op. cit.*, p. 90-91.

⁵² KAEPELIN, Olivier, « Par-delà le bonheur et par-delà la terre », texte paru dans le dépliant édité à l'occasion de l'exposition Réquichot à la galerie Baudouin Lebon en 1985. Repris dans le catalogue du Centre d'Art contemporain de Tanlay en 1992, p. 69-70.

pertinence voire l'antériorité de l'œuvre par rapport aux préoccupations qui marquent les mouvements du tournant des années 60 - en particulier les nouveaux réalistes en France - et caractérisées par la remise en question de la peinture et l'avènement de l'objet, le contexte littéraire l'est beaucoup moins.

De possibles relations de Réquichot avec le Lettrisme sont évoquées très rapidement, sans développement, par Geneviève Breerette en 1992⁵³ et reprises par Michel Giroud en 2002⁵⁴. Ce dernier restitue le contexte littéraire des années 50 traduisant les parentés possibles avec l'œuvre de Réquichot. Paradoxalement ce sont les lettristes, si l'on se réfère à l'entrefilet qu'écrit Henri Chapier au lendemain de la mort de l'artiste dans les colonnes du journal *Combat*⁵⁵, qui reconnaissent l'artiste comme un des leurs. Ces quelques lignes évoquent Réquichot comme « celui que l'on appelait l'Isidore Isou de la peinture. » François Dufrêne parle d'« un lettriste inconnu » qu'il n'a jamais rencontré :

(...) aux antipodes du spectacle, je me sens plus près d'un Réquichot, même si ses phonèmes ne rejoignent en rien mes crirhythmes⁵⁶ (...) il écrivait en effet des poèmes lettristes pour lui seul. Alain Jouffroy m'a communiqué la dernière strophe de son dernier poème, terriblement « fermé », que l'on peut dater du début de l'année 1960 (il n'a plus rien écrit ensuite, hormis des lettres illisibles) : PA KOK TOÏ TI KOK TO K⁵⁷.

Le journaliste leur reproche d'ailleurs cette annexion de circonstance qu'il juge être une récupération.

Pour ce qui concerne les liens entre écriture et dessin, le texte d'Harry Bellet⁵⁸ en 2005 a ceci d'intéressant qu'il retourne par le biais de la spirale le rapport de subordination que l'écriture a vis-à-vis du dessin :

Réquichot renverse le fameux « l'écriture c'est du dessin » ce vieil axiome cher à nos instituteurs. Ici, le dessin écrit devient une ligne continue que la main, perpétuellement en giration, dote d'une multitude d'aspect...

⁵³ BREERETTE Geneviève. Texte paru dans le journal *Le Monde* du 26-27 juillet 1992, à l'occasion de l'exposition Réquichot au Centre d'art du Château de Tanlay.

⁵⁴ GIROUD Michel, *op. cit.*

⁵⁵ Voir annexe 15.

⁵⁶ Dufrêne, poète associé au Lettrisme dès 1946 et aux Nouveaux réalistes à partir de 1960, il réalise ses premiers Crirhythmes en 1955.

⁵⁷ Numéro spécial *Poésie en question* de la revue *Opus* coordonnée par Alain Jouffroy, 1973. Cité par Michel Giroud, *op.cit.*

⁵⁸ BELLET Harry, Notice sur l'œuvre de Bernard Réquichot, in cat. exp. *Daniel Cordier : Le regard d'un amateur : Donations Daniel Cordier dans les collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, p. 400-416.

Il s'appuie pour cela sur les propos de Jean Delpech suivant lesquels les spirales ne seraient qu'une succession de la lettre « e ». Il pose également la question du sens et de sa disparition et questionne le rôle des titres dans les œuvres de Réquichot.

La première analyse des écrits de Réquichot est faite par Gérard Morales, « docteur en philosophie et psychanalyse », dans son livre *L'Écriture du réel : Pour une philosophie du sujet*⁵⁹, mais les écrits ne sont pas l'objet central de l'ouvrage en question, ils sont utilisés à titre d'exemple. L'auteur s'appuie sur les écritures illisibles, certains passages du journal et les dessins spiralés de Réquichot comme sur certains textes de Pierre Guyotat pour établir l'existence d'une écriture débarrassée de l'obligation de signifier qui, directement reliée au corps, traduit les émotions de celui-ci traversé par l'angoisse. Cette approche sous l'angle de la psychanalyse et de la philosophie ouvre certaines perspectives tout en conditionnant la lecture des écrits.

Il résulte de la consultation de cette bibliographie que l'œuvre de Réquichot a essentiellement été abordée par la production plastique laissant au second plan l'écriture. La place qui lui est accordée dans le corpus de textes et d'études sur Réquichot est accessoire, même si quelques particularités essentielles ont été relevées qui seront exploitées dans cette thèse. Le développement parallèle du travail plastique et de l'écriture a été remarqué mais peu analysé. De l'œuvre plastique, mieux connue et plus expliquée, ont été dégagés des principes de fonctionnement, des schémas récurrents dont on verra la possible application à l'œuvre écrite.

On ne peut pas vraiment dire que le regard porté sur l'œuvre de Réquichot ait vraiment évolué en un demi-siècle. Cela tient probablement à la marginalité de ce travail qui l'a tenu en dehors des modes et ne lui a jamais vraiment offert une reconnaissance incontestable tout en lui garantissant l'estime de beaucoup. C'est en contrepartie à cette marginalité qu'il doit de ne pas être totalement pris dans le tissu des années 50. Il y gagne une certaine atemporalité. L'œuvre fortement individuelle et inclassable résiste même si elle porte aussi les caractères de l'époque à laquelle elle appartient. Elle apparaît par certains côtés novatrice puisqu'elle pose dès la fin des années 50 certaines des problématiques qui seront développées par d'autres artistes au long des années 60, tant au niveau artistique que littéraire.

⁵⁹ MORALES, Gérard, *L'Écriture du réel : Pour une philosophie du sujet*, Paris, Cerf, 2010, (La nuit surveillée).

Si l'appareillage critique laisse entrevoir, depuis la réédition des écrits en 2002, une mise en avant un peu plus marquée de l'œuvre écrite - bien que cette nouvelle édition n'apporte, à l'exception du texte introductif de Michel Giroud, rien de nouveau - les écrits de Réquichot n'ont pas fait pour autant l'objet d'une étude approfondie, tout, ou presque, reste à faire.

Réglages

Les manuscrits et les œuvres de Réquichot ainsi que les écrits et les œuvres des autres artistes abordés constituent des sources directes. Les revues et écrits de critiques d'art et historiens contemporains de Réquichot aussi en ce que ces derniers témoignent de leur époque, mais également indirectes car leur analyse et leur regard, forcément impliqué, est interprétatif. Ces sources-là redessinent le contexte des années 1950 et du début des années 1960.

Les analyses plus récentes portant sur l'œuvre de Réquichot et sur l'époque constituent autant de lectures a posteriori qui bénéficient d'un certain recul. Autant de sources indirectes, distancées, également prises en compte.

Cette masse d'informations est déjà amputée de ce que le temps a fait disparaître, à savoir l'essentiel des petites choses qui constituent l'épaisseur du quotidien et bien d'autres choses encore plus importantes. Dans ces informations, il y a celles retenues et mises en évidence et celles considérées comme secondaires ou laissées de côté. Donc une sélection supplémentaire opérée dans la somme des documents consultés.

La première étape a été l'analyse des textes, la reformulation de la pensée de l'auteur afin de se l'approprier et s'en dégager à la fois, le repérage des thèmes récurrents, des articulations, des grands axes, la mise en relation des écrits entre eux. La prise en compte des œuvres produites s'est faite dans un deuxième temps. Certaines ont été mises en exergue et étudiées car plus représentatives d'une série, d'autres parce qu'elles étaient charnières entre deux moments du travail, d'autres encore car elles cristallisaient ou illustraient de façon démonstrative ces transitions entre écriture et pratique plastique. Parallèlement, l'inscription dans l'époque s'est construite par associations et comparaisons avec d'autres écrits et œuvres d'écrivains et artistes dans l'intention de relever les caractères spécifiques de l'œuvre et les influences reçues. Il s'agissait de mettre en relief la

singularité d'une œuvre tout en montrant la façon dont elle s'insérait dans un contexte précis.

Le choix d'extraits de textes, d'œuvres, le prélèvement de certains faits plutôt que d'autres, la sélection des informations caractérisent un point de vue particulier, de même que l'organisation, l'analyse et l'interprétation de ces faits. La manière dont ils sont placés au service d'un raisonnement précis en éclaire un aspect occultant par la même occasion d'autres significations.

Problèmes de datation et éléments biographiques

L'écueil principal inhérent à l'étude des textes est venu de l'impossibilité de dater précisément les manuscrits - peu de repères chronologiques y figurent - ainsi que du constat de manuscrits manquants dont l'absence a été partiellement compensée par le parti-pris de considérer l'édition des textes comme l'état le plus définitif. Une réapparition ultérieure d'autres manuscrits pourrait valider ou invalider, dans tous les cas préciser, les hypothèses avancées, sans mettre en défaut, espérons-le, la construction proposée.

La rencontre avec certains des acteurs de l'époque, proches de Réquichot, comme Daniel Cordier et Jean Criton n'a finalement pas apporté plus d'informations. Leurs témoignages étant par ailleurs déjà connus et publiés. La parution à venir du journal de Cordier concernant les années Réquichot fournira probablement quelques données supplémentaires ou détails biographiques importants et mettra peut-être au jour des manuscrits inédits. L'aide fournie par Aleth Prime a été précieuse en divers points tout particulièrement dans la relecture et le décryptage des manuscrits de Réquichot et dans la mise à disposition de l'intégralité de la correspondance de Réquichot à Cordier - celle là même qui est publiée dans les écrits mais de manière incomplète, des lettres n'y figurent pas et certains passages ont été coupés. La part retirée n'apporte aucun élément fondamental pour la compréhension de l'œuvre mais permet d'approcher un peu mieux l'homme qu'il était.

Répétitions

Le second problème concernait la question de la répétition, inévitable lorsque l'on a affaire à un travail inachevé mais présente de façon trop insistante pour n'être due qu'aux questions de reformulation. L'étude de l'œuvre dans son double déploiement a confirmé la

place fondamentale qu'y tenaient les formes répétitives. Elle n'a pas résolu pour autant les conséquences engendrées par ces répétitions à savoir, sur le plan des écrits, une datation compliquée par la reprise qui, en contrariant le cours linéaire du temps, soulevait des questions sur l'éventuelle contemporanéité de textes proches mais situés sur des manuscrits différents ou éloignés dans un même manuscrit.

Le plan devait permettre d'avancer en observant alternativement écritures et œuvres plastiques, donc offrir un balancement latéral, tout en déployant les principes récurrents caractéristiques de l'œuvre (répétition, accumulation, fragmentation) à partir de leurs manifestations les plus démonstratives puisées dans les textes et dans les œuvres de l'artiste. Il devait aussi traduire le paradoxe de l'œuvre qui est d'inscrire une immense boucle qui ramène la fin au commencement, tout en accomplissant une évolution qui la conduit du déterminé vers l'indéterminé. L'achèvement d'un cycle en quelque sorte.

La fin justifie les moyens, les moyens conditionnent la fin

La progression dans la recherche était conditionnée par deux mouvements pas toujours convergents. Celui qui tendait à définir un objectif particulier, à sélectionner les données et à établir les associations qui le confirmaient, et celui qui consistait à modifier l'objectif pour tenir compte de données incontournables. Dans le premier cas le choix des données et les associations faites étaient contraints par l'objectif prédéterminé. D'autres données, comme d'autres associations des mêmes données, pouvaient servir d'autres conclusions en mettant en évidence de nouveaux rapports de causalité. Dans le deuxième cas, l'infléchissement de la trajectoire permettait de rester au plus près du matériau de départ afin d'en respecter les exigences. Ce dernier n'illustrait pas le raisonnement, il l'induisait. Le risque était alors de ne pas s'en détacher suffisamment et de passer à côté de la phase d'analyse et d'interprétation. Dans tous les cas la façon d'associer les données était génératrice de sens et révélait les choix.

Les difficultés éprouvées à trouver une position juste entre le respect des documents consultés et l'affirmation d'un point de vue, entre « se mettre au service de » et « prendre un parti » ont produit une forme qui semble tirer sa légitimité de l'œuvre elle-même et satisfait dans le même temps la volonté initiale de situer la recherche au niveau de l'analyse d'un processus plutôt que d'une œuvre. Analyse d'un processus créateur dont les

réalisations tant littéraires que formelles sont les parties émergées, les manifestations tangibles.

Le développement organique de la thèse suit le mouvement d'ensemble de l'œuvre, allant d'une expression duelle des pratiques littéraires et artistiques vers une expression indifférenciée et se déroule selon un rythme de reprise différentielle (le même et le différent) spiralée.

La bonne distance

Daniel Arasse à propos du tableau de Titien, *La Vénus d'Urbino*, en vient à parler de Narcisse et de la fontaine sur laquelle il se penche comme plan de la représentation. Il dit que :

Narcisse est sans cesse pris entre le désir de l'embrasser, cette image, et la nécessité de se tenir à distance pour pouvoir la voir⁶⁰.

A quelle distance faut-il se tenir pour bien voir ? Comment allier la vision du détail et celle de l'ensemble ? Comment ne pas se perdre en route, le nez au ras du sol pour dégager une construction cohérente de la somme des informations récoltées ? Et qu'en est-il des manques et des zones non défrichées ? Faut-il témoigner de ce hors-champ-là ? Comment le circonscrire et le nommer autrement que comme négatif de ce qui a été fait ? Comment faire pour que ce reste ne fragilise pas le travail accompli en le faisant paraître lacunaire, insuffisant, inachevé ? En partant du présupposé que toute recherche n'est que fragmentaire et ne témoigne que de la part défrichée, régler une fois pour toute la question de l'exhaustivité.

⁶⁰ ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 151.

Première partie : parallèles

Formes et procédures parallèles aux écrits et à l'œuvre plastique

Répétitions et variations

Dans toutes les formes que prend l'œuvre tant littéraire que plastique de Bernard Réquichot, le principe de répétition est à l'œuvre, bien qu'il ne s'agisse jamais de la répétition du même. Il y a dans ce qui se répète une part constante qui témoigne de ce qu'il y a bien répétition et une part variable qui rend compte d'une évolution. Cette part variable est le plus souvent intimement mêlée à ce qui se répète produisant l'effet d'une variante. Le terme de « reprise » est à ce moment-là employé pour traduire la présence de variations même minimales au sein de la part répétée. Le terme de « répétition » est plutôt réservé à la reproduction du même, dans ce dernier cas, c'est aux abords immédiats de la part répétée que la variation se produit. Il peut être aussi utilisé de façon générale comme principe de réitération de formes ou de textes⁶¹. D'une version à l'autre, d'un dessin à l'autre, les choses changent, s'affinent, se précisent, se reformulent et se rejouent. La répétition a parfois pour objectif la vérification d'un résultat obtenu, en aucune manière l'instauration d'un système

⁶¹ Les connotations associées à chaque terme par Jean-Christophe BAILLY - la couture pour la reprise, le théâtre pour la répétition et le palimpseste pour la réécriture - dans son article « Reprise, répétition, réécriture » in *La Littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, textes réunis par Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses Universitaires, 2008, (Interférences), p. 14, n'ont pas lieu d'être ici. Il associe la reprise d'une texture (texte) au fait qu'elle se soit défaite « quelqu'un penché aussi, comme une mère, sur une texture qui est à reprendre, parce qu'elle s'est défaite » alors que Réquichot à force de reprises finit par défaire la forme et le texte. L'association de la répétition au théâtre est de fait liée à l'assimilation et à la connaissance du texte par ceux qui ont à l'interpréter, or la répétition pour Réquichot est recreation et non interprétation. De même, la réécriture n'est pas palimpseste dans son œuvre en ceci que les formes répétées ne se superposent pas en strates qui effacent la précédente mais se juxtaposent les unes aux autres permettant d'évaluer les variations.

ou d'une méthode⁶². La répétition n'a pas pour but de fixer un effet initialement produit de manière hasardeuse, de mettre de la volonté là où, initialement, il n'y en a pas, pas plus que de réduire la part de risque, de doute, de tâtonnements inhérente à toute recherche.

Différentes versions

La présence de nombreuses ratures, de réécritures de certains passages dont les manuscrits proposent plusieurs versions, atteste de ce que nous sommes en présence de cahiers de recherche et non d'un état définitif. A l'exception peut-être du « *Livre de la Crainte* », peu retouché dont nous ne disposons que d'une seule version et comme « mise au propre », ces manuscrits témoignent donc d'un travail en cours dont on peut dégager certaines particularités générales.

Les différentes versions de passages ou de textes avec changement de mots, suppression ou adjonction de phrases, reformulation, réécriture, traduisent le niveau de précision recherché par Réquichot autant que la présence de la reprise dans les étapes intermédiaires de l'écriture (les deux versions de *Faustus* dans le cahier vert et le cahier rouge ainsi que d'autres textes figurant en deux, voire trois, exemplaires à peu près semblables dans les manuscrits). Les variations d'un texte à l'autre rendent compte d'un travail effectué sur le mot et la phrase pour affiner la pensée, qui ne se différencie cependant pas de celui de correction effectué par n'importe quel écrivain - les ratures, biffures, annotations en marge sont nombreuses - sauf si on considère ce travail de réécriture dans la perspective des pratiques répétitives qui caractérisent l'œuvre de cet artiste.

Ces variations ne touchent pas seulement le mot et la phrase mais la composition du texte dont l'ordre des paragraphes est souvent modifié. Le travail s'effectue alors au niveau de

⁶² Nous ne sommes pas ici dans le cas de figure évoqué par Jean-Claude Lebensztein à propos de la méthode de Cozens qui lie le hasard à la répétition dans le but d'« imiter intentionnellement le hasard » : « A l'origine le tachage s'impose de lui-même. Mais il n'est qu'un premier temps. La répétition intentionnelle doit pouvoir confirmer tout de suite la révélation accidentelle. » (p. 80) « La tache (de Cozens) est donc une tache artificielle s'opposant aux taches de Léonard, fournies à l'artiste par les hasards de la nature. Artificielle c'est-à-dire produite par l'artiste qui mime délibérément le hasard. Imiter artificiellement le hasard suppose une absence d'intention, il ne vise rien, surtout pas à produire du hasard. L'intention méthodique de produire du hasard, l'artifice consistant à mimer les formes les plus étrangères à l'artifice, tout cela ne va pas de soi. » in LEBENSZTEIN, Jean-Claude, *L'Art de la tache : Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Editions du Limon, Montpellier, 1990, p. 117.

l'architecture même du texte, de son rythme, sa composition. Les déplacements de passages sont fréquents ; de même que l'ordre des textes, parfois différent dans les manuscrits de la version retenue par l'édition.

Ces redécoupages et remaniements rendent donc difficile toute tentative de datation. Les propositions qui seront faites d'une chronologie des textes restent donc des propositions, fonction d'arguments qui seront exposés⁶³. Suivant l'hypothèse tendant à faire du cahier vert le premier des trois conservés⁶⁴, il traduirait au plus près un état premier des textes.

Certaines pages manuscrites, en particulier celles qui concernent l'élaboration des poèmes, sont organisées en pavés⁶⁵. Pavés juxtaposés qui traduiraient des poèmes autonomes, dissociés. Certains d'entre eux sont même encadrés d'un trait qui les sépare des autres. La page devient véritablement le lieu de la recherche, l'espace d'expérimentation, brouillon sur lequel Réquichot invente les mots, tente des associations, les remet en question au profit d'autres. La particularité de ces pages est que les textes sont tous raturés, refusés dans cet état approximatif, au profit d'un état, supposé plus achevé, plus satisfaisant pour Réquichot et dont là encore la partie éditée témoignerait, en l'absence d'autres documents. Pour les passages retranscrits il est bon de noter, là aussi, l'écart entre la version manuscrite et celle éditée, attestant soit de l'existence d'une version manquante, soit de la difficulté de transcription de mots inventés, soit des deux.

Reprises et répétitions dans les écrits

La lecture des écrits et de la correspondance de Réquichot est marquée par la reprise de certains passages. Leur mise en évidence témoigne de la persistance de questionnements qui reviennent en différents endroits de l'œuvre, comme des idées non résolues qu'une reformulation permet d'appréhender autrement ou de réactiver. Peut-être aussi comme des moments forts où Réquichot s'efforce de saisir et de transcrire quelque chose d'essentiel. Il est aussi envisageable que ces passages-là soient contemporains et correspondent à certaines étapes de la pensée de Réquichot, auquel cas les textes dont ils sont extraits

⁶³ « Tableau de datation des textes », voir annexe 12.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Les pages 193 et 202 du petit classeur vert pour exemple, illustrations planches 83 et 84.

appartiendraient à un même moment d'écriture. Il est difficile cependant de trancher en l'absence de repères chronologiques précis.

Si l'on prend en considération ce qui est répété, il apparaît évident que cette insistance n'est pas anodine. Les points de fixation qu'elle révèle sont caractéristiques de la pensée et de l'œuvre.

Pour exemple, deux passages d'une grande proximité de contenu et de formes apparaissent à quelques pages d'intervalle dans le manuscrit du cahier vert :

Comment **savoir quel est le chemin parcouru par une idée avant sa manifestation** ? Si l'idée est parfaitement extériorisée remonter vers ce qu'elle fut lorsqu'elle n'était que mal extériorisée, saisir l'instant où elle se manifeste, essayer même **de retrouver ce qu'elle fut avant qu'elle ne fut encore dehors**, puis, à l'intérieur, trouver ce qui l'a fait partir. Par ce moyen nous obtiendrons une connaissance véritable du processus de la pensée. Toutefois, si dans notre désir de connaître la pensée, nous observons le mécanisme qui la manifeste, par la connaissance de ce mécanisme nous avons la connaissance du « comment » la pensée se développe, mais remontant à la source du processus mécanique, nous saurons peut-être **par quoi elle est produite**⁶⁶.

Quel est le chemin parcouru par une idée avant sa manifestation, à quel degré s'appelle t'elle idée ? Saisir ce degré, le voir avant qu'il ne soit, pressentir, **retrouver ce que fut l'idée avant qu'elle ne fût encore dehors**, atteindre sa source, voir son départ, et quel fut son cheminement invisible de l'extrême interne au seuil de l'externe ; vérifier le processus de sa démarche ; savoir comment elle fait, **savoir par quoi elle est produite** ; par l'observation de son mouvement voir son fonctionnement puis, un jour, l'immobilisant, l'isolant, détailler sa constitution...⁶⁷

Dans l'édition des écrits, le premier passage est inséré dans *Le Journal sans dates*. Le second est associé à « *Faustus* » et fait suite à « *La Mort euphorique du Docteur Faustus* ». Dans le manuscrit une vingtaine de pages les sépare. Ce passage sous ces deux formes n'a probablement rien à voir avec « *Faustus* ». Il traite d'une même question formulée sensiblement de la même manière dans l'interrogation de départ : « Quel est le chemin parcouru par une idée avant sa manifestation ? » Il ressort des deux propositions par lesquelles l'artiste s'efforce de répondre à la question posée, qu'elles révèlent des parentés et des différences mais traduisent le même raisonnement. Les mêmes termes sont utilisés par endroit pour exprimer le même projet, à savoir comprendre le processus d'émergence et de développement d'une idée de sa genèse jusqu'à sa manifestation en remontant le cours. Ce trajet à rebours pour parvenir aux origines de la pensée est caractéristique des

⁶⁶ Cahier vert, p. 50 / *Les Ecrits*, 1973, p. 124 / C.R., p. 268.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 67 / *Ibid.*, p. 74 / *Ibid.*, p. 244.

objectifs de l'artiste qui conditionnent le développement général de son travail. Un des enjeux de cette thèse est de le démontrer en partant du fait que la manifestation des idées de Réquichot, ce sont véritablement ses écrits et ses œuvres et que loin d'être le point d'arrivée du travail, ils représentent pour l'artiste le point de départ, la partie émergée, concrète, accessible, à partir de laquelle entamer la remontée aux sources.

Nouvel exemple, un long passage à la portée philosophique⁶⁸ est reproduit quasiment à l'identique à quelques nuances près dans le cahier vert⁶⁹ et dans le petit classeur⁷⁰. Il témoigne également de ces principes fondamentaux autour desquels Réquichot construit son œuvre, à savoir la question de la cyclicité, de la permanence et du changement. Il y explique la nécessité de la variation comme le fruit non pas d'une évolution des choses elles-mêmes, mais de l'affaiblissement du regard dans la répétition. C'est parce qu'il y a une perte de valeur au fur et à mesure des regards réitérés sur une même réalité, que le désir d'un changement s'opère afin de maintenir la qualité et l'intensité initiales. On pourrait imaginer que dans l'absolu, les cycles se déroulent identiques à eux-mêmes :

Ce qui est, sur le chemin des cycles, premier, second, nième, ne diminue jamais en soi (...)⁷¹

Mais dans la réalité, les variations enregistrées d'une version à l'autre tout au long de l'œuvre tant écrite que plastique résultent du regard que nous portons sur les choses - regard qui évolue avec le temps - lié à un désir de permanence et d'immuabilité :

(...) mais diminue seulement la valeur, notre regard avec le temps⁷².

Pour maintenir les choses semblables alors qu'on les voit changer, il faut les modifier, là réside le paradoxe dans lequel l'œuvre s'inscrit, à la fois semblable et différente, évoluant dans la quête d'un retour aux origines où se trouverait la forme dans sa totalité première :

Le changement apparaîtra comme une tentative de maintien au niveau de ce qui est total, comme un signe d'affaiblissement de perception qui, lucide de l'apparition de son amenuisement, ne renonce pas à ce qui est entier, un signe de l'incapacité pour la perception d'échapper à l'érosion, demandant à ce qui est second, à ce qui est nième, comme un nouveau premier, l'espérant au besoin plus définitif et plus inlassable⁷³.

⁶⁸ Voir « Passages répétés dans les manuscrits et dans l'édition » annexe 22.

⁶⁹ Cahier vert, p. 95 / *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 147-148 / C.R., p. 277.

⁷⁰ Petit classeur vert, *op. cit.*, p. 162-163 / *Textes épars*, *Ibid.*, p. 91-92 / *Ibid.*, p. 250-251.

⁷¹ *Les Ecrits*, 1973, *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

Les modifications dans les deux versions de ce passage illustrent dans le texte même le déplacement de celui qui écrit. L'une constitue probablement le modèle de l'autre. Et si l'on part du principe que le cahier vert est antérieur au petit classeur comme on l'a vu plus haut, la version qu'il propose serait la première. La réécriture du texte dans le petit classeur a pour conséquence une forme plus engagée. La troisième personne du singulier - « lui » et « il » - a été remplacée par la première personne du pluriel « nous ». Le propos y est plus développé bien qu'il soit amputé d'un passage dans lequel est abordé le besoin de définitif et d'immuabilité. Les redoublements, inversions et permutations se multiplient jusqu'à perdre le lecteur dans le raisonnement tenu :

Mais la vie n'est pas la forme, elle est révélée par la forme, par son changement à l'intérieur du fond : la vie est entre le fond et la forme.

Et la vie n'est pas le mental créateur : elle est révélée par le mental, par son changement à l'intérieur du fond. La vie produit la marche du mental, la vie est derrière le mental.

La vie n'est pas la marche du mental, ni la marche de la forme, elle est indiquée par la marche : elle est le pouvoir qui produit la marche.

La vie n'est pas le fond, le fond n'est pas vivant par le changement. La vie est entre le fond et la marche. La vie est le fond qui prend pouvoir sur la marche.

Le mental marche à l'intérieur du fond comme le psychologique à l'intérieur du sujet et le psychologiquement vrai est le sujet qui rencontre l'écho qui lui correspond : la forme marche à l'intérieur du fond comme l'écho à l'intérieur du sujet : l'écho est la forme. La vie est le sujet, la vie et le fond qui prennent par l'écho qui est forme, le pouvoir de la marche⁷⁴.

Il est possible d'avancer qu'en fonction de dates figurant dans le manuscrit⁷⁵, la première version du texte est postérieure à décembre 1957.

Des remarques sur l'indétermination du sujet reviennent en divers moments des écrits. Elles sont liées à la problématique de l'abstraction dans son opposition à la figuration encore vive dans les débats de l'époque, mais aussi à la réflexion que pose Réquichot sur l'unicité du sens et au-delà sur sa nécessité.

On les trouve dans « *La Jonction des pensées, Cantique du Dr Faustus* » :

Des taches, des couleurs, des formes : une peinture abstraite. Abstraite parce qu'elle ne représente rien ? Abstraite, cette flaque, cette forme étrange, cette zone de poudre informe ? Abstraite cette peinture parce qu'elle ne représente rien ? Non, elle représente ce que l'on veut, ce que l'on aime y voir : des nuits, des catastrophes qui n'ont jamais existé qu'en elles et que je transpose par l'imagination dans la vie⁷⁶.

Dans la correspondance :

⁷⁴ Petit classeur vert, p. 162-163 / *Textes épars*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 91 / C.R., p. 251.

⁷⁵ Cahier vert, *op. cit.*, p. 85 / *Les Ecrits*, 1973, *Ibid.* p. 141-143 / *Ibid.*, p. 274-275.

⁷⁶ Manuscrit cahier rouge, p. 2 / « *La Jonction des pensées, Cantique du Dr Faustus* », *Ibid.*, p. 42. / *Ibid.*, p. 233.

Au sujet de mes peintures, voici « à quoi ça ressemble » (...).

On peut y trouver des cristaux, des branches, des rochers, des algues, des éponges, des grottes et bien d'autres choses qui n'ont pas de nom. Il est difficile de dire qu'elles sont figuratives, leur aspect possède simplement une analogie avec ces matières végétales ou minérales⁷⁷.

Dans le *Journal sans dates* :

Mes peintures : figuratives ? Non ; abstraites ? Non plus. On peut y retrouver des cristaux, des écorces, des rochers, des algues, pourtant ces choses ne sont pas « représentées ». L'aspect de mes peintures possède simplement une analogie avec ces matières végétales ou minérales. L'analogie n'est pas une figuration : si deux chats noirs se ressemblent, leur ressemblance n'implique pas que l'un est l'image de l'autre. Figuratives sont les images d'un monde qui existe ou d'un monde qui pourrait être. Abstraites sont les images d'un monde qui ne peut exister. Cette ressemblance de ma peinture avec certains éléments de la nature n'est pas intentionnelle. Cette analogie involontaire peut-elle s'appeler figuration ? Leur sens importe peu : s'il change, l'analogie reste. Pour apprécier les qualités abstraites d'une peinture figurative afin d'oublier ce qu'elle représente, on la met à l'envers ; les miennes en tous sens ressemblent à la même chose⁷⁸.

Dans un registre analogue de qualification de l'œuvre, un paragraphe relatif à la laideur se retrouve dans le cahier vert et dans la correspondance :

C'est un mystique de la laideur : dans une rue, il s'arrête, brusquement fasciné par une tranche de foie de cheval atteint du cancer, exposée dans un bocal d'alcool à une devanture. Combien sont profondes, horribles et mystérieuses et veloutées, les taches noires semées sur ce morceau de viande qui, bruni par l'alcool sans doute, ressemblait à la peau d'une grosse limace ; pourtant son horreur est dépassée par sa beauté. Il s'incline devant comme devant le chef-d'œuvre d'une vie géniale. Tous les déchets, tous les cadavres, toutes les ordures de la nature lui rappellent la laideur et la beauté de la mort, cette mort non plus réelle qu'une absence, qui ne tient à la vie que par son énigme et le signe du destin qui dépasse les ruines⁷⁹.

Faisant suite à ce texte aux accents baudelairiens, figure sur le cahier vert⁸⁰ la date de 1955, une des rares précisées par l'artiste. Le motif saisissant de la tranche de foie de cheval cancéreux est repris dans différentes lettres adressées à Daniel Cordier, l'une d'entre-elles étant du 15 août 1955, il est tentant de dater l'ensemble de cette année-là :

Je dois ajouter que j'ai retrouvé parfois ces jours derniers devant mes peintures ce que j'avais rencontré parfois devant une tranche de foie de cheval, les dessins de l'été ou les racines...⁸¹
(...) je me couchai persuadé que j'avais dépassé la beauté et le mystère d'une montagne pelée, d'un bois funèbre et rongé ou d'un foie de cheval cancéreux⁸².

⁷⁷ Lettre n°9, p. 110 / *Ibid.*, p. 110 / Lettre n°22, *Ibid.*, p. 293.

⁷⁸ Manuscrit cahier vert, p. 60 / *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 129. / *Ibid.*, p. 270.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 70-71 / *Ibid.*, p. 77 / *Ibid.*, p. 245. Ce premier passage est associé à *Faustus* dans l'édition mais n'en fait probablement pas partie pour les mêmes raisons exposées ci-dessus.

⁸⁰ Cahier vert, p. 71.

⁸¹ Lettre n°26, C.R., p. 294. Située en 1955.

Mais il me fait plaisir le D. « étonné et ravi » qui me semble comme le second visage d'un Janus dont le premier s'arrêtait brusquement pétrifié par une tranche de foie de cheval atteint du cancer dans un bocal d'alcool à une devanture et dont la laideur était dépassée par la beauté⁸³.

Une beauté toute de couleurs et de matières qui naît de la laideur et de la mort, captive l'œil du peintre, le fascine, le pétrifie. Beauté qu'il trouve dans ce qui se défait - déchets, cadavres, ordures, ruines - et qu'il traduit dans ses peintures et ses « *Reliquaires* » mais aussi dans ses écrits. Toujours dans le manuscrit du cahier vert mais situé une vingtaine de pages avant le texte précédent, donc antérieur, cet autre passage complète le sujet et le fait basculer du côté de l'écriture :

Hommage à la laideur, au tarabiscoté horrible, cohin saërdant harnac émésine ou délicieux sentiment trouble de la culpabilité, informe et biscornu, ou désordre hideux ! Gloire au malsain refoulement glandouillamment troupillatoire que KxiKxite les barbouilleurs glomimaman ! Hoh ! gargoulène de Barabas digne de Bartsahal rebouldingant des bottes, barbouilleur bisquant bichament makmich mijotant meumeu ! chez Retigue rue Sequetigue chez taramantigue Réchitèque y résida⁸⁴.

La laideur n'est pas seulement le fait de situations, de matières, d'images liées à la décomposition, à la maladie et à la mort, elle réside aussi avec toute sa richesse et son potentiel d'éblouissement dans la déformation du langage, un langage « tarabiscoté horrible », « informe et biscornu », au « désordre hideux ». La recherche est double et ne se satisfait pas du seul champ d'expression plastique. Cette énumération de mots inventés, située chronologiquement avant la date de 1955, exprime la précocité de l'intérêt que Réquichot porte aux manipulations langagières. Les mots créés évoquent autant *Gargantua* de Rabelais que *Les Pieds nickelés* de Pellos. A la lecture de ce passage transparaissent la jubilation des sonorités, le jeu des allitérations et l'humour de l'auteur qui nous laisse associer à cet ensemble pour le moins farfelu, un contenu pseudo autobiographique : « Chez Retigue rue Sequetigue... Réchitèque (Réquichot) y résida ».

⁸² Lettre n°33, *Ibid.*, p. 297, datée du 15 août 1955. Par ailleurs « le bal des bois funèbres » qui reprend l'image du « bois funèbre » associée à « la montagne pelée » et au « foie de cheval cancéreux » dans la lettre, est le titre donné à deux tableaux : « *Le Bal des bois funèbres* », daté 1954 et signé en bas à droite, peinture, huile sur toile, 68 x 81 cm, collection privée (n°72, C.R.) et « *Le Bal des bois funèbres* », daté par les ayant-droits de 1955 et signé en bas à gauche, huile au couteau sur carton, 55 x 75 cm (n°102, C.R.).

⁸³ Lettre f, *Ibid.*, p. 301. Non datée.

⁸⁴ Cahier vert, p. 50 / *Les Ecrits*, 1973, p. 123-124 / C.R., p. 268. Passage situé par l'édition dans le *Journal sans dates*.

L'expression plastique des interrogations qui agitent Réquichot face à ses œuvres trouve donc son pendant littéraire dans les recherches que mène l'artiste sur le langage. Celles-ci se traduisent sous des formes répétées dans les divers manuscrits conservés.

On retrouve la phrase « Le chant du rossignol aurait pu vouloir dire : matin », à la fois dans le cahier vert⁸⁵ et dans le petit classeur vert⁸⁶. La reprise des deux vers « Houlette aurait pu dire oreille / Dardanelle aurait pu dire sein ou concierge⁸⁷ » relie ce passage du petit classeur vert au poème « *Préface*⁸⁸ » à un mot près, « Houlette » devient « Houkette »⁸⁹. Mais l'ensemble dans lequel, de part et d'autre, ces deux vers s'inscrivent, établit une continuité de pensée immédiate entre ces deux moments de l'œuvre. Même réflexion sur le sens des mots, même usage de l'énumération, un peu comme si Réquichot nous proposait une variante de « *Préface*⁹⁰ » beaucoup moins longue et moins structurée, avec d'autres exemples :

Tirelire aurait pu dire jongler
Souvent aurait pu dire gâteau
Mastic aurait pu dire dodu
Leur aurait pu dire gorge
Houlette aurait pu dire oreille
Dardanelle aurait pu dire sein ou concierge
Marcassin aurait pu dire intrigant

Tirelire aurait pu ne pas dire jongler
Lésouvan Tirlirai
Les bruits changent ce qu'ils disent
Ils ne disent pas toujours quelque chose
Quelquefois ils disent quelque chose mais on ne sait pas quoi⁹¹.

Un passage de « *Faustus* » dans le texte « *Faust de son balcon au crépuscule* » évoque ce même contexte repris dans « *Préface* » :

« Mot » ne voulait pas dire « Mot ». « Penser » ne voulait pas dire « penser, mais étaient des sons purs et dénués de pensée (...) »⁹².

⁸⁵ « *Faust de son balcon au crépuscule* », petit classeur vert, p. 26 / *Les Ecrits* 1973, p. 56.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 182 / *Ibid.*, p. 154.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 154 / *Ibid.*

⁸⁸ Poème absent des manuscrits. / *Ibid.*, p. 170 / C.R., p. 254.

⁸⁹ A moins qu'une erreur de transcription ne se soit glissée, invérifiable étant donné que nous ne possédons pas le manuscrit de « *Préface* ».

⁹⁰ Ce poème fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le cours de cette thèse.

⁹¹ Petit classeur vert, p. 182 / *Les Ecrits*, 1973, p. 154.

⁹² Cahier vert, p. 26 / *Ibid.*, p. 56.

« *Préface* » ne figurant pas dans les manuscrits de la donation Cordier, il est encore plus difficile de le situer. Cette question de l'origine de la fixation du sens soulevée de part et d'autre induit-elle une simultanéité des textes ? Le poème « *Préface* » aurait-il été écrit au même moment que « *Faustus* » ?

Le problème est le même avec le texte poétique construit avec des mots inventés « *Barbaque si rabaquée* » qui, à l'instar du précédent, ne figure pas dans les manuscrits de la donation Cordier. On peut y lire ces mots : « Barabas déballe sa rate, dératte sa balle et gratte sa botte... baratte sa balle... Ribouldingant des bottes⁹³ », à rapprocher de ceux situés dans le passage sur la laideur du cahier vert évoqué plus haut : « Barabas digne de Bartsahal rebouldingant des bottes⁹⁴ ».

La répétition de ces passages montre que les différentes parties du travail d'écriture ne sont pas étanches. Plus encore, ce fonctionnement sur le mode de la reprise assure la cohérence de l'œuvre en en reliant les différentes parties. Etant donné la pratique du réemploi, courante chez Réquichot dans les « *Reliquaires* » et collages, étant donné l'usage de motifs répétés à la manière de refrains ou leitmotiv, en particulier dans « *Faustus* », il est difficile d'utiliser ces répétitions de textes ou fragments de textes pour en déduire avec certitude la contemporanéité de moments d'écriture mais il est dans le même temps impossible de ne pas faire des rapprochements et d'émettre l'hypothèse de la concomitance de certains écrits ou d'œuvres et d'écrits. Et si ce n'est pas le cas, c'est de la structure spiralée de l'œuvre dont répétitions et variations témoignent, comme nous le verrons par la suite.

Tentative d'épuisement d'une forme plastique

Lorsque l'on considère l'œuvre plastique, on constate que cette question de la répétition se traduit d'autres façons mais reste au cœur du travail. L'ensemble de l'œuvre se déploie sous la forme de différentes séries qui permettent de catégoriser les œuvres en fonction de leur nature. Réquichot donne des noms précis à certaines d'entre elles⁹⁵ tels que

⁹³ *Les Ecrits*, 1973, p. 172 / C.R., p. 255.

⁹⁴ Cahier vert, p. 50 / *Les Ecrits*, 1973, p. 124 / C.R., p. 268. Passage situé par l'édition dans le *Journal sans dates*.

⁹⁵ L'écriture en italique et entre guillemets a été conservée dans cette thèse - comme mentionné plus haut - pour les titres d'œuvres, de série d'œuvres ou de textes donnés par Réquichot.

« *Papiers choisis* » pour les collages faits à partir de fragments d'images découpés ou déchirés dans des magazines, « *Traces graphiques* » désignant les peintures d'empreintes de lame de couteau placée perpendiculairement par rapport au support, « *Reliquaires* » pour les assemblages de matériaux divers, parfois amalgamés par la peinture et insérés dans une boîte - doublés de variantes définies par l'artiste comme « *Reliquaires de papiers choisis* » pour ceux élaborés à base de papiers découpés soit enchâssés, soit mis en forme et « *Reliquaires d'anneaux* » qualifiant les sculptures réalisées à partir d'anneaux de polystyrène - et enfin « *Ressort à boudin* » pour qualifier les dessins spiralés de 1961. Les différentes séries ne se suivent pas chronologiquement, elles se chevauchent et s'enchevêtrent.

A l'exception d'un triptyque « *La Maison des fourmis buissonnières*⁹⁶ », les œuvres sont toutes autonomes et fonctionnent individuellement. Elles ne sont pas parties d'une série plus importante dont elles dépendraient, ne sont pas assujetties à un système préétabli qu'elles vérifieraient⁹⁷ mais, d'une toile à l'autre ou d'un papier à l'autre, l'artiste expérimente la mise en forme d'un geste, par exemple, celui du dessin spiralé, ou d'une technique, collage, prélèvement, réemploi, etc. La répétition n'est pas démonstration ou validation d'une idée ou d'une hypothèse, elle est plutôt liée à la recherche même dont les termes s'élaborent au fur et à mesure dans le travail et dans la pensée qui l'accompagne. On pourrait même dire, pour ce qui concerne Réquichot, que la répétition permet l'enregistrement des variations du geste d'un jour à l'autre et donc des formes qu'il produit :

Considérer la surface à peindre comme une plaque sensible aux variations des tensions mentales, plaques sensibles où ces tensions se fixent à l'instant de leur passage, qui présentent, lorsqu'elles sont remplies, un graphique d'enchaînements d'états psychiques⁹⁸.

Il n'y a pas de projet prédéterminé dans le travail de Réquichot mais une obstination qui pousse à peindre. La pratique est répétitive, compulsive peut-être. La surface à peindre n'est pas la surface de projection d'une image mais le support sur lequel se fixe l'empreinte

⁹⁶ « *La Maison des fourmis buissonnières* » (parfois nommé « *La Moisson des fourmis buissonnières* » selon les ouvrages, dans les deux cas le mot « buissonnières » orthographié avec un seul « n »), daté de 1959, triptyque constitué de 3 panneaux de 240 x 130 cm, titré au verso, signé en bas et constitué de papiers découpés dans les magazines et de fragments de papier de garde, collection privée (n°356, C.R., illustration [pl. 23](#)).

⁹⁷ Voir l'article en ligne de Marie-Josée MONDZAIN-BAUDINET, « Série, art » : « Lorsqu'on parle de série en art, on désigne soit un ensemble ordonné d'œuvres régies par un thème, support d'un problème plastique à résoudre, soit une multiplicité de figures plus ou moins équivalentes résultant d'un jeu combinatoire ou encore d'un traitement répétitif systématique. » Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/serie-art/>

⁹⁸ Extraits d'un cahier vert, *op. cit.*, p. 22.

d'un état. Et les formes produites traduisent donc l'état mental dans lequel se trouve l'artiste lorsqu'il peint ou qu'il dessine. Donc si la pratique est répétitive, le résultat obtenu est chaque jour différent. La répétition chez Réquichot ne produit pas cet écart « inframince » dont parle Thierry Davila à propos de Duchamp et qui la lie à une question de reproduction⁹⁹. Chez Réquichot répéter n'est pas reproduire une situation initiale ou antérieure, il s'agit plutôt de fixer une manière de procéder afin d'enregistrer un présent qui change en permanence. La reprise, telle que nous l'avons définie plus haut, en incluant les modifications permet l'actualisation du texte, du geste ou de la proposition.

Ce travail par la série explique aussi la nécessité du nombre. Ce qui s'expérimente dans une œuvre ne se résout pas dans cette œuvre même. Chaque œuvre n'est pas la solution d'un problème initialement posé mais un état du problème, une réponse satisfaisante à un moment donné. Les solutions proposées sont relatives, dépendantes du contexte dans lequel elles s'expriment, en aucune façon absolues et définitives. Pour cette raison, elles doivent être en permanence rejouées.

Un temps replié

La forte présence de ces structures réitératives (différentes versions manuscrites, reprises et répétitions dans les textes, travail formel par séries) implique un rapport au temps qui n'est pas linéaire. Si une répétition régulière à la manière d'un métronome scande le passage du temps, permet un comptage et traduit une avancée, les formes répétitives pratiquées par Réquichot, irrégulières, ont plutôt pour effet d'ouvrir l'accès à des retours en arrière et par la reprise de réactualiser des formes antérieures troublant ainsi le déplacement chronologique. Ce n'est probablement pas un hasard si seulement un tiers des œuvres sont datées, si le journal de Réquichot est « sans dates » et si rares sont celles qui figurent dans les manuscrits permettant de les situer les uns par rapport aux autres¹⁰⁰ :

⁹⁹ « La répétition est, dans ce cas précis, non pas différentielle mais purement et simplement une question de reproduction. L'idée de fabrication est donc ici identique à la restitution d'un point de départ déjà constitué, elle fait de la production une opération qui s'appuie intégralement sur la reprise. » in DAVILA, Thierry, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Editions du Regard, 2010, p. 120.

¹⁰⁰ Voir Annexe 12.

Comme chez d'autres artistes aux vies trop tôt interrompues, s'organise en peu d'années une œuvre étonnamment variée, forte de moments extrêmement différenciés selon la technique choisie, les séries s'enchaînant et se mêlant en une sorte de rejet de la chronologie¹⁰¹.

L'œuvre de Réquichot est limitée dans le temps. Si l'on excepte les œuvres de jeunesse antérieures aux années Beaux-arts, elle couvre à peine une dizaine d'années, la décennie des années 50 puisqu'il se suicide à la fin de l'année 1961. La chronologie de l'œuvre plastique est à peu près établie, même si toutes les œuvres ne sont pas datées. Celle de l'œuvre littéraire est plus floue. Seule la correspondance fournit quelques dates et les manuscrits quelques rares repères auxquels raccrocher des moments précis de l'œuvre. C'est en s'appuyant sur l'œuvre plastique et sur ces repères qu'il est possible, par recoupements, de proposer une chronologie des textes. Mais ce travail qui satisfait aux besoins de l'historien semble contredire les exigences propres de l'artiste qui s'efforce non seulement de dégager son œuvre d'un continuum linéaire en l'assujettissant à un mode spiralé, mais plus encore d'opérer par elle un retournement complet qui ramène à l'origine. La mise en évidence de ces repères chronologiques dans un premier temps permet de mesurer, dans un deuxième, les moyens par lesquels l'œuvre s'en émancipe.

Les débuts de l'écriture sont difficiles à dater. Dans une lettre de 1952, Réquichot dit écrire depuis plusieurs années déjà :

Il m'arrive de prendre la plume ainsi que je le faisais les années passées¹⁰².

Dans la biographie du catalogue raisonnée élaborée par Marcel Billot, il est établi que Réquichot commence à écrire entre 1946 et 1951 ce qui reste, somme toute, peu précis. Dans le texte biographique qu'il rédige, Marcel Billot avance l'antériorité d'une pratique personnelle de l'écriture sur la peinture, ou tout au moins une maîtrise plus grande de ce moyen d'expression :

Mais il compense sa soumission aux travaux d'école par le recours à l'écriture, langage apparemment acquis qui prend provisoirement et en attendant qu'ils se complètent le relais de la peinture, langage à acquérir¹⁰³.

Il situe par ailleurs les débuts de « *Faustus* » comme contemporains des peintures des « grosses bonnes femmes¹⁰⁴ » lesquelles ne sont pas datées mais situées avant 1952 -

¹⁰¹ PACQUEMENT, Alfred, « L'œuvre fulgurante de Bernard Réquichot », *art. cit.*, p. 89.

¹⁰² Lettre n°7, C.R., p. 288.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 220.

vraisemblablement entre 1950 et 1951, l'entrée de Réquichot à l'école des Beaux-arts datant de 1950. La première lettre conservée est également datée de 1950. L'écriture a probablement commencé avant mais depuis quand ? Sous quelles formes ? Et comment situer chronologiquement les écrits les uns par rapport aux autres ?

Il n'y a pas de dates mentionnées dans le cahier rouge, ni dans le petit classeur, par contre cinq dates sont mentionnées dans le manuscrit du cahier vert dont on peut tirer parti. Ce sont les seules figurant dans l'œuvre écrite¹⁰⁵. Elles servent de repères, définissent un avant et un après qui permet de situer approximativement certains textes, ce que nous avons fait plus haut.

La première, 1955¹⁰⁶, est située à la charnière entre le texte érotique qui commence par « C'est un mystique de la laideur » et le texte qui le suit « Etes-vous heureux demandais-je un jour à l'infaustateur » Elle permet d'avancer une possible datation de ces deux passages associés au « *Faustus* » ou tout au moins du second. Il va de soi que les pages qui précèdent sont a priori antérieures à 1955 ou de 1955, à savoir :

- une version de « *Faustus* »
- « *Espace et peinture* »
- une partie du *Journal sans dates*¹⁰⁷
- « *Le Songe des vérités* »
- « *Métoplastique* »

Viennent ensuite trois dates consécutives 15-1-57, 10-2-57, 21-3¹⁰⁸, correspondant à des passages du *Journal sans dates*¹⁰⁹, que l'on peut donc dater entre 1955 et le 21 mars 1957.

Et une dernière date, décembre 57¹¹⁰, qui permet d'encadrer les pages qui la précèdent¹¹¹. Celles-ci ayant été écrites entre le 21 mars et décembre 1957. Les pages au-delà de cette

¹⁰⁴ Le terme n'est pas le titre d'une œuvre mais est utilisé par Réquichot dans la lettre n°4 (C.R., p. 286) adressée à Cordier, pour qualifier une série de peintures réalisées avant 1952 représentant des corps de femmes de façon assez primitive. Voir les numéros 12, 13, 14 du C.R. entre autres, illustration *pl. 40*.

¹⁰⁵ La correspondance n'est pas prise en compte ici, par contre elle fournit des indices que nous utiliserons plus loin pour proposer une chronologie des textes.

¹⁰⁶ Cahier vert, p. 71 / *Les Ecrits*, 1973, p. 79-80.

¹⁰⁷ Jusqu'à la page 129, *Les Ecrits*, 1973.

¹⁰⁸ Cahier vert, p. 85 / *Ibid.*, p. 140-141.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 72-85 / *Journal sans dates*, in *Ibid.*, p. 131-140.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 88 / *Les Ecrits*, 1973, p. 143

¹¹¹ *Ibid.*, p. 86-87 / *Ibid.*, p. 141-143.

date¹¹² sont forcément postérieures, c'est-à-dire une partie du *Journal sans dates* et des passages de la « *Circulaire aux amateurs* ».

Voilà, en fin de compte, tout ce que l'on peut déduire de ces informations laissées par l'artiste. Cette négligence ou ce peu d'intérêt pour la datation des textes se révèle un fait signifiant et cohérent par rapport à l'ensemble de sa production.

Pour ce qui est de l'œuvre plastique, 190 œuvres ont été datées par l'artiste sur 523, soit un bon tiers, la date figurant la plupart du temps sur l'œuvre elle-même, au recto ou au verso. Parmi celles-ci on constate que les séries de dessins des années 1956-1957 sont bien datées, les « *Papiers choisis* » ou les « *Traces graphiques* » ainsi que les dessins de 1960 plus ponctuellement mais il y a toujours une œuvre ou l'autre de la série dont la date, précisée, sert de repère. Ces œuvres permettent donc par déduction d'en dater d'autres proches stylistiquement, ce qui explique les dates proposées par ceux qui ont pris en charge l'œuvre à la mort de l'artiste et l'ont étudiée. Il subsiste cependant quelques flottements et indéterminations. Par exemple, la série des « *cadrages choisis* » de papier de garde n'a pas été datée par l'artiste, de même pour la série des lettres illisibles non datée à l'origine mais dont on sait, par des témoignages¹¹³, qu'elles ont été écrites peu avant sa mort, à l'exception de la première¹¹⁴. Il est difficile de dire pourquoi Réquichot datait certaines œuvres et pas d'autres. La datation n'était pas, a priori, une marque d'achèvement. Ces données permettent l'établissement d'un axe chronologique de succession d'œuvres. Paradoxalement cette succession met en évidence la récurrence des séries, à partir du moment où celles-ci se mettent en place. Elles rendent manifestes les variations opérées au niveau des formes et des pratiques, comme l'étude ultérieure de l'évolution dans le temps des dessins spiralés¹¹⁵ pris pour exemple, le montrera.

Certaines œuvres, sur le plan stylistique, semblent ne pas correspondre à la date qui leur a été donnée après coup par d'autres que l'artiste. Soit elles révèlent une datation erronée, soit elles témoignent justement de cette mise en défaut d'une lecture

¹¹² *Ibid.*, p. 88-96 / *Ibid.*, p. 143-148.

¹¹³ « La série de sept lettres en fausses écritures qu'il rédige en novembre 1961, tout juste avant de disparaître... » in PIGUET Philippe, « Réquichot fondateur », cat. exp. Centre d'Art du château de Tanlay, *op.cit.*, p. 107, repris par Jean CRITON, *La Lettre aux autres*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁴ Sur laquelle nous reviendrons dans le cadre des hypothèses de datation.

¹¹⁵ Voir « Typologie des dessins spiralés », annexe 13a.

chronologique du travail. Sans pour autant rechercher une logique évolutive régulière, il apparaît parfois des écarts curieux qui engagent un questionnement ou demandent d'autres rapprochements. Ce sont eux qui sont à l'origine de ces nouvelles propositions qui prennent toujours appui sur les dates fournies par l'artiste. L'objectif, ce faisant, n'est pas de réviser le travail conséquent fait à l'époque par ceux qui connaissaient non seulement l'œuvre mais également l'artiste et qui ont eu accès à l'atelier après sa mort, il est une manière de formuler les questions que soulève l'œuvre en l'absence de datation précise. Donc des hypothèses plus que des propositions.

C'est le cas par exemple de trois dessins non datés et non signés par l'artiste, pour lesquels la datation proposée révèle des incohérences stylistiques.

Le **n°436**¹¹⁶ daté de 1960, paraît formellement plus proche de certains dessins datés par l'artiste de 1958¹¹⁷ (*Pl. 1*), dont il marque l'aboutissement sur le plan de la transformation de la ligne spiralée en écriture illisible, que de ceux produits en 1960 et tout aussi précisément datés par l'artiste dont la structure est plus « moléculaire » que spiralée. Dans ces derniers les formes sont plus rassemblées et, même si elles sont fragmentées en petites unités elles tendent à s'amalgamer pour constituer une sorte de corps délimité par un cytoplasme indéfini¹¹⁸ constitué par les rehauts de gouache. Un ciment intérieur unifie l'ensemble et un trait de contour plus marqué le contient dans ses limites. Donc il serait logique, dans ces conditions, de dater le dessin n°436 de 1958 pour la masse de spirales qui le traverse s'il n'y avait les spirales en fausses écritures qui prolongent la masse centrale vers les bords. Leur ressemblance avec les écritures illisibles des lettres de remerciements, à un encadreur, ou d'insultes rend cohérente la datation de 1960.

Le **n°447**¹¹⁹, est proche formellement de dessins de l'année 1957¹²⁰ (*Pl. 2*). Mêmes bandes de spirales se détachant partiellement sur des rehauts de gouache blanche et dépassant les

¹¹⁶ Dessin, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache, 50 x 65 cm, Centre Georges Pompidou, donation Cordier (n°436 C.R.)

¹¹⁷ En particulier des dessins suivants : dessin à l'encre à la plume sur papier avec rehauts de gouache, 100 x 65 cm, collection privée (n°340 C.R.) et dessin à l'encre à la plume sur papier ocre, 65 x 50 cm, collection privée (342 C.R.).

¹¹⁸ Par exemple, ce dessin, encre à la plume sur papier avec rehauts de crayon, 48 x 61 cm, collection privée (n° 443 C.R.).

¹¹⁹ Dessin, encre à la plume sur carton ocre avec rehauts de gouache, 73 x 105 cm, collection privée (n° 447 C.R.)

limites du cadre. Même masses noires par endroit. La seule différence notable est l'organisation d'ensemble qui n'est pas centrée et rayonnante mais qui propose une bipartition de l'espace, occupé aux deux tiers par des spirales plus ou moins alignées dans la moitié inférieure. Leur forme et leur densité ne se rapprochent en rien de ce que Réquichot produit en 1960, date retenue dans le catalogue raisonné.

Le n°448¹²¹ (Pl. 3), également daté de 1960, ressemble aux dessins de l'année 1956¹²² (Pl. 4). Mêmes spirales simples, régulières se développant en lignes ou en escargots. Le format est un peu plus grand¹²³ que celui des dessins de 1956 lesquels sont, à de rares exceptions près¹²⁴, signés. Autre différence notable, le n°448 déborde les limites du cadre ce que l'on observe sur aucun des dessins répertoriés en 1956. Ce caractère important a probablement justifié la datation tardive.

La première lettre illisible¹²⁵ (Pl. 5) est isolée et bien antérieure aux autres. Elle les précède de cinq années et n'est pas suivie d'autres essais, à moins que ces derniers, ce qui est fort probable, n'aient été détruits par l'artiste. Elle reste singulière. Pas de titre ni de destinataire, pas de date, une signature illisible. Elle est écrite à l'encre à la plume sur papier, son format est plus petit¹²⁶. Difficile d'imaginer ce qui peut justifier une datation aussi précoce. Il serait plus logique, sur le strict plan des formes et en l'absence d'autres éléments, de la dater de 1961.

Pour ces œuvres-là, soit l'analyse stylistique et la cohérence d'évolution des formes amènent à reconsidérer la datation proposée, soit cette datation est correcte et il faut considérer ces décalages comme inhérents à l'œuvre elle-même. Une manière peut-être de réactualiser des étapes plus anciennes et de les introduire dans le mouvement spiralé de l'ensemble qui joue le réemploi et l'équivalence des formes dans le passage d'un médium à l'autre, d'une série à l'autre - les différentes séries ne se succèdent pas dans le temps mais se développent de façon parallèle et sont parfois liées dans des œuvres synthétiques. Dans

¹²⁰ Comme le dessin, daté de 1957 et signé en bas au centre, encre à la plume sur papier avec rehauts de gouache, 75 x 55 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n° 233 C.R.), par exemple.

¹²¹ Dessin, daté a posteriori de 1960, encre à la plume sur carton, 48 x 64 cm, collection privée (n° 448 C.R.)

¹²² Par exemple au dessin - daté 20.9.56 et signé en bas à droite, encre à la plume sur papier, 24 x 17 cm (n°167) - auquel il est comparé dans le C.R., p. 59.

¹²³ 48 x 64 cm au lieu de 24 x 17 cm.

¹²⁴ Les œuvres n°174 et 177 du C.R. ne sont pas signées.

¹²⁵ Texte illisible, daté a posteriori de 1956, encre à la plume sur papier, 21 x 13 cm (n°177 C.R.).

¹²⁶ Format 21 x 13 cm au lieu de 50 x 65 ou 50 x 32,5 cm pour les autres.

tous les cas, il est impossible de trancher en raison de la structure réitérative de l'œuvre qui rend plus difficile la lecture d'une évolution stylistique sur laquelle la chronologie pourrait s'appuyer.

Les points de fixation et d'ancrage que sont les formes répétées ou reprises constituent métaphoriquement les deux bouts d'une boucle ramenés au même moment ou presque (la part semblable), le déploiement comme le déplacement de celle-ci étant produit par les variations qui s'opèrent (la part différente). Il n'est pas tout à fait question ici d'un « temps retrouvé », au sens où Proust l'entendait, un temps aboli par la sensation qui fait ressurgir au présent et intact, un moment du passé :

Mais qu'un bruit déjà entendu, qu'une odeur respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas autrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps¹²⁷.

Mais d'une organisation temporelle spiralée que l'œuvre met en évidence. La reprise de formes pour Réquichot, rejoue un moment antérieur de manière déterminée et non accidentelle. Par ce moyen, il inscrit quelque chose du passé dans le présent et instaure une sorte de permanence des formes qui reviennent mais, néanmoins, évoluent. Alors que les sensations décrites par Proust transportent celui qui les éprouve dans le passé en effaçant momentanément le présent.

L'œuvre de Réquichot se développe à partir de deux principes antinomiques : des repères de datation précis, essentiellement fournis par les œuvres plastiques ainsi placée dans une continuité chronologique et une pratique de la répétition et de la reprise qui tend à mettre en défaut ce continuum. L'approche chronologique que le déroulement conjoint de la vie et de l'œuvre d'un artiste habituellement propose, est donc ici mise à mal au profit de retournements, de réemplois, de mises en abyme. Ces pliures, dont l'œuvre en divers points témoigne, suscitent autant de boucles que l'on pourrait qualifier de « secondaires », celles-ci s'inscrivant à l'intérieur de ce mouvement de retournement plus général qu'opère l'œuvre et sur lequel nous reviendrons plus loin. Ces repliements divers se répercutent sur l'expression d'une temporalité qui n'est plus linéaire et continue. Le temps est, en divers points, replié.

¹²⁷ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, t. 7 : *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927, p. 14.

Dépliage historique

De tout cela l'historien a bien conscience et cela complique assurément sa mission, laquelle est d'inscrire le plus objectivement possible le matériau sur lequel il travaille dans le cours du temps afin d'en mesurer les variations, l'évolution et d'en déduire quelques caractéristiques essentielles. L'enjeu dans le contexte de cette thèse étant plus précisément centré sur l'œuvre écrite, l'objectif est d'utiliser non seulement les indices chronologiques fournis par les textes - assez rares nous venons de le voir - et par les œuvres, mais aussi tout autre indice susceptible d'apporter dans ce sens des informations supplémentaires - ces dernières étant fournies par Réquichot lui-même dans la correspondance et le *Journal sans dates* (lettres datées, indications biographiques, évènementielles ou historiques) et par les comparaisons et recoupements pratiqués pour situer l'œuvre écrite dans la biographie de l'artiste et l'articuler au déroulement de l'œuvre plastique.

Le fait de croiser les différentes catégories d'écrits entre elles et en particulier l'œuvre littéraire (« *Faustus* », les *Textes épars* et les poèmes) avec la correspondance et le *Journal sans dates*, de même que l'œuvre écrite avec l'œuvre plastique, permet de repérer les différentes activités de Réquichot les unes par rapport aux autres.

La mise en rapport des textes figurant comme titres ou notes dans les œuvres plastiques avec les écrits de Réquichot sera plus précisément abordée plus loin dans la deuxième partie de la thèse pour témoigner de ces débordements observés, de ces passerelles ménagées entre les deux parts de l'œuvre. Nous ne retiendrons ici que les parentés qui pourraient là encore nous permettre de dater plus précisément le travail d'écriture.

Enfin, une recherche pourrait être envisagée du côté des matériaux utilisés, en particulier les magazines dans lesquels Réquichot découpe ses images. Ces derniers, pour la plupart achetés en plusieurs exemplaires, fourniraient des dates plus précises d'exécution des collages correspondants si l'on parvenait à les identifier, ce qui n'a pas été entrepris dans le cadre de cette thèse.

L'étude des manuscrits permet d'envisager une chronologie des divers documents conservés (cahiers, classeur, lettres) d'une part et des textes qu'ils contiennent d'autre part, en les situant les uns par rapport aux autres. Les données prises en compte sont : l'ordre de

succession des textes dans les cahiers, la comparaison des différentes versions proposées, plus ou moins raturées, ainsi que certains critères stylistiques. En l'absence de dates ou de témoignages plus précis, cela reste à l'état d'hypothèse.

« **Le Livre de la Crainte** » est considéré comme étant le document le plus ancien, constitué des premiers écrits conservés et ce pour trois raisons : le caractère achevé et autonome du livret, le titre donné à l'ensemble des poèmes qui les réunit sous la forme d'un petit recueil, le style poétique encore narratif des poèmes.

Le cahier vert est plus complet que le cahier rouge, mais dans une forme raturée, à l'état de brouillon, de matrice. L'édition est, pour les parties communes, plus proche de la version du cahier rouge.

Le cahier rouge, limité à « *Faustus* », ajoute les titres en fixant ainsi les différentes parties et articulations. Il ne couvre pas la totalité des textes que l'édition a rassemblés sous ce titre.

Le petit classeur reprend certains passages des cahiers vert et rouge, une part des écrits poétiques édités et contient quelques textes et poèmes inédits. Il est probablement le plus récent en raison de la présence de poèmes affectés par une déconstruction avancée du langage. La reprise de certains mots inventés servant de titres à ces poèmes dans des œuvres datées par l'artiste confirme, on le verra plus loin, cette hypothèse.

La question du réemploi et de la répétition qui se pose aussi dans l'écriture permet difficilement de dater les textes qui apparaissent pour certains sous diverses versions dans les manuscrits consultés.

Les catégories qui distinguent divers types d'écrits dans l'édition n'existent pas dans les manuscrits consultés. Pas de titre générique pour rassembler les textes associés à « *Faustus* », pas plus que de *Journal sans dates*, de *Textes épars* ou de *Poèmes*. Soit ces titres ont été apportés ultérieurement pour favoriser une mise en ordre des écrits, ce qui semble le plus probable, soit ils relèvent d'une version manquante. Si l'ordre d'apparition des textes dans le cahier rouge a été respecté lors de l'édition, celui du cahier vert n'est pas toujours repris. Le petit classeur, pour les textes qui y figurent, suit les catégories : « *Faustus* » / *Textes épars* / *Journal sans dates* / *Poèmes*, proposées par l'édition (à l'exception de « *La circulaire aux amateurs* » qui est déplacée). Mais dans le cas du classeur, la numérotation des pages ayant été faite a posteriori et pour des besoins d'archivage, il

reste possible d'imaginer - les pages ayant pu être interverties par l'artiste lui-même - un ordre tout différent ainsi qu'un nombre de pages plus conséquent à l'origine.

La chronologie des textes si l'on s'en tient aux manuscrits consultés - a priori antérieurs à la version éventuelle utilisée pour l'édition - est significative de leur genèse. « *Faustus* » apparaît bien en premier lieu dans les deux cahiers et dans le petit classeur vert mais si nous prenons le cahier vert comme modèle de l'autre, voici l'ordre d'apparition des textes¹²⁸ repérés par rapport à l'édition 1973 :

- *Trois fragments* (incomplet)
- « *Invocation vers Orphée* »
- « *La Jonction des pensées, Cantique du Dr Faustus* » (incomplet)
- « *Faust de son balcon au crépuscule* »
- « *Le Testament du Dr Faustus* » (pages arrachées)
- « *Le Discours du mourant suivi de Zéro général* »
- « *La Mort euphorique du Docteur Faustus* »
- « *Espace et peinture* » (parcellaire et version modifiée).
- Passages du *Journal sans dates*
- « *Le Songe des vérités* »
- « *Métaplastique* »
- « *Voici un des textes de notre personnage...* » mais pas situé à la suite de « *La Mort euphorique du Docteur Faustus* » comme c'est le cas dans l'édition 1973.
- « *Etes-vous heureux, demandais-je un jour à l'infrafausteur...* »
- Passages du *Journal sans dates*
- Passages du *Journal sans dates* et fragments de la « *Circulaire aux amateurs* ».

Il en résulte que les deux derniers textes associés à « *Faustus* » dans l'édition et dépourvus de titres n'y étaient initialement pas rattachés. « *Faustus* » s'achevait à l'origine, comme le confirme la version du cahier rouge, avec « *La Mort euphorique du Docteur Faustus* », Réquichot ayant pris la peine de la recopier. De même pour ce qui concerne les *Trois Fragments* dont le début et la fin ne figurent pas dans le cahier vert. Les *Trois Fragments* ainsi que « *L'Invocation vers Orphée* » ont disparu de la version du cahier rouge qui semble resserrée.

Le petit classeur vert commence également par deux passages du texte « *La Jonction des pensées* » rattaché à *Faustus*, que l'on retrouve dans une version légèrement modifiée

¹²⁸ Descriptif manuscrit du cahier vert, voir annexe 3.

dans le cahier rouge seulement. Suivent deux textes placés dans la rubrique *Textes épars* par l'édition 1973 et intégralement publiés :

- « *Le Spectateur qui rencontre une création...* »
- « *La Circulaire aux amateurs* »

Puis des passages du *Journal sans dates* (incomplet) entrecoupés sur la fin du classeur par des poèmes :

- « *ALIBI l'hiatus* »
- Poèmes inédits

L'ordre d'élaboration des textes qui se dégage de l'étude des manuscrits et qui nous sert d'hypothèse de départ serait donc le suivant : Réquichot écrit d'abord « *Le Livre de la Crainte* » puis il travaille au *Faustus*. Se met en place parallèlement un travail d'écriture qu'il appelle « l'expérience plastico-analytique » et qui constitue une réflexion sur sa pratique et sa pensée rassemblée dans l'édition sous les titres de *Journal sans dates* et *Textes épars*. Seuls le cahier vert et le petit classeur en témoignent. Le travail poétique de déconstruction du langage présent seulement dans le petit classeur est plus tardif. Il nous reste à vérifier cette proposition et à préciser, dans la mesure du possible, la datation des différents textes.

Datation du « *Livre de la Crainte* »

« *Le Livre de la Crainte* » est écrit sur un livret indépendant et détaché des deux cahiers donc seules les caractéristiques stylistiques permettent d'en poser l'antériorité par rapport à « *Faustus* » et aux poèmes phonétiques étant donné qu'il n'en est fait mention ni dans les écrits ni dans la correspondance. Le seul élément permettant de situer l'ensemble est l'évocation dans le cinquième poème du « citoyen du monde » :

Je me demande ce que fait le citoyen du monde
Avec du beurre en sa poche et de l'or dans les yeux¹²⁹.

Entre 1949 et 1950, Réquichot adhère au mouvement des Citoyens du monde¹³⁰, créé en 1949 par Garry Davis. Il y vend des tracts et le journal *Le Mondialiste*¹³¹. Ce poème n'a donc pas été écrit avant 1949, mais probablement au tout début des années 1950. Il est possible

¹²⁹ Voir annexe 2, « *Le Livre de la Crainte* », poème 5.

¹³⁰ Jean Criton y adhère également.

¹³¹ CRITON, Jean, *op.cit.*, p. 39-40.

d'en déduire une datation approximative du «*Livre de la Crainte*» de cette année-là. Les poèmes sont numérotés, il n'y a pas lieu de mettre en doute leur déroulement.

Datation de «*Faustus*»

Si l'on se réfère aux repères fournis précédemment par le cahier vert, «*Faustus*» est antérieur à l'année 1955 ou au plus tard de cette même année.

La correspondance¹³² fait peu d'allusions directes aux écrits à l'exception de mentions, assez brèves, à «*Faustus*» mais elle est le lieu où transparaissent les préoccupations du moment. Elle reflète les réflexions sur l'art que Réquichot partage avec son interlocuteur, les questionnements en cours, les problèmes rencontrés. Plus précisément datée que le reste des écrits elle fournit l'essentiel des repères. Ceux liés à «*Faustus*» sont évoqués ci-dessous, d'autres liés à des répétitions de textes seront évoqués plus loin car ils témoignent de la pratique fréquente dans la correspondance et dans l'ensemble des écrits des répétitions et reprises de passages. Elles peuvent être significatives de moments d'écriture contemporains et donc fournir des indices de datation comme aussi bien confirmer la récurrence des thèmes et la pratique de réécriture qui construisent l'architecture spiralée de l'œuvre.

La correspondance avec Daniel Cordier au cours des années 1954-55 évoque à plusieurs reprises «*Faustus*» et s'accompagne quelques fois d'envoi de passages. La première fois, il écrit dans une lettre datée du 11 janvier 1954¹³³ :

(...) un discours que j'ai déjà commencé avec moi-même depuis fort longtemps, et qui me mènera peut-être aux pires catastrophes des puissances d'un Faust.

Ce qui laisse supposer que le projet «*Faustus*» a démarré avant, donc au moins en 1953. Faust est évoqué par la suite dans plusieurs lettres datées de la même année :

Faustus est avec la peinture en grande intimité¹³⁴
Un troublant larron me souffle à l'oreille... C'est Faustus...¹³⁵

¹³² Les références à la correspondance sont établies à partir du catalogue raisonné plus complet que l'édition des écrits de 1973.

¹³³ Lettre n°16, C.R., p. 291.

¹³⁴ Lettre n°20, *Ibid.*, p. 293.

¹³⁵ Lettre n°21, *Ibid.*

L'une d'entre elles, toujours de 1954, laisse entendre que Réquichot joint à son courrier des passages de « *Faustus* ». Peut-être même est-il plus précisément en train d'écrire le « *Cantique du Dr Faustus* » :

Te parler de ma vie secrète ? Ce serait te parler peinture ou encore entonner un cantique faustien ainsi que je t'envoie de temps en temps : aussi je joins à la joie de te revoir bientôt l'amitié qu'il n'est plus besoin de te dire et la nième incantation du Docteur Faustus¹³⁶.

De même au cours de l'année 1955, l'écriture de « *Faustus* » se poursuit. Une lettre datée de début février mentionne l'envoi à l'ami¹³⁷ d'un texte associé à « *Faustus* » :

(...) pourtant je te glisse comme d'habitude un petit discours faustien¹³⁸.

Le post-scriptum d'une autre, annonce l'ajout au courrier « de la suite d'une présentation du Docteur Faustus¹³⁹ ». Cette dernière évoque le voyage prochain de Réquichot en Italie, voyage qu'il a effectué en mai 1955. Elle date très probablement de la fin avril début mai 1955. Une autre encore datée de 1955 précise :

Quelques discours faustiens complètent mon emploi du temps¹⁴⁰.

Il n'en est plus question par la suite, la dernière lettre publiée dont la date soit mentionnée est du 13 octobre 1957, et ne fait pas allusion à « *Faustus* ».

Neuf lettres sans date sont rajoutées dans le catalogue raisonné. Dans l'une d'entre elles il dit, évoquant son emploi du temps qui se partage entre lecture, écriture, peinture, récolte d'objets divers (bois mort, mâchefer...) : « je prolonge ou fabrique un discours infaustatoire...¹⁴¹ » Cette évocation faustienne pourrait permettre de la dater de 1954 ou 1955¹⁴².

On sait donc qu'il travaille régulièrement au « *Faustus* » du début de l'année 1954 jusqu'au début de 1955. Rien n'en témoigne directement dans les lettres conservées antérieures à 1954 ni au-delà de 1955, mais il est probable que ce projet ait commencé bien plus tôt et qu'il se prolonge au-delà. Par ailleurs, il conduit parallèlement ses recherches

¹³⁶ Lettre n°25, *Ibid.*, p. 294.

¹³⁷ Daniel Cordier.

¹³⁸ Lettre n°27, *Ibid.*, p. 295.

¹³⁹ Lettre n°31, *Ibid.*, p. 296.

¹⁴⁰ Lettre n°32, *Ibid.*

¹⁴¹ Lettre n°h, *Ibid.*, p. 301.

¹⁴² Le rapprochement avec la lettre n°22 dans laquelle la question du Marxisme vient également à propos, fait pencher la balance du côté de 1954.

plastiques comme le laissent supposer les propos adressés à Cordier, déjà cités plus haut¹⁴³.

Datation par les œuvres

Dans l'espoir de poursuivre l'entreprise de datation des écrits de Réquichot, les œuvres plastiques ont été utilisées comme marqueur temporel lorsque celles-ci sont évoquées dans les écrits d'une manière ou d'une autre. La comparaison entre les textes inscrits sur les œuvres - titres ou notes - et certains passages de l'œuvre littéraire fournit des éléments supplémentaires pour situer les écrits. Dans la plupart des cas, les correspondances notées se limitent à une parenté d'évocation, pour d'autres, la ressemblance étant plus forte, le lien se resserre au point d'envisager la concomitance de leur apparition, à moins là encore qu'il ne s'agisse de reprises confirmant une fois de plus la nature spiralée de développement de l'œuvre.

Lorsque les œuvres sont mentionnées directement dans les écrits, c'est essentiellement dans la correspondance, elle-même à peu près régulièrement datée. Donc elles sont, à ce niveau là de peu d'utilité. C'est même, à l'inverse, la correspondance qui permet de vérifier, préciser ou confirmer une datation d'œuvre comme on peut le voir ci-dessous.

L'évocation de la « Grande bonne femme de pied en cap sur fond bleu, la deuxième en âge¹⁴⁴ », vendue à Daniel Cordier et des « grosses bonnes femmes¹⁴⁵ », dans une lettre datée de 1951 confirme la datation antérieure à 1952 mentionnée dans le catalogue raisonné pour ces tableaux et la précise pour l'année 1951. « Le bonhomme en petits carreaux¹⁴⁶ » mentionné dans une lettre datée de 1952 est identifié dans une œuvre datée de 1952¹⁴⁷ (*Pl. 6*) et signée par Réquichot. Dans ce cas là tout est très cohérent. Dans une autre de ses lettres adressée à Cordier¹⁴⁸, Réquichot évoque certains tableaux par leurs titres : « *Le Bal des bois funèbres* », « *Le Linceul des cristaux polaires* », « *Le Cercueil de William Blake* ». Cet ensemble qu'il considère comme un triptyque, correspond

¹⁴³ « *Faustus est avec la peinture en grande intimité, collaboration même ; ils font entre eux des échanges qui leur semblent fructueux, ils s'éclairent l'un l'autre, se comprennent un peu et s'aident à se comprendre chacun lui-même.* » Lettre n°20, *Ibid.*, p. 293.

¹⁴⁴ Lettre n°2, *Ibid.*, p. 286.

¹⁴⁵ Lettre n°4, *Ibid.*

¹⁴⁶ Lettre n°7, *Ibid.*, p. 288.

¹⁴⁷ Peinture, datée 1952 et signée en bas à droite, huile sur toile, 91 x 32 cm, collection privée (n° 44 C.R.).

¹⁴⁸ Lettre n°16 datée du 11 janvier 1954, C.R., p. 291.

respectivement à trois tableaux¹⁴⁹ datés de 1953-54 dont le dernier a été rebaptisé « *Le Tombeau de William Blake* ». Il parle aussi d'un tableau raté qui n'a pas été conservé et d'une toile en cours « *Bactéries nymphéacées* » dont il est difficile d'imaginer que cela puisse être « *Bactériographie*¹⁵⁰ », datée du 14 janvier 1955, soit un an après la rédaction de la lettre, à moins qu'elle n'ait été achevée une année plus tard.

Dans une lettre non datée¹⁵¹, il établit un tableau de classement et de notation de ses œuvres, et en nomme deux « *Ciel pulmonaire n°2* » et « *Babylone* » qui n'ont pas d'équivalent dans les toiles répertoriées (le premier titre pourrait se rapprocher de « *Ciel prolifique* » correspondant au titre donné à deux œuvres¹⁵² et relevé dans les archives de l'artiste par ceux qui ont établi le catalogue raisonné) donc soit il s'agit d'une première version et elles ont été rebaptisées, soit les œuvres ont été détruites ou sont non répertoriées. Dans tous les cas, il n'est pas possible de les utiliser pour dater la lettre.

Le repérage de certains mots, en particulier inventés et utilisés dans les titres des œuvres ou bien insérés dans les poèmes, a été mis au service de cet effort de datation. La singularité de ces mots créés de toutes pièces attache de façon forte les œuvres en question aux poèmes correspondants. Forte parce qu'ils n'appartiennent pas à un vocabulaire usité en matière de titre et au-delà en terme de langage.

Les titres des « *Reliquaires* » « *NOKTO KEDA TAKTAFONI*¹⁵³ » (Pl. 30) et « *NEKONK TANTEN TANTK MANA*¹⁵⁴ » (Pl. 36) se retrouvent littéralement repris dans « *Les Litanies* ». Le premier a été daté au verso par l'artiste de 1959/1960, ce qui pourrait nous amener à dater

¹⁴⁹ « *Le Linceul des cristaux polaires* », daté 1953 et signé en bas à droite, huile sur toile, 65 x 81 cm (n°71 C.R.) ; « *Le Bal des bois funèbres* », daté 1954 et signé en bas à droite, huile sur toile, 68 x 81 cm, collection privée (n°72 C.R.) ; « *Le Tombeau de William Blake* », daté 13.13.1954 au verso et signé en bas à droite, huile sur toile, 44 x 145 cm, galerie Alain Margaron (n° 81 C.R.).

¹⁵⁰ « *Bactériographie* », daté 14.1.1955 et signé en bas à gauche, huile sur toile, 50 x 60 cm, collection privée (n°86 C.R.).

¹⁵¹ Lettre d, *Ibid.*, p. 300.

¹⁵² « *Ciel prolifique* », daté a posteriori de 1960, huile sur toile 142 x 114 cm, collection privée (n° 379 C.R.) ; « *Ciel prolifique* », daté a posteriori de 1960, signé au verso, huile sur toile, 98 x 146 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n° 380 C.R.).

¹⁵³ « *NOKTO KEDA TAKTAFONI, Reliquaire* », agglomérats de peinture à l'huile, ossements et matériaux divers enrobés de peinture, disposés ou suspendus dans une caisse en bois aux parois et au fond totalement recouverts de toiles déjà peintes et collées, 78 x 60 x 30 cm, collection privée (n°383 C.R.).

¹⁵⁴ « *NEKONK TANTEN TANTK MANA, Reliquaire d'anneaux* », éléments composés d'anneaux de rideau en polystyrène collés complétés de fragments d'illustration de revues découpés et collés assemblés sur un panneau de bois recouvert de papier brun enchâssé sous Altuglass, 135 x 83 x 55 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°495 C.R.).

« *Les Litanies* » de la même époque et à réviser la datation du « *Reliquaire d'anneaux* » en proposant 1959/60 plutôt que la date présumée de 1961.

On retrouve le mot utilisé pour titre du « *Papiers choisis* » « *MOUSTAKSALIZE*¹⁵⁵ » daté au verso par l'artiste de 1959/1960 dans « *Hydradère et Cromignon* » que l'on suppose de la même époque.

Les titres de trois œuvres¹⁵⁶ datées de 1959 pour la première et de 1960 pour les deux autres : « *Chastakrout* », « *Pekat'Lokaille* », « *Vibroskomenopatof* », trouvent écho dans des mots approchants, aux sonorités semblables dans le texte « *Analphabette* ». Du fait que ces œuvres ont été datées *a posteriori* et par d'autres que l'artiste, il reste trop d'incertitude et d'approximation pour en déduire une datation précise du texte « *Analphabette* ». De plus les textes « *Les litanies* » et « *Analphabette* » ne figurent pas dans les manuscrits de la donation Cordier, seulement quelques passages d'« *Hydradère et Cromignon* » apparaissent dans le petit classeur vert¹⁵⁷, il est donc difficile de les situer chronologiquement les uns par rapport aux autres.

La seule chose que nous pouvons avancer en tenant compte de cette parenté entre titres et poèmes et en profitant de la datation de ces œuvres titrées, c'est que les poèmes et donc la partie du petit classeur dans lequel ils figurent ne sont pas antérieurs à 1959.

Enfin considérons l'ensemble constitué par deux dessins et deux « papiers choisis », deux passages distants l'un de l'autre du manuscrit du cahier vert, une page du petit classeur vert.

Sous la composition spiralée d'un des deux dessins sans titre¹⁵⁸ (**Pl. 7**), Réquichot a écrit le texte suivant :

Les reptiles ensevelis sous les paupières des capitales étoilées éclosent dans les soupirs de la
forêt génitale - où les hyènes d'albâtre piaulent de famine sentimentale crucifiées par les
lèvres
Ossuaire du matin forestier
Le Reliquaire du poète sans nom

¹⁵⁵ « *MOUSTAKSALIZE, Papiers choisis* », daté 1960/61 et signé au verso, fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur contre-plaqué, 100 x 200 cm, collection Docteur Bergerot-Blondel (n°430 C.R.).

¹⁵⁶ « *CHASTAKROUT, Papiers choisis* », daté *a posteriori* de 1959, signé au verso, fragment d'illustrations de revues découpés et collés sur Isorel, 59 x 39 cm (n°361 C.R.) et « *VIBROSKOMENOPATOF* », daté *a posteriori* de 1960, fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur contre-plaqué, 122 x 244 cm, collection Musée d'Art moderne de Saint-Etienne (n°429 C.R.) ; « *PEKAT'LOKAILLE* », huile sur carton, 18 x 21 cm, collection privée (n°403 C.R.).

¹⁵⁷ Petit classeur vert, p. 202.

¹⁵⁸ Dessin, encre synthétique au feutre avec rehauts de gouache sur papier ocre, 181 x 202 cm, collection privée (n°318 C.R.).

Ce dessin a été daté de 1957 après la mort de l'artiste en raison probablement de sa proximité stylistique avec « *Le Mur des reptiles voluptueux*¹⁵⁹ » (Pl. 7) daté de la même année par l'artiste. « *Ossuaire du matin forestier*¹⁶⁰ » (Pl. 38) est le titre d'un « *Papiers choisis* » dont la date présumée est de 1959. « *Sous les paupières des capitales de juillet* », celui d'un autre¹⁶¹ également daté de 1959 par ceux qui ont étudié l'œuvre de Réquichot.

Dans le manuscrit du cahier vert un poème est inséré dans le texte « *Faust de son balcon au crépuscule* ». La deuxième strophe est la suivante :

Villes de nuit, volets clos
Paupières des maisons dormantes,
Dort en vous Babel et Babylone,
Volets clos, paupières des étoiles dormantes¹⁶².

Toujours dans le cahier vert à la suite des dates du 10 février, du 21 mars¹⁶³ et de décembre 1957¹⁶⁴ et donc postérieur, figure ce passage :

Le voyageur ensevelit sa pensée sous les paupières des capitales étoilées¹⁶⁵.

Sur la page du petit classeur se trouve une partie du texte qui reprend, avec quelques variations, les thèmes de la ville associés à la nuit et au visage :

Les reptiles enfouis sous les paupières
des capitales de juillet éclosent dans
les soupirs de la forêt génitale
où les hyènes d'albâtre piaulent de famine sentimentales
crucifié¹⁶⁶. (Pl. 8)

L'atmosphère poétique est proche même si les termes employés diffèrent.

Que déduire de cet ensemble ? Du point de vue de la datation, l'ensemble ne paraît pas cohérent puisque le texte est stylistiquement proche de « *Faustus* » que nous venons de situer entre 1954-1955 alors que les dates proposées ici sont plus tardives, il s'agit de 1957 et 1959. L'écriture du « *Faustus* », se poursuit-elle jusqu'en 1957 ? Il est possible d'imaginer

¹⁵⁹ « *Le Mur des reptiles voluptueux* », daté 1957 et signé en bas à droite, dessin, encre à la plume avec rehauts de gouache sur papier ocre, 75 x 105, collection privée (n°319 C.R.).

¹⁶⁰ « *Ossuaire du matin forestier, Papiers choisis* » (1959), fragments de papiers de garde découpés et collés sur toile avec rehauts de peinture, 150 x 200 cm, coll. Mme Grüner Schlumberger (n° 355 C.R.).

¹⁶¹ « *Sous les paupières des capitales de juillet, Papiers choisis* », fragments de papier de garde découpés et collés sur toile, 130 x 240 cm, collection privée (n°354 C.R.).

¹⁶² Cahier vert, p. 22 / *Les Ecrits*, 1973, p. 53 / C.R., p. 237.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 85 / *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 141.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 88 / *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 91 / *Les Ecrits*, 1973, p. 145 / C.R., p. 276.

¹⁶⁶ Petit classeur vert, p. 196.

que le texte inscrit sur le dessin ait pu servir de matrice aux titres des deux « *papiers choisis* », de deux ans plus tardifs. Mais cet écart de dates est-il justifié ? Cette parenté presque exacte des textes ne les lie t-elle pas d'une manière précise ? Et doit-on retenir pour l'ensemble la date de 1957 ou celle de 1959 ? Sur le plan stylistique, tant du texte que des œuvres en question, 1957 serait plus probable. A moins, là encore, que cela ne renforce le constat de réemploi qui met à mal toute tentative de logique évolutive. Très probablement ces incohérences ne s'expliquent que par la reprise de ce passage littéraire (tout ou en partie) à des moments différents et en des lieux différents de l'œuvre attestant de cette importance de la répétition d'une part et du peu d'importance de la chronologie d'autre part.

La prise en compte des répétitions et parentés entre les textes ne nous permet finalement pas de dater plus précisément ces derniers et brouille d'une certaine manière la logique de leur succession dans les manuscrits. Le découpage en catégories fixé par l'édition 1973 ne se superpose pas à la réalité des manuscrits. Celle-ci rend compte de la cohérence d'un ensemble que Réquichot nomme dans sa correspondance : « *Faustus* » et dont les manuscrits offrent plusieurs versions. On peut affirmer à partir de la correspondance et de la reprise de passages des textes dans les titres, comme nous venons de le voir, qu'il y travaille régulièrement durant l'année 1954 et au début de l'année 1955. En revanche il n'est pas possible, en l'état actuel de la recherche, de dater l'origine du travail et de savoir s'il le poursuit au-delà de ces dates. Les textes et notes écrits à la fois dans le cahier vert et le petit classeur, pour certains en liens avec « *Faustus* », témoignent de la cohérence d'une pensée dans ses déplacements. Celle-ci inscrit « *Faustus* » dans la durée en en prolongeant l'influence au-delà de décembre 1957 (repère inscrit dans le cahier vert). Les poèmes, pour ceux dont nous avons consulté les manuscrits, ne proviennent que du petit classeur. Les manuscrits de l'essentiel de l'œuvre poétique n'ont pas été localisés.

Apparemment semblable et pourtant différent

Ces tentatives et recoupements divers menés dans l'intention de préciser l'ordre chronologique d'élaboration des manuscrits et des textes qui y figurent s'avèrent, au final, peu concluants étant donné le peu d'informations directes laissées par l'artiste et en raison du caractère incomplet des sources écrites. Quoi qu'il en soit le travail sur les manuscrits

remet en question le découpage en catégories établi pour l'édition. La succession des textes manuscrits est bouleversée par les parentés entre certains passages, trop nombreuses pour n'être pas signifiantes. Et s'il est difficile d'en déduire une datation plus précise, ces formes répétées sont révélatrices de la manière dont Réquichot procède et de l'attention qu'il porte à ce qui est stable et à ce qui change. Ce qu'il exprime en ces termes extraits du cahier vert :

Tous les spectacles et toutes les émotions conduisent pour lui à la même perception, il désirera dans ce qui est présent ce qui se perd par l'érosion de la perception. Il demandera au stable ce qui ponctue et jalonne le changement : la même chose qui à travers toutes les choses mouvantes sera espérée dans l'immuable¹⁶⁷.

Et qu'il reprend pour partie et développe en élargissant la boucle dans le petit classeur :

Tous les spectacles et toutes les émotions conduisent pour lui à la même perception, la même totalité et la même pensée. Et cette totalité se trouve comme amoindrie dans sa grandeur, décevante dans son admirable de n'être que provisoire. Universel rendu fragile par le temps, mortel par la mobilité mentale. Alors, renonçant à ce qui se passe par le présent et s'érode par la perception, il demandera au stable ce qui ponctue et jalonne le changement. Ce qui est à travers toutes les choses mouvantes sera espéré dans l'immuable¹⁶⁸.

Les choses avancent et se répètent. La répétition dans les écrits et dans les œuvres de Réquichot a pour effet de mettre en évidence, par rapport à une constante, ce qui change. Ces changements se font soit par transformations partielles - une part identique, une part modifiée, la parenté est maintenue - soit par déplacement (permutation, combinaison) c'est-à-dire variation de l'ordre ou de la position dans un contexte donné. Quelque chose se répète et en se répétant, évolue. L'évolution étant à entendre dans les deux sens du mot : transformation progressive et mouvement. On pourrait appliquer à l'entreprise de Réquichot ces mots de Deleuze « soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer de la différence¹⁶⁹. »

Toute avancée est ponctuée par la reprise d'un passage qui l'enclave. Ces répétitions ponctuent le cours de l'œuvre, en contrarient le déplacement par autant de retours en arrière, traduisent dans le même temps une grande constance mais ne tiennent rien pour

¹⁶⁷ Cahier vert, p. 95 / *Les Ecrits* 1973, p. 148.

¹⁶⁸ Petit classeur vert, p. 162-163 / *Ibid.*, p. 92.

¹⁶⁹ « Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés. Aussi bien la répétition dans son essence est-elle imaginaire, puisque seule l'imagination forme ici le « moment » de la *vis repetitiva* du point de vue de la constitution, faisant exister ce qu'elle contracte à titre d'éléments ou de cas de répétition. » in DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F, (1968) 1997, p. 103. Ce que Deleuze évoque au niveau de la pensée, entre habitude et mémoire, pourrait être appliqué dans un sens plus littéral à l'œuvre de Réquichot.

définitivement acquis. Les retours en arrière ont pour fonction d'enregistrer un décalage et la reformulation inscrit le déplacement à cet endroit précis. La répétition dans les formes qu'en donne Réquichot, n'est pas une production de l'identique où toute forme nouvelle effacerait la précédente en se superposant exactement à elle. Elle intègre des modifications qui justifient ponctuellement l'emploi plus spécifique du terme « reprise ». Les formes se succèdent permettant l'inscription d'une durée et se juxtaposent déterminant l'occupation d'un espace. Elles traduisent une succession d'états proches et néanmoins distincts. Dans le cas où ils se superposeraient exactement, seule la donnée temporelle permettrait d'enregistrer le passage de l'un à l'autre au risque de percevoir une immuable permanence annulant l'idée même de répétition. Il y a du même¹⁷⁰ mais qui se déplace. Les déplacements sont en conséquence liés et progressifs. Les choses sont apparemment semblables mais toujours différentes, ainsi que le démontre Deleuze dans *Différence et répétition*. Rien ne se répète à l'identique :

La différence habite la répétition. (...) La différence est entre deux répétitions. N'est-ce pas dire inversement que la répétition aussi est entre deux différences¹⁷¹.

La répétition transforme celui qui répète

La répétition atténue sous l'effet du nombre l'intérêt propre d'un tracé, d'une forme particulière qui n'étant plus unique devient motif. L'attention se porte alors non plus sur le marquage (la marque) initial mais sur les variations éventuelles, le passage du premier au second et ainsi de suite. La part semblable rassure, conforte, ancre¹⁷², mais le regard se fixe sur ce qui change aussi infime soit-il - à savoir l'évolution de la forme première, l'irrégularité des spires dessinées à la main ou la modification du contexte : collage d'une même image découpée en plusieurs exemplaires mais posée en des endroits différents de la toile. Plus

¹⁷⁰ Michel de M'UZAN, dans son livre *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1983, distingue le même de l'identique. Pour lui, le même est approximatif, l'identique est plus exact.

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles, *op.cit.*, p. 103-104.

¹⁷² La répétition est utilisée comme un processus constructif par l'enfant lui permettant de rejouer sur un plan symbolique une situation, de l'assimiler, d'acquérir une certaine emprise sur elle et sur la frustration qu'elle génère. Le « jeu du Fort-Da » ou jeu de la bobine tel que l'explique Freud en 1921 dans *Au-delà du principe de plaisir*, suite à l'observation du comportement de son petit fils, montre que l'enfant associe la répétition de gestes (lancer la bobine et la ramener à lui) avec celle de phonèmes correspondants aux rudiments de langage déjà acquis (l'enfant est alors âgé d'un an et demi) et renvoyant au départ et au retour de la mère. FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et al., préf. de Jean Laplanche, Paris, PUF (2010), 2013, p. 12-16.

que la chose elle-même, c'est le passage d'une chose à l'autre qui importe, le rythme qui se dégage. Dense ou espacé, serré ou étiré, produisant des formes plus complexes ou saturant un espace.

Pour Réquichot, ce ne sont pas les choses qui changent dans la répétition mais le regard que nous portons sur elles qui nous déplace et nous amène à les modifier :

Ce qui est, sur le chemin des cycles, premier, second, nième, ne diminue jamais en soi, mais diminue seulement la valeur, notre regard avec le temps. Cette conscience de rétrécissement nous fait chercher ailleurs ce que nous avons trouvé là. Le changement apparaîtra comme une tentative de maintien au niveau de ce qui est total (...) ¹⁷³

La répétition change l'objet qui se répète mais pas suffisamment pour annuler l'effet de répétition et elle change inévitablement celui qui répète qui devient plus fort d'un cycle à l'autre, qui apprend en avançant.

Deleuze relève le paradoxe de la phrase de Hume, « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple », en disant :

On ne peut parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple ¹⁷⁴.

Peut-être peut-on garder aussi à l'esprit les trois temps de la répétition tels qu'il les définit :

La répétition est une condition de l'action avant d'être un concept de la réflexion. Nous ne produisons quelque chose de nouveau qu'à condition de répéter une fois sur ce mode qui constitue le passé (la condition), une autre fois dans le présent (l'agent) de la métamorphose. Et ce qui est produit, l'absolument nouveau lui-même, n'est rien d'autre à son tour que répétition, la troisième répétition, cette fois par excès, celle de l'avenir comme éternel retour. (...) C'est pourquoi, tant que nous exposons l'éternel retour comme s'il affectait l'ensemble du temps, nous simplifions les choses (...). C'est-à-dire : nous en restons au cercle trop simple qui a pour contenu le présent qui passe, et pour figure le passé de la réminiscence. Mais précisément l'ordre du temps, le temps comme forme pure et vide a défaits ce cercle là. Or il l'a défaits, au profit d'un cercle moins simple, et beaucoup plus secret, beaucoup plus tortueux, plus nébuleux, cercle éternellement excentrique, cercle décentré de la différence qui se reforme uniquement dans le troisième temps de la série ¹⁷⁵.

Ce cercle là, beaucoup plus secret, beaucoup plus tortueux, cercle éternellement excentrique... est celui qui se redessine à l'infini sous la main et sous les yeux de Réquichot.

Le « troisième temps » dont parle Deleuze, celui de la répétition « par excès », conduit « à l'avenir comme éternel retour » nous dit Deleuze, donc réunit la fin et le commencement

¹⁷³ Cahier vert, p. 95 / *Les Ecrits*, 1973, p. 91. Repris dans le petit classeur vert, p. 162 / *Les Ecrits*, 1973, p. 147.

¹⁷⁴ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 122.

selon Réquichot, le défaire au faire dans une circularité « décentrée ». La répétition donne le sentiment illusoire que les choses, les événements, les moments ne sont pas uniques et inscrits dans le temps et donc périssables, définitifs mais qu'ils sont reproductibles et donc potentiellement éternels.

Mais si la forme circulaire ramène de fait au commencement annulant les effets du déplacement :

Au commencement était l'oubli,
Ainsi était le commencement,
Le commencement était la fin,
L'alpha était dans l'oméga, dit Faustus¹⁷⁶.

La forme spiralée, elle, prend en compte la variation et permet une évolution du processus. Réquichot est attentif à ces nuances qu'il exprime dans ce passage :

Chaque cercle parcouru appelle le parcours de son semblable, cependant que celui qui les effectue poussé d'inattentions en inattentions, d'étonnements en étonnements, de déceptions en déceptions est une fois plus fort après chaque cercle. Sa marche est donc ensemble circulaire et croissante, la macération imperceptible et le choc, la maîtrise, la dérive grandissent dans ces parcours.
La marche en cime et en creux suit des cercles qui s'amplifient comme une spirale inclinée descend tantôt dans la pénombre et monte aussi en manifeste.
Elle ne revient jamais sur le passé (...) ¹⁷⁷

Il note une évolution en crescendo qui pourrait être une indication du sens de développement des lignes spiralées, de spires petites et resserrées vers des spires plus larges et plus espacées, plutôt du centre vers la périphérie. L'affirmation finale : « Elle ne revient jamais sur le passé (...) », contredit les propos précédents. La figure du cercle est remplacée par celle de la spirale qui en alliant circularité et linéarité, s'avère être la forme la plus adéquate. C'est la part respective d'identique et de différent qui marque le déplacement. Ce qui change est plus perceptible lorsque les critères sont fixes.

Le paradoxe est résolu dans cette affirmation de Beckett par la voix de Hamm :

La fin est dans le commencement et pourtant on continue¹⁷⁸.

En avril 1957, on joue *Fin de partie* au Studio des Champs-Élysées à Paris dans une mise en scène de Roger Blin. Rien ne laisse supposer que Réquichot ait vu la pièce ou lu Beckett mais il y a, non dans la forme, plus économe chez Beckett, moins lyrique, mais dans l'esprit,

¹⁷⁶ « La Jonction des pensées, *Cantique du Dr Faustus* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 47 / C.R., p. 235.

¹⁷⁷ *Textes épars*, *Ibid.*, p. 89-90 / petit classeur vert, p. 159-160.

¹⁷⁸ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les éditions de Minuit (1957), 2010, p. 89.

quelque chose de proche. Dans *Faustus* comme dans la pièce de Beckett, la répétition de phrases scande le texte et pourtant « quelque chose suit son cours¹⁷⁹ », « ça avance¹⁸⁰ ». A force de répétitions la situation se modifie. Les termes employés par l'un comme par l'autre, traduisent l'inéluctabilité du mouvement comme son caractère impersonnel. Il n'est en rien dirigé mais dirige, emporte, transforme. La cyclicité, motrice pour Réquichot dans ses dérivés spiralés, est peut-être plus recherchée que subie alors que Beckett aspire à une fin qui soit vraiment une fin. Un arrêt total du mouvement. La sortie du cycle ne peut se faire qu'à cette condition là, sinon, tout recommence :

Craindre la mort comme une renaissance¹⁸¹.

En reproduisant sous des formes différentes et à des moments différents un même geste, Réquichot l'inscrit dans une suite qui fait apparaître le principe de répétitions et de variations que la spirale dessine. Ce principe est présent dans toutes les formes que prend son œuvre et ce dès les débuts - dans « *Le Livre de la Crainte* » dès 1950 pour ce qui est des

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 47. En 1951-52 alors qu'il fait son service militaire, Réquichot écrit : *Mais certains disent que le monde est une prison, et tous les hommes sont un peu inadaptés au monde, attachés à quelque chose qu'ils ont laissé à l'entrée de la vie, chose qu'ils ont laissé dans l'absence ? Absence indivisible c'est-à-dire in-nombrable ; c'est là que règne la durée informe et uniforme, l'homogène sans rythme ; l'antinombrable ou poésie totale et dissolvante.* » (Lettre n° 3, *Les Ecrits*, 1973, p. 101 / Lettre n° 5, C.R., p. 287). La prison pour Réquichot, c'est très clairement le service militaire qu'il ressent comme une mise à l'écart de la vie, une période d'isolement, *l'autre monde*, mais c'est aussi un état d'être, « *inadapté au monde* ». Le sentiment d'être passif : « *Je me suis laissé être car je ne rêvais pas ce que c'était et plutôt que je ne marchais vers la vie, mes pas marchaient tout seuls* » (Lettre n°4, C.R., p. 287) - que l'on retrouve au féminin dans Faust de son balcon au crépuscule : « *Au commencement je m'étais laissée être car je ne savais pas ce que c'était que l'être...* » (*Les Ecrits*, 1973, p. 55) - fait écho d'une certaine manière au constat de Hamm « *Absent, toujours. Tout s'est fait sans moi. Je ne sais pas ce qui s'est passé.* » Mais à la prise de conscience du jeune Réquichot et au retournement qui suit : « *C'est alors que se fait jour un espoir jusqu'alors inconnu : avoir son être* » ne correspond, chez l'homme mûr qu'est Beckett au moment où il écrit *Fin de Partie*, que l'acceptation non dénuée d'ironie de l'absurdité de la condition humaine.

¹⁸¹ BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Les éditions de Minuit (1959), 1982, p. 193. La structure du roman *Molloy* est bipartite et symétrique. Dans les deux parties, le commencement n'est autre que la fin. La première partie est faussement linéaire. Trajet de Molloy en direction de la mère qui s'achève dans le fossé. Mais le roman démarre par la phrase : « Je suis dans la chambre de ma mère ». Chronologiquement le début du roman se situe après la fin de la première partie. Le raccord est tronqué : Molloy ne se souvient plus de la façon dont il est passé du fossé au lit de sa mère. Mais il a atteint sa destination. La quête de la mère par ailleurs est, c'est une évidence de le dire, une quête de l'origine. La deuxième partie fonctionne véritablement comme une boucle. Départ de Moran à la recherche de Molloy. Retour de Moran/Molloy au point de départ. Les derniers mots répètent les premiers : « Il est minuit, la pluie fouette les vitres » ajustant ainsi le point de jonction mais ces deux propositions sont immédiatement suivies par leur forme négative sur laquelle se clôt le roman : « Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. » Une façon de dévoiler l'artifice, de dissocier le personnage qui écrit et l'écrivain, de valider une chose et son contraire.

écrits et dès 1955 dans la série d'huiles réalisées au couteau qui précède les premiers dessins spirales.

Spirales

La spirale apparaît comme principe d'organisation et de développement de l'œuvre mais aussi comme tracé littéral sous différentes formes. Elle traverse les productions de Réquichot, s'impose et relie les catégories. Elle structure l'œuvre imprimant à l'ensemble un mouvement particulier, un rythme, une construction. Toutes les parties du travail répondent à ses exigences. Elle résulte de la permanence d'un geste qui marque de son empreinte l'œuvre au-delà des médiums utilisés. On la retrouve dans la composition des textes comme dans celle des dessins, des peintures, des collages, des « *Reliquaires* », des sculptures. Dans les écrits, elle naît de la répétition de paragraphes et des modifications associées dont témoignent les manuscrits - compte tenu de toutes les questions et réserves que soulève le caractère inachevé de ces cahiers d'écriture. Dans les textes et poèmes, de la répétition de mots, de phonèmes ou de lettres, énumérés en liste ou en cascades sur le principe de glissement de sons, d'associations d'idées, d'allitérations, d'homophonies... Elle donne alors la sensation de parenté et de différence à la fois, de proximité et de changement permanent. Dans l'œuvre plastique c'est, avant tout, par la répétition de mouvements circulaires, de boucles qui se suivent dans le plan ou dans l'espace lorsque se fait le passage au volume (sculptures d'anneaux), que se déploient ses spires.

***Le Livre de la Crainte*, élaboration d'un vocabulaire**

Première œuvre

Les quelques pages associées en livret et intitulées « *Le Livre de la Crainte*¹⁸² » dans les manuscrits de la donation Cordier contiennent vingt-trois poèmes numérotés qui représentent très probablement, pour les raisons qui seront exposées par la suite, le tout premier travail d'écriture de l'artiste. Les poèmes se suivent et se déroulent sur vingt-quatre pages de cahier. Ils ne sont pas tous titrés. L'écriture est petite et ronde, à l'encre brune,

¹⁸² « *Le Livre de la Crainte* » (réf. : Req Ms 1 10530 Bibliothèque Kandinsky), donation Cordier. Numérotation au crayon de 1 à 23, double numérotation de 13 à 35. Les poèmes sont retranscrits dans l'annexe 2.

plus déliée par la suite. Il n'y a pas de ratures dans le texte sauf pour le dernier paragraphe du dernier poème qui est biffé sans pour autant que cela gêne sa lecture. Certains poèmes sont accompagnés d'un croquis esquissé au crayon gris dans les marges. Au total, on en comptabilise neuf.

De cet ensemble se dégage un sentiment d'achèvement du fait du titre général, de l'absence de retouches (à l'exception d'un paragraphe biffé dans le dernier poème) et d'une mise en ordre des poèmes qui débute par « *Parole de l'enfant qui s'éveille* » et s'achève par « *Innocence* » - la parenté d'évocation de ces deux titres produisant un effet de boucle cohérent et clos.

La forme plus « classique » de ces poèmes par rapport aux autres écrits de Réquichot laisse à penser qu'ils pourraient être des écrits de jeunesse, peut-être les premiers écrits conservés, avant « *Faustus* », si tant est que l'on puisse imaginer une chronologie, sachant que rien n'est daté et qu'il y a peu de repères. L'évidence presque naïve des images (« l'oiseau-joie », « la femme au cœur de pierre¹⁸³... »), la grandiloquence des notions d'espérance, gloire, vérité, liberté, amour, toutes citées dans le premier poème, le caractère excessif des rapprochements basés sur l'opposition et l'absence de demi-teintes sauf à en passer par une certaine résignation dans les derniers poèmes, donnent le sentiment que l'on se trouve face à un jeune Réquichot, écorché et en révolte.

« *Le Livre de la Crainte* » date donc probablement du tout début des années 50. Réquichot est alors étudiant à l'école des Beaux-arts de Paris, il commence tout juste à peindre et son travail consiste essentiellement en études et travaux d'école¹⁸⁴, exercices dont se distinguent seules quelques toiles, probablement plus tardives (de 1951) et communément appelées par Réquichot « *Grandes bonnes femmes*¹⁸⁵ », sans que le terme ne fasse titre.

L'analyse de ces poèmes permet de mettre en évidence les prémices de l'œuvre à venir et donc l'antériorité de l'écriture et le rôle déterminant qu'elle joue dans la mise en place du vocabulaire formel de l'artiste. La genèse des caractères spécifiques qui marquent le travail tant littéraire que plastique de l'artiste est en cours dans ces textes bien qu'ils

¹⁸³ « *Parole de l'enfant qui s'éveille* », in « *Le Livre de la Crainte* », poème 1.

¹⁸⁴ Il est admis à l'Ecole des Beaux-arts de Paris en octobre 1950 et a auparavant fréquenté divers ateliers : Académie Charpentier, les Métiers d'art et la Grande Chaumière (repères biographiques, C.R., p. 222).

¹⁸⁵ « *J'hésite à te bazarder la plus mauvaise (Grande bonne femme de pied en cap sur fond bleu, la deuxième en âge)...* », in Lettre n°2, datée de 1951, C.R., p. 286.

gardent une autonomie par rapport aux autres écrits - ce qui explique peut-être le fait qu'ils n'aient pas été retenus pour l'édition. Il y a en eux à la fois ce qui annonce la suite, tant au niveau des thèmes abordés qu'au niveau formel, mais aussi ce qui n'est que circonstanciel, lié à la jeunesse, à l'immaturité, à des formes héritées plutôt que conquises. Un héritage dont il aura tôt fait de se débarrasser.

Une architecture spiralée

La forme spiralée résulte des choix faits par Réquichot pour l'organisation du « *Livre de la Crainte* ». Elle est perceptible dans le mouvement que dessine la succession des vingt-trois poèmes lorsqu'on l'aborde par le contenu - perte des illusions et ignorance, révolte et acceptation, recommencement -, dans les boucles autonomes que ménagent dans le cours du mouvement certains poèmes et dans les hésitations que les biffures du manuscrit traduisent quant aux décisions à prendre pour la fin du recueil.

« *Le Livre de la Crainte* » traduit d'une certaine manière la sortie de l'enfance. Le franchissement du passage n'est pas l'accès à une liberté nouvelle, il est ressenti comme la fin du rêve et des illusions. Le réveil est pour le moins brutal - adolescence et âge adulte marqués par l'angoisse, la misère et la solitude - l'enfance n'est pas idéalisée. Si l'on trouve d'un côté l'enfant, l'oiseau, une certaine légèreté, de l'autre c'est la terre, la boue, la folie. Le monde tel qu'il est, est sombre et sale d'où l'indignation et le refus de cette réalité. Comme si l'élan avait été brisé laissant place à la méfiance, l'amertume et la révolte. Il n'y a pas vraiment d'issue ou de solution. L'enfance est clairement associée à la mort comme pour signifier une impossibilité première. Dès le commencement, tout est voué à l'échec ou à disparaître. Il n'y a pas d'avenir possible :

Le sacrilège d'enfantement / berge sans issue ; Je t'ai bâti le soir / trou noir¹⁸⁶.

L'absence d'issue et le trou noir sont associés à la figure du cercle doublement clos puisqu'il tourne sur lui-même :

Tourne sur toi-même, tourne ; tout roule... Tout tourne dans la chambre, tout tourne en ma tête¹⁸⁷

L'ordre des poèmes, tel qu'il est défini par Réquichot puisqu'il les a numérotés et qu'ils se suivent parfois à deux ou trois dans la même page, met en avant une progression

¹⁸⁶ « *Le Livre de la Crainte* », poème 13.

¹⁸⁷ *Ibid.*

assez peu linéaire. La perte des illusions annonciatrice de la fin de l'enfance ouvre le premier poème, suivie de la révolte et du refus d'une vie de misères conséquences immédiates du réveil de l'enfant :

L'oiseau veut la liberté simple, ne veut pas d'ardeur et de folie surhumaine. Surhumaine la folie de vivre en les temps de misère perpétuelle¹⁸⁸.

Dominant dans l'ensemble du livre les formules négatives qui traduisent l'incompréhension et le rejet, couplées avec des formes impératives par lesquelles l'individualité s'insurge et se dresse. Refus et retrait expriment un mouvement de recul contrebalancé vers l'avant par les exigences et les ordres. Balancement entre deux termes : le monde tel qu'il est et dont on ne veut pas / la réaction qui seule donne un peu de prise sur ce monde là. Cette oscillation est permanente et contrarie l'avancée du mouvement.

La progression dans la seconde partie, paradoxalement, naît d'un retournement. Celui d'une pensée qui revient sur elle-même et permet l'acceptation de la réalité telle qu'elle est. La faiblesse est assumée :

Qu'attends-tu pour m'écouter
Et ne plus dire de bêtises¹⁸⁹ ?

As-tu compris ce que je te disais tout à l'heure
Ne fais pas l'idiot !
Il ne faut pas avoir peur de l'emprise¹⁹⁰.

Ne crains pas de paraître ridicule
Et de montrer ta faiblesse¹⁹¹.

Mon âme n'abandonnera jamais plus mon corps¹⁹².

L'avant dernier poème ramène le printemps et le renouveau, la danse et le mariage, l'espérance, l'innocence de l'enfant avant l'éveil. On assiste presque à un recommencement qui reprend la question du mariage et de la danse déjà évoquée dans le troisième :

Lors de la naissance du printemps toutes les fleurs
Tous les herbes des prés se sont écloses à la vie
Lors de la naissance du printemps la fille en fleurs
est venue demander à la reine des fées
un garçon pour se marier¹⁹³.

¹⁸⁸ *Ibid.*, poème 1.

¹⁸⁹ *Ibid.*, poème 13.

¹⁹⁰ *Ibid.*, poème 16.

¹⁹¹ *Ibid.*, poème 18.

¹⁹² *Ibid.*, poème 16.

¹⁹³ *Ibid.*, poème 22. Réquichot écrit « *Tous les herbes des prés* » et non « *toutes les herbes* ».

Le dernier poème, « *Innocence* », reprend les idées mises en avant dans le premier.

Si la thématique de l'enfance, une indéniable parenté et quelques indices¹⁹⁴ glanés dans la correspondance de Réquichot, peuvent nous mettre sur la piste des poèmes rassemblés sous le titre *Les Chants d'innocence et les chants d'expérience*¹⁹⁵ de William Blake, c'est plus pour prendre la mesure de la distance qui les sépare plutôt qu'en relever les similitudes. La construction presque symétrique des *Chants d'innocence* et des *Chants d'expérience* marquée par la reprise des titres de certains poèmes : « Introduction », « Le Ramoneur », « Saint Jeudi », « Chanson de nourrice », « Le Petit Garçon perdu », met l'accent sur la différence des deux propositions. La première naïve, édulcorée, céleste et la seconde plus réaliste, comme dessillée, déniaisée voire sans complaisance ni illusion aucune. Une manière d'opposer l'enfance à la maturité, la crédulité à la lucidité, le ciel à l'enfer. Les poèmes se répondent d'un livre à l'autre. A « L'Agneau » du premier livre - métaphore christique par excellence - correspond *Le Tigre* du second. On note d'ailleurs dans ce dernier poème la construction circulaire avec la reprise finale du premier couplet, la succession exclusive de phrases interrogatives et la répétition significative en fin du premier couplet et dans le dernier vers de la phrase : « Quelle main ou quel œil immortel put façonner ta formidable symétrie ? » A « Joie nouveau-née » répond « Peine nouveau-née » ; dans « La Chanson de la nourrice » des *Chants d'innocence* la nourrice permet que se prolongent les rires et les jeux des enfants, celle des *Chants d'expérience* n'est que nostalgie d'une jeunesse enfuie et raison opposée à l'insouciance ; « Le Petit Garçon perdu » est au poème suivant « Le Petit Garçon retrouvé » dans les *Chants d'innocence*. « La Petite Fille perdue » au début des *Chants d'expérience* est bien retrouvée par ses parents dans le poème suivant mais

¹⁹⁴ Outre le fait que William Blake, à la fois poète et graveur, dessinateur, aquarelliste, appartienne à ces artistes qualifiés par une double pratique (de même qu'Odilon Redon), qu'une partie de ses œuvres ait servi d'illustration à ses propres écrits et qu'il est fort probable que Réquichot ait eu ces livres illustrés en main, comme le laisse supposer l'association faite entre certaines toiles de Kandinsky et l'univers poétique de William Blake et Odilon Redon, il est difficile de savoir ce qu'il a effectivement lu de cet auteur (ou vu autrement qu'en reproduction, étant donné qu'aucun musée français, à l'époque, ne possédait d'œuvre de William Blake dans ses collections. Pour ce qui est des œuvres de Kandinsky en revanche : « (...) Par contre j'en ai vu de merveilleuses (une spécialement) chez René Drouin, là où se donne le prix qui porte son nom. Cette toile a des sœurs qui lui ressemblent, elles doivent se situer dans sa première période abstraite, elles sont plutôt « informelles » et l'on y retrouve le cruel mystère, la poésie légèrement démoniaque pour lesquels on aime le Romantisme allemand. Elles ont une parenté spirituelle avec William Blake, Odilon Redon, mais leurs moyens plastiques sont autrement plus grands (...) » in Lettre à Daniel Cordier, n°6, C.R., p. 287. L'allusion est indirecte et le nom de Blake n'apparaît plus dans les écrits ou dans la correspondance. Cette lettre est datée de 1952, il fait alors son service militaire à Nancy.

¹⁹⁵ BLAKE, William, *Œuvres*, t. I, prés. et trad. de Pierre Leyris, Paris, Aubier-Flammarion, 1974, p. 157-277.

« depuis ce jour ils demeurent dans un vallon solitaire ». Si *Les Chants d'innocence* s'achèvent sur le poème « Sur la douleur d'autrui », comme ouvert sur ce qui va suivre, c'est pour mettre en avant l'empathie de l'auteur et la présence sans défaut d'un Dieu consolateur aux côtés de celui qui souffre. Par contre *Les Chants d'expérience* se constituent en ensemble plus clos à l'image du poème « Le Tigre » qu'ils incluent. Le premier poème « L'Introduction » commence avec : « J'entends la voix du Barde » ; le dernier a pour titre « La Voix de l'ancien Barde ». Et si « La Petite Fille perdue » est retrouvée par ses parents au début du cycle, elle reste non seulement perdue mais est désavouée par le père dans une reprise du thème en fin du cycle.

« *Le Livre de la Crainte* » ne présente pas une semblable symétrie. Les titres des poèmes, lorsqu'il y en a, ne témoignent pas d'une progression ou d'une construction générale. Chaque poème est un tout en soi et contient la dualité que William Blake dissocie. En chacun Réquichot reformule le constat d'un présent sombre et sans espoir. En chacun il concentre une part de déception et d'amertume :

Tais-toi, tais-toi, pourquoi ris-tu ?
Pourquoi te plaindre ? Tout seul ?
Tu n'as rien à vouloir en les autres¹⁹⁶.

La part joyeuse et positive n'apparaît qu'en négatif comme appartenant à un passé révolu :

L'enfant m'a regardé et m'a dit qu'il ne voulait plus
de mon sourire et de ma clameur¹⁹⁷.

En conséquence, la circularité qui porte le mouvement à retrouver l'origine n'est pas possible, car le mouvement accompli inclut le déplacement produit par la conscience qui remplace l'insouciance et l'innocence. La trajectoire, que dessine la succession des poèmes du « *Livre de la Crainte* » jouant le même schéma déceptif, est donc plus spiralée que circulaire.

La présence d'un dernier paragraphe biffé témoigne d'une possibilité d'achèvement non conservée par Réquichot :

(...) Je ne veux pas que l'espérance soit de la terre
L'espérance doit habiter entre ciel et terre
Le ciel et la terre ne savent rien moins
Que l'affreux bonheur d'un ciel qui dort¹⁹⁸.

¹⁹⁶ *Le Livre de la Crainte*, op. cit., poème 19.

¹⁹⁷ *Ibid.*, poème 2.

¹⁹⁸ *Ibid.*, poème 23.

Dans ce cas précis le recueil s'ouvrant sur le titre « *Paroles de l'enfant qui s'éveille* », se serait achevé sur le vers « Que l'affreux bonheur d'un ciel qui dort. » refermant la boucle de façon trop évidente peut-être. L'état retenu propose donc pour final non plus un ciel sans espérance mais l'évocation de la supériorité inaccessible des anges et des esprits. Une envolée quelque peu mystique non dénuée d'ironie qui évoque une réalité enfin acceptée mais non sans amertume :

Finies les espérances insolentes des jours de lumière
Il n'y aura pas de vent si personne n'en veut
Je ne sais pas à qui en donner
Et je dirai comme je l'écris que personne n'est malade
Nous louerons la clarté infallible des anges
Et la clarté surhumaine des esprits¹⁹⁹.

Dans ce dernier poème, le vers de la deuxième strophe résume le passage du temps en évoquant trois roses successives à trois moments de leur floraison :

Trois roses, l'une éclore, l'autre belle, la troisième achevée²⁰⁰

Ces trois roses rappellent les trois femmes Laeta, Fausta, Beata, de la *Cantate à trois voix* de Paul Claudel²⁰¹. Trois femmes séparées de l'homme qu'elles aiment. Trois femmes qui pourraient être à trois âges de leur vie, la première jeune fille fiancée, la deuxième épouse exilée, la troisième veuve éplorée. Trois expressions de l'âme en quête de l'époux divin. La proximité du prénom de la seconde « Fausta » avec « Faustus » n'est peut-être pas le fait d'une coïncidence, pas plus que la présence du *Cantique de la rose* chanté par Beata, qui renvoie au *Cantique du Dr Faustus*.

Le poème *Artémis* de Gérard de Nerval, un des sonnets rassemblés sous le titre *Les Chimères*²⁰² décrit également trois roses. Il y a la Rose trémière, la rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule et les roses blanches ainsi que ces vers :

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Paul Claudel meurt en 1955 et son œuvre poétique est publiée par Gallimard dans La Pléiade en 1957. Rien n'atteste dans les écrits de Réquichot qu'il ait eu l'ouvrage entre les mains mais là encore certaines parentés de style comme la dimension mystique rendent la chose probable.

²⁰² NERVAL, Gérard de, *Poésies*, précédées de : « Nerval et la magie du souvenir » par Jean Richer, Paris, 10/18, 1964, p. 85. *Les Chimères* de Gérard de Nerval ne font pas partie des ouvrages mentionnés dans la correspondance de Réquichot ou son journal, donc on ne peut affirmer qu'il ait lu ce recueil à la différence de la traduction du *Faust* de Goethe par Nerval, plus probable. C'est une des premières traductions de l'œuvre en français que réalise Gérard de Nerval date de 1828 alors qu'il est lui-même un tout jeune homme empreint de romantisme. Pour les éditions suivantes, il remaniera sa traduction proposant en prose certains passages qu'il avait auparavant traduits en vers. Ce mélange de la prose et des vers, nous le retrouvons dans le *Faustus* de Réquichot.

La treizième revient... C'est encor la première ;
Et c'est toujours la seule, - ou c'est le seul moment.

Associés par Clément Rosset, dans *Le Réel et son double*, à un présent permanent qui absorbe tout à la fois le passé et le futur :

Les chimères de Gérard de Nerval, pour s'en tenir à ce seul poète, suggèrent bien ce thème de la duplication du présent en tout passé et tout futur, mais pour la seule gloire et la seule célébration du présent lui-même. La réitération, thème général des *Chimères*, tourne ici à l'avantage d'elle-même, et non à celui de ce qui est réitéré. Ce qui compte, c'est que tout est à jamais premier²⁰³.

Dans « *Le Livre de la Crainte* », il n'y a pas de présent permanent mais un manque d'espérance qui empêche d'avancer - rien ne luit devant - et une nostalgie de l'origine qui initie un mouvement de retour en arrière dont l'objectif est de ramener au point de départ. Il y a déjà là ce que Réquichot exprimera dans « *Faustus* » :

Au commencement était l'oubli
Ainsi était le commencement,
Le commencement était la fin,
L'alpha était dans l'oméga²⁰⁴.

Ce recueil de poème commence avec la chute. Le bel élan vers l'avant que porte la promesse de l'enfance est stoppé net. Le retournement qui s'ensuit amorce la première boucle. Celle à la suite de laquelle toutes les boucles de l'œuvre vont s'inscrire car aucune ne ramène à l'origine. En revanche chacune inscrit un déplacement, un décalage. Si le retour était accompli et l'état indistinct d'avant la venue au monde retrouvé, le cercle se refermerait parfaitement entraînant l'arrêt total du mouvement ou tout au moins sa rotation sur lui-même. Mais ce n'est pas le cas. Chaque décalage enclenche la boucle suivante engageant ainsi la suite des répétitions.

Il n'y a pas d'innocence donc pas de retour fusionnel possible chez Réquichot mais au contraire une rupture entre la vérité intérieure et la façade affichée, le narrateur joue un rôle, dissimule et souffre de cette dissociation entre l'être et l'apparence, la vie intérieure et la vie sociale :

(...) pour faire croire à ma sérénité²⁰⁵,
(...) ce que cache mon visage²⁰⁶.

²⁰³ ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, Gallimard, 1993, (Folio/Essais), p. 82.

²⁰⁴ *Les Ecrits*, 1973, p. 47.

²⁰⁵ « *Le Livre de la Crainte* », poème 8.

²⁰⁶ *Ibid.*, poème 12.

Les deux états coexistent en profondeur. Un changement d'humeur, une subtile modification se produit dans la nuit et transforme le courage en lâcheté. Quelque chose change entre les illusions du soir et la réalité du jour qui vient. Toujours la déception, l'incomplétude, l'attente... :

Eloignement pénible que celui décrit par le brave
Au petit matin. Le soir l'on veut tout faire
Et le petit matin ne retrouve plus qu'un corps en bave
Fatigué qui ne peut rien, qui se vautre et se perd²⁰⁷.

La réalité duelle éprouvée ne peut conduire à un équilibre, ni offrir une quelconque complémentarité mais plutôt un écartèlement. Les deux versants sont difficilement conciliables.

Il semblerait qu'après la perte des illusions liées à l'enfance, la révolte qui s'ensuit et le refus d'emprunter les chemins préétablis par les générations précédentes, les derniers poèmes marquent une acceptation, moins sous la forme d'une résignation que sous celle d'une maturité nouvelle qui porte à reconnaître et à accepter ce que l'on est.

Le point de basculement se situe dans la juxtaposition de ces deux propositions opposées :

Je ne me décide plus à danser / et / Danser ! Danser ! Si ! Je danserai encore²⁰⁸.

La prise de conscience qui suit témoigne de la maturité acquise dans l'acceptation de sa faiblesse :

Tu as senti que tu étais fort parce que tu ne sais pas t'abandonner, te rendre...²⁰⁹
Ne crains pas de paraître ridicule et de montrer ta faiblesse²¹⁰
Il ne faut pas avoir peur de l'emprise²¹¹

Très clairement, celui auquel Réquichot s'adresse et qu'il réprimande, n'est autre que lui-même. Il y a en lui celui qui voit et qui sait, qui s'affranchit de ses doutes, de ses fragilités et les assume et celui qui se déconsidère et ne peut s'accepter :

Tout chante autour et tu ne veux pas de toi²¹² !

Les autres possèdent ce qu'il aimerait posséder, les autres sont ce qu'il aimerait être²¹³.

²⁰⁷ *Ibid.*, poème 8.

²⁰⁸ *Ibid.*, poème 16.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, poème 18.

²¹¹ *Ibid.*, poème 16.

²¹² *Ibid.*, poème 19.

Enfin, ce basculement se traduit avant tout par le passage du « tu » au « je ». La plupart des poèmes impliquent directement le narrateur par l'emploi du « je » en un faux dialogue ou vrai monologue adressé à un autre, réel ou imaginaire désigné par « tu ». Une indétermination subsiste dans ce passage : soit il s'opère dans le temps et confirme une prise de possession de soi enfin assumée : « tu », c'était soi avant. Soit, il marque la fracture, la double personnalité et la difficulté à concilier les extrêmes. Ce que pourrait confirmer le « As-tu compris ce que je te disais... Ne fais pas l'idiot²¹⁴ !

On pense à ces propos de Réquichot dans la première lettre (à Cordier) de 1950 :

Je t'ai raconté comment il m'arrivait de parler tout seul imaginant à côté de moi un ami ou des auditeurs ; tu as été plusieurs fois, depuis le dernier jour où nous nous sommes vus, le compagnon de ces conversations²¹⁵.

Cette dualité, c'est celle de la chute. Dissociation originelle qui place le bonheur hors-champ, hors de portée ou qui le rend illusoire. La circularité qui porte le mouvement à retrouver l'origine n'est pas totale, elle inclut un déplacement produit par la conscience qui remplace l'insouciance et l'innocence. Donc un mouvement, là encore, plus spiralé que circulaire.

Quatre poèmes²¹⁶ introduisent une forme de rupture dans le rythme général. Ils sont inclus dans la structure mais n'interagissent pas avec les poèmes qui les précèdent ou les suivent ou alors comme une ponctuation qui, à chaque fois, fait dévier la trajectoire générale. Ils ouvrent sur un ailleurs. Leur structure est plus narrative, une histoire se déroule et s'achève, plus distanciée. Le « on » remplace le « je » engageant encore un peu, mais de façon plus vague, celui qui écrit, à moins qu'il ne laisse place à un sujet précis - « elle », « Les cavaliers noirs » - ou indistinct. Il est difficile de situer dans le temps et l'espace les événements relatés. Ils se caractérisent par un mouvement dominant, dessinent et accomplissent une trajectoire. Il y a, en eux, déjà quelque chose qui annonce l'élan prophétique qui traverse « *Faustus* ». Le déplacement se fait du côté du conte. Le décalage

²¹³ Clément ROSSET dans *Le Réel et son double*, décrit la difficile reconnaissance de soi et les stratégies d'évitement lorsque la coïncidence entre soi et soi s'avère trop pénible : « Ce qui importe est seulement que la qualité qu'on prétend cacher ou dénier, par une mise au loin de soi, est justement constituée par cet écart même ; écart qui contribue, d'autre part, à rendre cette qualité à jamais invisible aux yeux de son possesseur. Comment serais-je ceci, moi dont toute la vie consiste justement à m'en être écarté ? » *op. cit.*, p. 99.

²¹⁴ « *Le Livre de la Crainte* », poème 16.

²¹⁵ Lettre n°1, C.R., p. 286.

²¹⁶ « *Le Livre de la Crainte* », poèmes 6, 14, 20, 21.

leur donne une autre dimension. Ils semblent, comme les légendes, porter un message, appeler une lecture au second degré. Ils ouvrent sur une possible dimension mythique ou symbolique. Alors que la poésie dans ces années-là cherche à s'éloigner du récit, de la métaphore, dans « *Le Livre de la Crainte* », Réquichot intègre le récit, le conte, la chanson.

La forme du poème intitulé « *Les Grenouilles. Sotises*²¹⁷ », que nous étudierons plus loin, rappelle par la reprise et l'enchaînement des vers la comptine²¹⁸ dont il est une sorte de parodie noire dans laquelle tout le monde meurt, les pères, les mères, les fils, les filles, les enfants, le maître, le sorcier, le lama et même les vautours qui mangent les cadavres. Le mouvement d'ensemble est d'abord celui d'un déploiement d'une origine vers des lointains, de réactions en chaîne et d'une fin commune qui précipite et rassemble tout le monde dans un même trou aux appellations variées : « la fosse aux murènes », « le trou du silence », « le trou sans fond²¹⁹ ». L'élan du voyage qui dissémine les fils dans toutes les directions aboutit au même terme : la mort²²⁰.

Un autre texte²²¹ - sans titre - met en scène les « cavaliers noirs », figures célestes que l'on pourrait apparenter aux cavaliers de l'Apocalypse dans un texte d'une homogénéité

²¹⁷ *Ibid.*, poème 6. La faute d'orthographe est faite par Réquichot.

²¹⁸ A mettre en relation avec la notion de ritournelle telle que la définissent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*. Ils en ouvrent le sens, la dégageant du seul registre sonore et la liant à la fois à la question du territoire et à celle du temps. Pour ce qui est de l'approche spatiale : « En un sens général, on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux » in DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 397. Pour ce qui est de l'approche temporelle : « La ritournelle fabrique du temps. Elle est le temps "impliqué" (...) si le mouvement rétrograde ne forme qu'un cercle fermé, si les augmentations et diminutions se font seulement par valeur régulières, par exemple du double ou de la moitié, cette fausse rigueur spatio-temporelle laisse d'autant plus dans le flou l'ensemble extérieur (...) » *Ibid.*, p. 431. On pourrait dire que la spirale chez Réquichot fonctionne comme ritournelle gestuelle et spatiale. Les reprises de vers dans les poèmes en l'occurrence dans « *Le Livre de la Crainte* », fonctionnent comme ritournelles sonores. La répétition engageant ce repliement du temps déjà évoqué plus haut dans cette thèse.

²¹⁹ Le trou noir revient dans les trois aspects qu'associe la ritournelle : « La ritournelle a les trois aspects, elle les rend simultanés, ou les mélange (...). Tantôt, le chaos est un immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme centre. Tantôt on organise autour du point une « allure » plutôt qu'une forme calme et stable : le trou noir est devenu un chez-soi. Tantôt on greffe une échappée sur cette allure, hors du trou noir. » *Ibid.*, p. 383. Trois aspects associés à trois âges : le classique, le romantique et le moderne. Le romantisme est associé par les deux auteurs à la terre et à la figure de Faust, *Ibid.*, p. 418.

²²⁰ La portée de ce poème renvoie à celle des *Danses macabres* et des *Memento mori*, les cycles des générations se succèdent et se précipitent vers leur fin. On pense aussi à « La Ballade des pendus » de Jean Villon, à la force de ses descriptions, à la saisissante mise en scène de la mort pour l'édification des vivants, texte dont le rythme est marqué par la répétition du dernier vers « Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre » qui revient comme une litanie. Si la reconnaissance des torts, l'appel à la miséricorde, l'espoir de la rémission des péchés et la foi en Dieu sont l'essence de ce poème, il n'en est pas de même pour celui de Réquichot, profondément pessimiste et sans horizon.

²²¹ « *Le Livre de la Crainte* », poème 14.

remarquable en ce sens qu'il ne s'attache qu'au motif de cette chevauchée fantastique et atemporelle, sans commencement ni fin. Le déploiement vient de la série de comparaisons par laquelle les « cavaliers noirs » sont définis. Autant de variations sur un même thème - comme une mouche, comme une flèche, comme une vipère, comme un faucon, comme un enfant - qui donnent à Réquichot une grande liberté dans le choix des mots et des images afin de déjouer les attentes en évitant une progression trop logique. L'ensemble dégageant une prédominance de l'élément aérien - la lumière, le vent, la brise, la mouche, l'éther, la brume, l'envol, les ailes - et bien sûr du mouvement.

Ce qui prédomine dans cet autre encore - le poème 20 - c'est l'évolution du mouvement qui, précisément décrit, acquiert une définition quasi cinématographique. Au début, tout est immobile et silencieux, à peine quelque animation du côté des moutons. L'introduction marquée à trois reprises d'une forme négative : « pas de vent, pas d'orage, pas de pavés roulés » contredite par « et pourtant les peupliers frissonnent, les oiseaux tourbillonnent, la cabane s'auréole de lumière etc. », inscrit la tension d'une menace qui place tout le monde en état d'alerte. Le hurlement du loup fonctionne comme un déclencheur. L'agitation atteint un paroxysme et s'étend dans toutes les directions. Il y a comme une panique générale et une dispersion. La scène est évoquée en divers points : le loup, les chiens, les enfants, les cabanes, le berger, donnant l'impression de simultanéité d'une vision générale éclatée. Puis la description s'ancre du côté du berger pour suivre le mouvement qui le ramène derrière son troupeau au village rassemblant tout le monde sur la place. Ces trajets convergents s'achèvent en mouvement circulaire. Le point de vue se déplace pour se fixer sur la grève dans la hutte de l'ermite. La cause de cet affolement est dévoilée par le dernier vers - donc la menace, la peur, l'agression imminente. Le danger qui vient de la mer. Le passage d'une situation de calme à une situation de panique. Du silence aux cris, de l'immobilité aux mouvements désordonnés... La délivrance ne vient pas avec l'achèvement du poème, au contraire, celui-ci est laissé en suspens. C'est l'alerte, avant l'invasion et les pillages.

Le quatrième poème titré « *Apaisement*²²² » prend aussi la forme d'une histoire, mais de celles que l'on raconte aux petits enfants avant qu'ils ne s'endorment, avec les mêmes incohérences et formes d'étrangeté, avec le même côté magique et les mêmes personnages

²²² *Ibid.*, poème 21.

imaginaires entourant le joli petit mulet : la dame blanche aux yeux d'or et les vilains diabolins. La progression dans ce poème va du mouvement à l'immobilité, du jour à la nuit étoilée puis à la nuit noire, de la lumière à l'obscurité, du blanc au noir. On y lit le passage du sommeil à la mort.

Donc si l'ensemble des poèmes dessine dans son déploiement une sorte de vaste boucle, celle-ci présente sur son parcours ces quatre sous-structures autonomes qui fonctionnent comme autant de points d'articulation. Cette construction spiralée n'est en conséquence ni continue, ni homogène. Elle n'est pas une belle construction maîtrisée, purement formelle, qui plie à ses exigences propres l'agencement des vers. Elle agit à différents niveaux, celui de la succession des poèmes dans l'organisation du « *Livre de la Crainte* », à l'échelle du poème par les répétitions qui le structurent et même au sein d'un vers parfois, annonçant la manière dont s'enroulent et se déroulent les spirales des dessins que Réquichot commence à produire quelques années plus tard.

Quelques constructions spiralées

Cette trajectoire générale est donc modulée, complétée, complexifiée par le cours singulier de chaque poème qui, à l'instar de ceux dont nous venons de parler, dessine à son tour un mouvement particulier.

L'incohérence apparente entre la thématique d'une strophe et celle de la suivante donne le sentiment parfois que l'on passe d'un tableau à un autre, d'un décor à un autre suivant un principe de juxtaposition. Ces ruptures s'opèrent par changement de sujet. Les thèmes se succèdent sans lien apparent produisant un effet d'hétérogénéité, de pluralité comme si Réquichot ouvrait successivement des fenêtres sur des univers différents²²³. Le sens ne se construit pas, dans la plupart des poèmes, de façon linéaire mais discontinue. Les sauts opérés produisent, par addition, une impression d'ensemble déduite, plutôt qu'intentionnellement exprimée. On pourrait presque parler d'une sorte de collage d'images et de scènes.

Dans ce contexte-là, le bestiaire a généralement pour fonction de créer un décalage. Mais plutôt que d'élever le sens en lui conférant une portée existentielle ou spirituelle, il le fixe dans une réalité concrète, accentuant l'écart. L'oiseau, les grenouilles, le vermisseau, le

²²³ *Ibid.*, poèmes 11 et 18.

chien, la daine, l'oiseau, la lionne, l'escarbot, le louveteau, le chat, le chien, les vers, le bourricot, le singe, le chat, les fourmis, animaux présents dans les textes, autant que dans les titres de certains tableaux et les collages de Réquichot²²⁴, sont utilisés comme métaphore de l'enfance ou des sentiments exprimés (par exemple « l'oiseau-joie »), ou pour évoquer la nature immédiatement présente. L'animal est souvent le moyen qu'utilise Réquichot pour faire basculer l'intensité dramatique du poème et lui donner un tour plus léger ou plus ironique. L'animal marque alors une transition, dédramatise, décale la trajectoire du côté d'une certaine trivialité. Il introduit une forme d'autodérision, crée une sorte d'effet surréaliste par le collage de deux situations non accordées :

L'enfant du chef veut savoir pourquoi tant d'esclaves
Prosternés aux pieds de l'homme.
Je ne sais plus comment vaquer à mon retrait
Je ne sais plus comment garder mon chien avecque moi
Sans qu'il aille pisser au portail de mon maître (...)²²⁵

Ou encore :

Les noces de ma fille se renouvellent trop souvent.
Trop souvent je vois un clocher tout raide comme un bâton
Emerger des flots verts de la forêt ondulant.
Toc, toc, tourner la lumière
Toc, et ne plus parler de la soirée
Mon chat est trop gras, ma chienne trop maigre...²²⁶

Les liens se font donc plus d'un poème à l'autre qu'au sein d'un même et fonctionnent sur le mode du rappel d'où la persistance du sentiment spiralé.

Les poèmes de Réquichot sont marqués par la répétition et par la variation dans la répétition. La répétition crée la sensation d'un ordonnancement maîtrisé en permanence déjoué par l'irrégularité d'une construction intuitive. Il n'y a pas de règle posée au préalable. Chaque poème propose une configuration particulière. Les rythmes sont tous différents mais le dégagement des parties répétées permet la mise en évidence de boucles et donc de compositions spiralées.

²²⁴ L'analyse des titres des œuvres de Réquichot est abordée plus loin.

²²⁵ *Ibid.*, poème 2. L'orthographe « avecque » est choisie par Réquichot.

²²⁶ *Ibid.*, poème 4.

Quatre poèmes sont pris pour exemples mais s'avèrent plus singuliers qu'exemplaires. L'analyse aurait pu être conduite pour chaque poème du « *Livre de la Crainte* » - en place de ceux choisis - si celle-ci n'avait produit des variantes.

La composition du premier pourrait être équivalente sur le plan de l'œuvre dessinée à une spirale à spires de même dimension.

Attente. Attente. (Poème 10²²⁷)

C'est une femme qui désespère de vivre et de jouir
et de vendre des légumes aux femmes qui ont
un homme et des gosses.

C'est une femme qui reste des heures à la fenêtre
la nuit surtout aux jours de pleine lune

C'est une femme qui ne recherche pas le mâle
Et que les hères passant regardent
Une main calcinée (?) sur leur visage barbu

C'est une femme qui porte au vieux usé son argent
et sa volupté.

C'est une femme qui demande à la rue et aux rois
un peu de félicité.

C'est une femme qui vend des légumes ; et les gros mots
Les donne par-dessus le marché.

Ne sais-tu pas, violette au clair de lune
que la brise la plus fine n'a pas de beauté cachée en son sein ?

Ce poème d'emblée annonce la couleur. Le redoublement du titre introduit la répétition comme un élément nécessaire, sans justification imposée par le sens. Le même a ici valeur d'insistance. Le poème propose, à mi-parcours, une structure répétitive qui se referme en boucle suivie d'un nouveau départ. Il est construit sur une anaphore. A six reprises déterminant six strophes, les débuts de phrases identiques définissent un point d'ancrage régulier sur lequel le texte revient toujours alors que la suite des phrases déploie la trajectoire dans différentes directions²²⁸. La forme qui en résulte est celle d'une

²²⁷ *Ibid.*, poème 10.

²²⁸ Michel Butor commentant un passage de *Plume* d'Henri Michaux dit ceci : « Les reprises d'une même formule en début de chaque ligne donnent des figures visuelles très fortes, font que la page d'écriture elle-

succession de boucles dont l'origine est identique et la forme des spires à peu près de même dimension, comme celles que Réquichot tracera, quelques six années plus tard, dans les premiers dessins spiralés. Le dessin spiralé numéroté 167²²⁹ (*Pl. 9*) présente, en haut à gauche, cette spirale en cocarde dont le cœur réunit en un même lieu la base de différentes boucles avant d'enrouler autour les rangs des boucles suivantes.

L'avant-dernier couplet du poème et dernier de la série ramène au commencement « C'est une femme qui vend des légumes », tout en enregistrant le déplacement. Il n'y a pas de répétition à l'identique mais un rappel du contexte. Les choses se sont déplacées. La boucle ne se referme pas exactement. Le cercle n'est pas clos, les deux brins se croisent sans joindre. Le mouvement se poursuit. Le dernier couplet se détache totalement du système répétitif qui scande et unit les précédents. Il s'oppose par sa structure interrogative aux affirmations qui l'ont précédé. Il est incongru, détaché du reste, formulé en pensée dont on peut imaginer le lien avec ce qui précède mais en même temps qui amène ailleurs. Une sorte de fausse conclusion en ouverture, de brin laissé libre à son extrémité qui s'achève par un point d'interrogation.

Les autres poèmes du « *Livre de la Crainte* » ne présentent pas une telle régularité mais offrent plutôt toute une gamme de possibles en matière de répétitions. Anaphores, épiphores, hypozeuxes, anadiploses, chiasmes... l'ensemble des figures de style liées aux formes réitératives sont exploitées. Comme on peut le voir dans le suivant qui, toujours par analogie avec l'œuvre dessinée, s'établit sur le modèle d'une spirale à spires inégales et croisées.

Parole de l'enfant qui s'éveille (Poème 1)

L'inspiration ne sait pas que je suis pauvre.
La lumière ne choisit pas le regard le plus pur
Et le vrai ne s'approche jamais de la vertu.

Je me suis endormi sans connaître l'espérance
Je me suis endormi sans chercher à connaître la gloire.

même se manifeste comme dessin et même comme un dessin en transfiguration. Dans ces formes proches de la litanie, le poème devient comme une colonne ou une succession de gouttes d'eau. » Il est intéressant de voir les images associées par Butor à l'anaphore : la colonne, la succession de gouttes d'eau, distinctes de celle de la spirale. Cité par Bruno DUBORGEL, in *Figures du Graphein*, Saint-Etienne, Publications Universitaires, 2000, p. 13.

²²⁹ Dessin n°167, C.R.

Je ne veux pas que la femme au cœur de pierre
Prenne un peu de mon espérance
et la jette à la rivière
avecque la peine, avecque la vérité, avecque le poisson
et les détritüs, et les saletés et les raisons,
d'aimer.

Tiens le bien en la main de peur qu'il ne s'envole,
L'oiseau-joie sent la vérité en les cœurs
L'oiseau veut la liberté simple, ne veut pas d'ardeur
et de folie surhumaine. Surhumaine la folie de vivre
en les temps de misère perpétuelle.
Surhumaine la folie de chercher la pâture en dehors du champ.

Tiens le bien dans les bras contre le corps
Enferme l'oiseau dans ton giron pourri.
L'oiseau-joie ne veut pas d'endroit où ça pue
Ça pue, je ne sais quoi, de l'homme et de la terre.

La femme passe où la terre reste entrouverte.
Sans secours du fils, la mère va chercher un autre fardeau
Ça pue, ça, je ne sais quoi, de l'homme et de la boue.

Tiens le bien en la main, l'oiseau-joie !

Les grenouilles que j'ai vues sortir de la mare
De la mare qui ne pue, je les ai vues
Une à une de la vase sortir.

Le bouchon émerge de l'eau
et les grenouilles mangent le vermisseau qui ne passe pas.
Je ne pêche jamais à la rivière avecque la main
Je plonge en la rivière et je reste avecque l'eau
jusques²³⁰ au moment de froid en mon corps.

Ont paré mon visage les jours,
Ont grimé mon visage les jours,
Ont creusé mon visage les jours,
Ont gâté mon visage les jours,
Les jours ont corrompu mon visage.

Sais-tu que la mère en ton sein
Sais-tu que l'enfant en ta mère
N'ont jamais vécu que l'un à l'autre ?

Ce poème présente plusieurs segments de phrases répétés à deux, trois ou cinq reprises selon des rythmes très différents. La répétition relie deux ou plusieurs vers, deux ou

²³⁰ L'orthographe du poème est reprise telle que dans le manuscrit.

plusieurs strophes consécutives ou distantes mais elle fractionne aussi la phrase. Elle en interrompt le flux continu pour le reprendre en amont et le modifier générant ainsi des compositions différentes dont on peut aisément imaginer l'équivalent graphique.

Les énumérations la sectionnent en petits tronçons équivalents comme c'est le cas dans les vers :

avecque la peine, avecque la vérité, avecque le poisson
et les détritrus, et les saletés et les raisons,
d'aimer.

Deux fois trois petits segments de lignes dont le déport à la ligne suivante du verbe met bien en valeur le parallélisme, accentuant ainsi ce rythme ternaire redoublé. Les formes de chiasmes et de vers croisés déroulent dans un sens puis dans l'autre la ligne des mots produisant une sorte de symétrie, de composition en miroir. Le dernier tercet illustre une situation emboîtée presque réversible et donc parfaitement close :

Les grenouilles que j'ai vues sortir de la mare
De la mare qui ne pue, je les ai vues
Une à une de la vase sortir²³¹.

De la même manière si la reprise d'un vers ou d'une portion de vers permet de relier deux paragraphes non consécutifs, elle permet aussi d'isoler un couplet du reste du poème en le caractérisant par une forme particulière :

Ont paré mon visage les jours,
Ont grisé mon visage les jours,
Ont creusé mon visage les jours,
Ont gâté mon visage les jours,
Les jours ont corrompu mon visage

Cette avant dernière strophe est très resserrée sur un vers dont la répétition ne change qu'un mot à cinq reprises et en inverse l'ordre à la cinquième, le refermant ainsi sur lui-même par un pli du langage. Elle est totalement détachée du reste du poème qui reprend son cours bousculé dans la dernière. Elle fonctionne un peu comme une spirale autonome et close, incluse dans le mouvement spiralé plus complexe et irrégulier de l'ensemble du poème. Une sorte de concrétion interne, de spirale dans la spirale, comme en présente par exemple le dessin numéroté 161²³² (*Pl. 10*).

²³¹ « *Le Livre de la Crainte* », poème 1.

²³² Dessin spiralé, daté septembre 1956 et signé en bas au centre, encre à la plume sur papier, 16 x 14 cm, collection privée (n°161 C.R.).

La construction spiralee de ce poème n'a donc pas la régularité du précédent, les spires sont de tailles inégales et se chevauchent parfois, ou se dissocient pour partie du reste pour dessiner une autre configuration particulière.

La troisième proposition, que détermine le poème « *Les Grenouilles. Sotises*²³³ » déjà évoqué plus haut, pourrait être qualifiée de compositions spirales à foyers multiples :

Les Grenouilles. Sotises (Poème 6)

La pluie tombe si souvent sur les tuiles luisantes.

Les maisons noircissent peu à peu
et un jour vient où la ville semble sale,
où les enfants veulent fuir la ville.

L'on se tord les pieds sur les pavés

l'on se met les pieds dans la gadoue

l'on voit le soir des hommes souls

avecque des femmes folles

l'on se perd dans les ruelles

l'on a peur le soir

et le jour aussi

Et les jours se piquent au temps.

Le fils de la grande est parti vers le Nord ;

Il a dit devant la fille du cordier
qu'il voulait refaire sa vie et vivre en ermite.

Le fils du borgne s'est pendu un soir

devant le seul soleil couchant

et l'on a rien retrouvé en ses poches

qu'un petit nœud à son mouchoir

Le fils du jardinier s'est fait batelier

sur le grand fleuve aux boucles inconnues,

il descendra le fleuve et ne reviendra jamais plus.

Les cinq fils du maître se sont joints à la tribu tartare

qui passait.

Les soldats disaient au matin

que les femmes ne manquaient pas dans un autre pays.

Le gars du pasteur s'est enfui avec la garce aux six bourses.

Elle ne voulait pas être tuée d'un coup de couteau entre les seins :

le gars du pasteur l'a prise dans sa nacelle.

Les fils sont partis et les pères se meurent

et les mères aussi

et les filles pleurent.

Du vieux pont les filles se jettent et les eaux les broient

La fille du lama est tombée à midi

²³³ *Ibid.*, poème 6.

dans la fosse aux murènes.
 Le lama n'a pas bougé de son siège.
 La fille du boulanger est allée chez le sorcier
 et le sorcier lui a pris le cœur,
 en a sucé le sang.
 Le maître a jeté le cadavre aux dieux
 dedans la tour des condamnés
 et les otages et les tondus et les justes ont suivi le cadavre ;
 et le maître est allé chez le sorcier
 et le sorcier lui a pris le cœur
 en a sucé le sang.
 Le sorcier a jeté le cadavre aux déesses
 dedans le trou de silence,
 et la fille du sorcier est tombée avecque le sorcier
 dedans le trou sans fond
 Et toutes les filles et toutes les mères et tous les vieux sont morts
 et les enfants aussi
 et les enfants aussi ;
 et les vautours ont voulu manger de leurs cadavres
 Ils en sont crevés,
 et les cadavres des vautours recouvrent
 les cadavres des gens de la ville.

 Le lama est mort... sur son siège.
 L'oubli l'avait rongé petit à petit.

Le poème présente deux parties juxtaposées, de nature et de rythme différents, seulement reliées par un vers : « où les enfants veulent fuir la ville » qui annonce les actions en cascades de la suite. Sorte de brin qui s'échappe du cœur de la première structure pour en organiser les développements dans une structure connexe. La première partie définit un lieu précis - celui que laissent derrière eux tous ceux qui partent - et un moment : « un jour vient... » La deuxième partie énumère la liste des départs et leurs conséquences dans un mouvement en deux temps alternés : une répétition de singularités (le fils de...) formant une liste de cinq boucles successives juxtaposées puis un rassemblement général marqué par le pluriel qui permet la transition du masculin au féminin :

Les fils sont partis et les pères se meurent et les mères aussi et les filles pleurent.
 La dernière partie s'organise en boucles emboîtées interdépendantes qui aboutissent à un nouveau rassemblement qui emporte tout vers un même terme :

Et toutes les filles et toutes les mères et tous les vieux sont morts et les enfants aussi...

Entre la ville sale comme point de départ - brossée dans la première strophe en quelques vers qui donnent plus des indications d'atmosphère que d'un lieu précis et marquent une dégradation du climat général vers la saleté, le déséquilibre, la peur - et le terme commun qui est la mort, Réquichot dessine pour les deux strophes intermédiaires des trajectoires au cours particulier. Les symétries sont fausses, le pendant entre les filles et les fils est à peine amorcé. Le mouvement va s'accéléralant au fur et à mesure du déroulement du poème jusqu'au « trou de silence », « trou sans fond » qui rappelle celui qui apparaît au cœur des spirales dessinées, soit constitué par le support lui-même laissé vierge, soit résultant de la superposition des spirales dont la concentration des tracés noircit le papier, soit noyau blanc rajouté, souligné par des rehauts de peinture. On retrouve ce « trou noir » et l'absence d'issue associés à la figure du cercle ainsi qu'un sentiment d'amplification progressive du mouvement dans le dernier poème pris comme exemple, qui pourrait, sur le plan du rythme, apparaître comme une variante du précédent. Il n'a pas de titre et se situe à peu près au centre du « *Livre de la Crainte* », treizième sur vingt-deux.

Poème 13²³⁴

Ma fille, **regarde-moi** en les yeux
comme Marie regardait le père du temple
comme l'enfant-roi regardait sa mère.

C'est un fils de misère éternelle **que m'a donné**
le Dieu des rois et des laboureurs.
C'est une chair semblable à ma chair
que m'a donné Dieu.

Franchis, dit-il, le sacrilège d'enfantement
et ments-toi²³⁵ avec le sourire
dans la berge sans issue

Tourne sur toi-même, **tourne** avec un chant
Sur la bouche
Un baiser aux lèvres, je t'ai bâti
Le soir de ma misère
où tout roule dans un trou noir²³⁶.
Misérable officier d'un Dieu tout-puissant
Misérable artifice d'un jeune Maître franc

²³⁴ *Ibid.*, poème 13.

²³⁵ « Mens-toi » ou « meus-toi », dans les deux cas le t en est trop.

²³⁶ Ce passage rappelle le « trou sans fond » dans lequel se précipitent la fille du sorcier et le sorcier dans le poème 6 « *Les Grenouilles. Sotises* »

caresse un peu ta belle
caresse un peu ta fillette sans espérance
d'amour

Tout tourne dans la chambre
Tout tourne en ma tête
Et les idées, et les craintes et les vengeances.
Et les paroles de Mort.

Se donner un baiser dans le noir
Tout près de la rivière à l'heure du dîner
Se donner un baiser dans le noir
Tout près de ta mère qui fait le dîner
Ce n'est pas à l'homme de prendre l'allure
Ce n'est pas à l'homme de soumettre la chance
Ce n'est pas à la loi de venger l'innocent
C'est au criminel de désespérer
C'est au supplicié de vivre
C'est au marchand de marrons
D'avoir froid aux mains

Qu'attends-tu pour m'écouter
Et ne plus dire de bêtises ?

Sauve ton enfant de l'homme corrupteur
Sauve ton enfant de la félicité.
Le nom de mon Seigneur est Silencieux.

L'homme qui vole est comme l'homme qui ne vole
L'homme qui souffre est comme l'homme qui ne souffre
L'homme qui résiste est comme l'homme qui ne résiste

A quoi bon
Voler et souffrir et résister.

Je suis le voleur d'yeux et le voleur insoumis
qui se fait prendre
Je suis le souffrant à la croix attaché
Je ne fais pas ma croix
Je ne gravis pas mon calvaire
Je suis à la croix attaché

Je ne fais qu'un avecque la croix
Je souffre ma croix et ma croix me supporte
Je suis le résistant
qui ne veut pas
qui fait effort pour se déclouer les mains
et tomber dans le gouffre aux crânes dépiautés²³⁷

Berceau de corruption
Berceau sans conquête

²³⁷ Le gouffre renvoie au « trou noir » et au « trou sans fond ». Voir note précédente.

Les enfants regardent celui qui les écoute
 Les enfants ne veulent point de Maître bavard
 Le Maître écoute et les enfants parlent
 et les enfants sont heureux d'enseigner le Maître
 et le Maître ne parle pas
 et les enfants regardent le Maître silencieux
 et le Maître leur en dit plus en regardant
 qu'en bavardant
 Parler dans le silence
 J'écoute mon Dieu
 Mon Dieu se fâche lorsque je n'écoute pas
 Toute la nuit Dieu m'a appelé par mon nom
 Et j'ai vu que c'était ma mère.

Le poème est bâti sur une réalité duelle impossible à assumer, sur un crescendo qui exprime une sorte de poussée, de recherche d'une issue et sur le retour au calme qui n'est autre qu'un retour au commencement, triste constat d'impuissance. Cette dualité apparaît dans la fracture permanente qu'éprouve le jeune Réquichot à essayer de concilier les deux faces opposées qui le constituent :

Je suis le souffrant à la croix attaché
 Je ne fais pas ma croix
 Je ne gravis pas mon calvaire
 Je suis à la croix attaché
 Je ne fais qu'un avecque²³⁸ la croix
 Je souffre ma croix et ma croix me supporte

Mais aussi :

Je suis le résistant
 qui ne veut pas de la croix
 qui fait effort pour se décloquer les mains
 et tomber dans le gouffre aux crânes dépiautés

La dimension christique de ce poème est évidente, les personnages bibliques très présents servent de support au mysticisme de Réquichot - probablement le résultat des années de pensionnat catholique²³⁹ sur un imaginaire d'adolescent sensible et fragile. Par ailleurs, la figure mélancolique et l'ombre de Gérard de Nerval ne sont pas loin²⁴⁰. Ces

²³⁸ Un archaïsme que Réquichot aime bien utiliser.

²³⁹ « Réquichot fréquente différentes institutions religieuses de 1935 à 1945 dans lesquelles il est externe ou pensionnaire : successivement, dans un cour privé à Corbeil, l'Ecole chrétienne de la rue de Grenelle, une école libre de Corbeil, la pension de Saint-Aspais, l'école des Pères de l'Assomption à Soisy-sur-Seine, Saint-Charles à Paris (dont il est renvoyé après deux trimestres.) » In Biographie Réquichot, in *CNAC/Archives, op.cit.*, p. 97.

²⁴⁰ « *Je suis le souffrant à la croix attaché* » rappelle le début du poème « El Desdichado » de Gérard de Nerval, dans *Les Chimères* :

contradictions éprouvées ne peuvent conduire à un équilibre, ni offrir une quelconque complémentarité mais plutôt une forme d'écartèlement dont il tente de s'extraire. La répétition permet de forcer une direction, de pousser en quelque sorte dans un sens déterminé.

Si la première strophe s'ouvre sur une double triangulation ou pour dire plus justement, une triple dualité : ma fille/moi ; Marie/le père du Temple ; l'enfant-roi/sa mère, le rythme de répétitions dans la première partie du poème est essentiellement duel puis, dans la deuxième partie, les termes répétés se resserrent peu à peu sur un mot « les enfants », « Dieu », « le maître », et le sont à trois, à quatre, à cinq voire à six reprises pour finir comme au commencement par un rythme ternaire et par l'évocation de la mère. Il y a une montée en puissance du rythme qui ne débouche pas sur une ouverture mais sur un constat décevant - Dieu n'est autre que ma mère - et sur le retournement et la clôture de la boucle. La forme que trace le mouvement d'ensemble du poème pourrait être comparable à une spirale à spires de plus en plus petites et rapprochées qui se retourne sur elle-même.

La négation du principe de contradiction marque une impossibilité première et le sentiment que dès le commencement tout est voué à l'échec ou à disparaître. Il n'y a pas d'avenir. Une chose et son contraire sont équivalents :

L'homme qui vole est comme l'homme qui ne vole
L'homme qui souffre est comme l'homme qui ne souffre
L'homme qui résiste est comme l'homme qui ne résiste

donc :

à quoi bon ?

La circularité est obsessionnelle et stérile :

Tourne sur toi-même, tourne ; tout roule... Tout tourne dans la chambre, tout tourne en ma tête.

Ces structures de répétition et d'inversion, que l'on retrouve également dans les écrits postérieurs de Réquichot, imprègnent les textes d'une cadence particulière. En appuyant sur certains vers elles traduisent l'insistance, voire l'absence d'ouverture car ces réitérations engendrent la circularité au sein du texte par une succession de boucles que chaque phrase répétée referme. Les anaphores, les épiphores, et les variations qui les

« Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie ».

accompagnent en différents lieux du texte, créent à la fois le sentiment de rengaine, de reprise mais aussi celui de différence, de progression. Ce n'est jamais tout à fait le même vers, il change en cours de route partiellement. Le redoublement se fait pour partie d'un vers sur le vers suivant ou en écho, quelques vers plus loin, traçant ainsi des boucles plus larges qui en enferment d'autres, ou encore il se déploie en énumérations dessinant ainsi au sein d'un même vers quelques trajectoires parallèles ou croisées, ouvrant ou refermant sur elle-même une boucle par une structure en chiasme.

L'évolution de ces textes n'est jamais linéaire et continue, elle est faite de sauts, de rebonds, de retour en arrière comme si le fil suivi par la pensée et traduit par l'enchaînement des mots revenait sur certains passages, ressassait. Comme si certains mots devaient être prononcés plutôt deux fois qu'une. Parmi ces mots et ces passages récurrents au sein des poèmes et d'un poème à l'autre tout au long du « *Livre de la Crainte* », on note en particulier les formes négatives « Je ne sais pas », « Je ne veux pas », « Je ne demande pas », et les formes impératives « Donne », « Regarde » ou encore les formes impératives négatives, formes d'interdictions telles « Ne sois pas », « Il ne faut pas »... Ces répétitions insufflent à ces écrits un rythme litanique, obsédant, comparable à ce geste de la main qui trace des spirales sur du papier, en déroulant ou en enroulant leurs spires selon de subtiles nuances. Un rythme parfois autoritaire et compulsif auquel il est difficile de se soustraire.

Tous les cas de figures exploités et précédemment évoqués, les distances variables entre deux formes répétées, les répétitions duelles ou multiples sont autant de variations qui annoncent celles des dessins spiralés. On pourrait presque imaginer une typologie des compositions spiralées à partir des poèmes si ce n'était justement cette multiplicité des cas qui résiste à la généralisation faisant de chaque poème une composition originale, à la fois proche et différente des autres.

La répétition est au cœur du « *Livre de la Crainte* ». Si le fait de répéter est la constante de ce recueil et de la pratique poétique de Réquichot, l'agencement des répétitions en est l'élément variable et c'est cet agencement-là, ces successions de formes répétées sur un rythme toujours renouvelé, qui produit les compositions spiralées des poèmes.

Les premières spirales dans l'œuvre de Réquichot sont donc littéraires et plus précisément poétiques.

Symétries, boucles et répétitions dans *Faustus*

Les répétitions sont nombreuses dans « *Faustus* », elles se produisent à différents niveaux. La consultation des manuscrits de la donation Cordier met en évidence deux versions de « *Faustus* » - dont une plus complète que l'autre - dans les deux cahiers rouge et vert. Versions qui ne coïncident pas toujours exactement avec l'édition laissant supposer que ceux qui ont retranscrit les textes originaux (Marcel Billot entre autres²⁴¹) ont croisé les versions du cahier rouge et du cahier vert, complétant l'un par l'autre ou choisissant une version plutôt que l'autre. L'arbitraire de ces choix et l'existence de textes figurant dans l'édition et absents des manuscrits nous amènent à envisager l'éventualité d'une autre version encore, utilisée pour l'édition de 1973 et ne figurant pas dans la donation Cordier.

Au sein d'une même version, certains passages sont répétés avec des nuances, des changements de mots ou dans l'ordre des phrases. L'effet de répétition fonctionne en dépit des variations et détermine un fil conducteur d'un chapitre à l'autre. Se crée ainsi une sorte de leitmotiv qui scande le texte et favorise la cohérence d'ensemble. Cela se produit entre autres avec le motif suivant que l'on retrouve à six reprises avec quelques variantes :

Là sont les voix qui ne sont pas d'un être,
L'espace est aux sons une forme du silence
Et sonne la musique du commencement qui fut le commencement de la musique...

La première formulation, interrogative, apparaît au début de « *La Jonction des pensées*²⁴² », puis se précise sous la forme d'un couplet à la fin du texte, se rejoue en se complétant dans le cantique « *De la source à la mer*²⁴³ », dans « *Faust de son balcon au crépuscule*²⁴⁴ », dans « *Le Testament du Docteur Faustus*²⁴⁵ » et une dernière fois dans « *Le Discours du mourant suivi de Zéro général*²⁴⁶ ». Ce leitmotiv lie les textes entre eux, assure leur continuité tout en introduisant des modifications. Il inscrit une sorte de spirale qui parcourt transversalement « *Faustus* ». La répétition dans ce cas sert de principe de construction.

²⁴¹ Et peut-être Jean Delpech.

²⁴² *Les Ecrits*, 1973, p. 41 et 45.

²⁴³ *Ibid.*, p. 47.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

Dans la composition même des textes qui constituent « *Faustus* », les formes cycliques sont nombreuses. Elles définissent le schéma d'élaboration de certains textes qui se replient sur eux-mêmes pour former une sorte de boucle dans laquelle la « fin est le commencement », ou presque. C'est le cas pour « *La Jonction des pensées* » qui s'achève sur la réponse aux questions par lesquelles il commence dessinant ainsi la première spire de la série que nous venons de voir.

Certains mots, vers ou phrases sont répétés comme la succession des spires dans les dessins spiralés et la proximité de ces fragments répétés crée le rythme plus ou moins serré du texte avec tout un éventail de possibilités. Cette insistance produit un effet d'augmentation qui accentue le sens même du mot. L'anaphore construite sur sept vers d'affilés commençant par le mot « miracle » illustre cette démonstration du fait miraculeux et de l'étonnement qui en résulte :

Miracle cette rencontre de l'âme de l'esprit,
Miracle cette rencontre de la manière d'être,
Miracle cette loi de la nature ou son absence de loi,
Miracle de l'univers semblable au tout semblable au rien lorsqu'ils nous touchent,
Miracle du tout qui dépend de moi-même,
Miracle de moi-même, de cette forme que prend mon âme à la rencontre de certaines choses,
Miracle d'être pour celui qui découvre qu'il est²⁴⁷.

De même plus loin dans le « *Cantique du Dr Faustus* », à quelques vers d'intervalles et à quatre reprises avec changement du complément du nom, l'anaphore « Tintez glas des trésors,... du silence,... des présents,... des mystères²⁴⁸ » traduit cette convocation chorale des différentes directions touchées par l'injonction. Le mot « Tintez » étant encore répété trois fois supplémentaires dans les mêmes passages à d'autres endroits dans le vers, l'accentuation se fait sur le mode du rappel. Ces décalages maintiennent le sentiment de reprise tout en n'installant aucun système, aucune régularité. Notons au passage le sens du mot « Tintez » qui place l'évocation d'un bruit - le tintement - au lieu même de la répétition comme une sorte d'écho sonore et musical.

Dans « *Le Discours du mourant, suivi de Zéro général* » la répétition de « Je suis... », assortie d'énumérations, exprime comme une dilution de l'individualité dans l'universel, une

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

sorte d'expansion du moi, de « rupture du principe d'individuation » au sens nietzschéen du terme, dont nous reparlerons plus loin²⁴⁹ :

Je suis la solitude, la profondeur et la terre, je suis l'âme, l'oiseau, le mystère, l'inconnu, la fable avant la préhistoire de la préhistoire. Je suis les ténèbres et la transformation, etc.²⁵⁰

Ce texte est structuré par des anaphores qui impriment des rythmes irréguliers. Ce mouvement accompagne une forme incantatoire à la forte musicalité qui marque l'influence des pratiques religieuses et de certains textes religieux (litanies, cantiques et psaumes) que son éducation religieuse²⁵¹ a rendus familiers à Réquichot.

La circularité partielle de « *Faust de son balcon au crépuscule* » dans la version du cahier rouge est accentuée par la reprise de la phrase « Villes de nuit, volets clos... » qui ne démarre pas le chapitre mais se situe une première fois au second paragraphe et une seconde en clôture du texte. Les modifications dans la reprise engagent le déplacement :

Villes de nuit, volets clos
Paupières des maisons dormantes
Dort en vous Babel et Babylone
Volet clos, paupières des étoiles dormantes²⁵².

Devient :

Villes de nuit, volets clos paupières des maisons dormantes, monte en vous Babel et Babylone et sous chaque paupière veille une Eve qui raconte l'histoire du commencement²⁵³.

On note dans ces deux versions : le passage du vers à la prose, un changement de verbe et surtout la suppression de la répétition qui transforme la circularité forte de la première version en une ouverture dans la seconde - Eve qui raconte l'histoire du commencement - ouverture qui n'est qu'apparente puisque elle nous ramène aussi au commencement.

Au sein même des textes qui composent « *Faustus* », nombreuses sont les phrases dans lesquelles sont associés les opposés, ou établis des raisonnements dont la transitivité tient lieu d'évidence :

Il y a ceux qui marchent à l'intérieur du vrai, il y a ceux qui marchent à l'intérieur du beau, il y a ceux pour qui ce qui est vrai est beau, ceux pour qui ce qui est beau est vrai. Il y a ceux pour qui l'âme de la pensée est la beauté du vrai. Il y a ceux pour qui marcher à l'intérieur du vrai,

²⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance, op. cit.*, p. 21-22.

²⁵⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 67-68.

²⁵¹ « *J'ai passé six ans à chanter des psaumes dans un séminaire* », Bernard REQUICHOT in *CNAC/ Archives, op.cit.*, p. 97.

²⁵² *Les Ecrits*, 1973, p. 53.

²⁵³ *Ibid.*, p. 57.

c'est marcher à l'intérieur du beau. Il y a ceux pour qui l'art et la science fusionnent, ceux pour qui l'art de la vie devient une science de l'être²⁵⁴.

Nombreuses également celles dont la pseudo-réciprocité des propositions donne à certains passages une construction symétrique, de type « aller et retour » :

L'adoration du commencement

Etait le commencement de l'adoration...²⁵⁵

Comment ne pas penser ici aux propos du *Faust* de Valéry, antérieur de quelques années à peine :

C'est qu'il est de mon destin de faire le tour complet des opinions possibles sur tous les points, de connaître successivement tous les goûts et tous les dégoûts, et de faire et de défaire et de refaire tous ces nœuds que sont les événements d'une vie... Je n'ai plus d'âge... Et cette vie ne sera achevée que je n'aie finalement brûlé tout ce que j'ai adoré, et adoré tout ce que j'ai brûlé²⁵⁶.

On y trouve exprimé ce même désir d'associer la vie à une connaissance totale du monde ainsi que la conscience d'une trajectoire basée sur la répétition : faire, défaire et refaire. Le choix des mots résonne en écho d'un Faust à l'autre.

Donc ces formes-là, auxquelles il faut ajouter l'usage d'anaphores, introduisent une forte impression de circularité qui se confirme par la suite. Les énumérations, asyndètes, accumulations, la récurrence de certaines phrases fonctionnant comme leitmotive, l'emploi de figures de style telles l'épanalepse, l'anaphore, etc. créent le rythme spiralé lequel imprime une certaine musicalité aux textes renforçant leurs qualités orale et poétique.

Dans « *Le Cantique du Docteur Faustus* », la forme même du cantique confirme la dimension religieuse du texte ou plutôt sa dimension mystique et inspirée. On y trouve comme dans *Le Cantique de la rose*, de Paul Claudel évoqué plus haut un rapport au temps ressenti comme contraction des extrêmes que sont l'instant et l'éternité :

J'ai connu la faiblesse des instants, la puissance des durées.

Je sais des temps sans âges, des âges sans durée et des instants plus grands que la puissance des millénaires²⁵⁷.

Quoi de plus de plus mortel à exhaler pour un être périssable

Que l'éternelle essence et pour une seconde l'inépuisable odeur de la rose ?

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 44-45.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁶ VALÉRY, Paul, *Mon Faust*, Paris, Gallimard, 1988, (Folio/Essais), p. 25. Rien n'atteste dans les écrits que Réquichot ait lu cet ouvrage de Valéry mais, l'intérêt avéré de l'artiste pour cet auteur, en particulier pour son livre *Monsieur Teste* (voir Lettre n°20, C.R., p. 293) et la reprise du thème faustien le laisse fortement présager.

²⁵⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 47.

Plus une chose meurt, plus elle arrive au bout d'elle-même.
Plus elle expire de ce mot qu'elle ne peut dire et de ce secret qui la tire !
Ah, qu'au milieu de l'année cet instant de l'éternité est fragile, extrême et suspendu²⁵⁸ !

A plusieurs reprises dans les textes de « *Faustus* », la pensée s'expose en prose et se résume en vers. Il s'agit de redire d'une façon à la fois plus synthétique et sonore, l'envers des choses, leur fin. Dans « *Le Testament du Docteur Faustus* », lorsque la réflexion s'achève sur des adieux, c'est pour céder la place à un court poème où les rimes se font à trois ou cinq vers :

Salue cyprès dormant
Salue d'un chant dolent
L'antan sans an.
Corpuscule sans corps,
Minuscule trésor,
Dors sans aurore.
Prince du non-savoir
Chante la fin du voir
Du prince d'ivoire.
Et toi zéro immense
Donne-nous l'ignorance,
Prince du silence,
Troupe lactée qu'encense
L'âme de la danse²⁵⁹.

Le son, le chant, la voix, le silence sont au cœur du texte. Achèvement d'une forme - celle de Faustus - et recommencement. Le testament se clôt sur le leitmotiv déjà énoncé dans les textes précédents²⁶⁰. Les variations sont infimes et concernent l'apparition d'un vers supplémentaire ou un changement dans l'ordre des vers. Des phrases sont répétées. Elles ponctuent le texte et introduisent en lui une cyclicité. « Dénouez vos vastes chevelures de varech²⁶¹ » revient à trois reprises dans « *La Mort euphorique du docteur Faustus* ». Des paragraphes sont spiralés et les spires qu'ils construisent sont irrégulières :

Doucement je m'en vais et m'endors au roulis du linceul, au sommeil de l'éther, car
doucement je m'en vais et j'emmène le secret du roulis, le secret du linceul, le secret du

²⁵⁸ CLAUDEL, Paul, *Cantate à trois voix : Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1957, (Pléiade), p. 336. Par ailleurs, la rose et son parfum sont associés plus loin dans cette thèse à la question du nom à partir des mots que Shakespeare place dans la bouche de Juliette dans l'acte II scène 2 de *Roméo et Juliette* : « Qu'y a-t-il dans un nom ? Ce que nous appelons rose, sous un tout autre nom, n'en exhalerait pas moins son doux parfum... »

²⁵⁹ *Les Ecrits*, 1973, p. 61-62.

²⁶⁰ Il s'agit ici de la quatrième répétition de ce motif.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 69. Dans *L'Énéide* de Virgile livre 11-35, lors du cortège funèbre de Pallas, les femmes d'Ilion ont la chevelure dénouée selon les rites du deuil.

sommeil, le secret de l'éther, car doucement je m'en vais au roulis de l'éther au sommeil du linceul magnifique comme la cape d'hermine de l'Himalaya²⁶².

Les mots se répètent, se complètent et avancent à la fois. La progression se fait en tournant sur elle-même :

... effeuille au roulis du linceul de nacre lamé, une rose des vents dont les pétales tombant dans l'oubli font des cercles sur les temps²⁶³.

Le mouvement est comme celui d'une feuille qui tombe en tourbillonnant. Lorsque Faustus semble s'achever dans l'abîme et l'absence, le texte redémarre sur la phrase suivante inaugurant les deux derniers paragraphes :

Je te salue pointe fondamentale²⁶⁴

Recommencement, ouverture marquant un changement d'échelle - « monde de l'au-delà des mondes qui est au-dedans de moi » - grand écart entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, l'extérieur et l'intérieur. Un autre cycle est amorcé. A nouveau, l'alpha et l'oméga, le début et la fin, la fin et le début. Lorsque le néant est évoqué, il est immédiatement suivi, à l'opposé, des mondes de mondes. Le néant et le macrocosme sont reliés et entre les deux se trouve Faustus.

Les doubles de l'artiste

Faustus

Les répétitions qui structurent la matière des textes trouvent un écho dans les dédoublements, les multiplications et les divisions qui déploient la figure de Faustus. La présentation de Faustus se fait de plusieurs manières traduisant la réalité plurielle du personnage et sa complexité due aux sources multiples qui l'inspirent mais aussi à l'état fragmentaire et hétérogène des *Trois fragments*²⁶⁵, à leur inachèvement et à l'arbitraire apparent, en l'absence d'autres manuscrits, de la reconstitution ultérieure.

²⁶² *Les Ecrits*, 1973, p. 70.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁶⁵ Les textes correspondant aux *Trois fragments* qui inaugurent Faustus dans l'édition des écrits de 1973 ne figurent que de façon incomplète dans les deux premières pages du cahier vert. Pour le reste les manuscrits sont manquants.

La première approche de Faustus est établie par la négative et la description est indirecte :

Pas d'enfance très couvée... pas de beautés clandestines... pas de robes noires... pas dans un collège... non rien de tout cela... car Faust n'a pu grandir comme les enfants de son âge. L'imaginer enfant, n'est-ce pas l'insulter ? Et quel voyant pourrait dire son âge ? Que d'audace pour le nommer ! Quel non-sens de le définir ! Et pourtant je vous présente ce...²⁶⁶

Donc une définition en creux qui laisse entrevoir, comme laissé de côté, un univers gothique, sombre, au style fleuri, évocateur du contexte des modèles illustres de Marlowe et Goethe ainsi que du Faust historique - le Docteur Georgius Sabellicus Faustus qui aurait vécu au début du XVI^e siècle. Réquichot semble prendre de la distance vis-à-vis de ces références dont il évacue partiellement le pittoresque sans toutefois s'en affranchir totalement²⁶⁷. La « figure ténébreuse » subsiste et l'ambiance gothique en constitue le décor.

Sur le plan du style, les textes du « *Faustus* » sont quelque peu décalés et anachroniques en regard de la production littéraire parisienne des années 1950 marquée entre autres par le surréalisme, le lettrisme et des personnalités telles que Raymond Queneau, Samuel Beckett ou Camus. Le choix des figures de Faust et d'Orphée, le vocabulaire « gothique » presque fantastique, l'emphasis du ton, la richesse dans le choix des mots, l'usage d'oxymores, l'expression des extrêmes... sont autant de formes mises au service d'une thématique romantique : la solitude, la relation à une nature indomptée, l'inaccessible.

Ce décalage d'époque et le dépaysement produit, accentuent la distance entre l'histoire racontée et la réalité autobiographique qui la sous-tend. Réquichot éloigne par le recours au mythe ce qu'il rapproche en usant de la première personne. La référence est plus dans la description de ce cadre que dans l'histoire elle-même. Il n'y a pas de pacte avec Méphistophélès, pas de Marguerite mais un glissement de Faust vers Orphée et d'Orphée vers Narcisse, dans ce sens et dans l'autre :

²⁶⁶ Premier paragraphe qui constitue l'entrée en matière choisie par Marcel Billot pour l'édition, *Les Ecrits*, 1973, p. 27.

²⁶⁷ Il n'y a pas chez Réquichot de projet de réactualiser le mythe en l'inscrivant dans une contemporanéité à l'instar du livre de Thomas Mann, *Le Docteur Faustus* écrit entre 1943 et 1947, traduit et publié en France en 1950 aux éditions Albin Michel, qui s'inspire pour Faust des personnalités de Nietzsche et de Schönberg. Là encore il n'est pas possible de déterminer si cet ouvrage a été une source directe pour Réquichot. Le réemploi de la forme latine du nom « Faustus » pourrait le laisser supposer si ce n'est qu'elle est aussi employée dans la version originelle et donc anglaise de Marlowe *The Tragical History of Doctor Faustus* (pas dans la traduction).

Les mythes ne sont donc pas des monuments que les auteurs devraient conserver dans leur état ancien. Ce sont des instruments malléables et modifiables qui permettent tour à tour de dire le moi sans narcissisme, d'exprimer sans pesanteur un engagement politique ou métaphysique ou simplement de donner un éclat au réel²⁶⁸.

La deuxième présentation est directe²⁶⁹ et pourtant non dénuée d'ambiguïté. L'auteur apparaît et disparaît derrière le personnage, le nom Faust ou Faustus n'est pas cité. Le personnage est associé à « un frère mythologique » et dissocié de Don Juan. Réquichot l'éloigne, le met hors de portée, le rend inaccessible, le tient à l'écart de l'humain et le précise dans ce qu'il a d'exceptionnel qui le rapproche du mythe. Faustus est à mi-chemin entre l'homme et Dieu Il est un être quasiment surnaturel, aux prises avec l'essence des choses, hors du quotidien et des banalités de l'existence. Sorte de surhomme tel que Nietzsche le définit :

... corde tendue entre la bête et le Surhomme - une corde au-dessus d'un abîme.
Danger de franchir l'abîme - danger de suivre cette route - danger de regarder en arrière -
danger d'être saisi d'effroi et de s'arrêter court !
La grandeur de l'Homme c'est qu'il est un pont et non un terme : ce qu'on peut aimer chez
l'homme c'est qu'il est transition et perdition²⁷⁰.

²⁶⁸ MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Les Mythes revisités », in SCHNYDER Peter (dir.), *Métamorphoses du mythe : Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2008, (Université/Domaine littéraire), p. 475.

²⁶⁹ *Les Ecrits*, 1973, p 27- 9 / Cahier vert, p. 1-2.

²⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Aubier Montaigne, 1954, p. 55, qui fait écho aux propos d'Hölderlin dans une lettre adressée à son frère le 13 avril 1795, c'est-à-dire cinq années à peine après la publication par Goethe de *Faust : un fragment*, publication qui précède celle de *Faust* en 1808 et celle, posthume, du *Second Faust* en 1832 : « Il y a dans l'homme une aspiration vers l'infini, une activité qui lui rend toute limite, tout arrêt proprement impossible à l'état permanent, qui tend au contraire à devenir toujours plus libre, plus étendue, plus indépendante ; cette activité infinie par son instinct est cependant limitée ; l'activité infinie, illimitée selon son instinct, existe nécessairement dans la nature d'un être doué de conscience (d'un moi selon l'expression de Fichte), mais la limitation de cette activité est elle aussi nécessaire dans un être conscient ; car si l'activité n'était pas limitée, imparfaite, alors elle serait tout et en dehors d'elle il n'y aurait rien, donc si notre activité ne rencontrait aucune résistance extérieure, il n'y aurait rien en dehors de nous, nous n'aurions aucune connaissance de rien, nous n'aurions pas de conscience ; si rien ne nous était contraire, il n'y aurait pas pour nous d'objet, mais autant la limitation, la résistance et la souffrance qu'elle occasionne sont choses nécessaires à la conscience, autant est nécessaire l'aspiration à l'infini, l'activité illimitée par son instinct chez l'être conscient. Car si nous n'aspirions pas à être infinis, libres de toute entrave, alors nous ne sentirions pas non plus que quelque chose s'oppose à cette aspiration, nous ne sentirions rien qui soit différent de nous, nous ne connaîtrions rien, nous n'aurions pas de conscience. » Dans cette configuration contradictoire ou plutôt cette configuration contrariée, il y a deux phases complémentaires : un mouvement que l'on pressent ascensionnel, phase d'extension, d'expansion et un temps d'arrêt qui agit sur le mouvement en le bloquant. C'est ce moment d'arrêt qui rétroactivement permet la conscience du mouvement. Donc une interdépendance soulignée par Hölderlin. La limite stoppe l'élan mais ce faisant, le révèle. La sagesse qui naît de cette prise de conscience n'exclut pas l'insatisfaction première générée par la tension entre le désir d'infini et la conscience des limites humaines. La volonté de dépassement de ces limites est à l'origine du projet faustien.

La présentation du personnage joue sur les extrêmes et les opposés : « morts et naissances alternatives », « trop hauts excès de lumière/Figure ténébreuse » ; elle valorise au moyen d'un langage emphatique et déconcerte à la fois : « santé débile/léthargie ». Le vocabulaire renvoie au sublime comme concept esthétique. La nature dans ce qu'elle a de grandiose et d'inaccessible aux simples mortels sert de reflet ou de métaphore aux sentiments extrêmes : « ascension des cimes/fuites sans rivages/île sans limites/isolement/abîme/éblouissement/ténèbres/vertiges... » En lui s'exprime le divin : « le nectar de sa pensée se fait parfois chair/génie/archangélisme du verbe... »

Faustus touche au divin mais il est aussi « le mystique de la laideur » et « le sublime érotomane », donc du côté des sens, des sensations, de la jouissance, du corps. Fini les espaces éthérés et les questionnements spirituels ou métaphysiques. Le « vaste univers » laisse alors place à la violence, à la réalité triviale et obscène, à la chair non sublimée, à la viande, aux viscères et au sexe. La part sombre n'est plus abîme et chute, elle est matière inavouable et corrompue. Il y a du Mister Hyde en Faustus. Le passage décrivant le foie de cheval atteint d'un cancer rappelle « La Charogne » de Baudelaire. Sexualité animale, violence, pourriture. La mort est dans tout ce qui est organique et donc voué à la disparition. Mais même dans cette réalité-là, la beauté est présente de même que la possibilité de transformer « la souffrance en jouissance » et l'ignominie en extase :

C'est un sublime érotomane : le moindre phénomène de la nature devient pour lui une source obsessionnelle de contemplation ; les vaches dans les prés le frappent par leur voluptueuse nudité ; il retrouve partout l'objet de son désir ; le robinet, la grande cheminée d'usine crache le sperme en fumée ou en eau. Il admire sa verge dans le piston de locomotive ; le trou laissé par un clou dans un mur de plâtre est la porte d'un mystérieux vagin. Il baise les trous de serrure car ils sont des sexes. Il glane le rêve dans l'ignominie. Son pénis est une parure meurtrière, il martyrise tout ce qu'il aime. Le coït s'exalte chez lui par des mutilations de verges, des tuméfactions de clitoris, des perforations d'intestins, des déchirements de diaphragmes, des oppressions de cœur qui se débat, sanglant comme un oiseau qui meurt²⁷¹.

Ici foisonnent verges, canal de l'urètre, tympan, robinet, grande cheminée d'usine, piston de locomotive, pénis, intestins comme leurs contreparties : trous, vagins, bouche, dents, trous de serrure, perforations... Une autre manière de retrouver les circonvolutions, les contractions et les détentes, les orifices des dessins spiralés et des sculptures d'anneaux.

²⁷¹ *Les Ecrits*, 1973, p. 77.

Un autre passage érotique figure dans le cahier vert, petit texte inédit probablement censuré en raison de l'emploi du « je » et des indications précises mentionnées :

Je glissais ma queue dans son étroit vagin ainsi que Madame L. au soir tombant faufila sa main dans la fente fine de la palissade donnant avec une tendresse arriérée un délicieux mou de veau aux chats sauvages de la rue de Rennes attardés dans la ville moderne.

Vagin, pli fessier, brèche de planche qu'importe mais importe surtout le ton de la prière qu'inspire notre entrée par ces étroites portes. L'astronome perçant du rayon même de son regard le verre²⁷².

Ce sont les seuls textes ouvertement érotiques de Réquichot, conservés tout au moins.

Faustus est une sorte de divinité autogène, qui pose comme priorité l'exploration de ses propres contrées. Les propos qui l'évoquent mettent en avant une sorte de narcissisme introspectif, d'onanisme intellectuel, d'autosuffisance.

A partir de là, Réquichot déplace la figure de Faust du lieu où le mythe la situe, incarnation de la toute puissance et de la damnation de l'artiste créateur, vers sa propre expérience. Il la nourrit de ses propres questionnements, de ses doutes et de ses passions, y glisse indirectement une part autobiographique tout en se défaussant²⁷³. Il s'avance et recule à la fois. Se dévoile et botte en touche en généralisant. Le narrateur s'implique et nous implique à la fois :

Je vous présente un monsieur qui est moitié moi-même, moitié tout le monde, surtout personne²⁷⁴.

Il est intéressant de pointer les trois étapes engagées dans cette phrase.

« Moitié moi-même » contient la problématique du double Réquichot / Faustus. A noter qu'il divise plus qu'il ne double ou plutôt qu'en divisant, il double. Cette affirmation d'une personnalité partagée est présente également dans les faux dialogues - ou monologues à l'apparence de dialogues - du « *Livre de la Crainte* » où alternent le « je » et le « tu »²⁷⁵.

²⁷² Cahier vert, p. 52. La dernière phrase : « *L'astronome perçant du rayon même de son regard le verre.* » est réemployée dans le même manuscrit p. 69 et dans la feuille volante numérotée 25 et 52 bis associée à ce manuscrit.

²⁷³ « *Il fit ses premières études dans un cloître* », comme c'est le cas pour Réquichot lui-même qui fréquenta différentes institutions religieuses jusqu'en 1945.

²⁷⁴ *Les Ecrits*, 1973, p. 27. Peut-être une allusion ou une réminiscence du titre du conte philosophique de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : Livre pour tous et pour personne*.

²⁷⁵ Le *Je est un autre* de Rimbaud comme *Lui* ou *Le Horlà* pour Maupassant révèlent pour Clément ROSSET l'inversion, le basculement. Le double fictif a pris la place de l'écrivain : « Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas

« Moitié tout le monde » affirme, au-delà du dédoublement, la démultiplication. Ou peut-être la part commune qui ramène à l'humain, au générique. Ce qui ne caractérise pas l'individu mais l'espèce ; ce qui nous rassemble mais ne nous distingue pas.

« Surtout personne », révèle finalement l'irréalité du double, de l'autre fictif. Il n'est qu'une projection littéraire qui n'est même pas inventée de toutes pièces mais réutilisée. Il n'y a personne de réel derrière et peut-être tout simplement un vide, une absence.

A l'instar du modèle illustre, Faustus a fait le tour des connaissances humaines et en éprouve les limites :

J'ai su tout ce qu'on peut savoir.
J'ai vu tout ce qu'on peut voir²⁷⁶.

Philosophie,
Droit, médecine,
Théologie aussi, hélas !
J'ai étudié à fond avec un ardent effort.
Et me voici, pauvre fou, tout juste aussi avancé que naguère...²⁷⁷

Comme lui, il cherche à comprendre. Mais les espaces à explorer, les terres vierges, ne sont plus devant mais dedans, en deçà de l'humain plutôt qu'au-delà afin de remonter ainsi à l'origine de toutes choses. Un retournement s'amorce qui va de l'extérieur vers l'intérieur :

Je te salue pointe fondamentale, monde de l'au-delà des mondes qui est au-dedans de moi.
Pour qui sait voir au-dedans de lui, il y a un monde au-delà des mondes...²⁷⁸

Afin de connaître le monde
Dans sa texture intime,
De contempler les forces actives et les éléments premiers,
Et de ne plus tenir boutique de mots creux²⁷⁹.

La dualité chez Réquichot ne passe donc pas par un pseudonyme qui permet de dissocier l'artiste de l'écrivain²⁸⁰ mais par un personnage qui lui sert d'alter ego à l'intérieur

l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre. A lui le réel, à moi l'ombre. » *op. cit.*, p. 91. La formule célèbre de Rimbaud « Je est un autre », notée dans une lettre que ce dernier envoie à Georges Izambard le 13 mai 1871 reprise dans la lettre au poète Paul Demeny le 15 mai 1871, est précédée de cette autre formule assez proche, écrite par Gérard de Nerval au bas d'un de ses portraits photographiques en 1854 : « Je suis l'autre ». Au dédoublement du poète inspiré qui assiste, passif, à ce qui s'exprime en lui et que signifie Rimbaud, qui poursuit dans la lettre à Demeny par « J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute... », s'oppose le trouble plus profond du poète d'*Aurélia ou le rêve et la vie*.

²⁷⁶ « *Cantique du Dr Faustus* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 47.

²⁷⁷ Début du monologue sur lequel s'ouvre l'ouvrage de Goethe, *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁸ « *La Mort euphorique du Docteur Faustus* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 71.

²⁷⁹ GOETHE, J. W., *op.cit.*, p. 15.

²⁸⁰ Comme c'est le cas par exemple pour Fred Deux, dont le pseudonyme Jean Douassot a été souhaité et trouvé par René Julliard son éditeur qui souhaitait distinguer l'écrivain de l'artiste et ne pas assujettir l'écriture

du texte. Faustus, soi à la troisième personne, non pas l'auteur mais le sujet de l'écriture, le centre, celui autour duquel le (les) monde(s) tourne(nt). La dualité est au sein même de l'écriture. Très présente au début, elle tend à se dissoudre au fur et à mesure de l'évolution de l'œuvre, lorsque Faustus peu à peu disparaît en tant que personnage nommé, identifié, lorsque que les écrits se délitent pour retrouver un état originel, d'avant la forme et rejoignent peu à peu la ligne et les dessins.

Narcisse

Le double est donc une des premières formes du retournement. Fausse altérité et vrai miroir dont la symétrie révèle le pliage central. Lorsque Faustus se retourne sur lui-même il devient Narcisse. Lorsqu'il se retourne sur l'autre, il devient Orphée. Le retournement est à l'œuvre dans ces deux mythes. Retournement sur soi, retournement sur l'autre : deux boucles.

Le même affleure dans la figure de Narcisse étrangement liée par Réquichot à celle d'Orphée. Les deux se situent à la frontière entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, entre la lumière et l'obscurité, entre la surface et la profondeur et font la traversée :

J'ai voulu embrasser l'onde illusoire, mais je n'ai approché que sa surface et lorsque j'ai plongé dans le miroir des eaux, déjà tu n'étais plus là. Je t'ai aperçu de la surface, j'ai espéré que tu logeais dans les profondeurs, mais déjà tu n'étais plus là. Alors j'ai cru que tu étais plus loin même que les profondeurs, et j'ai senti l'effroi de ton absence sans retour²⁸¹.

Il s'agit pour Narcisse de briser le miroir qui reflète ce qui est déjà, traverser sa surface pour aller au-delà. Seule l'image redouble le réel, image-miroir dont la surface sert de plan de symétrie. Le retournement dans ce cas est réflexif et la traversée s'oppose au redoublement en faisant disparaître l'image :

à l'œuvre plastique et réciproquement. Le pseudonyme a été utilisé pour quatre livres d'inspiration fortement autobiographique : *La Gana*, *La Perruque*, *Sens inverse*, *Nœud Coulant*. Il est fort probable que la proximité avec la vie racontée, nécessite le pseudonyme. Une manière de prendre de la distance, de se dédoubler afin de mieux voir et décrire la réalité vécue. « C'est là que j'ai rencontré mon double parce que de Douassot et de Deux, je ne sais toujours pas qui est le double. J'ai rencontré celui qui exigeait tout de l'autre, qui attendait tout de l'autre. » in WAT Pierre, *Miroir des questions : entretien avec Fred Deux*, Paris, ENSBA, 1990, p. 13. Il est notable de constater la dualité non seulement dans le nom qui la comporte déjà mais dans le pseudonyme Doua, duel, d'où le sentiment d'avoir affaire à deux fois deux. Fred Deux est contemporain de Réquichot, associé au Surréalisme, il rencontre Breton en 1951, Hans Bellmer dans les mêmes années et expose le 5 décembre 1952 avec les surréalistes à la galerie de l'Etoile scellée, dont Breton est le conseiller artistique (sont présents dans l'exposition : Ernst, Tanguy, Brauner mais aussi Simon Hantaï et d'autres jeunes artistes). Il reste engagé dans le groupe jusqu'en 1954. Réquichot qui a achevé son service militaire en octobre 1952 a pu voir certaines de ses œuvres dans les expositions surréalistes auxquelles il participait.

²⁸¹ « Faustus : Invocation vers Orphée », in *Les Ecrits*, 1973, p 38.

Plaisir ! Lorsqu'il me frôlait comme le vent, il ne pouvait se saisir ; à peine était-il offert, qu'il se brisait comme un vase d'argile. Il était semblable à mon image que moi-même verrait dans la glace : entre lui et moi passerait toujours l'onde illusoire²⁸².

Entre lui et moi, toujours le plan du miroir qui est aussi celui de l'image et de la peinture. Daniel Arasse voyait dans Narcisse l'inventeur de la peinture parce qu'il fait face à une surface qu'il désire mais ne peut toucher et qui donc lui échappe :

La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ?

(...) Et c'est aussi ce qu'il ne peut pas faire avec sa propre image reflétée dans le miroir de la fontaine. Il ne peut ni la toucher ni la baiser. Alors il la perd, elle se perd. Narcisse est l'inventeur de la peinture parce qu'il suscite une image qu'il désire et qu'il ne peut ni ne doit toucher. Il est sans cesse pris entre le désir de l'embrasser, cette image, et la nécessité de se tenir à distance pour pouvoir la voir²⁸³.

Or le mythe de Narcisse est indissociable de celui d'Echo et la question du redoublement n'est pas le seul fait de l'image que le reflet traduit mais aussi celui du langage. Si Narcisse ne trouve face à lui non pas un autre désirable mais lui-même, c'est aussi ses propres paroles qui lui sont renvoyées, répétées par la bouche d'Echo :

Echo, qui renvoie le son, le voit. Echo avait alors un corps et n'était pas une simple voix ; et pourtant déjà bavarde, elle usait de sa bouche, tout de même qu'aujourd'hui, pour s'évertuer à répéter, d'une phrase, les derniers mots. Junon en était cause. (...) Echo ne peut, lorsqu'on a fini de parler, que redoubler les sons et répéter les paroles entendues²⁸⁴.

Mais la répétition dans les deux cas est partielle et illusoire. Le reflet n'est qu'une image qu'il ne peut embrasser et ses mots lui sont renvoyés déformés. Le dialogue entre Echo et Narcisse n'en est pas un, il ne génère qu'impuissance et frustration.

Orphée

Pour Orphée, le retournement est double. Il est celui du trajet : descente et remontée mais aussi celui du regard. Orphée obtient de ramener Eurydice. Il inverse le cours des choses et repousse les frontières de la mort mais il annule cette victoire en se retournant une fois de trop. En regardant en arrière il renvoie Eurydice aux enfers et rend vain le chemin parcouru. Orphée²⁸⁵ perd son amour en le contemplant. Il est celui qui plonge

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, op. cit., p 150-151.

²⁸⁴ OVIDE, *Les Métamorphoses*, chant III, 359 -374, Paris, Flammarion, 1966, (Garnier Flammarion), p. 99.

²⁸⁵ Le film *Orphée* de Jean Cocteau qui sort en 1950 propose une relecture du mythe, qui d'une certaine manière associe plus fortement Orphée à Narcisse. Le miroir devient la porte d'entrée du royaume de la mort.

dans les profondeurs pour ramener la beauté à la lumière et échoue à la fin. Figure partagée entre l'ombre et la lumière, Orphée se voit refuser le droit de voir et paie le prix d'un regard interdit, d'un désir trop fort.

Ce que retient Réquichot de ces figures de Narcisse et Orphée c'est que l'amour de l'autre est impossible parce que subordonné à la quête de soi. L'autre n'est finalement qu'un obstacle sur le chemin de la connaissance de soi :

Sache Faustus, qu'on aime jamais quelqu'un ni quelque chose, mais seulement à travers soi le plaisir d'aimer. (...) Amour, c'est le plus subtil égoïsme, car pour le satisfaire il faut être deux mais pour le sentir il faut être seul²⁸⁶.

A moins qu'il ne soit le résultat d'un dédoublement de soi comme l'expriment la première personne et le possessif redoublé dans la première partie de la phrase suivante qui se dissocient en « toi » et « moi » dans la deuxième partie :

J'ai voulu toucher ma main de mon doigt : entre toi et moi passait toujours l'onde illusoire²⁸⁷.

Même cet autre identique à soi et placé devant reste hors de portée puisqu'il ne peut être atteint par le toucher « il ne pouvait se saisir », pas plus que par la vue « je t'ai aperçu de la surface (...) mais déjà tu n'étais plus là », ou par les mots « Les mots qui te nommaient se changeaient en cristaux friables »²⁸⁸.

Le glissement du je au il, fréquent dans les textes, nourrit la confusion :

... je meurs à chaque minute pour une forme de mon âme qui ne reviendra jamais plus. Cette conscience de la fuite et son obsession d'analyse de l'élément fuyant sont la base même de son angoisse²⁸⁹.

Miroir qu'Orphée franchit à la quête de l'autre mais aussi à la quête de soi. Passage que Cocteau accomplit dix ans plus tard avec *Le Testament d'Orphée*, film réalisé en 1959 et diffusé en 1969, en incarnant en tant qu'acteur la figure d'Orphée précédemment jouée par Jean Marais. Le face à face n'a pas lieu avec l'autre mais avec soi-même. Réquichot a-t-il vu ou lu Cocteau ? C'est probable. Comme lui, il soulève les questions de la dualité, du semblable et de l'inversé, du passage, de la séparation entre le réel et l'imaginaire. L'analyse qu'Enrico CASTRONOVO fait de l'œuvre de Cocteau, la figure de l'Orphée au miroir d'une part et la relation entre la traversée du miroir, la descente aux enfers et le travail de l'écriture comme quête intérieure d'autre part, explicite la relation Orphée / Narcisse : « L'idée centrale de cette pièce est que la descente aux enfers et le contact avec la mort sont nécessaires pour que le poète soit digne d'être sacré et célébré en tant que tel. (...) Or pour se mettre en relation anticipée avec la mort, le poète doit entrer dans le miroir : cette traversée est la métaphore du face à face avec soi-même - avec sa propre mort - à travers cet avatar de la page blanche qu'est le miroir. » In « Jean Cocteau et les mythes de mort », in *Métamorphoses du mythe*, op. cit, p. 512.

²⁸⁶ « Invocation vers Orphée », in *Les Ecrits*, 1973, p. 38.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 30.

Monsieur Teste

Avec « *Faustus* », le dédoublement est actif au niveau du texte même et de l'entreprise située par Réquichot à mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie, ayant conscience ce faisant, à l'instar du modèle illustre, de s'engager sur des chemins de connaissance. Le récit est celui d'une prospection, d'une sorte de parcours initiatique mais il est aussi le moyen par lequel l'auteur s'explore lui-même. L'auteur est le narrateur et le héros à la fois. Il est intérieur et extérieur au récit. Réquichot se perd dans Faust ou Faust dans Réquichot.

La forme de dialogues et d'interrogations mis en place par un narrateur/auteur avec son personnage principal, de même que la fascination du premier pour le second, est à remarquer dans *Monsieur Teste* de Paul Valéry - ouvrage de référence pour Réquichot²⁹⁰. Dans *Faustus* comme dans *Monsieur Teste*, le désir du narrateur à décrypter le mystère d'une personnalité hors norme sert d'argument à l'écriture. La toute puissance de Teste, en dépit d'une misanthropie certaine et d'une apparente insignifiance, comme celle de Faustus quelque peu surhumaine, en font des personnages solitaires, sans attaches, libres, engagés dans un extraordinaire travail de la pensée en quête d'elle-même. Si la confusion s'établit entre l'auteur et le narrateur permettant au premier d'entrer dans le récit et d'approcher au plus près le personnage qui en constitue le centre, elle s'établit aussi dans le cours du récit entre ce personnage et le narrateur lui-même dont il pourrait-être un double émancipé. Cette triangulation auteur / narrateur / personnage confirme dans tous les cas l'entreprise de dédoublement nécessaire afin que se transmette l'expérience menée. La dimension exceptionnelle de ces êtres hors du commun et pour cette raison, solitaires, nécessite un témoin qui raconte. Le récit se fait au prix d'une dissociation mais ne s'arrête pas là, Faustus se multiplie et se divise :

Vous feriez une erreur en pensant qu'il se dédouble seulement en étant ensemble l'objet de l'expérience et l'expérimentateur. S'il est objet et sujet, il est aussi amoureux de l'objet, son

²⁹⁰ « Je relis *Monsieur Teste*, comme chaque année à cette époque : un livre dont je pense les pages très souvent d'une façon nouvelle, ce qui fera dire à certains que sa richesse lui est une faculté de renouvellement, à moins que sa force de pénétration dans le mental du lecteur ne lui rende plus sensibles les modifications survenues à sa personne ; à moins encore que des pensées aient plusieurs sens. Je me penche sur ces choses qui pour quiconque fait une œuvre ou s'efforce d'en faire une sont d'autant plus sensibles qu'elles ne restent pas toujours intérieures et ne sont pas moins troublantes parce qu'elles sont plus vérifiables. C'est pour aborder ces domaines avec des bases précises que je te demanderai si tu ne connaîtrais pas un livre ou deux traitant de questions psychiques, psychanalytiques, etc. » in Lettre n°20, C.R., p. 293.

organisateur, il est la voie du développement de cet objet, il n'est pas seulement double, mais triple, quadruple, etc. Il se demande parfois combien il lui est nécessaire d'être²⁹¹. Je suis marié avec moi ; ma moitié n'est peut-être qu'un dixième, vous savez que je n'ai pas encore trouvé mon nombre²⁹².

Ce principe de multiplication est présent dans *La Soirée avec Monsieur Teste*. Le narrateur y écrit :

C'étaient, invisibles dans leurs vies limpides, des solitaires qui savaient avant tout le monde. Ils me semblaient doubler, tripler, multiplier dans l'obscurité chaque personne célèbre²⁹³.

Nombreuses sont les similitudes entre Faustus et Monsieur Teste. Ils incarnent le même personnage investi d'une mission, le même décalage avec le reste de l'humanité, la même figure de chercheur à la fois unique et multiple. Mais si Faust se différencie du commun des mortels par une dimension mythique qui le fait évoluer dans d'autres temps et d'autres espaces, c'est au contraire par son insignifiance apparente et son égocentrisme absolu que Teste s'extrait de la masse. Son énergie semble toute entière consacrée à absorber et transformer ce qui se présente à lui. Une entreprise qui vise à modifier la création pour l'ajuster à ses propres besoins. Sorte de genèse seconde dont il serait l'unique bénéficiaire, le seul héritier. Œuvre finale, concentrée :

(...) un être dont l'esprit paraissait transformer pour soi seul tout ce qui est, et qui opérait tout ce qui lui était proposé ? Je devinais cet esprit maniant et mêlant, faisant varier, mettant en communication, et dans l'étendue du champ de sa connaissance, pouvant couper et dévier, éclairer, glacer ceci, chauffer cela, noyer, exhausser, nommer ce qui manque de nom, oublier ce qu'il voulait, endormir ou colorer ceci et cela...

Leur solitude les rassemble :

Inutile de vous dire que cet homme n'est pas marié ; la solitude de l'amour ne lui semble pas assez intime²⁹⁴.

Les bras d'une Berthe, s'ils prennent de l'importance, je suis volé - comme par la douleur...²⁹⁵

Réquichot se retrouve en Monsieur Teste. Comme lui, il recherche l'isolement pour mener à bien son œuvre. Mais si la solitude permet à Teste de s'accomplir - l'autre est un obstacle dont il se débarrasse apparemment sans regret - pour Réquichot, il n'en est pas de même. Trop d'exigence et de fragilité à la fois crée un gouffre entre l'autre espéré, désiré -

²⁹¹ *Les Ecrits*, 1973, p. 30.

²⁹² *Ibid.*, p. 31.

²⁹³ VALÉRY, Paul, *La Soirée avec Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, (1946), 2008, (L'imaginaire), p. 17.

²⁹⁴ *Les Ecrits*, 1973, *Ibid.*

²⁹⁵ VALÉRY, Paul, *op.cit.*, p 32.

un autre à même de comprendre et de partager - et la réalité qui blesse parce qu'elle ne correspond pas aux attentes. La solitude n'est qu'un refuge pour éviter l'incompréhension ressentie comme un échec. Réquichot protège son œuvre et par là même se protège d'autrui :

Je méprise les autres car j'ai mon univers, dit-il. Je dis bien univers, c'est-à-dire que les autres y sont inclus. Je sais qu'ils me le rendent mais je les ignore²⁹⁶.

« Je suis chez MOI, je parle ma langue », dit Monsieur Teste. Cette mise à distance de l'autre révèle chez Réquichot une certaine vulnérabilité alors que chez Teste, tout entier investi dans ses préoccupations mentales, elle est détermination. Ces deux figures solitaires sont très éloignées de la définition de l'art et de l'artiste donnée par Albert Camus dans son discours prononcé à Stockholm le 10 décembre 1957 :

L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger...²⁹⁷

Il y a chez Teste quelque chose de fascinant mais d'inhumain face à la fragilité trop humaine de Réquichot. La part inhumaine de Réquichot c'est Faustus et en cela il tient de Teste. Ils se ressemblent jusqu'aux portraits détournés que constituent les descriptions parallèles de l'appartement de Teste et de la chambre de Faustus. La chambre par essence étant une métaphore de l'intime y pénétrer c'est, d'une certaine manière, pénétrer à l'intérieur. Mais la réalité de ces deux chambres déconcerte celui qui en attendait plus d'informations.

Celle de Faustus est vide, à l'exception d'une table et de deux livres : *L'Enseignement* de Ramakrishna et *Juliette* de Sade. Là encore, un grand écart, un fil tendu entre les deux extrêmes évoqués par ces références, apportant vraisemblablement un indice autobiographique. Aux murs, des textes écrits inachevés ou effacés :

Je le reconduisis un soir chez lui. « Voulez-vous entrer », me dit-il. C'était peut-être l'occasion de connaître son intérieur - les murs prennent les plis des âmes qu'ils isolent. Je dis oui. Il me fit monter en un lieu que je ne sais encore nommer une chambre, un taudis, un sanctuaire ou

²⁹⁶ *Les Ecrits*, 1973, p. 127.

²⁹⁷ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1997, p. 20.

un laboratoire. La pièce unique était vide, les murs blancs étaient nus ; sur une table boiteuse, *L'enseignement* de Ramakrishna et *Juliette* du Marquis de Sade. Je n'avais pas distingué que sur les murs, au crayon, il y avait des inscriptions mais les voyant, je m'approchais et comme il venait d'allumer la lampe, je pus lire des phrases tantôt inachevées, tantôt presque effacées, quelquefois de fort longs textes²⁹⁸.

Celle de M. Teste est d'une banalité et d'une tristesse qui font d'elle une sorte de chambre générique, « quelconque ». Le strict minimum utilitaire, pas de livres :

Nous étions à sa porte. Il me pria de venir fumer un cigare chez lui.

Au haut de la maison, nous entrâmes dans un très petit appartement « garni ». Je ne vis pas un livre. Rien n'indiquait le travail traditionnel devant une table, sous une lampe, au milieu de papiers et de plumes. Dans la chambre verdâtre qui sentait la menthe, il n'y avait autour de la bougie que le morne mobilier abstrait, - le lit, la pendule, l'armoire à glace, deux fauteuils - comme des êtres de raison. Sur la cheminée, quelques journaux, une douzaine de cartes de visite couvertes de chiffres, et un flacon pharmaceutique. Je n'ai jamais eu plus fortement l'impression du quelconque. C'était le logis quelconque, analogue au point quelconque des théorèmes, - et peut-être aussi utile. Mon hôte existait dans l'intérieur le plus général. Je songeai aux heures qu'il faisait dans ce fauteuil. J'eus peur de l'infinie tristesse possible dans ce lieu pur et banal. J'ai vécu dans de telles chambres, je n'ai jamais pu les croire définitives, sans horreur²⁹⁹.

Ces deux portraits n'offrent finalement aucune prise concrète. L'impossibilité de nommer le lieu, de le définir pour ce qui est de la chambre de Faustus, sa nudité, l'inachèvement, la présence d'écritures inachevées ou presque effacées, tout comme l'impersonnalité et la banalité de celle de Teste, confirment l'irréalité de l'une et de l'autre et renvoient au sommeil ou au rêve :

Faustus : « On ne descend pas, on plane³⁰⁰ »

Teste : « Je fais la planche. Je flotte³⁰¹ ! »

Si Monsieur Teste est associé par Réquichot à Faustus dans le mouvement engagé vers la quête de soi, c'est peut-être parce que Valéry lui aussi, dès 1940, investit le personnage de Faust. A l'origine de ce choix il y a, chez ce dernier, et ce n'est probablement pas un hasard, une prise de conscience de son propre dédoublement :

(...) Or, un certain jour de 1940, je me suis surpris me parlant à deux voix et me suis laissé aller à écrire ce qui venait. J'ai donc ébauché très vivement et - je l'avoue - sans plan, sans souci d'actions ni de dimensions, les actes que voici de deux pièces très différentes, si ce sont là des pièces. Dans une arrière-pensée, je me trouvais vaguement le dessein d'un Ille Faust qui pourrait comprendre un nombre indéterminé d'ouvrages plus ou moins faits pour le théâtre : drames, comédies, tragédies, féeries selon l'occasion : vers ou prose selon

²⁹⁸ *Les Ecrits*, 1973, p. 32.

²⁹⁹ VALÉRY, Paul, *op.cit.*, p. 28.

³⁰⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 29.

³⁰¹ VALÉRY, Paul, *op.cit.*, p. 29.

l'humeur, productions parallèles indépendantes, mais qui, je le savais n'existeraient jamais...³⁰²

Cette dissociation, qui permet au chercheur de se prendre comme objet de son étude, est liée, tant par Valéry que par Réquichot, à des formes rationnelles de la pensée qui peuvent paraître contredire la figure quelque peu médiévale du savant qu'incarne Faust.

A ces propos de Valéry écrits en 1932 dans ses *Cahiers* :

Après tout - JE suis un système terriblement simple, trouvé ou formé en 1892³⁰³ - par irritation insupportable, qui a excité un moi n°2 à détacher de soi un moi premier - comme une meule trop centrifugée ou une masse nébuleuse en rotation³⁰⁴.

On peut rapprocher ceux de Réquichot :

J'envisageais alors que l'important n'était peut-être pas un élément solitaire tel que : connaissance, être, je, vérité, etc. mais leur rencontre. Il s'agissait alors d'apprécier quel était le nombre des éléments devant figurer à cette rencontre pour que la chose, la connaissance, peu importe le nom qu'on lui donne (on peut l'appeler N) soit obtenue. Il s'agissait peut-être d'analyser ce N. N était fait de la présence de : être, plus connaître, plus vérité, plus moi, plus réalité, plus sentir. Obtention de $N = E+V+M...$ N se simplifiait, devenait précis comme un nombre puis abstrait n'existait plus. Il y avait alors subitement une erreur. Je pouvais mettre N sous forme de phrases qui n'étaient que d'autres aspects de la somme (...)³⁰⁵

La tentative d'explication par le biais de mécanismes physiques pour Valéry ou par les mathématiques pour Réquichot, n'est finalement qu'une proposition de mise en forme de notions abstraites, un essai plus ou moins convaincant de visualisation comme en témoigne l'étrange passage cité ci-dessus dans lequel Réquichot s'efforce de traduire en équation la rencontre entre l'existence de la chose et sa connaissance. Cette apparente simplification mathématique prend l'aspect d'une somme qu'il retraduit en phrases, pour aboutir au final à une infinité de variations. Deux constats en résultent qui sont l'importance de la rencontre et l'impossibilité de réduire la problématique. Notons au passage que les formes choisies pour poser le problème métaphysique qu'il cherche à résoudre sont les mathématiques (ou pseudo mathématiques : mettre en équation) et l'écriture (mettre en phrases). Ces deux

³⁰² VALÉRY, Paul, *Mon Faust*, op. cit., p. 8.

³⁰³ Dans la nuit du 4 au 5 octobre 1892, Valéry connaît à Gênes une crise existentielle qui détermine l'orientation future de son travail de pensée et d'écriture. « Et tout mon sort se jouait dans ma tête. Je suis entre moi et moi. » in Introduction biographique, *Cahiers*, t. I, Paris, Gallimard, 1973, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 20.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 835.

³⁰⁵ *Les Ecrits*, 1973, p. 127, correspondant aux pages 55 et 56 du manuscrit du cahier vert, donc rédigées avant le 15 janvier 1957 (date suivante mentionnée, Cahier vert p. 85).

formes ne s'avèrent pas opérantes. La première parce que la simplification est trop grande, le problème devient abstrait et la deuxième parce qu'elle ouvre sur tous les possibles et complique la problématique initiale sans lui apporter de solutions. La traduction d'une forme en une autre à savoir la réduction d'une notion (la connaissance) en lettre (N) et son développement en somme ($N = E + V + M \dots$) n'apporte donc pas d'éclaircissement véritable au problème posé mais les métamorphoses auxquelles elle soumet la notion en question permettent de l'envisager sous différents angles. Et dans tous les cas l'unité initiale, qu'elle soit nommée JE ou N, est divisée.

Monsieur Plume

Réquichot dans son *Journal sans dates*, rapporte un rêve, ou plutôt la suite d'un rêve sans nous en préciser le commencement :

Rêve du 4 août suite.

Ma mère assise non loin de moi m'enjoignit fortement de continuer à prendre mes médicaments. Je lui répondis qu'elle n'était pas l'orateur. Le père Coudert s'approcha de nous et me recommanda aussi un médicament au nom inconnu. Une longue clé anglaise d'acier mince sortait de ma poche : je n'étais pas du tout confus car j'étais le seul à savoir que cette clé anglaise avait été ma pine. Puis je me trouvais rue Féray à Corbeil, je croisais mon père, il me dit où il allait. Je rentrais dans le jardin de la maison ; un homme suspect me suivait ; policier, voleur, assassin ? Il entra sur les talons, je pris dans la boîte aux lettres un caillou qui était peut-être en plâtre, lui jetai à la figure ; le caillou ne retomba pas, il resta posé sur son nez, sembla même se transformer en chair. Devant le prodige, je sentis mon impuissance et compris qu'allait venir la mort. Mais je compris aussi que pour me libérer de mon inquiétude rien n'était tel que de ne pas craindre la mort ; sortant du jardin me jetais-je devant un camion en marche ou fut-ce le camion qui se jeta sur moi ? Qu'importe ! Je traversais le camion radieux comme un pur esprit. J'étais baigné d'effluves de bonheur. Une intense lumière me réveilla³⁰⁶.

Ce n'est pas tant le rêve comme objet d'analyse qui nous intéresse ici, pas plus que ce qu'il révèle ou masque de l'inconscient du rêveur mais bien plutôt le fait qu'il met en œuvre des transformations qui travaillent dans les deux sens. La verge devient clé anglaise, l'organique devient objet inanimé ; le caillou devient chair, l'inanimé devient organique. De la même manière le rêveur ne peut déterminer dans quel sens se fait le mouvement qui le projette contre le camion. Le rêve s'achève sur la mort vécue comme une dématérialisation finale libératrice - la mort comme disparition du corps et avènement de l'esprit - mais aussi sur le réveil du dormeur donc sur un commencement. L'absence du début du rêve, qui fait que l'on

³⁰⁶ *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 156-157.

entre brutalement dans la narration, laisse ce passage ouvert aux deux bouts. Tel la tranche d'une spirale saisie en cours de développement et sans lien précis avec ce qui la précède et la suit comme si l'avant était hors champ, ailleurs et l'après d'une autre nature.

Une soirée avec Monsieur Teste s'achève par l'endormissement du personnage principal, ce qui sous-entend que ce qui précède relève de l'état de veille.

Plume³⁰⁷, quant à lui, au premier chapitre du livre éponyme, dort, inscrivant potentiellement les chapitres suivants dans le domaine de la psyché. Troisième cas de figure. Plume apparaît comme un doux rêveur. La réalité glisse sur lui et ne l'atteint pas. En dépit de sa bonne volonté, il est tout à fait inadapté au monde dans lequel il vit et qui réagit agressivement à ses efforts de conciliation. Il parle, proteste mais sa parole n'est pas entendue ou tout au moins peu considérée. Ses protestations n'ont aucune portée. Il n'a pas de prise sur le monde, il est immédiatement débordé et le monde n'a de cesse de se débarrasser de cet être déplacé et incongru.

Monsieur Plume est peut-être le négatif, l'exact contraire de Monsieur Teste. Ce dernier agit sur le monde et l'asservit à ses propres exigences alors que le premier est modifié, modelé, malmené par le monde qui agit sur lui à son corps défendant. Tous les moyens mis en œuvre par Plume pour essayer de régler la situation se révèlent inadéquats et inefficaces. Ses actes n'ont pour seul effet qu'aggraver la situation, à moins qu'ils n'en aient aucun, la situation poursuivant sur sa lancée sa propre évolution. En revanche le résultat final lui est toujours néfaste. L'incongruité des situations dans lesquelles il se trouve provient autant de l'injustice qui lui est faite, sans raison aucune, que de la soumission totale qui est la sienne. Il accepte son sort sans se révolter. Plus même, il le subit et s'en accommode. L'avant dernière aventure de ce personnage, « Plume au plafond », donne une clef de compréhension de l'univers dans lequel il évolue tant bien que mal. C'est le monde à l'envers. Ce renversement des valeurs est contraire aux usages établis et même plus, contraire à toute logique et à toute raison. Seulement dans la fiction tout est possible. L'histoire qui achève la série, « Plume et les culs de jatte », fournit une clef supplémentaire : la création n'est pas fixée, elle ne tient que sous la force, sous la pression du regard. Ce que regarde Plume existe mais lorsqu'il se détourne, l'univers s'écroule, le visage d'un homme se

³⁰⁷ MICHAUX, Henri, *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963. Texte écrit en 1930, édité pour la première fois en 1938.

défait. Tout n'existe que par le regard et probablement dans l'esprit de Monsieur Plume. Si nous plaçons cela dans la perspective de son sommeil entrecoupé d'une série de catastrophes - dont la mort de sa femme écrasée par un train et la disparition de sa maison - qui ne le réveillent apparemment que pour mieux lui permettre de se rendormir, tout prend un sens et une dimension onirique. On pourrait très bien n'avoir affaire qu'à une série de songes, rêvés plusieurs nuits durant.

Teste, étymologiquement provient du latin *testa* qui signifie coquille, carapace, tuile ou pot puis crâne, boîte crânienne et finalement tête. Monsieur Teste pourrait n'être qu'un « pur esprit » tel celui que devient Réquichot dans son rêve. Plume, également emprunté au latin, est tout à la fois l'outil, l'écriture, la manière d'écrire, le style et l'écrivain lui-même, selon que l'on emploie ce mot au propre ou au figuré. A la différence de la *testa* qui représente quelque chose de dur qui résiste et protège, la *pluma* renvoie à la douceur d'un duvet d'oiseau, à la légèreté du vol, à l'aérien. Monsieur Teste se replie sur lui-même et se creuse, s'explore en tournant le dos à ses semblables, Monsieur Plume, « un homme paisible », trop doux que la réalité heurte et blesse, est de si peu de poids qu'il marche au plafond comme en apesanteur. Monsieur Teste et monsieur Plume sont deux figures de la littérature qui parlent de fuite et d'inadaptation.

Il y a du Teste mais il y a aussi du Plume dans Réquichot ! Ce dernier a très probablement lu ce recueil de Michaux car c'est par l'écriture et non par la peinture que Réquichot aborde l'œuvre de cet artiste comme en témoigne Jean Criton :

Au palmarès de nos trouvailles préférées, je pourrais citer Wols et Michaux, poètes intimistes³⁰⁸.

Dominique (d'Acher) a dit à ce propos : « En fait, il était très excité en permanence par la littérature, la poésie. Les poèmes de Michaux l'ont beaucoup influencé. C'est par Michaux qu'il s'est intéressé à l'écriture automatique, au subconscient, parce que Michaux retournait tout. Les titres de ses poèmes l'amusaient beaucoup. Il en récitait tout le temps. Il aimait bien l'expérience de Michaux avec la mescaline. Il l'aurait bien faite, mais il n'osait pas³⁰⁹.

Même s'il admire aussi l'artiste dont il peut voir les dessins mescaliniens et de grandes peintures à l'encre et à la gouache exposés aux murs de la galerie Cordier en octobre 1959, il est peu probable que ce soit ce dernier qui lui ait conseillé l'œuvre littéraire et poétique de

³⁰⁸ CRITON, Jean, *op. cit.*, p. 73.

³⁰⁹ CRITON, Jean, citant Dominique d'ACHER, *Ibid.*, p 101-102.

Michaux étant donné qu'il s'en tenait lui-même à distance afin de garder une approche autonome de l'œuvre plastique :

... je m'attachais passionnément à la défense de cette œuvre qui s'adressait à une minorité n'estimant, dans ces recherches, que l'illustration d'une exceptionnelle imagination littéraire. Je décidai pour me convaincre de la supériorité du peintre, d'ignorer délibérément l'écrivain. De cet homme qui est devenu l'inestimable ami, je suis sans doute le lecteur le moins attentif, et après de longues années d'une intimité toujours fervente, le moins curieux des ressorts cachés de sa création littéraire. Après avoir immolé l'écrivain, je peux jouir sans mélange du génie du peintre Henri Michaux³¹⁰.

Isabelle Monod-Fontaine³¹¹ évoque l'extraordinaire précision avec laquelle Michaux a décrit, parlé, expliqué son travail, mis la qualité de sa langue et de son sens de l'observation et de l'analyse au service des mouvements les plus infimes comme les plus intimes de la création. Mais elle note aussi le rapport conflictuel que cet artiste entretenait avec l'usage de la langue et l'importance des tentatives plastiques menées avant tout pour s'en affranchir. La peinture est pour Michaux un espace de liberté ce qui n'est pas le cas de l'écriture et du langage :

Nulle part elles ne me manquent : langue qui formera et limitera, groupera. Etablissant une société, un peuple et l'enfermant. Toutes arrêtent, chacune dans son genre s'emparant du monde³¹².

Les passages cités par Isabelle Monod-Fontaine témoignent de ces relations particulières entre écriture et peinture qui sont très éloignées du rapport complémentaire établi par Réquichot entre ces deux pratiques³¹³. Cependant l'objet de la recherche et l'utilisation de tous les moyens à disposition pour atteindre l'objectif, à savoir la connaissance de soi, réunissent ces deux artistes :

Je peins comme j'écris (dit Michaux). Pour trouver, pour me retrouver, pour trouver mon propre bien que je possédais sans le savoir. Pour en avoir la surprise et en même temps le plaisir de le reconnaître. Pour faire ou voir apparaître un certain vague, une certaine aura ou d'autres veulent ou voient du plein. Pour rendre l'impression de « présence » partout, pour montrer (et d'abord à moi) les emmêlements les mouvements désordonnés, l'animation extrême des « je ne sais quoi » qui remuent dans mes lointains et cherchent à prendre pied sur le rivage. Pour rendre, non les êtres même fictifs, non leurs formes même insolites, mais

³¹⁰ CORDIER, Daniel, « Daniel Cordier présente 8 ans d'agitation », préf. cat. dernière exposition de la galerie, 8 rue de Miromesnil, Paris, juin-juillet 1964.

³¹¹ MONOD-FONTAINE, Isabelle. Notice consacrée à Henri Michaux dans le catalogue *Daniel Cordier : Le regard d'un amateur*, op. cit., p. 245-255.

³¹² MICHAUX, Henri, extrait de « Des langues et des écritures pourquoi l'envie de s'en détourner », in *Par des traits*, Montpellier, éd. Fata Morgana, 1984. Cité par Isabelle Monod-Fontaine, *Ibid.*

³¹³ « Faustus est avec la peinture en grande intimité, collaboration même ; ils font entre eux des échanges qui leur semblent fructueux, ils s'éclairent l'un l'autre, se comprennent un peu et s'aident à se comprendre chacun lui-même » in Lettre n° 20, C.R., p. 293.

leurs lignes de force, leurs élans. Pour être le buvard des innombrables passages qui en moi (et je ne dois pas être le seul) ne cessent d'affluer. Pour les arrêter un instant et plus qu'un instant. Pour montrer aussi les rythmes de la vie et, si c'est possible, les vibrations même de l'esprit³¹⁴.

D'autres artistes présentés par la galerie Cordier ont, comme Michaux, une double pratique. Edouard Jaguer est un proche de la galerie. Poète, écrivain et peintre, il collabore aux revues *La main à plume*, *La Révolution la nuit*, *Deux sœurs*, *CoBrA* et co-fonde les revues *Rixes* et *Phases*. Karl-Otto Götz, artiste allemand que Cordier rencontre par l'intermédiaire d'Edouard Jaguer et qu'il expose dans sa galerie en juin 1957, a également une pratique d'écriture - textes automatiques et poèmes - sous le pseudonyme d'André Tamm³¹⁵. Il est associé à diverses revues européennes telles que *Rixes*, *Phases* (France), la revue *Méta* (Allemagne), *Il Gesto* (Italie), *Edda* (Belgique) et *Cobra* (Hollande). Oyvind Fahlström, artiste suédois dont l'œuvre poétique en relation avec l'œuvre plastique est importante, expose à la galerie Cordier en février 1959, en 1962-1963 et en 1964. Il réalise des poèmes sonores et visuels dès le début des années 1950 et publie en 1953 un *Manifeste pour une poésie concrète*. Héritier du surréalisme et proche des formes lettristes, sa poésie a des dimensions scénique et théâtrale qui la tire du côté du spectaculaire. Bernard Blistène souligne l'aspect polymorphe de son travail ainsi que les liens et croisements qu'il ménage entre les disciplines³¹⁶. Et enfin Jean Dubuffet, figure marquante de la galerie, dont l'œuvre se partage entre écriture et pratiques artistiques. Quelle que soit leur influence précise sur Réquichot, ces personnalités véhiculent des idées qui placent ce lieu à la croisée d'informations sur les échanges entre pratiques poétiques et artistiques.

Faustus n'est donc pas seul, il se dédouble et se multiplie. Il est une figure synthétique, une somme de figures en une rassemblées mais qui parfois se déploient à la fois semblables et différentes. Le monde face à lui ne peut donc être appréhendé de manière univoque et définitive. Ce que Réquichot constate de façon tout à fait personnelle lorsqu'il évalue son propre travail :

Telle poésie écrite un jour me semblait venir du fond très adorable de moi-même, mais en la relisant aujourd'hui, elle n'est qu'une ridicule ineptie. (...) Souvent tel tableau qui me semblait médiocre lorsque je le faisais, le retrouvant le soir après l'avoir oublié, ou sous un

³¹⁴ MICHAUX, Henri, extrait du catalogue *Moments of Vision*, Rome, Rome New-York Art Foundation, 1959.

³¹⁵ Il est le rédacteur du numéro 5 de la revue *Cobra*.

³¹⁶ Daniel Cordier : *Le regard d'un amateur*, op. cit., p. 188-202.

angle où je le distinguais mal, devenait profond et mystérieux. Souvent tel autre tableau qui me semblait d'abord fort émouvant, devenait horrible ou neutre³¹⁷.

Par la répétition d'avancées et de retournements Réquichot inscrit, non seulement dans la matière littéraire de ses textes mais dans la construction des figures et des formes qui incarnent sa pensée, des boucles qui se referment sur elles-mêmes et d'autres qui, introduisant de la variation, génèrent un déplacement, ouvrent sur la boucle suivante et déterminent des rythmes spiralés. Ce mode de construction spécifique renvoie bien évidemment à la spirale dessinée, omniprésente dans l'œuvre plastique.

Les dessins spiralés et leur typologie

La spirale propose une unité - la boucle - et un enchaînement qui la constitue. La spirale est une forme qui associe à la fois répétition et évolution, circularité et linéarité. Le point de départ d'une spirale, c'est un trait qui se retourne. Un tracé qui démarre dans une direction et change subitement de sens pour revenir vers son point de départ. Un mouvement en deux temps opposés. L'un atténuant en partie les effets du déplacement de l'autre. La boucle en s'élaborant délimite un espace intérieur, celui sur lequel elle se referme qu'elle tend à clore même si les deux bouts de la ligne - l'origine et la terminaison - ne se rejoignent pas totalement et un espace extérieur plus vaste, ouvert et sans limite autre que la part du trait qu'il jouxte. Les boucles, que trace Réquichot dans ses dessins spiralés sont généralement abouties, les brins se croisent au point de rencontre et inversent leur direction pour s'engager dans la boucle suivante sauf aux extrémités des lignes spiralées. Les spirales se déploient de différentes manières. Celles-ci sont le plus souvent juxtaposées en bandes parallèles ou concentriques. Mais il arrive que les spires se superposent brouillant les pistes et la lisibilité d'une trajectoire, ménageant des zones de rencontre, de croisement, des nœuds plus denses où les tracés se perdent. Zones d'activité intense, de brouillage des signes.

Il faut distinguer, dans les nombreuses compositions spiralées de l'œuvre de Réquichot, les noyaux des nœuds³¹⁸, tout en soulignant leur parenté.

³¹⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 35.

Les noyaux sont ces zones de grande densité où prend naissance un ensemble de lignes spirales -à moins qu'elles ne s'y précipitent. Lieux d'origine ou d'enfouissement, sortes de trous noirs, de vortex, de centres autour desquels rayonnent les spirales, ils canalisent l'orientation des mouvements. Les nœuds, plus largement, sont plutôt les points de rencontre, de jonction, voire même d'entrelacement de spirales dont les trajectoires se croisent. Ils témoignent de la multiplicité des directions.

Le noyau, comme lieu d'origine des boucles, est le plus souvent un foyer central vide autour duquel une première spirale s'enroule, « noyau blanc contrastant violemment avec le reste du dessin³¹⁹ », à moins qu'il ne soit, comme on peut le voir dans certains dessins³²⁰, obturé par les origines communes de toutes les spirales qui partent de là et s'élancent vers la périphérie³²¹ (Pl. 11). Parfois aussi, une tache de peinture³²² (Pl. 12) sert de réserve de matière et donc d'origine au déroulement des lignes et fonctionne comme zone matricielle. Les premières boucles sont généralement denses, indistinctes, peu dégagées du noyau puis elles se développent soit en cercles concentriques de spires de plus en plus grandes³²³ (Pl. 12) soit en lignes superposées³²⁴ (Pl. 1) soit encore en spirales rayonnantes³²⁵ pour, à l'autre bout de la chaîne, se défaire en s'effilochant, se distendre en courbes et finir par quelques brins ouverts³²⁶ (Pl. 18) ou se réarticuler en écritures illisibles³²⁷ (Pl. 1).

Les nœuds sont produits par l'accumulation et la densité des traits mais il arrive que certains ne soient pas le résultat d'une intensification des lignes mais une surface rapportée au point de rencontre des spirales. Soit tâche d'encre ou de peinture, zone noire clairement

³¹⁸ Le glissement étymologique de nux (noix, noyau) vers nodus (nœud) est avéré en médecine et en anatomie ou le nodule est synonyme de noyau.

³¹⁹ PACQUEMENT, Alfred, in C.R., p. 60.

³²⁰ Dessins n°158, 159 ou 322 du C.R. Daté de septembre 1956 et signé en bas à droite, dessin, encre à la plume sur papier, 24 x 30 cm, collection privée (n° 158 C.R.) ; daté de septembre 1956 et signé en bas à droite, dessin, encre à la plume sur papier, 14 x 37 cm, collection privée (n°159 C.R.) ; daté de 1958 et signé au centre en bas, dessin, encre à la plume sur papier blanc avec rehauts de gouache, 100 x 65 cm, collection privée (n°322 C.R.).

³²¹ Daté du 2 septembre 1956 et signé en bas à gauche, dessin, encre à la plume sur carton, 24 x 17 cm, collection privée (n°165 C.R.).

³²² « *Fougère patagone* », non daté ni signé, huile sur carton, 31 x 23 cm, collection privée (n°201 C.R.).

³²³ Daté du 1^{er} septembre 1961 et signé au centre en bas, dessin, encre à la plume sur papier, 52 x 50 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°481 C.R.).

³²⁴ Dessin n°436, C.R.

³²⁵ Daté de 1957 et signé en bas à droite, dessin, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache, 75 x 55 cm, Paris, collection Madame Grüner Schlumberger (n°235 C.R.).

³²⁶ Dessin n°236, non daté par l'artiste mais a posteriori de 1957, signé en bas à droite, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache, 80 x 58 cm, collection Monsieur et Madame Marcel Van Jole, Anvers (n°236 C.R.).

³²⁷ Dessin n°436 C.R.

délimitée ou zone blanche dessinant de manière prononcée un point nodal. Plus une image de nœud qu'un nœud en soi. Dans les cas où ces zones sont le fait d'une plus grande concentration, il y a superposition de couches, épaississement et donc obscurcissement des traits du fait des passages successifs. Les contours sont irréguliers et l'effet produit une illusion de volume à partir d'une réelle stratification. Dans l'autre cas, la délimitation de zones uniformes aux contours nets, qu'elles soient noires ou blanches, ramène à la surface et à sa planéité. Se produit alors une torsion quelque peu analogue à celle produite par le passage progressif d'une ligne spiralée à l'écriture illisible, qui ramène l'horizontale et avec elle les codes formels de l'écriture. La réalité de la matière picturale s'oppose à l'illusion créée par le dessin et rappelle la surface. Paradoxalement dans les dessins spiralés ces zones de densité ne sont pas des zones de confusion. Les trajectoires s'entrecroisent mais ne s'emmêlent pas réellement, contrairement à ce qui se produit dans certaines peintures mixtes³²⁸ (*Pl. 13*) dans lesquelles spirales, papiers découpés et coups de pinceaux semblent être amalgamés par la matière picturale qui les agglomère par endroits.

Il est plus difficile de trouver l'équivalent de ces noyaux dans l'œuvre écrite. Il serait peut-être à chercher du côté des déclinaisons de mots dans les poèmes, le premier mot servant de matrice à partir de laquelle Réquichot invente les suivants comme on peut le constater dans « *KULBUTT' LE COQ*³²⁹ » : Kutultubutte tiltakotte, katiltubate, tiltakutte, kahutte, etc. L'effet produit est celui d'un enchaînement. Les nœuds, quant à eux, résident plutôt dans les permutations que l'on trouve par exemple dans le poème « *Pronoms croisés*³³⁰ », dans lequel Réquichot mêle les pronoms personnels (je, tu, il...), les conjonctions de coordination (mais, ou, et, donc...), les adverbes (jamais, presque, quasiment...), quelques mots existants (badine, bobine...) et quelques mots inventés (noumai, mounai, namai, moumai...) pour produire un texte qui tricote les mots entre eux, en mélange l'ordre et glisse du côté du jeu et de l'absurde. Le rythme est à la fois répétitif et évolutif autour des mots « car du mais, mais donc le car », que l'on retrouve dans les quatre strophes. L'image de la bobine, que l'emploi du mot évoque, pourrait donner l'impression d'un fil emmêlé, mais

³²⁸ Œuvres n°195 ou 205 par exemple, p. 75 et 68 du C.R. Peinture, datée du 16.1.57 et signée en bas à droite, huile au couteau marouflé avec prélèvement de toiles déjà peintes collés, 105 x 76 cm (n°195 C.R.) ; « *Episode de la guerre des nerfs* », daté a posteriori de 1957, signé à droite en bas, huile sur toile avec fragments de cartons déjà peints, déchirés et collés, 110 x 149 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier, 1989 (n°205 C.R.).

³²⁹ « *KULBUTT' LE COQ* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 182.

³³⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 171.

aussi d'un va-et-vient qui donne les assemblages dans un sens et dans l'autre : car du mais / mais du car ; noumai / mounai ; presque donc le car / car ne presque pas donc, etc.

Les premières spirales apparaissent dans l'œuvre de Réquichot dès 1955 dans des peintures à l'huile mais le procédé se fixe dans le dessin à partir de 1956. Le dernier dessin laissé sur la table le jour de sa mort en décembre 1961 est spiralé. Comme le remarque Alfred Pacquement : « La constance d'un thème n'implique pas nécessairement une absence d'évolution³³¹. » On peut déterminer avec plus d'évidence les déplacements et les modifications que subit une forme à partir du moment où elle est identifiable et fonctionne en tant que repère. La spirale agit, dans ce cas précis, comme un marqueur temporel un peu à la manière des fossiles d'ammonites utilisés pour dater des couches géologiques en raison de leur évolution rapide. Deux réserves cependant : la spirale chez Réquichot étant à la fois forme et principe du travail son évolution n'est pas linéaire, elle inclut les va-et-vient et les retours en arrière ; d'autre part la logique à laquelle obéit l'œuvre d'un artiste n'est pas organique. Ce qui ne nous empêche pas de constater et d'enregistrer une évolution des formes.

Les spirales de Réquichot s'étalant sur presque six années de production, il est possible de noter les modifications observées en fixant certains critères comme : la forme des spirales - amplitude et densité des spires ; leur principe d'organisation - concentrique (type escargot) ou linéaire (type ressort) ou plus particulièrement concentrique et linéaire ; l'occupation de l'espace dans la page ; le sens du déplacement - du centre vers la périphérie ou inversement - et ce en se basant exclusivement sur des dessins datés par l'artiste.

Il en résulte l'établissement d'une typologie des dessins en fonction des caractères de leurs spirales. Celle-ci servant à la fois d'outil de datation des dessins non datés suivant le principe de l'analogie formelle, d'objet d'étude pour la morphogénèse écriture / dessin³³², et de sismogramme en lien avec les états émotionnels et « l'expérience plastico-analytique³³³ » que mène Réquichot dans son travail artistique et littéraire, nous y reviendrons.

³³¹ PACQUEMENT, Alfred, in C.R., p. 59.

³³² Nous le verrons plus loin dans le chapitre « Le dessin comme lieu d'une origine commune ».

³³³ Terme utilisé par Bernard Réquichot dans le *Journal sans dates* : « Dans l'expérience plastico-analytique, l'investigation est indissociable de l'expression : l'investigation est un accompagnement, un moyen et un effet de l'expression, un complément nécessaire et fatal. » in *Les Ecrits*, 1973, p. 131.

Cette typologie, qui rejoint celle établie pour les dessins spiralés par Alfred Pacquement dans le catalogue raisonné³³⁴, s'avère être plus une typologie de spirales qu'une typologie de dessins à proprement parlé. Ce qui nous intéresse étant donné l'objectif visé, à savoir la mise en parallèle des écrits et des dessins spiralés à partir de critères communs.

Typologie des dessins spiralés³³⁵

- 1956 : Spirales concentriques à spires de tailles différentes, enroulées autour d'un ou plusieurs noyaux.

Le 6 septembre 1956, si l'on s'en tient aux données du catalogue raisonné, est exécuté le premier dessin à spirales suivi de toute une série jusqu'à la fin de l'année. Ce premier dessin³³⁶ (*Pl. 14*) a ceci de particulier que la forme construite par la spirale est maintenue ouverte, un bout laissé en suspens et que l'écriture illisible en souligne la base à la manière d'un titre. Très précisément daté, il donne un point d'origine non à la spirale comme forme, présente dans des peintures antérieures³³⁷ mais à ces spirales dessinées dont le rapport à l'écriture se fait plus étroit.

Les dessins qui suivront présentent des spirales qui referment la forme ou, comme celui-ci, la laissent ouverte à une ou plusieurs extrémités. Ces premiers dessins spiralés se caractérisent par l'enroulement de lignes de spires de tailles différentes créant des zones plus ou moins denses selon le resserrement des anneaux. Leur organisation est plutôt concentrique autour d'un ou plusieurs centres³³⁸ (*Pl. 15 et 16*). Les masses spiralées sont agglomérées, le plus souvent ramassées et centrées dans la feuille sauf si plusieurs se partagent l'espace³³⁹ (*Pl. 15*). Elles sont dessinées à l'encre sur le papier et parfois

³³⁴ PACQUEMENT, Alfred, in C.R., p. 60-61.

³³⁵ Voir annexe 13-a.

³³⁶ Dessin daté et signé à droite en bas, encre à la plume sur papier blanc, 38 x 28 cm, collection privée (n°147 C.R.).

³³⁷ « *Iconographie médico-sylvestre* », daté de 1955 et signé au centre en bas, huile au couteau sur papier, 60 x 41 cm, collection privée (n°101 C.R.) ; « *A l'ombre du crime* », daté de 1955 et signé au centre en bas, huile au couteau sur carton, 30 x 44, 5 cm, collection privée (n°103 C.R.).

³³⁸ Dessin n° 164 du C.R. daté de septembre 1956 et signé à droite en bas, encre à la plume sur carton, 24 x 17 cm, collection privée. Dessin n°176 du C.R. daté de décembre 1956 et signé au centre en bas ; encre à la plume sur papier, 51 x 32, 5 cm, collection privée.

³³⁹ « *Neurogénèse* », dessin daté de septembre 1956 et signé en bas à droite, encre à la plume sur papier, 38 x 28 cm, collection privée (n°149 C.R.). Dessin daté du 14 septembre 1956 et signé en bas à droite, encre à la plume sur papier avec rehauts de gouache, 32,5 x 25 cm, collection privée (n° 154 C.R.).

rehaussées de gouache. Une ligne d'écriture illisible est parfois présente³⁴⁰ (PI. 15) soulignant ou chapeautant la forme spiralée.

- 1957 : Spirales rayonnantes se défaisant à la périphérie.

Les dessins de l'année 1957 proposent des formes spiralées beaucoup moins condensées. Un espace central apparaît, sorte de nœud, de zone d'émergence d'où s'échappent des filaments plus déliés qui partent dans toutes les directions vers les bords du dessin³⁴¹ (PI. 17). La différence d'intensité entre ces espaces au centre qui apparaissent comme des fentes - zones de fracture ou de plissement - et les brins épars qui s'en échappent, donne une plus grande autonomie à ces brins qui redeviennent des lignes, moins soumises à leur extrémité à la forme spiralée et plus libres pour d'autres organisations qui viendront par la suite mais s'annoncent déjà³⁴².

- 1957 : Formes mixtes de spirales organisées de façon concentriques dans la partie centrale et divergentes, rayonnant en brins épars à la périphérie.

Toujours la même année cet espace central s'épaissit, se complexifie, tout comme les brins qui s'en échappent qui redeviennent spirales et rayonnent jusqu'aux bords donnant l'impression que leur extension déborde amplement l'espace de la feuille³⁴³ (PI. 18). Le foyer principal se subdivise parfois, se multiplie. L'espace de la feuille contient à peine cette prolifération spiralée.

- 1957-1958 : Volumes spiralés s'interpénétrant et libérant à leur périphérie des écritures illisibles.

Alfred Pacquement note que pour les dessins spiralés de cette année³⁴⁴ :

La composition devient plus complexe : elle ne s'étend plus sur la surface du papier de façon plus ou moins symétrique, mais tend à s'élancer en une large diagonale. Chaque élément du dessin se développe à partir d'un pôle central progressivement noirci par le passage successif du crayon à bille³⁴⁵.

³⁴⁰ Dessins n°147, 149, 176 du C.R., entre autres, déjà cités ci-dessus.

³⁴¹ Dessin daté de janvier 1957 et signé en bas à droite, encre à la plume sur papier, 32 x 25 cm, collection privée (n°190 C.R.) ou dessin, encre à la plume sur papier, 66 x 51 cm, collection privée (n°191 C.R.), par exemple.

³⁴² Dessin daté de 1957 et signé en bas à droite, dimensions inconnues, collection inconnue (n°193 C.R.).

³⁴³ Dessin, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache, 65 x 50 cm, collection privée (n°230 C.R.) ; dessin (n° 236 C.R.).

³⁴⁴ « *Les Bois famés d'images* », daté de 1957 et signé au centre en bas, encre à la plume avec rehauts de gouache sur papier ocre, 110 x 75 cm, collection Michel Warren (n°320 C.R.).

³⁴⁵ PACQUEMENT, Alfred, *op. cit.*, p. 60.

Ces différents passages produisent, dès la fin de l'année 1957 et durant l'année 1958, comme un modelé avec divers effets d'épaisseur et l'usage de la gouache en rehauts augmente l'impression de volume. L'espace de la feuille se creuse³⁴⁶ (Pl. 7) Le dessin des spirales et les variations obtenues, non seulement par la taille des spires mais par l'épaisseur du trait plus ou moins clair, accentuent la spatialisation de ces spirales donnant l'illusion d'évoluer dans l'espace tridimensionnel qu'elles créent³⁴⁷. L'écriture illisible apparaît non plus à proximité de la forme spiralée mais dans le prolongement même des spirales³⁴⁸ (Pl. 1, Pl. 19) - cette évolution sera précisément étudiée par la suite. L'occupation de la surface de la feuille est totale et l'enchevêtrement des lignes atteint son paroxysme.

- 1960 : Spirales réduites à une ligne de contour crénelée délimitant des formes de tailles diverses.

L'année 1960 rompt avec ces formes complexes. A peine formée, la spirale est réduite au mouvement d'une ligne de contour crénelée qui dessine des formes. A quelques exceptions près, les formes semblent trouver une certaine unité pour ne pas dire un corps³⁴⁹ (Pl. 3, Pl. 20). Délimitées par ce qui apparaît comme un contour, animées à l'intérieur par des éléments différents - noyaux pleins ou vides, fragments de spirales - la référence cellulaire semble de plus en plus évidente. Ces noyaux ne sont plus les points de départ d'où jaillissent les spirales mais sont à l'intérieur d'une sorte de cytoplasme fondamental. Cette substance intérieure se densifie, s'agrément de points, de poils, d'invaginations. L'espace perd en profondeur. La cohérence des formes contrarie le simple jeu des lignes sur le fond. On a l'impression d'organismes vivants saisis sous l'objectif d'un microscope et se déplaçant dans un substrat nourricier. Quelques dessins spiralés subsistent³⁵⁰ dont la datation en 1960 faite a posteriori, peut être justifiée par la proximité formelle avec un autre dessin³⁵¹ daté

³⁴⁶ « *Le Mur des reptiles voluptueux* », (n°319 C.R.) ; dessin (n°320 C.R.).

³⁴⁷ Dessin daté de 1958 et signé au centre en bas, dessin, encre à la plume sur papier avec rehauts de gouache, collection privée, 75 x 100 cm (n°341 C.R.).

³⁴⁸ Dessin (n°342 du C.R.).

³⁴⁹ Dessin daté de 1960 et signé à droite en bas, encre à la plume sur papier, 25 x 40 cm, collection privée (n°440 C.R.) ; dessin, datation supposée de 1960, encre à la plume sur papier avec rehauts de crayon, 75 x 78 cm, collection Madame Jean Réquichot (n°442 C.R.) ; dessin (n°443 C.R.).

³⁵⁰ Dessin (n°436 C.R.) ; dessin (n°447 C.R.) ; dessin, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache ; 42 x 75 cm, collection privée (n°453 C.R.).

³⁵¹ Dessin daté de 1960 et signé en bas à droite, encre au crayon à bille sur papier, 27 x 43 cm, collection privée (n°461 C.R.).

par l'artiste de 1960. Un exemple de reprise de formes toujours actives et témoignant d'une évolution par élargissement du champ.

- 1960-1961 : Lignes spiralées concentriques se déployant à partir d'un foyer décentré.

La dernière série qui se développe dans les années 1960-61 synthétise d'une certaine manière les propositions antérieures pour donner un ensemble original de lignes spiralées qui se déploient autour d'un axe décentré. Ce décentrement ainsi que les modulations des lignes créent une mise en perspective de la spirale produisant un effet de cône ou de pavillon. Le dessin plus ou moins marqué des spirales accentue l'illusion de volume³⁵² (Pl. 21). Les contours soulignés produisent des formes bien délimitées qui en fonction du nombre de foyers paraissent se subdiviser, se multiplier, se reproduire³⁵³. L'organisation des lignes spiralées des derniers dessins est plus régulière mais plus close aussi. Les formes ne débordent pas du cadre, elles occupent plutôt le centre du papier. Les spirales se déploient d'un seul côté seulement entraînant une densification des lignes superposées de l'autre. En s'enroulant, ces spirales semblent creuser la surface et s'y enfoncer engageant leur développement dans la profondeur perspective.

Déploiement de la spirale

Pendant six années donc, Réquichot répète ce geste particulier en utilisant principalement la plume et l'encre ou le stylo bille³⁵⁴, sur papier, parfois sur carton, plus rarement sur toile, jouant sur différents formats mais modulant surtout l'épaisseur et la forme de ces spirales. Par ce déploiement il fait la démonstration de l'infinie variété d'une forme de base choisie comme constante - la spirale - alors que parallèlement il écrit et produit des séries bien distinctes : peintures gestuelles à l'huile, « *Papiers choisis* », « *Reliquaires* », « *Traces graphiques* », cadrages de papiers de garde, sculptures d'anneaux ainsi que des œuvres hybrides associant plusieurs de ces techniques entre elles.

³⁵² Dessin daté a posteriori de 1960, encre au crayon à bille sur papier, 27 x 40 cm, collection Antoine de Galbert, La Maison rouge, Paris (n°451 C.R.). Dessin, encre au crayon à bille avec rehauts d'aquarelle, 51 x 65 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°471 C.R.).

³⁵³ « *Les Mamelles du labyrinthe* », daté de 1960 et signé au centre en bas, encre à la plume sur papier, 53 x 74 cm, collection privée (n°469 C.R.).

³⁵⁴ Aleth Prime précise que certains dessins de spirales sont réalisés au stylo bille à quatre couleurs : noir, bleu, rouge, vert. Le dessin - datation posthume de 1961, encre à la plume sur papier, 50 x 65 cm (n°515 C.R.) - par exemple qui fait partie de sa collection.

Le geste qui consiste à dessiner des spirales engage d'emblée le multiple. Le lien entre la première spire et celle qui la suit est de proximité et de comparaison, il est dirigé vers l'arrière. Celui qui s'établit ensuite dans les répétitions successives instaure un mouvement vers l'avant presque autonome, une sorte de lancée. Le geste s'auto-génère. L'artiste est presque porté par l'impulsion. Le rythme systématique atténue la part de l'intention dans la forme produite.

Dans la figure du cercle l'origine et la fin se confondent, il n'y a pas de progression. Ce n'est pas le cas de la spirale qui allie mouvement circulaire et linéaire dans une direction donnée. Le passage du cercle à la spirale s'explique non seulement par le déplacement de la forme mais aussi par l'évolution du créateur, l'un et l'autre étant interdépendants. C'est parce qu'il change que son tracé se modifie et révèle son évolution. Ce que traduit le passage suivant, lui-même répété et dont nous avons retranscrit plus haut une variante :

Chaque cycle parcouru appelle le parcours de son semblable, cependant que celui qui l'effectue est une fois plus fort après chaque cercle, que sa démarche est donc ensemble circulaire et croissante, que son choc, sa connaissance, son rythme et sa dérive à chaque étape grandissent, pour atteindre vers le catastrophique délire que l'on croit final, vers la dernière connaissance que l'on croit totale, vers la dernière émotion que l'on croit bonheur. Mais le délire que l'on croit final possède encore la possibilité d'une analyse, la dernière connaissance une trace de doute et l'ultime bonheur une inquiétude qui permet d'agrandir encore la spirale perpétuelle. Plus on prolonge et poursuit son parcours, plus le parcours de ses cercles s'accroît en rapidité dans une force dont on ne saurait dire si elle est centrifuge ou centripète mais qui est circulaire, infinie, croissante et mouvementée. Son ensemble est le programme de notre destin et les leitmotivs dont le parcours des cercles est semé les constantes de notre réalité³⁵⁵.

Il y a donc bien une avancée, à la fois stimulée et contredite par la dimension cyclique du mouvement. Stimulée car chaque cycle parcouru appelle le parcours de son semblable et imprime un rythme dont la cadence est marquée par les répétitions - effet d'entraînement dont les poèmes du « *Livre de la Crainte* » fournissent maints exemples - et contredite par le frein qu'impose la répétition à l'élan vers l'avant.

Ce rythme particulier dont nous venons de voir le déploiement sur le papier dans les dessins spiralé comme nous l'avons constaté dans l'écriture des premiers poèmes et de « *Faustus* » parcourt l'œuvre plastique imprimant la spirale comme motif récurrent au-delà des variations de formes et de techniques.

³⁵⁵ *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 136-137. Passage dont une variante figure dans les *Textes épars*, *Ibid.*, p. 89-90.

Elle apparaît en tant que telle dans certaines peintures de 1955³⁵⁶ - la première composition spiralée est une peinture (PI. 22). Dans d'autres plus tardives, elle n'est qu'un simple élément du vocabulaire formel employé par l'artiste combiné à d'autres - réseau complexe de lignes et de tâches, prélèvement de toiles déjà peintes, découpage et collage de fragments de revues. Elle intervient aussi comme schéma d'organisation de papiers collés³⁵⁷ (PI. 23). On la retrouve dans la composition des « Reliquaires » et dans les rares sculptures réalisées par Réquichot³⁵⁸ (PI. 36). Dans ces dernières elle résulte du passage à la troisième dimension des lignes spiralées peintes ou dessinées.

Du 11 mai au 9 juin 1956 à la galerie Kleber dirigée par Jean Fournier, on peut voir des peintures de Simon Hantaï dans le cadre d'une exposition intitulée *Sexe-Prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset*³⁵⁹. Dans la salle principale figure le grand tableau de 1955³⁶⁰ qui fournit le titre de l'exposition. Celle-ci est contemporaine de l'apparition des premières spirales dans les peintures de Réquichot³⁶¹ et précède de peu le premier dessin spiralé daté du 6 septembre 1956. Réquichot a-t-il vu ces œuvres ?

« *Sexe-Prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset* », dont le titre complet est : « *Sexe-prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset, peintures exécutées un après-midi de fascinations érotiques (l'acte d'amour s'unissant à l'acte de peindre) par des actes orgiaques arbitraires dans un climat magico-érotique* » (PI. 24), matérialise selon l'auteur un moment de délire érotique. Donc une explosion de signes liés au sexe et à la découverte de la gestuelle pollockienne, résultat d'un travail de la surface en épaisseur par recouvrement et grattage, mais également liés à l'écriture - une écriture dont la forme exprime la sensualité de l'auteur.

³⁵⁶ Peinture, huile sur carton, dimensions inconnues et collection inconnue (n°104 C.R.).

³⁵⁷ « *La Maison des fourmis buissonnières* » (n°356 C.R.) ; « *Seternok l'arbre de science* », signé et daté de 1959 en bas au centre, fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur contreplaqué peint, 212 x 150 cm, collection privée (n°374 C.R.).

³⁵⁸ « *NEKONK TANTEN TANTK MANA* » (n°495 C.R.) ; « *Sculpture d'anneaux* », 1961, éléments composés d'anneaux de rideaux en polystyrène collés, 38 x 36 x 24 cm, collection privée (n°496 C.R.) ; « *Sculpture d'anneaux* », 1961, éléments composés d'anneaux de rideaux en polystyrène collés, 80 x 53 x 56 cm, collection privée (n°497 C.R.).

³⁵⁹ La première exposition personnelle d'Hantaï à Paris avait eu lieu en janvier 1953 à la galerie A l'étoile scellée, présentée par André Breton.

³⁶⁰ « *Sexe-Prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset* », 1955, h/t, 240 x 530 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou. Reproduction in cat. exp. *Simon Hantaï, op. cit.*, p. 54-55.

³⁶¹ Œuvre n°104 C.R.

La référence à Jean-Pierre Brisset établit au-delà de la relation geste / sexe, celle plus précise du sexe avec le langage³⁶². Dans *La Grammaire logique, résolvant toutes les difficultés et faisant connaître par l'analyse de la parole la formation des langues et celle du genre humain*, il écrit :

I : L'ire

Le premier i est le membre raide ou droit. La violence de l'érection créa l'ire ou la colère, fit jeter les premiers cris et aller de tous côtés. On peut dire que la vie commença par la lettre i, comme c'est par la laiterie que l'enfant commence à vivre.

L : La langue

L est la consonne des lèvres et de la langue ; elle appelle vers le sexe, le premier lieu, l'yeu. Le langue à-jeu, le l'engage, le langage. Son origine est un appel au lèchement.

Q : La queue

Nous avons indiqué spécialement la valeur de queux à la lettre C.

Les queues réelles causaient des querelles.

Tu ma queue use, tu m'accuses.

La queue use à sillon, l'accusation.

Qui sexe queue use, sa queue use³⁶³.

L'association sexe, geste et écriture, affirmée par Hantaï n'est pas ouvertement revendiquée par Réquichot, dont la personnalité est plus introvertie mais pas pour autant asexuée³⁶⁴. Faustus n'est pas seulement du côté du divin, éthéré, seulement habité de questionnements spirituels ou métaphysiques, il est aussi du côté des sens et de la sensualité. De la main, de l'œil et de l'oreille considérés comme organes sexuels, à l'écriture, la poésie et les formes, le lien se fait :

... et cette main au toucher si matériel auprès d'une oreille si poétesse, la vue un peu plus sensuelle que l'oreille et un peu moins que la main.

(...) La main se fait libellule et sexe inspirateur de pèlerinages vers les nuits d'Orient. Le tympan devient une zone érogène et l'œil tantôt mystique, tantôt sadique³⁶⁵.

Plus encore, il est « le sublime érotomane³⁶⁶ », avide de jouissance et de sexe dont nous avons parlé. La part sombre de Faustus n'est pas seulement abîme et chute, elle est matière inavouable et corrompue, chair non sublimée, viande, viscères, sexualité animale, violence, pourriture. La mort est dans tout ce qui est organique et donc voué à la disparition. Mais même dans le foie d'un cheval atteint du cancer, la beauté est présente comme la possibilité

³⁶² BRISSET, Jean-Pierre, *La Grammaire logique*, Paris, Baudouin, 1980, p. 74-75.

³⁶³ BRISSET, Jean-Pierre, *Oeuvres complètes*, Dijon, les Presses du réel, 2001.

³⁶⁴ « Dans l'esprit de tous, Bernard était comme les anges : asexué », CRITON, Jean, *op. cit.*, p. 93.

³⁶⁵ « Voici un des textes.... » in *Les Ecrits*, 1973, p. 76.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 77.

de transformer la souffrance en jouissance, l'ignominie en extase. Il y a du Mister Hyde en Faustus et la présence du corps déborde. Un corps que Réquichot cherche à enfouir au creux du pli ou à recouvrir dans les « *Reliquaires* ».

Que Réquichot ait eu ou non connaissance de l'œuvre d'Hantaï, le parallèle est intéressant à plusieurs niveaux. Simon Hantaï introduit des crânes et des arêtes dans ses peintures dans les années 52-53, par exemple dans *Regarde dans mes yeux. Je te cherche. Ne me chasse pas*³⁶⁷ (Pl. 25) ; Réquichot, quant à lui, introduit des ossements dans ses « *Reliquaires* » dès 1955³⁶⁸ (Pl. 26, Pl. 27). La spirale est omniprésente dans les peintures figuratives puis abstraites du premier³⁶⁹ sous forme d'arabesques et d'entrelacs organiques jusqu'en 1958 ; dans l'œuvre du second elle persiste jusqu'à sa mort en 1961. Le passage de la spirale à l'écriture se produit aussi dans un certain nombre d'huiles sur toile d'Hantaï qui présentent des courbes plus ou moins épaisses, souvent claires sur fond sombre (dans un rapport inversé vis-à-vis de l'écriture le plus souvent sombre sur un fond clair) et entretiennent une proximité formelle avec les calligraphies orientales. L'écriture est présente en tant que titre dans l'espace pictural de l'œuvre *Regarde dans mes yeux. Je te cherche. Ne me chasse pas*, comme elle l'est dans les toutes premières peintures religieuses de Réquichot. Elle devient le sujet même du tableau *Ecriture rose* de 1958-1959³⁷⁰ (Pl. 28),

³⁶⁷ Simon HANTAI, *Regarde dans mes yeux. Je te cherche. Ne me chasse pas*, peinture à la cire et éléments de squelette sur papier monté sur carton, 39,5 x 24 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, Paris. Reproduction in cat. exp. *Simon Hantaï, op. cit.*, p. 42.

³⁶⁸ Les premiers ossements dans les « *Reliquaires* » datent de 1955. Le « *Reliquaire à l'œil de paon* », 1955/56, agglomérats de peinture à l'huile, fragments d'illustrations de revues, ossements, plumes et matériaux divers, disposés et collés dans une ancienne boîte à peinture de type « pouce », 26 x 18 x 5 cm, collection privée (n°188 du C.R.), en témoigne ainsi que le « *Reliquaire* » de 1957, agglomérats de peinture sur bois, crâne de bœuf, plume et divers, enchâssés dans une vitrine avec miroir en haut et en bas, 107 x 76 x 25 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°313 du C.R.). Il rencontre Dado en 1958 et, avec lui, passe régulièrement chez l'équarisseur pour s'approvisionner en ossements. Il réalise aussi en 1959, une petite sculpture composée d'un crâne de chien monté sur une boîte d'allumettes, 21 x 8 cm, collection Jean Delpech (n° 373 du C.R.)

³⁶⁹ Les peintures spirales d'Hantaï datant du début des années 50 sont encore soumises aux impératifs de la figuration. Les filaments labyrinthiques évoquent des amas de viscères, des formes cellulaires, toute une vie organique en gestation liée à la figure humaine. Mais très vite les entrelacs s'affranchissent de la figure pour subsister seuls dans des espaces perspectifs débarrassés de présence humaine et animale. L'étape suivante consiste à vider l'espace de tout repère géométrique. L'espace n'est plus autonome et généré par un principe perspectif mais il est engendré par les formes qui l'habitent et dépendant d'elles. Les lignes spirales se sont donc en quelques années détachées de la figure et de l'espace construit, pour se développer à la surface des toiles, librement agencées, sans autre contrainte que celle d'un rythme aléatoire directement relié aux impulsions de l'artiste.

³⁷⁰ Simon HANTAI, *Ecriture rose*, 1958/58, encres de couleurs, feuille d'or sur toile de lin, 329,5 x 424,5 cm, collection MNAM, Centre Georges Pompidou.

alors qu'elle gagne son autonomie en tant qu'élément plastique à part entière chez Réquichot par le biais de l'illisibilité dès 1956. Enfin la question du pliage, inédite jusqu'alors, apparaît simultanément mais de manière radicalement différente dans les deux œuvres en 1960³⁷¹. La première série de toiles pliées réalisée par Hantaï porte le titre générique de *Mariales*³⁷² (*Pl. 29*) et ne sera présentée à la galerie Kleber qu'en mai-juin 1962, soit après la mort de Réquichot.

Le pli, le pliage

Toiles cartonnées et pliées

Le passage au volume dans l'œuvre de Réquichot s'inscrit assez naturellement dans la poursuite du mouvement amorcé qui opère le passage de la ligne à la boucle par le retournement du trait, de la boucle au dessin spiralé ou à l'écriture par la répétition du geste, de la boucle à l'anneau et donc de la surface plane au volume par le pliage. Ce que la boucle marque dans le plan, le pli l'inscrit dans l'espace, déterminant là encore un dedans et un dehors, les deux en continuité tant que la fermeture du pli, comme celle de la boucle, n'est pas totale. Le mouvement qui s'amorce ici n'est pas un mouvement d'émergence de la

³⁷¹ Les premiers essais de pliage dans l'œuvre d'Hantaï sont bien antérieurs. Dès son arrivée en France en 1948 après avoir quitté son pays au moment où s'installe la dictature stalinienne et après avoir traversé l'Italie à pied, Simon Hantaï expérimente toutes sortes de méthodes à base de pliages, froissages, collages, coulures, etc. qui le rapprochent du Surréalisme (Ernst, Masson...). Mais si le pliage apparaît très tôt dans l'œuvre c'est de manière ponctuelle, anecdotique, expérimentale comme en témoigne l'œuvre de 1951 (reproduite p. 27 du catalogue *Simon Hantaï*) qui présente une toile froissée sur un panneau de bois, durcie par la peinture et collée sur le support. Ce n'est qu'à partir de 1960 que le pliage est utilisé comme méthode non pas dans la direction empruntée par les artistes surréalistes qui recherchent au moyen de « systèmes » (pliage, collage, frottage, décalcomanie) une expression du hasard de l'inconscient de l'artiste stimulé par les effets du hasard, mais en réaction, comme moyen de nier la personnalité. C'est en cela qu'Hantaï s'oppose à Breton et rompt avec le mouvement surréaliste.

³⁷² La Vierge Marie, figure maternelle par excellence. A l'origine du pliage, il y a une photographie de la mère de l'artiste, prise vers 1918. Elle porte un tablier dont le repassage a marqué le pliage dessinant des carreaux sur le tissu. Cette référence proposée par l'artiste a été mise en regard d'une toile de la série des *Tabulas* de 1976 dans le catalogue de l'exposition de 1981 au CAPC de Bordeaux. Les plis du tablier, qui sur la photographie retiennent la lumière et apparaissent en blanc, correspondent à la partie des toiles mise en réserve par le pliage. D'une façon plus anecdotique, on note que sur cette même photographie, la mère tient dans la main gauche un mouchoir blanc froissé et que ses cheveux sont enfermés dans un foulard noir noué sur la nuque. Cette simple photographie de la figure maternelle semble contenir toutes les formes de pliage utilisées par le fils, lesquelles sont précisément analysées par Jean-Marc Poinot dans ce même catalogue. Ces différentes formes traduites dans les séries successives *Mariales*, *Catamurons*, *Meuns*, *Etudes* et *Tabulas* marqueront les étapes du travail. Georges DIDI-HUBERMANN fait du tablier un des éléments du vocabulaire qui lui permet d'aborder la question du pli dans l'œuvre d'Hantaï, dans *L'Etoilement : Conversation avec Hantaï*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998, (Critique), p. 37-54.

forme mais d'enfouissement. Il va de la périphérie au centre et non du centre vers la périphérie comme celui qui anime la plupart des dessins spirales

Peu d'œuvres mettent en situation des toiles pliées, à peine sept, toutes titrées et datant des trois dernières années.

Quatre « *Reliquaires* » présentent des parois tapissées de toile peinte, recouvertes de peinture et d'objets divers : « *La Maison du manège endormi*³⁷³ » (Pl. 30), « *NOKTO KEDA TAKTAFONI* » (Pl. 30), « *Le Reliquaire à l'embauchoir*³⁷⁴ » (Pl. 31) et « *Armoire de Barbe bleue*³⁷⁵ » (Pl. 31). La toile n'est plus plane, elle épouse les contours de la boîte. Sa surface n'est plus exposée au regard, elle disparaît au contraire dans le fond, peu visible, amalgamée au reste par la matière picturale directement sortie du tube. Non seulement la peinture sert de liant car en séchant elle agglomère mais elle recouvre et unifie l'ensemble en un magma informe.

Dans « *Le Reliquaire à l'embauchoir* », la toile peinte recouvre toujours les parois du « *Reliquaire* » mais apparaît également en relief, pliée et contenue dans ce même « *Reliquaire* ». « *Armoire de Barbe bleue* » confirme la proposition et assure la transition avec les toiles suivantes. Les toiles sont pliées, mises en forme, rigidifiées par le collage sur papier et insérées dans une boîte dont elles tapissent également les parois mais elles ne sont pas amalgamées les unes aux autres par de la matière picturale épaisse, les pliages restent visibles.

Trois « *Toiles cartonnées*³⁷⁶ » (Pl. 32) s'émancipent de la boîte. La matière picturale étalée au couteau à la surface rigidifie la toile ; le marouflage de la toile sur du papier la maintient en forme. La toile n'a plus ni support, ni châssis ni cadre. Elle n'est plus le support

³⁷³ « *La Maison du manège endormi* », daté de 1958/1959 et signé au verso, agglomérats de peinture à l'huile, ossements, chaussures, bois et matériaux divers recouverts de peinture, disposés ou suspendus dans une caisse en bois aux parois et au fond totalement recouverts de toiles déjà peintes collées, 110 x 77 x 52 cm, collection MNAM, Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n° 372 C.R.).

³⁷⁴ « *Le Reliquaire à l'embauchoir* », daté de 1959-1960 et signé au verso ; toiles déjà peintes, embauchoir et éléments divers enrobés de peinture, disposés dans une caisse en bois aux parois et au fond recouverts de toiles déjà peintes et collées, 44 x 27 x 17 cm, collection Daniel Cordier (n° 384 C.R.).

³⁷⁵ « *Armoire de Barbe bleue* », datation posthume de 1961, huile sur toiles collées sur papier et mises en forme, un tiroir et divers, disposés dans une caisse en bois aux parois recouvertes de toiles déjà peintes, 200 x 100 x 45 cm, collection privée (n° 476 C.R.).

³⁷⁶ « *Toile cartonnée* », datation posthume de 1960, agglomérats de peinture à l'huile sur toile collée sur papier et mise en forme, 147 x 27 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°382 C.R.) ; « *Toile cartonnée* » titrée « *Portrait* » dans les archives de l'artiste, datation posthume de 1961, huile sur toile collée sur papier et mise en forme, 84 cm de haut, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°474 C.R.) ; « *Toile cartonnée* » titrée « *Iris bizarre* », huile sur toile collée sur papier et mise en forme, 72 cm de haut, Galerie Baudouin Lebon (n°475 C.R.).

d'un sujet ou d'une narration, elle se résume à la matière picturale ainsi étalée qui la recouvre totalement, comme une peau, une croûte plutôt. Aucun espace n'est laissé libre. Posée en épaisseur, la matière picturale est constituée de différentes couleurs directement sorties du tube, non délayées, non mélangées au préalable sur une palette mais travaillées et superficiellement mêlées les unes aux autres par l'étalement au couteau à dents. Cette couche, lors du séchage de la peinture, rigidifie la toile et favorise sa mise en forme. Par le pliage la surface devient carapace ménageant des pleins et des vides, des parties cachées, internes et des parties offertes, externes. Les toiles sont d'ailleurs plus repliées sur elles-mêmes que pliées.

Une indétermination subsiste quant à l'achèvement de certaines de ces œuvres retrouvées suspendues dans l'atelier à la mort de l'artiste. Selon Jean Criton, elles étaient destinées à réintégrer des « *Reliquaires* » et donc inachevées³⁷⁷. Il associe ces pièces à des expériences menées dans l'atelier et rapporte qu'accrochées au mur, Réquichot y essayait ses pinceaux de quoi douter de l'existence, à ce stade du travail, d'un projet affirmé :

A la rentrée, nous fîmes une visite d'atelier à Bernard. Il réalisait quotidiennement de nombreux tableaux comportant un fort empâtement. A l'écouter, ils étaient ratés, mais pouvaient éventuellement être utilisés à d'autres fins, sans pour autant savoir lesquelles. De la peinture, il y en avait partout, sur des racines, des boîtes, des chaussures. De fait, il réutilisait du matériel pouvant être assemblé et réincorporé dans d'autres œuvres, au gré de son humeur créative. Il y avait une toile, seule, roulée et suspendue. A la question : qu'est ce que c'est ? La réponse fut : « Rien, une toile ratée que j'ai ôtée du châssis et sur laquelle je pose les surplus de peinture. » Finalement ce rouleau servant de racloir fut contrecollé sur un papier, mis en forme, finalisé avec quelques retouches et devint une Toile cartonnée suspendue. Il n'y en eût que trois ou quatre de réalisées, dont un reliquaire. Avec ce type de démarche empirique mais inventive, on est loin de l'idée volontariste du concept³⁷⁸.

La présentation d'« *Iris bizarre*³⁷⁹ » (*Pl. 32*), toile cartonnée et pliée proposée comme portrait d'Iris Clert par l'artiste à l'exposition collective *41 portraits d'Iris Clert*³⁸⁰, témoigne de ce que, pour ce cas précis, les intentions de l'artiste étaient incontestables. L'œuvre consistait en une toile recouverte de peinture en épaisseur et étalée au couteau, marouflée sur papier, enroulée sur elle-même et repliée sur une baguette utilisée comme système d'accrochage.

³⁷⁷ On peut imaginer que c'est le cas de la Toile cartonnée n°382 C.R., assez proche d'une toile repliée dans « *Le Reliquaire à l'embauchoir* ».

³⁷⁸ CRITON, Jean, *op. cit.*, p. 109.

³⁷⁹ Œuvre n°475 C.R.

³⁸⁰ Exposition à la galerie Iris Clert en 1961.

Il est difficile d'imaginer quelle aurait été l'évolution de l'œuvre de Réquichot et la portée dans son travail de la pratique du pliage à peine amorcée. Ce qui est sûr, c'est qu'il était au début d'une recherche dont les développements étaient encore à venir et sa mort soudaine ne lui a pas permis de tirer tout le potentiel de ses « trouvailles » comme le fera Simon Hantaï à peu près à la même époque³⁸¹. Quoi qu'il en soit, le « *Reliquaire* » « *Armoire de Barbe bleue* » (Pl. 31), s'il est besoin, témoigne d'un questionnement réel sur cette pratique. Le geste qui consiste à replier et rouler la toile sur elle-même, engage non seulement ce même retournement dont nous parlions plus haut pour évoquer le passage de la ligne à la boucle, mais des conséquences équivalentes impliquant l'évolution de l'œuvre. La principale étant le passage du plan au volume entraînant un changement de catégorie des objets produits : la peinture devient sculpture et ce tout en restant dans une relation de continuité, de filiation, pourrait-on dire. L'une découle de l'autre. Par la simple action du pliage, Réquichot passe de la deuxième à la troisième dimension.

Chez Hantaï le terme de pliage est générique, il peut être précisé selon les séries. Froissage est préférable lorsque l'on a affaire aux *Mariales*³⁸² (Pl. 33), nouage pour la série des *Tabula* (Pl.33). Dans tous les cas, il précède l'acte de peindre, il le conditionne par une préparation particulière du support qui modifie totalement le rapport du corps à la toile. Cette dernière n'est plus abordée tendue, ni verticale au moment de peindre mais pliée ou froissée puis aplatie, mais pas totalement, posée au sol. La gestuelle est différente, la toile bien qu'apprêtée reste souple et l'approche plus physique implique la totalité du corps et non la main, le poignet ou le bras seulement, en particulier lorsque l'artiste froisse ou noue la toile, lorsqu'il en aplatit les plis avant de la peindre et lorsqu'il l'étire une fois la peinture sèche. Le corps de l'artiste est tout entier recouvert par la toile comme en témoigne les vidéos de Jean-Michel Meurice montrant l'artiste au travail³⁸³. Le pliage lui permet de ne plus considérer le tableau comme un objet placé devant soi. Il n'est plus face au tableau, distinct, il est dans la toile qui l'enveloppe :

³⁸¹ Il est intéressant de constater combien à l'instar de Réquichot, les années 1959/60 sont charnières dans l'œuvre d'Hantaï. Ce dernier vivait à Paris dès 1948 mais rien n'atteste d'une rencontre entre les deux artistes.

³⁸² « Au début du travail, quand tout commence et qu'on en est à la première prise (*take one*, en terme de cinéma américain - car c'est aussi de cela qu'il s'agit), pliage est un mot impropre. C'est froissage qui convient. Avant d'être peintes, les toiles des *Mariales* des groupes m.a et m.b, sont froissées de bord en bord et ensuite jamais totalement aplanies, ni même lissées. » in cat. exp. *Simon Hantaï, op. cit.*, p. 96.

³⁸³ MEURICE, Jean-Michel, *Des formes et des couleurs : Simon Hantaï*, Ina (ORTF), 1974, 14 mn ; *Grand portrait : Simon Hantaï ou les silences rétiniens*, Ina (TF1), 1976, 58 mn.

La peinture existe parce que j'ai besoin de peindre. Mais cela ne peut suffire. Il y a une interrogation sur le geste qui s'impose. Le problème était : comment vaincre le privilège esthétique du talent, de l'art, etc. ? Comment banaliser l'exceptionnel ? Comment devenir exceptionnellement banal ? Le pliage était une manière de résoudre ce problème. Le pliage ne procédait de rien. Il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont encore rien vu ; se mettre dans la toile. On pouvait remplir la toile pliée sans savoir où était le bord. On ne sait plus alors où cela s'arrête. On pouvait même aller plus loin et peindre les yeux fermés³⁸⁴.

Les diverses photographies prises dans l'atelier, le montrent au milieu de ses toiles. La peinture occupe les sols et les murs. Le corps est engagé dans ses déplacements, les gestes de l'artiste prennent en compte la toile dans son épaisseur et non comme une surface plane que l'artiste aborde de front. L'exacerbation du geste, l'engagement du corps, la toile peinte au sol, le traitement « all over » de la plupart des séries (à l'exception des *Catamurons*, des *Saucisses* et des *Meuns*) témoignent de l'influence de l'œuvre de Pollock. Le pliage enferme les limites à l'intérieur de la toile. L'artiste peignant la toile pliée n'en connaît pas les dimensions réelles, modifiées par le pliage et restituées au moment final où la toile est dépliée et tendue. L'acte de peindre est contenu dans un travail en trois temps : pliage, peinture, dépliage (après séchage).

Chez Réquichot le rapport à la toile est toujours frontal et la toile est tendue sur châssis et apprêtée avant d'être travaillée. Le pliage a toujours lieu après que la toile ait été peinte. Il se double d'un marouflage inversé : la toile est collée sur des papiers ce qui a pour effet de la rigidifier d'où l'appellation de « toile cartonnée ». Et lorsqu'il n'est pas l'étape finale du travail, la toile pliée est enfouie dans la matière picturale et contenue dans la boîte d'un « *Reliquaire* ». Autant dire qu'à la suite de ces deux opérations, aucune éventualité de dépliage n'est envisageable. Le pliage n'est pas réversible. La toile est irrévocablement engluée et fixée dans cet état. Ce que Réquichot efface par le pliage, c'est un certain état de la toile, plane et recouverte de couleurs, radicalement remis en question puisque le pliage est définitif. La torsion du support sur lui-même, l'enroulement, la transforme en volume et ce repliement est une des formes spiralées du travail. Alors que pour Hantaï, la toile au final reste plane car le pliage est suivi d'un dépliage.

³⁸⁴ HANTAÏ, Simon, in BONNEFOI, Geneviève, *Hantaï*, Ginals, Abbaye de Beaulieu, 1973, (Artistes d'Aujourd'hui).

Pour reprendre les trois actions mises en exergue par Maurice Fréchuret dans *Le Mou et ses formes*³⁸⁵ dans l'intention de catégoriser des pratiques et des œuvres, à savoir entasser, laisser pendre et nouer, il est clair que dans l'œuvre de Réquichot il est moins question d'entassement que de remplissage. Le contenant - reliquaire - ou le support - châssis - offrant aux matériaux mous leurs propres bords rigides et limités. Pour ce qui concerne les deux toiles cartonnées et pliées³⁸⁶ non introduites dans un « Reliquaire », la rigidité induite par la matière picturale et le contrefort de papier les fige dans un état d'apparente souplesse qui n'a probablement duré que le temps du séchage. La suspension a en partie déterminé la forme à l'origine mais n'est pour rien dans son maintien, à la différence de l'œuvre d'Antoni Tàpies *Bambù i roba suspesa* de 1973 (Pl. 34) prise en exemple par Fréchuret³⁸⁷ et formellement assez proche de la « Toile cartonnée » et pliée de Réquichot intitulée « Portrait » (Pl. 34). Quant à l'action du nouage elle n'apparaît pas au-delà de celle du pliage déjà évoquée.

En conclusion le pliage, chez Réquichot, n'est pas là pour soumettre l'œuvre aux propriétés propres des matériaux qui la constituent, ni pour affirmer la souplesse du tissu, libérer la toile du châssis, favoriser d'autres gestes, d'autres modes de présentation que la génération d'artistes des années suivantes exploitera. Artistes américains tels Robert Morris ou Sam Gilliam (Pl. 35) qui, l'un des premiers aux Etats-Unis travaille la toile libre et présentée suspendue, nouée, parfois posée sur des tréteaux ainsi que certains artistes français du groupe Supports/Surfaces, à savoir Arnal, Cane, Dolla, Pincemin, Saytour, Viallat (Pl. 35), influencés par l'œuvre d'Hantaï et de Réquichot³⁸⁸.

Pour Hantaï le pliage permet, dans un premier temps, d'introduire la dimension du hasard dans la composition. Un héritage du surréalisme en somme : quelque chose échappe à la détermination du peintre. Le pliage comme processus se substitue aux décisions de

³⁸⁵ FRECHURET, Maurice, *Le Mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Paris, ENSBA, 1993.

³⁸⁶ Œuvres n°474 C.R. et 475 C.R., reproduites p. 152 et 154 du catalogue raisonné.

³⁸⁷ *Bambù i roba suspesa (bambou et toile suspendue)*, 1973, bambou et peinture sur tissu, 86 x 110 cm, collection David Anderson Gallery, Buffalo. Reproduite dans *Le Mou et ses formes*, op. cit., p. 170.

³⁸⁸ Viallat connaît l'œuvre de Bernard Réquichot dont il possède depuis le début des années 60 une peinture (n° 179 du C.R.). La série des *Prises et trempages* qu'il réalise en 1975, toiles empoignées, plongées dans un pot de Rubson jaune et suspendues - la propriété de cette peinture industrielle étant de rigidifier la toile au cours du séchage - n'est pas si éloignée des « Toiles cartonnées » de Réquichot. La pièce en illustration est de 1973, bois flotté avec corde et litre vinicole trempé dans du Rubson jaune, 60 x 40 x 23 cm.

l'artiste³⁸⁹. Le dessin, la composition, l'agencement des formes sur le fond, n'est plus affaire de choix et de volonté. Ce n'est plus le pinceau qui trace les lignes, le dessin est déterminé par le réseau de plis et les formes en sont déduites. La toile n'est plus un simple support - surface « neutre » recevant la matière picturale - elle participe activement à la construction de l'œuvre puisque c'est son pliage qui détermine la répartition des zones colorées et des zones réservées. Répartitions aléatoire des zones peintes et non peintes du fait du pliage dans la série des *Mariales* ou des *Meuns* ou au contraire régularité du pliage dans celle des *Tabulas* qui, d'une autre manière, met en défaut toute subjectivité. Cette dernière série témoigne de ce que la méthode prend le pas sur le résultat, elle crée de l'évènement plus que du hasard. Hantaï s'éloigne du surréalisme. Le dépliage est l'étape finale de cette gestation interne du travail de la peinture. Il s'inscrit dans le processus comme ouverture, déploiement mais aussi révélation de ce qui s'est produit dans la toile à l'insu de l'artiste. Il permet la mise au jour du travail effectué par la peinture au contact de la toile.

Si le pliage s'inscrit en partie comme négation du travail du peintre (en tant que subjectivité particulière) chez Hantaï, c'est plutôt la négation de l'œuvre qu'il engage chez Réquichot. Le mouvement amorcé et interrompu par la mort de l'artiste était plutôt celui d'un enfouissement. Repliement de la toile déjà peinte sur elle-même et recouvrement par la matière picturale dans les « *Reliquaires* ». Donc moins une étape intermédiaire dans le processus d'élaboration de l'œuvre - étape qui se situerait avant l'achèvement - qu'une phase de transformation de l'œuvre - étape située après l'achèvement de l'œuvre et entraînant son recyclage ou sa destruction.

Par le pliage et le réemploi, ce dernier met l'œuvre en abyme et par là même retrouve la spirale comme mode de fonctionnement. L'œuvre, une fois achevée, peut être réinvestie dans un nouveau cycle créateur et se retrouve non plus en fin de processus mais au début comme matière première. La réintégration de certaines toiles pliées à l'intérieur des « *Reliquaires* » active un paradoxe. Il y a à la fois désacralisation de la toile peinte par l'action du pliage et par sa réutilisation à l'intérieur d'autres œuvres et sacralisation puisque

³⁸⁹ « La toile peut avoir reçu un jus noir ou avoir été maculée avant d'être pliée. La peinture appliquée ensuite est un principe uniforme, mais Hantaï ne peut se passer des jeux de matière d'autant plus qu'il continue à utiliser de la peinture à l'huile. La technique du pliage lui a fait inverser sa manière ancienne de procéder ; le jus est discontinu et en sous-couche, la couleur étendue à l'ensemble de la surface disponible après pliage. Cette inversion change totalement la relation du peintre à son travail. Le tableau n'est plus une surface de projection et les effets deviennent moins contrôlables. Il n'y a plus de composition possible (...) » in POINSOT, Jean Marc, « L'œuvre de Simon Hantaï » in *Hantaï : 1960-1976*, cat. exp., Bordeaux, CAPC, 1981, p. 64-65.

ce qui est produit ce sont des « reliquaires ». Paradoxe joué dans le double sens du terme « reliques » à savoir vestiges sacrés, saintes reliques mais aussi reliquat, restes, résidus. Toujours l'influence marquante des premières années passées en institutions religieuses dont témoignent ses peintures jusqu'en 1946 et les distances prises avec cet héritage dès les années 50³⁹⁰. Les « Reliquaires » en affirment le versant irrévérencieux et iconoclaste. Le pliage de la toile et son introduction dans la boîte évoque l'idée de conservation, de « mise en boîte » de l'œuvre mais pas à la façon des boîtes en valise de Duchamp conçues pour le transport, la présentation, la diffusion et la reproduction. La boîte, pour Réquichot, permet la mise à distance. Et si le travail n'est pas tourné en dérision, Réquichot en révèle le dérisoire. La « mise en boîte » de la peinture et de ses restes n'est peut-être pas si éloignée des 90 boîtes de *Merda d'artista* mises en conserve par Piero Manzoni la même année 1961.

Sculptures d'anneaux

De la boucle dans le plan à l'anneau dans l'espace, le passage est évident et la transition passe, là encore, par le reliquaire. De la même manière que l'apparition des premières toiles pliées se fait dans un reliquaire, « *Armoire de Barbe bleue* », le « Reliquaire » « *NEKONK TANTEN TANKT MANA* » (Pl. 36) sert de contenant à la première sculpture d'anneaux. Par la suite, les anneaux s'émancipent de la boîte pour donner deux sculptures³⁹¹ (Pl. 36) composées d'anneaux de polystyrène collés. S'ouvrirait alors tout un champ possible à l'investissement de l'espace réel par la spirale, enfin dégagée de l'espace limité de la feuille ou de la toile comme de celui de la boîte, que l'interruption soudaine de l'œuvre n'a pas permis d'explorer.

Par ces « Reliquaires d'anneaux »³⁹² Réquichot transpose de façon littérale ses compositions spiralées du plan dans l'espace. La découverte de ces anneaux de rideaux en polystyrène achetés avec Yolande Fièvre au BHV ou au Printemps dès 1959³⁹³ fournit le

³⁹⁰ Sa correspondance avec Daniel Cordier laisse entrevoir non pas le rejet, mais une approche au second degré des questions religieuses qu'il tourne un peu en dérision : « toutes ces choses papales, passionnantes dont tu as horreur de m'entendre parler (...) mais j'ai dit que je ne te ferai pas de sermons aujourd'hui » (Lettre n°16 datée du 11 janvier 1954, p. 291 du C.R.) « ... que tu ne puisses pas reprocher à un antipape de se laisser gagner par les dithyrambiques sermons de carême. » (Lettre n°18, datée du 8 mars 1954, p. 292 du C.R.).

³⁹¹ « Sculptures d'anneaux », éléments composés d'anneaux de rideaux en polystyrène collés, 38 x 36 x 24 cm, collection privée (n°496 C.R.) ; « Sculpture d'anneaux » (n°497 C.R.).

³⁹² Terme donné par Réquichot à ces sculptures faites avec des anneaux de polystyrène.

³⁹³ Voir biographie Bernard Réquichot sur : <<http://www.bernard-requichot.org/page-bio-v2.html>>

matériel idoine. Il ne reste plus qu'à le mettre en forme pour obtenir les agencements de spirales recherchés. Mise en forme que Réquichot partiellement sous-traite :

Dès 1959, Bernard envisagea de réaliser des « sculptures en anneaux ». C'est en septembre 1961 qu'il mit au point la technique de leur collage. Il était très fatigué et dépressif et leurs réalisations lui demandaient trop d'énergie. Il fit paraître une petite annonce dans *Le Figaro*, rubrique « Travail à domicile ». Le travail consistait à assembler un tronçon d'une dizaine d'anneaux, présentant une légère courbe. Ensuite, il assemblait les morceaux pour réaliser ses sculptures en anneaux. Il n'y en eut que trois de réalisées³⁹⁴.

Son neveu Odilon Cabat³⁹⁵ participe également au travail préparatoire de ces sculptures. La parfaite circularité de l'unité de base qu'est l'anneau est compensée par la précision du collage des anneaux entre eux qui les soude en un point pour les écarter à l'autre extrémité, modulant ainsi leur enroulement en une sorte de boyau cylindrique. L'impression de souplesse et d'élasticité des rangs de spires superposés est contredite par le collage et la rigidité réelle de la composition, fixée de manière définitive. L'agencement n'est en rien aléatoire mais le fruit de la même rigueur et exigence qui accompagne l'ensemble de l'œuvre.

Ces sculptures présentent la même organisation autour d'un ou plusieurs foyers expérimentée dans les dessins spiralés. Le travail de la spirale est également actif à différents niveaux, celui de la répétition de l'unité première que constitue l'anneau qui produit une sorte de tube annelé et l'enroulement de ce tube sur lui-même selon un schéma spiralé pour produire une sorte de spirale de spirales.

Cette « mise en abyme » fait écho à celle constatée dans les textes, et se renouvelle une fois encore par la pratique du réemploi.

Evolution spiralée de l'œuvre, le réemploi

Mise en abyme

Un ensemble d'œuvres réalisées en 1959 illustre de manière originale ces structures spiralées emboîtées. Les premières, définies dans le catalogue raisonné comme des « cadrages choisis de papier de garde », apparaissent comme des sortes de ready-mades. L'intervention de l'artiste se limite au choix du papier et à celui de la partie qu'il

³⁹⁴ CRITON, Jean, *op. cit.*, p. 113.

³⁹⁵ Voir biographie Bernard Réquichot, *art. cit.*

décide de coller sur la toile. Il n'y a pas de composition autre que celle proposée par le cadrage d'un papier à la marbrure ou au décor « all over ».

La série, très cohérente, est composée de huit œuvres de petit format vertical³⁹⁶. Les marbrures de deux d'entre elles³⁹⁷ (Pl. 37) présentent des sortes de tourbillons spiralés. Le choix de ces papiers de garde n'est pas anodin, il offre de réelles similitudes formelles avec les motifs de spires ou de cellules que Réquichot déploie dans ses dessins, si ce n'est que les dessins de Réquichot sont généralement centrés et donc moins denses à la périphérie. Par ailleurs ces papiers très particuliers évoquent d'emblée le livre en tant qu'objet sans passer par l'écriture puisqu'il s'agit de ces pages qui commencent et achèvent le livre, qui encadrent le texte, servent d'intermédiaire entre ce dernier et la couverture, sorte d'écrin particulier dans lequel le texte est enchâssé. Réquichot choisit donc une partie du papier de garde et le recadre.

Dans certaines œuvres de la même époque comme « *Sous les paupières des capitales de juillet* », « *Ossuaire du matin forestier*³⁹⁸ » (Pl. 38) ou « *La Maison des fourmis buissonnières* » (Pl. 23), il entre un peu plus encore dans le matériau en découpant certains des motifs, sortes d'alvéoles en amas qu'il dispose en longs filaments parfois mêlés à des fragments d'illustrations de revues. Il réintroduit sur le plan formel la composition spiralée comme il la travaille techniquement par le réemploi.

Recycler l'informel

En 1957, Réquichot réalise une œuvre qu'il intitule : « *Usine de conversion des déchets informels*³⁹⁹ » (Pl. 39). C'est une peinture sur toile sur laquelle des fragments d'illustrations de revues ont été collés. Techniquement, elle est hétérogène. Elle mêle aux larges traces de peinture, très « gestuelles » et étirées au couteau à peindre, des

³⁹⁶ Les œuvres n°346 à 353 du C.R.

³⁹⁷ Les œuvres n°347 et 348 du C.R.

³⁹⁸ « *Papiers choisis* » titré au verso « *Ossuaire du matin forestier* », 1959, fragments de papier de garde découpés et collés sur toile avec rehauts de peinture, 150 x 200 cm, Fondation Les Treilles, Tourtour (n°355 C.R.).

³⁹⁹ « *Usine de conversion des déchets informels* », datation posthume de 1957, peinture synthétique sur toile avec fragments d'illustrations de revues découpées et collées, 134 x 215 cm, collection privée (n°272 C.R.).

éclaboussures de couleurs à la manière du « dripping⁴⁰⁰ » ainsi que des images découpées, appartenant au registre culinaire (œufs au plat, poulet rôti, gâteaux, tartes, plats préparés...) et au registre animalier (papillons, flamants roses...) Chaque technique a été l'objet, isolément, de séries telles les « *Papiers choisis* », les « *Traces graphiques* », etc. L'assemblage ici traduit une volonté de synthèse. Réquichot élargit la spire et englobe plusieurs pratiques sur un même support. La confrontation lui permet de lier le tout, d'amalgamer les divers éléments qui composent le tableau en une stratigraphie de couches qui s'entrecroisent. La composition s'élabore donc autant en épaisseur qu'en surface. Dans la partie la plus dense, les strates fusionnent presque, la périphérie est plus aérée.

Le titre résonne comme un programme. Il pose très clairement la question du recyclage. L'art comme « usine de conversion de déchets ». Ces derniers sont réinvestis dans un nouveau cycle de production pour fabriquer des œuvres. Les « déchets » sont qualifiés d'« informels ». Il faut probablement y voir le positionnement critique de l'artiste par rapport au courant dominant lorsqu'il commence à s'intéresser à l'art et qui de fait l'influence. Tachisme, abstraction lyrique et art informel occupent la scène artistique parisienne dans la décennie au cours de laquelle Réquichot développe son œuvre.

Les années 50 en France se caractérisent par un renouveau « informel » par lequel la peinture déplace les vieilles oppositions entre abstraction et figuration et propose une alternative en même temps qu'un positionnement critique à l'égard d'une peinture géométrique en voie d'académisation et d'une figuration réaliste et politiquement engagée⁴⁰¹.

1952 est l'année de la publication de l'ouvrage *Un art autre* par Michel Tapié dans lequel il définit l'art informel comme moyen de sortir des impasses du formalisme dominant

⁴⁰⁰ La première exposition personnelle de Pollock à Paris a lieu en 1952 (7-31 mars) au Studio Facchetti, Réquichot fait à ce moment-là son service militaire à Nancy, il ne l'a donc probablement pas vue. Pollock est également présent au Musée national d'art moderne, dans l'exposition *50 ans d'art aux Etats-Unis* en 1955 (5 mars-5 mai) puis dans l'exposition *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine* en 1959 (16 janvier- 15 février).

⁴⁰¹ « Une peinture qui ne doit rien au passé naît de ces recherches isolées et pourtant convergentes. Elle n'a plus rien à voir avec la peinture « abstraite » à tendance géométrique (...) formant une des deux grandes vagues de l'époque, l'autre étant celle d'un certain réalisme fortement teinté de jdanovisme et soutenu par le P. C. (...) l'échappée vers l'informel était la seule issue possible pour qui ne voulait s'enrôler sous aucune de ces bannières... » in BONNEFOI, Geneviève, *Les Années fertiles : 1940-1960*, Paris, Mouvements éditions, 1988, p. 24.

tous les mouvements en « isme » depuis l'impressionnisme⁴⁰². A la forme donc, il oppose l'informe :

Il y a trop longtemps que la Forme sembla avoir perdu tout espoir de devenir, inexorablement vouée qu'elle est à l'avatar du formalisme. (...) les peintres, avec l'apparente liberté d'une technique multipliable à l'infini en nouvelles investigations, agissent délibérément sans elle, dans un informel se comportant vis-à-vis de l'habituel impératif formel avec la plus indifférente désinvolture et la plus féconde anarchie⁴⁰³.

Il découvre dans les œuvres singulières d'un certain nombre d'artistes tels Appel, Arnal, Bryen, Capogrossi, Dubuffet, Etienne Martin, Claire Falkenstein, Ruth Francken, Sam Francis, Gillet, Glasco, Guiette, Hartung, Kopac, Mathieu, Michaux, Ossorio, Pollock, Riopelle, Ronet, Serpan, Wols - rassemblés pour la plupart d'entre eux à l'occasion de cette publication au Studio Facchetti à Paris⁴⁰⁴ - une liberté nouvelle régénérant les formes artistiques de l'époque en se débarrassant des codes du passé, aussi proche soit-il, des règles de la composition et de tout ce qui fait que les remises en question artistiques se font à l'intérieur d'un cadre aux normes préalablement définies : « Les plus vaines apparences de l'actuelle peinture dans les brancards de l'honorabilité esthétique » laissent place à l'aventure individuelle de « quelques authentiques pionniers pour qui seul l'inconnu a un sens de devenir⁴⁰⁵ ».

⁴⁰² « Jusque là, cubisme compris, tous les critères classiques jouaient encore malgré des apparences totalement anarchiques : ordre, composition, équilibre, rythmes, venaient en droite ligne d'un humanisme en voie d'épuisement, mais qui avait la vie dure grâce aux routines bien en cours, tant auprès des artistes que des collectionneurs. » in TAPIE, Michel, *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Editions Gabriel Giraud et fils, 1952. Fac-similé rééd. en 1994 pour accompagner l'exposition *Quelque chose de très mystérieux, intuitions esthétiques de Michel Tapié*, Paris, Artcurial.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ Michel Tapié organise ou co-organise un certain nombre d'expositions collectives dès 1947 rassemblant la plupart de ces artistes qui contribuent à construire l'histoire de cet « Art autre ». En décembre 1947 avec Bryen et Mathieu, l'exposition *L'imaginaire* à la galerie du Luxembourg réunit Arp, Atlan, Bryen, Hartung, Leduc, Mathieu, Riopelle, Ubac, Wols. En avril 1948, toujours avec Bryen et Mathieu à la galerie Colette Allendy, l'exposition *HWPSMTB* dont le titre est constitué des initiales d'Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen. En juillet de la même année *White and Black* présenté avec Edouard Jaguer à la galerie des Deux Iles, exposition rassemblant Arp, Bryen Fautrier, Hartung, Mathieu, Picabia, Tapié, Ubac et Wols. En mars 1951 à la galerie Nina Dausset, *Véhémenes confrontées* qui associent peintres américains : De Kooning, Pollock, Russell, montrés pour la première fois à Paris et peintres européens : Bryen, Capogrossi, Hartung, Mathieu, Riopelle, Wols. En 1952 l'exposition chez Fachetti à l'occasion de la publication d'*Un Art autre*. Dans les années qui suivent, il continue à présenter des artistes associés à cette tendance dans certaines galeries parisiennes avec lesquelles il collabore, Studio Fachetti, galerie Rive Droite, galerie Stadler - que Réquichot a probablement visitées - et mène une activité de prospection du côté de la Belgique, l'Italie et le Japon ouvrant sur des confrontations d'artistes internationales.

⁴⁰⁵ TAPIE, Michel, *Ibid.*

Mais cet élan et cette originalité que Tapié repère dans certaines œuvres dont il souligne la singularité⁴⁰⁶ n'empêche pas l'informel d'être amalgamé à d'autres mouvements qui mettent en avant telle ou telle particularité. Charles Estienne l'associe au tachisme⁴⁰⁷ et l'inscrit à la croisée de l'abstraction et du surréalisme ; Julien Alvard⁴⁰⁸ réunit certains d'entre eux sous le terme de « nuagisme⁴⁰⁹ » ; plus généralement l'Informel est pris dans le mouvement de l'abstraction lyrique, d'une abstraction qualifiée de « libre », par rapport à une abstraction « géométrique » formellement plus contrainte ou croise celui de la « peinture de l'action⁴¹⁰ » dont les développements s'envisagent aussi Outre-Atlantique. Affaire de terminologie, d'intellectuels, de critiques d'art, en ces périodes de débats intenses et de positionnement. « (...) ces querelles de théologiens-critiques d'art (qui) font l'histoire (et qui) sont quantités négligeables⁴¹¹ » ne remettent pas en question la radicalité de certaines trajectoires d'artistes mais traduisent aussi une généralisation des questionnements qui occupent l'actualité de l'époque et deviennent à la mode. L'informel fait école.

En 1951-1952, lorsque Tapié organise les expositions qui lancent l'informel sur la scène parisienne : *Véhémenances confrontées*⁴¹², *Les Signifiants de l'informel*⁴¹³ et *Un art*

⁴⁰⁶ « Pour nous ce ne sont plus les mouvements qui sont intéressants, mais combien plus rares, les authentiques Individus. Les mouvements n'ont existé que parce que la majorité des gens recherchaient le troupeau au sein duquel ils trouvaient une sécurité à l'échelle de leur lâcheté. (...) L'individu ne reste lui-même dans les expériences collectives que dans la mesure où il prend en main ces expériences en les mettant à l'immense échelle de son propre potentiel... » *Ibid.*

⁴⁰⁷ ESTIENNE, Charles, « Une révolution : le tachisme », *Combat-Art*, 1^{er} mars 1953, n°4.

⁴⁰⁸ ALVARD, Julien, *art. cit.*

⁴⁰⁹ Le terme « nuagisme » est employé par Julien Alvard à l'occasion d'un article intitulé : « D'une nature sans limites à une peinture sans bornes », publié dans la revue *Art d'Aujourd'hui*, n°5 en juillet 1953, et illustré par des artistes tels que Frédéric Benrath, René Duvillier, Pierre Graziani, René Laubiès, Marcelle Loubchansky et Nasser Assar.

⁴¹⁰ Geneviève BONNEFOI explique - s'appuyant sur les souvenirs d'Hans Hartung (*Autoportrait*, Grasset, Paris, 1976) - que le terme d'« action painting » trouve son origine chez Charles Estienne avant de passer aux Etats-Unis : « Hans Hartung raconte que Charles Estienne « un des jeunes critiques » qui devait occuper par la suite une place assez importante – très intéressé par le côté actif de cette peinture : geste très fort malgré des dimensions relativement réduites, le désir de marquer la toile, de laisser une empreinte sur les choses, avait employé pour la première fois le terme de « peinture de l'action » qui « est allé ensuite jusqu'aux Etats-Unis pour devenir « action painting. » in *Les Années fertiles*, *op. cit.*, p. 29-30. On peut toutefois se demander dans quelle mesure ce récit ne s'inscrit pas dans cette approche très française qui faisait des américains des « suiveurs » de l'Ecole de Paris. Derrière le mot, le contexte pictural de part et d'autre de l'Atlantique est très différent.

⁴¹¹ TAPIÉ, Michel, *op. cit.*

⁴¹² *Véhémenances confrontées*, exposition en mars 1951 à la galerie Nina Dausset, rue du Dragon à Paris qui réunit peintres américains et européens : Pollock, De Kooning, Russell d'une part, montrés pour la première fois à Paris et Bryen, Capogrossi, Hartung, Mathieu, Riopelle, Wols.

*autre*⁴¹⁴, Réquichot est au service militaire dans un bataillon de transmissions à Nancy⁴¹⁵, autrement dit « dans l'« autre monde ». Les quelques éléments fournis par la correspondance sur les expositions visitées sont minces. Il voit avant son départ les toiles de Kandinsky chez René Drouin⁴¹⁶, après, le Salon d'automne de la ville de Nancy où se trouve son régiment - qu'il juge de qualité inférieure à ce que l'on peut voir à la capitale⁴¹⁷ - enfin le Salon des Réalités nouvelles au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris consacré aux tendances de l'abstraction. Il écrit à ce propos à Daniel Cordier sa déception :

Que les œuvres des hommes soient jugées sévèrement : je n'ai vu au salon des R. N. que des choses ennuyeuses⁴¹⁸.

Lorsqu'il revient du service, c'est par l'intermédiaire du cubisme et de Jean Villon qu'il passe à l'abstraction. Donc une abstraction plus construite qu'informelle.

Au début de l'année 1953, Réquichot découvre l'exposition *Le Cubisme* au Musée d'Art moderne de la ville de Paris et la trouve passionnante⁴¹⁹. Les toiles que réalise Réquichot dans ces années là seront donc cubistes. Il fait part à Daniel Cordier⁴²⁰ de l'intense activité picturale des deux premiers mois ; or le catalogue raisonné ne mentionne pour l'ensemble de l'année 1953 qu'une dizaine de toiles qui, si elles reflètent en effet l'influence du cubisme, sont loin de rendre compte de la quantité évoquée :

(...) le rendement n'a jamais été aussi grand (...) J'ai fait quelques séries de toile très petites, quelquefois à raison de deux par jour (...) ⁴²¹

(...) Un spectacle m'affole, c'est la quantité de mes peintures qui malgré le feu, les grattages, la poubelle m'encombrent chaque jour davantage⁴²².

Ce qui laisse imaginer l'importance du tri, du réemploi probable des toiles pour ne conserver que les meilleures. Il a conscience de parcourir en peinture des chemins balisés mais ne fait

⁴¹³ *Les Signifiants de l'informel*, au Studio Facchetti en novembre 1951 où sont présentés Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Michaux, Riopelle, Serpan.

⁴¹⁴ *Un art autre*, en décembre 1952, exposition organisée au Studio Facchetti à l'occasion de la publication de l'ouvrage manifeste de l'informel de Michel Tapié, *op. cit.* Exposition dans laquelle sont présentées des œuvres d'Appel, Arnal, Bryen, Dubuffet, Etienne-Martin, Claire Falkenstein, Ruth Francken, Sam Francis, Gillet, Glasco, Guiette, Kopac, Mathieu, Michaux, Ossorio, Pollock, Riopelle, Ronet, Serpan, Wols.

⁴¹⁵ Lettre n° 5, datée de 1951, C.R., *op. cit.*, p. 287.

⁴¹⁶ Lettre n°6, datée de 1952, *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 288.

⁴¹⁸ Lettre n°8, datée de 1952, *Ibid.*

⁴¹⁹ Lettre n°11, datée du 20.02.53, *Ibid.*, p.289-290.

⁴²⁰ Lettre n°12, datée de 1953, *Ibid.*, p. 290.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Lettre n°13, datée de 1953, *Ibid.*

pas l'économie de cette relecture. Il est aussi très conscient du manque d'originalité de sa production :

(...) il me faut avouer que je n'ai jamais fait des peintures plus inutiles, car combien dépassées par ceux qui m'ont précédé dans ces recherches⁴²³.

Peu d'illusion donc mais un sens critique sans complaisance vis-à-vis de son propre travail. Il fait ses gammes et s'approprie la technique des aînés. Parmi ces aînés, une figure privilégiée : Jacques Villon.

Cette même année 1953, Bernard Réquichot rencontre Jacques Villon alors âgé de 78 ans⁴²⁴. Son approche du cubisme est marquée par l'œuvre de cet artiste. L'analyse et la décomposition des objets dans les peintures de Villon a pour finalité une solide construction des formes qui aboutit à une interprétation plutôt classique du cubisme. Réquichot en retient principalement l'expérience de la désagrégation de la forme sans pour autant l'assujettir à sa nécessaire reconstruction. Il ne regarde pas le cubisme naissant des années 1907-1914, celui de « la cordée » entre Braque et Picasso, mais en constate les aboutissements et deux guerres mondiales teintent sa lecture et conditionnent le sentiment de disparition et de mort qui s'en dégage :

Le cubisme qui n'a vécu que par la forme n'a été qu'un successif démantèlement de la forme. D'année en année la forme se métamorphose de volume en polyèdre, de polyèdre en plans disloqués, multipliés, les plans priment tout puis explosent, la toile n'est plus qu'une grande répercussion d'éclats de plans, enfin les plans se meurent et ne laissent de leur passage qu'une ligne de leur contour. La disparition de la forme, morte pour avoir été trop aimée, entraîne le cubisme avec elle ; ultime conséquence de la plastique...⁴²⁵

On peut comparer cette évolution à celle de sa peinture durant les années 1950-1951 qui aboutit à la « libération de l'objet ». Les séries des « grosses bonnes femmes⁴²⁶ » et des bœufs⁴²⁷ (**Pl. 40, Pl. 41**) témoignent du passage du volume, encore présent dans le traitement des corps des « grosses bonnes femmes », à la ligne en passant par le plan - facettes et petits carrés - avant que les plans eux-mêmes ne se détachent de l'objet dans des

⁴²³ Lettre n°12, *Ibid.*

⁴²⁴ « Je ne sais plus par quel biais, mais nous eûmes la chance de pouvoir rencontrer Jacques Villon et de visiter son atelier. Nous nous rendîmes Bernard et moi ainsi qu'un ami, Yves Jobert, à Puteaux. L'atelier de Villon était voisin de celui de Kupka. Nous étions au cœur du " groupe de Puteaux " qui prit par la suite le nom de " section d'or ". Nous admirions beaucoup l'œuvre de Jacques Villon et fûmes séduits par la sérénité de son inspiration et la justesse de ses couleurs. Nous qui étions toujours dans les dégradés monochromes... Ce fut une leçon assimilée plus tard. » in CRITON, Jean, *op. cit.* p. 59.

⁴²⁵ Lettre n°11, C.R., *op. cit.*, p 290.

⁴²⁶ Œuvres n°12 à 16, *Ibid.*

⁴²⁷ Œuvres n°31 à 40, *Ibid.*

compositions qui n'ont de figuratif que le titre. Ce mouvement-là traduit un défaire plutôt qu'un faire qui conduit à la mort de la forme. Reste au final, la ligne seule, comme origine et comme fin, et la couleur. Le devenir de sa peinture ne peut se concevoir qu'après cette phase de destruction car là encore, « au commencement était la fin, la fin était un commencement » :

(...) mes peintures en arriveraient probablement à une décomposition dans le clair-obscur en couleur, une désintégration de l'objet, terrible apocalypse qui serait peut-être pour moi une nouvelle aube⁴²⁸.

Si le terme d'« informel » ne fait pas encore partie du vocabulaire employé par Réquichot, il n'en demeure pas moins que la sortie du cubisme s'opère par le dépassement de la forme. La couleur vient alors au premier plan sans pour autant le placer du côté d'une approche empirique ou sentimentale que l'on pourrait qualifier d'expressionniste. Le choix de garder la dimension analytique et constructive du cubisme afin de l'appliquer à la couleur plutôt qu'aux plans et aux lignes et la recherche d'une « méthode de la couleur » l'en préservent et marquent le besoin d'une démarche rationnelle et maîtrisée.

L'année 1953 par rapport aux années 1951-52 est avant tout, pour lui, une année d'expérimentations plutôt que de résultats même si la sélection drastique qu'il opère dans ses propres travaux trahit l'exigence portée à l'œuvre achevée. Il a conscience d'essayer des formes et des styles différents, sans en arrêter aucun et cet échantillonnage est pour lui aussi insatisfaisant que le fait de parcourir des sentiers battus. Il se cherche et pour cela revisite l'art moderne :

J'ai folâtré parmi bien des domaines divers, du réalisme à l'abstrait, j'ai aimé bien des choses en trop grand nombre et sans continuité⁴²⁹.

Phase d'apprentissage, passage obligé qui se prolonge jusqu'en 1954. Le cubisme est pour lui dépassé mais toujours présent dans les œuvres de ses contemporains. La critique sans indulgence qu'il fait du milieu artistique parisien dans une lettre adressée à Cordier et datée du 8 mars 1954⁴³⁰ en est la preuve :

Croisillons cubistes, toute la peinture fait ronron là-dedans depuis soixante ans ! De Staël, Lansky, Poujet, Delaunay, Viera da Silva, Gris, Deyrolle, Bazaine, tous les cubistes de 1907 à 1914, tous les futuristes, Dalembert, Bierge, Marie Raymond, Degottex, Ney, Hartung même

⁴²⁸ Lettre n°4, *Ibid.*, p. 287.

⁴²⁹ Lettre n°15 datée de 1953, *Ibid.*, p. 291.

⁴³⁰ Lettre n°18, *Ibid.*, p. 292.

peut-être, sans oublier Cézanne... et Réquichot il y a un an ou deux, tous grands et petits sont passés par le croisillon lorsqu'ils n'y sont pas restés⁴³¹.

En pointant essentiellement l'absence de nouveauté dans l'art depuis l'émergence du cubisme, il s'inscrit à la fin d'une famille d'artistes héritiers de ce mouvement. Mais celui qui écrit cette lettre n'est plus le Réquichot d'« il y a un an ou deux », il s'est tourné vers d'autres influences plutôt liées au surréalisme et à l'informel, elles-mêmes dépassées :

Il y a deux mois je butinais autour de Wols ou Ernst, je dois commencer à m'en détacher ; dépasser, tuer ces vieux ou ces morts, quel temps, quelle patience réclament ces longs assassinats mentaux si souvent manqués⁴³².

S'il définit ce qu'il fait dans ces années-là, c'est par la négative. Il sait ce qu'il laisse derrière lui et ce vers quoi il se dirige n'est pas encore « abstrait » mais déjà plus représentatif :

J'ai acquis la certitude que sujets et objets ne m'intéressent plus⁴³³.
Pour l'instant, ce que je fais ne représente rien⁴³⁴.

Les premières œuvres abstraites de Réquichot datent de 1954 et s'inscrivent dans l'immédiate perspective de cet « art autre » qu'il découvre probablement dans les galeries parisiennes qui en montrent les différents représentants - à savoir les galeries Nina Dausset, René Drouin, le Studio Fachetti, Colette Allendy, Stadler, la galerie des surréalistes A l'étoile scellée, puis à partir des années 1955-56, les toutes jeunes galeries Kleber et Cordier.

Dès 1955, la galerie de Daniel Cordier devient pour lui un lieu de rencontre, de discussion, une fenêtre ouverte sur certaines formes d'art marquées par les goûts et les choix du galeriste. La lettre de Cordier à Alfred Pacquement met en relief la particularité du regard de ce collectionneur qui le porte vers des artistes singuliers et révèle des aspects de la création artistique d'une époque aux marges d'un art plus officiel, incontesté :

A l'accueil que réservait le public aux expositions de la galerie, dès lors qu'il fallait affronter les critiques et l'insuccès, j'ai ressenti un certain isolement, en même temps que l'étrangeté de mes choix, dont je n'avais même pas été conscient jusque-là. On a oublié sans doute que Dubuffet, Millares, Nevelson, Rauschenberg, tout autant que Bellmer, Matta ou Wols n'intéressaient que très peu de monde à l'époque. C'est justice qu'ils aient été reconnus par la suite bien que certaines périodes de leurs œuvres, à l'égard desquelles j'ai un grand attrait,

⁴³¹ *Ibid.* Ce que Réquichot retient du cubisme lorsqu'il s'en est détaché, ce n'est pas la facette mais le croisillon donc moins le plan que la ligne et au-delà le signe, à mi-chemin entre signe formel et typographique. Celui-ci sous forme de hachures entrecroisées reconstituant le volume.

⁴³² Lettre n°24 datée de 1954, *Ibid.*, p. 294.

⁴³³ Lettre n°12, datée de 1953, *Ibid.*, p. 290.

⁴³⁴ Lettre n°13, datée de 1953, *Ibid.*

restent encore un enfer pour le public. Il me semble que c'est par ces périodes négligées ou rejetées, de ces artistes maintenant célèbres, que s'établit un lien de parenté avec l'esprit de certains créateurs inconnus et singuliers de ma donation. C'est, en quelque sorte, par les marges de leurs œuvres que les « Grands » entrent en contact avec les francs-tireurs de l'art⁴³⁵.

La remarque de Réquichot relative à Dubuffet, dont la première exposition personnelle à la galerie Cordier a lieu en 1958⁴³⁶, atteste à la fois de son intérêt et de son désir de se positionner par rapport à ceux qui le précèdent en allant plus loin encore :

Que ne puis-je t'apporter quelques montagnes dans ta galerie. Pour servir de toile de fond à Dubuffet⁴³⁷.

L'intention exprimée par ces mots n'est pas tant de faire entrer les montagnes dans la galerie comme une sorte de ready-made impossible mais bien plutôt de confronter les « texturologies » de Dubuffet à la réalité brute qu'elles évoquent. Ce qu'Yves-Alain Bois traduit de la manière suivante :

Phagocyter la fausse boue par un amas de vraie boue, embouer la peinture. De fait si Dubuffet transforme la boue en peinture (transposition vers le haut), Réquichot transforme en boue la peinture dans ses *Reliquaires*⁴³⁸.

Cette inversion de la proposition engage l'œuvre dans cette « transposition vers le bas » énoncée par la catégorie « bas matérialisme » du mode d'emploi de l'informe dans laquelle Bois l'inscrit, au paradoxe près contenu dans le terme même de « reliquaire » dont la connotation religieuse introduit dans le même temps une sacralisation.

Là encore, Réquichot assimile et dépasse. En quelques années, il a fait le tour de la question. Il s'est nourri de l'art de son époque et s'apprête à le laisser derrière lui ou plutôt à le recycler. Lorsque il peint le tableau, *Usine de conversion des déchets informels* (PI. 39), la peinture « informelle » occupe le devant de la scène artistique depuis déjà une bonne dizaine d'années. Comme le dit alors Habasque dans son article « Au-delà de l'informel » :

Il suffit du reste pour s'en convaincre de se rappeler les kilomètres de cercles, rectangles et triangles qui encombraient les salons vers 1950 et de les comparer aux kilomètres de taches, coulées, giclures et empâtements qui les garnissent aujourd'hui⁴³⁹.

⁴³⁵ Lettre de Cordier à Pacquement, 1989, in *Daniel Cordier : Le regard d'un amateur*, op. cit., p. 16.

⁴³⁶ Les premières expositions parisiennes de Jean Dubuffet se déroulent dans les galeries René Drouin et Nina Dausset, entre autres. La fondation du Foyer de l'Art brut a lieu en 1948 dans les sous-sols de la galerie Drouin. Voir le site : <<http://dubuffetfondation.com>>

⁴³⁷ Sur une carte postale adressée à Cordier, datée du 28 avril 1957 (cachet de la poste), n°39, C.R., p. 298 / *Les Ecrits*, 1973, p. 116.

⁴³⁸ BOIS, Yves-Alain, *L'Informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 55.

C'est probablement la peinture informelle qu'il faut recycler et c'est elle que la gestuelle maîtrisée de ces larges trainées de peinture étalée au couteau et ces éclaboussures de couleurs évoquent avec une distance critique certaine. De même que l'insertion des images collées dans la trame abstraite renforce l'impression de composition au-delà de l'effet chaotique de l'ensemble. S'il faut la recycler, c'est qu'elle est obsolète, périmée au même titre que ses déchets. Mais en fin de compte, qu'est-ce qu'un déchet informel ? Peut-on imaginer que l'informel produise des déchets étant donné que : « Non seulement rebuts, déchets font partie du tableau, mais le mal peint, les maladresses, l'accidentel, constituent la toile⁴⁴⁰. »

Réquichot a assimilé ce que d'autres avaient fait avant lui. Une fois l'assimilation faite, cubisme, surréalisme, informel, qu'il juge dépassés, lui servent de matière première. Il recycle. Mais les « déchets » recyclés dans l'œuvre de Réquichot n'appartiennent pas seulement à l'art, fussent-ils « informels », ils appartiennent aussi à d'autres sources puisées dans son quotidien et sa propre histoire.

Le déchet

Le terme de « déchets » réapparaît en 1961 dans le titre d'un collage : « *La Cocarde, le déchet des continents*⁴⁴¹ » (**Pl. 42**). Cette œuvre entremêle papiers découpés et traces de peintures en un mouvement directeur, spiralé qui énonce formellement le remaniement en cours et l'engagement dans un nouveau cycle. Ce qui est ici de l'ordre du « déchet » ne concerne pas les fragments de revues, soigneusement choisis, découpés en plusieurs exemplaires et agencés de manière à produire ces grappes ou guirlandes de gâteaux, de museaux de chien, de côtelettes... mais plus probablement ce qu'ils représentent, essentiellement lié à la nourriture, à l'animal, à l'organique et ce qu'induit leur quantité de saturation par le nombre et la répétition. Pris isolément, ils ne renvoient pas au déchet mais

⁴³⁹ HABASQUE, Guy, « Au-delà de l'informel », *L'Oeil*, nov. 1959, n°59.

⁴⁴⁰ BOMPUIS, Catherine, « Matière, geste, signe » in cat. exp. *L'Art en Europe : Les années décisives, 1945-1953*, Genève, Skira, 1987, p. 237.

⁴⁴¹ « *Papiers choisis* » titré « *La Cocarde, le déchet des continents* », datation posthume de 1961, fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur contre-plaqué peint avec rehauts de peinture, 122 x 244 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°494 C.R.).

accumulés, superposés de manière à produire un amas confus, ils évoquent une abondance excessive qui suscite l'écœurement et la désorganisation.

Ces « *Papiers choisis* » nous placent du côté du « simulacre » pour reprendre le terme utilisé par Barthes. Il n'y a pas de déchets véritables, seulement des images au préalable choisies et découpées. Lorsque Roland Barthes isole le terme « déchet » pour en faire un des mots-clefs de la compréhension de l'œuvre dans son analyse, nous pourrions lui objecter qu'avant que Réquichot ne s'en empare, ces choses ne sont pas toujours des déchets :

Les choses qui entrent dans la peinture de Réquichot (les choses elles-mêmes, non leurs simulacres) sont toujours des déchets, des suppléments détournés, des parties abandonnées : ce qui a déchu de sa fonction : vermicelles de peinture jetés à même la toile comme à la poubelle dès la sortie du tube, photographies de magazine découpées, défigurées, désoriginées (vocation du journalisme au déchet), croûtes (de pain, de peinture)⁴⁴².

C'est l'opération même de prélèvement qui dénature ou partiellement détruit et transforme en « déchet » l'élément prélevé, à savoir le fragment découpé dans le magazine, la toile cassée et pliée.

Il y a des déchets véritables et des déchets fabriqués. Et les « déchets » ne sont pas seulement « informels », ils sont la plupart du temps très identifiables - ossements, vieille chaussure, plume de paon, fragments d'illustrations de revues, matériaux divers - ou issus de sa propre production - toiles pliées, fragments de toiles peintes, prélèvements de matière picturale...

Réquichot s'inscrit dans la tradition de récupération des artistes cubistes et dadaïstes qui, par le collage ou l'assemblage, introduisent dans l'art des matériaux plus ou moins usagés et détournés de leur fonction première. Morceaux de journaux, de tapisserie, d'étoffe ou de toile cirée chez Braque et Picasso qui mêlés à la matière picturale et au fusain entraînent la fusion entre l'objet et son image ; collages de fragments de mots et d'images dans les photomontages de Raoul Hausmann qui trouve l'expression d'une synthèse entre le texte et l'image dans les « poèmes-affiches⁴⁴³ » ; assemblages de Kurt Schwitters composés à partir de débris véritables ramassés dans les rues et les ruines de Berlin et de Hanovre après la guerre, pour n'en citer que quelques-uns.

⁴⁴² BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », *art. cit.*, p. 17.

⁴⁴³ Raoul Hausmann est installé à Limoges de 1944 à sa mort en 1971, mais, dans les années 50 en France, est exposé essentiellement son travail photographique.

De la même façon, il y a bien accumulation mais une accumulation d'images qui renvoient pour la plupart à la nourriture, donc ciblée et cette accumulation est organisée, soumise à une composition particulière, la plupart du temps spiralée. Rien à voir avec les « Poubelles » d'Arman qui mettent en situation de façon beaucoup plus littérale la question du déchet. Si « *Le Déchet des continents* » exprime déjà une certaine prise en charge de ce que produit la société de consommation, prise en charge analogue à celle que les Nouveaux réalistes opèrent au même moment⁴⁴⁴, elle n'en distrairait pas pour autant l'artiste de ses préoccupations premières, à savoir la poursuite de cette spirale que le recyclage avant tout traduit.

Restes et reliques

Les premiers « *Reliquaires* » de Réquichot datent de 1955. Ils sont antérieurs au travail ci-dessus cité d'Arman qui ne commence à collecter les ordures et à les enfermer dans des boîtes de plexiglas qu'en 1959, proposant ainsi des œuvres vitrines sur les « restes » de la société de consommation. Et ils sont assurément plus romantiques. Le « *Reliquaire de chauve-souris*⁴⁴⁵ » (Pl. 43), « *La Tombe de la nature*⁴⁴⁶ » (Pl. 51), le « *Reliquaire à l'œil de paon* » (Pl. 26), ne renvoient pas au déchet dans son acception dégradée mais plutôt à la version noble du terme qu'évoque la relique. La dimension sacrée attachée à cette dernière justifie la nécessité de conservation de ces restes précieux afin de les soustraire au temps et à ses atteintes. Le reliquaire trouve traditionnellement là sa fonction.

La religion et l'art sont les deux véhicules aptes à redonner de la valeur à ce que le temps ou la société dégrade. Mais ce renversement de la valeur des choses n'est pas produit, dans l'œuvre de Réquichot, par une mise en exergue. Le reliquaire n'est pas une châsse ou un bel écrin exposant aux regards le tibia d'un saint - c'est-à-dire le fragment

⁴⁴⁴ Si la première exposition du groupe a lieu à la galerie Apollinaire de Milan en mai 1960, c'est le 16 octobre de la même année que le premier manifeste du Nouveau réalisme est publié à Paris et à Milan, suivi en novembre d'une exposition au Festival d'Avant-garde de Paris. Le second manifeste titré *40° au-dessus de Dada* est publié à Paris en juin 1961.

⁴⁴⁵ « *Reliquaire de chauve-souris* », daté de 1955 et signé au verso, agglomérat de toiles peintes et pliées et autres éléments divers installés dans une caisse de bois peinte, 27 x 17 x 13 cm, collection Pierre Bettencourt (n°106 C.R.).

⁴⁴⁶ « *La Tombe de la nature* », titré et daté dans les archives de l'artiste de 1955, « *Reliquaire* » constitué d'un agglomérat de terre brûlée dans une caisse également brûlée, 20 x 15 x 10 cm, collection Daniel Cordier (n°105 C.R.).

conservé d'une totalité disparue. Le « reste » dans ce cas, plutôt que le « déchet », tire sa qualité d'une diminution quantitative pourrait-on dire. Alors que les restes conservés dans les « *Reliquaires* » de Réquichot le sont en quantité. L'accumulation, nous le verrons plus loin, prévaut.

Les « *Reliquaires* » de Réquichot sont également antérieurs aux « caissons » et aux « stèles » de Kalinowski⁴⁴⁷, artiste qu'il connaît bien pour avoir étudié avec lui à l'Académie de la Grande Chaumière et participé à l'atelier d'art abstrait de Jean Dewasne. La première exposition de Réquichot chez Cordier date de 1957, celle de Kalinowski a lieu en 1958. L'œuvre *Iris (Clert) dans son micro salon* (Pl. 44) avait été présentée à la galerie Iris Clert par Kalinowski dans l'exposition *Portraits* de 1961 alors que Réquichot y présentait « *Iris bizarre* ». Dans l'œuvre de Louise Nevelson également, les assemblages ne sont pas exempts d'une dimension sacrée. Elle expose en novembre 1960 à la galerie Cordier (Pl. 44). La proximité de l'œuvre de Réquichot en termes de densité et d'intensité est probablement plus du côté de ces deux artistes-là que des « combine-paintings » énergiques et décomplexés de l'américain Rauschenberg que Réquichot a pu voir installés dans la galerie Cordier en avril 1961 (Pl. 44).

Le reliquaire est aussi un lieu d'expérimentation, de recyclage et d'émergence. Il joue un rôle particulier dans la question du réemploi. Forme transitoire du côté du relief, à mi-chemin entre la peinture et la sculpture. Cadre dans lequel certaines formes s'éprouvent avant d'acquérir une autonomie comme nous l'avons vu précédemment pour les toiles pliées et cartonnées et les sculptures d'anneaux. Lieu de réemploi d'œuvres ainsi réinvesties dans un nouveau cycle. Certaines toiles jugées réussies sont conservées planes, par exemple, « *Ciel prolifique*⁴⁴⁸ » (Pl. 45) ; d'autres, pourtant proches, jugées ratées, sont pliées, cassées, détruites. Parmi ces dernières quelques-unes sont réemployées, enfermées dans les reliquaires, eux-mêmes tapissés de toiles déjà travaillées. C'est le cas pour le « *Reliquaire* » « *Armoire de barbe bleue* » (Pl. 45) déjà vu. Les toiles ainsi réemployées sont ramenées à l'état de matière première constitutive du reliquaire. Réquichot dans ce cas précis ne peint pas avec de la peinture (matière brute) mais avec des toiles déjà peintes (matière élaborée). La toile peinte n'est plus une finalité, elle est un matériau qui peut être utilisé dans l'œuvre

⁴⁴⁷ Les premiers « caissons » de Kalinowski datent de 1963, sortes de reliefs muraux résultant de l'assemblage d'éléments divers essentiellement en cuir, bois et métal.

⁴⁴⁸ « *Ciel prolifique* » (n°380, C.R.).

au même titre que d'autres matériaux (ossements, chaussures, bois, etc.). Elle n'est qu'un ingrédient de plus entrant dans la composition de l'œuvre. L'œuvre est ainsi conçue et travaillée à différents niveaux.

Réquichot, par ses « *Reliquaires* » qui oscillent entre sacré et iconoclasme, propose sur le plan réel et matériel ce que le modèle chrétien propose sur le plan spirituel : une prise en charge de la chute - mort et résurrection. Ni sculptures ni peintures, les « *Reliquaires* » sont le moyen trouvé par Réquichot pour enterrer la peinture traditionnelle et trouver dans la boîte⁴⁴⁹ une alternative au tableau⁴⁵⁰.

Le déchet, de fait, témoigne du passage du temps et en donne une idée concrète, mesurable par la dégradation, l'altération ou la disparition. Il n'y a déchet qu'en fonction d'un moment antérieur, d'une transformation qui soit altère la structure originelle entraînant son déclassement soit produit un résidu en bout de chaîne. Mais pour Réquichot, le déchet n'est pas une fin en soi, il est une matière première. S'il témoigne du passage d'un temps mesurable par le processus de dégradation et de disparition qu'il traduit, il en est aussi la négation grâce au retournement qui le replace au début de la création. Il résulte de la fin d'un cycle mais amorce ou participe également au commencement d'un nouveau cycle suivant un processus répétable à l'infini. La spirale, toujours...

S'il s'agit de déchets récupérés par l'artiste, le temps de référence est extérieur à l'œuvre, il appartient à l'objet lui-même. Par contre s'il s'agit de déchets constitués par ses propres toiles c'est à l'intérieur de l'œuvre que Réquichot creuse. En réintroduisant une toile ancienne dans un reliquaire, il favorise la confrontation de temps différents. Un peu comme si les deux moments auxquels appartiennent l'œuvre passée et le reliquaire présent avaient été rapprochés par le fait d'un repliement qui place le temps écoulé entre-parenthèses. De même lorsqu'il découpe des fragments de toiles peintes ou prélève au couteau des agglomérats de peinture sur des toiles déjà peintes pour les coller dans de nouvelles œuvres.

Le pliage et le réemploi engagent donc la mise en abyme de la peinture qui, une fois achevée, est ramenée à l'état de constituant d'une autre œuvre. Cette notion de « mise en abyme » rejoint celles de « cycle » et de « spirale » car l'œuvre aboutie n'est pas vouée à

⁴⁴⁹ La boîte déjà utilisée par Duchamp et Cornell entre autres.

⁴⁵⁰ «... l'on arrivera probablement dans l'avenir à créer des œuvres d'art qui ne seront pas forcément des peintures et des sculptures. » Ces propos de Michel Tapié, cités par Guy Habasque dans son article « Au-delà de l'informel », nov. 1959, *art. cit.*, annoncent tout l'art des années 1960-70 à l'orée desquelles l'œuvre de Réquichot se situe.

une fin. Elle peut, après avoir atteint un stade d'achèvement, être réinvestie, engagée dans un nouveau processus et se retrouver non plus à la fin mais au début du mouvement (matière première) en un enchaînement qui remet en question le statut d'œuvre achevée.

La spirale comme sonde

Gaëtan Picon définit la spirale chez Réquichot comme « la figure la plus évidente de cette sonde labyrinthique » :

Anneaux écartés comme un ressort détendu - finissant parfois dans une sorte de fumée ou de paraphe indéchiffrable, anneaux serrés se développant en cercles concentriques et devenant grains, cotylédons, chenilles, le dernier cercle - plus sombre et réduit - s'ouvrant comme un œil - , la spirale est la figure la plus évidente de cette sonde labyrinthique...⁴⁵¹

En tant que constante, elle enregistre des variations et fonctionne littéralement comme une sonde. Elle témoigne de l'activité de l'artiste et permet le sondage des « zones de répulsion ou d'attraction pour mon mental⁴⁵². »

Il s'agit pour lui de travailler sous la surface, d'accéder à des strates sous-jacentes et d'explorer ces zones intérieures. La spirale, sous toutes ses formes, est le baromètre, l'indicateur de référence informant sur cette activité souterraine. Elle répercute à la surface et rend visible les tensions, les forces en action et les mouvements internes. Elle ouvre un passage sous la surface des signes et sous celle des mots donnant accès à quelque chose de plus primitif. La diversité de ses manifestations de même que le mouvement vertical par lequel elle met en lien les profondeurs et la surface des choses évoque cet ensemble de formes spiralées issues de la nature ou fabriquées par l'homme que rassemble Michel Leiris⁴⁵³ sous le nom de *Perséphone* dans le premier tome de *La Règle du jeu* intitulé *Biffures*:

(...) quelques expériences, plus engagées peut-être que les autres dans l'épaisseur touffue de la nature, m'ont paru, de ce fait, pouvoir être rassemblées en une même rubrique. Et j'ai choisi, pour le signe sous lequel les placer, le nom tout à la fois floral et souterrain de

⁴⁵¹ PICON, Gaëtan, *art. cit.*, p. 15-16.

⁴⁵² Le terme est utilisé par Réquichot pour qualifier l'objectif de ses recherches : « *Je fais des expériences sans but de réussite, simples exercices qu'en termes discrets on pourrait appeler "psycho-plastiques". Je tâche de sonder dans mes peintures quelles sont les zones de répulsion ou d'attraction pour mon mental, quel est l'instinct de mon esprit...* » in Lettre n°14, C.R., p 291.

⁴⁵³ Si Leiris, plus intéressé par la peinture figurative incarnée par quelques personnalités majeures à la croisée du cubisme, du surréalisme et du primitivisme telles Masson, Picasso, Giacometti, Bacon...ne s'est pas penché, à notre connaissance sur le travail de Réquichot, il est fort probable par contre que ce dernier ait eu connaissance des articles sur l'art écrit par Leiris notamment dans les revues surréalistes et dans la revue *Documents*.

Perséphone, arraché ainsi à ses noirceurs terrestre et haussé jusqu'au ciel d'une tête de chapitre.

La feuille d'Acanthe qu'on copie au lycée quand on apprend à manier tant bien que mal le fusain,

la tige d'un volubilis ou autre plante grimpante,

l'hélicoïde inscrite sur la coquille d'un escargot,

les méandres de l'intestin grêle et du gros intestin,

le serpent sableux qu'excrète un ver de terre,

la boucle de cheveux enfantine enchâssée dans un médaillon,

le simulacre infect qu'une légère pression des doigts tire d'un « père-la-colique »,

les jaspures étalées sur les tranches de certains livres reliés,

les ferronneries à courbure « modern style » des entrées de métro,

l'entrelacs des chiffres de broderie sur les draps et sur les taies d'oreillers,

l'accroche-cœur collé à la graisse sur la pommette d'une prostituée aux temps anciens de Casque d'Or, la tresse mince et plus brune du filin d'acier, grosse et plus blonde du câble de cordage,

les circonvolutions cérébrales telles qu'en offre un exemple, quand on en mange, la cervelle de mouton,

le tire-bouchonnement de la vigne, image de ce que sera plus tard -une fois le jus mis en bouteille -le tire-bouchon (préfigurant lui-même la vis sans fin de l'ivresse),

le cheminement du sang,

la conque d'une oreille, les sinuosités d'un sentier,

tout ce qui est feston, volute, rinceau, guirlande, enroulement, arabesque,

un éperon (que pour les besoins de la cause j'imaginerai vrillé) d'espardon,

la torsade d'une corne de bélier,

tout cela, dans le nom de Perséphone je crois le découvrir, en puissance et n'attendant qu'un imperceptible déclic pour se déclencher comme le ruban d'acier étroitement serré sur lui-même au milieu des rouages d'un mouvement d'horlogerie ou le ressort à boudin dans la boîte au couvercle fermé dont le diable à barbe hirsute n'est pas encore sorti⁴⁵⁴.

Les spirales de Réquichot, dont nous avons précédemment suivi l'évolution, n'ont pas grand-chose de floral mais puisent probablement dans les réserves souterraines de l'artiste.

Elles captent et restituent dans leurs spires les états émotionnels de l'homme qu'il est :

Je peins avec mes nerfs, mes dents, mes griffes. Je voudrais mordre et détruire, je me crispe. Des muscles (sont-ce des muscles) dont je n'ai pas encore défini le lieu se tendent jusqu'à devenir jouissance et douleur ensemble. Considérer la surface à peindre comme une plaque sensible aux variations des tensions mentales, plaques sensibles où ces tensions se fixent à l'instant de leur passage, qui présentent, lorsqu'elles sont remplies, un graphique d'enchaînements d'états psychiques⁴⁵⁵.

Avant même qu'il ne soit question de représentation ou d'image, la surface à peindre est une surface sensible aux variations des tensions mentales. Plus proche de l'« écran

⁴⁵⁴ LEIRIS, Michel, *La Règle du jeu*, t. I : *Biffures*, Paris, Gallimard, (1948), 2010, p. 85-86.

⁴⁵⁵ *Extraits d'un cahier vert* », *op. cit.*, p. 22.

transparent » qu'évoquait Zola en 1864⁴⁵⁶ que de la surface plane décrite de façon matérialiste par Maurice Denis quelques années plus tard⁴⁵⁷. Et le tracé de l'artiste témoigne autant de ce qu'il veut dire que de ce qu'il est au moment où il s'exprime. L'énergie de l'artiste pénètre librement dans la matière et la modèle. La matière en garde la trace. L'artiste s'affirmant parallèlement dans l'écriture et dans les formes plastiques, la dualité voire la pluralité des moyens d'expression permettent d'autant plus l'identification de ces forces en mouvement qu'elles sont indépendantes des médiums par lesquels elles se manifestent ou plutôt qu'elles persistent quels qu'ils soient. Dans ses dessins spiralés par exemple, Réquichot capte des mouvements intérieurs d'origine psychique mais qui prennent forme plastiquement - d'où le terme employé par l'artiste « d'exercices psychoplastiques⁴⁵⁸. » Et dans un deuxième temps, il explore cette matière qui lui est propre et au-delà d'elle ce qui le traverse. Il est à la fois émetteur et récepteur.

Les dessins de Réquichot se distinguent des « images de pensée » telles que les définissent Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu :

Sur des cahiers d'écolier, des feuilles de brouillon, en marge de lettres, de manuscrits ou sur un écran avec de l'encre, du crayon, un peu de couleur, voici des figures – schémas, dessins, plans, diagrammes, trajectoires, tracés, échelles – créées pour apprivoiser ce que le langage est impuissant à saisir : le surgissement de la pensée dans son effervescence secrète⁴⁵⁹.

Ces schémas et dessins particuliers s'efforcent de donner forme à une pensée en cours, de la spatialiser pour le seul usage de celui qui les trace. Ces derniers n'ont, en l'état, pas vocation à être partagés mais permettent de clarifier la pensée, de la saisir avant qu'elle ne soit formulable. Ils sont, a priori, dénués d'intention esthétique. Ils ne font pas œuvre mais éventuellement la précèdent⁴⁶⁰. Cette plongée dans la pensée, décrite dans *Images de*

⁴⁵⁶ « (...) toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'Ecran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Ecran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image. Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. » Emile ZOLA, Lettre à Valabrègue, 1864.

⁴⁵⁷ « Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Maurice DENIS, in *Art et critique*, 1890.

⁴⁵⁸ Lettre n°14, C.R., p. 291.

⁴⁵⁹ CARAES, MARCHAND-ZANARTU, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶⁰ « C'est ici que tout se passe. Le roman, le concept, le théorème, le bâtiment, l'institution - l'œuvre, en un mot - qui émerge au bout de ce travail, n'est rien que la mise en ordre de ce qui a précédé, suite de choses éparées, irrégulières, partielles, contradictoires, que l'auteur a tenté de tenir, de circonscrire, de sortir des limbes de l'esprit. » *Ibid.*, p. 8.

pensée, plus que l'image de la sonde évoque celle du carottage. Ramener à la surface une matière encore informe constitue, pour ceux qui pratiquent cette plongée et qu'évoquent les deux auteurs de cet ouvrage, le prélude nécessaire à une pensée formalisée qui s'avère être l'objectif véritable.

Pour Réquichot, le mouvement est inverse et lui permet avant tout de s'approcher des sources et de s'éloigner de toute pensée formalisée pour aller vers l'informe, ce que traduit le cours de son œuvre :

Comment savoir quel est le chemin parcouru par une idée avant sa manifestation ? Si l'idée est parfaitement extériorisée remonter vers ce qu'elle fut lorsque qu'elle n'était que mal extériorisée, saisir l'instant où elle se manifeste, essayer même de retrouver ce qu'elle fut avant qu'elle ne fut encore dehors, puis, à l'intérieur trouver ce qui l'a fait partir. Par ce moyen nous obtiendrons une connaissance véritable du processus de la pensée⁴⁶¹.

Ce qui intéresse Réquichot est probablement moins la pensée elle-même que le processus qui la génère, donc un mouvement et une trajectoire qui permettent de faire le chemin à l'envers en partant de l'idée exprimée. La remontée vers les sources de la pensée telle que la décrit Réquichot ici prend donc la forme d'un tracé qui va de l'extérieur vers l'intérieur jusqu'au point d'origine. Ces quelques phrases définissent à la fois une direction et un projet. Les lignes spiralées qui peuplent ses dessins en sont en quelque sorte la matérialisation. Elles attestent d'autant de tentatives de saisir les trajectoires qui précèdent la pensée formulée. Elles captent quelque chose de cette étape entre le formalisé et le presque formulé comme le montrent celles qui démarrent - ou s'achèvent⁴⁶² - à la périphérie par des écritures illisibles. En aucun cas elles ne parviennent jusqu'à la formulation nette que serait la forme identifiable ou l'écriture lisible. Au passage elles témoignent de ce milieu qu'elles traversent et qui de fait laisse sur elle une trace :

Considérer la surface à peindre (on imagine également celle à dessiner) comme une plaque sensible aux variations des tensions mentales, plaque sensible où ces tensions se fixent à l'instant de leur passage, qui présentent lorsqu'elles sont remplies, un graphique d'enchaînement d'instant psychiques.

Les dessins de Réquichot, ne formalisent pas une pensée en cours mais la trajectoire d'une activité cérébrale. Ils sont aussi l'enregistrement « sismographique⁴⁶³ » d'un état

⁴⁶¹ *Journal sans date, op. cit.*, p. 124.

⁴⁶² Cette question du sens de déploiement des spirales de l'intérieur vers l'extérieur du dessin ou inversement sera abordé en d'autres points de la thèse.

⁴⁶³ Une sorte d'équivalent abstrait des formes du pathos (pathosformeln) recherchées et décrites par Warburg dans l'art de la Renaissance.

intérieur plus émotionnel que de l'ordre de la réflexion. Ils ont en commun avec ces « images de pensée », une immédiateté du tracé⁴⁶⁴ qui tient plus de l'enregistrement que du prélèvement :

Esquissées ou systématiques, ne répondant à aucune forme préétablie, mobilisant à la fois le trait du dessin, celui de l'écriture et parfois la couleur, ces images de pensée nous révèlent la pulsation de l'imagination pensante, dont elles sont les surprenantes sismographies⁴⁶⁵.

Ainsi qu'une forte relation à l'intériorité moins pensée que ressentie chez Réquichot :

La fulgurance du tracé alimente la construction plus lente du panoptique intime qui exige un nécessaire va-et-vient entre intérieur et extérieur, entre connu et inconnu : d'autres chemins sont ouverts, des rapprochements ou des extensions insoupçonnés apparaissent. Dans une double impulsion, l'image de pensée plonge dans les profondeurs de l'esprit pour atteindre le secret d'un monde intérieur et remonte à la surface germes informes, pensées immatures et idées balbutiantes, matériaux nécessaires à l'invention. Car cette image ne représente jamais le monde tel qu'il existe - ce n'est pas un objet -, elle entend s'attaquer à une réalité non encore advenue⁴⁶⁶.

« Dessiner comme on se tâte le pouls », dit Henri Michaux. Envisager le dessin comme enregistrement d'une pulsation de vie, qui capte le passage de « tout ce qui se présente du dehors comme du dedans » :

Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et, dans l'intime accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans. Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps. Comme on se tâte le pouls. Ou encore, en plus restreint, ce qui apparaît lorsque le soir venu, repasse (en plus court et en sourdine) le film impressionné qui a subi le jour⁴⁶⁷.

Le geste qui consiste à se « tâter le pouls » contient le retournement de celui qui se penche sur lui-même et se prend comme objet de son observation. Par la prise de mescaline Michaux va plus loin encore, il annule l'opération réflexive, supprime totalement la boucle

⁴⁶⁴ « Les images de pensée ne sont ni a priori ni a posteriori, elles sont contemporaines de ce qu'elles saisissent. C'est une tentative sauvage, où il s'agit de conserver ce qui par essence est fugace et incertain. Pour autant, cet ensemble disparate exprime la pensée même : ici l'éruption de l'idée, là la tentative de calmer son agitation, ici celle d'extraire quelque chose de tangible de la confusion, ailleurs la volonté sourde de faire entrer le monde fini de la figure. La liberté de cette pratique est sans commune mesure avec la linéarité et l'abstraction et l'abstraction de l'écrit. » in CARAES, MARCHAND-ZANARTU, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁶⁵ LAUXEROIS, Jean, « Eloge de l'imagination graphique », *Ibid.*, p. 116.

⁴⁶⁶ CARAES, MARCHAND-ZANARTU, *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶⁷ MICHAUX, Henri, *Oeuvres complètes*, t. II : *Dessiner l'écoulement du temps : Passages* (1950), Paris, Gallimard, 2001, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 371-372.

qui traduit la distance entre celui qui trace et le tracé au point de réduire l'artiste à n'être plus que la ligne qu'il est en train de dessiner⁴⁶⁸.

L'œuvre et les écrits de Réquichot expriment bien un désir de fusion mais leur évolution tend vers l'état d'indistinction plus qu'elle ne l'expérimente. A aucun moment Réquichot ne se confond avec la ligne que ce soit celle de l'écriture ou du dessin. Par contre la ligne de dessin définie comme phrase sans mots, corde sinueuse qui se déroule à l'infini... comment décrire mieux les spirales de Réquichot ! Ses lignes spiralées, comme celles des dessins mescaliniens de Michaux, ne sont en rien la représentation de quelque chose d'extérieur dont elles reproduiraient les contours. Elles sont avant tout la trace d'une activité intérieure, celle du peintre. Elles témoignent de son agitation et donc de sa présence au monde, lequel n'apparaît qu'indirectement, filtré par la perception :

(...) ne devrait-on signer certains instants par lesquels on passe devant les choses afin de donner quelque durée aux miracles fugitifs⁴⁶⁹.

Il reste que, contrairement au projet formulé par Michaux et à la différence des « images de pensée » évoquées plus haut, les lignes spiralées de Réquichot ne reflètent pas « tout ce qui se présente du dehors comme du dedans », la sélection drastique qui conduit Réquichot à éliminer une partie de sa production, ne laisse aucun doute sur ses intentions esthétiques.

La spirale apparaît donc comme tracé littéral sous différentes formes et permet la mise en œuvre du principe de répétition. Elle entre dans la composition des dessins, des peintures, des collages, des reliquaires, des sculptures. A l'échelle du tableau, elle est tour à tour le sujet principal, un simple élément de vocabulaire formel, un modèle de composition. A l'échelle de l'œuvre toute entière, elle sert de principe d'organisation, opère comme forme d'équivalence au-delà du changement des techniques mais aussi comme mode particulier d'évolution fait d'avancées et de retours en arrière. Elle est un principe fondateur qui détermine le développement de l'œuvre et assure sa cohérence. En s'imposant, elle relie

⁴⁶⁸ « L'horreur était surtout en ce que je n'étais qu'une ligne. Dans la vie normale, on est une sphère, une sphère qui découvre des panoramas (...) Ici seulement une ligne. Une ligne qui se brise en mille aberrations. La lanière du fouet d'un charretier en fureur, c'eût été pour moi du repos. Pas d'apitoiement non plus. L'accélééré linéaire, que j'étais devenu, ne reculait pas, faisait front à chaque déchiquetage, était pour se reformer, allait presque se reformer, quand la force sur lui plus rapide qu'un bolide... C'était atroce parce que je résistais. » in MICHAUX, Henri, *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1972, (Le point du jour), p. 126-127.

⁴⁶⁹ Lettre n°11 datée de 1955, *Les Ecrits*, 1973, p 112 / Lettre n°26, C.R., p. 295.

les catégories. Elle est aussi conçue par l'artiste comme une possible origine, commune au dessin et à l'écriture. Le repliement de la ligne sur elle-même pour produire la boucle appartient aux deux formes, c'est la particularité du geste ensuite qui oriente le tracé soit du côté du dessin, soit du côté de l'écriture. Elle structure et marque l'œuvre de son empreinte, imprimant à l'ensemble un mouvement particulier, un rythme, une construction. Elle traverse toutes les productions de Réquichot.

Fragmentations

Si la répétition met en jeu des principes additifs voire multiplicatifs, la fragmentation divise. Dans les deux cas il y a production du nombre. Dans le premier cas le nombre s'établit au-delà de l'unité de départ, dans le deuxième cas, il s'établit en deçà.

Tout travail artistique consiste à partir d'une matière première brute ou d'un support encore vierge (feuille de papier, toile blanche...), à atteindre un état d'élaboration donné considéré comme satisfaisant du point de vue technique et esthétique - quels que soient les critères recouverts par la notion d'esthétique⁴⁷⁰. Cette transformation implique le plus souvent la disparition ou la dissimulation des qualités propres des matériaux initiaux au profit de la réalisation finale. Ce schéma de base est en partie détourné par Réquichot qui, dans certaines catégories d'œuvres (« *Papiers choisis* » et « *Reliquaires* ») travaille à partir de matières déjà élaborées - ce qui, par ailleurs, n'est pas exceptionnel puisqu'un bon nombre d'artistes dans la première moitié du XX^e siècle ont exploité les ressources de la récupération et du recyclage - dont il exploite essentiellement les qualités formelles pour les investir dans une œuvre dont l'état final garde les caractéristiques d'un matériau brut ou en cours de transformation. C'est le cas dans le type d'œuvres évoquées plus haut mais également dans l'œuvre littéraire et poétique. Si les mots et le vocabulaire sont la matière première d'une œuvre littéraire ou poétique, Réquichot les utilise, dans ses poèmes phonétiques, non pour servir un éventuel message mais pour leurs qualités purement matérielles. Il les ramène de ce fait à une certaine réalité brute.

⁴⁷⁰ Suivant la conception aristotélicienne qui veut que la forme ordonne la matière et lui donne un sens.

Le morcellement constitue la première étape permettant de redonner à la matière utilisée, détournée de sa finalité d'origine, un potentiel d'indétermination qui la rend apte à être réinvestie dans un processus créateur. Ce mouvement « à rebours » concerne plus particulièrement certaines œuvres ou certains types d'œuvres, mais déborde le cadre de ces ensembles pour caractériser l'œuvre tant plastique que littéraire.

De Faustus à Orphée

Le passage de la figure de Faust à celle d'Orphée, toutes deux évoquées dans les textes manuscrits consacrés à Faustus, traduit le glissement d'une forme en expansion, incarnant le désir de toute puissance, de connaissances infinies et d'immortalité à une forme finie, confrontée à ses propres limites et morcelée⁴⁷¹.

Faustus, figure du questionnement

« *Faustus* » est, avant toute chose, pour Réquichot le lieu d'une mise en questionnement du sens, celui de l'existence mais aussi celui de la langue dont il met en doute l'évidence. Par quelques passages qui traduisent une interrogation sur la nature même du langage, son origine et ses limites, il opère une sorte de repliement, de mouvement réflexif qui annonce la mort de Faustus et l'avènement d'Orphée, le passage de la prose romantique à la poésie phonétique, la déconstruction du langage non pas pour en analyser les liens structurels ou en extraire les qualités purement formelles mais pour le ramener à un état premier d'expression. Cette origine du verbe est aussi celle du monde et la voie à suivre pour revenir aux commencements.

Dans le dernier des *Trois fragments* rassemblés dans « *Faustus* »⁴⁷², peut-être plus tardif⁴⁷³, certains mots sont mis en exergue. Leur répétition et l'interrogation qui suit

⁴⁷¹ Il est intéressant de noter que c'est aussi sur une figuration d'Orphée que s'appuie Aby Warburg pour illustrer la permanence des gestuelles du pathos : « Ce qui l'intéressera d'abord dans les représentations de La Mort d'Orphée par Mantegna et Dürer sera l'exhumation, comme il dit, de très anciens " superlatifs du langage gestuel » (Superlative der Gebärdensprache). » DIDI-HUBERMANN, Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités » [en ligne]. Disponible sur : <<http://etudesphotographiques.revues.org/268>>

⁴⁷² *Les Ecrits*, 1973, p. 33.

⁴⁷³ *Trois fragments*, ce titre n'en est pas un, il traduit la réalité de ce qui suit. La fragmentation n'est pas voulue, elle est la conséquence de l'inachèvement de « *Faustus* » et probablement des choix faits a posteriori par ceux qui se sont occupés de transcrire et d'éditer les textes. Nous avons affaire à trois textes partiels rassemblés pour les besoins de l'édition. La partie centrale seule figure dans le cahier vert qui commence par « *Je vous*

semblent les débarrasser de leur acception commune afin de les donner à voir sous un jour nouveau, dans le contexte particulier que détermine la présence de l'entité particulière qu'est Faust :

Et pourtant moi non plus je ne comprenais plus : ce mot comprendre était devenu subitement nouveau et trouble, il était devenu un son pur dont les rouages sont les plus sombres⁴⁷⁴.

On trouve déjà ici ce que Réquichot énonce d'une manière proche dans le texte « *Le Songe des vérités* » :

Comprendre pour l'un sera ceci, pour l'autre ceci ne sera pas encore comprendre. Sentir pour l'un sera ceci, pour l'autre ne sera pas encore sentir. L'acte de comprendre échappe à chacun d'eux, tant lorsqu'il se passe dans chaque autre que lorsqu'il se passe dans chaque moi, et chacun donne au mot comprendre, au mot sentir le sens qu'il lui croit. On met derrière les mots la chose que l'on veut⁴⁷⁵.

Qu'il précise par des exemples concrets dans le texte « *Faust de son balcon au crépuscule* » :

Si « pierre » était le mot qui définit la pierre qui est sous mon pied, cette pierre n'aurait pas besoin d'être, mais indéfinissable est la pierre qui est sous mon pied, si tu veux en connaître la définition, pèse la pierre. Pour qui n'a pas pesé la pierre, pour qui n'a pas heurté la pierre, le mot « pierre » est sans poids et ne sonne pas dur⁴⁷⁶.

Et qu'il reprendra dans le poème « *Préface*⁴⁷⁷ », relevant l'association arbitraire du mot avec son sens et des deux avec l'élément de la réalité qu'ils désignent :

(...) « chien » aurait pu vouloir dire « pied », etc.

Les mots « comprendre », « sentir », « pierre », « pied », « chien », etc. font l'objet de ses interrogations. Et ce dont il est question, c'est du rapport entre le mot, la forme du mot, le son du mot, le bruit et ce à quoi le mot se rapporte, ce qu'il nomme ou qualifie. Les mots sont pour Faustus - et pour Réquichot derrière Faustus - le moyen d'interroger le monde et sa propre existence au sein du monde. Faustus tire d'eux sa toute puissance, celle issue la connaissance. Les possibilités paraissent sans limites et l'exaltation que donnent l'autonomie et la jeunesse font surgir l'image du « surhomme ». Un surhomme qui n'a rien à voir avec

présente un monsieur... » et l'enchaînement se fait directement avec « *Invocation vers Orphée* ». Donc le premier paragraphe n'apparaît pas, pas plus que le dernier. La cohérence de ces trois fragments, n'est pas confirmée par les manuscrits conservés.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁷⁵ « *Le Songe des vérités* », *Les Ecrits*, 1973, p. 94 / cahier vert, p. 61-62. Texte dont la date est antérieure au 15 janvier 1957, inscrite sur la p. 85 du manuscrit du cahier vert, une des raisons pour lesquelles on peut imaginer que le dernier fragment des *Trois fragments* qui introduisent « *Faustus* » dans l'édition 1973 est plus tardif.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷⁷ « *Préface* », *Ibid.*, p. 170.

l'homme libéré par le pouvoir de Dionysos que Nietzsche décrit dans *Naissance de la tragédie*⁴⁷⁸, car nul breuvage et nulle transe bachique ne facilitent une quelconque fusion de Faustus avec la nature. Ce qui explique d'ailleurs pourquoi il n'est pas véritablement question de « rupture du principe d'individuation », le « je » résiste à l'absorption :

Des mondes de monde forment le monde et ma pensée, ce monde pense les mondes et chaque penseur est un monde en qui et hors de qui se meuvent les mondes. Je suis différent de tous ces penseurs sauf quand un penseur m'inclut parmi mes semblables, lorsqu'il devient monde⁴⁷⁹.

Ce « je » c'est Réquichot. En remettant en question le sens des mots, il ébranle les habitudes de la pensée et l'évidence des choses. Il rend ainsi tout instable et sujet à questionnement, il retourne les phrases sur elles-mêmes, renverse les propositions et un sens autre découle d'un ordre différent :

La connaissance sera pour tous, la même chose. La chose sera la connaissance⁴⁸⁰.

A l'homme qui sait qu'était Faust - le savant - succède l'homme qui crée - l'artiste - et cette création passe par une déconstruction. Alexandre Kroutchonykh avait ces mots en 1913 :

Les mots meurent, le monde est éternellement jeune. L'artiste a vu le monde d'une manière nouvelle et, comme Adam, il donne à chaque chose son nom. Le lis est beau, mais le mot « lis » est affreux, galvaudé, « violenté ». C'est pourquoi j'appelle « le lis » (en russe lilia) iéouy – la pureté originelle est reconstituée⁴⁸¹.

Les limites s'en trouvent donc repoussées et au-delà du sens des mots c'est l'existence même qui est mise en question.

⁴⁷⁸ « Maintenant l'esclave est homme libre, maintenant on voit céder toutes les rigides et meurtrissantes barrières que la nécessité, l'arbitraire, la « mode insolente » ont établies entre les hommes. Maintenant, dans l'évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent non seulement uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais un avec lui, comme si le voile de Maïa se déchirait et que ses lambeaux seuls flottassent autour du mystère de l'unité primitive. C'est par des chants et des danses que l'homme se manifeste comme membre d'une collectivité qui le dépasse. Il a désappris de marcher et de parler ; il est sur le point de s'envoler dans les airs en dansant. Ses gestes montrent qu'il est ensorcelé. Maintenant les bêtes parlent, la terre donne du lait et du miel, et en l'homme aussi quelque chose de surnaturel s'exprime. Il se sent dieu ; porté au-dessus de lui-même, il foule le sol, extasié, comme dans son rêve il a vu faire aux dieux. L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art (...). » in NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance, op. cit.*, p. 22.

⁴⁷⁹ *Les Ecrits*, 1973, p. 71.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸¹ KROUTCHONYKH, Alexandre, « Déclaration du mot comme tel », tract publié en 1913 par Vladimir Markov, in *Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen*, München, Wilhelm Finf Verlag, 1967, p. 63-64. Cité dans *Poésure et Peinture*, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 496.

Ce qui sert de socle aux écrits poétiques qui succèdent à « *Faustus* », c'est un processus de déconstruction, d'élimination progressive pour arriver au « Zéro général ». Zéro général qui a quelque chose à voir avec ce *Degré zéro de l'écriture*⁴⁸² au sens où Barthes le définit en 1953 - à peu près au moment où Réquichot écrit « *Faustus* » - non pas du côté d'une écriture « transparente », d'un usage utilitaire du langage affichant une sorte de neutralité technique opposée au supplément d'âme d'une écriture mise en forme, mais plutôt du côté de la poésie moderne en ce qu'elle propose une « absence⁴⁸³ », une simplification de l'écriture réduite à la qualité brute du mot :

« Mot » ne voulait pas dire « mot ». « Penser » ne voulait pas dire « penser » mais étaient des sons purs et dénués de pensée. (...)

Les formes des mots ne correspondaient pas à des bruits, les mots ne se prononçaient pas, comment donc s'écrivaient les mots sans bruit ? L'écriture était une sorte de forme que la voix ne pouvait prononcer : une forme silencieuse⁴⁸⁴.

Mais en mon temps il n'était pas de forme, et Titania, nom de personne, n'était même pas une forme silencieuse. Les mots étaient sans forme, sans bruit et sans pensée : les mots n'étaient plus rien⁴⁸⁵.

Processus que traduit la succession de phrases négatives qui, une à une, enlèvent, comme autant de pelures, les couches de sens qui habillent les mots. Ce n'est plus le mot riche de

⁴⁸² BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1972. La première édition du livre a lieu en 1953. Rien n'atteste dans les écrits et les témoignages de l'éventualité que Réquichot ait pu le lire. En revanche l'œuvre de Réquichot ne sera pas étrangère pour Barthes qui écrit en 1973 « Réquichot et son corps », texte placé en introduction du C. R., p. 8-33.

⁴⁸³ « (...) elle (l'écriture) atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence : dans ces écritures neutres, appelées ici « le degré zéro de l'écriture », on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuter sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature. L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple, ou l'écriture parlée de Queneau, c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise. » *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸⁴ Cette forme silencieuse de l'écriture est aussi évoquée par Barthes mais ce silence ne traduit pas, pour lui, une absence de son mais une absence de style : « Dans ce même effort de dégagement du langage littéraire, voici une autre solution : créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage. (...) La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente. (...) Cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ; l'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante ; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence (...) » *Ibid.*, p. 55-56.

⁴⁸⁵ *Les Ecrits*, 1973, p. 56.

tous les possibles comme le révélait « la poésie moderne⁴⁸⁶ » que Réquichot recherche, mais un état premier, une origine absolue précédant l'attribution du sens, du son et même de la forme. Retrouver cette origine permet d'accéder à l'« univers sans noms », sans limites, sans distinctions. Mais pour atteindre cette terre vierge et pour s'affranchir des contraintes de la pensée organisée qui conditionne et formate, il faut engager ce processus soustractif. Ce dernier est vécu comme une révolte dont Faustus est l'initiateur et dont la mise en œuvre s'incarne dans la figure d'Orphée :

Supprimons les mots pour que meurent les idées, supprimons le nom des choses pour qu'elles perdent leur identité, leur autonomie, pour que naisse l'univers sans noms, sans distinctions de ceci en telle chose et de cela en autre chose, pour que tombe la cloison de l'étiquette qui limite l'idée et fait que l'on pense des idées en classeur⁴⁸⁷.

Orphée, figure du démembrement

L'étape suivante est celle du passage de Faust à Orphée, le passage du penseur au poète. Faustus, c'est l'expression d'une pensée qui, se découvrant illimitée, découvre dans le même temps la spirale sans fin des questionnements tautologiques. C'est une figure en expansion à laquelle va succéder une figure de la finitude et de la fragmentation. Orphée, c'est le moyen de donner forme à ces questionnements par la poésie. Le langage n'est plus seulement le moyen d'exprimer - au sens étymologique de « faire sortir par pression » - les interrogations existentielles, il les incarne dans les mots pris comme matière.

Orphée comme incarnation du poète est aussi une figure du démembrement. Mis en pièces par un groupe de Ménades en folie, sa tête a été jetée dans l'Euros et les eaux du fleuve l'ont portée jusqu'à l'île de Lesbos où les Muses lui ont donné une sépulture déposant ses membres épars dans une tombe au pied du Mont Olympe. Ihab Hassan fait d'Orphée le héros de la littérature moderne⁴⁸⁸ caractérisée par la déconstruction de la forme traditionnelle littéraire et poétique par les méthodes d'analyse structurelle des moyens d'expression et par les processus de découpage et collage. Ces derniers trouvent d'ailleurs

⁴⁸⁶ « Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques. Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé ; le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles. » in BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op.cit., p. 37-38.

⁴⁸⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 144.

⁴⁸⁸ HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern literature*, University of Wisconsin Press, Madison (1971), 1982.

leur pendant dans les mouvements artistiques contemporains tels que le cubisme, le dadaïsme et le surréalisme. Il en résulte une préoccupation de la forme visuelle et sonore qui se fait au détriment du sens (poésie formelle, concrète, bruitiste, sonore...), tout au moins d'un sens intelligible, au profit d'un sens perceptible.

L'évocation de la figure d'Orphée par Réquichot renvoie, dès la fin des années 1950, à cette problématique de démembrement du langage qu'il met en pratique. Son travail sur le langage et l'écriture va vers une déconstruction du texte, de la phrase, du mot, pour que le son et la forme prennent le dessus sur le sens attribué par l'usage. Un sens autre peut alors surgir librement du tracé même des mots (écritures illisibles), comme du son doux ou heurté des répétitions de syllabes, des allitérations, etc. Il n'est plus conditionné par des conventions acquises par la pratique du langage. Les mots qu'utilisent Réquichot n'existant pas, ils ne sont rattachés à aucune définition.

L'engagement vers des formes poétique et vers des formes d'écriture plus primitives - poèmes phonétiques, onomatopées, etc. - est probablement un des moyens trouvés par Réquichot pour suivre au plus près, par l'écriture, le mouvement des choses du dedans. Si Faustus d'une certaine manière conduit Réquichot dans une impasse et le perd :

(...) j'étais dans l'inconnu, mais où suis-je maintenant⁴⁸⁹ ?

Orphée montre la voie à suivre, le chemin pour retrouver l'origine. La remontée aux sources du langage est aussi une plongée à l'intérieur de soi :

Pour qui sait voir au-dedans de lui, il y a un monde au-delà des mondes...⁴⁹⁰

L'abandon progressif de la prose linéaire et narrative - même si Réquichot prend déjà dans « *Faustus* » des libertés par les répétitions - au profit de formes d'écritures plus intuitives voire automatiques, laisse un passage important à l'inconscient. Pour exemple, la graphie particulière des lettres illisibles qu'il écrit un mois avant sa mort pour répondre à une demande de texte de présentation de son travail⁴⁹¹, traduit la nature du contenu et l'intention plus sûrement que le contenu lui-même, justement illisible. Le lien établi par

⁴⁸⁹ *Les Ecrits*, 1973, p. 71.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ « Réquichot passe l'été 1961 dans le midi, à Gignac, et à Asnières-sur-Vègre. De retour à Paris, il entreprend en novembre une série de sept lettres en fausses écritures dont la " Conclusion pour une philosophie de l'art". Le prétexte de ces lettres était en fait un texte de présentation que Daniel Cordier lui avait demandé pour présenter son exposition du mois de décembre. » in *Hommage à Bernard Réquichot*, op. cit., p. 139-140.

l'artiste entre le travail d'écriture et les formes plastiques facilite probablement l'accès à d'autres niveaux d'expression.

Déconstruction du langage : la poésie phonétique

Les textes rassemblés par l'édition dans la catégorie « poèmes » sont en vers et en prose. On trouvait déjà cette alternance dans « *Faustus* ». « *Barbaque si rabaquée* », « *Hydradère et Cromignon* » et « *Histoire sans thème* » pourraient tout aussi bien être considérés comme de courtes nouvelles mais le travail particulier opéré sur les mots justifie leur assimilation aux poèmes. Réquichot débarrasse progressivement le langage de sa fonction habituelle et principale de signifier pour l'ouvrir à d'autres qui sont du côté de l'expression de sentiments ou de sensations sans passer par le sens usuel du mot et de la phrase.

La comparaison des poèmes dans la version éditée avec les manuscrits conservés révèle d'une part l'existence d'inédits qui viennent compléter l'ensemble, d'autre part le fait que les manuscrits ne recouvrent pas la totalité des textes édités ce qui semble confirmer l'existence d'autres manuscrits non localisés à ce jour. Le petit classeur vert est le seul à contenir des poèmes. On y trouve une version modifiée du poème « *Alibi L'hiatus* », des éléments d'« *Hydradère et Cromignon* », « *Histoire sans thème* » et « *Barbaque si rabaquée* ». Des autres poèmes édités, aucune trace.

Il est difficile de savoir si l'ordre établi dans l'édition de référence correspond à une chronologie d'élaboration des textes. On peut le supposer en l'absence de manuscrits plus en accord avec la version éditée en 1973, comme on peut imaginer aussi qu'une logique éditoriale a présidé à leur mise en ordre dans le sens évolutif d'une déconstruction progressive de la phrase et du mot sans tenir compte de l'éventualité de retours en arrière, de va-et-vient.

Les manuscrits, au-delà de la découverte d'inédits qui permettent de compléter les écrits, rendent compte d'un important travail de recherche, de transformation du langage et des mots qui deviennent littéralement une matière première que Réquichot, malaxe, pétrit, modèle, tourne dans un sens et dans l'autre, fragmente, agglomère... L'édition des textes les propose dans un état qui apparaît définitif. En l'absence des manuscrits sur lesquels Marcel Billot s'est appuyé, il est difficile de mesurer le degré d'achèvement des textes et par

conséquence, il est possible d'imaginer que les formes éditées des poèmes, ne soient qu'une étape du travail.

L'analyse des poèmes de Réquichot montre que leur évolution suit certains principes. Le premier, c'est la perte du sens. Or le sens donne de la cohésion au texte, légitime le choix, l'ordre des mots, la composition de la phrase. Lorsque le texte n'est plus compréhensible, le ciment qui maintenait sa forme se disjoint, celle-ci devient plus malléable et passe au premier plan. D'une façon équivalente les premiers abstraits, en abandonnant le sujet, ont révélé la puissance expressive des couleurs, des lignes, de la matière, de la composition. La forme n'étant plus conditionnée par la délivrance d'un message précis, se prête à toutes les modulations, permutations, inventions ayant pour point commun l'usage de l'alphabet. La désorganisation des phrases en listes de mots dans les poèmes « *Kulbutt' le coq* » ou « *Alibi L'hiatus* » - c'est-à-dire la suppression des éléments qui fonctionnent comme liants et permettent d'articuler grammaticalement les mots entre eux pour produire un message (pronoms personnels, relatifs, articles, conjonctions de coordination...) - puis la segmentation des mots en syllabes et phonèmes et enfin l'isolement de certaines lettres, témoignent de ce travail de découpage. C'est une des opérations qui permet à Réquichot de travailler la matière des mots en isolant des unités qui seront ensuite différemment réassemblées, recombinaées, répétées.

Cette évolution, suggérée par l'édition et reprise dans cette thèse pour les besoins de l'analyse, d'une déconstruction qui commencerait par la phrase, pour s'attaquer ensuite au mot et finir par la lettre n'est probablement pas une réalité. La numérotation des pages du petit classeur vert contredit cette logique. Il est plus probable d'imaginer que dans les quelques années au cours desquelles Réquichot écrit ses poèmes et travaille la langue, il la prend par tous les bouts simultanément. Mais le parti que nous avons choisi est de considérer l'édition comme une dernière version plus achevée en tablant sur la rigueur de ceux qui y ont travaillé, en particulier Marcel Billot. Les versions manuscrites de la bibliothèque Kandinsky, par leurs différences, témoignent donc d'états antérieurs qui témoignent du travail en cours et donnent des indications sur la fabrique des textes poétiques.

Un programme « *Préface* »

Le poème titré « *Préface* » inaugure l'œuvre poétique dans la première édition des écrits⁴⁹². On n'en trouve aucune trace dans les manuscrits consultés. Ce poème a une valeur programmatique - c'est probablement la raison pour laquelle il est ainsi placé en introduction. Non seulement il reprend certains des questionnements formulés dans « *Faustus* », ainsi qu'en divers moments des écrits, mais il annonce le mouvement d'interrogation et de transformation du langage qu'illustrent les poèmes. Il témoigne ainsi de la permanence et de la continuité des préoccupations de l'auteur comme probablement de la non-étanchéité des différentes formes d'écriture. Réquichot y pose, de façon tout à fait explicite, la question du sens des mots comme il la posait déjà à diverses reprises dans « *Faustus* » et dans le *Journal sans date*⁴⁹³. Et par les questions posées, il remet en cause les évidences et les acquis, ouvrant ainsi un espace de liberté et de création.

En 1962, le poème « Désécriture » de Camille Bryen parvient un peu de la même façon, à la suite d'interrogations, aux mots inventés⁴⁹⁴. L'antériorité de « *Préface* » témoigne une fois de plus, s'il est besoin, de la totale inscription de Réquichot dans les recherches les plus avancées de son époque en matière d'écriture autant que sur le plan artistique. Mais pour ce dernier l'important est peut-être moins de jouer avec le langage pour inventer des mots nouveaux, qu'en jouant avec les mots et en en modifiant la forme, de détendre les liens qui les attachent à un sens précis. La possibilité lui est ainsi donnée de retrouver un état premier non encore totalement formé, en gestation, d'une beaucoup plus grande malléabilité.

La pensée de Réquichot s'établit sur la mise en perspective de l'évolution du langage dans le temps et prend la forme d'un questionnement marqué par plusieurs étapes :

- Imaginer l'existence des mots avant celle du langage, une existence pure non subordonnée à la fonction du langage.
- Imaginer les mots après l'invention des langues comme des entités qui préexistent toujours et sont libres d'affectation. Ils peuvent être liés à tel sens ou tel autre.
- Une fois un sens attribué au mot, l'imaginer alors qu'il n'en avait pas.

⁴⁹² *Les Ecrits*, 1973, p. 169-170.

⁴⁹³ Comme nous l'avons vu plus haut.

⁴⁹⁴ Voir annexe 23, BRYEN, Camille, *Désécriture*, Alès, éd. P.A.B, 1962. Rééd. dans le recueil *Désécritures : Poèmes, essais, inédits, entretiens*, Dijon, Les Presses du réel, Nantes, Musée des Beaux arts, 2007, p. 197-199.

- Imaginer des mots qui n'existent pas mais auraient pu exister et remplacer ceux que l'on connaît.

- Envisager la possibilité d'intervertir les fonctions des mots, leur forme grammaticale.

Ces interrogations successives l'amènent donc à dissocier les mots de leur sens usuel, à leur attribuer un ou plusieurs autres sens, à les utiliser de façon inhabituelle ou non-conforme aux règles établies, puis dans un deuxième temps à créer des mots nouveaux dont il reste à imaginer le sens. La forme et le sens sont deux choses distinctes arbitrairement associées et donc dissociables et permutable à loisir.

Dans son ouvrage *Mythologies* qui paraît en 1957 - donc se trouve être tout à fait contemporain du travail poétique de Réquichot - Barthes caractérise la poésie contemporaine (qu'il oppose à la poésie classique) de la manière suivante :

La poésie au contraire tente de renouveler une infra-signification, un état présémiologique du langage ; bref, elle s'efforce de retransformer le signe en sens : son idéal - tendanciel - serait d'atteindre non au sens des mots, mais au sens des choses mêmes. C'est pourquoi elle trouble la langue, accroît autant qu'elle peut l'abstraction du concept et l'arbitraire du signe et distend à la limite du possible la liaison du signifiant et du signifié (...) ⁴⁹⁵.

Mettant ainsi en évidence au niveau du langage à la fois le mouvement vers l'origine, le retournement, la chose derrière le mot ⁴⁹⁶ et enfin le relâchement, si ce n'est la rupture, des liens. Quelques années auparavant, en 1953, dans son essai *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes écrivait en parlant de la poésie moderne qu'« elle ne garde des rapports que leur mouvement, leur musique, non leur vérité » poursuivant ainsi :

Le Mot éclate au dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot ⁴⁹⁷.

L'œuvre poétique de Réquichot donne en effet corps à tous les possibles de la langue à partir du moment où elle n'est pas encore constituée et n'est pas ou plus conditionnée par le sens. La matière même du texte : phrases, mots, rythmes, ponctuation, est remodelée. Les

⁴⁹⁵ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, (1957) 1970, (Points), p. 206-207.

⁴⁹⁶ Le 21 mai 1970, Francis PONGE associe également le mot à la chose : « Que les choses, telles que nous les distinguons, reconnaissons - et telles que nous les aimons - que les phénomènes du monde physique, du monde dit extérieur, soient déjà des mots : voilà ce qui ne fait pour moi aucun doute. » in *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971.

⁴⁹⁷ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes*, t. 1 : *Livres, textes, entretiens : 1942-1961*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 199. Si rien n'atteste de ce que Réquichot ait eu connaissance des travaux de Barthes, le texte que ce dernier a consacré à l'œuvre de l'artiste en 1973, témoigne de ce qu'il a trouvé dans cette œuvre matière à illustrer ses théories.

mots deviennent lettres, sons et bruits. Il s'agit de parvenir à un indistinct, un indéterminé, un état premier de l'écriture, un état de la langue comme matière première, ramenée à ses constituants formels de base.

Dans le poème « *Pronoms croisés*⁴⁹⁸ », déjà évoqué et également absent des manuscrits, Réquichot met librement en pratique les propositions précédemment énoncées. La persistance de verbes au début du poème - « est », conservé pour sa proximité sonore avec « et » et « ai » - le détournement des mots « eux » et « balaine » utilisés comme verbe après le pronom « il », l'usage de conjonctions de coordination, de pronoms personnels et relatifs, maintiennent encore un semblant de structure grammaticale en permanence contredit parce que non signifiant.

Il est intéressant de comparer ce texte avec le sonnet de François Le Lionnais dédié à Raymond Queneau⁴⁹⁹ :

Pronoms croisés

De Bernard Réquichot

Le nous il le lui, c'est un donc, il
car du mais. Le mais donc le car
donc le noumai du lui est un donc.

Presque donc le car, car ne presque
pas donc, mais presque donc le il qui
car du nous, car le noumai du
donc il la eux.

Presque car du mais, il baleine
le nous et donc du jamais. Le jamais
du car il du noumai et mounai
du donc qui on la eux.

Presque nous la car, eux le presque
jamais du bobine donc du badine qui
du heur, donc et il la mais du car,
car le namai du donc, donc le mou-
mai du il. Eux du car qui donc le
mais, jamais la bobine du car, pour-
tant la badine du mais presque un
pourtant dans le cointro qui quasiment.

La rien que la toute la

De François Le Lionnais

Vous vous vous, parce que mais nul dont ce
aucune
Quand de ce (pour avec) et ce pourquoi jamais
Seulement le et les et déjà si quand nous
Au et contre ces qui d'où vous aussi vous des.
Quelque enfin, pas ne tant depuis tout après
une
Car si du en auprès (comme un qui je pour
vous),
Et même... Il en leur la plus que ce je ne te
Maintenant et cela ou tel toujours sans très.
Là de les puisque vous, moins que pour dont,
autour
Desquels celui ne parmi et jusqu'alors -non
Dans le de et par - la qu'il comme la et seuls
Désormais tu son donc ! et tu bien les ici

Mais grâce à lorsque sur dont un les des en eux
Tu Tu Tu à travers les nul dont ce aucune.

⁴⁹⁸ *Les Ecrits*, 1973, p. 171.

⁴⁹⁹ LE LIONNAIS, François, in OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, (Idées), p. 228-229.

Le sonnet de François Le Lionnais a été composé dans le contexte de l'OuLiPo, au tout début des années 60, comme expérience de « tentatives à la limite » de la littérature. En dépit de l'absence de sens il tient du sonnet ses quatorze vers et laisse entrevoir derrière le titre, le mot « vérité ». Elaboré seulement avec des mots grammaticaux, le développement de ce poème laisse à la lecture l'illusion d'une progression grâce à l'usage particulier des conjonctions de coordination et de subordination qui ponctuent le texte et ne sont pas véritablement détournées de leur usage - même si les mots qui les suivent n'apportent aucune validité à leur présence. L'impression qui s'en dégage est celle de mots manquants due à une contraction des phrases. Dans le poème de Réquichot, on ne perçoit pas ce manque car les mots sont employés à d'autres fonctions que celles qui leur sont habituelles de manière à reconstituer une apparence de phrase de type sujet, verbe, complément. Les répétitions y contrarient de plus une éventuelle progression. Il s'en dégage une forte impression de circularité due aux variations opérées sur l'ordre des mots d'un vers à l'autre. Le titre, « *Pronoms croisés* », confirme non seulement l'intention mais la récurrence des formes de chiasmes dans l'œuvre. Si l'exercice a, pour Le Lionnais, valeur de démonstration, il est plus expérimental pour Réquichot. Le premier part d'une contrainte littéraire de départ à laquelle il se tient, alors que le second construit son poème de façon plus empirique.

Qu'elles soient, ou non, chronologiques - ce que le peu de dates relevées dans les manuscrits et l'absence de certains ne nous permettent pas de vérifier - des étapes distinctes dans la déconstruction du langage n'en sont pas moins repérables dans les poèmes, qui donnent formes aux questionnements exprimés dans « *Préface* ». Elles s'expriment au niveau de la phrase, dans sa structure et son organisation, ou au niveau du mot et des lettres qui le constituent.

Le travail de la phrase

Persistance de la structure de la phrase

Dans le texte en prose « *Barbaque si rabaquée*⁵⁰⁰ », mots réels et mots inventés sont liés dans des phrases dont la structure de base (sujet, verbe, complément) est assez peu modifiée. Ce texte sans titre, qui ne figure pas dans les manuscrits du fonds Cordier présente

⁵⁰⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 172-175.

des mots dont les rapports sont maintenus mais ne sont pas signifiants. Les conjonctions de coordination sont pour beaucoup dans la persistance d'une logique apparente mais les mots sont associés avant tout pour leur proximité phonétique donnant l'impression que chaque mot est déduit du précédent par mimétisme. La répétition de syllabes ou de parties de mots qui s'enchaînent les unes aux autres crée un rythme saccadé. Un mot en entraîne un autre, qui en entraîne un autre, etc. Le texte semble se construire par contact, au fur et à mesure, par association de pensées, ou de sonorités, de manière spontanée, automatique.

Par exemple :

Calèche ta galoche, colloque ton échasse, ratisse ta casse, enchasse ta culotte....
Églogue d'ergot l'argot drogue et drague...
Corne bande et bonde gaine lance de bedaine...
La valve avalanche la vanne chevaline, pavane la hanche v'louté avale l'avoine de la
branche⁵⁰¹.

On trouve une association de mots inventés phonétiquement proche, manuscrite, dans le petit classeur :

Galinacé glacé d'églogue basset galot la gâle calèche la
Cale galoche galope l'agape agamemnon⁵⁰².

Cette parenté est peu signifiante pour affirmer un lien direct entre les deux textes, mais suffisante pour témoigner du procédé de déclinaison de mots, de leur détournement et des inventions qui en découlent. On peut imaginer que les textes aient été écrits au même moment. Naissent ainsi des contrepèteries (déballe sa rate, dérate sa balle...), des allitérations (barbaque si rabaquée, barbotte...), des noms transformés en verbes (la caille jabote, la charrue métronome...), des trouvailles (troupillatoire, titimaille, mac'mouche...). On a l'impression d'avoir affaire à un argot très imagé ou à des résurgences d'ancien français, de patois local. Ou encore à une orthographe libre expressive pour employer les termes utilisés par Marinetti dans *Les Mots en liberté futuristes*⁵⁰³. Le vocabulaire employé ici mélange le domaine culinaire, celui du jardinage, de la mécanique, les connotations sexuelles, les expressions familières, pour donner un texte dont la truculence inventive a des accents rabelaisiens, et dont les qualités sonores, indéniables, priment sur la raison. La

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 174-175.

⁵⁰² Annexe 7, retranscription des poèmes inédits du petit classeur vert, p. 198.

⁵⁰³ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes* in *Inter*, automne 2009, n°103, p. 18-25. Disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/59336ac>>

quantité de mots employés comme verbes et la multiplication des énumérations accentuent le dynamisme du texte et sa forme essentiellement active. L'accent est mis avant tout sur la prononciation phonétique que produirait la lecture à voix haute comme si l'on se trouvait en présence de la retranscription d'une langue parlée très expressive.

Dans « *Hydradère et Cromignon*⁵⁰⁴ », la proportion de mots existants en regard des mots inventés s'est inversée au profit de ces derniers, encore inférieurs en nombre dans le texte précédent, mais le maintien de mots signifiants confère à l'ensemble une impression de familiarité. Certains mots inventés, les plus longs, semblent nés de la transformation de noms en verbes (t'évantage, racillant), ou de la déformation par amalgame de plusieurs mots dont l'origine est plus ou moins lisible, mots-valises compressés comme seltavalsascapin, évasossature, malachittlalave. Ce collage particulier, doublé d'une orthographe fantaisiste, fait perdre aux mots leur identité initiale que la prononciation conserve un peu plus.

Dans le premier mot-valise on peut lire « c'est la (ta) valse à scapin (ou escarpin) ». Le second se construit sur la contraction des mots évase et ossature. Le troisième sur Malachie ou malachite et lave. « Belalartok » rappelle Bela Bartok. « Baktatioffenbakastik » provient probablement de l'association de Bach et Offenbach ou encore de Bach + tati + Offenbach + astique, etc.

Il ne s'agit pas ici de retrouver les mots cachés derrière les inventions de Réquichot mais plutôt de comprendre les mécanismes intuitifs qui régissent ses constructions. Dans ces cas précis, ils relèvent du collage et de la déformation due à l'ajout ou à la modification de certaines lettres. Le collage permet la création d'un mot nouveau qui nous rappelle quelque chose mais ne renvoie à rien de précis.

L'emploi de « mots valises » nous ramène au poème « Jabberwocheux » de Lewis Carroll, moins pour en relever les parentés que la différence essentielle, à savoir que ce poème, au-delà des particularités du vocabulaire inventé par Lewis Carroll⁵⁰⁵, reste lisible et compréhensible une fois l'utilisation du miroir posée :

⁵⁰⁴ *Les Ecrits*, 1973, p. 176-178.

⁵⁰⁵ Il est intéressant à ce propos de lire l'étude faite par Bernard Cerquiglini des mots-valises de Lewis Carroll à partir du problème que posent leur interprétation et leur traduction. Cette dernière permet finalement l'invention d'autres « mots-valise ». CERQUIGLINI, Bernard, *A travers le Jabberwocky de Lewis Carroll : Onze mots-valises dans huit traductions*, Bordeaux, Le Castor astral, 1997.

Si je le tiens devant une glace, les mots vont se remettre à l'endroit, dit Alice⁵⁰⁶.

Ce qui n'est pas le cas de ceux de Réquichot, pour lesquels aucune règle ne permet de systématiser une manière de procéder, pas de grille pour décoder un sens caché. On a toujours l'impression dominante d'un texte qui se construit au fur et à mesure, un mot en appelant un autre et la phrase se déroulant en cascade en suivant le fil conducteur de ses sonorités.

D'autres mots, plus courts, réduits à une syllabe, jouent surtout pour leur impact sonore : Ka, prik, prak, rak et rebondissent sur des mots voisins existants : froc, pratic, trafic... La même importance est accordée aux parentés de sons, qui donnent parfois l'impression que l'énumération est une déclinaison des variantes d'un mot : ta prik, prak, pratic, patric, etc. ou l'expression d'une famille de mots tels colifiché, clarifiché, colofile, claroforma, colchique.

Les mots s'enchaînent, posés les uns à côté des autres. Le démarrage est presque compréhensible : « L'éphèbe pince la feuille de fée... » Poétique et légèrement décalé, « surréaliste ». Puis, au long du texte, la structure de la phrase disparaît, remplacée par des listes de mots à la manière d'inventaire ou de chapelet. Les mots s'enfilent comme autant de grains support d'une glossolalie compulsive. Leur dénaturation ainsi que celle de la phrase atteint un paroxysme dans la partie centrale du texte où les mots se succèdent de façon hachée et psalmodique pour retrouver vers la fin, une pseudo-construction grammaticale du texte et des mots compréhensibles. Les dernières lignes redeviennent intelligibles. Le déroulement du texte s'effectue selon un crescendo et un decrescendo.

Des passages de ce texte apparaissent dans le petit classeur⁵⁰⁷ avec des modifications en partie dues à la transcription - difficile car les textes manuscrits sont raturés - mais plus probablement, comme nous l'avons supposé, au fait que le texte produit par l'édition correspond à une version ultérieure non localisée à ce jour. Par conséquent là encore les différences entre les versions rendent compte de la genèse du travail d'écriture.

Dans le petit classeur :

⁵⁰⁶ Lewis CARROLL, *De l'autre côté du miroir*, Paris, Gallimard, 1990, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 266.

⁵⁰⁷ Petit classeur vert, p. 202, retranscription en annexe 7. La seule version manuscrite du poème « *Hydradère et cromignon* » figure dans cette page du petit classeur. Tous les passages cités s'y réfèrent.

SKOTAK ésope kontaKAPPE Sic LAFOUTI SOKU DUBOK LANKANTREPO SOKTIC MerKesse
laKtacé monto-Ka Ratégralé la v ta Kién- RAKTAR KÉ quierce TéKostaK' tiKtoctte Tac tiKa
rocliche encaisse T'en cluvé s cror vin⁵⁰⁸

Dans l'édition :

Skotak ésope kontanappé siklafouti soku duboc lankantrepo soktic. Merkesse latacé montoka
ratégralé viakian raktarkéquerre tékostactik, tochetakticakocliche encaisse t' enclavé s'
Kroquin.

Toujours dans le petit classeur :

... ta biche élaclée
Y Ploie son aille s'y racaillant racacollé et l'andantale des orphéniques t'éventaille décant
opale cantique l'octave de la fève quintant t'pacouche de la fève qu'enclava
la coque s'écante la rame s'y v et ta nuit des Ka bouches l'yeux - fève catille la ruche Ta biche
élaclée nantille la ruche des graines.

Dans l'édition :

Y ploie son aille qui racaillant s'y caracolles et t'éventaille un chopincol (...) sandatale dez
arphéniques. Décantopale cantique quitant pakouche ta fève sékantlarame, veta nuit
qu'albouche l'yeux - fève ta biché lacté mantille la ruche des graines.

Les deux parties citées étant distantes dans le texte, l'une en début l'autre en fin.

D'une version à l'autre, on constate que les mots tendent à s'amalgamer : « RAKTAR KÉ »
quierce devient « raktarkéquerre » ou bien les césures ne sont pas faites au même
endroit : « TéKostaK' tiKtoctte Tac tiKa rocliche » devient « tékostactik,
tochetakticakocliche » et le découpage des paragraphes n'est pas le même. Dans la version
manuscrite les textes se présentent en vers organisés en pavés qui fractionnent la page. Ils
ne sont pas écrits à la suite les uns des autres. La page est véritablement composée, elle
s'achève sur :

La loque égraine et nomatope
Sa loque si couvre
Sur le calvier x onomatope La pose des vents ~~temps~~
~~Le soulier de la rose étale le temps.~~

Ces vers en partie rayés dans le petit classeur deviennent dans l'édition :

Sur le dossier du vent le cou pose.
Tan'd'heures de vie notre parfois un seul'ment donc observe.
L'ébène mange, le soulier de la rose étale le temps.

⁵⁰⁸ L'utilisation de lettres majuscules et minuscules est le fait de Réquichot lui-même.

On peut suivre la transformation du groupe de mots « la rose des vents » en « la pose des vents » puis en « la rose étale le temps » ainsi que la récupération des mots « pose » et « vent » réinvestis dans la proposition « Sur le dossier du vent le cou pose ». Là encore, découpage, collage, recyclage, transformation sont à l'œuvre dans ces textes que Réquichot manipule à loisir.

Déconstruction de la phrase : listes, énumérations de mots

L'évolution notable dans la succession des textes « *Barbaque si rabaquée* », « *Hydradère et Cromignon* » et « *Histoire sans thème* » témoigne de la disparition progressive de la phrase au profit du mot, ce qui justifie l'ordre choisi pour l'édition qu'il soit ou non le reflet de la chronologie du travail de Réquichot. Le mot libéré des liens qui le positionnent dans la phrase résonne différemment. Il est riche d'un potentiel nouveau. Ce que Barthes signifie de façon magistrale dans *Le Degré zéro de l'écriture* :

Les rapports fixes abolis, le mot n'a plus qu'un projet vertical, il est comme un bloc, un pilier qui plonge dans un total de sens, de réflexes et de rémanences : il est un signe debout. Le mot poétique est ici un acte sans passé immédiat, un acte sans entours, et qui ne propose que l'ombre épaisse des réflexes de toutes origines qui lui sont attachés. Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et la poésie classiques. Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé ; le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles. Le Mot est ici encyclopédique, il contient simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles un discours relationnel lui aurait imposé de choisir. Il accomplit donc un état qui n'est possible que dans le dictionnaire ou dans la poésie, là où le nom peut vivre privé de son article, amené à une sorte d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées et futures. Le Mot a ici une forme générique, il est une catégorie. Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage ; il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée. Cette Faim du Mot, commune à toute la poésie moderne, fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine⁵⁰⁹.

La dimension générique du « Mot » dont parle Barthes, cette épaisseur, cette densité qui se révèle une fois celui-ci débarrassé du cadre fonctionnel qui le corsetait, n'est plus contenue dans l'écriture poétique de Réquichot, elle est au contraire déployée. Les mots ne sont pas concentrés, ils sont déclinés en listes, en variantes, en familles, ils sont déformés, étirés, amalgamés. Barthes dit également de la poésie moderne qu'elle n'est plus « attribut » mais

⁵⁰⁹ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro*, op. cit., p. 199-200.

« substance⁵¹⁰ ». Et il apparaît évident que Réquichot éprouve la malléabilité de la langue bien au-delà de ses limites d'extensibilité jusqu'à l'émergence progressive d'une parole incompréhensible, « inhumaine » pour reprendre le terme utilisé par Barthes.

Dans « *Histoire sans thème*⁵¹¹ », des tirades de mots inventés s'enchaînent, d'où surgissent de temps à autres des mots reconnaissables, ou des bribes de phrases : « C'est lundi soir ; épais tes pâtés, la charlatan des esplanades, frétille du linteau, elle maché du hameau, etc. » Une manière de ne pas perdre pied totalement ou de reprendre son souffle, de prendre appui sur une réalité - même très approximative et imagée - pour mieux la dérober, l'escamoter par la suite. On retrouve les accumulations de mots commençant par une même lettre (Babine badine, bebèche, béchamel, bobine, boudine, brèche/massé, moustiqué, moustache) ou construits sur une lettre dont la sonorité est dominante (le g, par exemple : Aglutine, glouse, glissérine, ganté, glisse, aglutète, égalantine, tétététingante...).

Le défilé des mots ne répond que très peu à une volonté de construire dans l'intention d'élaborer du sens. Ce dernier surgit parfois des décombres comme un rappel ou un souvenir, pour mieux être enfoui par la suite dans la déferlante sonore à la manière dont les quelques objets identifiables des « *Reliquaires* » émergent d'une matière picturale qui menace de les recouvrir, les ramenant ainsi à l'informe.

Certains passages d'« *Histoire sans thème* », avec quelques variations, sont manuscrits dans le petit classeur vert⁵¹². Mais ils ne représentent qu'une infime partie de l'ensemble et témoignent, là encore, d'une étape du travail. Leur présentation est très différente de celle proposée par l'édition. Ils apparaissent comme nous l'avons vu pour « *Hydradère et Cromignon* » en pavés juxtaposés. Les passages ne se suivent pas forcément. La proximité, sur la même page de classeur⁵¹³, de passages que l'on retrouve dans les deux textes « *Hydradère et Cromignon* » et « *Histoire sans thème* » atteste de ce qu'ils ont été travaillés au même moment.

Les deux textes suivants : « *Kulbutt' le coq* » et « *ALIBI L'hiatus* » reprennent le même système d'associations de mots inventés et d'énumérations dans lesquelles surgissent de

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁵¹¹ *Les Ecrits*, 1973, p. 179-181.

⁵¹² Petit classeur vert, p. 202-203, retranscrit en annexe 7.

⁵¹³ La page numérotée 202 du petit classeur vert.

temps en temps un mot signifiant qui oriente le sens de l'ensemble mais ils sont plus resserrés.

« *Kulbutt' le coq*⁵¹⁴ » est un court texte absent des manuscrits consultés qui présente un titre dont les phonèmes dominants sont développés par la suite. Il est constitué principalement de consonnes occlusives qui produisent une sorte de tic-tac saccadé. De nombreux k et t qui évoluent en b plus doux puis reviennent mêlés à des r et des s puis des sons mouillés. L'impression d'un mouvement spiralé est produite par le retour de certaines consonnes dans un ensemble qui évolue. L'association du titre et des particularités du texte donne une évocation assez suggestive du caquetage et des déambulations d'une volaille, ce qui correspond à la première catégorie d'onomatopées : « onomatopée directe, imitative, élémentaire, réaliste » dont Marinetti définit l'intérêt à partir d'exemples puisés dans ses propres poèmes :

L'onomatopée directe, imitative, élémentaire, réaliste, ajoute au lyrisme une réalité brutale et le garde des excès d'abstraction et des élégances artistiques (ex. : pic pac poum, fusillade). De plus, les onomatopées directes sont de puissants moyens de synthèse. Dans la partie « Contrebande de guerre » de mon ZANG TUMB-TUMB l'onomatopée stridente SSJÏJ, qui reproduit le sifflement d'un remorqueur sur la Meuse est suivie par l'onomatopée voilée fiiiii fiiiii, écho de l'autre rive. Les deux onomatopées m'ont évité la peine de décrire la largeur du fleuve qui est ainsi définie par le contraste des consonnes s et f⁵¹⁵.

La version éditée du poème « *Alibi l'hiatus*⁵¹⁶ » correspond à un collage de passages raturés de différentes pages du petit classeur⁵¹⁷. Les textes dans les manuscrits sont biffés dans leur quasi-totalité. L'ordre des paragraphes est différent. L'agencement dans la page s'organise en paragraphes et parfois en colonnes⁵¹⁸. L'écriture est tantôt cursive tantôt majuscule. Le titre « *Alibi l'hiatus* » n'apparaît pas. Nous avons probablement affaire à un état transitoire du travail⁵¹⁹ qui témoigne de ce que l'organisation des mots par paragraphes et l'ordonnancement des groupes de mots sont loin d'être aléatoires. Même en l'état, plusieurs étapes pour certains passages sont discernables sous les biffures :

⁵¹⁴ *Les Ecrits*, 1973, p. 182.

⁵¹⁵ MARINETTI, Filippo Tommaso, *op. cit.*

⁵¹⁶ *Les Ecrits*, 1973, p. 183-184.

⁵¹⁷ Petit classeur vert, p. 192-193, 197, retranscription en annexe 7.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁵¹⁹ Toujours pour les raisons évoquées plus haut, l'existence d'une version ultérieure plus définitive mais non localisée à ce jour apparaît évidente car il paraît impensable que ceux qui ont travaillé à l'édition des textes à l'époque, à savoir Marcel Billot et Jean Delpech aient retranscrit ces textes sans mention de leurs ratures et dans le désordre.

Etat 1⁵²⁰ :

Euripide l'horaire
L'épave tartine, le varech y congestionne,
gère l'hygiène y zone cigare : Egaré
gargouille hagard gamma, aguets quissi
gamme garot. Stuttgart iba caravelle cresson
décalogue..... (partie illisible)

Epissé pitépiman, tépisser nésepati, père
pétri cerpétariperpote patri patrouille
pot pique talent

Etat 2⁵²¹ :

Egaré gargouille hagard gamma, aguet quissi
gamme garot. Caravell' cresson décalogue.
Epissé pitépiman, tépisser nésepati, père
pétri cerpétariperpote paire parti cerpette serre
patrie pot pique talent

Etat 3⁵²² :

Stuttgart Euripide l'horaire : le vareh
y congestionne : gabardine bagage
bagarre donne , majordome badine
jar boutonne gère l'hygiène y zone
cigare friandise éclésiastak.

Les états 2 et 3 proposent des variantes de passages différents de l'état 1. Chaque proposition développe une part propre qui n'est pas reprise dans les deux autres. La part reprise l'est de façon approximative.

Le titre qui n'apparaît que dans l'édition est redondant, il explicite ce que son sens traduit. Et joue sur les voyelles a/i d'alibi et i/a d'hiatus. Les notions de décalage, de coupure, de faille, de heurt, voire de cacophonie portées par le mot hiatus traduisent aussi ce qui se passe dans le texte. Des groupes de mots sont associés, souvent du fait d'une parenté de sons, ou séparés d'un point, d'une virgule. D'autres associations regroupent deux mots, les soudant l'un à l'autre par une apostrophe ou un trait d'union (Sandal'canard ; macaque-manoir, masère-naseau, canser'battu... guad'loupe...).

Le passage suivant :

Omonim' onima l'om, anatom' anonima
Momiméla malette, malice élime

⁵²⁰ Petit classeur vert, haut de la page 192, annexe 7.

⁵²¹ *Ibid.*, partie centrale de la page 192.

⁵²² *Ibid.*, p. 193.

pourrait faire penser à certaines sonorités de chansons de Bobby Lapointe qui commence à se produire dès la fin des années 50 au cabaret parisien Le Cheval d'or, en particulier la chanson « Méli-mélodie » pour ses allitérations en « m » et « n » et même s'il est peu probable que Réquichot ait fréquenté les cabarets, il a pu l'entendre. Le premier mot « omonim » est finalement l'écriture phonétique du mot « homonyme » qui pourrait donner une clef de déchiffrement partiel du poème en mettant en avant la sonorité plutôt que l'orthographe comme c'est le cas pour les mots « om/homme » ; « anonima/anonymat » ...

La fin du texte paraît un peu plus structurée bien que le sens reste tout à fait fantaisiste. La morale, dissociée du reste dans l'édition, n'est pas mise en exergue dans le manuscrit⁵²³ et n'est pas présentée comme telle. Elle n'apporte d'ailleurs pas plus d'éclaircissement à l'affaire. Les trois paragraphes qui la précèdent dans l'édition sont situés quelques pages plus loin⁵²⁴ dans le manuscrit.

On ne repère pas de procédés méthodiques, la construction des textes est empirique, apparemment intuitive et progressive mais pas aléatoire. On l'imagine construisant ses associations de mots à l'oreille, les prononçant à voix haute pour juger de l'effet produit et les fixant ainsi après coup. Pas de plan préétabli donc pas d'organisation d'ensemble qui contraindrait la forme poétique de ces textes. Mais il prend parfois la peine d'assurer une chute à ses textes et cette fin opère le plus souvent comme un retour. Le parallèle entre « L'éphèbe pince » et « L'ébène mange », en début et en fin d' « *Hydradère et Cromignon* », va dans ce sens. Les boucles se replient sur une forme généralement plus figurative qu'abstraite, si l'on ose le parallèle en considérant les mots inventés comme abstraits. « *Barbaque si rabaquée* », s'achève sur la phrase : « Tache ta croupe, ponctue ta penche, ferme ta parenthèse. » ; « *Kulbutt' le coq* » sur : « le coq, la baze et la bouteille » ; « *Alibi L'hiatus* » sur une morale⁵²⁵, qui n'a de morale que le titre, d'ailleurs absent dans le manuscrit⁵²⁶.

⁵²³ *Ibid.*, p. 193.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁵²⁵ *Les Ecrits*, 1973, p. 184.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 193.

Le **poème inédit** (sans titre)⁵²⁷ ci-dessous cité :

Samson pinceau cendre
Manon tarot maïs
Raté minai tari
Raton Gounod taré
Arrêt terreau
Arêtera
Tartare l'arrêt
Cotarbara

Pinson senti tuteur
Menti tribord nagé
Tintant chacal sabot
Pintez carail anneau
Paté corot
Patékora
Tokarbara

pourrait-être un chaînon manquant entre « *Alibi l'hiatus* » et « *Litanies* » car il en existe une version biffée⁵²⁸ dont le premier couplet fait suite à la « Morale » d'« *Alibi l'hiatus* ». Le deuxième « couplet », lui, est amalgamé à des agencements phonétiques inédits. Maillon dans le processus d'élaboration, il est difficile de déterminer l'autonomie de ce poème dont la forme suivante n'est probablement que transitoire mais n'en est pas moins signifiante. L'agencement des mots en colonnes et sur un rythme ternaire, le soin que prend Réquichot à séparer les mots les uns des autres par un espace de manière à les considérer isolément, assurent une forte visualité du texte. La parenté des mots semblent s'établir verticalement plutôt qu'horizontalement. On a l'impression d'une sorte de jeu dont on devine la règle sans pouvoir l'établir de façon précise car il n'y a pas de règle autre que le plaisir de jouer avec les mots.

Barthes affirmait que « la poésie moderne détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots⁵²⁹. » C'est l'impression produite par ce poème comme par d'autres ainsi manuscrits. Les mots sont debout, à la fois verticaux et arrêtés suivant le double sens étymologique du terme « station » employé par Barthes :

Arrêt terreau
Arêtera
Tartare l'arrêt

⁵²⁷ Petit classeur, p. 190, annexe 7.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁵²⁹ BARTHES, Roland, « Y a-t-il une écriture poétique ? », in *Le Degré zéro*, op. cit., p. 200.

Lequel ajoutait :

Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature interrompue qui ne se révèle que par blocs⁵³⁰.

L'espace vide qui sépare chaque mot du suivant induit la pause du souffle, de la voix, il remplace la virgule employée dans les énumérations des poèmes précédents et accentue la rupture du lien :

L'espace est aux sons une forme du silence...⁵³¹

Les associations sont libres, il n'y a pas de lien de sens entre les mots sauf des liens phonétiques de type :

Raté / tari / Raton / Taré / Arrêt terreau / Arêtera / Tartare l'arrêt

et plus bas :

Paté corot / Patékora

On note le glissement progressif de mots signifiants vers des mots inventés et l'écriture cursive mais il est difficile de fixer la chronologie des pages du classeur qui ont été numérotées a posteriori par d'autres que l'artiste. Certaines se suivent⁵³², d'autres apparaissent plus autonomes.

Au-delà du procédé de déclinaison de mots ou d'associations phonétiques et allitérations qui permettent d'obtenir ces séries, il y a un travail de découpage et de collage, un travail de recherche de formes, de regroupement de mots, de rythme dont les nombreuses ratures et réécritures des manuscrits témoignent. Donc une exigence et un souci de la précision dans la forme qui fait écho à celle attestée dans le travail artistique et qui se traduisait par la destruction importante des travaux considérés comme inaboutis ou de moindre qualité.

Entre 1958 et 1963, Brion Gysin est à Paris. Il loge dans le quartier latin au Beat Hotel et invente le « cut up » qu'il met en pratique avec William Burroughs pour la fabrication de textes et de poèmes. Par le découpage, il fragmente les phrases et les mots et les réassemble différemment. A cela il ajoute l'usage de la chambre d'écho pour introduire la répétition, la superposition et la démultiplication des mots comme en témoigne le poème

⁵³⁰ *Ibid.*, p 201.

⁵³¹ « *La Jonction des pensées, Cantique du Dr Faustus* », *Les Ecrits*, 1973, p. 45.

⁵³² C'est le cas des pages 192 et 193 qui reprennent le poème « *Alibi l'hiatus* » et des pages 202 et 203 pour « *Hydradère et Cromignon* » et « *Histoire sans thème* ».

permutté *I am that I am* qu'il compose et enregistre en 1960. Il en résulte une proposition écrite du poème⁵³³ qui met en évidence la forme tautologique de la proposition de départ redoublée par les permutations produites de façon systématique par un générateur aléatoire informatique et une proposition sonore⁵³⁴ qui entraîne le texte lu par l'auteur dans un mouvement d'amplification du fait de la surimpression vocale dans la chambre d'écho.

L'activité poétique de Gysin reste confidentielle jusqu'en 1963, année des premières performances parisiennes à l'Américan Center dans le cadre d'une soirée « Poésie ouverte/Domaine poétique » au sein de la troisième manifestation Fluxus, *Festum Fluxorum*, à laquelle Henri Chopin, Bernard Heidsieck et François Dufrêne participent également. Il semble donc peu probable que Réquichot en ait eu connaissance. En dépit des différences d'approche - l'usage d'un appareillage informatique et technique introduit une dimension mécanique et objective dans la production du poème chez Brion Gysin qui n'est absolument pas présente dans la poésie de Réquichot, de même le caractère sonore et performatif affirmé dans la poésie de l'artiste anglo-canadien, qui reste embryonnaire dans celle du français - la contemporanéité de leurs recherches révèle, une fois encore, combien le travail poétique de Réquichot est en phase avec les aspects les plus novateurs de son époque.

Le travail du mot

Invention de mots : déclinaisons et répétitions

Les textes précédents témoignent, nous venons de le voir, d'une dissolution progressive du ciment que la structure de la phrase impose aux mots, les liant les uns aux autres dans un ordre défini pour produire du sens. Les mots sont libérés, comme le disait Marinetti qui, dans son manifeste *Les Mots en liberté futuristes* le 11 mai 1912 à Milan, revendiquait la destruction de la syntaxe en onze points dont le premier était :

Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance.

Il disait aussi :

(...) l'imagination du poète doit lier les choses lointaines sans fil conducteur, moyennant des mots essentiels et absolument en liberté⁵³⁵.

⁵³³ GYSIN, Brion, « I am that I am », voir annexe 23.

⁵³⁴ Voir enregistrement sonore sur You tube : <www.youtube.com/watch?v=Hw9dmLCdgyI>

⁵³⁵ MARINETTI, Filippo Tommaso, *op. cit.*

Mais il ne suffit pas à Réquichot de les affranchir du cadre de l'usage, il faut aussi en ouvrir la forme, faire véritablement acte de création et sortir des mots préexistants pour en inventer d'autres. Kroutchonykh, dans sa « Déclaration du mot en tant que tel » de 1913, affirmait déjà la totale liberté d'expression de l'artiste et son émancipation vis à vis des contraintes du langage :

La pensée et le langage n'arrivent pas à suivre l'émotion provoquée par l'inspiration, c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement dans la langue commune (concepts), mais aussi dans sa langue personnelle (le créateur est individuel) et dans une langue qui n'a pas de signification précise (non figée, trans-mentale). La langue commune ligote, la langue libre permet de s'exprimer plus pleinement⁵³⁶.

Le vocabulaire de la langue française sert de point de départ à la recherche de Réquichot qui est de retrouver une origine du langage. Le lien qui unit les listes de mots qui se succèdent est plus de parenté formelle. Les mots sont toujours évocateurs mais pas d'un sens précis. Leur proximité éventuelle avec les mots existants dont ils proviennent ou dont ils se rapprochent phonétiquement déroute, donnant à la fois l'illusion d'une familiarité et la mesure d'une distance.

Il y a peut-être aussi dans ce retour aux origines du langage qui est aussi un retour à l'enfance et à la découverte des mots, ce qui relève d'une réappropriation du langage. S'éloigner d'une forme commune qui sert à la communication et donc au partage pour retrouver une forme personnelle, primaire, plus proche de l'expression. Une manière de faire, à l'envers, l'expérience relatée par Michel Leiris en introduction de *Biffures* et probablement fondatrice de son engagement dans l'écriture. A savoir l'utilisation par le tout jeune Leiris, d'un mot tronqué « ...Reusement » comme exclamation de soulagement suite à la chute sans conséquence d'un de ses petits soldats et la rectification de ce même mot par l'adulte présent. L'effet produit sur le jeune enfant que l'écrivain était alors est décrit comme le sentiment d'une dépossession assorti d'une perception du langage comme « chose commune et ouverte » :

Appréhender d'un coup dans son intégrité ce mot qu'auparavant j'avais toujours écorché prend une allure de découverte, comme le déchirement brusque d'un voile ou l'éclatement de quelque vérité. Voici que ce vague vocable - qui jusqu'à présent m'avait été tout à fait personnel et restait comme fermé - est, par un hasard, promu au rôle de chaînon de tout un cycle sémantique. Il n'est plus maintenant une chose à moi : il participe de cette réalité qu'est le langage de mes frères, de ma sœur, et celui de mes parents. De chose propre à moi,

⁵³⁶ KROUTCHONYKH, Alexandre, *op. cit.*

il devient chose commune et ouverte. Le voilà, en un éclair, devenu chose partagée ou - si l'on veut- *socialisée*. Il n'est plus maintenant l'exclamation confuse qui s'échappe de mes lèvres – encore toute proche de mes viscères, comme le rire ou le cri - il est, entre des milliers d'autres, l'un des éléments constitutifs du langage, de ce vaste instrument de communication (...)⁵³⁷

Ce qu'évoque d'une autre manière Freud lorsque parlant de l'apprentissage par l'enfant de sa langue maternelle il dit :

Il accouple les mots sans souci de leur sens, pour jouir du plaisir du rythme et de la rime. Ce plaisir est progressivement interdit à l'enfant jusqu'au jour où finalement seules sont tolérées les associations de mots suivant leur sens⁵³⁸.

Il s'agit donc, peut-être, pour Réquichot de revenir à cet état confus du mot plus proche de sa source que de sa fin, encore tout imprégné des émotions qui le font naître - Leiris le situe proche des viscères - et pas encore façonné par les conventions du sens.

Les textes qui suivent, affirment une forme poétique : vers courts, strophes ou couplets. Les phrases ou pseudo-phrases ont totalement disparues. Les vers sont constitués de mots juxtaposés sans lien autre que phonétique, mots qui vont peu à peu se sectionner en syllabes et lettres isolées. La compréhension d'un sens précis étant désormais vaine, c'est la perception sonore et les répétitions qui viennent au premier plan.

Les « *Litanies* » en fournissent un exemple⁵³⁹. Les deux sens de « litanie » sont à prendre en compte comme le fait que ce poème ait deux titres. Le sens religieux de « litanie » est celui d'une prière constituée d'une suite d'invocations à Dieu et à ses saints, et le sens commun, une énumération répétitive et monotone, ennuyeuse, parfois plaintive de paroles. Nous ne sommes peut-être pas si éloignés de l'idée de litanies évoquée par Duchamp dans la « Boîte verte », litanies qui faisaient de *La Mariée*, une sculpture musicale⁵⁴⁰ :

Même les célibataires entendent ses litanies : Vie lente. Cercle vicieux. Onanisme. Horizontal. Aller et retour pour le butoir. Camelote de vie. Construction à bon marché. Fer blanc, cordes, fil de fer. Poulies de bois à excentriques. Volant monotone. Professeur de bière. (à réf. entièrement). Dessiner le schéma du chariot⁵⁴¹.

⁵³⁷ LEIRIS, Michel, *Biffures*, op.cit., p. 12.

⁵³⁸ FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. F. M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, (1930), 1957, p. 206.

⁵³⁹ *Les Ecrits*, 1973, p. 185-188.

⁵⁴⁰ DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, (Champs), p. 47.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 81.

Le sous-titre « EDIKTOFONAIK » renvoie aux mots édicter ou dicter et phonétique et confirme le propos. On a quitté la prose mais les associations de mots sont du même ordre, de même nature si l'on peut dire. Le poème se déploie en une série de quatrains induisant la lecture à haute voix. Ce qui est nouveau par rapport aux textes précédents c'est l'absence totale de mots existants et l'apparition de lettres employées seules, en majuscule et suivies ou non d'un point attestant de leur valeur d'initiale comme pour l'évocation d'un nom que l'on garde secret. Le nombre de lettres isolées s'intensifie rapidement au cours du poème. Elles ne sont bientôt plus associées à des mots mais à des syllabes pour finir par constituer de nouveaux mots qui pourraient être considérés comme des sigles ou des acronymes. Chaque lettre évoquant un mot qui aurait disparu, qui aurait été élidé au cours du travail et dont seule l'initiale témoignerait : B.A.I.K. K.O.I.B B.A.B.K., etc. La lettre K prédomine, suremployée par Réquichot probablement pour son caractère sonore. Seule la voix et ses intonations, les accentuations et le rythme peuvent apporter du sens par les émotions qu'ils transmettent car les mots ne signifient plus rien.

Déconstruction du mot

Les textes poétiques produits par Réquichot ne sont pas homogènes, ils évoluent au cours de leur déroulement et s'achèvent pour certains comme « *Hydradère et Cromignon* » par une sorte de retour en arrière, ou de boucle, ou de conclusion quasi compréhensible comme c'est le cas pour « *Alibi L'hiatus* », soit, et c'est le cas pour « *Litanies* », vers plus d'abstraction. Cette abstraction du sens se traduit par des coupures concrètes qui décomposent le mot en syllabes et lettres. Les lettres, une fois isolées sont écrites en majuscule d'imprimerie et donc autonomes, non rattachables à une autre. Elles ne laissent pas derrière elles un bout de spirale délié auquel une autre pourrait s'attacher.

Le quatrain ci-dessous cité extrait du texte « *Litanies* » :

Ti taik tita tatik ti T.
 Itit'kita tatik ti T.
 T. tik ti K. K.tik tiké
 T.tik ti K. K.tok tik N.⁵⁴²

⁵⁴² *Les Ecrits*, 1973, p. 188.

Rappelle, avec sa prédominance de K et de T, que l'on avait d'ailleurs déjà dans « *Kulbutt' le coq* », le refrain de la chanson « La tactique du gendarme », composée par Guy Lionel et Bourvil et chantée par ce dernier dès 1949 :

Car ce qu'il doit avoir, et surtout,
C'est d'la tactiqu',
De la tactiqu', dans la pratiqu'.
Comm' la montre a son tic tac,
Le gendarme a sa tactiqu'.
Attendez un peu que j'vous expliqu'
La taca taca tac tac tiqu'
Du gendarme...

Et dans la même veine, le refrain de la chanson « Ta Katie t'a quitté » de Bobby Lapointe enregistrée en 1964 mais probablement antérieure :

Tic-tac tic-tac
Ta Katie t'a quitté
Tic-tac tic-tac
Ta Katie t'a quitté
Tic-tac tic-tac
T'es cocu, qu'attends-tu?
Cuite-toi, t'es cocu
T'as qu'à, t'as qu'à t'cuiter
Et quitter ton quartier
Ta Katie t'a quitté
Ta tactique était toc {x2}
Ta Katie t'a quitté
Ote ta toque et troque
Ton tricot tout crotté
Et ta croûte au couteau
Qu'on t'a tant attaqué
Contre un tacot coté
Quatre écus tout comptés
Et quitte ton quartier
Ta Katie t'a quitté {x4}

Ressemblance somme toute relative et superficielle étant donné l'abstraction du poème de Réquichot qui s'affranchit délibérément du sens au profit de la forme alors que la prouesse verbale des chansons en question consiste à maintenir le sens en jouant avec la forme.

Aucune formulation préparatoire des « *Litanies* » ne figure dans les manuscrits de la donation Cordier.

Il en est de même pour le poème « **Analphabette** » dont la seule version conservée est celle proposée par l'édition⁵⁴³. Le titre évoque une personne qui ne sait ni lire ni écrire, qui ne connaît pas l'« alphabet » et traduit peut-être le désir d'un état d'inculture et d'innocence. Réquichot a introduit une faute d'orthographe dans le mot-titre par le redoublement de la lettre t. Le titre étant, comme pour les « *Litanies* » le seul mot compréhensible, celui qui oriente l'interprétation du poème. Les quelques rares points de repère se font ensuite par analogie phonétique. C'est le cas des mots Klotilde, antaille, époustouflé, tantouze, persé... si l'on fait abstraction de l'orthographe.

Le passage d'un mot à l'autre se fait parfois en modifiant une lettre et en changeant l'ordre des lettres (ex : chapatakroupi/tachapakrouiti/kratapachouti). Ces permutations traduisent cette association du même et du différent que l'on trouve en jeu dans la forme spiralée, ainsi que transposée dans les diverses configurations que permettent, au sein d'un même collage ou de collages différents, les associations impliquant un même fragment découpé dans un magazine acheté en nombre. Les vers sont associés par deux, trois, quatre ou plus, parfois les vers sont isolés, le rythme régulier de quatrains ne réapparaît qu'à la fin.

La procédure rappelle celle de l'anagramme. Au-delà du mot dans sa globalité sous tendue par le sens qu'il porte, l'anagramme permet de voir les lettres qui le constituent comme autant d'unités dans un certain ordre assemblées et qui, lorsqu'on en change l'organisation, produisent d'autres mots porteurs d'autres messages. Il est possible alors de prendre un ensemble de lettres pour tous les mots qu'elles peuvent produire. Cela permet de ne plus voir un mot pour ce qu'il dit mais pour ce qu'il peut dire. Pour ce que potentiellement il contient. Construire et déconstruire, laisser le doute en ouvrant la possibilité de significations multiples. Cette pratique a plusieurs effets: la déconstruction du mot pour en libérer le potentiel jusqu'alors masqué par le sens évident, le passage de l'ordre au désordre et du désordre à un nouvel ordre ; l'individualisation des lettres et l'opportunité de réorganisations multiples - un mot donne naissance à plusieurs propositions qui en découlent.

Il s'agit de redistribuer les cartes en permanence afin de chercher sous l'apparence les sens cachés. La multiplication des propositions permet la mise en mouvement du langage. L'écriture devient une matière non fixée, mouvante. Un mot en cache toujours un autre.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 189-192.

Une phrase, une autre. L'enjeu est de conserver du sens. La règle de l'anagramme implique que la phrase (ou le mot) se transforme en permutant sur elle-même, sans ajout de lettres ou de mots. Elle est fixée au départ avec comme corollaire de parvenir à chaque étape de transformation à une phrase cohérente, grammaticalement correcte. La somme des propositions obtenues produisant un court poème dont le propos et l'atmosphère répercutent la pensée et l'univers de l'auteur. L'anagramme propose finalement un cadre étroit, une sorte de grille qui limite les possibles.

Chez Unica Zürn par exemple, la pratique de l'anagramme ne répond pas à un objectif seulement formel, elle ne réside pas dans la prouesse technique et le plaisir manipulateur de la langue mais bien plutôt dans la nécessité de ce cadre, qui contraint et rassure à la fois, qui offre à l'artiste des parois et la satisfaction de les mettre à bas pour les reconstruire différentes. Un cadre pour lutter contre le vide et l'infini, l'absence de bords et de repères mais un cadre que l'on puisse modifier et élargir pour ne pas s'en sentir prisonnière. Un cadre qui donne prise sur le monde et permette d'agir sur lui.

On peut imaginer que Réquichot ait croisé cette artiste et écrivain d'origine allemande, compagne d'Hans Bellmer, dans la galerie Cordier où sa présence est avérée en 1959-1960 lors de la 8e exposition internationale des surréalistes. Il a probablement lu certains de ses anagrammes, vu ses dessins. Dans son recueil *MistAKE*⁵⁴⁴, Unica Zürn prend le parti d'écrire en français et consciente de sa maîtrise approximative de la langue non seulement assume ses fautes d'orthographe mais en fait le sujet même du texte. *MistAKE* joue des proximités phonétiques induites par l'emploi de plusieurs langues (anglais, allemand, français) comme le témoigne la rature sur « Mistabes » remplacé par « MistAKE » et l'emploi de majuscules qui distingue certaines lettres à l'intérieur du mot « Mistake » en le scindant en deux parties. Les fautes d'orthographe, lettres manquantes ou en trop, les e en fin de mots, « avoir » « asil », les fautes d'accord, les expressions incorrectes qui renvoient à un parler enfantin ou/et imagé traduisent le dépaysement et renforcent la matérialité des mots, leurs sons. La signification des mots reste importante mais ils sont ouverts à des associations autres. Leur pouvoir d'évocation est plus grand et les fautes elles-mêmes renvoient à la liberté des lettres, à leur autonomie, leur pouvoir constructif par permutation comme le joue d'ordinaire habilement Unica Zürn dans les anagrammes. Les

⁵⁴⁴ ZÜRN, Unica, *MistAKE et autres écrits français*, Paris, Ypsilon, 2008.

fautes qui introduisent dans le texte des incidents de parcours sont aussi une métaphore de la vie d'Unica Zürn, une manière pour elle de questionner encore et toujours les formes de sa maladie. Il faut saisir le sens du texte non par la voie royale, annoncée mais par des voies détournées, celles de la faute, de la rature. En lire sous l'évidence, les faces cachées.

Les spirales, entrelacs et autres motifs répétitifs constituent également la base des dessins d'Unica Zürn mais à la différence de Réquichot qui défait, dénoue, ramène à la ligne et à l'abstrait par la répétition des motifs originellement figurés, elle tisse, noue et emmêle ses traits de manière à ce que surgisse de ce réseau dense et pris dans les filets (rets), tout un monde d'êtres hybrides. Un univers dense et habité qui prolifère. Chez Réquichot en revanche, si la procédure est utilisée, elle l'est de façon très libre. Les règles ne sont pas respectées « à la lettre » : la contrainte du sens n'est pas retenue, les mots généralement ne renvoient à rien de signifiant, il peut y avoir des rajouts et modifications de lettre. La trituration ou les déclinaisons du mot, ont pour objectif d'en extraire une série de syllabes, des onomatopées totalement dégagées du sens mais fortes en retour de sonorités phonétiques comme dans le poème « *K.K.O.PIKOTE*.⁵⁴⁵ »

Le terme « MistAKE » rappelle d'une certaine manière « *Analphabette* », titre d'un texte phonétique de Réquichot et peut-être aussi, par association d'idées *La lettre illettrée*⁵⁴⁶ que Camille Bryen édite en 1971. Une publication sous la forme d'une enveloppe qui contient un jeu de lettres noires et rouges et une gravure. Sur l'enveloppe est inscrite la phrase suivante : « Ces vers de JEAN RACINE ont été déracinés de Bérénice pour une délecture dans un bain de consonnes inconsommables avec flottaisons de mots ignorés. » Sous une forme plus ludique voire interactive, Bryen questionne une dizaine d'années plus tard le désapprentissage de la langue et affirme le potentiel poétique de la déconstruction d'un vers caractéristique de la poésie classique. A l'analphabetisme ou à la non maîtrise de la langue que la faute traduit, répond ici l'illettrisme. Il ne s'agit pas de pointer un manque de culture, mais de trouver dans ces formes imparfaites une aptitude à générer d'autres sens ou de défaire un langage constitué pour le ré-ouvrir aux possibilités multiples.

⁵⁴⁵ *Les Ecrits*, 1973, p. 196.

⁵⁴⁶ BRYEN, Camille, *Lettre illettrée*, Paris, éd. Brunidor, 1971. Reprise dans *Désécritures*, op. cit., p. 201-203. Voir Annexe 23.

Derniers poèmes

Ces poèmes phonétiques⁵⁴⁷, absents des manuscrits du fonds Cordier, s'enchaînent dans l'édition sans qu'il soit véritablement possible de déterminer leur début ou leur fin⁵⁴⁸. Ils n'ont même plus de titres lisibles qui donnent une indication de sens, même sommaire. Les titres se résument à des lettres ou regroupement de lettres « I », « K », « D.P.K. », « K.K.O.PIKOTE » qui informent, mais pas systématiquement, sur les sonorités les plus usités du texte qu'ils chapeautent. Ils en résument, le plus souvent, les caractères dominants.

On note toujours l'importance du K, proportionnellement beaucoup plus présent que les autres lettres dans ces textes phonétiques⁵⁴⁹. La lecture à haute voix, difficile, est heurtée, la césure des mots bute sur ces K. On pense au toc-toc d'un marteau piqueur, au son que ferait un pic-vert piquant de son bec l'écorce d'un arbre, au cliquètement d'une machine à écrire. Le mot PIKOTE oriente la lecture dans ce sens-là mais il est bien le seul.

Dans la « Déclaration du mot en tant que tel », Kroutchonykh envisageait déjà le mot sous l'angle de ses consonnes et de ses voyelles, donc des lettres qui le constituaient. L'association « consonne » et « quotidien » ou « pesanteur » pour lui ne semble pas incompatible avec l'impression laissée par la répétition des K évoquée précédemment. Il proposait comme exemple une poésie construite à partir des voyelles du « Notre Père » en slavon :

Les consonnes donnent l'idée de la vie quotidienne, du caractère ethnique, de la pesanteur, les voyelles - le contraire - LANGUE OECUMENIQUE. Poésie faite seulement de voyelles :

O IE
I IE IE I
A IE IE YE⁵⁵⁰

Nous sommes, avec les derniers poèmes de Réquichot, plutôt en présence de ce que Marinetti qualifie d'« onomatopées abstraites » ou de « verbalisation abstraite », la

⁵⁴⁷ Poèmes, *Les Ecrits*, 1973, p. 193-200.

⁵⁴⁸ Le texte « K.K.O.PIKOTE » s'achève t-il en bas de la page 196 ou se poursuit-il ? « A.K.O.I. BA » est-il un nouveau texte ? Et le texte suivant y est-il rattaché ou autonome ?

⁵⁴⁹ Gabriel Pomerand, poète lettriste a écrit la *Symphonie en K* interprétée en 1946 à la Salle de Rochefort, symphonie représentative de la « phase ciselante » du Lettrisme, les textes sont inarticulés et discordants, peu compréhensibles ; en 1947 Yves Klein compose sa *Symphonie monoton-silence* qui sera jouée publiquement par un orchestre lors de la réalisation de ses *Anthropométries* le 9 mars 1960 à la Galerie Internationale d'art contemporain à Paris ; en 1955 Isidore Isou propose la « monolettrie », mode de construction de poèmes à partir d'un seul phonème. Il est difficile de savoir l'influence éventuelle de ces divers événements sur la poésie de Réquichot.

⁵⁵⁰ KROUTCHONYKH, Alexandre, *op. cit.*

distinction entre les deux termes étant chez lui, somme toute, assez mince puisque dans les deux cas, les bruits et les sons expriment des états d'âme :

L'onomatopée abstraite, expression sonore et inconsciente des mouvements plus complexes et mystérieux de notre sensibilité (ex. : dans mon poème Dunes, l'onomatopée abstraite ran ran ran ne correspond à aucun bruit de la nature ou du machinisme, mais exprime un état d'âme).

La verbalisation abstraite. J'entends par verbalisation abstraite l'expression de nos divers états d'âme moyennant des bruits et des sons sans signification précise, spontanément organisés et combinés. Un exemple : j'ai exprimé les différentes sensations de vitesse et de direction d'une personne en automobile par la verbalisation abstraite suivante :

mocastrinar fralingaren doni doni

doni X X + X vronkap vronkap

X X X X X angolô angoli angolà

angolin vronkap + diraor diranku

falaso falasôhhhh falasô picpic

via**AAAR** viamelokranu

bimbim nu rang = = = + =

rarumà viar viar viar⁵⁵¹

L'abstraction est donc relative et le référent réel toujours présent ce qui n'est pas le cas dans les poèmes de Réquichot dont la prononciation heurtée laisse difficilement imaginer un quelconque « état d'âme », mais bien plutôt une étrangeté nouvelle et une détermination à poursuivre cette écriture hors des contraintes et des nécessités du langage.

Dans ces derniers poèmes, pas d'échappatoire possible, pas d'évasion recherchée, la rugosité des mots, des presque-mots, des phonèmes, nous arrête sur chacun d'eux, ils accrochent la voix empêchant toute fluidité. Le lien lorsqu'il y en a, est seulement le fait de parentés formelles, de syllabes communes. L'écrivain, là, avance dans l'inconnu. Rien ne justifie le choix d'un mot, d'une syllabe ou d'une lettre et une fois celui-ci ou celle-là posés sur la feuille, rien ne laisse présager de ce qui suivra. Du coup, tout est possible !

Deux poèmes phonétiques inédits

Non raturés, ils figurent dans le petit classeur vert⁵⁵² et présentent une forme qui semble aussi « définitive » que celles des poèmes édités sachant que sur ce point, nous l'avons vu plus haut, il n'y a aucune certitude puisque rares sont les textes publiés du vivant de l'artiste et que les manuscrits témoignent de ce que l'artiste reprend, répète et modifie ses écrits. Ils occupent seuls la page et viennent compléter l'ensemble déjà édité. On note

⁵⁵¹ MARINETTI, Filippo Tommaso, *op. cit.*

⁵⁵² Petit classeur, p. 189 et 191.

leur graphie en majuscule comme la présence d'une ponctuation farfelue réduite à quelques signes tels le point, le point d'interrogation, l'apostrophe, le trait d'union. Chaque strophe propose des combinaisons libres avec variations de syllabes produisant des mots inventés qui semblent apparentés les uns aux autres. Le passage d'une strophe à l'autre dans celui de gauche marque un changement de dominantes dans les syllabes appariées.

Ces poèmes⁵⁵³ sont formellement proches des derniers poèmes avec leur prédominance de sonorités en K, plus particulièrement des poèmes « *PATOK NIKOKTIKA*⁵⁵⁴ », « *KRITI*⁵⁵⁵ », ou encore des « *Litanies* » :

TANZÈ-POUPIK KERFAJINTE
FATÈZI ' POUKER TIK . TAIZ POUT '
KOUTÈR
JINT FAKAR , FAKÈR POUTKOUTINTE
KÈS KAKIKAKOËS ? KERKAKAS
AKOKOÏEKTA ? K . KONONNE KONÈNNE
MUTIL KITANDE KANDITLIKADE
K
TORKONIATON

SABRAB' NAKANN' NAKICHE
PIKANSE
PIKANTT' NAKICHE BRANS' KANANN'
EBRANCH' NAKI ANCH' NAKA
ANCHI O.K. BRANCHANKTANA

KROUPI KUIPI KUIPAR KOIPO
AQUA KROUPAR KOI KRIPO
KRIPAR KOIPA OUKROUP' LAKI
LATRI KROPA KATRIPO

SIPIR NUKO NUPAR NAKOL
NUPA SIKÈR NIPOR KAL
NOKAL NAKER SUPAL NIKO
NAKO NIKER SIPOR K.

Le mouvement que nous venons de décrire et qui conduit Réquichot de « *Faustus* » aux poèmes phonétiques se traduit par une succession de choix qui conduisent à l'abandon de la narration, de la prose, du sens, de la phrase, du mot pour parvenir à des poèmes d'une grande économie de moyens car réduits à la répétition de syllabes ou de lettres isolées et pourtant d'une grande efficacité sonore et expressive⁵⁵⁶. Pour cela il déconstruit, défait, dissocie, fragmente en partant d'une remise en question systématique des savoirs acquis.

⁵⁵³ Une barre horizontale apparaît en guise d'accent sur les E de Naker et Niker dans les deux dernières lignes. Le couplet en grisé dans le premier poème apparaît également raturé dans la page manuscrite 193 du petit classeur vert.

⁵⁵⁴ *Les Ecrits*, 1973, p. 200.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁵⁶ Comme en témoigne l'interprétation des poèmes K.K.O. PIKOTE et KRITI KA TROUMF de Bernard Réquichot par Mirtha Pozzi dans son spectacle « Intime résonance », présenté à Paris à l'Opéra comique le 3 décembre 2011 (vidéo consultable en ligne sur le site officiel de Réquichot) et à l'Angora les 20 et 21 septembre 2012.

Tout est objet de son questionnement y compris le vocabulaire qui sert à formuler le questionnement lui-même :

On croit sentir, on croit comprendre, on croit que l'on dit quelque chose lorsque l'on dit « Je pense » ; mais qu'est-ce que « Je » et qu'est-ce que « pense » ? Qu'est-ce que connaître, qu'est-ce que savoir, qu'est-ce qu'être et qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce que dire et qu'est-ce qu'entendre ? Ecoulement général du vocabulaire⁵⁵⁷.

Ecoulement général du vocabulaire

Il n'est ni le seul, ni le premier à s'engager sur ces chemins-là. On pense à une filiation qui inscrirait le Réquichot poète dans la postérité de tous ceux qui ont joué avec le langage⁵⁵⁸ et dont Marc Lapprand, dans son article « De Rabelais à l'Oulipo : la langue pour jouer », expose les objectifs :

De telles pratiques langagières semblent nées d'au moins trois faisceaux de motivations qui découlent l'un de l'autre.

1. Volonté de déstabilisation de la norme (langage, société, ordre établi). Divers degrés de subversion existent, mais il n'y a pas dans cette pratique langagière la volonté iconoclaste qui était l'apanage, par exemple, de Dada puis des surréalistes. L'Oulipo, ainsi, ne s'est pas fixé pour mission de déboulonner les statues ou la colonne Vendôme. Mais déstabiliser la norme, n'est-ce pas mieux la solidifier, aussi
2. Exploration de la potentialité du langage (...)
3. Désir de provocation, avec des cibles soigneusement choisies. (...) Les cibles sont classiques (l'armée, l'église, l'école) mais aussi plus spécifiquement centrées sur l'idée d'immobilisme, de fixité, ou de conformisme⁵⁵⁹.

Mais si comme l'explique Marc Lapprand cette liberté langagière, tout à fait naturelle à l'époque de Rabelais alors que les règles de l'écriture ne sont pas encore fixées, a d'autres objectifs lorsqu'elle est explorée par des écrivains plus récents, ceux de Réquichot ne sont pas à chercher du côté de la provocation, ni de la « déstabilisation de la norme, pas plus que du côté du jeu ou de la prouesse technique, même si l'humour est loin d'être absent de textes tels que « *Barbaque si rabaquée* » ou « *Hydradère et Cromignon* ». Explorer les potentialités du langage est, pour lui, moins un but qu'une conséquence du projet entrepris qui consiste à déconstruire le langage pour retrouver un état originel - « avant qu'on ait

⁵⁵⁷ *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 123.

⁵⁵⁸ « Rabelais occupe une position tout à fait unique du point de vue de la modernité : il est le père fondateur d'une lignée d'écrivains qui auront pour préoccupation majeure l'exploitation de la potentialité du langage, devenue, de nos jours, et par le biais de la contrainte, le maître mot des recherches, travaux et créations de l'Oulipo. Il existerait donc de Rabelais à l'Oulipo une filiation, un lignage pourrait-on dire, très cohérent, dont je placerais volontiers Jarry et Vian comme des étoiles parmi les plus brillantes de cette galaxie, constellano ludum, une constellation du jeu (...) » in LAPPRAND, Marc, « De Rabelais à l'Oulipo : la langue pour jouer » [en ligne]. Disponible sur <<http://www.readperiodicals.com/201205/2660290171.html#b>>

⁵⁵⁹ *Ibid.*

inventé les langues » - ou tout au moins des strates sous-jacentes plus fertiles parce que moins définies, moins figées, moins cloisonnées :

(...) supprimons le nom des choses pour qu'elles perdent leur identité, leur autonomie, pour que naisse l'univers sans noms, sans distinctions de ceci en telle chose et de cela en autre chose, pour que tombe la cloison de l'étiquette qui limite l'idée et fait que l'on pense des idées en classeur⁵⁶⁰.

Il faut peut-être aussi voir dans ses recherches poétiques l'influence de certains écrits de William Blake qui, dans *Une île sur la lune*, avait ces mots par lesquels il témoignait de la valeur relative accordée au sens, ici des noms propres :

Au diable les noms ! dit le Pythagoricien. En quoi Pharon vaut-il mieux que Phoebus, ou Phoebus que Pharon⁵⁶¹ ?

On trouve déjà dans ce texte satyrique inachevé, la déformation, la contraction ou l'invention de mots en particulier dans la tirade d'Aradobo :

En premier lieu, je pense, je pense en premier lieu que Chatterton était expert en Fissique, en Follogie, en Pistinologie, en Aridologie, en Arographie, en Transmographie, en Phizographie, en Grogamie, en Ratologie et tout ça, mais en premier lieu il mangeait très peu, faib'ment-c'est-à-dire qu'il dormait très peu, ce qui le provoqua en consontion ; et qu'est ce qu'il prit alors ? Un mécament ou je ne sais quoi, et c'est comme ça qu'il mourut⁵⁶².

Ainsi que l'introduction de chansons entraînant la répétition de mots, de phrases ayant fonction de refrains ainsi qu'on les trouvait dans les comptines. C'est le cas pour la chansonnette poussée par le vendeur d'allumettes⁵⁶³ ou celle chantée par Miss Gittipin⁵⁶⁴ ou encore celle, étonnante, de Sipsop construite sur des syllabes. Plus de mots, plus de sens mais des syllabes répétées qui produisent sons et onomatopées :

Fa ra so bo ro
Fa ra bo ra
Sa bar a ra ba rare roro
Sa ra ra ra bo ro ro ro
Radara
Sarapodo no flo ro⁵⁶⁵

Réquichot connaît l'œuvre de William Blake, à la fois poète et graveur, dessinateur, aquarelliste, un de ces artistes qualifiés par la double pratique d'écrivain et de

⁵⁶⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 144.

⁵⁶¹ BLAKE, William, *Une île sur la lune*, op. cit., p. 111.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 117.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 133-135.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 135.

peintre/dessinateur. Il la connaît probablement par le biais de ses écrits, que les éditions proposent illustrés d'aquarelles de l'artiste, puisqu'il y a peu d'œuvres de William Blake conservées dans les musées français. Il connaît suffisamment l'œuvre pour associer l'univers poétique de William Blake et Odilon Redon à certaines toiles de Kandinsky :

(...) Par contre j'en ai vu de merveilleuses (une spécialement) chez René Drouin, là où se donne le prix qui porte son nom. Cette toile a des sœurs qui lui ressemblent, elles doivent se situer dans sa première période abstraite, elles sont plutôt « informelles » et l'on y retrouve le cruel mystère, la poésie légèrement démoniaque pour lesquels on aime le Romantisme allemand. Elles ont une parenté spirituelle avec William Blake, Odilon Redon, mais leurs moyens plastiques sont autrement plus grands (...) ⁵⁶⁶.

L'allusion est indirecte mais le nom de Blake apparaît une fois encore dans la correspondance pour évoquer le titre d'une des peintures d'un triptyque en hommage à l'aîné « *Le Cercueil de William Blake* » dans une lettre datée du 11 janvier 1954 ⁵⁶⁷.

Lorsque William Blake réduit la poésie à sa plus simple expression, c'est pour pasticher la micro société anglaise de l'époque. Cette dimension ironique, satirique et politique que l'on retrouve aussi chez Lewis Carroll ou chez Alfred Jarry, est peu présente chez Réquichot. Pourtant l'évocation d'un « docteur Faustroll » ayant écrit un manuscrit, n'est pas sans rappeler Réquichot écrivant « *Faustus* » même si Jarry propose une caricature du modèle initial :

(...) voici un livre, par moi manuscrit, que vous pouvez saisir vingt-huitième et lire, afin non seulement de prendre patience, mais de plus probablement me comprendre au cours de ce voyage sur la nécessité duquel je ne demande pas votre avis ⁵⁶⁸.

D'autant plus que *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* est publié pour la première fois en 1911 après la mort de l'auteur et réédité aux éditions Fasquelle en 1955, à peu près au moment où Réquichot travaille au *Faustus*.

La liberté et les jeux de langage, l'opposition entre la culture du docteur Faustroll et l'ignorance du singe Bosse-de-nage - « lequel ne savait de parole humaine que : « Ha ! Ha ! » - et les développements donnés à cette interjection redoublée tant au niveau purement formel qu'au niveau interprétatif et symbolique, les questions de répétition et de discontinuité... :

⁵⁶⁶ Lettre à Daniel Cordier, n°6, datée de 1952, C.R., p. 287.

⁵⁶⁷ Lettre n°16 C.R., p. 291. *Le Tombeau de William Blake*, peinture datée du 13 janvier 1954 (n°81 C.R.), *Ibid.*

⁵⁶⁸ JARRY, Alfred, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, Paris, Fasquelle, 1955, p. 24.

D'abord il est plus judicieux d'orthographier AA, car l'aspiration h ne s'écrivait point dans la langue antique du monde. Elle dénonçait chez Bosse-de-Nage l'effort, le labeur servile et obligatoire, et la conscience de son infériorité.

A juxtaposé à A et y étant sensiblement égal, c'est la formule du principe d'identité : une chose est elle-même. C'en est en même temps la plus excellente réfutation, car les deux A diffèrent dans l'espace quand nous les écrivons, sinon dans le temps, comme deux jumeaux ne naissent point ensemble, - émis par l'hiatus immonde de la bouche de Bosse-de-Nage.

Le premier A était peut-être congruent au second et nous écrivions volontiers ainsi : A=A. Prononcés assez vite, jusqu'à se confondre, c'est l'idée de l'unité. Lentement, de la dualité, de l'écho, de la distance, de la symétrie, de la grandeur et de la durée, des deux principes du bien et du mal.

Mais cette dualité prouve aussi que la perception de Bosse-de-Nage était notoirement discontinue, voire discontinue et analytique, inapte à toute synthèse et à toute adéquation.

On peut juger hardiment qu'il ne percevait que l'espace à deux dimensions, et était réfractaire à l'idée de progrès, qui implique la figure spirale.

Ce serait un problème compliqué d'étudier en outre si le premier A était cause efficiente du second. Contentons-nous de constater que Bosse-de-Nage ne préférant ordinairement que AA, et rien de plus (AAA serait la formule médicale Amalgamez), il n'avait évidemment aucune notion de la sainte Trinité, ni de toutes les choses triples, ni de l'indéfini, qui commence à trois, ni de l'inconditionné, ni de l'Univers, qui peut être défini le Plusieurs.

... de polysémie... :

C'est à dessin que nous avons omis de dire, ces sens étant fort connus, que ha ha est une ouverture dans un mur au niveau de l'allée d'un jardin, un trou-de-loup ou un puits militaire destiné à faire écrouler les ponts en acier chromé, et que AA se peut encore lire sur les médailles frappées à Metz. Si l'as de Faustroll eût eu un beaupré, ha ha eût désigné la voile particulière placée sous le bout-dehors⁵⁶⁹.

... comme la tentative d'établir par un savant calcul la surface de Dieu afin de trouver un équivalent mathématique à une notion spirituelle, ouvrent des perspectives qui ne sont pas étrangères aux interrogations de Réquichot sur le sens des mots et celui de l'existence.

Camille Bryen a ces mots à propos de l'ouvrage de Jarry *L'Amour absolu*⁵⁷⁰ :

L'Amour absolu est peut-être la première tentative de créer une langue irrationnelle qui déroulerait sa signification et les événements dont elle rend compte dans un temps à plusieurs dimensions. (...) Mais il s'agit pour Jarry d'une création poétique dont le style fait présager les écrits automatiques...⁵⁷¹

Il évoque dans un texte intitulé « Audiberti permanent » cette anecdote qui rappelle étrangement les propositions de Réquichot et ses déclinaisons de mots :

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 99-101.

⁵⁷⁰ *L'Amour absolu* publié en 1899 au Mercure en petit tirage.

⁵⁷¹ BRYEN, Camille, *Trois œuvres d'Alfred Jarry*, texte coécrit avec René Massat, publié la première fois dans *Arts et Lettres* le 14 juin 1946 / rééd. *Désécritures*, op. cit., p. 306.

Un soir de rébellion contre ses fonctions conservatrices de poète, il [Audiberti] me confiait : Nous pourrions dire noir pour blanc, arracher des syllabes aux vocables, changer les voyelles, dire par exemple pour allumette « allamette »⁵⁷².

Dans un registre autrement plus douloureux et violent que celui du jeu de langage, il y a l'œuvre d'Artaud⁵⁷³ dont le projet est de détruire la langue usuelle pour créer son propre langage, qui ne soit pas un langage destiné à lui seul, mais qui soit au contraire compréhensible par tous⁵⁷⁴ :

Je revendique (...) le droit de briser le sens usuel du langage, de rompre une bonne fois l'armature, de faire sauter le carcan, d'en revenir aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète⁵⁷⁵.

Il dit par ailleurs son projet d'abandonner « le langage et ses lois pour les tordre⁵⁷⁶ ». Celui qui pousse Réquichot à déconstruire le langage ambitionne un même retour aux origines mais n'a assurément pas ces visées communicatives et universalistes, bien au contraire puisque il débouche sur les derniers poèmes hermétiques - réduits à la répétition de lettres isolées - et sur les lettres illisibles. Par contre cette « torsion » qu'Artaud fait subir au langage et à ses lois évoque un mouvement de spirale et l'écriture et le dessin chez cet artiste sont intimement mêlés. Ils sont deux ordres qui coexistent et partagent l'espace de la feuille de papier. Ils ne sont pas dans un rapport d'engendrement réciproque mais Artaud déplace le dessin du côté de l'écriture :

Depuis un certain jour d'octobre 1939 je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner. Or ce que je dessine ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier, ce ne sont pas des figures affectives, ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique⁵⁷⁷.

⁵⁷² BRYEN, Camille, « Audiberti permanent », *NRF*, déc. 1965, n°156 / *Désécritures*, *Ibid.*, p. 361.

⁵⁷³ Rien n'atteste de ce que Réquichot en ait eu connaissance.

⁵⁷⁴ Projet d'invention d'un langage universel dans la filiation des utopies cubo-futuristes des poètes russes tels que Khlebnikov ou dans celle du dadaïsme en la personne de Baader qui affirme dans le manifeste « Und der Geist des Herrn sprach » rédigé le 29 janvier 1919 : « Moi, je suis le président de la république intermondiale, parlant toutes les langues dans la parole universelle... » Texte comportant des passages en français, en allemand et en anglais. Fonds Tzara, inv. TZR.C.250, cité par Andréi NAKOV, in cat. exp. *Raoul Hausmann*, exposition Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Musée départemental de Rochechouart, 1994, p. 34.

⁵⁷⁵ ARTAUD, Antonin, « Lettre du 13 septembre 1932 à Jean Paulhan », in *Œuvres complètes*, t. IV : *Lettres sur la cruauté*, Paris, Gallimard, 1978, p. 97.

⁵⁷⁶ Propos d'Antonin Artaud cités par Anne TOMICHE, « Artaud et les langues », in *Europe*, numéro spécial Artaud, janvier-février 2002, n° 873-874, p. 141.

⁵⁷⁷ ARTAUD, Antonin, « Dix ans que le langage est parti » (1947), *Luna-Park*, octobre 1979, n°5, in *Antonin Artaud, dessins*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1987, p. 22 et 24.

Ce qui n'est pas sans rappeler la définition du tableau par Réquichot comme « un *truc* méta automatiquement écrit⁵⁷⁸. »

Comment ne pas penser enfin au théâtre de Beckett⁵⁷⁹ et à sa capacité à réinterroger le sens des mots, à les mettre en question afin de les dégager de l'évidence dont la connaissance et la maîtrise du langage les parent :

Oui, les mots que j'entendais, et je les entendais très bien, ayant l'oreille assez fine, je les entendais la première fois, et même la seconde, et souvent jusqu'à la troisième, comme des sons purs, libre de toute signification, et c'est probablement une des raisons pour lesquelles la conversation m'était indiciblement pénible⁵⁸⁰.

Cette remarque de Molloy fait écho aux réflexions de Faust /Sémiramis :

(...) en mon temps pouvait-on dire qu'il était des mots ? Les mots n'étaient que des bruits, sonorités dénués de sens (...). Les mots étaient-ils des sons purs puisqu'en mon temps il n'était pas un bruit⁵⁸¹ ?

Mais ce qui apparaît chez Beckett comme faculté particulière, défaut de l'entendement, inadaptation à la communication, dans un présent qui est celui de l'auteur à travers tous ses personnages, est d'une toute autre nature pour Réquichot qui se déporte délibérément à l'origine de tout langage, avant même que le langage n'existe :

Mais en mon temps, au commencement..., dit Sémiramis⁵⁸².

Dans les deux cas la conscience d'un état premier du langage, débarrassé de toute fonctionnalité et réduit à une forme sonore « pure », surgit, riche d'un potentiel à explorer. Beckett le déploie tout en réduction au sein de son œuvre, en restant dans les limites d'un sens minimal⁵⁸³. Réquichot, lui, explore un en deçà du sens, moins contenu, plus expressif sur lequel nous reviendrons en troisième partie.

⁵⁷⁸ *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 135-136.

⁵⁷⁹ Beckett s'installe à Paris dès 1938. Rien n'atteste dans les écrits ou la correspondance de ce que Réquichot ait pu lire Beckett ou voir une de ses pièces.

⁵⁸⁰ BECKETT, Samuel, *Molloy*, op. cit., p. 67.

⁵⁸¹ « *Faustus : Faust de son balcon au crépuscule* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 55-56.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸³ « Nous avons trouvé, dans le langage de Beckett, dans son passage d'une langue à l'autre (et on pourrait dire, au vu de l'aspect protéiforme de son œuvre : d'un genre à l'autre, d'un art à l'autre, etc.) un langage, qui dans sa quête de dénuement et d'extrême sobriété, parvient à reconstruire une oralité et une spontanéité première, une sorte de langage « premier », qui interroge l'évidence et la transparence des mots. Chez Beckett, ce questionnement va de pair avec l'abandon des notions traditionnelles de grammaire et de style. La vocation minimaliste de Beckett est comprise et admise comme une entreprise de découverte et de re-découverte du langage. » in MORGENSTERN, Aliyah, PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, «Regards croisés sur la répétition chez Beckett et dans le langage de l'enfant», *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 2008, n°30, p. 249-272.

Il y a dans cette tentative de comprendre la nature, le pourquoi et les limites du sens des mots, une part de ce mouvement réflexif que de nombreux écrivains et artistes opèrent dès la fin du XIX^e siècle en interrogeant les données propres de leur pratique qui n'est plus simplement mise au service de la production de sens, de pensée ou d'images. Les expériences, engagées tant par les écrivains et poètes que par les artistes pour réduire l'écart entre l'écriture et les formes, ont porté l'écriture hors de ses voies habituelles - plus particulièrement lorsqu'est prise en compte sa dimension plastique. Un champ puissamment investi par la poésie. Quelques étapes essentielles jalonnent le parcours : les « correspondances » des « voyelles » avec certaines couleurs mais aussi avec des images et des sons, tout un monde visuel, olfactif et sonore né d'associations d'idée pour Rimbaud ; le « coup de dés » de Mallarmé qui redéfinit la phrase comme une possible image⁵⁸⁴ (*Pl. 76*) et la page non comme support de l'écriture mais comme espace visuel plus proche en cela du tableau⁵⁸⁵ ; les poèmes mis en forme en fonction du message qu'ils portent à la façon des calligrammes d'Apollinaire (*Pl. 76*) ou de Breton, alliant ainsi sur un même support, l'image de la chose et son expression littéraire⁵⁸⁶ ; l'affranchissement par rapport au style et aux formes classiques de l'écriture, aux règles de construction de la phrase mais aussi la remise en question du cadre et du support traditionnel ouvrant des territoires vierges à explorer - « mot en tant que tel⁵⁸⁷ », vers libres, orthographe libre, composition libre ; l'invention des

⁵⁸⁴ « Le rythme d'une phrase au sujet d'un acte, ou même d'un objet, n'a de sens que s'il les imite et figure sur le papier, repris par la lecture à l'estampe originelle, n'en sait rendre malgré tout, quelque chose. » Stéphane MALLARME, Lettre à Gide, 1897.

⁵⁸⁵ « Pour Mallarmé, héritier en cela des écrivains romantiques et de Nodier particulièrement, la page n'est pas d'abord quelque chose donnée à lire, mais un tableau donné à voir, une "estampe typographique" réalisant l'union de la peinture et de la musique. Et il n'est certes pas interdit de "lire" le *Coup de dés* comme un tableau de Turner ou comme une aquarelle bleue de la montagne Sainte-Victoire de Cézanne, brisant la ligne continue de la Sainte-Victoire par les blancs de la toile, à l'image de Mallarmé explosant dans la vibration du blanc l'ancien vers linéaire, pour suggérer l'établissement fugitif de nouveaux liens, ou susciter des constellations inédites. » in ZALI, Anne, « La page éclatée, le "coup de dés" qui bouleverse la page ». Disponible sur : <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/textes_images/04.htm>

⁵⁸⁶ Dont Antoine Coron retrace les origines et le développement tout au long de l'histoire en remontant à l'Antiquité, dans un texte intitulé « Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés avec de nombreuses illustrations à l'appui. » in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 24- 45.

⁵⁸⁷ *Le Mot en tant que tel*, titre du manifeste signé en 1913 par les poètes russes Alexei Kroutchenikh et Vélimir Khlebnikov, à l'origine de la poésie Zaoum. Le mot est « libéré de ses contraintes utilitaires » et ramené à une fonction première, essentielle, d'expression des émotions et des sensations au-delà (za) de l'esprit (oum) et de la pensée organisée, des normes et règles du langage. Le zaoum a pour objectif d'atteindre à une compréhension universelle.

possibilités typographiques comme en témoignent les poèmes d'un Marinetti⁵⁸⁸ (PI. 76), ceux d'Iliaszd (PI. 77) ou les poèmes affiches de Raoul Hausmann (PI. 77), les tracts et manifestes futuristes et ceux de l'Avant-garde russe ; l'écriture automatique des surréalistes n'induisant pas le sens mais le déduisant de rencontres fortuites, de collages et d'assemblages incongrus ; les transcriptions phonétiques littérales avec un découpage décalé des mots⁵⁸⁹ comme les messages brouillés de Dubuffet⁵⁹⁰ ou le jargon inventé par André Martel son secrétaire et régent du Collège de Pataphysique qui publie en 1951 le *Paralloïdre des Corfe*⁵⁹¹ (PI. 76) - il est aisé d'imaginer que Réquichot ait pu en avoir connaissance par la galerie Cordier via Dubuffet ; les « peintures-mots » et les « dessins-mots » spontanés que Christian Dotremont réalise avec Asger Jorn dès 1948, ses « logogrammes⁵⁹² » (PI. 77) plus tardifs qui proposent une manière d'allier dans un même mouvement écriture et peinture - assez peu éloignés finalement de ces écritures illisibles de Réquichot qui les précèdent de quelques années - et dont le caractère peu lisible voire illisible est compensé par l'ajout d'une traduction⁵⁹³. Michel Butor donne quelques clefs du fonctionnement des logogrammes :

⁵⁸⁸ « Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore : ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire au flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page, 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut. Par exemple : italiques pour une série de sensations semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale. » in MARINETTI, Filippo Tommaso, *art. cit.*

⁵⁸⁹ Le livre *Plu Kifekler Moinkon Nivoua*, écrit en 1949 par Dubuffet et mis en page par Pierre Bettencourt en 1950, réédité aux éditions Lettres Vives en 2005, fournit un bel exemple, d'écriture difficilement lisible.

⁵⁹⁰ « On rapporte que dans son enfance déjà, Jean Dubuffet avait établi un lexique de mots " peau-rouge " dont il était le seul à connaître les significations. En juin 1944, il réitère d'une autre manière le procédé en peignant sur des journaux des messages brouillés et rendus pratiquement incompréhensible par l'accumulation de signes graphiques qui saturent la surface. A partir de 1948, il écrit des pièces littéraires où coule à flot un jargon frénétique " absolu ou relatif " et qu'il intitule *Ler dla campane, Anvouaiage* ou encore *Labonfam abeber par inbo nom.* » in FRECHURET Maurice, « L'impossibilité de peindre », in *L'Art en Europe, op. cit.*, p. 70.

⁵⁹¹ MARTEL, André, *Le Paralloïdre des Corfes* [en ligne], Paris, Debrasse, 1951. Disponible sur : <<http://andre-martel.com/tele/corfes.pdf>>

⁵⁹² Christian Dotremont invente les « logogrammes », à la suite d'un voyage en Laponie, en 1962 (les lettres illisibles de Réquichot sont écrites en 1961, l'année où il met fin à ses jours). Les logogrammes lui permettant d'associer l'écriture et le dessin pour trouver une « *unité d'inspiration verbale graphique* » comme il le dit dans son ouvrage *J'écris donc je crée*, (1978), rééd. Paris, Avant-gardes, 2002. Les logogrammes semblent le résultat d'une concentration de sens dans une forme synthétique. Sorte d'économie des moyens dont le pouvoir d'évocation est inversement proportionnel à la concision formelle du trait.

⁵⁹³ Dotremont affirme la nécessité d'une « traduction » du logogramme jointe à ce dernier, dissociée, car l'expression visuelle et graphique du logogramme se fait au détriment de sa lisibilité. Le sens reste présent mais absorbé par la forme, il est peu accessible. « *Tu sais que j'expérimente ce que j'appelle des logogrammes : ce sont des graphismes, en fait des manuscrits originaux, de courts textes poétiques. Près de la reproduction du graphisme doit figurer le texte en clair.* » Dans cette lettre à Paul Bourgoignie datée du 23 novembre 1965 (ML 05044/0050 Archives et Musée de la littérature, Bibliothèque royale, Bruxelles). Il accompagne donc la plupart

Lorsque nous prenons un logogramme, nous avons deux textes : le texte épais où se produit l'invention et le petit texte qui ne nous donne pas tout à fait le « résultat » de l'invention - parce que sinon on pourrait détacher ce texte - mais le fil conducteur pour explorer le labyrinthe, le labyrinthe du monde, de l'existence même. (...) Ce texte à côté sert d'étalon, de point de repère : il nous montre si nous en avons besoin, les écarts existants entre l'écriture normale et celle du *logogramme*⁵⁹⁴.

Quelques logogrammes sont même présentés seuls, non décryptés et sont dits « incertains. » Cette incertitude tient à la pluralité des sens possibles en l'absence de tout sens déterminé.

Et pour poursuivre la liste : « l'écriture visuelle⁵⁹⁵ » de Saul Steinberg⁵⁹⁶, *Désécritures* et *La Lettre illettrée* de Camille Bryen évoqués plus haut, l'éclatement du poème « Hepérile » de Camille Bryen par Raymond Hains et Jacques Villeglé⁵⁹⁷ (*Pl. 77*) ainsi que toutes les propositions par lesquelles l'écriture devient un matériau plastique, exploitable et à défricher plus qu'à déchiffrer, le sens étant porté par d'autres vecteurs que la signification des mots : poésie visuelle, naturelle⁵⁹⁸, concrète⁵⁹⁹, sonore, bruitiste, zaoum, phonétique, lettriste, etc.

de ses logogrammes d'un texte qui en propose la traduction et permet le va et vient entre deux formes d'écriture et la tentation, à la manière d'un Champollion devant la pierre de Rosette, de trouver le principe qui permet de passer de l'une à l'autre. Principe illusoire puisqu'il juxtapose ainsi ou pose à côté d'une écriture articulée, un signe spontané, gestuel, de forme abstraite qui ne répond à aucun code ou alphabet préétabli. On n'est pas très loin de certaines œuvres surréalistes d'Hantaï ou de Matthieu, entre le gestuel, la calligraphie orientale.

⁵⁹⁴ BUTOR, Michel, SICARD, Michel, *Dotremont et ses écritures : Entretiens sur les logogrammes*, Paris, Jean-Michel Place, 1978.

⁵⁹⁵ Titre de l'exposition consacrée à Saul Steinberg par le musée Tomi Ungerer à Strasbourg en 2009-2010. Titre repris pour le catalogue associé.

⁵⁹⁶ « J'ai dit que quelque part je suis parmi les très rares exemples d'hommes qui ont continué leurs dessins d'enfants sans grands changements. Chaque matin je dessine deux ou trois heures dans un cahier, je raisonne sur papier. C'est un peu une manière d'écrire. » Saul STEINBERG. Disponible sur : <http://www.musees-strasbourg.org/sites_expos/steinberg/fr/mots.php#oeil>

⁵⁹⁷ Raymond Hains et Jacques Villeglé, *Hepérile éclaté*, 1953 édition à compte d'auteur publié à mille exemplaires et présenté le 19 juin 1953 lors du vernissage d'une exposition personnelle de Camille Bryen. Le poème phonétique *Hepérile* est de Camille Bryen, il date de 1950, publié la même année chez P.A.B. Hains et Villeglé s'en sont emparé et en ont déformé la typographie en le faisant passer à travers les verres de leur machine, l'hypnagogoscope. « Hepérile » et *Hepérile éclaté* sont reproduits dans BRYEN, Camille, *Désécritures*, *op. cit.*, p. 127 et 160-181.

⁵⁹⁸ « L'anthologie naturelle que Camille Bryen compose avec Alain Gheerbrant en 1949, sera le premier manifeste d'une généralisation de la poésie à l'ensemble des expressions langagières et extralangagières (signes, traces, actes) hors du champ restreint, homologué, " orthopédique " de la littérature. » in GIROUD, Michel, préf. *Désécritures*, *Ibid.*, p. 6.

⁵⁹⁹ Michel Giroud, dans les notes de sa préface à *Désécritures*, définit la poésie concrète de la façon suivante : « exploration du matériau linguistique, en lui-même, sans projection psychique ou idéelle ni quelconque image, dans la ligne radicale et minimale du constructivisme hollandais et de la poésie élémentaire de Kurt Schwitters. »

Mais Réquichot ne pose pas seulement la question du sens des mots il interroge aussi leur genèse, exprimant son désir de penser une origine du langage et pour cela de revenir aux balbutiements premiers. Qu'étaient les mots au commencement lorsque les choses n'existaient pas ? Etaient-ils des sons, des bruits ? Etaient-ils une forme silencieuse ?

Au commencement (...) les mots étaient sans forme, sans bruit et sans pensée : les mots n'étaient plus rien⁶⁰⁰.

L'écrivain et le poète qu'il est, exprime d'emblée son impuissance à retraduire le réel par l'écriture, de la même manière qu'il exprime dans « *Métaplastique* » son impuissance à le retraduire par les formes :

Aussi combien de chemins, de sillons, de racines et de terres n'emmenai-je par mon souvenir pour les déposer dans ma chambre. Cependant, arrivé chez moi, il me manque souvent quelque chose et ce manque dépare toute ma collection. Je cherche ce qui me manque et pourquoi les choses se parent et se déparent subitement. Je cherche ce que j'ai oublié dans un champ ou sur une route, et je trouve qu'il me manque non un galet ni un arbre, mais la circonstance de leur vision, le rythme de la marche, la distraction surprise dans sa trouvaille, la tournure de la pensée, l'état, l'instant⁶⁰¹.

Son œuvre, bien que solitaire, participe de ce mouvement qui porte l'artiste à passer de l'autre côté d'un langage de mots ou de formes pour exprimer plus directement une vérité personnelle qui par sa radicalité et son caractère brut touche à l'essentiel et en devient générale. Le passage de l'individuel au collectif est le résultat d'une réduction des moyens, interrogés sur leur nature propre et décortiqués jusqu'à l'os, débarrassés des peaux successives que posent sur eux toutes les conventions d'usage.

Après la multiplication, la division. Au-delà et en deçà. Le plus et le moins. Ces deux approches sont caractéristiques de l'œuvre littéraire et poétique de Réquichot. Elles déterminent les formes de répétition présentes dès les premiers écrits (multiplier) ainsi que le fractionnement des mots en syllabes et en lettres des derniers poèmes (diviser). Ce fractionnement, qui ramène le vocabulaire et la langue à l'état de matière première, l'artiste le pratique également dans l'art, comme moyen de déconstruction d'une réalité de départ qu'elle soit une forme identifiable ou la page d'un magazine.

⁶⁰⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 56.

⁶⁰¹ *Ibid*, p. 87.

Découpage et collage dans les « *Papiers choisis* »

Fragmentation, morcellement

Ces termes, ainsi que celui de « fractionnement », sont employés sans distinction particulière pour traduire les procédures analogues en jeu dans l'œuvre plastique.

Le morcellement peut être méthode d'analyse dans la lignée du Cubisme, comme on le constate dans la série des vaches réalisées entre 1951 et 1953 qui ne peut que rappeler *L'abstraction successive d'un sujet naturaliste : la vache*⁶⁰² qu'élabore Théo Van Doesburg en 1916. Le même sujet est prétexte à un éloignement progressif du réel dans la représentation. La vache⁶⁰³, analysée par Réquichot (lignes de force, points d'articulation, positionnement dans la feuille) puis divisée en un certain nombre de parties, apparaît dans un premier temps comme la somme de pièces imbriquées, la forme globale étant toujours présente. Chaque partie, dans un second temps s'autonomise, se libère de la forme principale et offre au regard une composition « abstraite » qui ne garde qu'un très lointain souvenir du modèle de départ.

Les « *Papiers choisis* » qu'il réalise dès 1957 et ce jusqu'à sa mort concentrent de façon démonstrative les questions liées à la fragmentation, comme celles d'ailleurs liées à la répétition. Ils sont composés de fragments d'illustrations de revues déchirés ou découpés, collés sur la surface du papier, du carton ou de la toile et parfois recouverts de rehauts de peinture. Comme indiqué dans le terme générique donné par l'artiste lui-même, ces papiers découpés sont choisis. Voici la définition qu'en donne l'artiste :

Papiers choisis... surfaces où sont assemblés et collés des morceaux de reproduction de choses, de végétaux, d'animaux, d'êtres humains et tout ce qui peut être un spectacle de la matière. Ces images sont choisies en raison de leur aptitude particulière à l'équivoque de ce qu'elles représentent et fractionnées à la limite de l'identification de la chose représentée. Ces parties d'images vraies qui représentent encore quelque chose sont assemblées ou superposées, réunissant de façon insolite des choses qui habituellement ne voient pas entre elles. Mais l'assemblage, le fractionnement et la superposition des pièces sont faits en fonction de leur affinité de couleur, de luminosité ou de rythme formel de telle sorte qu'une nouvelle image se substitue aux premières et que chacune des premières images est aussi transformée.

⁶⁰² Théo Van Doesburg, *L'Abstraction successive d'un sujet naturaliste : la vache*, 1916, conservée au Museum of Modern Art de New York.

⁶⁰³ Dessin au crayon gras et lavis de gouache sur papier ocre, 34 x 53 cm, collection privée (n°35 C.R.) ; peinture datée de 1952 et signée en bas à droite, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection Simone Collinet (n°38 C.R.) ; peinture datée de 1952, signée en bas à droite, huile sur toile, 63 x 77 cm, Galerie Alain Margaron (n°39 C.R.).

Leur étude révèle certaines caractéristiques notables : Réquichot sélectionne de préférence des fragments de corps humains ou d'animaux et des aliments, le découpage confère au fragment prélevé une puissance d'évocation particulière en le détachant suffisamment de son contexte d'origine pour qu'il puisse être investi d'un sens différent ou de plusieurs. Il est ainsi moins déterminé et donc plus complexe. Sa qualité de fragment dissocié d'une totalité absente reste perceptible. Plus peut-être lorsque le papier a été déchiré. Les bords ne sont pas nets ce qui renforce son côté « matériau ». Dans le cas où le papier a été découpé, la netteté des contours, comme le choix des morceaux confèrent à l'élément découpé une certaine autonomie qui contredit sa qualité de fragment - à plus forte raison lorsqu'il est présent en plusieurs exemplaires - car ces papiers sont prélevés dans certains magazines achetés en nombre, ce qui permet à Réquichot de disposer d'une même image répétée.

Lorsque l'on regarde l'ensemble des collages produits par l'artiste en cinq années, on remarque une évolution sur plusieurs points. La disparition progressive de papiers déchirés, au profit du seul découpage qui offre une plus grande maîtrise et netteté des bords. Ce constat va de pair avec le choix de fragments d'illustrations qui deviennent plus identifiables. On note également l'augmentation de fragments identiques et répétés à partir de 1959 ainsi qu'un progressif envahissement de la surface par l'accumulation des papiers collés pour arriver à un recouvrement total à partir de 1960. Ce sont les « *Reliquaires de papiers choisis* » qui succèdent aux compositions éclatées ou spiralées des collages des années précédentes. Le format des « *Papiers choisis* », par ailleurs, s'accroît.

Cette évolution est notable lorsque l'on compare les trois « *Papiers choisis* » suivants : « *Nature apparition*⁶⁰⁴ » (Pl. 57) de 1957, le 359⁶⁰⁵ de 1959 et enfin « *Fetagrone*⁶⁰⁶ » de 1960/61 (Pl. 46). Le premier est épuré, constitué de quelques morceaux de papiers tous différents, certains découpés, certains déchirés, collés sur un fond blanc et rassemblés au centre, soulignés de quelques lignes de peinture noire. Le second est composé de quatre à cinq papiers découpés différents, répétés et agencés de façon spiralée sur un fond blanc. Dans le troisième les papiers découpés recouvrent totalement le fond et

⁶⁰⁴ « *Nature apparition, Papiers choisis* », datation posthume de 1957, constitué de fragments d'illustrations de revues déchirés ou découpés et collés sur papier, avec rehauts de peinture, 75 x 55 cm (n° 223 C.R.).

⁶⁰⁵ « *Papiers choisis* », datation posthume de 1959, constitué de fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur agglomérat de bois peint, 205 x 152 cm, collection privée (n°359 C.R.).

⁶⁰⁶ « *Fetagrone, Papiers choisis* », datation posthume de 1960-61, signé au verso, constitué de fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur bois, 67 x 128 cm, collection privée (n° 490 C.R.).

s'organisent en strates. L'arrière-plan est composé de gueules de lions rugissants collés en bandes alternées - têtes à l'endroit, têtes à l'envers - sur lequel se superpose des papiers découpés, tous différents mais appartenant à un même registre culinaire. Eparpillés sur l'ensemble de la surface, ils semblent en suspension.

Ces collages occupent parfois la totalité de l'espace ou le partagent avec d'autres moyens d'expression : spirales, coulures, traces ou morceaux de toiles. Ils entrent également dans la composition de certains « *Reliquaires* ». Le morcellement ici, consiste à fragmenter une réalité existante, celle des revues, pour en tirer des matériaux qui seront réengagés ailleurs, en l'occurrence dans l'œuvre artistique. Ramener une matière déjà élaborée à l'état de matière première.

Réquichot pousse ce procédé plus loin en réemployant dans son travail des toiles antérieures qu'il découpe ou dont il prélève des fragments de matière picturale pour les réinvestir dans d'autres toiles ou dans des reliquaires. L'intégrité de départ est, dans ce cas, mise à mal. Les toiles originelles disparaissent au profit d'autres, dans la composition desquelles, elles entrent. Une réalité nouvelle se substitue à une réalité antérieure comme nous l'avons abordé précédemment sous l'angle du réemploi. L'opération de fragmentation, par la rupture de cohésion d'une totalité, ouvre sur la diversité et le nombre.

Le corollaire à l'étape de morcellement est l'assemblage, si ce n'est que chez Réquichot cette mise en relation des fragments n'est pas une reconstitution mais une construction originale. Il ne s'agit pas pour lui de refaire le puzzle. Les fragments sont « choisis », découpés et qui plus est, en plusieurs exemplaires. L'achat en nombre des magazines les transforme en modules, c'est-à-dire en éléments de base qui, combinés entre eux, produisent des structures plus complexes. Le retour d'un même module en divers lieux de la surface à recouvrir crée un motif, un rythme visuel, comme la répétition d'un vers, d'une phrase ou d'un passage créait un rythme sonore. L'étude de certains poèmes du « *Livre de la Crainte* » montrait que la répétition de vers ou parties de vers installait dans le texte une composition spiralée plus ou moins régulière dont on trouvait l'équivalent dans les dessins spiralés. Dans la série des « *Papiers choisis* », la répétition ne génère pas des motifs dont l'agencement est prévisible. Le positionnement des papiers collés reste empirique, il n'obéit à aucune logique autre que celle dictée par la sensibilité de l'artiste. Mais de ces combinaisons se dégagent quelques pratiques systématiques, qui montrent que les mêmes principes actifs dans les autres formes du travail sont là aussi transposés.

La répétition des modules selon un principe de juxtaposition conduit, soit à des formes agglomérées lorsque ceux-ci s'imbriquent ainsi qu'on peut le voir dans certains collages⁶⁰⁷ (Pl. 47) soit à des formes spiralées de guirlandes telles celles de « *La Cocarde, le déchet des continents*⁶⁰⁸ » (Pl. 42) lorsque les modules se suivent.

Pour d'autres, c'est le principe d'alternance ou d'éparpillement qui est privilégié. Il consiste à ne pas juxtaposer deux modules identiques. Ce qui apparaît alors, c'est le recouvrement progressif de la surface, sa saturation par l'accumulation des morceaux de papiers collés comme en témoignent des œuvres de 1961 telles que « *Fetatronom* » (Pl. 46) ou « *Radilakte*⁶⁰⁹ » (Pl. 48) dont les titres même pourraient être le résultat d'une compression de mots. L'impression de foisonnement et d'hétérogénéité est, dans ce cas, maximale et conduit, lorsqu'elle ne s'étend plus seulement en surface mais aussi en épaisseur, aux « *Reliquaires de papiers choisis* » comme « *Voirie fantôme*⁶¹⁰ » (Pl. 48).

Cette première partie témoignait de l'omniprésence des procédures de répétition, de variations et de compositions spiralées à tous les niveaux et dans toutes les formes du travail de Réquichot. On les trouve au niveau du geste qui répète un tracé simple de boucles pour donner une spirale, dans le réemploi qui ramène à l'état de matière brute une toile élaborée et redémarre un cycle, dans le choix d'images découpées en nombre qui deviennent motif jusqu'à perdre leur identité propre pour constituer les « *Papiers choisis* », dans l'agencement de ces papiers selon une composition souvent spiralée, dans le rythme de l'œuvre qui ramène régulièrement les dessins spiralés - respiration qui ponctue l'ensemble. On les trouve aussi au cœur de l'écriture dans les différentes versions - la quasi-totalité du « *Faustus* » se trouve à la fois dans le cahier rouge et dans le cahier vert -, dans les

⁶⁰⁷ « *Papiers choisis* », datation posthume de 1960, constitué de fragments de revues découpés et collés sur toile avec rehauts de peinture. 56 x 40 cm, collection Daniel Cordier (n°434 C.R.) ou « *Papiers choisis* », 1960, constitué de fragments de revues découpés et collés sur toile avec rehauts de peinture, 36 x 28 cm, collection privée (n°435 C.R.).

⁶⁰⁸ « *La Cocarde, le déchet des continents, Papiers choisis* », datation posthume de 1961, composé de fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur contreplaqué avec rehauts de peinture, 122 x 244 cm, collection MNAM, Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°494 C.R.).

⁶⁰⁹ « *Radilakte, Reliquaire de papiers choisis* », composé de fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur divers supports assemblés sur toile, enchâssés sous verre, 117 x 150 x 17 cm, collection privée (n°478 C.R.).

⁶¹⁰ « *Reliquaire de papiers choisis* », datation posthume de 1960, composé de fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur différents supports assemblés sur toile enchâssés sous verre, 115 x 183 x 17 cm, collection privée (n°480 C.R.).

redoublements du texte avec variantes et corrections, dans le texte même - certains passages fonctionnant comme leitmotiv en particulier dans « *Faustus* » -, dans la parenté phonétique des mots employés dans les poèmes déduits les uns des autres et qui s'enchaînent en cascade comme les grappes de papiers collés dans « *Seternok, l'arbre de science* » (Pl. 49) ou « *La Maison des fourmis buissonnières* » (Pl. 23), dans le titre général « *Litanies* » d'un ensemble de poèmes qui empruntent à cette forme de prières l'énumération et la répétition, dans le découpage de mots en syllabes puis en lettres et dans leur permutation pour obtenir d'autres syllabes, voire d'autres mots et enfin dans l'enchaînement visuel et sonore produit par ces syllabes ou lettres dissociées du mot qui leur donnerait sens.

La pratique littéraire et artistique de Réquichot témoigne donc de ces procédures récurrentes. Les principes de répétition d'une part, de fragmentation de l'autre sont omniprésents et la combinaison des formes répétées et/ou fragmentées se fait selon des schémas principalement spiralés. Les deux pratiques évoluent parallèlement et s'influencent l'une l'autre.

Les quelques repères chronologiques semblent placer en amont l'écriture pour ce qui est de la répétition et de l'apparition du rythme spiralé puisque Réquichot travaille au « *Livre de la Crainte* » au tout début des années 50 et à *Faustus* en 1954-1955⁶¹¹ et que les premières spirales dans l'œuvre peinte n'apparaissent qu'en 1955, ce dont témoignent, entre autres « *Iconografie médico-sylvestre* » (Pl. 50) et « *Le Bal des bois funèbres* ». Mais par la suite le travail artistique prend une place importante et influence en retour l'écriture. Le découpage de la phrase et du mot suit celui de la toile étant donné que les premiers fragments de toile peinte sont réinsérés dans les œuvres dès 1955 comme on peut le voir dans « *Ramages étoilés*⁶¹² » (Pl. 50) ou dans « *Cimetière de forêt*⁶¹³ », à la différence des expériences de déconstruction poétique qui se développent surtout les trois dernières années. Réquichot tire donc alternativement les conséquences de ce qu'il découvre dans sa pratique littéraire et artistique.

⁶¹¹ Rien n'atteste dans les écrits et la correspondance qu'il le poursuit au-delà. Voir annexe 12.

⁶¹² « *Ramages étoilés* », daté de 1955 et signé à droite en bas, huile sur toile avec collage de fragments de toile peinte, 78 x 98 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°107 C.R.).

⁶¹³ Peinture datée de 1955 et signée à droite en bas, huile sur papier marouflé avec collage de fragments de toile peinte, 55 x 46 cm, collection De Menil, U.S.A (n°108 C.R.).

Le message, fondamental dans les premières œuvres écrites, laisse peu à peu la place à une préoccupation formelle, imprégnée des expériences picturales. Mais cette prise en compte de la forme ne se fera pas au détriment de la charge expressive. Il n'y a pas chez Réquichot de recherche purement formelle comme on le constate dans la démarche de nombreux artistes dans les années 60-70. L'œuvre, sous quelque forme qu'elle soit, est avant tout au service d'une recherche intérieure et d'un apprentissage dans la connaissance de soi. La cohérence remarquée dans l'approche des différents médiums qui donne l'impression d'un mouvement parallèle n'est pas intentionnelle, elle est le fait de cet objectif sous-jacent et elle définit la marque de l'artiste, son « style » pourrait-on dire, son écriture personnelle. Ecritures et pratiques artistiques sont autant de moyens orientés vers un même but d'où, au-delà du parallélisme apparent, la convergence inévitable des trajectoires.

Il y a donc aussi des intersections, des espaces communs où les deux pratiques se confrontent, s'articulent, se lient, procèdent l'une de l'autre. Du dessin dans l'écrit et de l'écrit dans les œuvres plastiques.

La quête d'un point originel où forme plastique et signe écrit ne seraient pas dissociés et procéderaient l'un de l'autre n'est finalement que l'expression d'un retour aux sources.

Deuxième partie : points de jonction

Passages et formes de continuité

Correspondances

A plusieurs reprises dans ses écrits - à commencer par « *Faustus* » - Réquichot évoque les correspondances entre le monde des sons, celui des couleurs et celui des formes :

L'espace est aux sons une forme du silence. Le silence aux couleurs une forme du noir...⁶¹⁴
Le Rimbaud de « *Voyelles* » n'est pas loin. On note au passage la façon dont les deux propositions s'enchaînent et fonctionnent en pendant ainsi que la répétition du couplet suivant :

Là sont les voix qui ne sont pas d'un être
Et sonne la musique du commencement qui fut le commencement de la musique
L'espace est aux sons une forme du silence. Le silence aux couleurs une forme du noir...⁶¹⁵

D'une version à l'autre, les vers permutent produisant de légères différences qui n'altèrent pas l'impression de leitmotiv. Il y a dans « *Faustus* », un fil qui se déroule et fait des boucles. Ce fil, c'est celui des lignes qui enchaînent les mots, les font se suivre et de temps en temps les ramènent mais c'est aussi celui du mouvement général qui revient parfois sur lui-même sans cesser pourtant d'aller de l'avant. Un mouvement répétitif mais pas systématique. Rien n'est véritablement régulier et les boucles ne sont pas fermées :

Et je fus Pénélope au fil de mes jours, car je fis jour et nuit ce qu'elle faisait de nuit : jamais
n'a resservi le fil de mes jours.
Fuis ô fil du cercle !
Pénélope efface la fable des jours, file des faibles jours toute la nuit des temps.

⁶¹⁴ *Les Ecrits*, 1973, p. 57.

⁶¹⁵ *Ibid.*, répété avec des variantes, p. 41, 47, 62.

J'ai adoré le fil des eaux, j'ai adoré le fil des jours...⁶¹⁶

Ce mouvement traduit un processus semblable pour les mots, les bruits, les formes.

Ce fil, ces boucles, ces nœuds, ces ondulations de la ligne, semblables et différentes à la fois ce sont aussi les spires des dessins à spirales que Réquichot trace parallèlement. De même que les mots, tout d'abord déplacés dans la phrase, puis séparés de la phrase, dissociés de leur sens en étant transformés, découpés en unités premières éventuellement répétées pour donner des successions de syllabes ou de lettres isolées, sont traités de manière analogue aux motifs dans les « *Papiers choisis* » de Réquichot, partiellement extraits par découpage d'un contexte d'origine, répétés et réassemblés c'est-à-dire également soumis aux deux opérations distinctes que sont le découpage et la mutation ou la mutation par le découpage. Opérations dont l'enjeu est de mettre à distance le sens évident, immédiat pour ramener les mots, les bruits et les images, aux formes qui les constituent et laisser ces formes générer du sens. Il s'agit pour lui de défaire les liens établis, convenus, afin de sortir de la représentation sans pour autant entrer dans l'abstraction :

Abstraite, cette flaque, cette forme étrange, cette zone de poudre informe ? Abstraite cette peinture parce qu'elle ne représente rien ? Non, elle représente ce que l'on veut, ce que l'on aime y voir : des nuits, des catastrophes qui n'ont jamais existé qu'en elle et que je transpose par l'imagination dans la vie⁶¹⁷.

Quels que soient les moyens d'expression utilisés : littéraire, poétique, plastique, Réquichot laisse à son spectateur, lecteur ou auditeur la liberté de l'interprétation. La rupture mise en œuvre par Réquichot entre une chose, un mot, un son, une forme et son identité ou son sens n'a pas pour objectif de créer un univers abstrait mais bien plutôt un univers de possibles dans lequel les liens de sens et de causalité ne sont pas définis une fois pour toutes mais subjectifs et en permanence à réinventer. « Non, elle représente ce que l'on veut, ce que l'on aime y voir », dit-il. Et cette liberté là fertilise la vie. L'art n'a plus pour mission de représenter la vie, mais de l'enrichir. L'artiste dans la peinture « transpose par l'imagination dans la vie, des nuits, des catastrophes qui n'ont jamais existé qu'en elle. » Il y a dans l'art quelque chose d'originel qui n'a pas son équivalent dans la vie et que seul l'artiste peut exprimer, au sens étymologique du terme (ex-primere), c'est-à-dire peut faire sortir par pression tout en laissant ouverte à l'autre la proposition.

⁶¹⁶ *Ibid*, p. 47.

⁶¹⁷ « *La Jonction des pensées* », *Ibid.*, p. 41-42.

Une fois débarrassé du conditionnement induit par l'affirmation du sens, le son, le mot, le texte, le poème, la forme, le tableau deviennent des espaces libres, décloisonnés qui dialoguent ou se mélangent.

Mallarmé, dans sa préface au *Coup de dés*, ouvre les possibilités du texte du côté de la musique et de la voix comme du côté de la page et de la typographie. Lorsque ce dernier porte son texte à la connaissance de Paul Valéry, il le lit⁶¹⁸. Il dit également :

Leur réunion (celle du vers libre et du poème en prose) s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries (...)⁶¹⁹

L'écoute donc mais aussi la vision. L'organisation du texte dans la page donne à voir autant qu'à comprendre. Et cette organisation particulière inaugure toutes les recherches formelles de la poésie du XX^e siècle :

L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble s'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci est prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite⁶²⁰.

La dimension sonore des poèmes

La voix d'un être

Le mot pour Réquichot n'est pas seulement un signe écrit que l'on peut segmenter et combiner à loisir, pas seulement un tracé sur une feuille que l'on peut déformer jusqu'à le rendre illisible, il est avant tout un bruit. La dimension sonore du mot est à diverses reprises évoquée par Réquichot comme étant première, originelle. Elle précède l'invention du langage et donc l'attribution d'un sens, comme l'attribution d'une forme. La différence entre le « bruit » et le « son » est précisée. Le son est encore attaché à un sens. Le bruit est la forme orale du mot débarrassé de son sens :

Les mots n'étaient que des bruits, sonorités dénuées de sens : les noms n'étaient pas les noms des choses. (...) Les mots étaient sans forme, sans bruits et sans pensée : les mots n'étaient plus rien⁶²¹.

⁶¹⁸ Propos rapportés par Paul Valéry et cités plus haut.

⁶¹⁹ MALLARME, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Nouvelle revue française, 1914.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Les Ecrits*, 1973, p. 55-56.

Le mouvement que déploie la pensée de cet artiste et auquel ses écrits poétiques donnent forme est un celui d'un retournement. Il s'agit pour lui de penser l'en-deçà de la langue en essayant de retrouver un état premier au tout début du langage ou même avant qu'il ne se mette en place. L'état brut des commencements... :

Et maintenant que certains mots veulent dire quelque chose on peut penser à ce qu'étaient ces bruits avant qu'ils n'aient servi⁶²².

Et si les mots à l'origine ne sont rien, ce n'est pas le cas des sons. Dans toute la première partie du texte « *La Jonction des pensées, Cantique du Dr Faustus* », Réquichot associe un son à la voix d'un être :

Une porte qui grince... imaginons que c'est la voix d'un être... (Les mots, simples sonorités, n'ont plus besoin d'avoir un sens)⁶²³.

La personnification des sons, dans cette approche quelque peu animiste, traduit le caractère encore romantique du « *Faustus* » mais elle n'empêche pas le questionnement. Les sons sont donc des voix et ces voix ressurgissent lorsque les sons ne sont plus recouverts par la source qui les produits. Le son que fait une porte qui grince n'est pas isolé, il est associé à la porte qui grince, comme un mot encore attaché à son sens. Lorsque les sons sont isolés, ils deviennent des « voix qui n'appartiendraient à personne », ils deviennent des bruits :

Les bruits seraient alors des voix seules, des voix qui n'appartiendraient à personne... d'où viennent les voix qui ne sont pas d'un être⁶²⁴.

Le questionnement persiste et se reformule dans « *Préface* » :

Et maintenant que certains mots veulent dire quelque chose on peut penser à ce qu'étaient ces bruits avant qu'ils n'aient servi⁶²⁵.

Les bruits ne sont plus des voix. Ils ne se rattachent plus à quelque chose de connu. Ils sont ce qui reste des mots lorsque ceux-ci ne signifient plus rien. Les mots dans leur nudité première avant toute attribution.

Ces mots au commencement, Réquichot les met en œuvre dans ses poèmes phonétiques. Il s'inscrit en cela dans la perspective de la poésie sonore qui prend racine dans *Les Mots en liberté* de Marinetti, la pratique du mot et de la lettre « en tant que tels » de Khlebnikov et Krotchenykh, les lectures d'August Stramm à la galerie Der Sturm à Berlin,

⁶²² « *Préface* », in *Ibid.*, p. 169.

⁶²³ *Ibid.*, p. 41.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 169.

celles d'Hugo Ball au Cabaret Voltaire à Zurich, les poèmes-affiches de Raoul Hausmann comme dans la pratique poétique de Kurt Schwitters, c'est-à-dire autour du futurisme italien, du cubo-futurisme russe et du dadaïsme dans les années 1919-1920. A ceci près qu'il n'a pas expérimenté la dimension sonore de sa poésie (ou pas eu le temps) et que la part visuelle de ses poèmes, laissés à l'état manuscrit et donc possiblement inachevés, ne présente pas une composition affirmée. Nous sommes loin de la part à la fois sonore et visuelle, véritable construction plastique, des poèmes phonétiques d'un Raoul Hausmann et loin de l'engagement public, de l'agitation militante et provocatrice de ces aînés dont il est encore une fois difficile de mesurer l'influence réelle sur son travail.

Plus proche de lui peut-être Camille Bryen, dans la conférence donnée à la Galerie Pierre le 23 novembre 1950. Mais là où Réquichot recherche une origine, Bryen évoque une sorte d'au-delà, d'après l'humain :

L'homme a fait faillite comme mesure de l'univers et l'œil et l'oreille se détendent souvent dans des formes et des bruits qui n'ont plus l'humain comme majeurs, d'où les formes humaines, d'où les voix humaines sont exclues. Les taches des murs, les fruits éclatés des pavés, les flaques de terre ou de ciel, les bruits des choses qui se brisent ou qui chantent démontent notre pendule (...) ⁶²⁶.

Les extrêmes se retrouvent ou, comme le dit Réquichot : « l'alpha était dans l'Oméga ».

Le *POEME POUR PHONO* de Camille Bryen ⁶²⁷, est proche des poèmes phonétiques de Réquichot :

Na -NI -VA -NE -O -SAILLI CA -RO -CIL -QUE
 NA -NI -VA -NE -O -SA -NI -DA -NI -ESSE
 LI -TO -RI -TA -SA -NE -O -DI -CI -CA -RO -CIL -QUE
 GA -GI -SO -LA -MI -NA -ONI -ON -MI -LON
 VI -CAN LA -NE -O -RA -NI -PA -NI -OC
 LI -LAN -VI -OC -NE -O -LOR -SI -LA -NI -OC
 DI -DO -CA -NE -I -LO -RA -DO -LI -ON

NA -NI -VA -NE -O -SA -ILLI CA -RO -CIL -QUE
 NA -NI -VA -NE -O -SA -ILLI DA -NI -ESSE

Par la forme bien entendu qui résulte d'un travail de découpage et d'enchaînement de syllabes isolées ne reconstituant pas des mots et des vers signifiants. Syllabes simples que Bryen relie par un trait d'union et qui scandent d'un rythme régulier le poème. Les deux

⁶²⁶ BRYEN, Camille, *op. cit.*, p. 334.

⁶²⁷ Poème publié en 1932 aux éditions de l'Équerre dans le recueil *Expériences*.

premiers vers sont répétés à la fin, à la manière d'un refrain, ce qui referme le texte en une boucle.

Par le travail typographique, plus sommaire chez Réquichot mais que traduit dans les manuscrits le jeu de majuscules, de minuscules et de textes en pavé.

Par la dimension sonore initialement affirmée dans « *Poème pour phono* » et plus précisément la référence étymologique à la voix enregistrée qui est mécaniquement reproduite par le phonographe. Voix inhumaine donc que celle de la machine.

Enfin par la dimension expérimentale, que revendique le titre « *Expériences* » donné au recueil, ce qu'explique Bryen lors d'un entretien avec Jean Grenier :

En 1932, j'ai publié *Expériences* : dessins, collages, graffiti et poèmes, dont les textes étaient découpés typographiquement. L'accent était sur le faire et non pas sur la signification et la représentation qui pour moi n'avaient qu'une valeur de reportage et rien de plus⁶²⁸.

Le faire aussi est important pour Réquichot qui a très probablement connaissance du travail littéraire et poétique de Camille Bryen. Ce dernier est une des figures du mouvement informel. Il est présenté tant par Michel Tapié que par Charles Estienne dès le début des années 1950 dans les expositions phares du mouvement, comme dans plusieurs galeries parisiennes au nombre desquelles la galerie Colette Allendy, la galerie Stadler, la galerie Kleber. Bryen est également présent dans l'exposition « Phases de l'art contemporain » au Studio Facchetti⁶²⁹ en 1954. Le mouvement Phases convertisseur d'énergie et la revue qui l'accompagne portés par la personnalité d'Edouard Jaguer opèrent la transition entre le surréalisme et l'abstraction lyrique et rassemblent des artistes également écrivains ou poètes comme Edouard Jaguer lui-même. Il est aisé d'imaginer que dans l'entourage de la galerie Cordier, Réquichot ait eu entre les mains l'un ou l'autre numéro de *Phases* et ait pu croiser Edouard Jaguer, comme l'écrit Michel Giroud :

Réquichot vit dans ce contexte de remise en cause fondamentale de la peinture et de l'esthétique : il est en relation avec la revue *Phases*, une mouvance surréaliste indépendante fondée par Jaguer et qui rassemble une véritable internationale de l'art, avec des poètes, des artistes-poètes de tous pays comme Gherasim Luca, Camille Bryen, Alain Jouffroy, Jean-Pierre Duprey, Raoul Hausmann, Arp⁶³⁰.

⁶²⁸ BRYEN, Camille, *op.cit.*, p. 520.

⁶²⁹ Paul Facchetti ouvre sa galerie, le Studio Facchetti, à Paris en 1951, il y montre des artistes liés à l'art informel et à l'expressionnisme abstrait américain. Il était par ailleurs le photographe d'Henri Michaux et d'André Breton, entre autres.

⁶³⁰ GIROUD, Michel, *Bernard Réquichot, vers la métaplastique*, *op. cit.*

Selon Viviane Tarenne⁶³¹, c'est à Réquichot et Edouard Jaguer que Cordier doit la rencontre avec Claude Viseux⁶³² avec lequel il inaugure sa galerie, rue de Duras en novembre 1956. Les préoccupations de Réquichot sont donc « en phase » avec son époque dont, en dépit de sa réserve, il n'est pas dissocié.

Si les textes poétiques de Réquichot ne sont pas nécessairement intelligibles, ils sont assurément sonores. Cette caractéristique entre en jeu par la déclinaison. Dans les poèmes, aucun leitmotiv ne ramène un paragraphe, une phrase ou un mot en divers points comme c'était le cas dans « *Faustus* ». Ce qui frappe d'emblée c'est l'extraordinaire inventivité qui porte Réquichot à décliner des mots, à donner le sentiment de leur appartenance à une même famille alors qu'ils sont tous différents comme s'ils dériveraient les uns des autres ou résultaient de combinaisons débridées. Le rythme n'est donc pas le fait de cycles mais plutôt d'énumérations, de successions, de listes de mots aux sonorités récurrentes fruit d'allitérations. Ces sonorités sont portées le plus souvent par des consonnes explosives sourdes (k, t, p) qui produisent une mesure saccadée. Pour ce qui est du sens, le texte se fixe à une distance entre connu et inconnu qui varie. La balance penche fortement du côté du connu dans le poème « *Barbaque si rabaquée* » mais le rapport se déplace et bascule dans l'autre sens dans les poèmes « *Histoire sans thème* », dans les « *Litanies* » et les poèmes phonétiques.

Jean-Pierre Brisset écrivait dans *La Science de Dieu* :

L'étude de la parole d'après cette seule loi : Toutes les idées exprimées par des sons semblables ont une même origine, conduit naturellement à l'analyse de tous les mots, car les mots sont d'anciennes phrases du langage des ancêtres et ces phrases étaient d'une simplicité enfantine. Analyser un mot, c'est donc retrouver la ou les phrases qui l'ont formé⁶³³.

Partant du principe que les mots entretenant un rapport d'homophonie sont liés à l'origine : « Il y a d'après notre Loi infallible, un rapport certain entre les mots neuf, nœud et ne⁶³⁴. » Cette relation n'est pas établie par Réquichot sur le plan de la signification et donc du langage mais d'une certaine manière, par les déclinaisons, sur le plan sonore et formel

⁶³¹ « Découvertes grâce à Réquichot et à Edouard Jaguer lors de la deuxième exposition *Phases* en 1955, ces œuvres (série de peintures sur papier de Claude Viseux) l'intéressent assez pour proposer un contrat à l'artiste (...). » TARENNE, Viviane, in *Daniel Cordier : le regard d'un amateur : op. cit.*, p. 497.

⁶³² Claude Viseux était donc présent à la deuxième exposition *Phases*.

⁶³³ BRISSET, Jean-Pierre, *La Grammaire logique* suivie de *La Science de Dieu*, Paris, éditions Tchou, 1970, (collection Rhétorique et langage), p. 147.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 160.

comme une étape ou un état antérieur à celui de l'association des mots avec un sens et donc des mots entre eux.

Cantique et litanies

Le cantique de l'adoration du « *Faustus*⁶³⁵ » et les « *Litanies*⁶³⁶ » empruntent au registre religieux et vocal leur désignation⁶³⁷ tout en avançant un caractère original bien différent du modèle d'origine. Ces différences sont très clairement de l'ordre d'un dévoiement. Le cantique n'est plus au service de la gloire de Dieu ou de la Foi mais l'expression d'une lassitude, d'une vacuité, d'une toute puissance inutile et vaine et les litanies, même si elles gardent une forme incantatoire et répétitive, n'ont plus rien à voir avec la Vierge ou un Saint, elles seraient à rapprocher, si elles étaient prononcées, de glossolalies. Le langage se manifeste dans sa pure matérialité, aucune traduction n'est possible, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de sens mais le sens n'est plus porté par le texte et les mots mais par celui qui les prononce, par ses intonations et sa gestuelle. Et celui qui les prononce ne les pense pas, il est un simple canal que les mots devenus sons empruntent.

Dans son article « La glossolalie et la glossographie dans les délires théologiques⁶³⁸ », Allen S. Weiss établit le lien entre la glossolalie et la tradition chrétienne au moment de la Pentecôte, moment où l'Esprit Saint descend sur les apôtres qui manifestent cette possession extatique par des cris de joie, des mots inintelligibles et cacophoniques, pure expression du divin pénétrant l'humain. L'homme est traversé. Il ne se possède plus, ne décide plus. Dans la glossolalie, il n'y a pas de détermination du sujet et pas de « différenciation entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé » donc pas de prise, pas de repère, en place un continuum indistinct. Nietzsche parlait de « rupture du principe d'individuation » et décrivait les chœurs de bacchantes saisies de trances au contact des cortèges dionysiens :

⁶³⁵ *Les Ecrits*, 1973, p. 46-51.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 185-188.

⁶³⁷ « *J'ai passé six ans à chanter des psaumes dans un séminaire* », REQUICHOT, B., biographie, CNAC/Archives, *op. cit.*, p. 97. Aleth Prime précise qu'il s'agit en fait de l'ensemble des écoles catholiques où il a étudié que B.R. regroupe sous le nom de séminaire car il n'a jamais été au séminaire.

⁶³⁸ WEISS, Allen S., « La glossolalie et la glossographie dans les délires théologiques », *Langages*, 1988, n° 91, p. 105-110. Consultable sur Persée.

Transformons en tableau le triomphant Hymne à la joie de Beethoven, et n'hésitons pas à voir, avec le poète, des multitudes se prosternant dans la poussière : nous saisirons ainsi en pensée le pouvoir de Dionysos. (...) Maintenant dans l'évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent non seulement uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais un avec lui, comme si le voile de Maïa se déchirait et que ses lambeaux seuls flottassent autour du mystère de l'unité primitive. C'est par des chants et des danses que l'homme se manifeste comme membre d'une collectivité qui le dépasse. Il a désappris de marcher et de parler (...). Maintenant les bêtes parlent, la terre donne du lait et du miel, et en l'homme aussi quelque chose de surnaturel s'exprime. Il se sent dieu ; porté au dessus de lui-même...⁶³⁹

Les particularités du texte glossolalique telles qu'Allen S. Weiss les détermine sont les suivantes :

- continuité des sons donc il n'est pas possible de percevoir les segmentations phonèmes / mots autrement que par l'articulation.
- indistinction forme/ substance puisqu'il n'y a plus d'unités linguistiques repérables.
- indistinction paradigme et syntagme. La similarité est fonction de la contigüité donc il y a homophonie. La répétition est imparfaite, elle se fait sur le plan sonore mais pas sur le plan formel (orthographique).

Il prend pour exemple la glossolalie chez Artaud comme pure production du corps, du côté du cri plus que de la parole. Ou comme un passage de la parole au cri qui peut être brutal et sans transition. L'écriture traduit alors directement les bouleversements de l'être, elle les annonce d'abord puis les exprime dans le désordre des mots. L'éclatement du langage qui devient illisible correspond à l'éclatement du corps en mille morceaux :

Qui suis-je ?
D'où je viens ?
Je suis Antonin Artaud
Et que je te dise
Comme je sais le dire
Immédiatement
Vous verrez mon corps actuel
Voler en éclats
Et se ramasser
Sous dix mille aspects notoires
Un corps neuf
Où vous ne pourrez
Plus jamais
M'oublier⁶⁴⁰.

P PEDANA
NA KOMEV TAU DEDANA

⁶³⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 21-22.

⁶⁴⁰ ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, (Quarto), p. 1662.

TAU KOMEV

NA DEDANU

NA KOMEV

NA COME

COPSI TRA

KA FIGA ARONDA

KA LAKEAOU

TO COBRA COBRA JA

JA FUTSA MATA

Du serpent n'y en

A NA⁶⁴¹

S'il y a très certainement des liens entre les poèmes phonétiques d'Artaud et ceux de Réquichot, il faut les chercher, nous l'avons vu, du côté d'une déconstruction du langage et du côté du corps comme en témoigne, entre autres, l'analyse de Barthes, « Réquichot et son corps » :

Réquichot ne peint que son propre corps : non pas ce corps extérieur que le peintre copie en se regardant de travers, mais son corps du dedans ; son intérieur vient dehors mais c'est un autre corps, dont l'ectoplasme, violent, apparaît brusquement par l'affrontement de ces deux couleurs : le blanc de la toile et le noir des yeux fermés⁶⁴².

Il y a chez lui ce même mouvement qui s'opère de l'intérieur vers l'extérieur et naît de l'urgence à évacuer un trop plein qui jaillit sans contrôle. Le contrôle, dont la haute exigence de cet artiste témoigne, s'effectue a posteriori et l'amène à retravailler les textes comme à détruire de nombreux dessins et peintures. Leur parenté n'est pas liée au cri, bien que le cri chez Artaud soit aussi l'« expression » au sens étymologique (ex-primere) de forces intérieures qui sortent à l'extérieur. Cri lié à la douleur et au souffle :

Ces forces informulées qui m'assiègent, il faudra bien un jour que ma raison les accueille, qu'elles s'installent à la place de la haute pensée, ces forces qui du dehors ont la forme d'un cri. Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des *moelles*. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair⁶⁴³.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 1660. Extraits du *Théâtre de la cruauté* cités par Camille BRYEN dans un texte publié en hommage à Artaud dans un numéro spécial de la revue 84, n°5-6 / *Désécritures*, *op.cit.*, p. 328.

⁶⁴² BARTHES, Roland, *art. cit.*, p. 8-33.

⁶⁴³ ARTAUD, Antonin, « Position de la chair » in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 50, cité par Catherine BOUTHORS PAILLARD dans *Antonin Artaud : L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Préf. Julia Kristeva, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 138.

L'héritage d'Artaud, sur ce plan-là, est à chercher du côté des expériences menées par certains poètes lettristes, des *crirhythmes* de Dufrêne et des *megapneumes* de Gil Wolman, lesquels dès le début des années 50 exploraient un espace vocal situé au-delà de la lettre, du phonème et du mot pour prendre en compte l'engagement du corps et du souffle dans la production des sons.

L'au-delà de la lettre, du phonème et du mot, pour Réquichot, se trouve plutôt du côté de l'écriture illisible donc d'une certaine manière muet, ce qui n'exclut pas pour autant le fort potentiel phonique de sa production poétique. Réquichot était un homme peu expansif, timide, voire introverti, il n'a pas laissé derrière lui l'équivalent des enregistrements radiophoniques d'Artaud⁶⁴⁴. Ses poèmes n'ont jamais été lus par l'artiste en dehors du cercle intime, bien qu'écrits pour être déclamés à voix haute. Leur qualité phonique est due à l'abondance d'énumérations et de listes de mots, à la répétition de lettres qui rythment les textes et les tirent du côté de la poésie sonore. Pascale, la fille de Jean Criton, évoquant ses souvenirs de voyage en voiture avec ses parents et Réquichot en direction du sud, rappelait :

On aimait monter derrière dans la voiture, il disait des mots, des poésies avec une voix inventée pour me faire rire. Nous eûmes droit également à quelques passages de ses propres textes qu'il connaissait par cœur et récitait avec emphase « Barbaque si rabaquée » et ses « litanies », suite d'onomatopées⁶⁴⁵.

Si Réquichot n'avait pas prévu de lire lui-même ses textes, il avait toutefois pensé à les mettre en scène confirmant, ainsi leur dimension spirituelle et polyphonique. Michel Giroud rapporte les propos de Jean Delpech en 1973 :

Il avait en projet de faire enregistrer certains de ses poèmes lus en chœur par dix acteurs. *Le Chant des Clarisses* devait servir de fond sonore⁶⁴⁶.

Aleth Prime rappelle que son oncle passait la plupart de ses vacances dans la maison familiale de Saint Gilles, dans la Sarthe, près de l'Abbaye de Solesmes où il avait l'occasion d'entendre à maintes reprises les chants grégoriens de moines bénédictins. Par ailleurs la lecture de quelques poèmes par Eric Lacascade et Stanislas dans le cadre d'une émission sur

⁶⁴⁴ ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Enregistrement radiophonique fait à la Radio-diffusion française en novembre 1947 dont la programmation le 2 février 1948 a été annulée. Diffusé la première fois en mars 1973 sur France-Culture.

⁶⁴⁵ CRITON, Jean, *Lettres aux autres*, op.cit., p 101.

⁶⁴⁶ GIROUD, Michel, op. cit.

France Culture en 1994⁶⁴⁷ ainsi que l'expérience menée par Mirtha Pozzi, dans ses spectacles « Intime Résonance⁶⁴⁸ » autour des poèmes « *K.K.O. PIKOTE* » et « *KRITI KA TROUMF* » de Bernard Réquichot, confirme la puissance de leur potentiel sonore.

Dimension graphique des manuscrits

L'espace de la page

La suppression du sens fait apparaître toute la dimension formelle du mot et du texte comme elle fait apparaître la surface rectangulaire de la page manuscrite et la façon dont l'écriture y est agencée. S'il y a « écroulement du vocabulaire », c'est concrètement sur cette surface qu'il se produit. L'organisation des pages manuscrites témoigne de la genèse du travail sur l'écriture. La prise en compte des mots comme matériaux malléables va de pair avec celle de leur support et c'est assurément cette approche du texte et de ses composants qui permet sa déconstruction. Réquichot travaille la page et le texte comme un artiste.

L'étude de ces manuscrits révèle l'attention particulière apportée à la mise en page qui fait de certaines pages d'écriture de véritables patchworks et laisse penser, lorsque les textes sont agencés en pavés juxtaposés, qu'ils puissent interagir. En l'absence d'un état définitif de ces textes et d'écrits témoignant de l'importance de leur qualité graphique et de l'agencement spatial dans la page, il est difficile de prêter à l'artiste plus d'intentions que celles que l'on peut déduire de l'observation des manuscrits conservés et celles-ci témoignent avant tout d'une manière de faire.

Réquichot travaillait probablement plusieurs textes en même temps afin de favoriser le mélange car il y a des parentés de mots dans plusieurs textes contigus sur une même page manuscrite. L'importance des espaces maintenus entre les mots, leur placement en paragraphes, listes ou colonnes ne sont pas anodins. Ils permettent à Réquichot de se tenir à distance du modèle linéaire du texte traditionnel afin de travailler le mot en dehors d'un contexte. Il peut ainsi être confronté à un autre placé non loin mais sans relation d'évidence. Les mots acquièrent ainsi une autonomie qui les isole et les distingue. Ce que Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* relève :

⁶⁴⁷ Extraits retransmis sur le site de Bernard Réquichot.

⁶⁴⁸ « Intime résonance », spectacle présenté à Paris à l'Opéra comique le 3 décembre 2011 (vidéo consultable en ligne sur le site officiel de Réquichot) et à l'Angora les 20-21 septembre 2012.

Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt...⁶⁴⁹

Ratures

Les ratures dans tous les sens et sous toutes les formes - horizontales barrant la ligne ou les mots, paragraphes ou passages entiers en croix ou en zigzag, sortes de lignes spiralées qui n'ont pas leur équivalent typographique - restructurent d'une manière plus formelle que signifiante l'écriture.

Il y a plusieurs façons de raturer comme le décrit Michel Vachey en 1971, dans le contexte un peu différent du caviardage :

Caviarder -

Matériellement c'est noircir d'encre ou enlever, rendre non lisible une partie d'un texte.

A) Matériel utilisé feutre noir, ou bleu sombre, ou violet.

B) Partie caviardée disparition du texte imprimé :

a) totale

b) partielle :

- interstices entre les traits (= le tracé des traits)
- relative transparence de l'encre.
- Lettres mal rayées (volontairement ou involontairement)

C) Rayer un texte

- ligne par ligne horizontalement, d'un trait horizontal plus ou moins rectiligne ou ondulé) manuscrit.
- Possibilité de joindre entre eux, à chacune de leurs extrémités, par un trait vertical de la dimension d'un interligne, les traits horizontaux de caviardages.
- On peut alors partiellement ou complètement remplir d'encre les ainsi pratiquées.
- Au lieu de rayer d'un seul trait horizontal la ligne ou le fragment de ligne qui doit disparaître on peut n'enrayer qu'une toute petite partie aux extrémités puis rayer ensuite verticalement, ou plutôt en tous sens, l'espace laissé dans la colonne par plusieurs lignes traitées de cette façon⁶⁵⁰.

Les ratures sont autant de signes graphiques, à mi-chemin entre le texte et le dessin, auxquels on peut rajouter chez Réquichot de petits gestes spiralés dans les marges (gribouillis ?) et un dessin de spirales⁶⁵¹. Ce sont elles qui relient, d'une ligne plus ou moins droite ou spiralée ou de plusieurs lignes hachurées, des mots que l'organisation en phrase ne sous-tend plus. Mais à l'inverse, elles dépendent du texte en question, elles suivent un

⁶⁴⁹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 201.

⁶⁵⁰ Extrait d'un texte publié dans le livre-hommage autour de l'exposition consacrée à Michel Vachey par la galerie Alessandro Vivas, Paris, 1993. Disponible sur : <http://www.leterrier.net/lestextes/vachey/vaccaviardages.htm>

⁶⁵¹ Dessin occupant seul la page 188 du petit classeur.

patron en partie déterminé par les titres, paragraphes, pavés de textes, marges..., en partie par les objectifs de l'artiste. La disparition du texte sous le tracé linéaire a pour conséquence une apparition de la composition de la page, un rapport pleins/vides, noir et blanc, texte/marge, plus consécutif du travail du texte que véritablement assumé.

Se profilent à l'horizon d'autres démarches d'artistes écrivains ou d'écrivains artistes telle que celle plus affirmée sur le plan de la revendication plastique du texte, du groupe Texturction⁶⁵² auquel Michel Vachey appartenait et qui, au début des années 70, affirmait l'équivalence des signes écrits et formels :

SIGNE - FORME - SUPPORT

L'utilisation simultanée de signes alphabétiques et de signes plastiques (et parmi ces derniers sont compris les supports : toiles, cartonnages, croisillonnages) tend à les mettre en relation d'équivalence. Il s'agit de faire en sorte que le signal chromatique, ou plus généralement tout signal perçu, se comporte comme un signifiant, ou encore que s'établissent des rapports inédits entre les sens et les supports. Par ailleurs, le référent est reporté à l'intérieur même de la scène de l'écriture, au cœur de son « économie ». D'autre part le signe plastique, au niveau du support ou de son inscription sur lui engendre l'espace du texte et le mode d'efficiencia de ce dernier, espace homogène ou discontinu, rythmé ou en déséquilibre⁶⁵³.

Le texte peut-être partiellement lisible sous le trait. Plus ou moins accessible, il témoigne de la présence d'une couche sous-jacente et de l'adéquation ou non du sur-lignage avec cette couche. Les ratures sélectionnent, découpent le texte, suppriment ou réassocient, étant donné que la plupart du temps les passages raturés sont réemployés ailleurs. La déviation que constitue le fait d'engager un même passage dans un autre contexte et la rature qui scelle ce changement d'orientation nous rapproche de l'association « bifurs / biffures » faite par Michel Leiris dans son livre *Biffures*, déjà évoqué plus haut :

Me référant au terme de « bifur » - qui autrefois m'en imposait beaucoup lorsque je le lisais, marqué en grosses capitales, sur un écriteau en bordure d'un ballast - j'entendais mettre plutôt l'accent sur l'acte même de bifurquer, de dévier, comme fait le train qui modifie sa direction selon ce que lui commande l'aiguille et ce que fait la pensée, engagée quelquefois, par les rails du langage, dans on ne sait trop quoi de vertigineux ou d'aveuglant et entraînée dans un mouvement qui pourrait être baptisé tout aussi bien *biffure*, car on perçoit ici une équivoque, un loup sur lequel on revient, comme cela se produit dans le cas d'un lapsus

⁶⁵² Groupe constitué en 1971 par les poètes Georges Badin, Gérard Duchêne, Gervais Jassaud, Jean Mazeaufroid, Michel Vachey, liés aux artistes de Supports/Surfaces.

⁶⁵³ Extrait du manifeste *TEXTURCTION*. Cosigné par Badin, Jassaud, Mazeaufroid, Duchêne. Texte publié sous la forme d'un tract imprimé noir sur papier rouge, comportant un assemblage de vues des différentes pratiques plastiques des quatre artistes. Ce tract a été réédité à l'occasion de l'exposition de Gérard Duchêne au Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, dans le catalogue *Hors Langage*. Disponible sur : <<http://gduchene.blogspot.fr/2009/07/texte-texturction-tract.html>>

(sitôt lâché et sitôt raturé) à l'instant qu'on se dit « c'est ma langue qui a fourché », ma langue qui s'est fourvoyée, à une fourche de routes ou croisée de chemins⁶⁵⁴.

Désengager le texte d'un côté et donc le biffer pour le réengager de l'autre après avoir bifurqué. Dans les deux mots le préfixe « bi » marque l'acte de répétition qu'impliquent les opérations engagées.

La présence de ces pages raturées dans les manuscrits de Réquichot renseigne sur la fabrique des textes sans qu'il y ait de la part de l'auteur intention d'en témoigner car ces pages manuscrites n'avaient pas pour vocation d'être montrées. Nous ne sommes pas là, dans la situation générées par les ratures sur les titres et sur certains écrits autobiographiques conservés par Dubuffet. Le maintien des ratures et repentirs dans ce contexte est analysé par Marianne Jakobi⁶⁵⁵ comme relevant de la volonté de l'artiste de ne pas masquer les phases de recherche et de doutes, les hésitations et les changements de direction, donc de donner à voir des étapes qui informent sur ses processus de création et lèvent le voile sur ce qui se passe dans l'atelier. Ce que d'une autre manière et d'un autre point de vue, celui de l'écrivain plutôt que de l'artiste, Ponge mène de façon démonstrative entre 1960 et 1964 avec *La Fabrique du pré*, qui témoigne autant d'une tentative d'épuisement du pré par les mots que d'une mise à plat de l'écriture en 91 feuillets conçus comme autant de surfaces, de « prés », différemment labourés :

En somme, les choses sont, déjà, autant mots que choses et réciproquement, les mots, déjà, sont autant choses que mots. C'est leur copulation que réalise l'écriture (...) ⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ LEIRIS, Michel, *op.cit.*, p. 279.

⁶⁵⁵ Marianne Jakobi s'est intéressée à l'existence de biffures dans certains types d'écrits de Jean Dubuffet (autobiographie, titres) et leur absence dans d'autres (correspondance). En reliant ces remarques au soin extrême apporté par l'artiste très tôt dans la chronologie de l'œuvre à l'archivage des documents écrits liés à son propre travail suivi dès 1960 de l'établissement du catalogue raisonné de son œuvre, on ne peut qu'y chercher un sens délibéré. La prise en charge par l'artiste lui-même de ce regard rétrospectif, outre l'exercice d'un contrôle précis établi sur ce qu'il va laisser derrière lui, traduit probablement le désir d'une maîtrise de la forme finale. Elle va plus loin et étudiant les différentes étapes du choix d'un titre inscrites dans ses carnets, elle déduit de ce que Dubuffet garde par rapport à ce qu'il laisse, la mise à distance d'un vécu au profit d'une évocation poétique. L'œuvre naît d'un contexte bien précis, que Dubuffet s'efforce de masquer dans la phase finale qui consiste à la nommer. Ce contexte précis est bien sûr lié à la biographie de l'artiste qu'il tient à distance sans pour autant l'occulter totalement. Il s'agit pour lui de concilier deux préoccupations opposées : respecter et même plus donner accès aux phases du travail sans pour autant le démystifier en en révélant toutes les sources et les recettes. « Ces archives privées du peintre constituent donc un lieu d'invention à part entière, par un processus fait d'essais et de biffures, où se joue le brouillage du « je », par la suppression des marques autobiographiques-dans les exemples choisis, ses liens avec des écrivains ou sa pratique artistique. » JAKOBI, Marianne : « Repentirs et traces autobiographiques dans les écrits de Jean Dubuffet », in *Les Ecrits d'artistes depuis 1940*, Actes du colloque international, Paris, Caen, 6-9 mars 2002, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004, p. 39.

⁶⁵⁶ PONGE, Francis, *op. cit.*

C'est aussi le processus d'élaboration de l'écriture qui intéresse Ponge et qu'il déploie dans ses différentes étapes et formes.

Les manuscrits de Réquichot relatifs aux textes poétiques, témoignent d'un « work in progress ». Les ratures, ne suffisant pas à cacher les mots qu'elles oblitèrent, attirent le regard, soulignent plus qu'elles ne dissimulent donc laissent un accès à l'étape antérieure et disent les choix de l'artiste.

Une ligne dessous ou dessus le texte. La limite est ténue, du point de vue du geste, entre souligner et raturer. Le geste est le même : tracer une ligne. C'est la manière dont la ligne s'inscrit par rapport à la phrase qu'elle détermine qui décide de son objectif - plonger dans l'obscurité ou mettre en évidence. Ou encore plonger dans l'obscurité pour mettre en évidence. Une ligne biffée dans un texte acquiert un certain relief. Elle saute aux yeux et se détache de l'ensemble.

Dans le cas des pages manuscrites de Réquichot, tout ou partie du texte est biffé. L'étude de certaines d'entre elles permet de dégager probablement des temps différents de relecture et de modification du texte.

La page 192 du petit classeur vert⁶⁵⁷ (Pl. 82) témoigne d'au moins trois passages déduits de la nature des ratures. Le premier se traduit par des ratures horizontales qui ne portent que sur un mot ou un court passage. Les mots des deux premières lignes se retrouvent d'ailleurs réemployés dans une autre configuration dans la page manuscrite numérotée 193⁶⁵⁸ (Pl. 83) qui fait suite à celle-ci dans le classeur. Le texte n'est pas remis en question mais quelques corrections lui sont apportées. Le deuxième temps concerne la suppression des deux premiers paragraphes, chacun biffé par l'effet d'un trait spiralé qui les saucissonne. Le troisième temps est marqué par la suppression de l'ensemble du texte - y compris les deux premiers paragraphes - barré d'une grande croix en X. Etant donné que l'édition de 1973 propose un nouvel agencement d'une grande partie de ce texte dans le poème « *Alibi L'hiatus*⁶⁵⁹ » on peut en conclure que ces ratures successives ne traduisent pas la suppression définitive des passages en question mais plutôt leur engagement dans une nouvelle configuration. De plus il est fort probable qu'au moins une autre étape plus conforme à la version éditée et non conservée dans les archives consultées a existé.

⁶⁵⁷ Voir retranscription p. 192 du petit classeur en annexe 7.

⁶⁵⁸ Voir retranscription p. 193 du petit classeur en annexe 7.

⁶⁵⁹ « *Alibi L'hiatus* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 183.

Si nous considérons à présent la page 202⁶⁶⁰ (*Pl. 84*) sous l'angle de ses ratures, elle apparaît complexe, beaucoup moins homogène, tant par la composition en pavés que par les différents caractères de l'écriture. Plusieurs écritures semblent produites par différents stylos et encres, plus ou moins épais et plus ou moins noirs. Pour certains passages on note l'emploi de caractères d'imprimerie, pour d'autres d'une écriture cursive. Donc la page a très probablement été composée à plusieurs moments. De la même manière, elle a été retouchée de diverses façons traduisant là encore plusieurs passages, même si, au final, la totalité de la page se trouve remise en question par l'auteur. Le travail de retouches sur le texte se fait à la fois par la rature horizontale de mots, la suppression de paragraphes en pavés - la rature dans ce cas précis confirmant d'une certaine manière l'autonomie formelle du paragraphe - et enfin, par deux grandes lignes parallèles en diagonales qui barrent la moitié supérieure de la page reliant de cette manière trois paragraphes différents. Ces divers types de ratures distinguent les différentes parties supprimées les unes des autres.

Il reste dans cette page à évoquer deux types de formes linéaires distinctes de la rature. La première est le rectangle qui encadre un pavé dans la partie inférieure gauche de la page. Ce faisant, le trait souligne cette unité particulière qu'est le pavé, déjà marquée par la composition des écrits et les espacements qui les séparent. Soit sa mise en exergue est antérieure aux biffures, soit elle permet de délimiter la zone à supprimer pour l'isoler du reste. La seconde, deux spirales qui se déploient sur elles-mêmes et produisent deux cercles grossiers sans justification ni fonction apparentes.

La rature a ceci de particulier qu'elle lie le mot à la ligne, la seconde annulant le premier sans pour autant le faire disparaître tout à fait. Le lien passe par la superposition (palimpseste). Deux couches se succèdent. Le mot ou la phrase sous jacents conditionnent la forme et l'étendue du tracé linéaire s'inscrit par-dessus. Le texte et la ligne sont enlacés. La rature donne une épaisseur formelle à la ligne d'écriture tout en entravant la possibilité de lecture. Reste un pavé plus ou moins dense qui dit l'existence d'un état antérieur toujours présent mais moins accessible dans son intégrité originelle.

Le rôle de l'écriture (cursive ou en majuscule d'imprimerie) n'est pas insignifiant. Les caractères d'imprimerie sont plutôt réservés aux mots inventés, aux poèmes phonétiques et

⁶⁶⁰ Page 202 du petit classeur vert retranscrite en annexe 7.

aux lettres isolées. Ils ont peut-être pour fonction d'apporter des indications d'amplitude sonore.

La page est abordée plastiquement, elle est un espace de travail et de recherche dans lequel s'expérimente la position des mots. Sa fragmentation en pavés rend compte de cet espace finalement comparable à celui des collages dans lesquels chaque image découpée est assemblée à d'autres pour constituer une totalité. La page raturée est conservée par l'artiste. Elle sert de matrice dans laquelle il puise pour produire d'autres associations poétiques.

Les croquis dans les marges

Neuf croquis ponctuent le « *Livre de la Crainte*⁶⁶¹ » (*Pl. 85 à 96*). Sorte de figures grossièrement caricaturées à moins qu'il ne s'agisse d'enchevêtrements de traits non représentatifs. Ces dessins suscitent pas mal de questions auxquelles nous ne pouvons répondre que par des hypothèses. Sont-ils de Réquichot ? Sont-ils contemporains des poèmes ? Quelle relation entretiennent-ils avec eux ? Sont-ils figuratifs ou abstraits ?

Ils sont exécutés au crayon à papier à la différence du texte écrit à l'encre. Donc très probablement postérieurs, rajoutés au moment d'une relecture. Si l'on part du principe qu'ils sont de Réquichot (dans le cas contraire, difficile de savoir de qui et pourquoi), on ne trouve rien d'équivalent dans l'œuvre dessinée de l'artiste. Sachant qu'aux dires de Daniel Cordier⁶⁶² et de Réquichot lui-même⁶⁶³, il détruisait beaucoup et ne conservait donc que les œuvres qu'il considérait comme achevées (à l'exception de celles, en cours, laissées dans l'atelier au moment de sa mort), cela peut expliquer qu'il n'y ait pas d'études - à l'exception des quelques exercices d'école - ni d'esquisses, ni de dessins préparatoires. En revanche les manuscrits témoignent, par le biais des différentes versions conservées, des hésitations de l'artiste, d'un travail de recherche constamment remis en question et sans forme définitive, sauf pour ce qui concerne le « *Livre de la Crainte* » apparemment mis en ordre.

⁶⁶¹ Voir les reproductions des pages manuscrites du « *Livre de la Crainte* ».

⁶⁶² Voir annexe 16.

⁶⁶³ « *Le désir dont je t'avais fait part était de bazarder la plus mauvaise de mes toiles. Plutôt que de faire un feu (c'est ce que je faisais ces années dernières)...* » Lettre de Réquichot à Cordier, datée de 1951, n°2, C.R., p. 286.

On pourrait prendre ces croquis pour des griffonnages peu sérieux, sorte de dessins automatiques, esquisses approximatives que la main trace sans la pensée. Exécutés dans la marge, ils ont été conservés parce que situés sur le même papier que les poèmes et que cette forme là, même recopiée, n'avait pas pour finalité d'être rendue publique. Cependant, leur répartition tout au long du recueil ne paraît pas hasardeuse. Régulière au départ, au rythme d'un dessin par page, elle s'espace par la suite. Et si elle est intentionnelle, quelle est la relation de ces petits dessins aux textes qu'ils accompagnent ? Soit ils illustrent, soit ils décorent. L'indétermination qui les caractérise rend difficile une identification. On peut y voir des sortes de portraits, caricatures sommaires, ou encore des graffitis abstraits. Cet entre-deux convient assez bien au souhait exprimé par l'artiste de ne pas se situer d'un côté ou de l'autre :

Mes peintures : figuratives ? non ; abstraites ? non plus⁶⁶⁴.

Il prend ainsi de la distance avec les querelles partisans des tenants des deux courants abstrait et figuratif qui occupent une grande partie des débats sur l'art dans la première moitié du XX^e siècle et impliquent le positionnement idéologique des artistes. Réquichot se tient à l'écart, au plus près des exigences de la recherche.

Ces dessins sont assez nettement latéralisés et le fait de les mettre à l'envers n'aide en rien à leur interprétation. Si l'on décide d'y voir une galerie de figures - humaines ou animales, de face ou de profil - ce qu'une sorte d'encolure d'où émerge une tête permet le plus souvent de suggérer, elles n'illustrent pas pour autant le texte sauf à forcer une interprétation. Leur valeur décorative est très relative. Ces tracés n'ont pas la fonction d'une lettrine, ne se situent pas forcément en tête des poèmes, pas plus qu'en haut des feuilles de cahier. Ils occupent assez naturellement un espace laissé libre à la fin des vers, à droite de la page. Le contraste entre leur degré d'abstraction et la qualité très imagée et descriptive des textes pose aussi problème. Peut-être sont-ils beaucoup plus tardifs.

Toujours est-il que se trouvent dans un même espace, celui de la feuille de cahier donc un espace plutôt lié à l'écriture, du texte et du dessin, chacun gardant une autonomie par rapport à l'autre. Le dessin n'illustre pas plus le texte que le texte n'informe et ne décrit le dessin. Les dessins ponctuent la succession des poèmes. Ils suivent un cours parallèle. C'est un peu comme si l'on avait deux strates juxtaposées. Mais l'antériorité et l'importance

⁶⁶⁴ *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 129 / C.R., p. 270.

du texte, puisque nous avons, avant tout, affaire à un livre de poèmes, subordonne les dessins à la lecture successive des poèmes et favorise leur inscription dans un déroulement linéaire plus temporel que spatial.

Textes, titres et signatures dans le champ plastique

Localisation du texte dans l'objet tableau

Le statut du signe dans l'espace de la représentation est relatif à sa position. Le texte de Meyer Schapiro intitulé « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques » est à ce propos riche d'enseignement. Meyer Schapiro y explique que le champ pictural comme surface plane distincte et à frontière définie n'est pas uniformément perçu dans toutes ses parties, qu'il est pourvu d'une expressivité latente exploitée dans les signes verbaux peints et imprimés. L'emplacement d'un signe sur une surface peinte ou sur une feuille de papier, au-delà même de la nature de ce signe, de sa taille et de sa forme, est en soi signifiant de l'importance de ce signe. Sa situation dans cet espace précise son statut et éventuellement sa fonction :

Il est clair que le champ pictural a des propriétés locales affectant notre sentiment des signes. Ces propriétés apparaissent dans les différences de qualité expressive entre large et étroit, haut et bas, gauche et droite, central et périphérique, les coins et le reste de l'espace. (...) Les ordres divers, de gauche à droite ou de droite à gauche, et même l'alignement vertical de haut en bas, dans la peinture comme dans l'écriture, ont probablement été déterminés par des conditions spécifiques du champ, de la technique et du contenu dominant de l'art primitif⁶⁶⁵.

C'est donc sa position dans le champ qui permet au spectateur d'identifier la fonction du texte. En bas au centre ou en haut au centre, soulignant ou coiffant la forme image, pour le titre. En bas à droite ou à gauche, associée à la date d'exécution, pour la signature laquelle répond aussi à des conventions.

⁶⁶⁵ SCHAPIRO, Meyer, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », in *Critique*, août-sept. 1973, n°315-316, p. 843-866. Texte issu d'une conférence donnée en septembre 1966 à Kasimierz en Pologne à l'occasion du deuxième colloque international de sémiotique et trad. en français par Jean-Claude Lebensztejn pour la revue *Critique* en 1973. Citation p. 851-853.

La localisation systématique de textes dans les œuvres de Réquichot fait apparaître qu'un cinquième des œuvres répertoriées⁶⁶⁶ en présentent un, lisible ou illisible. Dans tous les cas les textes sont identifiés comme titres sauf dans quatre œuvres⁶⁶⁷, étudiées à part, pour lesquelles les textes sont qualifiés de « notes » dans le catalogue raisonné. Ces textes n'accompagnent pas une catégorie d'œuvres spécifique. Dessins, peintures, « *Traces graphiques* », « *Reliquaires* », toutes peuvent en être pourvues.

Lorsque les textes se trouvent au verso - ce qui est le cas pour une bonne moitié des œuvres en question, soit par choix, soit par nécessité dans le cas de certaines peintures, « *Reliquaires* » ou « *Papiers choisis* » lorsque la matière, trop importante sur la face visible, ne permet pas de placer et encore moins de lire une écriture⁶⁶⁸ - de fait, dissociés du signe plastique, ils ne seront pas pris en compte dans cette étude.

Lorsque le texte est placé au recto⁶⁶⁹, il se retrouve sur le même plan que la représentation, dans le même espace. Soit dans la partie inférieure, en même proportion à droite, à gauche et au centre, plus rarement en tête, soit sur les bords droit et gauche. Dans ces cas-là, il est généralement identifié et utilisé comme titre de l'œuvre. Dans le cas particulier du « *Reliquaire* » titré « *La Tombe de la nature*⁶⁷⁰ » (*Pl. 51*), les mots sont situés sur le rebord inférieur de la caisse contenant le reliquaire. Ni dedans, ni dehors en quelque sorte.

On remarque aussi que les textes, lorsqu'ils sont lisibles, sont plutôt discrets et dans un rapport d'échelle inférieur à celui de la composition proposée (à la différence des textes illisibles qui sont dans un rapport de proportion équivalent à celui des formes qu'ils jouxtent comme nous le verrons également plus loin). Par exemple, la phrase « Le mur des reptiles voluptueux », qui titre le dessin n°319 (*Pl. 7*) se détache bien sur le fond mais le format de

⁶⁶⁶ 95 sur 524.

⁶⁶⁷ Dessin, datation posthume de 1952, crayon gras avec lavis de gouache sur carton ocre, 29,5 x 32 cm, collection privée (n°50 C.R.) ; dessin, datation posthume de 1952, crayon gras et lavis de gouache sur papier ocre, 41 x 60, 5 cm, collection privée (n°59 C.R.) ; « dessin spiralé », daté 7.9.56 et signé en bas à droite, encre à la plume sur papier, collection Krugier, Genève (n°148 C.R.) ; « dessin spiralé » (n°318 C.R.).

⁶⁶⁸ Ce qui est le cas par exemple du « *Reliquaire de la nature et de la matière au cadre orné d'une moulure d'époque* », daté de 1957 et signé au verso, agglomérats de peintures, prélèvements de toiles déjà peintes et divers, disposés dans une boîte surmontée d'une forme sculptée en pâte à modeler peinte, 16 x 21 x 14, 5 cm (n°312 C.R.). (*Pl. 26*)

⁶⁶⁹ Dans 25 œuvres sur les 95 portant un texte ; soit à peu près 25% des cas.

⁶⁷⁰ « *La Tombe de la nature* », n°105 C.R.

l'écriture est inférieur à celui des bandes de spires qui construisent la forme. Les deux registres étant différents, il apparaît difficile d'imaginer une solution de continuité.

Dans les quatre cas particuliers cités ci-dessus, c'est la longueur du texte plus que son emplacement qui l'éloigne de la forme habituelle d'un titre. Ces textes semblent plutôt commenter l'œuvre sans pour autant la décrire. La phrase suivante :

Les reptiles ensevelis sous les paupières des capitales étoilées éclosent dans les soupirs de la forêt génitale - où les hyènes d'albates piaulent de famine sentimental crucifiées par les lèvres Ossuaire du matin forestier Le reliquaire du poète sans nom.

pourtant située en bas au centre et soulignant le dessin⁶⁷¹ (Pl. 7) a été identifiée comme note par les trois auteurs du catalogue raisonné à savoir : Marcel Billot, Jean Delpech et Gérard Joannes, à la différence des textes pourtant proches mais plus courts soulignant deux autres dessins de la même époque⁶⁷² « *Le Mur des reptiles voluptueux* » (Pl. 7) et « *Les Bois fames d'image* » (Pl. 52) retenus comme titres.

Ce qui fait titre, c'est donc un ensemble de critères combinés : la lisibilité du texte, son horizontalité, sa longueur et son emplacement dans l'objet tableau, au verso ou au recto, en bordure inférieure ou supérieure, soulignant la figure ou en en tête. Ce qui fait note, c'est la longueur du texte et sa position qui complète l'image. Ces textes, lorsqu'ils titrent ou accompagnent une composition donnée, jouent un rôle non négligeable dans l'interprétation de l'œuvre en question car ils en orientent la lecture. Leur parenté, fréquente avec certains passages de l'œuvre littéraire, témoigne d'emprunts que favorise la perméabilité entre les deux pratiques et confirme leur évolution parallèle. Leur repérage chronologique, facilité par la datation plus régulière des œuvres, fournit des indices permettant de dater indirectement ou d'émettre des hypothèses de datation de certains poèmes, de certains passages des écrits, similaires ou voisins. Enfin, leur position géographique par rapport au signe plastique sur la surface de représentation détermine un espace particulier, mixte, hétérogène, lieu de frottement et de transformation, qui sera tout particulièrement étudié.

⁶⁷¹ « Dessin spiralé », n°318 C.R.

⁶⁷² « Dessins spiralés », n°319 et 320 C.R.

Le titre et l'interprétation

La fonction traditionnelle d'un titre est de nommer une œuvre, de la désigner par un caractère spécifique mais aussi d'en préciser le sens, d'orienter l'interprétation du spectateur. Donnée a posteriori, il la parachève. Et s'il en oriente plus spécifiquement le sens, il permet aussi à l'artiste de l'identifier et de la désigner dans l'ensemble qui constitue son œuvre.

Pour les œuvres figuratives, il est souvent déduit de la scène représentée qu'il commente. C'est le cas pour les titres de certaines œuvres à caractère religieux⁶⁷³ des débuts de Réquichot qui figurent en lettres capitales au recto et participent de l'image. Ce sont des phrases placées respectivement au-dessus ou au-dessous des scènes religieuses représentées, un saint François portant la croix pour la première, une déposition de croix pour la seconde et un Christ debout les mains attachées pour la troisième.

« Que celui qui m'aime prenne sa croix et me suive » sont des paroles du Christ à ses disciples rapportées à diverses reprises dans le Nouveau Testament⁶⁷⁴.

L'association de la phrase **« Il s'est fait semblable au paternel pélican »**⁶⁷⁵ (**Pl. 53**) avec la scène d'une déposition de croix présentant les lamentations de la Vierge et de trois anges sur le corps du Christ dans un tableau au format fortement horizontal, contribue à mettre l'accent sur la matérialité du corps et la mort.

« Il est venu chez les siens et les siens ne l'ont pas reçu » est un passage tiré de l'évangile de saint Jean⁶⁷⁶ qui chapeaute un Christ sur le Mont Golgotha mais sans croix, dans un tableau vertical.

⁶⁷³ « *Que celui qui m'aime prenne sa croix et me suive* », datée de juillet 1945 en bas à droite, gouache sur papier, 64 x 49 cm, collection privée (n°5 C.R.) ; « *Il s'est fait semblable au paternel pélican* », datée de juillet 1946 et signée en bas à gauche, gouache sur papier, 62 x 141 cm, collection Aleth Prime (n° 8 C.R.) ; « *Il est venu chez les siens et les siens ne l'ont pas reçu* », datée août 1946 et signée en bas à gauche, gouache sur papier, 122 x 51 cm, collection privée (n°9 C.R.).

⁶⁷⁴ Évangile selon saint Matthieu (10, 37-38) : « Celui qui aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi ; celui qui aime son fils ou sa fille plus que moi n'est pas digne de moi ; celui qui ne prend pas sa croix et ne me suit pas n'est pas digne de moi. »

Ibid., (16, 24) : « Si quelqu'un veut venir à ma suite, qu'il se renie lui-même, qu'il se charge de sa croix, et qu'il me suive. »

Évangile selon saint Luc (14, 27) : « Quiconque ne porte pas sa croix et ne me suit pas, ne peut être mon disciple. »

⁶⁷⁵ Textes figurant sur les deux peintures numérotées 5 et 8 du C.R. et respectivement datées de juillet 1945 et juillet 1946.

⁶⁷⁶ Évangile de saint Jean (1,11).

Ces textes comme les scènes choisies mettent en avant la notion de solitude et de sacrifice. Les tableaux ont été réalisés à un an d'intervalle juste après la fin de la guerre. Ils correspondent à l'époque où Réquichot fréquente l'atelier d'Art sacré. Toutes les œuvres de l'artiste réalisées entre 1941 et 1946, les plus anciennes, sont d'inspiration religieuse et portent la marque d'une éducation catholique. Il a passé les années de guerre dans différentes écoles religieuses en tant qu'externe ou pensionnaire. L'été 1945, lorsqu'il réalise la première des trois, Réquichot n'a pas 16 ans mais cette dimension christique associée à la figure romantique de l'artiste et de l'écrivain poète perdure dans « *Le Livre de la Crainte* », quatre à cinq années plus tard, puis les figures d'Orphée et de Faust se mêlent aux sources d'inspiration que les textes saints constituent pour le jeune homme (cantiques, psaumes, texte de l'Apocalypse, etc.) lorsqu'il écrit « *Faustus* » presque une dizaine d'années plus tard.

Par la suite, les œuvres de Réquichot étant, pour l'essentiel, visuellement abstraites - à l'exception peut-être de la série des « *Papiers choisis* » composés de papiers découpés dans des magazines sur lesquels on peut identifier des fragments d'animaux, plats cuisinés, etc. - le titre intervient en contrepoint. Son sens et son rôle sont à définir.

Réquichot utilise une double terminologie pour désigner ses œuvres. Des appellations à la fois précises et génériques qui permettent d'identifier des séries comme c'est le cas pour les « *Reliquaires* », « *Papiers choisis* », « *Traces graphiques* », *Toiles cartonnées* et des sous-catégories telles les « *Reliquaires de papiers choisis* » et les « *Reliquaires ou sculptures d'anneaux* ». Ces termes évoquent une forme commune consécutive d'une technique particulière. Ils figurent, de même que certains titres, dans un inventaire fait par Réquichot et conservé dans les archives de la famille⁶⁷⁷, ils ne sont pas mentionnés sur l'œuvre mais entre guillemets dans le catalogue raisonné et sous les reproductions. D'autres termes tels que « *dessins spiralés* », « *lettres illisibles* » ou « *cadrage de papier de garde* » ne sont pas le fait de Réquichot mais de ceux qui ont pris en charge son œuvre après sa mort et ne seront donc pas considérés dans cette analyse.

Les titres spécifiques ne sont pas rares mais ils ne concernent pas la majorité des œuvres, la plupart n'étant pas titrées. Le titre n'est donc pas une nécessité, pas plus que

⁶⁷⁷ Inventaire incomplet évoqué en préface au « Petit lexique des termes employés pour définir les techniques de Bernard Réquichot », C.R., p. 190.

l'obligation de signifier. Comme le dit Hubert Damish dans son ouvrage *La Théorie du nuage* :

Rien n'autorise à penser que l'ensemble des traits matériels recensés sous les rubriques du contour, de la couleur, etc. soient articulés systématiquement en vue de la production d'un sens (...) ⁶⁷⁸.

Certaines œuvres ont plusieurs titres et certains titres sont répétés pour plusieurs œuvres. Ceci crée entre elles une certaine parenté, comme c'est le cas pour « *Morceau de cloison Ville écorchée I* ⁶⁷⁹ » et « *Morceau de cloison paysage et ville écorchée II* ⁶⁸⁰ » ou « *Antibaron I* ⁶⁸¹ » et « *Antibaron II* ⁶⁸² », et induit la possibilité de les envisager en diptyques même si elles ne sont pas associées formellement comme c'est le cas pour les trois panneaux du collage titré « *La Maison des fourmis buissonnières* ».

Il est difficile de déterminer ce qui dans l'œuvre appelle un titre, ce qui amène l'artiste à lui en adjoindre un. Dans le cas de la peinture titrée « *La Mère des temps* ⁶⁸³ » et du dessin correspondant ⁶⁸⁴ (Pl. 54) non titré, nous sommes dans le schéma classique du dessin préparatoire et de la peinture qui lui est associée. Le dessin a en soi une valeur moindre, il est une étape dans la composition de l'image - ce dont les lignes de construction apparentes et l'inachèvement témoignent. Mais quelle différence entre deux peintures de la même époque ⁶⁸⁵, de formats sensiblement identiques, de technique identique, l'une sur papier marouflé, l'autre sur carton, toutes deux signées et datées et qui plus est apparemment abstraites, permet d'expliquer que seule la seconde soit dotée du titre « *A l'ombre du crime* » (Pl. 55) ? Difficile à dire, mais la présence de ce titre nous conduit à associer, dans la seconde, certaine trace de couleur à l'image d'une lame de couteau, par exemple, et donc à

⁶⁷⁸ DAMISH, Hubert, *La Théorie du nuage : Pour une histoire de la peinture*, Paris, éditions du Seuil, 1972, p. 25.

⁶⁷⁹ « *Morceaux de cloison* » et « *Ville écorchée 1* », datation posthume de 1960, fragments d'illustrations de revues découpés ou déchirés, collés sur papier marouflé sur aggloméré de bois, 52 x 130 cm, collection privée (n°419 C.R.).

⁶⁸⁰ « *Morceaux de cloison paysage* » et « *Ville écorchée 2* », datation posthume de 1960, fragments d'illustrations de revues découpés ou déchirés, collés sur papier marouflé sur aggloméré de bois avec rehauts de peinture, 81 x 130 cm, collection privée (n°420 C.R.).

⁶⁸¹ « *Antibaron 1* », datation posthume de 1960, fragments d'illustrations de revues déchirés et collés sur papier, 9 x 5,5 cm, collection privée (n° 413 C.R.).

⁶⁸² « *Antibaron 2* », datée a posteriori de 1960, fragments d'illustrations de revues déchirés et collés sur papier, 9 x 5, 5 cm, collection privée (n°414 C.R.).

⁶⁸³ « *La Mère des temps* », datation posthume de 1952, huile sur toile, 73 x 61 cm, collection privée (n°54 C.R.).

⁶⁸⁴ Dessin, crayon avec lavis de gouache sur papier ocre, datation posthume de 1952, 56 x 44 cm, collection privée (n°53 C.R.).

⁶⁸⁵ Datée de 1955, huile au couteau sur papier marouflé, 30 x 41 cm, collection privée (n°100 C.R.) et « *A l'ombre du crime* », datée de 1955 et signée en bas au centre, huile au couteau sur carton, 30 x 44, 5 cm, collection Madame Jean Réquichot (n°103 C.R.).

interpréter le tracé gestuel. De la même manière, d'autres œuvres formellement peu différentes⁶⁸⁶ se voient distinguées l'une de l'autre par la présence d'un titre. Assurément, le titre oriente la lecture de l'œuvre la faisant glisser du côté de la représentation. Nous cherchons à voir dans l'une une forêt et un cimetière pour justifier le titre « Cimetière de forêt », dans l'autre les champignons ou le pavillon d'une oreille que suggère le titre « Les Champignons regardent sur le seuil de l'oreille » et nous finissons par les trouver. L'image illustre le titre. En l'absence de titre, l'œuvre reste abstraite, encore que, prise dans le contexte des autres et par contamination, des forces de figuration la travaillent souterrainement.

Réquichot utilise les titres pour particulariser certaines œuvres parmi d'autres stylistiquement proches. De l'absence d'explication sur le choix des œuvres distinguées résulte une apparente liberté dans l'attribution des titres. Mais une fois le titre attribué, un lien s'établit avec l'image qu'il concerne, une action réciproque dont on peut déduire a posteriori (et avec quelques réserves) les raisons du choix. Les formes, lorsqu'elles ne représentent rien de précis, sont associées à d'autres. L'esprit fonctionne par analogie et répond à un besoin de sens. La ressemblance formelle, le mimétisme permettent des associations d'idées qui sont probablement à l'origine de certains titres. Dans le « *Faustus* », Réquichot écrit :

Les marques de l'humidité sur les murs, les fissures d'un plafond sont-elles abstraites ? Un papier sale, une planche chargés de vétusté sont-ils abstraits parce qu'ils ne représentent rien ? Non. Tout cela représente ce que l'on veut, ce que l'on aime y voir. Tout dépend de l'agilité de l'imagination. Partant du mur, de la planche, du plafond, nous pouvons aller insensiblement vers la pierre ou vers l'arbre : ce rocher pourrait être un homme et cette clef un poisson. Ce mur est un paysage et cette bûche un lion qui dort⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ Ce qui est le cas des œuvres n°108 et 109 du C.R. qui ne diffèrent essentiellement que par la nature de leur support. La première dotée d'un titre « Cimetière de forêt » est sur papier marouflé, la seconde, sans titre est sur toile. « *Cimetière de forêt* » (n°108 C.R.), datée de 1955 et signée en bas à droite, peinture, huile sur toile avec collage de fragments de toiles peintes, 77 x 54 cm, collection Daniel Gervis, Paris (n°109 C.R.) Ou encore le dessin n°465 est accompagné du texte « Les Champignons regardent sur le seuil de l'oreille » valant pour titre alors que le n°466, formellement très proche, reste sans indication particulière. « *Les Champignons regardent sur le seuil de l'oreille* », datation posthume de 1960, encre au crayon à bille sur papier, 74 x 53 cm, collection privée (n°465 C.R.) ; « *Dessin spiralé* », datation posthume de 1960, encre au crayon à bille sur papier, 74 x 52 cm, collection privée (n°466 C.R.)

⁶⁸⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 42 / C.R., p. 233.

Partir de l'indéfini, ou de l'insuffisamment défini, pour aller vers la forme identifiable : processus déjà remarqué et utilisé par Léonard de Vinci⁶⁸⁸ - non pour identifier des compositions abstraites mais pour composer à partir de référents informels certaines scènes de bataille ou certains paysages - et adopté par d'autres artistes après lui. Cette leçon de Léonard de Vinci trouve écho dans la méthode à base de taches d'encre définie par Alexander Cozens en 1785 pour suppléer l'imaginaire et ses éventuelles déficiences dans le domaine des compositions de paysage⁶⁸⁹, dans les réalisations que Victor Hugo élabore dès la fin des années 1840 à partir de taches également, de pliages et autres procédés introduisant l'aléatoire dans le processus artistique⁶⁹⁰ et dans les frottages, grattages et décalcomanies de Max Ernst dès 1925⁶⁹¹.

Ce même mouvement de l'indéfini vers le défini s'accomplit dans les dessins d'Unica Zürn, sans que le recours à des méthodes pour compenser d'éventuelles défaillances de l'imaginaire ne soit nécessaire. Les visions hallucinatoires qui président à leur élaboration suffisent⁶⁹². Elle réussit à conserver dans les dessins l'instabilité formelle de ses visions. Le trait n'est pas utilisé pour fixer les images délirantes et fugaces mais il reste fidèle à cette mobilité, il la restitue, la transpose dans la polyvalence des formes et la pluralité des

⁶⁸⁸ « Ce n'est pas à mépriser à mon sens, si tu te souviens quels aspects, certaines fois, tu t'es arrêté à contempler aux taches de murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux : et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. » in VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, Berger-Levrault, 1987, p. 332.

⁶⁸⁹ COZENS, Alexander, « A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape », in *L'Ephémère*, automne 1970, n°15.

⁶⁹⁰ *Soleil d'encre*, exposition, Paris, Petit Palais, 1985-1986, organisée par la Bibliothèque nationale et la Ville de Paris.

⁶⁹¹ ERNST, Max, *Histoires de Forêt*, cat. du Musée des Beaux-arts de Nantes, juin-sept. 1987.

⁶⁹² « Elle tire les rideaux de la fenêtre, s'allonge sur le divan et par la porte ouverte de la terrasse, elle regarde les nuages. Très vite ce spectacle la fascine. Il lui semble que pour la première fois de sa vie elle observe enfin les nuages qui, en ce jour, sont d'une grande beauté. Elle est prise d'un délire d'interprétation en même temps qu'elle a des hallucinations. Elle commence à voir dans les nuages des formes très précises : tout le passé de l'humanité défile sous ses yeux ; tous les peuples du monde qui ont vécu des millénaires apparaissent dans le ciel. » ou plus loin : « Elle détourne les yeux et regarde le plancher : partout où son regard se pose il y a des visages en mouvement (...) Elle reconnaît, dans ces visages en partie cachés par des feuillages ou des fleurs au dessin précieux, des figures pareilles à celles qu'elle-même a déjà dessinées (...) elle perçoit même les rapports les plus fantastiques entre bêtes et hommes, qui se fondent en une harmonie parfaite et impossible. Elle voit donc des êtres nouveaux auxquels elle n'avait jamais pensé jusqu'alors. Elle considère ce spectacle qui est pour elle comme une précieuse leçon de dessin. », in ZÜRN, Unica, *L'Homme-Jasmin*, trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, préf. André Pierre de Mandiargues, Paris, Gallimard, 1999, (L'imaginaire), p. 171 et 191.

interprétations possibles. L'influence d'Ernst sur cette artiste est plus que probable⁶⁹³. Et au-delà, celle des surréalistes dont elle fait partie et avec lesquels elle expose chez Cordier lors de la 8^e exposition internationale du Surréalisme en 1959-60.

L'œuvre de Fred Deux⁶⁹⁴ fournit un autre exemple de ce déplacement :

Tout a commencé chez moi avec des taches en 1949. (...)

Je suis très attiré par ce que je ne comprends pas, que je ne peux pas interpréter. (...)

La tache est passive et à certains moments, elle devient active. Elle amène des choses que l'homme n'a pas pensées⁶⁹⁵.

Dans l'entretien réalisé avec Pierre Wat en 1989 à l'occasion de son exposition à l'Ecole nationale supérieure de Paris, il raconte très précisément les étapes qui l'ont conduit de la tache au dessin et à l'écriture⁶⁹⁶. Celles-ci ont débuté par l'achat de pots de peinture laque au printemps 1949 et des premières coulures de peinture sur la feuille de papier, suivi du déplacement de la feuille pour orienter les coulures, des premières taches qui se suffisent à elles-mêmes et de l'écrasement des taches entre deux feuilles ou avec la main. Toute une stratégie d'approche progressive, très physique, pour se familiariser petit à petit avec les outils et les matériaux avant de prendre la plume pour commencer à dessiner véritablement. Le premier dessin est un personnage qui surgit en même temps que la phrase qui le définit et lui sert de titre : *Personnage à la recherche de son sexe*. Le titre n'apparaît pas avec la tache mais avec la première tache figurée, au moment où Fred Deux ne se contente plus de jouer avec le hasard des coulures mais inscrit sur la feuille une forme qu'il décide et qu'il dresse. Le titre en justifie la présence et l'explique.

Tout ce qui précède apparaît comme une préparation du terrain, un travail du fond afin qu'en émerge la forme :

Habituellement je sors une feuille, je la pose sur ma table, j'affûte mes crayons, je tourne dans la pièce... En fait, je prépare à l'avance un paquet de feuilles que j'assemble ou que je coupe. J'émiette de la mine de crayon dessus, je mouille, je passe un peu ma main, je laisse sécher. Je me trouve avec douze futurs dessins. Là, très vite, je suis debout avec un crayon noir gras, je vais fermer et ouvrir les yeux et tracer des signes, mais de simples accidents. Mais c'est pour un futur que je suis là ! Donc il ne faut pas que je pousse trop, que je suggère. J'ai besoin de recevoir quelque chose qui fasse lumière. Ensuite je range dans un carton. Je

⁶⁹³ Elle fait sa connaissance à Berlin en 1955. Il préfacera le catalogue de son exposition au Point Cardinal, rue Jacob à Paris en 1964.

⁶⁹⁴ La compagne de Fred Deux, Cécile Reims, artiste et graveur, grave à partir de 1967 les œuvres d'Hans Bellmer.

⁶⁹⁵ Toutes les citations de Fred Deux sont extraites du film de Matthieu CHATELLIER, *Voir ce que devient l'ombre : Un portrait de Cécile Reims et de Fred Deux*, prod. Moviala Films, 2010, 89 mn.

⁶⁹⁶ WAT Pierre, *op. cit.*, p. 16.

détermine juste la base et le sommet. Je range et j'oublie complètement. Mais je sais qu'il y a un trésor qui est quelque part, une écriture : illisible et lisible seulement de moi. Va venir le moment où j'attaquerai dans ces fonds⁶⁹⁷.

Le travail se fait en deux temps distants. Entre les deux, un temps d'oubli, de latence. Et dans la pratique le recours à des procédés de masquage de parties du dessin, derrière des feuilles de bristol, afin de déjouer une certaine maîtrise, un contrôle, une intention et laisser surgir les formes. Cécile Reims évoque à son propos la « maîtrise de la dépossession de soi⁶⁹⁸. » Les méthodes et procédés inventés par les surréalistes, collages, frottages, grattages, décalcomanies, cadavres exquis et autres jeux ayant pour objectif de mettre la volonté entre parenthèses, ne sont pas loin⁶⁹⁹. Ils permettent une perte de contrôle suivie d'une reprise en main. La tache délimite donc un territoire dans lequel le dessin s'inscrit. L'écriture qui survient au même moment sous la forme du titre le précise.

Mais on peut aborder le mouvement dans le sens inverse : du défini vers le moins défini. L'usage de l'« accident » tel que Francis Bacon l'accepte voire même le provoque - entre autre en frottant sa toile avec un chiffon ou en projetant de la peinture à sa surface - ramène du hasard dans l'élaboration de ses peintures⁷⁰⁰ :

La moitié de mon activité consiste à rompre ce que je peux faire facilement⁷⁰¹.

Dans *La Théorie du nuage*, Hubert Damisch évoque la fonction picturale du nuage qui est, du fait de ses qualités de flou, de mouvant, d'indéfinissable, de brouiller les codes de la représentation ou tout au moins ses limites :

⁶⁹⁷ DEUX Fred, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁹⁸ CHATELLIER Matthieu, *op. cit.*

⁶⁹⁹ Découverte de Max Ernst dont l'influence est importante pour Fred Deux après celle de Paul Klee.

⁷⁰⁰ « (...) toute peinture est accident. Aussi, je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance, et pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y ait peinture. L'une des raisons en est que j'emploie de très gros pinceaux et, de la façon dont je travaille, je ne sais en vérité pas très souvent ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. Est-ce que c'est un accident ? Peut-être pourrait-on dire que ce n'est pas un accident, puisque choisir quelle part de cet accident il y a lieu de préserver constitue un procédé sélectif. On essaye, bien sûr, de garder la vitalité de l'accident et cependant de maintenir une continuité. (...) mon mode de travail est tout à fait accidentel, il devient même de plus en plus accidentel et il n'existerait pas pour ainsi dire, s'il n'était accidentel, comment pourrais-je recréer un accident ? C'est une chose presque impossible à faire. » in BACON, Francis, LEIRIS, Michel, *L'Art de l'impossible : Entretiens avec David Sylvester*, Editions Skira, (1976), 1996, (Les sentiers de la création), p. 22-24.

⁷⁰¹ BACON, Francis, *op.cit.*, p. 98.

Le nuage est cette formation instable, sans contour mais aussi sans couleur définie, et qui cependant participe des puissances d'une nature où toute figure vient au jour et s'abolit, substance sans forme ni consistance (...) ⁷⁰².

L'imprécision des contours, ouvre à la pluralité des possibles en matière d'interprétation. Le sens n'est plus immédiatement reconnaissable, déterminé, univoque.

La relation que Réquichot instaure entre l'œuvre et son titre oscille entre ces deux termes : faire ou défaire le sens. Le va-et-vient entre le titre et les formes laisse entrevoir, dans la plupart des cas, une possible interprétation a posteriori d'un tracé abstrait dans l'élaboration duquel le hasard a une part importante. L'image suggère le titre qui, en retour, en fixe le sens. Sans le titre, l'image reste hermétique ou tout simplement, abstraite.

Réquichot écrit à Daniel Cordier en 1954 :

Au sujet de mes peintures, voici « à quoi ça ressemble » : à mes dernières peintures du printemps moins le découpage des formes. On peut y trouver des cristaux, des branches, des grottes et bien d'autres choses qui n'ont pas de nom. Il est difficile de dire si elles sont figuratives, leur aspect possède seulement une analogie avec ces matières végétales ou minérales. Elles sont d'ailleurs flattées par ces comparaisons ⁷⁰³.

Les peintures de cette année-là, titrées « *Gerbes volcaniques* ⁷⁰⁴ », « *Au commencement la terre était informe et nue, les ténèbres couvraient la face de l'abîme* ⁷⁰⁵ » (Pl. 56), « *Le Rêve se cultive dans les ténèbres* ⁷⁰⁶ », ou encore « *Rivage lunaire* ⁷⁰⁷ » sont d'apparences abstraites, informes, sans limites et sans couleurs déterminées, sans contours nets. Elles traduisent les expériences que Réquichot fait avec la matière picturale sur la toile. Matière en mouvement que le séchage, plus qu'une intention précise, fixe dans un état donné. Le résultat obtenu renvoie à ces « corps visibles sans formes ni extrémités précises ou définies dont parle Léonard de Vinci ⁷⁰⁸. Les titres restituent une part de cette instabilité dans l'évocation des ténèbres, de l'abîme, du sol lunaire, etc.

⁷⁰² DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage : Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1972 (Points), p. 49.

⁷⁰³ Lettre n°22, C.R. p. 293.

⁷⁰⁴ « *Gerbes volcaniques IV* », datée de 1954 et signée en haut à droite, huile sur toile, 95 x 52 cm, collection Docteur Jérôme Bergerot, Paris (n°80 C.R.).

⁷⁰⁵ « *Au commencement, la terre était informe et nue, les ténèbres couvraient la face de l'abîme* », datée de 1954 et signée en bas à gauche, huile sur toile, 81, 5 x 54, 5 cm, collection Aleth Prime (n°82 C.R.).

⁷⁰⁶ « *Le Rêve se cultive dans les ténèbres* », 1955, huile sur toile, 81 x 100 cm, Galerie Alain Margeron (n°85 C.R.).

⁷⁰⁷ « *Rivage lunaire* », datée de 1955 et signée en bas à droite, huile sur toile, 69 x 97 cm, collection privée (n°91 C.R.).

⁷⁰⁸ « Il n'est que deux sortes de corps visibles, l'une n'a ni forme ni extrémités précises ou définies ; celles-ci, bien que présentes, sont imperceptibles et par conséquent leur couleur est difficile à déterminer. Le second

Certaines œuvres⁷⁰⁹ résultent d'une gestuelle instinctive dans laquelle prennent part éclaboussures et coulures orientées par un travail au couteau. L'image produite évoque certaines situations ou objets que le titre restitue. L'association ainsi fixée oriente la lecture du spectateur et fait de ces formes la représentation de ce que le titre suggère. Witold Gombrowicz dira quelques années plus tard :

Etant donné que nous construisons nos mondes en associant des phénomènes, je ne serais pas surpris qu'au tout début des temps il y ait eu une association gratuite et répétée fixant une direction dans le chaos et instaurant un ordre⁷¹⁰.

Ces tableaux deviennent, en quelque sorte, figuratifs. Le titre « fixe une direction », « instaure un ordre », propose une solution dans le champ des possibles. Pour ceux qui ne sont pas titrés, tout reste possible et la liberté d'interprétation est laissée à l'imaginaire du spectateur :

Chaque chose peut évoquer beaucoup d'autres choses selon la manière de la voir. (...) L'important est la manière de regarder les choses : la contemplation se fait aussi difficile que la création car le spectateur est aussi un artiste⁷¹¹.

Certains titres semblent traduire l'état d'âme de l'artiste au moment de la réalisation de l'œuvre. Ils renvoient d'une certaine manière à un hors-champ qui plutôt que resserrer la signification sur une lecture de l'image, l'ancre dans un moment précis lié à son origine. L'œuvre garde les traces de l'émotion particulière éprouvée par l'artiste au moment de son exécution. La récurrence de termes liés à la mort dans les titres exprime un certain goût pour le morbide révélateur d'une nature exaltée et d'un caractère névrotique identifié par l'artiste lui-même, comme en témoignent ces propos adressés à Daniel Cordier dans une lettre très précisément datée du 15 août 1955⁷¹² :

Samedi dernier au soir, une aventure qui dure encore, qu'il faut avoir éprouvé pour la goûter dans sa valeur, me conduisit à faire une fantaisie rapide par laquelle je désirais savoir à quel

genre de corps visibles est celui où la surface définit et caractérise la forme. » in VINCI, Léonard de, *Les Carnets*, t. II, éd. par Edward Mac Curdy, Paris, 1942, p. 301.

⁷⁰⁹ Les œuvres n°103, 117, 124 du C.R., par exemple. « *A l'ombre du crime* » (n°103 C.R.) ; « *La Mitrailleuse* », datée de 1956 et signée en bas à gauche, huile au couteau sur carton, 38 x 52, 5 cm, collection privée (n°117 C.R.) ; « *L'Embryon débonnaire* », datée 3.4. 56 et signée en bas à gauche, huile au couteau sur toile, 81 x 54 cm, collection privée (n°124 C.R.).

⁷¹⁰ Extrait du journal de l'auteur au sujet de *Cosmos*, en préf. de GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos*, Paris, Denoël, 1966, (Folio).

⁷¹¹ « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », déclaration faite par Duchamp lors d'une conférence en 1914.

⁷¹² Lettre n°10, *Les Ecrits*, 1973, p. 112 / Lettre n°33, C.R. p. 296. L'évocation de ce foie de cheval cancéreux ressurgit en divers points de la correspondance et de l'œuvre au cours de l'année 1955 fournissant un repère de datation possible comme déjà vu plus haut.

degré j'en étais arrivé dans le domaine de l'extrême sensible : ce fut une découverte ; je me couchai persuadé que j'avais dépassé la beauté et le mystère d'une montagne pelée, d'un bois funèbre et rongé ou d'un foie de cheval cancéreux⁷¹³.

Une œuvre de 1956 porte un double titre : « *Erotomachie - Abords névrotiques*⁷¹⁴ ». Plusieurs œuvres des années 1956-1957 évoquent les nerfs ou la nervosité : « *La Guerre des nerfs* » (Pl. 22), « *Episode de la guerre des nerfs*⁷¹⁵ » (Pl. 13), « *Maladies des nerfs*⁷¹⁶ »... Elles présentent des tracés qui vont se complexifiant et différentes techniques qui, en se côtoyant, créent des tensions à la surface et produisent un effet d'hétérogénéité par le mélange de dessins spiralés, de coulures et pour certaines de collages et réemplois. L'état émotionnel de l'artiste, à n'en pas douter, transpire⁷¹⁷. D'autres telles qu'« *Instant étonné*⁷¹⁸ » ou « *Nature apparition*⁷¹⁹ » (Pl. 57), évoquent la surprise probable de l'artiste au moment du surgissement de l'œuvre. En tant que « *Papiers choisis* » elles résultent du collage de fragments d'origines diverses et si le choix entre de fait dans la sélection des

⁷¹³ Hubert Damish rappelle, en s'appuyant sur la *Vie de Piero di Cosimo* de Giorgio Vasari, la « valeur de symptôme » névrotique que prend, chez certains artistes, la fascination pour les bizarreries de la nature à partir du moment où elles ne sont pas instrumentalisées par une « méthode » : « La Vie de Piero di Cosimo se clôt en effet sur un paragraphe où Vasari s'emploie à démontrer l'étrangeté du caractère et des mœurs du peintre, la bizarrerie de son esprit et l'attrait qu'avaient pour lui les choses difficiles et singulières ; toutes choses dont aurait témoigné l'attention qu'il portait aux formations nébuleuses aussi bien qu'aux marques laissées sur les murs par l'accumulation des crachats de personnes malades, d'où il tirait toutes sortes de batailles et de cités fantastiques, et les paysages les plus grandioses. Il n'est guère besoin de solliciter le texte de Vasari pour reconnaître que de pareils exercices y revêtent la valeur de symptômes, ceux-là d'un mal dont l'art de Cosimo n'est pas le seul à porter les stigmates. Mais tel trait qui, rapporté à un individu déterminé, peut être regardé comme névrotique, revêt une toute autre détermination historique objective, comme c'est ici le cas : le même intérêt pour les taches et les formations nébuleuses où Vasari voyait l'indice, chez Piero di Cosimo, d'une disposition morbide, revêt dans le texte de Léonard de Vinci les allures d'une méthode (...). » in DAMISCH Hubert, *op. cit.*, p. 49-50.

⁷¹⁴ « *Erotomachie - Abords névrotiques* », datée de 1956 et signée en bas à gauche, huile au couteau sur carton, 40 x 53 cm, collection Monsieur et Madame Van Jole, Anvers (n°114 C.R.).

⁷¹⁵ « *La Guerre des nerfs* », datée de 1957 et signée à droite en bas, huile sur toile, 158 x 103cm, collection privée (n°198 C.R.).

⁷¹⁶ « *Maladies des nerfs* », datée du 5-2-57 et signée en bas à droite, huile sur cartons découpés et collés sur papier, 51 x 66 cm, collection privée (n°206 C.R.).

⁷¹⁷ Cet état de tension qui n'est pas incompatible avec cette aptitude à interpréter.

⁷¹⁸ Titre commun aux « *Papiers choisis* » n°220, 262, 265 du C.R. « *Instant étonné* », datation posthume de 1957, fragments d'illustrations de revues et de papier de garde déchirés ou découpés, collés sur papier avec rehauts de peinture, 55 x 75 cm, collection privée (n°220 C.R.) ; « *Instant étonné* », datation posthume de 1957, fragments d'illustrations de revues déchirés ou découpés et collés sur papier, 55 x 75 cm, collection privée (n°262 C.R.) ; « *Instant étonné* », fragments d'illustrations de revues déchirés ou découpés, collés sur papier, datation de 1957, 55 x 75 cm, collection Michel Warren, Paris (n°265 C.R.)

⁷¹⁹ Titre commun aux « *Papiers choisis* » n°223 et 258 du C.R. « *Nature apparition* », datation posthume de 1957, fragments d'illustrations de revues découpés ou déchirés, collés sur papier avec rehauts de peinture, 75 x 55 cm, collection privée (n°223 C.R.) ; « *Nature apparition* », fragments d'illustrations de revues déchirées ou découpées collées sur papier, 55 x 75 cm, collection privée (n°258 C.R.).

papiers, leur assemblage et leur disposition sur le fond n'excluent pas une part de hasard et de spontanéité.

On pense là encore à Francis Bacon à propos duquel Michel Leiris disait :

Rendre compte en fonction du système nerveux qui vous est propre, que faire d'autre à une époque où il n'y a plus en art aucune tradition ? C'est ainsi que questionné par Miriam Gross, Francis Bacon justifie l'aspect que revêtent ordinairement ses œuvres...⁷²⁰

Et David Sylvester :

Je peux penser qu'un accident pouvait survenir de trois façons : l'une quand, exaspéré par ce que vous aviez fait, vous frottiez dessus librement soit avec un chiffon soit avec une brosse. Une seconde, quand vous peigniez avec impatience et, irrité, faisiez des marques en travers de la forme, une troisième, quand vous peigniez distraitement et que votre attention s'égarait⁷²¹.

D'autres titres comme *Usine de conversion des déchets informels* (Pl. 39) et *La Cocarde, le déchet des continents* (Pl. 42), fonctionnent en tant que métaphore du tableau ou de la peinture comme lieu de reconversion de restes⁷²². La présence de larges coups de pinceaux qui balaient la surface, ainsi que de giclures de peinture, rappelle stylistiquement la peinture informelle qu'il recycle ici en mélangeant ces coups de pinceaux avec des papiers découpés dans des revues, ainsi que cela a été évoqué plus haut. On identifie dans ces découpages des morceaux d'animaux (papillon, canard, pélican...), des plats cuisinés (poulets rôtis, œufs au plat, gâteaux...), l'ensemble joyeusement entrelacé.

Jusque-là, le titre met en évidence un des caractères contenu dans l'œuvre ou suggéré par elle. Ce qui n'est pas le cas de tous. D'autres œuvres sont assorties de titres compréhensibles mais éloignés d'un rapport mimétique. Par exemple, « *La Louve du couvent aux prises avec le voyageur*⁷²³ », ou « *Le Crépuscule de l'œil*⁷²⁴ » (Pl. 58). Tout dépend du degré d'imagination de celui qui regarde. L'espace ouvert par l'artiste entre l'image suggérée par le titre et les formes plastiques associées est d'autant plus grand que le rapport mimétique est faible. Tout est alors possible dans une relation analogue à celle que les surréalistes instaurent entre les titres et les images dans leurs tableaux. Pour eux, le titre

⁷²⁰ LEIRIS, Michel, « Bacon le hors-la-loi », *Critique*, mai 1981, n°408, p. 521.

⁷²¹ BACON, Francis, *op.cit.*, p 59.

⁷²² Les restes ont une place importante dans l'œuvre de Réquichot à travers le réemploi de tout ou partie de toiles antérieures, la récupération d'objets et leur réutilisation dans les reliquaires.

⁷²³ « *La Louve du couvent aux prises avec le voyageur, Traces graphiques* », datée de façon posthume de 1957, huile sur toile, 100 x 146 cm, collection privée (n°310 C.R.).

⁷²⁴ « *Crépuscule de l'œil, Traces graphiques* », datée de 1957 par l'artiste et signée en bas à droite, huile sur toile, 130 x 162 cm, collection privée (n°311 C.R.).

participe de l'œuvre dont il complexifie le sens. Il crée avec l'image une fracture, une brèche qui relève du collage, de la fameuse « rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection⁷²⁵. » Loin de replier l'œuvre sur elle-même, il en ouvre le sens à d'autres possibles. Le titre ne confirme pas une proposition mais au contraire déroute, détourne de ce qui pourrait être évident et creuse un écart. Ce que le titre convoque n'est pas conforme à ce que l'image propose. Il emmène ailleurs. Il complète l'image plus qu'il ne la précise. C'est une tension de cet ordre qui réside dans le rapport des titres suivants aux œuvres qu'ils désignent : « *Dictionnaire de demi-choses*⁷²⁶ » (Pl. 59), « *Le Mur des reptiles voluptueux* » (Pl. 7), « *Sous les paupières des capitales de juillet* ». La dimension poétique qui émane de ces titres fait en revanche écho à des passages, thèmes ou motifs de l'œuvre littéraire reliant une fois de plus les deux pratiques. Ces rappels seront étudiés par la suite.

Enfin certains titres sont constitués de mots inventés par l'artiste. Ils pourraient être qualifiés « d'abstrait ». Dans sa notice sur l'œuvre de Bernard Réquichot⁷²⁷, Henri Bellet, écrivain, historien de l'art et journaliste au journal *Le Monde*, prenant appui sur les passages d'un texte de Fanette Roche-Pezard consacré à l'analyse de la glossolalie dans les titres de Camille Bryen, aborde la question du sens ou de l'absence de sens. Il relève l'inversion dans le rapport indicatif du titre par rapport à l'œuvre qu'il désigne. Les lettres illisibles ont des titres « concrets, explicatifs » alors que certains « *Reliquaires* » par ailleurs très « concrets » ont des titres abstraits, comme s'il s'agissait de trouver un équilibre. La relation particulière entre les poèmes du « *Livre de la Crainte* » et les dessins esquissés dans les marges soulevait ce type de questionnement. Ce qui est pour le moins intéressant dans ces années 1950 où depuis un bon demi-siècle les polémiques qui agitent la scène artistique opposent l'abstraction à la figuration.

Ni figuratif, ni abstrait

La position de Réquichot est beaucoup plus ouverte et ne s'exprime pas en termes d'opposition qui s'excluraient l'un l'autre. Dans ses propositions, figuration et abstraction

⁷²⁵ *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, 1869.

⁷²⁶ « *Dictionnaire de demi-choses* », huile sur carton, datation posthume de 1956, 53 x 36 cm, collection privée (n° 186 C.R.).

⁷²⁷ BELLET, Henri, in *Daniel Cordier : Le regard d'un amateur*, op. cit.

coexistent. Il utilise le titre pour donner une direction, une interprétation possible lorsque l'œuvre est formellement « abstraite » et à l'inverse pour maintenir le sens ouvert lorsque l'œuvre est, non pas « figurative », mais matériellement identifiable. Sa pensée à ce sujet est assez clairement exprimée en divers moments des écrits et de la correspondance comme constaté plus haut⁷²⁸, par exemple dans « *La Jonction des pensées - Cantique du Dr Faustus* » :

Des taches, des couleurs, des formes : une peinture abstraite. Abstraite parce qu'elle ne représente rien ? Abstraite, cette flaque, cette forme étrange, cette zone de poudre informe ? Abstraite cette peinture parce qu'elle ne représente rien ? Non, elle représente ce que l'on veut, ce que l'on aime y voir : des nuits, des catastrophes qui n'ont jamais existé qu'en elles et que je transpose par l'imagination dans la vie⁷²⁹.

Ce n'est pas parce qu'une peinture ne représente rien qu'elle est abstraite, pas plus qu'elle n'est figurative lorsqu'elle ressemble à quelque chose d'existant. L'identification d'une forme et son aptitude à représenter ne dépend pas pour l'artiste de ce qu'il met intentionnellement ou ne met pas dans son travail. Réquichot affirme :

Cette ressemblance de ma peinture avec certains éléments de la nature n'est pas intentionnelle⁷³⁰.

Donc la relation de ses formes avec les formes naturelles n'est pas de représentation mais de ressemblance. Le lien n'est pas à l'origine, il est a posteriori et se définit au moment de l'attribution du titre. C'est-à-dire au moment où l'artiste regarde ce qu'il a peint. Il est à distance, face au tableau, spectateur de son propre travail.

Le titre peut évoquer ce qu'il voit, ce à quoi il pense, ce qu'il ressent. Mais il laisse aussi la place à « ce que l'on veut, ce que l'on aime y voir⁷³¹ », c'est-à-dire à l'imaginaire du spectateur face à l'œuvre comme surface de projection. L'œuvre reste ouverte. Ni abstraite, ni figurative. Le problème se pose différemment. Il affirme : « l'analogie n'est pas figuration⁷³². » La ressemblance ne fait donc pas image. Puis il tempère cette affirmation par une interrogation : « Cette analogie involontaire peut-elle s'appeler figuration ? » Une manière de laisser la place au doute pour ne pas résoudre le problème.

⁷²⁸ Thèse : Première partie - Reprises et répétitions dans les écrits.

⁷²⁹ « *La Jonction des pensées* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 42 / C.R. p. 233. Questionnement repris dans la correspondance : Lettre n° 9, *Les Ecrits*, 1973, p. 110 / Lettre n°22, C.R., p. 293.

⁷³⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 129.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 42.

⁷³² *Ibid.*, p. 129

Si les titres des premières œuvres de Réquichot confirment l'identification de ce qui est représenté, les autres soit orientent la lecture de compositions abstraites les rendant, du coup, plus figuratives, soit, au contraire, libèrent l'interprétation d'une œuvre en ouvrant un espace autre que celui de la représentation. Loin de préciser le sens de l'œuvre, ils la rendent alors plus hermétique.

Parallèles avec l'œuvre littéraire

En comparant le vocabulaire et les expressions employées par Réquichot pour nommer certaines de ses œuvres, à ses écrits, il s'agit de vérifier l'hypothèse somme toute logique qui consiste à penser que les titres, se nourrissant du travail d'écriture, suivent l'évolution de l'œuvre écrite dont ils témoignent parallèlement.

Dans un de ces *Trois fragments* placés en introduction au « *Faustus* », Réquichot écrit :

S'il vous parle, faites semblant de le comprendre, alors par bribes, vous retiendrez quelques phrases étranges qui seront pour vous des sondes jetées dans votre solitude ; et lorsque vous aurez oublié son visage, ses paroles remonteront en vous et seront les sondes que vous jetterez vous-même dans le lui qui habite en vous, ainsi par une voie de détour vous l'atteindrez⁷³³.

Ne peut-on voir dans ces indications une certaine clef de la relation que l'artiste tisse entre les mots et les images, tout comme de celle qu'il établit entre son double Faustus et nous ? C'est par les mots que l'on retrouve le chemin. Pas n'importe quels mots, des « bribes », « quelques phrases étranges » qui sont là pour pallier à la mémoire visuelle et pour ouvrir l'accès. Les titres sont peut-être des « sondes », des voies de passage vers l'œuvre littéraire qu'incarne Faustus, l'alter ego et les œuvres réalisées autant de fenêtres ouvertes sur une totalité inaccessible.

Si l'on considère attentivement l'ensemble de ces titres, y compris ceux figurant au verso des œuvres ou dans les archives de l'artiste, on constate qu'ils dessinent une sorte de cartographie de thèmes. Ils appartiennent à certains champs lexicaux récurrents. Celui de la nature en premier lieu, indomptée, celle des forêts, des océans, des volcans. Celui de l'animal - le bestiaire évoqué par Réquichot, à l'exception du chien et du chat, rassemble plutôt des animaux sauvages ou connotés négativement tels la louve, l'hyène, le hibou, la chauve-souris, le serpent, le batracien, l'araignée - dont la place est non négligeable dans

⁷³³ *Ibid.*, p. 29.

« *Le livre de la Crainte*⁷³⁴ ». Le corps, rarement abordé dans sa globalité mais par certaines parties seulement, la tête pour les yeux et le cerveau, la structure pour les nerfs et les os - l'investissement de ces parties-là traduit l'importance du regard, de l'intellect, de l'ossature et du système nerveux pour relier et tendre l'ensemble, pas de muscles, pas de chair, pas de peau, peu d'organes (à l'exception des mamelles).

L'étude des titres permet la mise en évidence d'une évolution progressive du langage et des préoccupations de l'artiste. Trois étapes sont nettement discernables qui se succèdent et cohabitent pour finir. L'apparition d'une étape nouvelle - comme sur le plan des formes - n'annonce pas la fin de la précédente mais élargit la spirale en s'y ajoutant.

La première étape recouvre les années 1953 à 1956. Les titres choisis sont généralement empreints d'une dimension dramatique où dominent les thématiques de la genèse, de la mort, du chaos, de la nuit. Ils ont une forme traditionnelle et une coloration poétique de nature romantique, plutôt mélancolique et totalement dénuée d'humour. « *Au commencement, la terre était informe et nue, les ténèbres couvraient la face de l'abîme* », « *L'Embryon débonnaire* », « *Neurogenèse* », « *Le Linceul des cristaux polaires* », « *Le Bal des bois funèbres* », « *Le Tombeau de William Blake* », « *Rayon saturnien*⁷³⁵ », « *Le Rêve se cultive dans les ténèbres* », « *Rivage lunaire* », « *Tombe de la nature* », « *Mer semée d'étoiles*⁷³⁶ », etc., rappellent l'atmosphère romantique du « *Faustus* ». La nuit, les étoiles, le rêveur, le poète... :

(...) s'il se sent rêveur, il se sent poète⁷³⁷

Rêve d'abîme : penser que l'on comprend⁷³⁸

Je suis Orphée (...) Hier, tu étais poète mais les jours de poète sont rares. J'ai connu des instants de rêve, des comètes passant une nuit, des instants de rêve qui ne reviennent pas. (...) Tu m'as montré des instants orphiques et des étoiles qui ne reviennent pas⁷³⁹.

Les titres « *Ramage d'étoiles* » ou « *Mer semée d'étoiles* » rappellent la « *Procession des étoiles* » du « *Cantique du Dr Faustus*. » L'association des mots « *érotisme cinéraire*⁷⁴⁰ » et « *bal des bois funèbres* », est à rapprocher de « *funèbre génital, aubade cinéraire* », que l'on

⁷³⁴ Le bestiaire tient une place particulière dans ce recueil de textes : l'oiseau, les grenouilles, le vermisseau, le chien, la daïne, l'oiseau, la lionne, l'escarbot, le loupveteau, le chat, le chien, les vers, le bourricot, le singe, le chat, les fourmis...

⁷³⁵ « *Rayon saturnien* », datée 22.12.54 et signée en bas à droite, huile sur toile, 83 x 108 cm, collection privée (n° 84 C.R.).

⁷³⁶ « *Mer semée d'étoiles* », datée de 1955 et signée en bas à droite, huile sur toile, 70 x 92 cm, collection privée (n° 113 C.R.).

⁷³⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 30.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁴⁰ « *Erotisme cinéraire* », datation posthume de 1953, huile sur toile, 54 x 81 cm, collection privée (n° 67 C.R.).

trouve dans le même cantique. Le « linceul des cristaux polaires » rappelle la métaphore « linceul de nacre lamé » employée dans « *La Mort euphorique du Docteur Faustus*⁷⁴¹ ». Enfin, les mots « sous les paupières des capitales de juillet », utilisés comme titre d'un « *Papiers choisis* », font écho aux « paupières des maisons dormantes » du poème inséré dans « *Faust de son balcon au crépuscule*⁷⁴² » pour ne donner que quelques exemples.

En 1957-1958, le vocabulaire ne se modifie pas vraiment mais un sens nouveau naît de la relation particulière et inhabituelle des mots entre eux. Les titres sont élaborés à partir d'associations poétiques surprenantes de mots existants qui donnent aux phrases une tonalité surréaliste, par exemple : « *Bois famés d'images* », « *Etoile d'araignée*⁷⁴³ », « *La Maison des fourmis buissonnières* », « *Sous les paupières des capitales de juillet* », « *Crépuscule de l'œil* », « *La Louve du couvent aux prises avec le voyageur* », « *Les Champignons regardent sur le seuil de l'oreille* », « *Les Mamelles du labyrinthe* », « *A cause de sa précieuse Hortensia*⁷⁴⁴ ».

On remarque également l'utilisation de mots inventés ou peu usités, mais encore déduits de mots existants et dont on peut aisément imaginer le sens tels que « halleteur⁷⁴⁵ », mélange entre haleter et haleur, ou « patagone⁷⁴⁶ », que l'on imagine tiré de Patagonie, ou encore « famés⁷⁴⁷ », empruntés au latin « fames » la renommée. Certains titres jouent sur la musicalité même des mots au moyen d'allitérations. C'est le cas pour « *L'Embryon débonnaire* », « *Instant étonné* », « *Eglantier bengali* », « *Fachisté tripe ou les assassins assaisonnés*⁷⁴⁸ », entre autres.

En 1959 et ce jusqu'à sa mort, les titres deviennent phonétiques. Réquichot s'intéresse plus particulièrement à la forme et à la tonalité des mots, il imagine des mots qui sont évocateurs de sens par les sons qu'ils produisent et par leur parenté suggérée avec des

⁷⁴¹ *Les Ecrits*, 1973, p. 70 / C.R., p. 243.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 53.

⁷⁴³ « *Etoile d'araignée*, *Traces graphiques* », datée 10.1.58 et signée en bas au centre, huile sur toile, 110 x 160 cm, collection privée (n°324 C.R.).

⁷⁴⁴ « *A cause de sa précieuse Hortensia* », datation posthume de 1960, signée en bas à droite, huile sur papier marouflé, 25 x 28 cm, collection Daniel Gervis, Paris (n°395 C.R.).

⁷⁴⁵ « *Halleteur*, *Papiers choisis* », datation posthume de 1957, fragments d'illustrations de revues déchirées ou découpés et collés sur Isorel avec rehauts de peinture, 55 x 75 cm, collection Françoise et Jean Choay (n°216 C.R.).

⁷⁴⁶ « *Fougère patagone* ».

⁷⁴⁷ « *Les Bois famés d'images* ».

⁷⁴⁸ « *Fachiste tripe ou les assassins assaisonnés* », datation posthume de 1959, fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur contre-plaqué peint avec rehauts de peinture, 177 x 153 cm, collection privée (n°358 C.R.).

mots existants. Presque familiers, ils ne fixent pourtant pas un sens particulier. Ils laissent ouvertes les interprétations et introduisent un certain humour dans l'œuvre portée par les jeux de mots et de sonorités. « *Pekat'Lokaille* », « *Soipon vradil*⁷⁴⁹ », « *Moustaksalize* », « *Radilakte* », témoignent de cette liberté acquise. La quasi-totalité des œuvres portant un titre constitué de mots inventés⁷⁵⁰ sont des collages à base de fragments de revues d'illustration découpées ou des assemblages de matériaux divers. Il est donc tentant d'imaginer que Réquichot applique aux titres des méthodes de découpage et collage analogues à celles qu'il pratique pour réaliser ses œuvres. Cependant tous les collages analogues ne sont pas dotés d'un titre de même nature et souvent ne sont pas titrés du tout donc il est impossible de généraliser.

Par contre certains titres phonétiques sont très proches, du point de vue de leur sonorité, de mots employés dans certains poèmes de Réquichot, ceux-là même utilisés pour tenter une datation des textes. Cette proximité laisse supposer une contemporanéité des œuvres et des textes en question, offrant des éléments de datation par les œuvres lorsque celles-ci sont datées. Mais la dimension fortement spiralée du travail de Réquichot contredit sans cesse la linéarité chronologique et ne permet pas de dépasser le stade de l'hypothèse.

Cette proximité atteste aussi de l'influence du travail d'écriture sur la pratique d'atelier. Les mots phonétiques « NOKTO KEDA TAKTAFONI » se retrouvent dans les « *Litanies*⁷⁵¹ » ; « *NEKONK TANTEN TANTK MANA* » - titre d'un « *Reliquaire* » de 1961 - ressemble étrangement au premier vers des « *Litanies* » : « *Nékank tantène tantik mana*⁷⁵² » ; « *MOUSTAKSALIZE* », qui titre un « *Papiers choisis* » est un des mots du texte « *Hydradère et Cromignon*⁷⁵³ » ; « *CHASTAKROUT* », titre d'un autre « *Papiers choisis* », se rapproche phonétiquement du mot inventé « chéskarétoupe » dans le texte « *Histoire sans thème*⁷⁵⁴ » ou des mots tout aussi inventés tels que « chapatakroupi », « chasta », « patakrouti », dans le poème « *Alphabette*⁷⁵⁵ » ; « *PEKAT'LOKAILLE* », des mots « tépatlotaille » ou

⁷⁴⁹ « *Soipon vradil* », daté de 1960, fragments d'illustrations de revues déchirés ou découpés collés sur carton avec rehauts de gouache, 17 x 17 cm, collection privée (n°416 C.R.).

⁷⁵⁰ A l'exception de l'huile sur toile titrée « *Pekat'lokaille* ».

⁷⁵¹ *Les Ecrits*, 1973, p. 186.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 185 / C.R. p. 261.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 176 / *Ibid.*, p. 257.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 179 / *Ibid.*, p. 258.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 189-192 / *Ibid.*, p. 262.

« klopaplapotlékaille » et « VIBROSKOMENOPATOF », du mot « ménaskatoff », extraits du même texte « *Alphabette* ».

L'évolution dont les titres témoignent va dans le sens de leur autonomisation. Non seulement ils ne décrivent plus l'œuvre mais ils sont le lieu d'un véritable travail sur le langage qui fait écho à celui accompli dans les écrits. Les trois temps repérés dans l'ensemble des titres, à savoir l'affirmation d'une dimension poétique, l'invention de nouveaux rapports entre les mots, l'invention et la déconstruction du mot, suivent un processus analogue à celui engagé parallèlement dans le travail d'écriture et pour lequel les repères chronologiques directs sont assez peu nombreux. Certains passages de « *Faustus* » annonçaient, dès 1954-55, la direction prise :

Les mots qui te nommaient se changeaient en cristaux friables. Que le pouvoir des mots me paraissait de verre ! Poudre et mirage. Chacun me semblait pouvoir perdre la puissance de son prestige par le simple voisinage d'un autre mot non à sa hauteur...⁷⁵⁶
Les mots, simples sonorités, n'ont plus besoin d'avoir un sens⁷⁵⁷.

Cette perte du sens qui caractérise les poèmes phonétiques et dont certains titres témoignent, prend aussi une autre forme, plastique cette fois, avec l'apparition des écritures illisibles dans les dessins. La situation n'est plus alors de confrontation duelle signe écrit/signe formel. Réquichot introduit un troisième paramètre sur lequel il va appuyer sa recherche. Un terme intermédiaire qui n'est plus tout à fait un texte et pas encore une image ou plus tout à fait une image et pas encore un texte : l'écriture illisible. L'introduction de ce paramètre se répercute sur la nature et la perception du champ plastique comme cela sera démontré plus loin. Avant cela deux autres types de textes sont impliqués dans le champ de la représentation : le texte comme note et la signature.

Notes dans l'espace pictural

Trois œuvres⁷⁵⁸ présentent dans l'espace de la représentation des textes auxquels leur nature et leur longueur confèrent une autre fonction que celle de titrer l'œuvre qu'ils accompagnent⁷⁵⁹. Une quatrième porte un texte au verso⁷⁶⁰. L'étude de ces textes témoigne

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁵⁸ Œuvres n°50, 59, 318 du C.R.

⁷⁵⁹ En annexe 11 retranscription de textes figurant en note sur les œuvres de Réquichot.

des tentatives menées par l'artiste pour ménager une place à l'écriture au sein de l'œuvre, des conséquences de cette inclusion, ainsi que de la continuité et de la cohérence des préoccupations qui s'expriment dans l'écriture et dans la pratique artistique.

Les deux textes ci-dessous cités s'apparentent aux aphorismes qui ponctuent le *Journal sans dates*. De forme affirmative, ils se présentent comme des évidences qu'il n'est pas nécessaire de vérifier ou d'argumenter. Ils semblent toutefois provenir d'un sentiment éprouvé. On peut s'interroger sur la part de Réquichot dans ce « chacun » comme de sa présence dans le « ceux » qui suit.

Le premier est le suivant : « *Chacun doute de la vérité de ce qu'il dit, sourit de la véhémence de ce qu'il affirme, et pressent la fin de ce qu'il éprouve*⁷⁶¹ » (Pl. 60).

L'absence d'illusion, l'incertitude et l'impermanence comme seule réalité humaine, exprimées dans cette phrase en trois temps qui souligne le dessin d'un crâne, inscrit cette œuvre dans la tradition des vanités et « memento mori ». Elle appartient à un ensemble de dessins et peintures sur le même thème que Réquichot réalise au cours de l'année 1952, alors qu'il fait son service militaire à Nancy. Traités de manière conventionnelle, ils permettent au jeune artiste, avec les études de nus et celles de bœufs, de passer de l'exercice de style à un travail du volume par plans qui marque l'assimilation des principes cubistes. Les premières lettres de sa correspondance qui ont été publiées, datent de cette année-là. Réquichot appréhende cette interruption dans le cours de sa vie et l'associe à la mort :

Ces quelques lignes auront un peu l'aspect d'un testament... Il m'est arrivé de penser que durant cette année qui s'en vient je pourrais mourir...⁷⁶²
... l'autre monde⁷⁶³.

La thématique s'accorde à ses états d'âme. Et la relation du texte à l'image est cohérente, le texte ne commente pas forcément l'image mais exprime, d'une autre manière, la même idée. N'ayant pas un statut de titre, sa position dans l'espace de la représentation reste moins codifiée. On pourrait aussi mettre en relation cette note avec un texte, probablement plus tardif : « *Le Songe des vérités*⁷⁶⁴ », qui reprend et approfondit la réflexion sur la

⁷⁶⁰ Œuvre n°148 C.R.

⁷⁶¹ Texte écrit au recto du n°50 C.R., en bas, sous l'image.

⁷⁶² Lettre n° 4, C.R. p. 286-287.

⁷⁶³ Lettre n° 5, *Ibid.*, p. 287.

⁷⁶⁴ « *Le Songe des vérités* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 93-95 / C.R., p. 251-252.

relativité, l'instabilité, le caractère illusoire des concepts attachés aux mots « vérité » et « comprendre ».

Le second : « *L'Art ferme les yeux à ceux qui ne savent pas aimer.* »

La phrase figure en haut à gauche sur le dessin⁷⁶⁵ (Pl. 60) daté de la même année que le précédent. Mais il n'y a pas de relation immédiate entre le texte et l'image, en l'occurrence une étude de bœuf. Les deux coexistent dans un même espace pictural mais tiennent des propos distincts. Le texte ne commente pas plus l'image, qu'elle n'illustre le texte. Le texte peut être considéré comme une fenêtre ouverte sur les préoccupations littéraires de Réquichot. Par ces mots, Réquichot associe aimer et voir. Voir parce que l'on aime. Voir l'art ou voir par l'art parce que l'on sait aimer.

Dans « *Invocation vers Orphée* », il écrit :

Je sais le merveilleux, il est ce qui se fait aimer : on ne peut faire aimer que ce que l'on aime, aussi le poète n'écrit-il et le peintre ne peint-il non pour les autres ni pour lui-même, mais simplement que parce qu'il aime écrire ou peindre. Sache Faustus, qu'on aime jamais quelqu'un ni quelque chose, mais seulement à travers soi le plaisir d'aimer⁷⁶⁶.

Ce passage de « *Faustus* » est sans doute plus tardif si l'on s'en tient aux éléments de datation fournis par les écrits et la correspondance⁷⁶⁷ mais les thèmes évoqués sont déjà présents.

Un troisième texte est écrit au verso d'un dessin de 1956⁷⁶⁸ (Pl. 60) :

C'est sur la forme même de la vie qu'est moulé notre instinct. Tandis que notre intelligence traite toute chose mécaniquement, l'instinct procède, si l'on peut parler ainsi, organiquement. Si la conscience qui sommeille en lui se réveillait, s'il s'intériorisait en connaissance au lieu de s'extérioriser en action, si nous savions l'interroger et s'il pouvait répondre, il nous livrerait les secrets les plus intimes de la vie. L'instinct, lui aussi, est une connaissance à distance, il est à l'intelligence ce que la vision est au toucher.

Il y développe une pensée qui oppose l'instinct à l'intelligence et la connaissance à l'action. Le sens de ce texte, dans ce contexte précis, privilégie une connaissance instinctive et organique plutôt qu'intellectuelle et mécanique. Il peut être rapproché des questionnements sur la connaissance, le comprendre et le penser qui reviennent

⁷⁶⁵ Dessin n° 59 du C.R.

⁷⁶⁶ « *Invocation vers Orphée* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 38 / C.R. p. 232.

⁷⁶⁷ Voir en annexe 12 les questions de datation.

⁷⁶⁸ Dessin n°148 C.R.

régulièrement dans les textes de Réquichot. Celui-ci réfléchit à la genèse de la pensée à partir « d'idées instincts⁷⁶⁹ » :

Il participe à l'intuition plus étroitement qu'à sa pensée, elle est plus sienne, moins visible, plus interne, moins communicable⁷⁷⁰.

L'emplacement particulier de ce texte, au verso, et sa nature nous amène à interroger les raisons d'un tel déport, tout comme les relations qu'il entretient avec l'image au recto. Cette dernière est constituée d'une forme spiralée compacte qui se déploie de façon concentrique et d'une ligne d'écriture illisible mise entre parenthèse et soulignant la forme spiralée. La position de cette ligne l'assimile à un titre mais son illisibilité rend sa fonctionnalité impossible. L'œuvre est précisément datée, au recto en bas à droite, du 7 septembre 56. Elle est également signée. La biographie établie par Marcel Billot dans le catalogue raisonné mentionne l'apparition systématique de la spirale dans les dessins à partir du 6 septembre 1956. Ce dessin numéroté serait donc le deuxième de la série pour ce qui a été conservé. Pour la plupart de ces dessins, le jour et le mois de leur réalisation sont notés. Pour ce mois de septembre, pas moins de vingt-quatre dessins spiralés ont été conservés dont plusieurs réalisés le même jour, le 17 ou le 29 septembre par exemple. Etant donné que Réquichot détruit les travaux qu'il estime ratés, il est possible qu'un nombre beaucoup plus important de dessins aient été initialement exécutés.

Dans ce contexte-là, les propos de Réquichot prennent sens. L'apparition de la spirale et son développement se font de manière « organique ». On assiste à l'élaboration d'un univers cellulaire qui croît, se transforme, se déplace sur le blanc du papier d'une feuille à l'autre. Par ailleurs la succession des spires implique un geste répétitif, automatique qui relève plus de l'instinct que du contrôle de la main. La forme à obtenir n'est pas projetée, elle se construit au fur et à mesure.

La coexistence dans l'espace du dessin, de la spirale, de l'écriture illisible et d'une écriture lisible - exception faite de la date et de la signature - n'est pas encore envisagée, elle le sera bientôt⁷⁷¹ ce qui explique la présence du texte au verso. Ou encore ce déport souligne le statut encore mal défini de la ligne d'écriture illisible qu'il ne vient pas parasiter. Celle-ci, entre-parenthèses, à mi-chemin entre la forme et la signature reste encore

⁷⁶⁹ « *Faustus* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 74 / C.R., p. 244.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 75 / *Ibid.*, p. 245.

⁷⁷¹ Notamment dans l'œuvre titrée « *Neurogénèse* ».

indéterminée quant à sa nature - ligne spiralée ou écriture - et quant à sa fonction - titre mais illisible. Reste au recto la fracture conventionnelle induite par le passage de l'espace de la représentation à celui de la signature.

Le dernier cas⁷⁷² (*Pl. 7, Pl. 61*) concerne le dessin daté a posteriori de l'année 1957⁷⁷³. Une œuvre importante par la parenté du texte avec certains passages de « *Faustus* », qui traduit de façon précise les liens réels entre œuvre littéraire et plastique, mais aussi dans laquelle la transition entre écriture et dessin est réalisée de façon littérale par la proximité de la spirale et du texte sur la feuille de papier. Le passage suivant est écrit en bas de la feuille de papier sous la composition spiralée :

Les reptiles ensevelis sous les paupières des capitales étoilées éclosent dans les
sopirs de la forêt génitale-où les hyènes d'albate piaulent de famine sentimental
crucifiées par les lèvres
Ossuaire du matin forestier
Le reliquaire du poète sans nom.

Il figure dans le même espace que l'image, pas tout à fait encore en continuité mais spirales et écritures sont physiquement en contact. Il ne fonctionne pas comme un titre tout en restant en relation avec l'image qu'il paraît interpréter ou commenter. La forme est poétique avec figures de style (métaphores et personnifications), invention de mot (albate pour albâtre ?), liberté prise vis-à-vis de l'orthographe (famine sentimental), jeux de sonorités (capitales, génitale, sentimental et paupières, ossuaire, reliquaire). Les mêmes champs lexicaux évoqués dans les titres des œuvres sont ici mêlés : celui de la mort (ensevelis, crucifiées, ossuaire, reliquaire), celui du corps (paupières, sopirs, génitale, lèvres, ossuaire), celui de la nature végétale et animale (reptiles, étoilées, forêt, hyènes, forestier)... et l'évocation de la figure du poète.

Ce texte a été rapproché plus haut⁷⁷⁴ d'un poème inséré dans « *Faust de son balcon au crépuscule*⁷⁷⁵ », d'un passage du *Journal sans date*⁷⁷⁶ et du titre d'un « *Papiers choisis*⁷⁷⁷ ».

⁷⁷² Dessin n°318 C.R.

⁷⁷³ Déjà pris en considération dans le cadre des questions de datation.

⁷⁷⁴ Dans cette thèse, chapitre « Datation par les œuvres ».

⁷⁷⁵ « *Villes de nuit aux feux allumés/ Chaque fenêtre est une étoile / Chaque étoile l'œil de la ville / Chaque quartier est une pléiade / Et le ciel un reflet de ville. Villes de nuit, volets clos / Paupières des maisons dormantes, /Dort en vous Babel et Babylone, /Volet clos, paupières des étoiles dormantes* » in *Les Ecrits*, 1973, p. 53 / C.R. p 237.

⁷⁷⁶ « Le voyageur ensevelit sa pensée sous les paupières des capitales étoilées », *Ibid.*, p. 145 / *Ibid.*, p. 276.

⁷⁷⁷ « *Sous les paupières des capitales de juillet* ».

Ces variantes font de ce dessin le maillon d'un ensemble plus vaste qui témoigne de ce que les différentes formes que prend l'œuvre de Réquichot ne sont pas étanches. Elles s'interpénètrent. Il y a du «*Faustus*» dans les peintures et les dessins. Réquichot dit lui-même dans sa correspondance que «*Faustus* est avec la peinture en grande intimité⁷⁷⁸». Mais les passerelles sont aussi nombreuses entre «*Faustus*» et *le Journal sans dates*, la correspondance et les poèmes.

La parenté de certains titres et textes figurant sur les tableaux avec des passages des écrits traduit les échanges et influences. Ils sont finalement la part visible et peut-être le seul indice du travail d'écriture qui, du vivant de l'artiste, n'a pas d'existence officielle puisque ses écrits ne seront publiés qu'après sa mort. Seuls quelques proches, dont Daniel Cordier et Jean Criton, y ont accès.

Quand la signature entre dans l'espace de la représentation

Pour la plupart des dessins et peintures de Réquichot la signature est située en bas, principalement à droite - emplacement conventionnel par nature - plus rarement au centre ou à gauche, plus exceptionnellement encore en haut ou au centre⁷⁷⁹. La signature est souvent associée à la date. La répartition de la couleur sur la toile détermine parfois l'emplacement afin d'obtenir la lisibilité la meilleure. On peut imaginer que certaines sont signées au verso parce que l'épaisseur de la matière picturale ne laisse pas de place suffisante. C'est le cas du «*Reliquaire de chauve-souris*» (*Pl. 43*). La possibilité de signer sur le bois à l'intérieur de la caisse n'a pas été retenue, peut-être parce que le rapport d'opposition entre la masse picturale au centre et la signature sur la caisse aurait été trop marqué faisant de la signature un signe plastique fort, ce que Réquichot ne souhaitait pas.

En revanche, dans certains dessins, la signature quitte sa place habituelle pour se rapprocher du signe peint. Elle prend alors une valeur formelle qui lui confère un statut plus ambigu. Sa situation proche des coups de pinceaux dont elle suit l'orientation donne l'impression qu'elle est prise dans le mouvement qu'ils impulsent. C'est aussi le cas pour un

⁷⁷⁸ *Les Ecrits*, 1973, p. 108 / C.R. p. 293.

⁷⁷⁹ Plus de 40% des œuvres ne sont pas signées. Un peu plus de 6% soit 33 sur 524 sont signées au verso.

collage sur carton de prélèvements de peinture à l'huile⁷⁸⁰ (Pl. 62) dans lequel la signature serre le tracé et se positionne par rapport à la forme. Dans une peinture de 1956⁷⁸¹ la signature s'inscrit dans la courbe d'une coulure comme si le signe peint contraignait sa forme et sa place. Une autre⁷⁸² (Pl. 50) enfin, accole la signature au tracé du geste pictural. Elle fait alors office de butoir, de point final, de clôture. Cette proximité la fait appartenir à l'espace créé par le signe peint sur la feuille de papier. Elle s'est déplacée du côté de l'espace illusionniste qui n'est pas la surface plane du tableau qui la supporte habituellement.

Le passage du dessin au texte, et inversement, entraîne un changement de statut de ce que Schapiro nomme « le champ à surface plane distincte et à frontière définie ». Dans les dessins, ce fond indéfini et matériellement uniforme est l'espace dans lequel se déplace la forme en suspension. Cet espace devient surface plane, support de l'écriture à son bord inférieur par le simple fait du titre, de la date et de la signature de l'artiste. Rien n'a changé matériellement, il s'agit toujours de la même feuille de papier blanc mais la nature du signe a changé entraînant une modification de la perception du support sur lequel il se trouve. Autrement dit, le fond sur lequel la forme évolue redevient feuille de papier pour le signe écrit.

Claude Frontisi montre dans son ouvrage *Paul Klee : La création et sa parabole* que la dissociation entre support et subjectile chez Klee permet une identification et une localisation spécifique de l'espace de la représentation - celui de la peinture, distinct de celui de l'écriture - ce que confirme la répétition du texte présenté sous deux formes dans l'œuvre de Klee *D'abord surgi du Gris de la Nuit*. La dissociation chez Klee du support et du subjectile, produite par le collage de l'aquarelle proprement dite sur une feuille de carton rectangulaire, confirme la différence de nature entre le lieu de la représentation et le hors champ qui relève de l'objet tableau et de ses annexes (titre, signature, date, etc.). Le cadre préalablement tracé dans lequel le papier coloré vient se positionner, de même que les lignes pour l'écriture ou le trait de plume qui souligne les indications en bas de page : date, signature et numéro de l'œuvre, définissent très précisément les limites et les bords, la localisation de chaque élément constitutif du tableau. La transition de l'espace de

⁷⁸⁰ Datation posthume de 1957, oeuvre constituée de prélèvements de peinture à l'huile collés sur carton, 22 x 21 cm, collection privée (n°245 C.R.).

⁷⁸¹ Datation posthume de 1956, huile au couteau sur papier, 11,5 x 16,5 cm, collection privée (n° 130 C.R.).

⁷⁸² « *Iconographie médico-sylvestre* ».

représentation au plan support de l'écriture se produit donc lorsque titre, texte ou signature jouxtent le signe formel. Nous passons imperceptiblement d'un mode d'expression à l'autre sans que soit visible une frontière quelconque. Le positionnement dans la feuille et les conventions tacites évoquées par Schapiro suppléent une ligne de démarcation matérialisée.

William Rubin dans son texte « Picasso et Braque : Nouvelles considérations⁷⁸³ », rappelle qu'une des deux causes⁷⁸⁴ évoquées par Braque et Picasso à l'absence de signature au recto de la plupart de leurs toiles cubistes, signature reportée au verso, est la possible interférence entre la signature et le système de construction cubiste, d'autant plus lorsque la lettre entre dans la composition de l'image et pose la question de la différence de nature et de fonction des différents écrits. Jeu de trompe l'œil, tentative d'assimilation, d'absorption de la signature par l'image. Ses sources sont les propos rapportés par Kahnweiler⁷⁸⁵ et ceux de Picasso :

Nous n'avons pas voulu les [tableaux cubistes] signer à même la peinture, ça aurait gêné la composition⁷⁸⁶.

Si les deux artistes cubistes contournent le problème pour ne se consacrer qu'à l'espace plastique - l'écriture devenant signe formel, partie prenante de l'image qu'elle complète, à partir du moment où elle entre dans l'espace de la représentation (les trois lettres JOU associées à un parallélépipède irrégulier suffisent à évoquer le journal dans la *Nature morte à la chaise cannée* par exemple) - il n'en est pas de même pour Réquichot. Une part de son travail consiste à montrer que les deux moyens d'expression que sont l'écriture et le signe plastique ne sont pas totalement dissociés, qu'ils s'inscrivent même dans une

⁷⁸³ RUBIN, William, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Exposition, New York, MOMA, Bâle, Musée des Beaux-arts, 1989-1990, Paris, Flammarion, 1990, p. 13.

⁷⁸⁴ L'autre raison avancée est l'interchangeabilité des auteurs, voire même l'anonymat, confortant le projet de travailler ensemble à l'élaboration d'un système pictural, projet dont l'enjeu et l'ambition dépasse les revendications individuelles. Nous ne sommes pas très loin des projets utopiques des avant-gardes visant à l'établissement d'un vocabulaire plastique universel (néoplasticisme, suprématisme, etc.) qui suivront. Le désir aussi de tourner le dos à un savoir-faire, à une maîtrise du coup de pinceau, au génie de l'artiste pour regarder du côté du travail manuel, du métier artisanal. Finalement débarrasser la peinture du sentimentalisme associé à la personne. « Ils s'efforçaient, du moins à cette époque, d'éliminer toute écriture personnelle et recherchaient tout l'anonymat possible dans le maniement du pinceau. La très grande ressemblance des œuvres de Braque et de Picasso datant de cette époque n'est donc pas fortuite. » in KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris, sa vie et son œuvre*, Paris, Gallimard, 1968, p. 214.

⁷⁸⁵ KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Mes galeries et mes peintres : entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1961, p. 58.

⁷⁸⁶ BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, (1964), 1969, (Idées), p. 97.

relation d'influence réciproque, voire même de continuité, entraînant avec eux la transformation des champs dans lesquels ils s'expriment.

Coexistence

Dans son texte « *Espace et peinture*⁷⁸⁷ », Réquichot énonce la perception relative d'espace ou de plan que produit une toile blanche sur laquelle se trouve un point noir :

Un point dans la toile blanche suffit pour troubler la tranquillité de l'espace. Ce point, où se situe-t-il ? Sur la toile vierge ? Non, dans l'espace de la toile vierge ; il flotte dans sa profondeur immense. Ou encore : il ne flotte pas dans l'espace de la toile vierge, il est au contraire le seul élément d'espace visible : la toile est un plan, le point noir perce le plan et montre tout un infini noir. Et pour que les rôles du blanc et du noir s'intervertissent, il suffit de changer la pensée du regard.

Tantôt le blanc est l'espace infini, tantôt le noir ; les deux ne peuvent l'être ensemble au même instant de la pensée et pourtant : Si je pose deux points noirs, si je considère le premier de ces points comme un élément flottant dans l'espace blanc et le second comme un trou noir de la surface blanche, le blanc se trouve être simultanément plan et espace selon qu'on le compare au premier ou au second des points⁷⁸⁸.

C'est de ce changement de perception qu'il est question lorsque Réquichot passe de la forme à la lettre. Sachant que l'écriture n'est pas le point et qu'elle se déploie dans le plan d'une page, donc un « espace » bidimensionnel, par conséquence la présence de signes écrits dans une peinture définit l'espace autour comme plan. Ce passage-là permet la transformation sensible de l'espace blanc infini de la toile à la surface blanche, finie, support du texte. Torsion invisible et mentale qui se traduit par la perte ou l'acquisition d'une dimension.

Claude Frontisi aborde la question de la coexistence de l'écriture et de la forme plastique dans le tableau cubiste aboutissant à la création de « syntagmes mixtes » d'une part et à une influence réciproque d'autre part :

⁷⁸⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 84 / C.R., p. 249.

⁷⁸⁸ On pense aux propos de Kandinsky dans *Point, ligne sur plan* paru en 1926 : « Le premier élément de la forme est le point. Il est le silence dans la parole, l'arrêt dans l'écriture, le moment où l'élément matériel tend vers le zéro, moment qui marque le début de l'aventure plastique. C'est le contact de l'instrument avec le support. Le point contient en lui toutes les formes en puissance. Il se caractérise par une tension concentrique très forte. Dès que cesse en lui cette tension concentrique, vaincue par une poussée ou affaiblie en un endroit déterminé naissent les autres formes et tout d'abord la ligne droite. » De la rencontre entre le point et le plan et des forces exprimées sur le point, Kandinsky fait naître la ligne puis la surface et on imagine au-delà le volume et donc l'espace comme le démontrera par ailleurs Malévitch avec les développements du carré blanc mis en perspective dans les *Planites* puis en volume dans les *Architectones*. Il est intéressant de noter par ailleurs, les équivalences posées d'emblée par Kandinsky entre le silence, l'arrêt et le moment où la matière tend vers le zéro qui font du point l'origine commune de la forme plastique, de la parole et de l'écriture.

Le cubisme se lance d'abord dans l'exploration simultanée des deux modes signifiants, inaugurée sans doute en 1909 par Georges Braque avec *Le Pyrogène et le quotidien* « *Gil Blas* ». Au fur et à mesure que la représentation jusqu'en 1912, s'enferme progressivement dans l'hermétisme, les signes de l'écriture entrent en connivence avec ceux de l'image pour expliciter une lecture qui sans eux demeurerait incertaine, même si l'on tient compte du recours offert par le titre. Mais de manière plus fondamentale selon nous, *Le Portugais* de Georges Braque, *Nature morte au piano* de Picasso ou *La table* de Juan Gris, explorent chacune pour leur compte la convergence des ordres d'expression verbal et imagier, inventant du même coup des syntagmes mixtes constitués à partir de signifiants linguistiques et iconiques. De plus elles testent sur les premiers l'action des valeurs esthétiques et soumettent les autres à une déconstruction proprement analytique⁷⁸⁹.

S'il y a bien convergence des deux ordres d'expression dans l'œuvre de Réquichot dont l'ancrage initial porte aussi l'influence du cubisme via Jean Villon⁷⁹⁰, elle n'aboutit pas à l'émergence d'un « syntagme mixte » mais plutôt d'une forme intermédiaire - l'écriture illisible - qui tient à la fois de l'écriture et de la ligne spiralée. Plus proche sans doute de cet « ornement perturbateur » qu'évoque Cordier dans une anecdote concernant une petite aquarelle d'Henri Michaux :

C'était une petite aquarelle, d'une orientation opposée au tableau précédent, puisqu'elle représentait la limite abstraite d'une évocation poétique. Je l'avais remarquée dans la vitrine d'une librairie, boulevard Saint-Germain. Elle n'était pas signée, du moins au premier regard, puisque le vendeur me fit remarquer que le signe plastique que je prenais naïvement pour un ornement perturbateur était en fait la signature. J'appris alors qu'elle était l'œuvre d'un nommé Henri Michaux qui était, de plus, écrivain. C'est elle que je considère comme mon premier achat⁷⁹¹.

Les formes habituelles du signe plastique et du signe écrit (en l'occurrence là encore, la signature) sont modifiées jusqu'à perturber les repères. A partir de 1959, le travail d'encre et d'aquarelles de Michaux était régulièrement présenté à la galerie Cordier⁷⁹². Sa double pratique d'écrivain et d'artiste a probablement marqué Réquichot, comme elle a marqué bon nombre d'artistes à l'époque, dont Hantaï⁷⁹³.

⁷⁸⁹ FRONTISI, Claude, *Paul Klee : la création et sa parabole : Poétique, théorie et pratique en peinture*, Annecy, La petite école, 1999, p. 16.

⁷⁹⁰ Voir sur la rencontre avec Jean Villon en 1953-1954, les propos de Jean Criton cités plus haut en note.

⁷⁹¹ CORDIER, Daniel, in *Daniel Cordier : Le regard d'un amateur*, op. cit., 1989, p. 17. ; 2005, p. 15.

⁷⁹² Expositions Henri Michaux à la galerie Cordier du 3 février au 15 mars et du 21 octobre au 21 novembre 1959 et l'été 1960, très probablement visitées par Réquichot.

⁷⁹³ Les propos suivants de Michaux ont été relevés par Hantaï et conservés dans son atelier : « Tout, véritablement tout, est à recommencer par la base : par les cellules, de plantes, de moines, de proto-animaux : l'alphabet de la vie (...) la cellule seule peut encore sauver le monde, elle seule, saucisse cosmique sans laquelle on ne pourra plus se défendre. » Extraits de *Vents et poussières*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 2004, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 204.

Nous avons évoqué plus haut la place importante du tachisme, de l'abstraction lyrique et de l'art informel dans la scène artistique parisienne au cours de la décennie qui voit Réquichot développer son œuvre. Le signe est important pour des artistes tels que Simon Hantaï, Georges Mathieu, Henri Michaux, Georges Noël ou Giuseppe Capogrossi, associés d'une manière ou d'une autre à l'art informel. Chez Hantaï, Noël, Mathieu et Capogrossi, il n'a pas d'existence propre en dehors de l'espace pictural, ce qui n'est pas le cas pour Henri Michaux dont l'œuvre littéraire est plus importante peut-être que l'œuvre picturale. Catherine Bompuis, dans son article « Matière, geste, signe⁷⁹⁴ » publié dans le catalogue de l'exposition sur l'Art en Europe dans les années 1950 au Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, rappelle l'attrait de certains artistes américains de l'Ecole du Pacifique (Mark Tobey, Morris Graves) pour la calligraphie orientale, de Pollock pour les totems indiens, etc. Le signe, lorsqu'il est détourné d'un système linguistique, est utilisé chez ces artistes pour ses qualités plastiques et primitives, pour le rythme du geste qui le trace, quelque chose qui serait en-deçà du sens. Il devient une forme récurrente, un signe distinctif, une marque dans la peinture de Capogrossi ou bien danse du poignet, du bras et du corps tout entier dans la peinture de Mathieu ou de Pollock.

Pour Matthieu, figure emblématique et très populaire dès la fin des années 40, la question du signe est fondamentale et elle lui permet de se positionner non seulement par rapport aux avant-gardes qui précèdent mais aussi de définir l'abstraction lyrique contre l'art informel :

Georges Mathieu : On a tort de confondre abstraction lyrique et informel. Il existe, en effet, une peinture informelle au sens péjoratif du terme, que j'appellerai si vous le voulez non signifiante (ou insignifiante). Elle provient du fait que le cubisme et les mouvements du début du siècle ont détruits les signes anciens et donné ainsi naissance à une période intermédiaire de vide et d'anarchie, à une période d'informe. Mais, à côté de cela, il existe une autre tendance, la plus féconde de toutes, que j'appellerai la peinture structurante parce qu'elle est sur la voie de l'invention de formes et de la réincarnation des signes. En ce qui me concerne mon but est d'élaborer un langage nouveau à base de signes et de formes inédites.

- N'y a-t-il pas là un retour, même voilé aux premières recherches abstraites ?
- Absolument pas, car les lois de la sémantique sont désormais inversées. Autrefois, même dans les premiers mouvements abstraits, un signe était inventé pour figurer une chose donnée. Aujourd'hui, le peintre est le premier témoin du surgissement des formes. Un signe étant donné, il lui faut l'incarner⁷⁹⁵.

⁷⁹⁴ BOMPIUS, Catherine, *art. cit.*, p. 232-244.

⁷⁹⁵ Georges Mathieu, propos cités par Guy HABASQUE dans son article « Au-delà de l'informel », *L'Oeil*, novembre 1959, n°59, p. 68.

Matthieu analyse les avant-gardes comme une étape de déconstruction, de table rase, de destruction des signes anciens. Il n'en perçoit pas la dimension structurante et constructive. Il distingue l'invention d'un système de signes pour traduire une réalité existante, qui caractérise selon lui les recherches des grands pionniers abstraits, de l'invention d'un système de signes sans référents préexistants qu'il reste à incarner. Le signe selon lui précède, il ne représente pas un objet ou un concept, il existe et le travail du peintre est de l'incarner⁷⁹⁶. C'est en cela qu'il s'oppose à l'art informel qu'il qualifie « de période intermédiaire de vide et d'anarchie parce que non signifiante ».

Incarner un signe c'est donc, pour Matthieu, lui donner du sens, le rendre « signifiant ». L'objectif de Réquichot, en revanche, se situe en-deçà de toute signification, en-deçà du signe probablement et l'incarnation n'est pas liée à l'acquisition du sens. Il y a bien chez lui utilisation d'un espace plastique comme espace de rencontre entre signe écrit et signe plastique, mais alors que taches, aplats de couleurs, coulures sont juxtaposés et bien distincts chez Mathieu, il y a, chez Réquichot, une continuité, un lien ontologique entre la tache et la ligne qui en émerge et qui la prolonge, entre la spirale et l'écriture qui s'en dégage.

Pour ce qui est de l'œuvre d'Hantaï, il est difficile de ne pas évoquer à propos de ces questions de signes écrits, formels et d'espace pictural, les deux grandes peintures *Ecriture rose*⁷⁹⁷ et *A Galla Placidia*⁷⁹⁸ (PI. 63). Dans ce diptyque monumental que l'artiste réalise une année durant, de Noël 1958 à Noël 1959, travaillant à la première le matin et à l'autre l'après-midi, il confronte parallèlement dans l'espace pictural l'écriture (et pas n'importe quel texte puisqu'Hantaï recopie la Bible) et la touche (touches de couleurs juxtaposées et

⁷⁹⁶ Quand Mathieu dit : « Aujourd'hui, le peintre est le premier témoin du surgissement des formes. Un signe étant donné, il lui faut l'incarner. » Tout semble contenu au départ, il suffit de le révéler, de l'incarner. Il y a certaines similitudes avec ce que dit Fred Deux évoqué plus haut : « Là, très vite, je suis debout avec un crayon noir gras, je vais fermer et ouvrir les yeux et tracer des signes, mais de simples accidents (...) Ensuite je range et j'oublie complètement. Mais je sais qu'il y a un trésor qui est quelque part, une écriture : illisible et lisible seulement de moi. Va venir le moment où j'attaquerai dans ces fonds. » in WAT Pierre, *op. cit.*, p. 166 ; et avec ce que Klein exprime dans son Manifeste de l'hôtel Chelsea en 1961 à New-York : « Détaché et distant, c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dresse là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art naissant au monde tangible » (cat. exp. Yves Klein, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1983, p. 196).

⁷⁹⁷ HANTAI, Simon, *Peinture (écriture rose)*, 1958-59, encres de couleur, feuilles d'or sur toile de lin, 330 x 425 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou. Reproductions cat. exp. *Simon Hantaï*, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 2013, p. 86-88.

⁷⁹⁸ *A Galla Placidia*, 1958-1959, huile sur toile, 326 x 400 cm, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Ibid.*, p. 89-91.

superposées⁷⁹⁹ sur toute la surface en référence à la mosaïque du plafond du mausolée de Galla Placidia à Ravenne). La dissociation magistrale est par ailleurs nuancée, comme le remarque Dominique Fourcade dans le chapitre qu'il consacre à ces œuvres dans le catalogue *Hantaï* du Centre G. Pompidou, par la dénomination de ces œuvres tout comme par certaines autres peintures⁸⁰⁰ (**Pl. 63**) qu'il réalise dans le même temps, peu avant ou peu après, et dans lesquelles écritures et touches picturales sont superposées :

La plupart (des tableaux réalisés au même moment) comporte « seulement » des petites touches, mais trois au moins portent également de l'écriture, qui court tantôt par-dessus la peinture, tantôt en dessous, électricité excitante et filet imperceptible. Ce qui veut dire qu'il a pensé associer écriture et peinture, cette idée l'a au moins effleuré, mais qu'il les a dissociées au moment d'entreprendre *Ecriture rose* le matin et *A Galla Placidia* les après-midi. Encore que les choses ne soient pas catégoriques, c'est tout le contraire, puisqu'il lui arrivait, notamment lors de ses échanges avec Anne Baldessari, d'appeler *A Galla Placidia* « écriture grise », tandis que l'autre tableau est à plusieurs reprises nommé par lui « peinture rose » - ce qui est doublement vertigineux et en dit long sur sa navigation⁸⁰¹.

Dans *Ecriture rose*, le remplissage de la surface par cette fine écriture à l'encre produit une sorte de texture intimement mêlée au fond, qui rappelle celle de certaines « compositions unistes⁸⁰² » de Wladyslaw Strzemiński dans les années 1930. L'exercice quotidien quasi mystique consistant à recouvrir la surface de la toile de textes religieux au moyen d'une écriture serrée en quatre couleurs, produit une peinture illisible en raison des superpositions multiples. Le résultat en est une sorte de palimpseste qui place l'artiste non plus dans la position du génie créateur dont le geste sanctifié traduit l'inspiration mais dans celle monacale du copiste. Au dessin aléatoire des courbes et contre-courbes, tracé des impulsions de l'artiste qui caractérisait la période précédente succède la reproduction de textes existants.

Dans cette trame subtile que constituent les couches d'écritures qui se suivent, émergent des signes distincts dont la signification religieuse est mise en avant par l'artiste et dont la fonction première est de rompre l'uniformité de la surface d'écriture, ils apparaissent comme des formes sur un fond :

⁷⁹⁹ La technique employée par Hantaï est très précisément décrite par l'artiste dans la chronologie établie par Isabelle Monod-Fontaine et Bénédicte Ajac, *Ibid.*, p. 282.

⁸⁰⁰ Par exemple l'œuvre intitulée *Peinture* de 1958, huile sur toile et encre, 198 x 122 cm, coll. particulière, *Ibid.*, p. 68 et 75.

⁸⁰¹ FOURCADE, Dominique, « 1958-1959 : Petite touche et écriture, l'espace de deux chefs-d'œuvre », *Ibid.*, p. 70.

⁸⁰² Comme la *Composition Uniste 9* de 1932, par exemple.

Après avoir préparé la toile avec deux couches de peinture industrielle, et après avoir, après séchage, lentement gratté avec des lames de rasoir la surface pour la dégraisser et la rendre lisse et absorbant un peu pour les encres, j'ai eu peur (c'est Hantaï qui souligne) devant cette surface blanche sans aide et repère. Des semaines et des semaines de pattes de mouche la laissaient totalement vide. Pour m'encourager et aussi pour donner visiblement des signes du sujet, j'ai collé quelques feuilles d'or et aussi quelques éléments de la peinture antérieure, me disant, l'écriture devrait manger, surmonter tout ça. Plus tard sur une tache de feuille d'or, j'ai peint une croix grecque, sur une tache d'argent une étoile de David, et plus tard une éclaboussure devenant signe de Luther⁸⁰³.

A la lecture de ces mots d'Hantaï expliquant la technique mise en œuvre, il apparaît évident que même si l'écriture devait « manger, surmonter tout ça », le contexte, comme le résultat, demeure essentiellement pictural.

La dimension sacrée, l'ascèse et l'isolement, comme le secret qui président à l'élaboration de ces deux œuvres, tranchent avec l'engagement public d'Hantaï les années précédentes - en particulier aux côtés de Mathieu - et sont plus proches des conditions de travail de Réquichot mais en dépit de cette proximité, le rapport que ces deux artistes ont à l'écriture est bien différent. Il est, par ailleurs impossible que Réquichot ait vu ces œuvres étant donné le rendu public de la première en 1976 et de la seconde en 1998. La plasticité de l'écriture qui devient trame comme celle de ces formes simples (croix, carré...) qui sont tout autant signe que forme, brouillent les frontières et élargissent le champ du questionnement pictural pour ce qui est d'Hantaï. S'il maintient la dissociation entre écriture et peinture dans ces deux œuvres majeures, c'est qu'en aucun cas elle ne remet en question la peinture. Hantaï n'est pas écrivain, il fait basculer l'écriture du côté de la peinture.

L'œuvre de Réquichot est véritablement duelle et en aucun cas l'écriture y est subordonnée au pictural. Peut-être sur ce point est-elle plus proche de celle de Fred Deux chez qui la pratique autonome de l'écriture ne se manifeste que lorsque la possibilité de dessiner est compromise⁸⁰⁴. En 1966 Fred Deux commence à confronter dans un même temps, mais sur un support différent, dessin et écriture en prenant des notes sur la feuille qui sert de masque et protège le dessin en cours. Cette apparition du texte dans le temps du dessin devient systématique et noue de deux façons différentes la ligne. Le dessin n'interrompt pas la pensée qui se poursuit et se dépose à côté, à moins que la pensée ne

⁸⁰³ Extrait d'une lettre de Simon Hantaï à Dominique Fourcade, citée par D. FOURCADE, *Sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L., 2005, p. 18-19 / citée dans le cat. *Ibid*, p. 280.

⁸⁰⁴ En 1957, Fred Deux est atteint d'une maladie pulmonaire et alité. Ne pouvant dessiner, il se met à écrire un roman *La Gana* qu'il publie en 1958 sous le pseudonyme de Jean Douassot, d'autres écrits suivront à tendance autobiographique.

s'exprime plus précisément sous les deux formes, une seule ne suffisant pas à la dire toute entière. Ce n'est qu'à partir de 1977 que l'artiste réunit écriture et dessin sur un support commun qui n'est pas la toile mais le livre, en faisant ce qu'il appelle les « livres uniques⁸⁰⁵ ». Le basculement se fait de l'autre côté - le livre étant principalement associé à l'écriture même si son unicité le tire du côté de l'œuvre.

Chez Hantaï comme chez Fred Deux le questionnement est avant tout situé au niveau du croisement des champs : faire rentrer l'écriture dans le champ plastique pour Hantaï ou associer le dessin à l'écrit dans le champ littéraire pour Fred Deux en prenant la mesure des répercussions de ces déplacements sur la perception et la redéfinition des champs. Par l'écriture illisible, Réquichot fait entrer aussi l'écriture dans le champ plastique, tout comme il fait entrer de la plasticité et du pictural dans l'écriture, mais il ne situe plus seulement le déplacement au niveau d'un changement de support, il le pense au niveau du médium même plaçant écriture et signe plastique dans une relation de continuité et non plus d'opposition.

Le titre, la signature, la date et parfois un texte plus long, partagent donc, avec le signe plastique, un même espace matériel, support pour les premiers, subjectile pour ce dernier. Mais la frontière, étroite et non tangible, peut être facilement franchie. Si les positions respectives de ces éléments constitutifs du champ plastique déterminent leur rôle plus ou moins actif dans l'espace de la représentation, l'apparition de l'écriture illisible comme forme intermédiaire modifie les positions établies par l'introduction d'un troisième terme. Il s'agit de voir à présent comment il se met en place et comment les caractéristiques de l'espace dans lequel il apparaît s'en trouvent modifiées. La présence d'écriture illisible matérialise, de fait, un espace que l'on pourrait nommer espace intermédiaire, le rend à la fois support et subjectile ou ni support, ni subjectile.

Le dessin comme lieu d'une origine commune

Le repérage des textes au recto des œuvres de Réquichot n'a pas permis de mettre en évidence une catégorie d'œuvres qui serait particulièrement dotée. Peintures, collages,

⁸⁰⁵ Par exemple celui intitulé *La Malemort* en 1980

reliquaires, dessins peuvent ou non présenter un texte, identifié comme titre ou comme note en fonction des critères présentés plus haut. Ce qui apparaît plus intéressant c'est que si dans le cas des peintures, des collages et des reliquaires, la technique et les matériaux utilisés - très distincts de ceux de l'écriture - assurent de fait la distinction de l'ordre de la représentation par rapport à celui de l'écrit, dans le cas du dessin l'encre et la plume d'une part, le papier de l'autre, instaurent une proximité propice aux passages et aux transformations.

La recherche étymologique concernant un certain nombre de termes liés au dessin et à l'écriture tels que dessin, graphisme, ligne, trait, trace, écriture, signe, lettre⁸⁰⁶ fait apparaître que la technique employée n'est pas significative pour qualifier ces termes, pas plus que la nature de ce qui est représenté ni les matériaux utilisés ; ce qui, peut-être, l'est un peu plus, ce sont l'usage de « traits » et la qualité « linéaire » de la représentation. On note également une extension du sens de « graphisme » du domaine de l'écriture vers celui des arts plastiques, de même un élargissement du sens de « tracer », d'abord lié à la trace, l'empreinte puis à l'écriture pour gagner ensuite le domaine des arts plastiques. Le verbe « écrire » a aussi dans certaines significations antérieures le double sens de « tracer » pour dessiner ou pour peindre et celui d'écrire. Enfin le mot dessin qualifie soit un art, soit un acte, soit l'objet résultant de cet acte, soit une composition particulière, soit l'idée projetée. Tout ceci souligne cette parenté originelle, parenté de « lignage » qui nous intéresse particulièrement dans l'œuvre de Réquichot.

En tirant les conséquences de ces questions de définition, on peut établir que sont dessins, les œuvres réalisées principalement à partir de traits, de tracés linéaires, au crayon ou à l'encre sur papier ou carton. A partir du moment où l'on a affaire à des taches, larges coups de pinceaux, éclaboussures, étirement de matière et où l'huile est utilisée comme technique principale que ce soit sur toile, papier ou carton, les œuvres sont plutôt classées dans la catégorie « peinture ». La question pourrait être discutée pour la série « *Traces graphiques* », prise en compte dans cette catégorie en raison de l'intitulé donné par l'artiste, mais qu'il serait plus judicieux de traiter comme un ensemble à part entière, intermédiaire entre dessin et peinture. La « trace », comme le « signe » renvoie à une réalité absente. La relation du signe à cette réalité est de l'ordre de l'évocation, le plus souvent symbolique. La

⁸⁰⁶ Voir annexe 21.

relation de la trace à cette réalité est d'ordre physique. C'est cette réalité même qui produit la trace.

Le dessin se prête d'ordinaire à l'expérimentation :

La plasticité du dessin offre un cadre au sein duquel tout est possible : aucune résolution, aucune conclusion n'est attendue, tout est en mouvement et souverain⁸⁰⁷.

La technique peut être simple et immédiate, peu coûteuse. La feuille libre, le carnet, le crayon ou la plume, tout est à portée de main et facile à déployer. Chaque feuille nouvelle propose un vide à remplir, un nouvel espace vierge, un recommencement possible. La feuille est un terrain fertile. L'enjeu est moindre que sur la toile, moins définitif donc plus libre. Un atout pour Réquichot dont la production est quotidienne et la sélection exigeante. De plus la feuille de papier, la plume et l'encre sont des matériaux et outils communs à la pratique du dessin et à celle de l'écriture. Le format du support est sensiblement plus grand lorsqu'il est consacré au dessin, mais pas toujours.

Dans l'œuvre de Réquichot le dessin est bien le lieu de l'expérimentation mais il est aussi plus que cela. Les deux modes d'expression que sont l'écriture et le signe plastique, au-delà de leur développement propre, s'y rencontrent et cette confrontation en fait un espace hétérogène, en torsion, creusé ou modelé d'un côté par la perception volumique des formes qui naissent de l'agencement des spirales, ramené de l'autre à sa bi-dimension par les conventions tacites de l'écriture qui retrouve, naturellement, l'horizontalité⁸⁰⁸.

Plus qu'un espace de dialogue ou de frottements, le dessin est peut-être celui d'une morphogénèse (comme processus de développement des formes d'un organisme). C'est là que Réquichot réalise un « travail » - au sens de la parturition et non au sens marxiste du terme - un accouchement de formes ou d'écritures à partir de la ligne.

Se lier et se lire : écritures et spirales juxtaposées

L'analyse de deux dessins réalisés par Réquichot en septembre 1956 nous permet de mettre en évidence les changements qui s'opèrent dans le champ plastique.

⁸⁰⁷ CARAES et MARCHAND-ZANARTU, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁰⁸ Dessin n°436 C.R.

Dans le **premier dessin spiralé**⁸⁰⁹ (*Pl. 64*), au point virtuel où s'effectue cette transformation invisible du champ qu'opère le glissement du dessin à l'écriture, entre la forme dessinée et la signature, Réquichot place une ligne d'écriture illisible. Cette ligne horizontale dont la forme rappelle l'écriture mais qui n'en a plus le sens ni la fonction est à la fois le lieu et le signe de ce passage. Le lieu parce qu'elle se situe entre le dessin et la signature, c'est-à-dire entre la représentation et la feuille en tant qu'objet. Le passage parce que les écritures illisibles comme les dessins spiralés ont une même origine : la torsion d'une ligne et que le lien peut être fraternel ou filial. Une ligne donne d'une part un dessin spiralé d'autre part une écriture illisible, ou bien une ligne donne une spirale dessinée qui donne une écriture illisible qui - on peut le supposer - pourrait donner, au terme de sa transformation, une écriture lisible. Dans le cas de cette œuvre, la ligne d'écriture illisible est en cours de métamorphose, plus tout à fait la forme dont elle s'est peut-être détachée - le bout de spirale laissé en suspens en haut à droite par lequel le dessin semble se faire ou se défaire en ouvrant la forme rend possible la solution de continuité - pas encore écriture car non reliée à une langue, un alphabet, une syntaxe identifiable. La ligne d'écriture illisible du coup s'émancipe quelque peu de la fonction de titre alors qu'elle en occupe la place et par analogie l'évoque.

Le deuxième dessin a pour titre « **Neurogénèse** » (*Pl. 15*). Il a ceci de particulier qu'il rassemble et met en tension à sa surface les éléments graphiques de natures différentes dont Réquichot dispose, à savoir les formes dessinées à partir de spirales, une écriture illisible, une écriture lisible faisant du coup office de titre, la signature et la date. Le dessin est vertical et les signes lisibles que sont le titre et la signature se situent respectivement en bas à gauche et en bas à droite. Ils lestent l'image, lui donnent son sens de lecture et le titre guide l'interprétation du spectateur. Le dessin n'occupe pas l'espace central laissé vide du fait des formes spiralées qui s'inscrivent aux angles d'un hypothétique rectangle. La disposition des signes offre deux positions possibles. Sous l'angle de l'écriture illisible, en regard des conventions liées à l'écriture occidentale dont elle se rapproche formellement, le dessin devrait être horizontal. Ce qui placerait ce fragment d'écriture illisible en bas à droite et lui conférerait un statut de titre ou de signature. Le développement de l'écriture illisible introduit donc ici la possibilité d'un basculement à 90°

⁸⁰⁹ Dessin n°147 C.R.

du sens de lecture et de l'orientation finale de l'œuvre. Par contre, ce basculement rendrait difficile le déchiffrement des parties lisibles. L'écriture illisible suggère une position qui contredit celle donnée par le titre et la signature que retient le spectateur. La lisibilité a des exigences impératives. Il en résulte la coexistence de deux plans de perception. Le premier, compréhensible à nos esprits rationnels, qui fait de ces traits de plume sur le papier l'image de circonvolutions cérébrales ou de trajets nerveux en gestation, ce que le titre « Neurogénèse » induit et l'autre, dégagé des obligations de signifier ou de représenter, plus hermétique.

Un *Dessin d'insomnie* de Louise Bourgeois présente un autre dispositif associant lignes spiralées et écritures lisibles et un basculement du sens de lecture de l'écriture. Beaucoup plus tardif car daté du 7 janvier 1995, ce dessin⁸¹⁰ (Pl. 65) montre une trame abstraite et répétitive qui tient visuellement plus de la maille que de la spirale, mais qui résulte de la superposition partielle et approximative de lignes ondulées. Cette trame linéaire intuitive occupe l'essentiel d'une feuille de cahier. Le geste répétitif inscrit une régularité approximative qui produit une sorte de tricot linéaire, lequel repousse à la périphérie trois morceaux de phrases : « fil conducteur » et « le cauchemar de Hayter » en bas, « ligne tirée, ligne poussée » à droite. Ces mots déterminent un contexte : « fil conducteur » prolonge la métaphore textile au sens propre et joue aussi du sens figuré ; « le cauchemar de Hayter » confirme le sens haut / bas donné par l'usage des lignes d'écriture de la feuille de papier et par l'allusion à Stanley William Hayter - peintre et graveur britannique que Louise Bourgeois connaissait et dont certaines œuvres privilégient l'arabesque, l'entrelacs, le dessin automatique - référence l'ensemble. Ces deux premiers groupes nominaux prennent d'une certaine manière valeur de titre. Le troisième « ligne tirée, ligne poussée », basculé à 45°, est plus indicatif d'un mode opératoire. Lignes dessinées et lignes d'écriture sont juxtaposées comme dans le dessin de Réquichot. La « texture » du pavé de lignes tricotées renvoie à la fois au texte, au dessin et au tissu. La dimension textile est une sorte d'équivalent chez Louise Bourgeois de l'écriture illisible. Ces *Dessins d'insomnie* sont l'enregistrement d'une sorte d'errance de la main sur la feuille, errance de la pensée dans ces heures de la nuit où la fatigue associée à l'impossibilité de

⁸¹⁰ Dessin Inventaire Bourgeois 2349 : stylo à bille rouge sur papier ligné, 28 x 21 cm, collection Daros, Zurich. Reproduit dans *Les Ecrits d'artistes depuis 1940, op. cit.*, p. 27.

trouver le sommeil favorise la divagation des sens, la perte de la cohérence de l'état de veille et l'émergence de certains automatismes, de formes non contrôlées. Les liens que les mots établissent entre eux ou avec le dessin qui les jouxte ne sont pas totalement intentionnels. Les mots et les lignes n'entrent pas dans le projet d'une configuration maîtrisée. Ils ne sont pas partie du tout que pourrait être un texte ou une composition artistique. L'état final n'est pas anticipé, il se définit au fur et à mesure et n'est autre que l'ensemble des gestes (ayant produit des mots ou des formes) rassemblés sur une feuille. Le support donne sa cohérence et ses limites, ses bords, à ce qui s'est produit à sa surface. Marie-Laure Bernadac dit de cette forme d'écriture :

C'est une écriture brouillonne, jetée sur n'importe quel papier dans l'urgence. Une écriture sauvage, désordonnée, incohérente, compulsive, faisant des bonds, des coqs à l'âne, des associations libres de noms, d'idées. Se forge ainsi une nouvelle esthétique, celle du fragment, et de l'éclatement des frontières entre dessin et texte⁸¹¹.

« Fragments » puisés dans l'épaisseur du vécu de l'artiste ; « Eclatement des frontières » des catégories pour retrouver une pratique plus primitive de l'écriture, un état d'organisation de la ligne moins dissocié, moins soumis aux conventions du sens et dans lequel dessin et ligne surgissent indifféremment. Association d'idées, fil conducteur, tout est lié.

Le changement de sens décidé par Réquichot pour l'inscription de l'écriture illisible suggère peut-être le renversement de l'ordre établi par le sens de lecture habituel. La circularité des formes, induite par la révolution des spirales, encourage ce basculement du regard. On pourrait imaginer passer des formes spiralées à l'écriture illisible puis au titre et enfin à la signature. Ce mouvement engageant une sortie progressive de l'espace de l'image pour arriver à celui de la feuille de papier matérialisant l'œuvre signée et datée. La nature différente des trois textes marque les écarts qui les séparent. Le texte illisible appartient à l'image, la signature et la date appartiennent à l'objet dessin. Entre les deux, le mot « neurogénèse »⁸¹² dont le sens, précisément ici, contient toute l'instabilité d'un système en formation. Les quatre formes spiralées qui s'enroulent en accroissant leur diamètre à chaque tour, initient également un mouvement giratoire lorsque l'on passe de l'une à

⁸¹¹ BERNADAC, Marie-Laure, « Tendres compulsions : Les écrits de Louise Bourgeois », in *Ibid.*, p. 31.

⁸¹² La définition du mot « neurogénèse » renvoie à la formation du système nerveux par mitose. Les cellules neuronales se divisent pour se multiplier. Ces processus organiques sont analogues aux procédures de découpage et de répétition omniprésentes dans l'œuvre de Réquichot, tant littéraire que plastique, et plus particulièrement dans l'évolution des formes spiralées.

l'autre. Ce mouvement entraîne dans son sillage celui qui permet le passage de l'écriture lisible à l'écriture illisible, d'un univers à l'autre et propose plus qu'une alternative, une continuité.

La spirale et l'écriture illisible apparaissent simultanément dans l'œuvre de Réquichot et le dessin est le lieu de cet avènement⁸¹³. A l'exception des trois « *Traces graphiques* » sur papier, tous les dessins sont construits à partir de la spirale. Et c'est l'évolution formelle de celle-ci d'un dessin à l'autre qui permet de dissocier différentes séries et de définir une chronologie. La spirale fonctionne comme indice de datation relative, un peu à la manière de ces fossiles stratigraphiques que sont les ammonites, à la durée de vie courte et à l'ample développement géographique.

Sur l'ensemble des dessins qui couvrent la période de 1956 à 1961 (premiers dessins figuratifs exceptés) quelques-uns présentent des écritures illisibles - ces cinq dernières années sont également celles de l'émergence et du déploiement de l'œuvre poétique et celles des lettres illisibles, la première⁸¹⁴ date de 1956⁸¹⁵. L'écriture illisible est la plupart du temps située sous la forme spiralée⁸¹⁶ à la manière d'un titre ou d'une ligne de sol, horizontale, faisant office de socle (*Pl. 14*) ou en haut de la feuille, à l'emplacement habituel du titre dont elle n'a pas tout à fait la fonction du fait même de son illisibilité. Elle donne, en l'absence de toute autre écriture, le sens de lecture du dessin⁸¹⁷. La signature et la date, lorsqu'il y en a, sont situées le plus souvent en bas, à droite. L'illisibilité accentue le caractère formel et linéaire de l'écriture. La perception n'étant plus accaparée par la signification des mots, l'appréhension est globale et intuitive.

Dans les dessins où l'emplacement du titre est occupé par une écriture illisible - ligne autonome détachée du dessin - il apparaît d'emblée que le rapport de proportion est

⁸¹³ A l'exception de quelques peintures (n°196, 197, 201, 202, 203 C.R.) qui présentent les mêmes principes d'élaboration des formes et de composition d'ensemble que les dessins de la même époque mais qui font partie des œuvres mixtes ou hétérogènes que l'on étudiera par ailleurs.

⁸¹⁴ L'œuvre n°177 du C.R.

⁸¹⁵ L'écriture de « *Faustus* » ne se poursuit probablement pas au-delà de 1956 même si son influence persiste en particulier dans les titres donnés aux œuvres par l'artiste.

⁸¹⁶ Dessins n°147 et 148 C.R. ; dessin daté ? 9.56 et signé en bas à droite, encre à la plume sur papier, 23,5 x 17 cm, collection Prince Guy de Broglie, Paris (n° 160 C.R.).

⁸¹⁷ L'écriture illisible est située au centre en bas dans les dessins n°147, 148, 160 du C.R. cités plus haut ; à gauche en bas dans le n°151 ; à gauche en bas et à droite en haut, écriture basculée à 90° dans le n°149 ; en haut au centre dans les dessins n°174, 176.

équivalent : la taille des écritures illisibles est en accord avec celle des spires qu'elles jouxtent ce qui entretient l'ambiguïté de leur statut et facilite le sentiment de continuité avec les signes formels. Par contre les écritures illisibles sur les tableaux sont proportionnellement de plus grande taille que les écrits lisibles.

L'écriture illisible occupe et désigne cet espace de transition dont il est difficile de savoir s'il est support comme le développement linéaire et horizontal de l'écriture le suggérerait ou s'il est espace de représentation pour une ligne spiralee au développement particulier.

Le chaînon manquant : écritures et spirales accrochées.

D'autres dessins proposent d'autres configurations. Écritures illisibles et lignes spiralees ne sont plus juxtaposées mais contigües. C'est à la périphérie de la forme dessinée que se joue ce qui nous intéresse, à savoir les passages et les transformations. C'est dans les moments où la spirale n'est plus occupée à construire ou remplir la forme, qu'elle apparaît en tant que telle, élément premier d'un vocabulaire qui peut encore se simplifier pour devenir ligne ou se ré-agencer en écriture. Ce passage est rendu possible par cette qualité propre au dessin, cette oscillation constitutive entre une définition ferme des contours qui pose la forme dans l'espace et l'affirme comme une entité autonome et un inachèvement par endroits qui la montre en cours d'élaboration, en gestation ou en mouvement dans l'espace, encore instable et du coup ouverte.

Partons de cas précis pour comprendre ce que Réquichot met en œuvre.

Le **dessin n°318 (Pl. 7, Pl. 61)** de 1957 a ceci de particulier qu'il déroule des spires qui, dans la partie basse, rejoignent et traversent la ligne de texte lisible suivante :

Les reptiles ensevelis sous les paupières des capitales étoilées éclosent dans les soupirs de la forêt génitale - où les hyènes d'albâtre piaulent de famine sentimentale crucifiées par les lèvres Ossuaire du matin forestier Le Reliquaire du poète sans nom⁸¹⁸.

La proximité est grande. Lignes spiralees et textes sont en contact mais encore juxtaposés. Le texte est autonome et fonctionne presque comme un poème. Il évoque certains passages de « *Faustus*⁸¹⁹ » détaillés plus haut. Le texte et l'image ne sont pas dans un rapport

⁸¹⁸ Note de la main de l'artiste au centre en bas.

⁸¹⁹ Traité dans le chapitre « Notes dans le tableau ».

descriptif immédiat bien que l'on puisse imaginer des correspondances. Ils ne sont pas rabattus l'un sur l'autre mais ouvrent au contraire sur des espaces propres. Ce dessin n'est pas signé ce qui rend cohérente l'inscription « le reliquaire du poète sans nom ».

Le **dessin n°321**⁸²⁰ (*Pl. 66*), daté de 1958, présente une forme générale centrée et des lignes spiralées qui s'en s'échappent à la périphérie. Elles offrent plusieurs cas de figure. Soit elles sont interrompues par les bords du dessin et paraissent le prolonger au-delà, soit elles sont toutes entières contenues dans le cadre et s'achèvent en s'amenuisant - les spires se rétrécissent alors pour se terminer par un point ou un bout de ligne - soit elles perdent leur ordonnance circulaire et s'embrouillent pour donner quelque chose qui s'apparente aux écritures illisibles. Ces brins échappés de la texture particulière que forme l'agencement des spirales s'effilochent laissant leurs terminaisons en suspens ou en attente, comme saisies dans un état et une étape précise de leur évolution. La signature et la date, en bas à gauche sont presque intégrées à l'ensemble. Elles ne sont pas à leur place habituelle en bas à droite, et cette situation à proximité immédiate d'une extrémité ouverte de spirale semble en faire le prolongement naturel du trait dessiné.

Le **dessin n°342** (*Pl. 66*) présente un mouvement diagonal - du coin inférieur droit vers le coin supérieur gauche - qui en caractérise la composition. Ce mouvement est contrarié par le déploiement en éventail des spirales à la périphérie et par la traversée de lignes de spirales qui coupent orthogonalement l'axe principal. La transformation des spirales en écritures illisibles s'accroît. La structure est encore centrale. Elle se disperse à l'approche des bords en une variété de spirales plus ou moins resserrées, plus ou moins régulières dans leur déroulement, plus ou moins foncées, plus ou moins transformées soit en lignes continues, dénouées, soit en écritures illisibles. Certaines commencent à se dérouler parallèlement les unes aux autres. L'effet produit est celui d'une forme échevelée qui part de noyaux noirs rassemblés au centre de la feuille.

Le **dessin n°436** (*Pl. 67*) a été réalisé à l'encre, à la plume sur papier ocre avec des rehauts de gouache blanche. La gouache est toujours posée à l'intérieur des espaces clos ménagés par l'enroulement des spirales, ce qui permet de matérialiser ce cœur, de le distinguer du support papier et d'accentuer le contraste entre le blanc et le noir que produit

⁸²⁰ Dessin daté de 1958, encre à la plume avec rehauts de gouache sur papier ocre marouflé, 91 x 96 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n° 321 C.R.).

la condensation des premiers tours de spires. La composition comme pour le dessin précédent s'inscrit dans la diagonale, du coin inférieur gauche jusqu'au coin supérieur droit, mais elle est beaucoup plus concentrée. La forme s'évase un peu vers le bas et s'éparpille dans sa partie supérieure en spirales qui se prolongent hors du cadre et pour la plupart s'achèvent en lignes d'écritures illisibles, comme si ce qui s'amorçait dans le dessin précédent, se structurait de façon ordonnée dans celui-ci. Les lignes d'écriture elles-mêmes, non seulement se développent horizontalement - elles commençaient à rejoindre cet axe dans certains dessins antérieurs - mais elles s'interrompent pour reconstituer ce qui ressemble à des mots composés de lettres qu'il est inutile de chercher à déchiffrer. L'impression produite est que le sens n'est pas loin, qu'il pourrait être l'étape suivante. D'une certaine manière les lettres illisibles mettent en œuvre cette étape, non par la compréhension d'un texte qui deviendrait lisible mais par le titre qui donne une indication de contenu, comme une idée de la teneur, de la coloration de la lettre ainsi que de son destinataire et par une caractérisation formelle qui soutient cette indication, lui donne une configuration particulière.

En attendant, ce dessin-là, très clairement, témoigne du rôle actif de la spirale d'une part dans la création des formes, d'autre part dans la création de l'écriture. Il fonctionne de manière très démonstrative et prouve la continuité des deux pratiques, pratique plastique et pratique d'écriture en faisant du dessin le lieu de leur origine commune et de leur transformation.

Morphogénèse

Si l'on récapitule, plusieurs étapes marquent cette transformation : les formes spiralées sont moins ramassées, les spires perdent leur régularité, l'organisation en boucles est plus aléatoire, les lignes tendent vers l'horizontalité. Cette évolution particulière de la ligne spiralée se produit toujours en périphérie de la forme dessinée, comme si celle-ci se délitait à ses extrémités pour produire une « pseudo » écriture. Certains filaments spiralés s'échappent du nœud central, se déroulent à leur extrémité pour s'organiser différemment. La spirale se défait, la ligne se réorganise différemment en boucles irrégulières qui rappellent une écriture dans laquelle tous les mots seraient liés. C'est le passage d'une forme régulière d'enroulement des spires à une organisation irrégulière de la ligne et

l'approche de l'horizontalité qui évoquent l'idée de l'écriture même si cette organisation est aléatoire et spontanée et qu'en aucune façon il y a combinaison de signes pour former un langage⁸²¹ (*Pl. 68*). La parenté est seulement formelle.

Dans les « dessins spiralés » - terme générique donné par d'autres que l'artiste aux dessins à base de spirales qu'il réalise de 1956 à sa mort, le terme spécifique de « *Ressort à boudin* » utilisé par Réquichot ne concerne que les derniers, ceux réalisés en 1961⁸²² - le geste est répétitif, automatique. La ligne se tord, se recourbe, s'agence en spirales qui construisent la forme en produisant un effet de mailles. Le geste est également minutieux. Il n'engage que les doigts, à peine le poignet, comme c'est le cas pour l'écriture. La ligne apparaît comme l'élément premier, le principe de base dont l'organisation, la différenciation conduit soit à la spirale puis à la forme, soit à la spirale puis à la lettre, au mot, à la phrase. La ligne spiralée est à Réquichot ce que le point est à Kandinsky, la ligne droite et la couleur primaire à Mondrian et le carré à Malévitch : un principe de base. L'écriture naît donc de la spirale ou la spirale de l'écriture, selon que l'écriture se fait ou se défait, on y reviendra⁸²³.

Les dessins témoignent de deux systèmes d'organisation de la spirale. Soit par addition et accumulation pour former à partir de la spirale - élément de base - des structures complexes, sorte de cellules plus ou moins volumiques, plus ou moins agglomérées et plus ou moins en mouvement sur la feuille. Soit par mutation de la spirale elle-même qui, par le fait d'une organisation différente, se réorganise en écriture illisible. On pourrait dire que Réquichot fait évoluer sa spirale à la fois en amont et en aval, tout en exploitant toutes les possibilités d'évolution propres (modulation des spires plus ou moins grandes, épaisseur du trait plus ou moins large, variation du rythme plus ou moins dense et resserré). Ce faisant, il relie deux systèmes, celui des formes et celui des signes par une forme de base, la spirale et par un contexte commun, le dessin.

Ecrire et dessiner sont identiques en leur fond, disait Paul Klee⁸²⁴.

Pour Klee, la dualité n'est pas à l'origine entre écrire et dessiner, mais plutôt dans la complémentarité d'un principe féminin producteur de la forme et d'un principe masculin

⁸²¹ En particulier pour certaines lignes des dessins n°314 et 316 du C.R.

⁸²² « Petit lexique des termes employés pour définir les techniques de Bernard Réquichot », C.R., p. 190.

⁸²³ « Le principe du dessin à spirale était de répéter les lettres *e* juxtaposées. Réquichot avait commencé à les réaliser à l'encre de Chine mais pour ne pas interrompre le trait il choisira en 1957 le crayon feutre ou le stylo à encre. Plus tard, il utilisera le stylo à bille et à partir de 1961, les stylos à encre de Chine. » DELPECH, Jean, in CNAC/Archives n°10, *op. cit.*

⁸²⁴ KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 58.

déterminant la forme ainsi que dans l'opposition « données matérielles » par rapport aux « données idéelles ». La ligne, le ton, la couleur « qui ne sont pas des choses tangibles » relèvent de ces données idéelles au même titre que l'écriture. Pourtant dans l'analyse que Claude Frontisi fait des « tableaux-poèmes » de Paul Klee, il écrit :

Non seulement comme tant d'autres, ces œuvres juxtaposent image et texte, mais elles imbriquent ces deux expressions dans un dispositif qui les rend physiquement indissociables. De plus, dans un apparent paradoxe puisqu'il s'agit de peinture, le groupe consacre la suprématie structurelle et symbolique de l'écrit au sein même de la surface colorée⁸²⁵.

relevant le rôle actif du dispositif dans l'intrication de l'écriture et du dessin « physiquement indissociable » et le rapport hiérarchique qui s'instaure entre les deux pratiques en dépit de leurs liens.

Si nous reprenons l'aquarelle de Klee *D'abord surgi du Gris de la Nuit* de 1918 (PI. 69), elle présente bien, nous l'avons vu dans l'analyse de C. Frontisi, une localisation spécifique de l'espace pictural distinct de celui de l'écriture, mais il y a aussi un espace commun permis par le redoublement du texte. Celui-ci se trouve sous une forme cursive traditionnelle dans la partie supérieure hors champ - l'espace de l'écriture ; il se trouve aussi sous forme de capitales, insérées dans le format carré d'un damier, dans la partie inférieure qui se trouve être l'espace pictural. Ce dernier structure et organise le texte par une grille orthogonale et régulière qui quadrille l'espace de la représentation. Cette répétition permet l'adaptation du texte à la nature différente du lieu dans lequel il se trouve : subjectile ou support. Du coup, si la forme plastique rend difficile son déchiffrement, l'écriture cursive vient en appui⁸²⁶. La lisibilité est une donnée importante pour Klee. Claude Frontisi démontre dans ce cas précis comme dans d'autres⁸²⁷, que le texte résonne étroitement avec les formes picturales qui en proposent à la fois une traduction possible sans qu'elle soit littérale et donc limitative, et un élargissement. Inversement, les signes écrits en s'insérant dans la surface colorée jusqu'à en devenir des éléments constitutifs et donc des éléments picturaux perdent en lisibilité. Cette perte est compensée par la répétition du texte (sous forme cursive, lisible) qui conditionne en retour l'interprétation des éléments picturaux.

⁸²⁵ FRONTISI, Claude, *op. cit.*, p. 5.

⁸²⁶ Transcription littérale du texte : « Einst dem Grau der Nacht enttaucht/ Dann schwer und teuer/ und stark von Feuer/ Abends voll von Gott und gebeugt/ Nun ätherlings vom Blau umschauert,/etschwebt über Firnen, zu klugen Gerstirnen. » que Frontisi traduit par : « D'abord jailli du Gris de la Nuit/ Puis rendu lourd et précieux/ et fort par le feu/ Au soir empli de Dieu et ployé/ A présent éthéré et tout frissonnant de bleu,/ s'élève aux dessus des neiges éternelles, jusqu'aux astres sagaces. » *Ibid.*, p. 12.

⁸²⁷ Par exemple *Avec le delta brun*, de Klee, 1915, aquarelle 20 x 23 cm, Paul Klee Stiftung, Berne.

Les « poèmes-affiches » de Raoul Hausmann confèrent par le biais de l’affiche une dimension visuelle à l’écriture mais le statut de l’affiche, comme celui de la carte postale, se prête de fait à la rencontre du texte et de l’image. Dans les collages dadaïstes et les photomontages, l’écriture bascule du côté de l’image dont elle entre dans la composition au même titre que la photographie ou le papier découpé. Elle en est un des éléments constitutifs. Le collage et photomontage *Dada Cino*⁸²⁸ (Pl. 69) que Raoul Hausmann réalise en 1920 témoigne bien de la différence de statut du papier bleu qui est à la fois le plan/support du texte écrit en bas à gauche et le fond/subjectile du collage - le collage étant construit à partir de lettres typographiques découpées, de fragments de journaux, de photographies. Ces lettres découpées, bien qu’écriture, sont utilisées autant pour ce qu’elles disent que pour leurs caractéristiques formelles dans le collage, ce qui n’est pas le cas du texte manuscrit qui n’a qu’une valeur informative et n’entre pas dans la composition, ou de façon très marginale. Cette distinction disparaît dans les peintures que cet artiste réalise dans les années 1962-63 comme en témoigne le *Tableau-écriture*⁸²⁹ (Pl. 69). Les lettres flottent dans l’espace coloré, elles ne sont plus assujetties au mot, pas plus qu’à l’horizontalité de l’écriture, ni même au plan en raison de leur différence de taille qui donne l’illusion d’une profondeur. Les initiales qui font office de signature et les deux chiffres de l’année encore conventionnellement situés en bas à gauche pourraient être le double compacté, le monogramme du nom et du prénom dont les lettres se sont échappées et envahissent librement le champ pictural.

Dans les œuvres de Réquichot qui réalisent le passage entre l’écriture et le dessin spiralé, il n’y a pas dissociation entre le fond de la représentation et le support de l’écriture, ce qui favorise la continuité entre les deux. C’est dans le blanc du papier, en un lieu non précisément déterminé que la transformation se fait. Réquichot propose donc, non une juxtaposition de ces deux modes d’expression, plus ou moins articulée, mais véritablement une origine commune située dans le premier retournement d’une ligne sur elle-même, dans la première boucle dont la finalité - écriture ou dessin - est encore indéterminée, ou encore la continuité, une pratique générant l’autre.

⁸²⁸ HAUSMANN Raoul, *DadaCino*, 1920, collage et photomontage, 31,7 x 22,5 cm, collection particulière.

⁸²⁹ *Tableau-écriture (1.X.62, n°90)*, 1962, huile sur toile, 92 x 72 cm, Musée départemental de Rochechouart.

Dans les dessins mescaliniens de Michaux, des formes non dissociées d'écriture primitive et/ou tracés sismographiques suggèrent des continuités possibles. Dans certains d'entre eux, l'écriture très clairement se défait pour produire de simples tracés linéaires (*Pl. 70*). Dans d'autres coexistent des oscillations purement linéaires et des bribes d'écritures plus ou moins lisibles. La prise de Mescaline génère ces dé-formations qui sont l'expression d'une sorte d'indistinct matriciel dans lequel signes écrits et formels fusionnent sous la forme de lignes primitives :

Double polarité de la ligne, à la fois ligne d'écriture de phrases effilochées au fil de la page, de mots loqueteux et de syllabes décomposées, et ligne de l'espace pictural éclatée en traits brisés... Les trajets pictographiés de la drogue confondent espace pictural et plastique. L'expérience hallucinogène dévoilerait donc une des raisons de l'étroite corrélation entre écriture et peinture, modes d'expression moins opposés que complémentaires dans l'œuvre michaudienne : aux sources de cette indistinction entre graphisme et écriture, un processus identique de métabolisation d'un vécu sensoriel originaire sous la forme de pictogrammes ou signifiants formels⁸³⁰.

Chez Réquichot, ce parcours à rebours pour retrouver le point de jonction, l'état initial où les deux pratiques sont encore indifférenciées s'accomplit de façon délibérée et sans l'effet des psychotropes.

On retrouve ce passage entre écriture et forme plastique dans certaines peintures de Georges Noël⁸³¹ du début des années 60 et ce n'est probablement pas un hasard que celles-ci soient redevables de l'œuvre de Paul Klee dont l'influence sur cet artiste est avérée. Ces œuvres, contemporaines de celles de Réquichot, présentent sur la toile traitée en épaisseur des signes, fortement liés à l'écriture. Les titres en témoignent. Pour exemples ceux de deux peintures du début des années 60 : *Naissance de formes engendrées par des signes*⁸³² ou *Écritoire aux signes libres en blanc N°2*⁸³³ (*Pl. 70*).

La première est recouverte de pictogrammes dessinés qui se répartissent sur la quasi-totalité de la surface. Ils s'organisent dans la partie centrale du tableau par rapport à

⁸³⁰ BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 1999, (Les empêcheurs de penser en rond), p. 175.

⁸³¹ Georges Noël est né en 1924 à Béziers, il est de la même génération que Réquichot et s'installe à Paris en 1957.

⁸³² Peinture de Georges NOËL titrée *Naissance de formes engendrées par des signes*, datée au recto, en haut, à droite de novembre 1961, technique mixte (acétate de polyvinyle, silice, pigments) sur toile. 114 x 146 cm, signée au recto, en haut, à gauche, succession Georges Noël.

Reprod. sur le site : <<http://www.georgesnoel.org/>>

⁸³³ *Écritoire aux signes libres en blanc N°2*, 1963, technique mixte (acétate de polyvinyle, silice, pigments) sur toile, 130 x 97 cm, succession Georges Noël, reprod. sur le même site.

une trame de lignes horizontales et disparaissent au centre pour laisser place à un carré noir, enchâssé dans un carré noir évidé. Au-delà la composition se prolonge en carrés emboîtés dont la transparence préserve l'inscription des signes. Le titre laisse supposer l'antériorité de l'écriture et introduit un lien de génération. Le L majuscule se trouve être aussi deux segments de droite se coupant à angle droit, le O un rond, le T un segment coupant l'autre en son centre, etc. comme le souligne Georges Noël commentant sa signature qui figure en haut à gauche du tableau :

La signature, en haut à gauche, renforce le titre du tableau. Il y a corrélation évidente. Le N à l'envers est une forme, le O rentré dans le E est une autre forme, le L la moitié d'un rectangle et le E si on le ferme est un rectangle divisé par 2. Ce que je veux dire par là, c'est que la signature formée de 11 bâtons plus 1 cercle, donne naissance à des formes, à des rectangles d'où le titre du tableau. Ce tableau est l'affirmation d'une volonté de transformer l'écriture et de doter l'œuvre d'un caractère formel. Bref, c'est le désir de sortir du graphisme pur pour arriver à une architecture, à une restructuration⁸³⁴.

Si le signe donc, et plus précisément la signature, donne naissance à des formes, certains tracés indéchiffrables ne renvoient pas à un langage mais à la peinture même comme « préfiguration du langage » :

René Berger intitule la préface du catalogue⁸³⁵ « Georges Noël ou la peinture avant la lettre », soulignant qu'il ne s'agit pas de graffitis car ils ne sont pas déchiffrables, ni de cryptogrammes car il n'y a pas de code secret qui les formule. En revanche, ce tracé est l'indice d'une présence qui nous fait signe. Ce tracé donc, comme le signe, a une « vertu opératoire » mais au lieu de renvoyer à un sens externe au signifiant, il boucle le sens sur la peinture elle-même comme « préfiguration du langage ou de la pensée en mouvement⁸³⁶ ».

Les tracés dans les toiles que Georges Noël peint dans les années 1958-1963 associent formes plus ou moins géométriques et signes introduisant l'idée d'une écriture dans une relation de génération qu'elle se produise dans un sens ou dans l'autre.

La seconde œuvre libère non seulement les signes mais aussi les lignes qui flottent en maintenant un semblant de parallélisme dans la partie supérieure du tableau - cadre encore allusif aux lignes d'écriture - puis peu à peu se distendent, se raréfient, servent de portée où s'accrochent les signes dans la partie centrale et inférieure. L'œuvre s'élabore autour de signes archaïques et d'écriture en mouvement. Margit Rowell en 2011 en décrit les deux

⁸³⁴ Interview de Georges Noël par Gladys Fabre, cat. exp. *Georges Noël*, Paris, Centre national des arts plastiques, 1985, p. 58. Cité dans le livre *Georges Noël*, Paris, édition de la différence, 1997, p. 42-43.

⁸³⁵ Catalogue de la seconde exposition Georges Noël dans la galerie Paul Facchetti en juin 1961.

⁸³⁶ FABRE, Gladys in *Georges Noël*, 1997, op. cit., p. 42.

paramètres fondamentaux, le signe d'une part et un support fortement « matériel⁸³⁷ » d'autre part :

Attiré par le dessin et l'écriture, très vite, il invente le support qui caractérisera son œuvre pour toujours : un mélange de pigments purs, de sable et de colle qui produit une surface brute, granuleuse ou veloutée, selon le dessein de l'artiste. Cette matière se prête à son écriture qui court en surface ou incise, mais aussi arrache ou triture les fonds. Son vocabulaire de signes, mystérieux et magiques, porte l'empreinte de sa fascination pour les cultures archaïques. Le terme « Palimpseste » qu'il affectionne depuis ses débuts exprime donc à ses yeux la superposition et l'effacement successifs de couches de matière picturale, de sens, de temps, et de signes⁸³⁸.

Georges Noël regarde du côté de Klee mais aussi de Pollock, de Manzoni, de Fontana, de Dubuffet et de l'informel, croisant en cela les centres d'intérêt de Réquichot. Il s'intéresse aussi aux photographies de graffitis de Brassai et à certaines cultures primitives qu'il approche lors de ses voyages dès les années 70 (Pérou, Equateur, Mexique, plus tard Japon, Mali, Burkina-Faso...). Le terme de « palimpseste », par lequel il qualifie un bon nombre de ses œuvres, témoigne là encore de cette relation forte à l'écrit. Il introduit, comme le souligne Margit Rowell, les notions d'effacement par superposition, de réemploi, de confrontation de temps différents et d'illisibilité :

En détériorant la lisibilité, Georges Noël donne à l'écriture une matérialité plus secrète, plus énigmatique, porteuse d'un sens qui s'inachève dans les vides où s'entrevoit la matière du support. Car sans doute son identité, toujours reconnaissable, compte moins que le lieu où elle se place et d'où elle s'absente, à la fois proche et sur le point de disparaître, accomplie et inachevée, sans signification assurée ou univoque. (...) Dans les débordements de la graphie, entre la dépense intense et la rétention surgissent souvent des traces comme des résurgences du passé. Il s'agit pour Georges Noël à la fois de se souvenir et d'oublier⁸³⁹.

Autant de questions précédemment abordées dans l'étude de l'œuvre de Réquichot mais à la différence de ce dernier, Georges Noël ne développe pas un travail d'écriture. La genèse commune entre le tracé formel et l'écriture ne se produit qu'au sein du tableau. Elle ne se poursuit pas sur la feuille de papier à l'exception peut-être de la page de garde du catalogue de son exposition personnelle chez Facchetti en 1964 qui reproduit un dessin entièrement et uniquement composé de signatures qui s'enchevêtrent, témoignant ainsi d'une

⁸³⁷ La technique utilisée par Georges Noël pour ses supports est un mélange d'acétate de polyvinyle, de silice et de pigments sur toile.

⁸³⁸ Margit ROWELL, présentation du site Georges Noël disponible sur : <http://www.georgesnoel.org/presentation/>

⁸³⁹ GUIGON, Emmanuel, *Georges Noël*, Galerie Thessa Herold, 2008.

multiplication qui entraîne simultanément l'affirmation et l'effacement du nom. Cependant, même au plus fort de cet enchevêtrement, l'écriture n'en devient pas pour autant illisible.

L'œuvre de Georges Noël est présentée dès 1957 par la galerie Paul Facchetti. Il est également proche d'artistes tels que Hains, Villeglé et Dufrêne et il participe en 1963 à l'exposition « La lettre et le signe dans la peinture contemporaine » à la galerie Valérie Schmidt aux côtés des lettristes, d'artistes informels et des peintres dits « du signe indépendant⁸⁴⁰ », tous préoccupés par la place du signe dans leur pratique, qu'il soit signe formel ou linguistique. Un contexte en marge duquel Réquichot se tient mais qui traduit un courant, une tendance de l'époque à laquelle n'échappe pas son propre travail. Il est difficile de savoir, là encore, si Réquichot et Georges Noël se sont rencontrés ou s'ils avaient connaissance du travail de l'autre. Noël interroge plus généralement le signe que l'écriture même si cette dernière, sous toutes ses formes (calligraphique, cunéiforme, musicale ou typographique) puisées dans les cultures archaïques et non occidentales, lui sert de source d'inspiration. Par ailleurs il place sa recherche exclusivement sur le terrain de la peinture, du dessin et de l'estampe, ce qui n'est pas le cas de Réquichot.

L'entreprise à laquelle s'attelle Réquichot n'a pas pour objectif la création d'un système de formes qui tienne de façon stable dans l'espace de la feuille ou de la toile, il n'a pas pour ambition de définir un vocabulaire formel à visée universelle (à la manière d'un Mondrian ou d'un Malevitch), pas plus que de découvrir une autre manière de représenter le monde (comme les cubistes) ou de rendre manifeste l'ordre qui structure l'ensemble du vivant comme celui de l'esprit (l'art, la musique, la poésie étant pour Klee les moyens d'y accéder). Il situe son travail très précisément dans un espace de formation. Un espace où les formes sont en cours de gestation et non stabilisées. Réquichot les maintient dans cet état de déséquilibre dynamique où rien n'est véritablement défini mais en cours de définition. Son œuvre propose un processus de genèse et non sa représentation. Il n'y a pas de distinction entre le procès et l'image. Le procès fait l'image.

S'il rejoint sur ce plan les propos de Klee :

La genèse comme mouvement formel, constitue l'essentiel de l'œuvre⁸⁴¹.

Leurs positions diffèrent quant au rôle du créateur. Klee affirme :

⁸⁴⁰ Figurent également dans cette exposition Dufrêne, Filliou, Gysin, Hains, Isou, Hantaï, Lemaître, Pomerand, Johns, Kline, Matthieu, Soulages, Tàpies, Twombly, Villeglé.

⁸⁴¹ KLEE, Paul, *op.cit.*, p. 57.

Je suis Dieu. Tant de divinité s'est accumulée en moi que je ne puis mourir. Ma tête brûle à en bondir. Un des mondes qu'elle abrite est encore à naître. Cependant je dois souffrir avant l'accomplissement⁸⁴².

Alors que pour Réquichot, le créateur est un simple canal : il transmet sans interpréter :

Le créateur, créant sous la pression intérieure du sublime est vraiment « l'inspiré ». Transmetteur automatique du sublime, il évite le truchement d'une reconception déformante. Son œuvre appartient « au sublime brut »⁸⁴³.

Le caractère « brut » des éléments plastiques qu'il met en jeu ou qui le traversent, explique leur indétermination. Ils contiennent potentiellement plusieurs définitions, plusieurs affectations possibles. Leur devenir n'est pas totalement prévisible. Il reste toujours ouvert. D'où les combinaisons, la mixité, les variations, le déploiement. Réquichot maintient le matériau avec lequel il travaille dans un état d'indétermination qui augmente sa plasticité, sa malléabilité, « il évite le truchement d'une reconception » qui en arrêterait probablement la forme. Rien ne doit se figer. La question fondamentale de l'inachèvement est au cœur de l'œuvre.

L'écriture illisible résulte donc d'une déformation de l'écriture, ce dont témoignent les fragments libres apparentés à des titres⁸⁴⁴, ou d'une formation singulière de la spirale dessinée. Dans le premier cas quelque chose se défait, on est du côté de la perte, perte du sens entre autre. Dans le deuxième, quelque chose s'élabore à partir de la répétition régulière de spires pour aller vers une organisation particulière, non systématique.

Les deux mouvements coexistent dans l'œuvre et convergent dans la production d'écriture illisible. C'est-à-dire convergent vers cette forme commune qui tient à la fois du scriptural et du figural⁸⁴⁵ conformément à la source étymologique des deux pratiques, unie à l'origine dans le terme grec de « graphein⁸⁴⁶ ». Cette forme commune qui marque une avancée notable dans le devenir indéterminé de l'œuvre de cet artiste.

⁸⁴² KLEE, Paul, *Gedichte*, Zürich, Arche, 1960 / éd. bilingue italienne, *Poesie*, Milan, Guanda, 1978, p. 102, cité par FRONTISI, Claude, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁴³ *Les Ecrits*, 1973, p. 161 / C.R., p. 282.

⁸⁴⁴ Par exemple dans les œuvres n°147 et 149.

⁸⁴⁵ Bruno DUBORGEL à propos de l'œuvre d'Adolf Wölfl dans *Figures du Graphein*, *op. cit.*, p. 9 : « Où commencent et où finissent, dans cette mêlée des signes et porosité des frontières de leurs territoires, le figural et le scriptural, le graphein - écrire et le graphein - dessiner, le musical et l'ornemental, le lisible, le visible et l'audible, le graphe, la graphie, l'image et le fleuron décoratif ? »

⁸⁴⁶ *Dictionnaire Grec-Français* d'André BAILLY, Paris, Hachette, 1950 et *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Paul CHANTRAINE, Paris, Klincksieck, 1968.

Troisième partie : Fusions

Vers l'innommé, l'illisible et l'informe

De la source à la mer

Mais en mon temps, au commencement...⁸⁴⁷

Réquichot situe « *Faustus* » dans un temps avant le temps qu'il apparente au rêve ou à celui des mythes fondateurs obscurs et chaotiques dont il garde le caractère indéfini :

Au commencement nous étions tous un par et dans l'absence.

Là je dormais...⁸⁴⁸

Elle (Sémiramis) dormait d'un sommeil profond, lointain, insaisissable, immatériel ; elle était toute vêtue de cette robe d'absence dont le songe est la forme... elle n'était pas là (...) ⁸⁴⁹.

Ce temps est associé à la nuit parce qu'à l'origine étaient les ténèbres⁸⁵⁰ et que l'esprit, la nuit, dans le sommeil, n'est pas tenu par une pensée formalisée, il erre plus librement. La pensée voyage en deçà des choses à la rencontre d'une origine, mais aussi au-delà vers leur fin. Les « jardins de la mort » sont évoqués à diverses reprises. Le temps semble aboli :

Demain n'était jamais. (...) Hier n'était jamais⁸⁵¹.

Il n'est plus linéaire mais circulaire ou plutôt compressé, les termes se confondent :

Plus l'instant qui passe s'enfonce dans le passé plus il s'approche du commencement plus il se joint à l'énigme⁸⁵².

Les mesures qui le découpent, le sectionnent, le maîtrisent, le rationalisent, disparaissent :

⁸⁴⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 55.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴⁹ Répété à deux reprises dans la page. *Ibid.*, p. 54.

⁸⁵⁰ La Genèse (1-1).

⁸⁵¹ *Les Ecrits*, 1973, p. 57.

⁸⁵² *Ibid.*

En mon temps il n'était pas de jour, il n'était pas de mois, il n'était pas de siècle ni toutes ces portions qui forment des césures et dont chaque nouvelle porte un nombre de plus. Les siècles étaient sans nombre⁸⁵³.

Si la Genèse s'attarde sur la création et sur ce qu'elle engendre, elle reste peu précise sur ce qui était avant la création :

Lorsque Dieu commença la création du ciel et de la terre, la terre était déserte et vide, et la ténèbre à la surface de l'abîme ; le souffle de Dieu planait à la surface des eaux...⁸⁵⁴

Réquichot place justement « *Faustus* dans cet « avant la création », cet avant toutes choses qu'il s'efforce de concevoir comme un envers de ce qui est, n'ayant d'autres moyens de nommer l'« innommable ». Il s'agit pour lui de déjouer le processus de la pensée qui pose des limites, des contours et des noms pour essayer de penser un commencement :

Sous chaque paupière veille une Eve qui raconte l'histoire du commencement⁸⁵⁵.

L'indéfinissable dans lequel Réquichot s'installe et qu'il s'efforce de creuser n'est qu'un point de départ.

Dans la Genèse toujours, Dieu à partir du vide, des ténèbres et de l'abîme, suivant des opérations de séparation, de différenciation et de multiplication, façonne le monde en sept étapes qui déterminent la création. Il y a bien, nous l'avons vu, des opérations de division, de fragmentation et de multiplication dans l'œuvre de Réquichot mais elles ne vont pas dans le sens d'une différenciation. Au contraire le mouvement qui s'opère dans l'œuvre, tant littéraire qu'artistique, ne part pas de rien mais le plus souvent d'une origine différenciée et distincte et la porte vers une forme moins organisée. Il mêle les éléments initialement séparés, désolidarise ceux qui sont cohérents pour obtenir une matière informe, un tout globalisant. L'individu perd son individualité, le langage organisé se défait et devient poésie phonétique, l'écriture devient illisible, la ligne ne s'organise plus en figures mais en spirales et en spirales de spirales, la matière s'agglomère en papiers collés et reliquaires. De la source à la mer, un retour vers l'informe s'opère. Le mouvement s'oriente vers un indifférencié qui engendre une interrogation sur les limites du définir et donc sur l'indéfinissable. Il s'agit de débarrasser les mots de leur forme, de leurs sons et de leur sens.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁵⁴ Genèse (1-1).

⁸⁵⁵ *Les Ecrits*, 1973, p. 57.

Ce qui détermine le sens de cette trajectoire c'est l'insatisfaction existentielle qui se dégage du « cantique de l'adoration » et qui fait écho au monologue de Faust, la nuit :

Philosophie,
Droit, médecine,
Théologie aussi, hélas !
J'ai tout étudié à fond avec un ardent effort.
Et me voici, pauvre fou,
Tout juste aussi avancé que naguère ; (...)
Je vois que nous ne pouvons rien connaître⁸⁵⁶.

Réquichot / Faustus est porté par ce mouvement réflexif qui l'amène à interroger toutes choses. Comme Faust, il fait le constat du chemin parcouru :

Car j'ai connu tout ce qu'on peut connaître, j'ai fait tout ce qu'on peut faire, je fus tout ce qu'on peut être...⁸⁵⁷

Mais si ce dernier, ayant sacrifié sa vie à la soif de connaissance, se laisse tenter par les plaisirs matériels au sacrifice de son âme, c'est à la fois au corps, à l'âme et à l'esprit que le Faustus de Réquichot, poursuivant ce mouvement vers l'indéfini, s'apprête à renoncer :

... et maintenant il me faut dire adieu à mon corps, à mon âme, adieu cher Faust, adieu à tous les Faust, adieu à l'aventure car tel était le commencement : une ignorance sans aventure. Adieu au soleil de l'esprit⁸⁵⁸.

Le « je » féminin, le « je » pluriel et le monde

La question du double et du multiple indissociables de « *Faustus* » a été soulignée au début de cette thèse. Le « je » qui en traverse les textes est pluriel et les entités qu'il incarne sont principalement masculines - Narcisse, Orphée pour les principales - mais parfois aussi féminines⁸⁵⁹.

La figure de Sémiramis⁸⁶⁰ qui apparaît dans le texte « *Faust de son balcon au crépuscule* » est celle des origines. La femme n'est pas individualisée, elle n'est pas nommée mais catégorisée. Il n'y a pas derrière ses personnages féminins une femme précise, hormis peut-être sa mère. Il y a la femme la nuit à la fenêtre, un motif récurrent qui est aussi

⁸⁵⁶ GOETHE, J.W., *op. cit.*, p. 14-15.

⁸⁵⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 61.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ « *Et je fus Pénélope au fil de mes jours...* », *Ibid.*, p. 47.

⁸⁶⁰ Sémiramis, reine légendaire de Babylone selon des sources grecques, celle de Ctésias de Cnide (V^e av. J.C.) et de Diodore de Sicile (I^{er} s. av. J.C.), élevée par des colombes et fondatrice de la cité de Babylone et des jardins suspendus auquel il est fait allusion.

Sémiramis, la figure féminine qui pense, sorte d'allégorie de la mélancolie⁸⁶¹. Cette femme-là est dissociée du monde, solitaire, femme en deuil réduite à un regard posé sur le monde, plus vivante mais « point morte tout à fait⁸⁶² ». Une femme « fenêtre », à distance, « en attente », entre deux. Une femme « qui désespère de vivre et de jouir⁸⁶³ », prisonnière de la réalité qu'elle ne parvient pas à accepter, qui croit y échapper par le rêve et en arrêtant de vivre. Il y a la femme du peuple, mi-marchande des quatre saisons mi-prostituée, portrait que les scènes esquissées désincarnent et hissent au niveau d'une sorte d'archétype. Le plus souvent perçue en relation à l'autre - les femmes qui ont un mari et des « gosses » - et dans une situation de donner ou vendre ou de demander. Et il y a la mère au « giron pourri » ou que l'enfant soutient. Mère misérable et défaillante.

Figure féminine multiple, emblématique, archétypale à laquelle il s'identifie aussi comme le signifie le passage du « elle » au « je » :

Elle était Eve, premier Narcisse féminin au bord des rives de l'Euphrate, et lui eût-on parlé de son premier visage elle eût su nous conter l'histoire.

Au commencement était l'oubli et la chose oubliée sur le rivage d'un miroir : le visage de mon premier âge sur le rivage de l'Euphrate.

Au commencement je m'étais laissée être car je ne savais pas ce que c'était l'être (...) ⁸⁶⁴

Si j'en crois mes parents je suis né un matin ; j'ai commencé à ouvrir les yeux sur le monde et cette apparition était pour moi comme le commencement du monde. Je me suis laissé être car je ne rêvais pas ce que c'était et plutôt que je ne marchais pas vers la vie, mes pas marchaient tout seuls ⁸⁶⁵.

Elle incarne aussi la figure du penseur associée à celle de la mélancolie. Allégorie de l'être qui pense, la main sur le front et la figure inclinée, personnification de la pensée, elle exprime la solitude de l'homme (et de la femme en l'occurrence) face au questionnement existentiel et nous renvoie au monologue introductif du *Faust* de Goethe, qui interroge sa condition limitée d'être mortel. Ou à celui de Pessoa, semblablement confronté au mystère de sa propre existence, à la circularité et au nombre⁸⁶⁶. Réquichot parle de « premier Narcisse féminin » en ce sens qu'elle consulte son propre visage, son image dans le miroir et

⁸⁶¹ Figure présente dans « *Le Livre de la Crainte* », poèmes n°10 et 17.

⁸⁶² *Ibid.*, poème 17.

⁸⁶³ *Ibid.*, poème 10

⁸⁶⁴ *Les Ecrits*, 1973, p. 55.

⁸⁶⁵ Lettre n°4 de Réquichot à Daniel Cordier, C.R. p. 287.

⁸⁶⁶ « Pourquoi y a-t-il un *il y a* ? / Pourquoi ce qui est / Est-il ce qui est ? / Comment est-ce que le monde est monde ? / Ah cette horreur de penser, comme si soudain / Je cesse de savoir où je suis. » in PESSOA, Fernando, *Faust*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1990, p. 52. Ces propos de Faust sous la plume de Pessoa, bien que publiés tardivement, rappellent les questionnements de Réquichot/Faustus.

y cherche ou bien y trouve l'image de toutes les figures dont elle est la somme. Le miroir devient donc « le lac des métamorphoses⁸⁶⁷ ». Comme précédemment, les figures évoquées se mélangent : Faust et Sémiramis, Hamlet, Ophélie, Narcisse, Béatrice, Dante, Iseult, Eve. Il semblerait qu'elles ne soient finalement que les formes particulières d'une même figure originelle : Eve.

A l'opposé de l'archétype, la part autobiographique est grande. On a parfois le sentiment d'être très proche de l'homme qu'il est mais lorsqu'il nous semble le toucher, il s'échappe et laisse à sa place des figures choisies.

La relation à l'autre est illusoire ou décevante, généralement contrainte et sur le mode dominant/dominé, associée à la dépendance et la soumission. Le lien à la famille, celui de l'enfant à l'adulte, des esclaves à leur chef, du serviteur au maître, du chien à son maître, de l'animal à l'homme, de la femelle au mâle⁸⁶⁸. Les phrases sont soit à la forme négative, soit à l'impératif. Le refus et l'obligation régissent les rapports humains. Le regard de l'autre ne se pose que sur un masque, une apparence :

Aucun n'a voulu me regarder en les yeux et aucun ne peut savoir ce que cache mon visage⁸⁶⁹.

Toujours l'incompréhension et la distance entre soi et l'autre qu'il mentionne à différentes reprises dans ses textes et qui fait de Réquichot un homme solitaire. Un homme qui se cache et ne se laisse pas approcher, qui tient l'autre à distance et pense n'être pas aimé.

Il s'échappe par le général ou par cette pluralité d'approches qui lui permet de se mettre à la place des autres pour relativiser son propre point de vue. On est très près mais aussi très loin de lui. Il oscille entre le particulier et le nombre. Il extrait une figure (la sienne ?) la place en exergue, l'isole puis la replonge dans le collectif. Dans ce va-et-vient entre lui et les autres, l'individu et le monde, il s'efforce de prendre de la distance afin de dégager sa pensée de sa subjectivité pour n'en pas être dupe. A la fois conscient de sa différence et conscient de ce que le sentiment de différence est propre à chacun. Extraordinairement clairvoyant et lucide :

Quand surhomme je songe aux autres surhommes (...) combien lourd est le poids de ma banalité ! Et ridicule celui de leur banalité⁸⁷⁰.

⁸⁶⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 54.

⁸⁶⁸ « *Le Livre de la Crainte* », poème 2.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, poème 12.

⁸⁷⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 60-61.

Il est plusieurs personnes ou personnalités à la fois. Musicien, philosophe, peintre. Il est le musicien qui invente « des sons qui marchent, d'autres qui stabilisent ou qui dorment, certains qui posent des questions qui reviennent toujours⁸⁷¹ ». Il est le philosophe qui pense la pensée pensante. « Je voulais penser au vide des pensées : une espèce d'infini négatif⁸⁷². » Il est le peintre qui a « trouvé la couleur de l'espace sans mesure⁸⁷³ », qui a « détruit l'espace pour l'avoir trop analysé » et qui a défini un espace subjectif de la couleur, qui s'avère être un espace intérieur, « une profondeur non de la couleur mais en moi⁸⁷⁴ ». Trois facettes de plus, trois approches du personnage par ses fonctions et par ce qu'il a accompli, mais qui n'aboutissent finalement qu'à le perdre un peu plus, car sa recherche, dans quelque domaine qu'elle s'emploie, ouvre plus d'indéterminations qu'elle n'apporte de réponses.

La dissolution du « je » multiple se traduit par sa projection sur le monde. Elle se déroule en trois temps orchestrés dans le « *Discours du mourant* suivi de *Zéro général*⁸⁷⁵ ». Trois temps qui marquent un retournement.

Dans le premier temps, le discours s'établit comme un constat général qui nous engage tous par l'usage du « nous ». Une sorte d'état des lieux sur la base d'une énumération qui oppose ce qui n'est pas important à ce qui l'est. La forme négative est mise en avant pour cerner par contraste la forme positive qui est en quelque sorte déduite. Ce procédé est récurrent dans les textes de Réquichot comme s'il lui était nécessaire de se débarrasser de ce qui est dépassé ou qu'il a dépassé pour pouvoir atteindre ce qu'il cherche à définir. L'important n'est pas le monde qui nous entoure mais nos transformations à son contact. Au début la forme est passive, le monde agit sur nous :

(...) déteindre à leur passage,... il est des ciels qui font les yeux bleus (...)⁸⁷⁶

Ensuite, elle devient active. Ce n'est pas le monde qui nous transforme mais nous nous transformons à son contact :

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 60.

⁸⁷³ Proche en cela d'Yves Klein qui publiait en première page du faux journal *Dimanche* du 27 novembre 1960, à côté d'une photographie le montrant s'élançant vers le ciel et sous-titrée : « Le peintre de l'espace se jette dans le vide. (...) Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif et un réaliste. Soyons honnête, pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même. » in cat. exp. *Yves Klein, op. cit.*, p. 171. Il commence *L'Aventure monochrome* - recueil de textes qu'il souhaitait publier avant son décès le 6 juin 1962 - par cette phrase : « Par la couleur, je ressens le sentiment d'identification complète avec l'espace, je suis vraiment libre. » *Ibid.*, p. 228.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ *Les Ecrits*, 1973, p. 63.

⁸⁷⁶ *Ibid.*

(...) comment les ciels ne nous rendent que le bleu que nous rayonnons... comment nous transformons toutes les choses qui entrent en nous (...) ⁸⁷⁷.

Cette phase de contraction aboutit à l'émergence du sujet façonné par le monde et le façonnant en retour.

Le deuxième temps est marqué par le passage du « nous » au « je » et par la mise en avant des sentiments éprouvés par ce « je » :

J'adore, je suis heureux, je désire, je jouis, j'espère, j'attise mes ardeurs, je les appelle, je les invite, je les supplie ⁸⁷⁸.

Un « je » qui n'est pas quelconque, un « je » qui aspire à devenir un « héros », « un mythe », « un personnage fabuleux ». Mais également un « je » (le héros ? L'auteur ? Faust ? Tous à la fois ?), qui échappe, qui est le lieu de la métamorphose, un contenant sans influence :

(...) je comprends que ce n'est pas moi qui associe les couleurs mais les couleurs qui s'associent en moi... ⁸⁷⁹

Moment paradoxal d'équilibre avant le basculement où coexistent et s'interpénètrent le sujet et le monde.

Le troisième temps est un temps de dilatation du « je » qui se confond non seulement avec le monde et les sentiments :

Je suis la profondeur des couleurs et l'âme de la pensée ; Je suis la solitude, la profondeur et la terre... ; Je suis l'inspiration... ; Je suis l'île, la montagne, l'œil ... ⁸⁸⁰

mais avec ce qui est au-delà du monde :

Je suis l'humain, le surhumain, le trop humain et l'inhumain. Je suis Moi, le néant et l'Eternel... ⁸⁸¹

Il y a rupture du principe d'individuation disait Nietzsche, fusion avec le tout, car ce « je » est bien plus qu'un homme. Dans une lettre adressée à Daniel Cordier, Réquichot a ces mots :

(...) le surhomme n'est pas responsable de son œuvre, mais la nature est responsable de la lui avoir inspirée ⁸⁸².

Un surhomme au sens de Goethe ? Marqué par la fracture entre l'illimité du désir et de la pensée et les limites de la condition humaine ? :

⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁸² Lettre n°4, *Les Ecrits*, 1973, p. 102.

L'esprit : Tu aspirais si fortement vers moi. Tu voulais me voir et m'entendre. Je cède au désir de ton cœur - Me voici. Quel misérable effroi saisit ta nature surhumaine⁸⁸³ !

Ou bien surhomme nietzschéen qui réunit en lui à la fois Apollon et Dionysos, la mesure et la démesure, la connaissance et la sensualité ? :

Dans la mesure où, par l'acte esthétique, le génie se confond avec cet Artiste de l'univers, il sait quelque chose de l'essence éternelle de l'art. Dans cet état il ressemble étrangement à ce personnage de légende qui pouvait tourner les yeux en dedans et se regarder soi-même : il est devenu sujet et objet, poète, acteur et spectateur à la fois⁸⁸⁴.

L'influence est, chez Réquichot, plus romantique que nietzschéenne. Il y a dans le « *Faustus* » une volonté d'illimité plus qu'une volonté de puissance. Ce qu'il retient du mythe de Faust, c'est avant tout le désir illimité de connaissance et l'expression d'une révolte, celle de Faust héritier de Prométhée. C'est en cela que l'on mesure l'imprégnation autobiographique. *Faustus*, c'est Réquichot, son désir de comprendre, ses interrogations, le déploiement de sa pensée mise en abyme et ses remises en question. C'est aussi celui qui s'insurge contre le carcan d'une éducation catholique subie. La révolte couvait déjà dans « *Le Livre de la Crainte* » mais la figure dominante était encore christique et sacrifiée. L'homme désormais se dresse et revendique sa toute puissance et sa liberté. L'invocation de la figure faustienne permet à l'auteur de donner plus d'ampleur à l'expression de ses sentiments qui sont exploités sans retenue et poussés jusqu'à la démesure. *Faustus* révèle autant Réquichot qu'il ne le cache et lui garantit une certaine impunité. *Faustus*, c'est en quelque sorte Réquichot sans entrave. Et pourtant ce « héros » dont il parle, empreint du modèle faustien est conscient de sa finitude ou plutôt conscient de ce que pour accéder à l'universel, pour se hisser à l'échelle du cosmos, il faut d'abord disparaître :

(...) je travaille à l'avènement de mes ténèbres⁸⁸⁵.

Les limites ne se franchissent que par la mort et *Faustus* est mortel. Sa trajectoire prend fin même si cet achèvement ne s'avère être qu'une absence :

(...) et doucement je m'en vais au mystère, je m'en vais à l'abîme, je ne suis plus quelqu'un, suis-je même quelque chose ? Il n'y a plus personne⁸⁸⁶.

⁸⁸³ GOETHE, J. W., *Faust*, trad. de Gérard de Nerval, Paris, Flammarion, 1964 (Garnier Flammarion), p. 49.

⁸⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁸⁵ *Les Ecrits*, 1973, p. 64.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

Et c'est là, entre l'aspiration à la démesure et la connaissance des limites que réside l'écartèlement. Faustus sait que l'illimité est en lui et que le dépassement emprunte la voie de cet inconnu :

Je contiens tout un inconnu changeant⁸⁸⁷.

Il y a à la fois la revendication de l'unicité de l'être, seul et à nul autre identique et le constat du fait que ce « je » qui se dresse et revendique son absolu singularité est aussi le monde. Il fusionne avec le monde :

Ma solitude c'est ce qui m'est personnel ; elle n'est qu'à moi et elle est moi⁸⁸⁸.

Je suis la solitude, la profondeur et la terre, je suis l'âme, l'oiseau, etc.⁸⁸⁹

Je suis la présence et l'absence, je suis sans nombre et le nombre infini le zéro général...⁸⁹⁰

La phrase qui ouvre et clôt la révélation de l'Apocalypse selon saint Jean⁸⁹¹ est « Je suis l'Alpha et l'Omega, le premier et le dernier, le principe et la fin. » Elle rappelle le passage répété dans le « *Cantique de l'adoration*⁸⁹² » :

Au commencement était l'oubli.

Ainsi était le commencement,

Le commencement était la fin,

L'alpha était dans l'oméga⁸⁹³.

On ne trouve pas la dimension guerrière et cataclysmique de l'Apocalypse dans « *Faustus* », peut-être seulement l'annonce d'une disparition, la mort de l'individu (mort de Réquichot ?) qui se fond dans le tout. Dans tous les cas la quête est une quête de soi pour une perte de soi. « Soi » comme point culminant entre deux infinis. L'infini dont il provient et celui vers lequel il se précipite.

Le « *Discours du mourant* suivi de *Zéro général* » s'achève sur le leitmotiv déjà repéré précédemment dans d'autres parties de *Faustus* :

Au large sont les voix qui ne sont pas d'un être...⁸⁹⁴

et sur une série de chiasmes comme autant de boucles qui retournent les propositions sur elles mêmes ou les imbriquent donnant un fort sentiment de tautologie :

Et sonne la musique du commencement qui fut le commencement de la musique.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p 65.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p 66.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p 67.

⁸⁹⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 68.

⁸⁹¹ Apocalypse selon saint Jean, (1-6) ; (22-13)

⁸⁹² *Les Ecrits*, 1973, p. 46.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 68.

Au large l'âme de la pensée contemple l'âme de la pensée, l'âme contemple l'âme, l'œil de l'âme dedans l'âme voit l'âme.

Au large dans l'œil de l'âme se trouvent l'adoration et la chose adorée⁸⁹⁵.

Disparition de Faustus

Le Faustus de Réquichot est crépusculaire. Il n'en finit pas de mourir. Les titres donnés aux différentes parties des manuscrits en témoignent : « *Faust de son balcon au crépuscule* », « *Testament du Docteur Faustus* », « *Le discours du mourant* suivi de *Zéro général* », « *La Mort euphorique du docteur Faustus* ». Il est pris, comme celui de Goethe, au moment de la fin d'un cycle - il a fait le tour des connaissances humaines - mais à la différence de ce dernier que la rencontre avec Méphistophélès engage dans un nouveau cycle élargi de connaissances et ramène à l'état de jeunesse, il se dissout dans un univers cosmologique. « *La Mort euphorique du Docteur Faustus*⁸⁹⁶ » traduit cette dissolution. Faustus achève sa trajectoire et ce faisant infléchit celle du cosmos imaginaire et poétique qu'il traverse et qui le traverse.

La scénographie est grandiose. Réquichot convoque des univers différents à la rencontre de Faustus : figures mythologiques (centaures et sirènes), évocations chrétiennes (séraphins, anges, diables, Saint Nicolas), personnages littéraires (Don Juan et Hamlet), éléments naturels personnifiés (vents, marées, comète de Halley...), bestiaire (lézard, corbeau, paon, cygne, chat...). L'éclectisme des sources donne le sentiment d'un collage, d'un mélange des genres. L'énumération instaure un rythme particulièrement dynamique et donne surtout le sentiment du nombre, de la multiplicité des images évoquées. Dans un désir d'embrasser tout, Réquichot mêle les sources et les références. Les allusions sont nombreuses au *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, comme au *Songe de la Nuit de Walpurgis* ou *Les noces d'or d'Obéron et Titania* du *Faust* de Goethe⁸⁹⁷. Les figures

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 69-71.

⁸⁹⁷ Difficile de dire si Réquichot se réfère directement à Shakespeare, probablement. En particulier pour le passage poétique du *Cantique du Dr Faustus*, p. 48-49 des *Ecrits*. On y retrouve, comme dans le texte de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été*, les références nombreuses et anachroniques, l'évocation des héros antiques comme celle du monde des fées, de Titania et d'Obéron, mais aussi l'hétérogénéité de la forme (mélange de prose et de poésie). Les figures de boucle, de spirale, de chiasme, de symétrie, sont aussi chez Shakespeare mais elles sont plus le fait des situations imaginées par l'auteur pour ses personnages - Démétrius et Lysandre amoureux d'Hermia/Démétrius et Lysandre amoureux d'Hélène puis chacun la sienne ; le parallèle

tutélaires d'Obéron et Titania, de Pénélope dans l'*Odyssée* d'Homère, celle de Parsifal chez Wagner⁸⁹⁸, de Perceval dans *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, saint Nicolas⁸⁹⁹, Maldoror, le personnage de l'épopée d'Isidore Ducasse, sont toutes ensemble convoquées en un mélange d'époques, de récits mythologiques et littéraires, comme de personnalités bien réelles dont l'association est disparate : « Rimbaud, Dante ou Cézanne, Socrate ou Galilée⁹⁰⁰. »

Tous ces mondes-là sont mobilisés, invités à interrompre leur course. Une succession d'impératifs : « suspendez », « dénouez », « retenez », « ne vous chauffez pas », laissez tomber », « figez », « ne courez pas » et de verbes au subjonctif présent : « que le cygne ne prenne pas la peine de se souvenir », « que le barbillon oublie », « que la comète cache », « que le chat ferme son œil », « l'aveugle ses oreilles », « que saint Nicolas ne lise pas », « que les blêmes poitrines s'immobilisent⁹⁰¹ », engage l'arrêt des actions en cours, l'oblitération des sens. L'élan est stoppé, les figures évoquées se ferment au monde

Thésée/Hyppolite couple au début de leur amour, et Obéron/Titania, chamailleries d'un vieux couple - que générées par l'agencement des mots ou la répétition des phrases comme c'est le cas chez Réquichot. Une boucle referme le récit sur le réveil des personnages envoutés et endormis : Lysandre, Démétrius, Hermia, Hélène, Titania, Bottom et les acteurs de la troupe ont l'impression d'avoir rêvé ce qui leur est arrivé. De même les spectateurs de la pièce qu'est *Le Songe d'une nuit d'été*, pourraient également avoir rêvé le spectacle (dernière tirade de Puck aux spectateurs). Une manière de refermer l'illusion sur elle-même, de la prolonger encore en dissociant le spectacle de la réalité jusqu'à faire douter qu'il ait vraiment eu lieu. Le spectacle est mis en abyme. Mouvement inverse de celui produit par les acteurs improvisés du drame de Thisbée et Pyrame qui dévoilent l'illusion avant même que de la produire. On trouve aussi chez Shakespeare l'évocation des limites du langage dans l'impossibilité pour Bottom de dire le songe : « ils se sont évadés d'ici et m'ont laissé endormi. J'ai eu une bien étrange vision ! J'ai fait un songe... il est au-dessus des facultés de l'homme de dire ce qu'était ce songe. L'homme n'est qu'un âne, s'il veut se mêler d'expliquer ce rêve. Il me semblait que j'étais... Il n'y a pas d'homme qui puisse dire ce que j'étais. Il me semblait que j'étais... et il me semblait que j'avais... Mais l'homme n'est qu'un fou en habit d'arlequin, s'il entreprend de dire ce qu'il me semblait que j'étais. L'œil de l'homme n'a jamais vu, l'oreille de l'homme n'a jamais vu ; la main de l'homme ne peut goûter, ni sa langue concevoir ni son cœur exprimer en paroles ce qu'était mon rêve. Je veux aller trouver Pierre Quince pour qu'il compose une ballade sur mon songe : on l'appellera le rêve de Bottom parce que c'est un rêve sans fond. » (Acte 4, scène 1). Même si tous les sens sont convoqués, il est impossible de le formuler, « ce rêve là est sans nom ». Quant à Goethe, c'est bien sûr du côté de *Faust* et plus particulièrement du *Songe de la nuit de Walpurgis* que regarde Réquichot. Le cortège de personnages qui défilent au son d'un orchestre et de danseurs au milieu de sorcières et d'éléments naturels ou surnaturels l'inspire de même que la forme enclavée, sans histoire, comme une sorte de parenthèse. Goethe opposait à la nuit de la Saint Jean choisie par Shakespeare, la nuit de Walpurgis qui marque le début du printemps, le renouveau de la nature. Fête païenne diabolisée par l'Eglise et associée au sabbat des sorcières. Et ce ne sont pas les noces de Thésée et Hyppolite qui sont célébrées dans *Faust* mais les noces d'or d'Obéron et Titania, le vieux couple. Réquichot s'inscrit dans la filiation c'est-à-dire à la suite des auteurs illustres que sont Shakespeare et Goethe, mais il s'inscrit aussi en amont, à l'origine de toutes choses : « *En mon temps, il n'était pas de forme et Titania, nom de personne, n'était même pas une forme silencieuse.* » in *Les Ecrits*, 1973, p. 59.

⁸⁹⁸ Puisée aux sources médiévales du *Parzival* de Wolfram von Exchenbach.

⁸⁹⁹ Dont la figure s'inspire du Dieu scandinave Odin.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

extérieur, se replie sur elles même et se figent. L'univers décrit par l'auteur cesse peu à peu de tourner à l'approche de Faustus et s'immobilise lorsque ce dernier prend la parole. L'entrée en matière du personnage principal nécessite l'attention de toutes choses. Il rompt le mouvement engagé. Il crée une rupture dans l'ordre établi.

A partir de là, la première personne est utilisée. Faustus décrit sa course dans l'univers. Il est omniprésent et au-dessus de tous. Sa position dominante est traduite par la multiplication des superlatifs : Je vais par-dessus / je préside / Je vais plus vite / plus discret / plus vide / plus riche / plus noir / plus blanc⁹⁰². Sa toute puissance allie les contraires : « plus noir que l'ébène, plus blanc que la vérité ». Le vocabulaire utilisé fait référence de manière prépondérante au milieu aérien : ciel, astres étés, vent, éther, vent, veines en crue, roulis, éther... et aquatique : mer roulis, veines en crue, océan, rivière noire... Tous deux fluides et sans limites. Seules indications terrestres végétales : le saule pleureur, le roseau d'acier fragile et la rose des vents. La réapparition du « je » replace Faustus au cœur de cet univers qu'il emporte et qui l'emporte. S'installe alors un mouvement descendant qui accompagne la mort de Faustus : les cheveux pendent, les feuilles des arbres tombent, le ciel pleure... Celle-ci réside dans le passage du « je vais », répété, qui traduisait le mouvement au « Je m'en vais », qui introduit la notion de départ. Elle est une chute vers l'abîme : Je m'en vais / je brise le lien qui joint le cœur aux pierres et me joint à la terre par tant de forces informes / je m'endors / je m'allonge / je m'en vais à l'abîme / linceul noir / oubli. Seul reste l'abîme noir...

Mais le « je » persiste et poursuit sa réflexion...

« *La Mort euphorique du Docteur Faustus* » traduit un élargissement de la courbe qui embrasse et emporte tout dans son orbite puis revient sur elle-même, se referme et redémarre. Le mouvement spiralé se poursuit dans le mouvement général qui accompagne Faustus de sa présentation jusqu'à sa disparition, semblable à la trajectoire d'une comète qui traverse un ciel étoilé à ceci près que le déplacement est à la fois linéaire et circulaire et qu'il s'accomplit tout en se répétant.

La question de la disparition comme celle de la dissolution du distinct dans un tout indistinct trouve aussi son expression dans l'œuvre plastique plus particulièrement autour

⁹⁰² *Ibid.* p. 68-69.

des notions de « trace » et d'« accumulation ». La trace en ce qu'elle est l'indice même d'une réalité antérieure désormais absente ; l'accumulation comme moyen de fondre dans la masse les contours précis d'éléments divers. Présence en négatif d'un côté, débordement d'un positif de l'autre, deux moyens complémentaires pour parvenir à une même fin : l'assimilation d'une réalité définie dans un tout globalisant. Réquichot aborde comme toujours les formes sous l'angle soustractif d'une part et additif de l'autre. Le mélange des genres qui l'amène à confronter sur un même support les différentes séries et les différentes techniques participe du même mouvement, complétant les deux axes par une synthèse qui referme en quelque sorte la boucle avant de la rouvrir pour un nouveau départ.

Traces

La trace est en quelque sorte le résultat d'une soustraction. Quelque chose a été prélevé et a disparu. Des indices restent, attestant d'une présence antérieure.

La série des « *Traces graphiques* » témoigne de cette disparition. Réalisée entre 1957 et 1958 tantôt à l'huile, tantôt à l'encre - encres noire et de couleur - tantôt sur papier marouflé, tantôt sur toile ou sur isorel⁹⁰³ (*Pl. 58, Pl. 71*), elle est constituée d'une trentaine d'œuvres d'une grande cohérence formelle consécutive à l'emploi d'une même technique de base ainsi décrite :

... déplacement discontinu de couteau à peindre, dont la lame, chargée de peinture et orientée perpendiculairement au support, permet de dessiner les traits de couleurs parallèles que l'on remarque dans les « *Traces graphiques* »⁹⁰⁴.

La surface est donc traversée, zébrée, balayée de petits coups de lame ménageant le plus souvent une zone de plus grande densité, sorte de foyer central. A ces coups de lame s'ajoutent des giclures et éclaboussures de peinture qui fouettent la surface. Le mouvement rayonnant ou traversant est proche de celui observé dans certains dessins spiralés des mêmes années⁹⁰⁵. L'impression qui s'en dégage est extrêmement dynamique. La ligne se

⁹⁰³ Les « *Traces graphiques* » recouvrent les œuvres n°287 à 311 ; 324 à 331 du C.R.

⁹⁰⁴ Description des techniques utilisées par Bernard Réquichot rédigée par Marcel Billot, Jean Delpech, Gérard Joannès à l'occasion de l'élaboration du C.R., p. 190.

⁹⁰⁵ Par exemple les n°234, 235, 239, 337 du C.R. Dessin, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache, daté de 1957, 75 x 55 cm, collection privée (n°234 C.R.) ; dessin (n°235 C.R.) déjà cité ; dessin, datation posthume de 1957, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache, 65 x 50 cm, collection

dissout en trajectoires multiples de points et de gouttes, d'éclaboussures de peinture qui produisent un effet de d'éclatement et de dispersion du centre vers la périphérie. La variation de la nature des supports - papier, toile ou isorel dur et mou - s'accompagne d'une tendance aux formats verticaux pour l'isorel et plutôt horizontaux pour la toile et le papier avec des contre-exemples dans chaque cas. Les « *Traces graphiques* » sur isorel laqué ou sur toile sont toujours réalisées à l'huile, l'encre est réservée au papier.

Le terme de « *Traces graphiques* » a été donné aux œuvres de cette série par l'artiste qui les qualifiait aussi de « *traces noires sur fond blanc* » ou de « *pluie* »⁹⁰⁶. Si l'on s'attache précisément à cette terminologie, il faudrait distinguer ce qui est de l'ordre de la giclure, de ce qui est de l'ordre de la trace. D'un côté la peinture est projetée, de l'autre il y a contact entre l'outil chargé de peinture et la toile. D'un côté la « pluie », de l'autre, « la trace ».

« La pluie » relève très clairement de la projection d'encre ou de peinture sur le support papier ou toile. Ce qui retombe ce sont de petites taches plus ou moins alignées selon une trajectoire qui témoigne du geste qui la produit. Les premiers « drippings » de Pollock datent de 1947⁹⁰⁷. Cet artiste est présenté pour la première fois à Paris par Michel Tapié en mars 1951, à la galerie Nina Dausset, dans l'exposition collective *Véhémenances confrontées* qui associe les tendances informelles d'artistes américains et européens, et en février 1952 au Studio Facchetti dans le cadre d'une exposition personnelle accompagnée d'un catalogue dont Tapié signe la préface avec un texte intitulé « Jackson Pollock avec nous ». C'est aussi en 1952 que le terme d'« action painting » est employé pour la première fois par Harold Rosenberg dans un article sur les peintres américains⁹⁰⁸. Réquichot est peut-être passé à côté de l'évènement produit par l'œuvre de l'artiste américain étant donné qu'il accomplit son service militaire du 16 octobre 1951 au 9 octobre 1952⁹⁰⁹ mais qu'en est-il par la suite sachant que le nom de Pollock n'est pas mentionné dans ses textes ? L'attention portée au processus plutôt qu'au résultat produit révèle-t-elle une influence ? La sélection

privée (n°237 C.R.) ; dessin daté de 1957 et signé à gauche en bas, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache, 75 x 55 cm, collection Madame Jean Réquichot (n°239 C.R.).

⁹⁰⁶ Notice « *Traces graphiques* », C.R., p. 190.

⁹⁰⁷ *Jackson Pollock*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 256. Selon un article de Roberta Smith dans *Art in review*, le 15 février 2002, Pollock se serait inspiré de l'artiste américaine d'origine ukrainienne Janet Sobel dont il aurait vu le travail en 1944 à la galerie Art Of This Century ouverte sur Manhattan dès 1942 par Peggy Guggenheim. Voir archive *N.Y. Time* sur :

<<http://www.nytimes.com/2002/02/15/arts/art-in-review-janet-sobel.html>>

⁹⁰⁸ ROSENBERG, Harold, « The American Action Painters », *Art News*, décembre 1952, vol. 51, n°8, p. 22.

⁹⁰⁹ Voir les repères biographiques du C.R., p. 222.

drastique que Réquichot opère dans ses propres travaux témoigne par ailleurs de l'importance accordée aussi au résultat.

Les « traces », quant à elles, proviennent du dépôt de couleur laissé par le passage de la lame de couteau sur la toile. La couleur est posée par l'artiste sur la lame et déposée de la lame sur la toile. Ces traces résultent bien du contact de l'objet couteau maculé de peinture sur le support. En quoi ce contact-là est-il différent de celui de la plume chargée d'encre ou du pinceau trempé dans la couleur ? La différence résulte du fait que la plume et le pinceau tracent des lignes et des formes qui se distinguent de l'empreinte de l'outil qui les produit. En revanche les formes générées par le couteau sont indissociables de celle de la lame. L'enjeu est donc moins la création ou l'élaboration d'une forme autonome que l'expression de la relation entre la forme et l'outil associé au geste qui la produit.

En 1957-1958, Arman réalise ses premières *Allures d'objets*⁹¹⁰ ; les premières « *Traces graphiques* » datées par Réquichot le sont en 1957⁹¹¹. Il ne semble pas qu'Arman ait eu connaissance du travail de Réquichot, les références qu'il revendique sont à chercher du côté de Pierre Schaeffer⁹¹². Il est difficile de savoir si des « *Traces graphiques* » étaient présentées dans l'exposition de Réquichot à la galerie Cordier en mars 1957, et plus difficile encore de savoir si Arman les a vues⁹¹³. Par ailleurs rien ne laisse à penser dans les écrits et la correspondance de Réquichot, qu'il ait eu connaissance du travail d'Arman avant de réaliser ses propres travaux. Et pourtant, la proximité formelle de certains travaux est à prendre en compte comme en témoigne la comparaison entre la « *Traces graphiques* »

⁹¹⁰ Les premières *Allures d'objets* sont réalisées par Arman en 1958 et un film titré *Objets animés* est consacré à ce travail l'été 1959 par le Service de la Recherche de l'ORTF. La réalisation est le fait de Jacques Brissot et la musique de Pierre Schaeffer qui, au début des années 50, réalise des *objets sonores* ou *allures d'objets* à partir de l'enregistrement du son produit par des objets. Voir biographie du site de l'artiste sur : <<http://www.armanstudio.com/>>

⁹¹¹ Les œuvres n°289 ou 311 du C.R., par exemple, datées de 1957 et signées par l'artiste. « *Traces graphiques* », daté de 1957 et signé en bas au centre, huile avec prélèvements de toiles déjà peintes collés sur carton, 45 x 60 cm, collection privée (n° 289 C.R.) ; « *Crépuscule de l'œil* » (n° 311 C.R.).

⁹¹² « L'appellation *allure objet* vient du vocabulaire employé par le GRP. Sous la direction de Pierre Schaeffer, inventeur de la musique concrète, des étudiants enregistraient des sons. Ils prenaient par exemple un abat-jour en opaline et le faisaient tinter. Ils enregistraient la tonalité et transformaient la vitesse des vibrations. Ils nommaient cette musique des *allures d'objets*. J'ai kidnappé ce mot pour m'en servir. La distorsion de l'impression sonore allait de pair avec la distorsion de l'impression picturale. Quand je déroulais mes objets trempés dans l'encre, j'imprimais leur allure. J'ai utilisé des œufs, une chaussure, des roulements à bille, des bouteilles, des ressorts... Je prenais tout ce qui pouvait laisser une trace un peu intéressante. », in ARMAN, *Mémoires accumulés : Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Belfond, 1998, p. 30.

⁹¹³ Arman expose à Paris en 1956 à la galerie du Haut-Pavé et en juin 1957 à la galerie La roue.

n°287 de Réquichot et *L'Amble de l'œuf*⁹¹⁴ d'Arman (*Pl. 72*). Dans la première, les empreintes parallèles de dents de couteaux, dans la seconde celles laissées par un œuf trempé dans la peinture et lancé sur le papier. D'un côté un travail à l'huile sur toile, de l'autre un travail à l'encre sur papier, mais l'encre sur papier est aussi utilisée par Réquichot pour certaines « *Traces graphiques* »⁹¹⁵. La proximité est avant tout sur le plan de l'expérimentation technique. Dans les deux cas il s'agit de traces de gestes et de mouvements portant la mémoire de l'objet utilisé. Le déplacement engagé permet le passage de questions de représentation ou d'expression à la question de l'objet et de son empreinte. Une preuve supplémentaire de la dimension très novatrice du travail de Réquichot autant que de la pertinence de sa place dans la production artistique de l'époque, en l'occurrence ici celle de l'abstraction lyrique et de l'informel mais aussi celles des Nouveaux réalistes⁹¹⁶.

Dans cette série, le résultat obtenu offre un état postérieur - un après - comme si la forme n'était présente qu'à l'état de traces, comme si elle avait disparu, s'était désagrégée, désintégrée. La discontinuité des traits réduits à des successions de petits points ou tirets, lignes en pointillés, renforce cette idée de disparition progressive, de dispersion que traduit aussi la dénomination de « pluie ». Il paraît difficile dans ce cas précis d'établir des liens avec l'écriture. Peut-être persistent-ils seulement dans l'origine étymologique des mots « trace », « tracer », « trait »⁹¹⁷.

⁹¹⁴ ARMAN, *L'Amble de l'œuf*, 1957, encre sur papier, 64 x 50 cm. Disponible sur : <http://www.armanstudio.com/work-arman-topic-469-2-1957-fr.html>

⁹¹⁵ « *Traces graphiques* », datation posthume de 1957, encres sur papier ocre marouflé, 75 x 105 cm, collection privée (n°302 C.R.) ou « *Traces graphiques* », datation posthume de 1957, encres sur papier ocre marouflé, 74 x 112 cm, collection privée (n°304 C.R.).

⁹¹⁶ Nous avons déjà évoqué plus haut les parallèles entre les « *Reliquaires* » et les « *Traces graphiques* » de Réquichot et les « *Poubelles* » et les « *Allures d'objets* » d'Arman, dont les premières « *Poubelles* » sont réalisées en 1959, ainsi que la participation de Réquichot à l'exposition collective *41 portraits d'Iris Clert*, à la galerie Iris Clert, fief des Nouveaux réalistes, en 1961. La proximité de son travail avec celui d'Yves Klein a également été abordée.

⁹¹⁷ Dans le *Dictionnaire historique de la langue Française*, Le Robert, il est dit pour le mot « tracer » que : « par transposition de l'idée de trace dans le domaine de la représentation graphique, il a signifié faire une trace pour raturer, effacer. Le passage à l'usage moderne, où l'accent est mis sur l'idée de trait, de ligne, a eu lieu au XVI^e s. où tracer (un papier) signifie écrire sur (avant 1563) d'où tracer quelque chose, écrire et en particulier par analogie représenter par l'écriture ou la parole. (...) Au début du XVII^e s., tracer signifie par extension marquer, représenter au moyen de lignes, spécialement marquer le contour de quelque chose. »

Certaines « *Traces graphiques*⁹¹⁸ » (Pl. 72) réalisées à l'huile sont associées au collage de prélèvements de toiles déjà peintes. Ce n'est pas une réalité extérieure et autre qui est confrontée à la trace de peinture ici, mais bien des fragments d'états antérieurs d'œuvres réemployées, recyclées.

L'organisation en spirale de l'œuvre dans son ensemble se manifeste ici par la confrontation de temps différents dans un même espace et leur coexistence dans une composition éclatée les associe simultanément à cette dispersion finale.

Accumulations

A la pulvérisation de la peinture que met en œuvres la série des « *Traces graphiques* », Réquichot oppose dans les collages et les reliquaires, une sédimentation des matériaux qui, en s'accumulant, peu à peu s'uniformisent. A la désagrégation répond une agrégation de la matière, une autre manière de parvenir à un état indistinct.

L'accumulation⁹¹⁹ traduit une différence de nature et de quantité par rapport à la question de la répétition abordée précédemment. L'accumulation se fait dans un espace donné, fini, alors que la répétition est plutôt d'ordre temporel. La répétition inclut l'idée de même qui n'est pas directement liée à celle d'accumulation. Cette dernière renvoie plutôt à l'image du tas, de l'entassement, de l'amas⁹²⁰. Les choses accumulées peuvent être différentes ou identiques, peu importe mais elles le sont en grand nombre alors que la répétition commence à partir du redoublement. Dans l'accumulation il est toujours question d'excès, d'un trop, d'une quantité qui fait masse et n'est pas dénombrable.

Dans les « *Reliquaires de papiers choisis* » tels « *Radilakte* » ou « *Voirie fantôme* » (Pl. 48) - lesquels se distinguent des « *Papiers choisis* » par l'épaisseur et l'enchâssement de la toile sous verre - des éléments de même nature sont rassemblés, les papiers sont découpés

⁹¹⁸ « *Traces graphiques* », 1957, huile sur toile, 81 x 65 cm, coll. Docteur Y. Bergerot-Blondel, Paris (n°287 C.R.) ; « *Traces graphiques* » titrée « *Les Pavots migrants* », 1957, huile avec prélèvements de toiles déjà peintes collés sur isorel laqué. Cette œuvre ne figure pas sur le C.R.

⁹¹⁹ Là encore comment ne pas penser aux « Accumulations » d'Arman. Les premières sont réalisées en 1959.

⁹²⁰ L'étymologie du mot « accumulation » vient du latin *cumulus* qui signifie comble, tas qui dépasse la mesure. S'emploie au propre comme au figuré et par extension signifie « surplus » et aussi « monceau, amas, tas », *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, Klincksieck, 2001. Dans le *Dictionnaire national de Bescherelle* de 1873, en revanche, la définition donnée pour le verbe « accumuler » est : « amasser et mettre ensemble des choses de même nature. Accumuler des biens, des trésors, des produits, etc. »

dans des magazines achetés en nombre afin d'obtenir des fragments identiques. La répétition de motifs qui en résulte, loin d'uniformiser l'ensemble, favorise au contraire une composition en ménageant à la surface des points d'ancrage. Les taches colorées et fragments identifiables qui s'extraient visuellement de la masse organisent une certaine scansion de la surface. L'attention permet de discerner encore les divers éléments accumulés. La tension s'établit entre l'indistinction de l'ensemble pris dans sa globalité et la précision du détail que n'abolit pas l'accumulation.

Le reliquaire, parce qu'il est avant toute chose un contenant, se trouve être rempli. Les éléments assemblés à l'intérieur sont en partie hétérogènes. Le « *Reliquaire d'anneaux* » titré « *NEKONK TANTEN TANTK MANA* » (Pl. 36), à la structure spiralée apparemment homogène, est complété de fragments d'illustrations de revues découpés et collés. Au « *Reliquaire* » titré « *Armoire de Barbe Bleue* » (Pl. 31), tapissé et rempli de toiles cartonnées et pliées est aussi associé un tiroir. Donc des objets divers sont entassés dans ces boîtes, à l'état de fragments, de déchets ou simplement rapportés. Leurs formes subsistent encore ou se laissent deviner sous la matière picturale qui les recouvre. Ce sont les contours même de ces objets, comme ceux des images que le ciseau de l'artiste détoure de la feuille de magazine, qui structurent la forme contenue dans la boîte, donne une composition particulière à l'ensemble avant l'engloutissement dans la matière picturale. Si ces objets accumulés et amalgamés par la terre ou la peinture sont en passe de perdre leur caractère spécifique pour se fondre dans la matière, quelque chose de leur nature d'origine est encore perceptible qui témoigne de l'accumulation de départ. Il est facile d'imaginer qu'un état postérieur de recouvrement et de remplissage ne laisserait plus apparaître qu'une matière uniforme et lisse, ce qui n'est pas encore le cas. Les surfaces sont recouvertes et les contours amollis mais la silhouette générale persiste, témoignant de l'objet présent. En partant d'éléments nombreux de même origine ou différents, Réquichot obtient donc par l'accumulation une matière complexe. Les éléments initialement distincts sont amalgamés par le collage ou la matière picturale et de ce fait, la cohésion globale est assurée.

Comme toujours dans l'œuvre de Réquichot, les procédures se rejouent à différents niveaux. Cette approche synthétique qui le conduit à rassembler en un tout cohérent des constituants initialement séparés, se retrouve dans la façon dont il mélange, dans certaines œuvres, différentes pratiques donnant lieu, par ailleurs, à des séries identifiées et homogènes.

Confusion des genres

L'étude de l'œuvre de Réquichot oblige à un réajustement permanent des catégories établies car les critères permettant une classification sont identifiés mais sans cesse transgressés. Les croisements multiples n'ont pas seulement lieu au sein d'une même pratique résultant d'une composition particulière, croisement de lignes ou de mots, d'anneaux selon que l'on considère les dessins, les écrits ou les rares sculptures de cet artiste, ils s'opèrent également d'une pratique à l'autre. Tout est lié et les transitions d'une forme à l'autre, d'une technique à l'autre, d'une série à l'autre, se font au sein même des œuvres. Certaines œuvres charnières et synthétiques sont, du coup, hétérogènes, combinées, apparentées à plusieurs catégories. Elles sont la preuve de la permanence des questionnements et de la cohérence de la production toute entière qui, dans ses formes et ses rythmes, se construit à partir du schéma directeur de la spirale entre déploiements (exploration d'une forme et/ou d'une technique) et retours en arrière (assimilation par rapprochement de cette forme ou technique avec les pratiques acquises).

Ces œuvres que l'on pourrait qualifier de « mixtes » confrontent donc les médiums, les techniques et les formes, associent la spirale à l'écriture illisible, la ligne dessinée à la guirlande de papiers collés, la toile pliée à la matière picturale en pâte épaisse et serpentine juste sortie du tube. Dès les premiers dessins, Réquichot mêle la gouache au crayon gras, aux crayons de couleurs ou à l'encre. Elle est utilisée en rehauts pour dégager certaines parties et pour organiser le fond. Elle vient en appoint. Le plus souvent de couleur blanche, elle éclaire le dessin, dégage la forme du fond en lui ménageant un dessous qui s'avère être, le plus souvent, un autour. Elle tire le dessin du côté de la peinture et la spirale du côté de la forme en spatialisant le fond comme on peut le voir dans les dessins de 1958⁹²¹. Elle accentue la tension qui réside entre l'espace illusionniste que ces fonds travaillés génèrent

⁹²¹ Les dessins n°317, 320, 323 du C.R. Dessin, datation posthume de 1917, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache, 65 x 50 cm, collection Simone Collinet, Paris (n° 317 C.R.) ; « *Les Bois fames d'images* » (n°320 C.R.) ; dessin daté de 1958, encre à la plume sur papier bleu marouflé avec rehauts de gouache, 100 x 65 cm, collection privée (n° 323 C.R.).

et le plan que l'écriture restitue. Cette cohabitation contradictoire est particulièrement visible dans le dessin n°436.

A partir de 1957, le papier collé vient compléter certains dessins⁹²² et « *Traces graphiques*⁹²³ ». Ces ajouts constitués de fragments d'illustrations de revue découpés et collés sur le dessin investissent la surface en épaisseur.

L'étude du **dessin n°242 (Pl. 73)** rend compte d'une stratification composée par les couches suivantes : le papier ocre support et fond à la fois, la gouache qui fonctionne visuellement comme un dessous mais est posée après la forme et en souligne certains contours, la forme constituée des lignes spiralées enfin les collages de papiers choisis. Le résultat est hétérogène mais la composition produit une forme cohérente à partir de techniques différentes (peinture, dessin, collage) et de modes de représentation différents (formes dessinées et illustrations de revues).

On peut voir ici l'amorce en deux dimensions de ce qui se produit de façon plus déterminée en trois dimensions dans les « *Reliquaires* ». C'est-à-dire un principe d'accumulation et d'agglomération. Le collage de fragments d'images de type photographique, prélevées dans les magazines relève d'une intention probablement aussi complexe que celle qui guidait Picasso dans *La Nature morte à la chaise cannée*⁹²⁴ (Pl. 73) à savoir placer dans sa composition un vrai morceau de toile cirée représentant un faux motif de cannage afin de ramener le réel dans le tableau tout en flirtant avec l'illusion. Les fragments d'images choisis par Réquichot perdent partiellement leur identité du fait du découpage et de la composition et venant se superposer aux formes spiralées, ils prennent en « sandwich » le dessin entre le fond support et le papier collé. En créant une strate supplémentaire à l'avant, ils travaillent la surface et mettent en déséquilibre les effets de volume créés par les spires.

⁹²² Les dessins n°241, 242, C.R. Collage, datation posthume de 1957, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache et fragments d'illustrations de revues découpés et collés, 75 x 55 cm, collection privée (n° 241 C.R.) ; Collage daté de 1957, encre à la plume sur papier ocre avec rehauts de gouache et fragments d'illustrations de revues découpés et collés, 75 x 55 cm, collection privée (n° 242 C.R.).

⁹²³ « *Traces graphiques* », datation posthume de 1957, encres noire et de couleurs avec fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur papier marouflé sur Isorel mou, 110 x 80 cm, collection privée (n°301 C.R.).

⁹²⁴ *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso, qui ouvre, en 1912, la voie à la phase synthétique du cubisme.

Une série⁹²⁵ datée de l'année 1957 transpose les gestes pratiqués à l'encre - tracés de lignes et spirales - dans la peinture à l'huile. Le pinceau et le couteau remplacent la plume. Les spirales côtoient taches, coulures et collage de morceaux découpés de toiles antérieures. Dans certaines de ces œuvres comme « *Fougère patagone* » (Pl. 12) la tache s'étire en lignes qui se prolongent en spirales. Les deux modes dessin et peinture s'enchevêtrent, se complètent, s'amalgament pour combler la surface mise à leur disposition. Dans une autre⁹²⁶ (Pl. 74), les spirales servent de liant pour ne pas dire de liens. Elles remplissent les interstices laissés par les plaques de peinture. Dans une autre encore intitulée « *La guerre des nerfs* » (Pl. 22), les formes ovoïdes peintes en noir flotteraient sur le fond blanc si ce n'était l'arrimage complexe, le lacs de ramifications qui les relient au maillage de spirales et de tubes, aux fils et filaments. Le trait domine la tache ce qui fait que ces peintures sont plus dessinées que peintes, en dépit de la technique à l'huile utilisée. Les zones de frottement sont des zones de fractures nées d'éléments rapportés qui coexistent de force et créent les tensions du tableau. Le dessin titré « *Episode de la guerre des nerfs* » (Pl. 13) semble envahi, débordé. Il persiste à la périphérie sous formes de lignes spiralées qui semblent provenir d'un dessous de la peinture menacé de recouvrement ou bien qui traduisent l'éclatement des bords en maints ressorts qui se projettent au-delà. Le « *Papiers choisis* » titré au verso « *Halleteur* » (Pl. 74) procède du même principe, les papiers collés remplaçant la matière picturale et constituant le corps principal de la forme d'où s'échappent, parmi les motifs découpés, des spirales.

Réquichot combine les techniques et les formes après les avoir individuellement expérimentées. Il ajoute à la spirale le papier collé, au dessin la gouache, il juxtapose et/ou superpose, accumule et agglomère. Ce n'est pas seulement au sein d'une même pratique que s'énoncent les questions et se trouvent les réponses mais aussi dans la mise à distance que permettent ces confrontations. L'hétérogénéité offre des points de vue multiples, favorise les frottements, permet d'interroger une pratique par l'intermédiaire d'une autre. Les glissements sont nombreux. Réquichot entrelace, emmêle les techniques produisant un effet de mélange. Le passage de l'une à l'autre fait surgir des discontinuités, des tensions, des changements de rythme, de vocabulaire, de style, que le mouvement général de la

⁹²⁵ Œuvres n°195 à 206 du C.R.

⁹²⁶ Peinture, datation posthume de 1957, huile sur toile, 100 x 75 cm, collection privée, (n°199 C.R.).

composition atténuée embarquant dans une même dynamique, coups de pinceaux, papiers collés et projections de peinture.

Roland Barthes dans l'analyse qu'il fait de l'œuvre de Réquichot, associe le découpage à la nomination et l'agglomération par le collage à la perte de la nomination :

La forme fondamentale de la répugnance est l'agglomérat : ce n'est pas gratuitement, par simple recherche technique, que Réquichot en vient au collage; ses collages ne sont pas décoratifs, ils ne juxtaposent pas, ils conglomèrent, s'étendent sur de vastes surfaces, s'épaississent en volumes ; en un mot, leur vérité est étymologique, ils prennent à la lettre la *colle* qui est à l'origine de leur nom ; ce qu'ils produisent, c'est le glutineux, la poix alimentaire, luxuriante et nauséuse, en quoi s'abolit le *découpage*, c'est-à-dire la nomination⁹²⁷.

Pratique plastique et pratique du langage sont bien liées. Découper c'est séparer, identifier, nommer. Agglomérer, c'est mélanger, coller, dé-nommer.

Vers l'indistinct : une évolution parallèle

Au niveau de l'écriture un processus de déconstruction est à l'œuvre dont témoigne non seulement le passage d'un style exalté post-romantique à une pratique poétique phonétique mais aussi leurs formes métaphoriques dans l'avènement et la disparition de Faustus remplacé par la figure d'Orphée démembré. La pratique plastique, comme il a été constaté, se trouve sous toutes ses formes soumise aux mêmes phases de fragmentation et dissociation, de répétition et accumulation. La matière initiale qu'elle soit verbale ou plastique se trouve donc disjointe ou redoublée, ou les deux à la fois. Le résultat obtenu traduit, dans tous les cas, l'engagement dans un mouvement de dédifférenciation.

L'évolution des écrits de Réquichot semble aller vers une déperdition du sens pour un durcissement de la forme comme si le contenu s'évaporait et laissait la coque, comme s'il était nécessaire de faire disparaître le contenu pour révéler cette dernière, laquelle est loin d'être une coque vide. L'enveloppe aussi est porteuse de sens. Si ce qui reste de l'écrit c'est sa forme, ce qui reste de l'objet c'est la trace, l'empreinte ou le déchet (ossements, mets périssables, vestiges minéraux). Appauvrissement apparemment indispensable à

⁹²⁷ BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », *art. cit.*, p. 13.

l'affranchissement comme si l'écriture se libérait du sens et l'objet de la plénitude de sa forme, les deux retrouvant ainsi leur potentiel intact de matière première.

L'innommé

En-deçà

Dans le poème « *Préface* », Réquichot évoque une origine du langage :

Avant qu'on ait inventé les langues ; « chien » ne voulait pas dire « chien » et si quelqu'un avait dit « chien », peut-être qu'on aurait compris « pied ». Peut-être aussi aurait-on eu peur car les noms n'existaient pas ; c'était pas l'habitude de parler⁹²⁸.

A ce moment-là, rien n'est encore fixé, tout bouge. Le lien des mots avec les choses qu'ils désignent n'est pas définitif, le mot ne recouvre pas l'objet et l'objet ne limite pas le sens du mot. Réquichot trouve dans cette non-adéquation, matière à interrogation sur les mots, leur sens, leur son. Il n'y a pas dans cette évocation des sources la nostalgie des origines caractéristique de la production artistique de l'après-guerre mais bien plutôt l'identification d'une situation ouverte où le langage n'est pas encore formé, et le désir de prendre ce moment originel comme repère pour redonner au langage constitué une malléabilité, pour retrouver un potentiel d'inventions, ré-ouvrir le champ des possibles, sortir des évidences d'un langage utilitaire dont la nature et la forme ne sont plus sujet d'un questionnement.

Si la forme est inhérente à tout être ou objet puisqu'elle le constitue extérieurement, le nom, quant à lui, est attribué à partir des caractères qu'il présente et n'est en rien indispensable à ce qu'il désigne. Il témoigne avant tout de la nécessité pour l'homme d'établir une relation avec le monde qui l'entoure et d'appréhender de façon immédiate ce qui n'est pas lui. Le fait de nommer lui permet d'objectiver le monde pour avoir prise sur lui.

Dans la Genèse, « Le Seigneur modela du sol toute bête des champs et tout oiseau du ciel qu'il amena à l'homme pour voir comment il les désignerait⁹²⁹. » Cette tâche accordée à l'homme par Dieu lui permet de dominer tous les êtres vivants de la création :

Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance et qu'il soumette les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toute la terre et toutes les petites bêtes qui remuent sur la terre⁹³⁰ !

⁹²⁸ « *Préface* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 169.

⁹²⁹ Genèse (2 ; 18-23).

⁹³⁰ *Ibid.*, (1 ; 26).

Seul le nom de Dieu échappe à son pouvoir. La réponse de Faust à Marguerite lorsqu'elle lui demande s'il croit en Dieu est la suivante :

Qui peut le nommer ? (...)
Appelle le alors comme tu voudras
Appelle le Bonheur ! Cœur ! Amour ! Dieu
Je n'ai pas de nom pour lui⁹³¹ !

Dans le tableau de Klee *D'abord surgit du gris de la nuit*, Claude Frontisi rappelle que le pan central gris qui barre la surface horizontalement en son milieu - « la brèche » - évoque l'innommable et plus précisément le stade qui, dans la Genèse selon Klee, précéderait la manifestation du Verbe⁹³².

L'homme pour définir le monde délimite donc le contour des choses et les nomme. Par voie de conséquence il se définit.

Il est un moment particulier du voyage d'Alice « de l'autre côté du miroir » où elle se trouve converser avec un moucheron sur la question du nom et du fait de nommer⁹³³. La peur d'Alice envers les insectes est compensée par le fait de connaître leurs noms. La connaissance et l'acte de nommer sont bien facteurs de puissance, comme dans la Genèse où il est donné à l'homme pouvoir sur toutes les créatures vivantes qu'il domine en les nommant. Le nom est pris dans sa fonction d'usage donc du point de vue du moucheron, il est inutile. Les insectes ne répondant pas à l'appel de leur nom, le nom ne sert qu'aux hommes qui les utilisent. Dans le Monde du miroir, le nom ne désigne pas seulement l'insecte mais donne des indications sur sa forme et ses particularités et peut-être influe sur elles. Les insectes nommés par Alice prennent donc une forme extraordinaire déduite ou contenue dans ce qu'évoque le mot qui les désigne. D'où les jeux de mots et double sens à l'œuvre qui enrichissent le vocabulaire et l'ouvre à la fantaisie. Les différences entre le monde réel et celui du miroir se traduisent par des déformations au niveau du langage : taon devient mirlitaon, la libellule ou demoiselle renvoie au damoiseau, le papillon se décline en papapillon et grand papapillon.

La déformation précède la disparition. Le Moucheron propose à Alice d'appliquer les règles du Monde du Miroir au réel et lui indique quels avantages elle aurait à perdre son nom. Cette réflexion précède l'entrée d'Alice dans « la forêt où les choses n'ont pas de

⁹³¹ GOETHE, J. W., *op. cit.*, p. 114-116.

⁹³² FRONTISI, Claude, *op. cit.*, p. 58.

⁹³³ CAROLL, Lewis, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1990, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 283-287.

nom » et le démarrage d'un dialogue avec un nouvel interlocuteur : le faon. Le nom dissocié de la personne se trouve libre pour une nouvelle affectation. La perte des noms est associée à l'obscurité. L'épisode cesse ainsi que ses conséquences lorsqu'Alice et le faon parviennent dans un « terrain découvert ». L'entreprise des « Lumières » et leur goût pour les nomenclatures et les classifications face à l'« obscurantisme » restent en mémoire. Dans la forêt Alice perd la faculté de nommer les choses mais aussi de se nommer elle-même :

- Qui suis-je ?
- Qui êtes vous, finit par demander le faon.
- Je voudrais bien le savoir, pensa la pauvre Alice. Elle répondit, non sans quelque tristesse : Pour l'instant, rien du tout⁹³⁴.

La perte du nom la renvoie au néant. Il lui reste alors à se définir par rapport au faon, par rapport à l'autre, par rapport à ce qu'elle n'est pas. Le nom sépare, isole les choses les unes des autres. Les liens qui rapprochent Alice et le faon dans la forêt s'effacent pour laisser place à la crainte du faon pour l'humain, soudain identifié, lorsqu'ils en sortent et que les noms s'interposent. Il y a deux temps dans ce passage d'Alice, celui de la théorie avec le moustique et celui de la pratique avec le faon. La sortie de la forêt permet le retour à la situation normale. La perte des noms ne dure que le temps du questionnement et de l'expérience mais elle a permis à Alice de prendre conscience de la perte de repère et d'identité qu'engendrait la disparition du nom.

En nommant l'homme réduit les possibles. Il érige des barrières qu'il lui faut ensuite franchir pour pénétrer plus avant dans la connaissance :

Le sentiment est tout ;
Le nom n'est que bruit et fumée
Obscurcissant l'éclat du ciel⁹³⁵.

Le nom obscurcit au lieu d'éclairer, disait Goethe. En nommant le monde, l'homme s'en dissocie et le fragmente en éléments distincts, « séparés » pour reprendre le terme employé par Artaud :

Une chose nommée est une chose morte, et elle est morte parce qu'elle est séparée⁹³⁶.

Réquichot a conscience de ces limites. De « la forêt où les choses n'ont pas de nom » d'Alice à « l'univers sans noms » de Réquichot, la distance est courte mais l'expérience que

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁹³⁵ GOETHE, J. W., *op. cit.*

⁹³⁶ ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Gallimard, 1979, p. 56.

tente ce dernier est irréversible. Il ne se contente pas de traverser « l'univers sans noms », il l'envisage comme projet.

Au-delà, l'univers sans noms

Après qu'on ait inventé les langues on sait que les noms ne sont pas les noms obligatoires des choses ; que « chien » aurait pu vouloir dire « pied ». Mais on sait aussi que « chien » aurait pu vouloir dire ni « pied » ni « chien », aurait pu être le nom d'aucune chose d'aucun animal. Si chien avait été un bruit inemployé alors on aurait pu essayer d'utiliser « chien » à dire quelque chose⁹³⁷.

Réquichot met du doute et de l'air dans les rouages. La signification des mots ne va plus de soi. Un mot ne renvoie plus seulement à la chose qu'habituellement il désigne mais peut aussi désigner autre chose. Il existe aussi pour lui-même, par les lettres qui le forment, pour le son qu'il produit lorsqu'on le prononce, il existe comme matière.

Ce travail sur le langage s'élabore à partir d'opérations de suppression. Dans le passage du *Journal sans dates* déjà cité plus haut, Réquichot insiste : « supprimons les mots... supprimons le nom des choses...⁹³⁸ », prônant un acte soustractif plutôt que négatif. Acte qui consiste à enlever quelque chose à l'existant. Or supprimer n'est pas détruire. L'acte de détruire porte la chose au-delà d'elle-même avec l'idée d'un achèvement, d'une fin de cycle, alors que dans le fait de supprimer est contenue une sorte d'inversion du processus. Il s'agit d'effacer ce qui a été fait, de le défaire pour retrouver un état antérieur moins déterminé et pour cette raison même, riche de possibilités en devenir. En quelque sorte un fonctionnement « à rebours » pour l'avènement de « l'univers sans noms ». La création pour cet artiste emprunte le chemin à l'envers mais pas au sens de l'inversion produite par le miroir d'Alice qui donnait naissance au Jabberwocheux, bien plutôt au sens d'une déconstruction de ce qui a été établi.

Henri Michaux dans *Emergences-Résurgences* parle, à propos de sa relation à l'écriture, de « conditionnement » et cherche par la peinture autant que par la prise de mescaline ou de psilocybine, le moyen de se déconditionner :

Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du « verbal », je peins *pour me déconditionner*⁹³⁹.

⁹³⁷ « Préface », in *Les Ecrits*, 1973, p. 169.

⁹³⁸ *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 144.

⁹³⁹ MICHAUX, Henri, *Emergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira, 1972, (Les sentiers de la création).

La peinture est pour lui le moyen de sortir de l'écriture comme c'est aussi le cas pour Camille Bryen qui écrit dans la postface de *L'Aventure des objets* :

Je plaçais en introduction à un album de dessins : « Je dessine pour ne pas écrire ». L'écriture écrit. Est-elle capable de participer à ce [strip-tease] de l'être, de certains cris ou des silences ? Le langage, voie de communication locale, obscurcit souvent ce qu'il prétend éclairer et les explications en soulevant de nouvelles. Il n'est d'axiomatique que de soi-même. Une montre arrêtée montre l'heure exacte deux fois en vingt quatre heures même si un écrivain écrit sur la nécessité de ne pas écrire⁹⁴⁰.

Réquichot de son côté tente ce déconditionnement par la déconstruction consciente du langage. Les étapes de cette déconstruction ont été détaillées dans l'analyse du poème « *Préface*⁹⁴¹ », mais il paraît utile d'en reformuler les deux temps que sont la suppression du lien et la suppression du sens.

Pour ce qui est du lien, le nom peut être détaché de l'objet auquel (habituellement) il se rapporte :

« Chien » ne voulait pas dire « chien » et si quelqu'un avait dit « chien » peut-être qu'on aurait compris « pied ».

Le mot peut être attaché à un autre objet que celui auquel il se rapporte ou sa fonction peut être déplacée. La stabilité des liens établis est ainsi remise en question. Rien n'est acquis :

« Chien » aurait pu vouloir dire « pied ».

Un substantif aurait pu être un verbe, une conjonction aurait pu être un nom, un nom commun aurait pu être un nom propre.

Shakespeare faisait tenir à Juliette ces propos, adressés à Roméo :

Qu'y a-t-il dans un nom ? Ce que nous appelons rose, sous un tout autre nom, n'en exhalerait pas moins son doux parfum. De même Roméo s'il ne se nommait pas Roméo, n'en garderait pas moins ses charmantes perfections. Roméo abdique ton nom et en échange de ce nom qui ne fait point partie de toi, prends-moi toute entière⁹⁴².

Pour ce qui est du sens, le mot peut être considéré avant d'avoir servi et donc avant qu'il ait été associé à un sens. Le mot devient alors un bruit ouvert à toutes les affectations possibles. Le nombre des possibles remet en question la fonction de désignation :

Si « chien » avait été un bruit inemployé alors on aurait pu essayer d'utiliser « chien » à dire quelque chose.

⁹⁴⁰ BRYEN, Camille, Postface de *L'Aventure des objets*, cité dans *Désécritures*, op. cit., p. 424.

⁹⁴¹ *Les Ecrits*, 1973, p. 169-170.

⁹⁴² SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, Acte II, scène 2, trad. Benjamin Laroche, Paris, éditions Marchant, 1839.

Le mot peut également être inventé. A ces mots qui n'existent pas on n'a pu attribuer un sens précis. Ils ont cependant une forme, une sonorité particulière, sont constitués de lettres et de syllabes. Par exemple « Févouletrac » ou « Chalamaxouter ».

Cette succession de déplacements, de modifications et l'emploi du conditionnel font de cette « préface », une sorte de mode d'emploi pour « déconditionner ». Par tous les moyens, Réquichot déstabilise la relation que nous avons aux mots en les plaçant dans un contexte différent, en modifiant leur usage, en les prenant pour objet de son questionnement. Ils apparaissent, du coup, étrangement neufs. Ce qui surgit au premier plan, une fois les mots débarrassés de leur sens et de leur fonction habituelle, c'est leur forme spécifique traduite par l'écriture et le bruit que leur prononciation produit.

Dans ce poème, « *Préface* », les trois temps désignés - avant l'invention des langues, maintenant et après - lui permettent de balancer entre ce qui était, ce qui est et ce qui aurait pu être. L'imparfait ou le plus-que-parfait, le présent et le conditionnel passé. Par ce déplacement, il ébranle les habitudes et déstabilise les acquis. Un peu comme s'il distendait les liens avant de les rompre définitivement.

Le *Journal sans dates*, démarre par l'expression d'un doute premier et existentiel qui se traduit par une série d'interrogations :

On croit sentir, on croit comprendre, on croit que l'on dit quelque chose lorsque l'on dit « Je pense » ; mais qu'est-ce que « Je » et qu'est-ce que « pense » ? Qu'est-ce que connaître, qu'est-ce que savoir, qu'est-ce qu'être et qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce que dire et qu'est-ce qu'entendre ? Ecoulement général du vocabulaire⁹⁴³.

Par le « Je pense donc je suis », Descartes prenait le fait de penser comme première certitude prouvant son existence et servant de sous-bassement à sa conception de la philosophie. Réquichot qui le cite⁹⁴⁴, remet quant à lui en question le « Je pense ». Il dissocie le sujet du verbe, l'individu de la pensée. Par ailleurs il interroge le sens des mots « connaître » et « savoir », en relation avec la connaissance. « Etre » relève de l'existence, « Voir et entendre » sont liés à la perception et aux sens. Ce qu'il met en question c'est l'impuissance des mots, leurs limites, annonçant ainsi le travail poétique par lequel, quelques années plus tard, il dissociera dans le mot, la forme et le sens :

⁹⁴³ *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 123. Ce passage, non repéré dans les manuscrits a été associé dans l'édition à des textes figurant p. 49-50 dans le Cahier vert.

⁹⁴⁴ « *Pourtant quelqu'un a dit : « Je pense donc je suis. » Il lui fallait comprendre ce qui se passe en soi pour comprendre ce qui est hors de soi. » Ibid.*, p. 128.

Energie, vital, sexuel, genèse, création, ce sont là des mots qui, prononcés chacun séparément, éveillent chacun une idée, idée d'une chose, idée d'une autre. Supprimons les mots pour que meurent les idées, supprimons le nom des choses pour qu'elles perdent leur identité, leur autonomie, pour que naisse l'univers sans noms, sans distinctions de ceci en telle chose et de cela en autre chose, pour que tombe la cloison de l'étiquette qui limite l'idée et fait que l'on pense des idées en classeur⁹⁴⁵.

Ces propos dans leur radicalité rappellent ceux d'André Breton, en 1927, dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité » :

La médiocrité de notre univers ne dépend elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?

Le travail qu'il entreprend alors est un travail de dissociation, de séparation. Il s'agit de revenir sur les associations établies qui à un mot fait correspondre un sens défini. Il s'agit de rompre les liens entre les mots, leur sens, leur forme et leur sonorité car les liens établis par le langage conditionnent la manière de penser. Remettre en question ces liens permet donc de déconditionner la pensée. Défaire ce qui a été fait et renoncer aux privilèges acquis. L'œuvre de Réquichot propose ce dépouillement progressif pour retrouver le chaos primordial contenant la diversité à venir. Les interrogations qu'il pose sur le sens des mots ébranlent les fondements de la pensée et du langage, le travail poétique qu'il accomplit parallèlement en est la mise en œuvre. Il propose une mise à plat du langage en dissociant bien la question du mot qui sert à exprimer les idées, de celle du nom sur lequel s'établit l'identité.

Les idées prennent forme et se transmettent par le langage mais, comme l'énonce Achille Weinberg : « on dispose aujourd'hui de nombreux arguments pour soutenir qu'il existe une pensée sans langage. Et que le langage n'est que la traduction - souvent imparfaite - d'idées et de représentations mentales sous-jacentes qui le précèdent⁹⁴⁶. » Traduction imparfaite qui ne peut se superposer exactement au schéma initial qu'elle s'efforce de transmettre et qui de plus le déforme. N'étant pas de même nature, le langage prête ses contours et ses codes à ce qu'il transmet⁹⁴⁷ et la chose dite n'est plus tout à fait la

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁴⁶ WEINBERG, Achille, « Pense-t-on en mots ou en images ? », *Les grands dossiers des Sciences Humaines*, mars-avril-mai 2008, n°10, p. 28-30.

⁹⁴⁷ « La pensée prend des formes multiples, des idées courantes (souvenirs, anticipations, imagination) aux abstractions (mathématiques, géométrie) qui n'ont pas besoin du langage pour exister. Du coup, le langage apparaît sous un jour nouveau. Il ne serait qu'un instrument plus ou moins adéquat destiné à communiquer nos pensées. Cet outil se révèle imparfait, parce que soumis à des contraintes : celles de symboles collectifs

chose avant qu'elle soit dite. Elle répond à une définition commune qui permet le partage du sens.

Magritte en 1928-1929 dans son tableau *La Trahison des images* (Pl. 75) démontrait que l'on ne devait pas confondre l'objet et son image et pour ce faire plaçait les mots « Ceci n'est pas une pipe » sur le même plan et dans le même espace pictural que l'image d'une pipe. L'image et la phrase se trouvaient ainsi posées dans un rapport d'équivalence par rapport à un objet réel connu mais absent - la pipe - et dans le même temps dans une relation avérée mais négative - « ceci n'est pas » - entre l'image et la phrase qui la souligne. Donc un lien contradictoire qui dans le même temps qu'il associe, autonomise les deux propositions imagée et verbale⁹⁴⁸. Mais l'artiste ne s'en tient pas là. Il complète sa réflexion dans un texte illustré qui, comme le terme l'indique, associe à chaque proposition une image qui l'illustre ou à chaque image une phrase qui la légende :

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.
Il y a des objets qui se passent de nom.
Un mot ne sert, parfois, qu'à se désigner soi-même.
Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom, il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent.
Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image.
Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité.
Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition.
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui.
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente.
Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre.
Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images.
On voit autrement les images et les mots dans un tableau
Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet.
Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image.
Or les contours visibles des objets dans la réalité se touchent comme s'ils formaient une mosaïque.
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite, que les précises.
Parfois les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises et les images des choses vagues.
Ou bien le contraire⁹⁴⁹.

codifiés permettant de partager des mondes mentaux communs mais ne reflétant pas forcément la singularité des pensées individuelles. » *Ibid.*, p. 30.

⁹⁴⁸ En 1966, Magritte, après avoir lu *Les Mots et les choses*, envoie à Foucault une reproduction de son tableau *Ceci n'est pas une pipe* après avoir rajouté au verso la précision suivante : « Le titre ne contredit pas le dessin ; il affirme autrement. »

⁹⁴⁹ DOPAGNE, Jacques, *op. cit.*

Ces quelques lignes explicitent toutes les relations possibles entre les mots, les noms, les images et les choses, d'une manière assez semblable à celle exposée par Réquichot dans « *Préface* ». La différence, et elle est de taille, réside dans le fait que Magritte déploie essentiellement ses propositions dans le domaine de la représentation, celle des mots et des images. Le réel est hors-champ. Il n'y a pas de pipe. En témoigne la mise en abyme de « *Ceci n'est pas une pipe* » dans la dernière version du tableau intitulée « *Les Deux Mystères* » et réalisée par Magritte en 1966⁹⁵⁰ (PI. 75). Tout l'enjeu de l'œuvre de Réquichot est au contraire de sortir de la représentation. Redonner leur autonomie aux mots, comme aux choses afin de ne plus les enfermer dans une représentation préétablie.

Dans ces deux points de vue d'artistes qui utilisent l'écriture, l'éventail proposé témoigne non seulement des liens possibles mais aussi de l'autonomie des termes associés. Le nom enferme ce qu'il désigne dans une réalité identifiable par tous mais ce qu'il désigne ne se confond pas totalement avec cette réalité identifiable :

Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or le nom propre dans ce jeu, n'est qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats. Mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche⁹⁵¹.

Cette irréductibilité de l'un à l'autre dont parle Foucault, cette inadéquation inévitable entre le mot et la chose qu'il désigne, le langage et la vision, préserve l'autonomie des deux autant que leur spécificité. Et plutôt que s'efforcer de réduire la distance il préconise de partir de leur incompatibilité. Sa proposition « effacer ces noms propres » fait écho aux mots que formule Réquichot quelques années plus tôt : « supprimons les mots » « supprimons le nom des choses ». Même marche à suivre et même parti assumé de ne pas rechercher les limites. Mais alors que pour Foucault, comme pour Magritte d'ailleurs, il s'agit d'assurer la

⁹⁵⁰ Après la lecture du livre de Foucault *Les Mots et les choses*, qui paraît la même année 1966. Le dialogue qui s'engage entre l'artiste et l'écrivain emmènera ce dernier à la publication d'une analyse du tableau éponyme *Ceci n'est pas une pipe* dans un livre publié en 1973.

⁹⁵¹ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses : Une archéologie des Sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

coexistence pleine et entière des deux formes d'expression sans les subordonner l'une à l'autre, Réquichot cherche à faire advenir l'« univers sans noms et sans distinctions », en quelque sorte « sans limites ». Son objectif n'est pas de défaire pour proposer un nouvel agencement, pas plus que de dissocier pour préserver l'intégrité du langage mais au contraire il est d'obtenir une sorte de continuum indistinct dans lequel il ne serait plus possible d'identifier telle ou telle chose. Il est peut-être aussi le moyen de ne plus dissocier les mots des images, le langage verbal de celui visuel des formes.

La présence de l'écriture et du signe graphique dans un même espace - scriptural dans « *Le Livre de la Crainte* » et pictural dans un certain nombre d'œuvres - fait surgir un espace mixte, espace de transformation commun aux deux pratiques plastique et littéraire comme nous l'avons constaté précédemment. Nous avons également décrit la façon dont le dessin devient le lieu d'une transformation de la ligne en écriture ou spirale, liant ainsi par une parenté d'évolution écriture et signe formel. Cet « univers sans noms, sans distinctions » pourrait fort bien être cet espace de transformation, cette zone frontière, zone d'intersection tout autant que magma primordial ou final dans lequel les particularités et les catégories sont abolies. Il n'est plus d'écriture ou de peinture mais un espace commun et indistinct, sorte de terre vierge devant laquelle Réquichot retrouve l'exaltation des pionniers et des explorateurs à l'instar d'un Malévitch devant l'espace sans limite de la toile blanche :

J'ai brisé l'anneau de l'horizon, je suis sorti du cercle des choses, de l'anneau de l'horizon, qui emprisonnent le peintre et les formes de la nature⁹⁵². (...)

J'ai percé l'abat-jour bleu des restrictions des couleurs, j'ai débouché dans le blanc ; camarades aviateurs, voguez à ma suite dans l'abîme, car j'ai érigé les sémaphores du suprématisme.

J'ai vaincu la doublure bleue du ciel, je l'ai arrachée, j'ai placé la couleur à l'intérieur de la poche ainsi formée et j'ai fait un nœud. Voguez ! Devant nous s'étend l'abîme blanc et libre⁹⁵³.

Ou d'un Manzoni :

Aussi, je ne parviens pas à comprendre ces peintres qui, tout en se disant modernes, continuent à aborder le tableau suivant des critères plus ou moins appréciables ou convenus, comme s'il s'agissait d'une surface à recouvrir de formes et couleurs (...). Une fois celle-ci (la surface) saturée, à la suite de toute une gymnastique, le tableau est considéré comme achevé : d'une surface aux possibilités infinies nous avons désormais une espèce de récipient où ont été violemment et étroitement associées des couleurs non naturelles, d'artificielles

⁹⁵² MALEVITCH, Kasimir, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme : Le nouveau réalisme pictural », in *Ecrits*, Paris, éd. Gérard Lébovici (1975), 1986, p. 179.

⁹⁵³ MALEVITCH, Kasimir, « Le suprématisme ». Manifeste publié en 1919 à Moscou, *Ibid.*, p. 227.

significations. Pourquoi ne pas vider ce récipient, libérer cette surface, ne pas chercher à explorer le sens ouvert d'un espace total, d'une lumière pure et absolue⁹⁵⁴ ?

Les écritures illisibles et les « *Reliquaires* » résultent de l'exploration de cet espace car ils sont le moyen par lequel Réquichot ramène l'écriture, la peinture et les objets à un état de matière encore brut.

L'illisible

Écritures illisibles dans les dessins

L'analyse des relations entre spirales et écritures illisibles a permis la mise en évidence d'une origine commune, la ligne et d'un lieu d'émergence, le dessin. La ligne oriente ses agencements soit du côté de la spirale soit du côté de l'écriture - une écriture non totalement achevée, illisible, qui n'a de l'écriture qu'une apparence de forme sans aller jusqu'à la détermination d'un langage.

Lorsque ces fragments illisibles sont accrochés à la structure spirale dont ils proviennent ou qu'ils suscitent, ils nous placent au plus près du processus de morphogénèse de l'écriture. L'écriture illisible est alors prise dans une évolution en cours. Elle paraît instable, inachevée. De ce fait, l'illisibilité est perçue comme perte de la lisibilité. Quelque chose manque, n'est plus accessible ou n'est pas encore accessible suivant le sens dans lequel s'effectue le mouvement. L'écriture est en train de se faire ou de se défaire.

Mais dans d'autres dessins, également abordés plus haut, les fragments illisibles sont autonomes. Ils ne sont alors pas pris dans ce mouvement de transformation de la ligne dessinée. L'illisibilité n'apparaît plus comme une étape mais comme une forme achevée dissociée de la forme dessinée. Dans la plupart des dessins où ces fragments d'écriture illisible isolés apparaissent, leur position dans l'espace de la feuille et leur apparence formelle appelle une fonction. Par analogie avec les lignes d'écriture (lisibles cette fois) dont ils occupent la place habituelle, ils soulignent le dessin à la manière d'un titre. Fonction qu'ils n'assument pas totalement en raison de leur illisibilité même.

Si l'on peut faire un parallèle avec le passage à l'abstraction qui marque l'émancipation des arts plastiques vis-à-vis de la fonction de représentation, il y a dans

⁹⁵⁴ CELANT, Germano, *Piero Manzoni*, exposition Musée d'art moderne de la Ville de Paris, mars-mai 1991, Paris, Société des amis du Musée d'art moderne, 1991, p. 92.

l'illisibilité une émancipation de l'écriture par rapport à la signification. Non qu'il y ait nécessairement absence de signification mais le sens ne passe plus par les mots, le vocabulaire, le langage, il passe par la forme et le tracé même de l'écriture.

Toutes les propositions des écrivains, des poètes et des artistes dès la fin du XIX^e et au long du XX^e siècle - évoqués en divers points de cette thèse - qui ont mis en avant la dimension matérielle du signe écrit et porté l'attention sur ses qualités formelles, soit en mettant en retrait sa fonction utilitaire (porter et transmettre un message), soit en déplaçant cette fonction désormais assumée par l'expressivité formelle des mots et traduite par la typographie et l'organisation de ces mots dans la page, n'ont pas recherché une absence de signification, bien au contraire. La mise en retrait n'implique pas la suppression du sens. Pour Marinetti (*Pl. 76*), « libérer les mots », ce n'est pas leur enlever leur fonction de signifier mais plutôt en explorer tout le potentiel à partir du moment où ils s'affranchissent du carcan des règles structurelles et grammaticales et évoluent librement dans l'espace de la page. Libérer les mots de leur fonction utilitaire et inventer un langage Zaoum, pour Khlebnikov et Kroutchenikh, c'est rechercher une langue universelle, de la même manière que Malévitch recherche par le suprématisme un vocabulaire plastique essentiel et compréhensible par tous. L'illisibilité consécutive de la technique utilisée par Christian Dotremont pour réaliser ses logogrammes (*Pl. 77*) - élan spontané, dynamisme du geste, rapidité - est généralement neutralisée par le texte placé dessous qui en fournit l'exacte traduction permettant au spectateur de mesurer les glissements et les écarts opérés.

Peut-être faut-il tenir à part Henri Michaux qui, dès 1927, réalise « comme en rêvant » des pages d'« écritures » (*Pl. 70*) que Geneviève Bonnefoi qualifie de « quelque chose entre le sens et le non-sens, les premiers tâtonnements à la recherche de ce qu'il appellera plus tard un autre langage, un langage n'appartenant pas au verbal⁹⁵⁵ » et Camille Bryen qui, dans le tract-préface à insérer dans l'ouvrage de Hains et Villégly, *Hépérile éclaté* (*Pl. 77*), écrit :

⁹⁵⁵ BONNEFOI, Geneviève, *Henri Michaux peintre*, Abbaye de Beaulieu, 1976, p. 15. Elle évoque également ces « pages d'écriture » dans son livre *Les Années fertiles*, *op. cit.*, p. 8 : « Henri Michaux connu seulement d'un petit nombre d'initiés - principalement comme le père d'*Un certain Plume* – cherche également à l'aide d'idéogrammes bien différents, il est vrai, de ceux de Fautrier, à exprimer quelque chose que le langage, même poétique, ne lui permet pas de rendre de façon satisfaisante. Après avoir, en 1927, dans l'attente de son départ pour l'Equateur, rédigé quelques curieuses « pages d'écriture » non signifiantes, dont Jean Paulhan et René Bertelé furent longtemps les dépositaires et dans lesquelles il se révèle un étonnant précurseur. »

Vive le courant d'air de l'illisible, de l'inintelligible, de l'ouvert⁹⁵⁶ !

Pour Réquichot, cette prise en charge du sens par la forme ne se fait pas à la manière des calligrammes d'Apollinaire dont la composition graphique redouble le sens du poème en en donnant une image synthétique. Pas plus qu'elle ne se fait du côté d'une recherche d'équivalent signe formel/signe écrit comme on le trouve à l'origine dans le poème « Voyelles » de Rimbaud ou chez Kandinsky⁹⁵⁷ s'appuyant sur Delacroix⁹⁵⁸ pour associer les couleurs et les formes à des idées ou des sensations, et ce dans la droite ligne du poème « Correspondances » de Baudelaire⁹⁵⁹, afin de dégager un langage des formes et des couleurs qu'il s'efforce de décrypter⁹⁶⁰. Il ne faut pas, non plus, la chercher du côté des inventions typographiques et autres innovations de mise en page, les recherches de Réquichot dans ce domaine sont relativement discrètes en regard des expériences de certains. Le sens dans les écritures illisibles passe de façon globale, non formulée. Ces écritures nous disent quelque chose d'elles-mêmes et de celui qui les trace mais ce qui se transmet est plus de l'ordre du sensible que de l'intelligible et il est impossible d'en tirer une quelconque règle.

Alexandre Kroutchenykh et Victor Khlebnikov dans leur manifeste « La lettre comme telle » évoquaient en 1913, cette influence de l'humeur sur l'écriture et la façon dont l'état d'esprit de l'auteur, lorsqu'il écrit, peut être transmis non par le contenu mais par la forme de l'écriture au lecteur :

Il y a deux positions :

⁹⁵⁶ BRYEN, Camille, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁵⁷ KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1969, (Bibliothèque Médiations), p. 93.

⁹⁵⁸ « Chacun sait que le jaune, l'orange et le rouge donnent et représentent des idées de joie, de richesse, de gloire et d'amour. » citation de DELACROIX reprise tronquée par KANDINSKY, *Ibid.*, p. 93 ; citée par Paul SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, (1964), 1987, (Savoir), p. 52 ; citée par Charles BAUDELAIRE, *Œuvres : L'Art romantique*, Paris, Gallimard, 1954, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 854.

⁹⁵⁹ Baudelaire s'étant fortement inspiré pour ce poème d'un passage des *Kreiseriana* d'Hoffmann (1813-1815) : « J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée, et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la nature : « Ce n'est pas seulement en rêve et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière et qu'elles doivent se réunir en un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors, comme dans le lointain, les sons graves et profonds du hautbois. » Salon de 1846, BAUDELAIRE, Charles, *Pour Delacroix*, Paris, éd. Complexe, (Le regard littéraire), 1986, p. 70.

⁹⁶⁰ « Le langage des formes et des couleurs » constitue un chapitre conséquent de son livre *Du spirituel dans l'art*, *op.cit.*, p. 93-145.

- 1) Que l'humeur change l'écriture lorsqu'on écrit.
- 2) Que l'écriture, changée d'une certaine manière par l'humeur, transmet cette humeur au lecteur, indépendamment des mots⁹⁶¹.

L'illisibilité est comme le stade ultime par lequel l'écriture se dégage des contraintes qui la fondent pour mettre en avant sa réalité première de tracé linéaire. Ce tracé linéaire fonctionne chez Réquichot comme un « sismogramme ». Les ondes qu'il enregistre sont le reflet des états émotionnels par lesquels passe l'artiste. Son rythme traduit le calme ou la nervosité, l'enthousiasme ou l'angoisse, simplement parce que la main prolonge le bras, lui-même relié à l'ensemble du corps, à la respiration, aux battements du cœur... De la mesure de l'amplitude des spires, comme de celle de leur cadence on pourrait déduire l'humeur dans laquelle se trouvait l'artiste, à la manière dont un médecin interprète un électrocardiogramme. Mais quel intérêt ? Ces tracés n'étant pas « lisibles », ils n'ont pas pour fonction première de transmettre une information et ne se prêtent pas à une interprétation précise. Du coup, ils transforment le lecteur impuissant en spectateur des formes qu'ils constituent, ce que favorise le contexte des dessins dans lesquels ces écritures particulières sont prises.

Ce contexte disparaît dans les lettres illisibles qu'il écrit pour l'essentiel dans les derniers mois de sa vie. Elles témoignent, par le paradoxe que constituent des lettres adressées mais illisibles, de l'impossibilité du dialogue et du désarroi de leur auteur.

Les « lettres » illisibles

Le changement de catégorie est notable dans le passage du dessin à la lettre. Si le dessin est avant tout support d'une forme - texte, titre, signature, date étant périphériques et accessoires - la lettre est le support par excellence de l'écriture. Même si elle peut être agrémentée de signes formels. Son fond est avant tout une surface codifiée sur laquelle se répartissent verticalement, l'adresse au destinataire, la date éventuelle, le contenu de la lettre, la formule de politesse et la signature. Rien à voir avec le fond spatial qui se prête à l'évolution des formes dessinées. Les « lettres » auxquelles nous avons affaire sont de plus titrées et les titres, bien compréhensibles, délimitent un contexte qui oriente l'interprétation de la lettre à défaut de pouvoir la lire. A la lumière de ce titre, la forme même de l'écriture,

⁹⁶¹ KROUTCHENYKH, KHLEBNIKOV, *op. cit.*

déliée ou nerveuse... prend une signification. Le sens de la lettre, son intensité, son ton, et donc les sentiments de celui qui l'écrit, ses émotions, sont déduits du frottement entre le titre et la forme.

L'ensemble de ces lettres illisibles est constitué d'un texte daté de 1956⁹⁶² avec une signature illisible mais non titré et de cinq lettres illisibles, toutes titrées - « *Lettre à un marchand de tableau*⁹⁶³ », « *Lettre à un encadreur*⁹⁶⁴ », « *Lettre de remerciements*⁹⁶⁵ », « *Lettre d'insulte*⁹⁶⁶ », « *Lettre aux amateurs d'art*⁹⁶⁷ » - encadrées par deux textes illisibles, de même aspect mais de nature différente, l'un intitulé « *Texte de présentation*⁹⁶⁸ », l'autre « *Conclusion pour une philosophie de l'art*⁹⁶⁹ ». A l'exception de la première, toutes sont datées de l'année 1961 - dernière année de la vie de Réquichot - et probablement réalisées en novembre puisque le site que lui à consacré sa nièce Aleth Prime mentionne que cet ensemble avait pour vocation de présenter l'exposition qu'il préparait à la galerie Cordier⁹⁷⁰. Aucune lettre n'est signée si l'on excepte les signatures illisibles par lesquelles elles s'achèvent. Toutes ont été datées après la mort de l'artiste. Les titres, lorsqu'il y en a, figurent au verso. Donnés par l'artiste, ils désignent l'œuvre tout en donnant une indication sur son contenu. La relation de l'écriture illisible au titre lisible qui lui est associé n'est pas de l'ordre de l'interprétation ici puisque Réquichot est l'auteur des textes comme des titres, pas plus que de la traduction puisqu'il n'y a pas équivalence d'une langue dans une autre⁹⁷¹, mais le titre fournit un sens qui sans lui ne serait pas accessible. Il permet une

⁹⁶² Texte illisible (n°177 C.R.), *op.cit.*

⁹⁶³ « *Lettre à un marchand de tableau* », datation posthume de 1961, encre à la plume recto-verso sur papier plié, 50 x 65 cm, collection privée (n°499 C.R.).

⁹⁶⁴ « *Lettre à un encadreur* », datation posthume de 1961, encre à la plume sur papier, 50 x 32, 5 cm, collection privée (n°500 C.R.).

⁹⁶⁵ « *Lettre de remerciements* », datation posthume de 1961, encre à la plume sur papier, 50 x 32, 5 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°501 C.R.).

⁹⁶⁶ « *Lettre d'insulte* », datation posthume de 1961, encre à la plume sur papier, 50 x 32, 5 cm, collection MNAM Centre Georges Pompidou, donation Cordier 1989 (n°502 C.R.).

⁹⁶⁷ « *Lettre aux amateurs d'art* », datation posthume de 1961, encre à la plume sur papier, 50 x 32, 5 cm, collection privée (n°503 C.R.).

⁹⁶⁸ « *Texte de présentation* », datation posthume de 1961, encre à la plume sur papier, 50 x 32, 5 cm, collection De Ménil, U.S.A. (n°498 C.R.).

⁹⁶⁹ « *Conclusion pour une philosophie de l'art* », datation posthume de 1961, encre à la plume sur papier, 50 x 32, 5 cm, collection D.B.C. (n°504 C.R.).

⁹⁷⁰ Biographie du site consacré à Bernard Réquichot.

⁹⁷¹ Comme on peut le voir dans le rapport entre les logogrammes de Dotremont et le texte qui les accompagne permettant de les déchiffrer.

compréhension d'ensemble sans passer par un déchiffrement du texte. Le contenu passe donc par la forme mais se trouve éclairé, confirmé ou dirigé par le titre.

A l'exception du premier texte isolé, l'ensemble paraît cohérent, autonome et achevé, doté d'une introduction et d'une conclusion. Ces textes illisibles recouvrent deux catégories : le texte déclaratif ou manifeste et la lettre manuscrite, signifiée par la mise en page.

Le premier texte (*Pl. 5*) fait office de cas particulier. L'antériorité de cinq années par rapport aux autres écrits illisibles surprend puisque l'essai est isolé ou, si d'autres ont eu lieu à la même époque, ils n'ont pas été conservés. Il est toutefois contemporain de l'apparition d'écritures illisibles sur les dessins, constatée dès 1956. On peut toutefois se demander, en l'absence d'indications directes, ce qui a justifié une datation aussi précoce. Ce texte ne présente pas de titre qui informe sur la nature du contenu, pas d'en-tête, onze lignes et une signature, illisibles. La feuille conservée pourrait aussi bien faire suite à une première page non conservée. Le format de la feuille (21 x 13 cm) est modeste et compatible avec une finalité épistolaire. Bien qu'il soit difficile de trancher sur la nature de ce document.

Les textes manifestes

Le « *Texte de présentation* » (*Pl. 78*) a la forme d'un poème, centré dans la page, constitué de strophes séparées par une ligne. Un titre, cinq quatrains, une phrase plus longue en guise de clôture.

La « *Conclusion pour une philosophie de l'art* » (*Pl. 78*), au contraire, est écrite en pleine page, pas de marge à droite, une marge à gauche remplie par des annotations tracées perpendiculairement au sens de l'écriture du texte général. Pas de marge en bas, ni conclusion, ni signature. Juste un point final. Le texte pourrait aussi bien se poursuivre au verso ou sur une autre page. Des rajouts, biffures et corrections interrompent la succession linéaire des mots, des flèches indiquent de nouvelles positions ou des inclusions de passages, comme si le texte avait été rectifié après relecture et que nous ayons sous les yeux cet état modifié. A savoir un état de brouillon non définitif, un texte en gestation témoin d'une pensée en cours, donc une conclusion en cours d'achèvement en quelque sorte.

Ces deux textes ont valeur de manifeste même si, là encore, le sens de ce qui est énoncé reste inaccessible. Réquichot se débrouille pour que le sens passe par la relation de la forme de l'écriture et du titre donné. Il propose un texte introductif et un texte de clôture et

encadre ainsi, aux deux bouts, une pensée sur l'art de nature plutôt « hermétique ». Cette forme inintelligible reste celle que l'artiste choisit pour le rendu public de sa pensée. Celle-ci par ailleurs se développe plus clairement dans les lignes du cahier vert, du petit classeur et dans sa correspondance mais à son propre usage et à celui des destinataires de son courrier. Aucune intention d'édition de ses écrits⁹⁷² n'a été manifestée par l'artiste de son vivant.

Les lettres

Deux lettres fonctionnent en pendant : la « *Lettre de remerciements* » et la « *Lettre d'insulte* ». Les autres s'adressent à trois catégories distinctes d'acteurs du milieu de l'art auxquels à affaire l'artiste : le marchand de tableaux, l'encadreur, les amateurs d'art. Elles sont génériques et d'un format supérieur⁹⁷³ à celui couramment employé pour une lettre, comme si Réquichot avait établi une typologie de lettres à l'usage des artistes. Celle adressée au marchand de tableaux est la seule à être recto-verso et d'un format encore plus important⁹⁷⁴. On ne peut les déchiffrer mais elles sont composées de manière tout à fait conventionnelle, le sens excepté. On reconnaît l'entrée en matière, l'adresse à la personne, le corps de la lettre, la formule de politesse et la signature.

La comparaison des « *Lettre de remerciements* » et « *Lettre d'insulte* » (Pl. 79) montre que la forme même de l'écriture traduit l'état d'esprit qui s'en dégage, ce que le titre confirme. L'écriture de la « *Lettre de remerciements* » est plus déliée, plus lisse, plus sereine. Les lignes courent d'un bord à l'autre de la page ponctuées par les boucles des lettres et des majuscules. Dans la « *Lettre d'insultes* », la graphie est plus resserrée, la plume plus appuyée, la ligne se crispe, s'entortille jusqu'à faire des petits pâtés, de petites ratures. Les points qui achèvent le premier paragraphe évoquent des sous-entendus que la politesse certainement ne permet pas d'évoquer. La répétition à quatre reprises du même mot, bien entendu illisible, à la dernière ligne, suivi d'un ou plusieurs mots compactés et par trois fois soulignés traduisent l'énervement supposé, la colère et l'insistance du ton. Une signature tout aussi illisible clôture le texte. Dégagée des contraintes langagières qui la fondent, l'écriture dans cette lettre nous dit bien quelque chose d'elle-même et de celui qui la trace

⁹⁷² Les premiers textes publiés le sont après la mort de l'artiste et de manière incomplète sous forme d'extraits nous l'avons vu au début de cette thèse.

⁹⁷³ 50 x 32 cm.

⁹⁷⁴ 50 x 65 cm.

mais elle ne nous dit rien en revanche sur la personne insultée, pas plus que la précédente sur son destinataire. Les lettres d'insultes et de remerciements réduisent à deux cas types la nature des relations de l'artiste avec un éventuel interlocuteur. Pas de demi-mesures. On passe d'un extrême à l'autre comme si toute la gamme des nuances était superflue.

La « *Lettre à un marchand de tableau* » (Pl. 79) plus longue que les autres puisqu'elle se poursuit au verso est, de plus, datée de manière illisible et sans rapport avec la date d'exécution supposée réelle. On repère en haut à droite, à l'emplacement adéquat, ce qui ressemble à des chiffres, le 6 étant tracé à l'envers. Y figure aussi un ajout dans la marge. Le marchand de tableau, au-delà de la catégorie générique désignée par l'artiste, pourrait être Daniel Cordier, dans la galerie duquel il doit exposer au moment où il écrit ces lettres, mais aussi Lucien Durand. Ce sont les deux marchands qui ont pris en charge l'œuvre de Réquichot de son vivant. L'article indéfini généralise le propos sans pour autant éliminer l'adresse individualisée. Il y a de l'indéterminé dans « un marchand de tableau » mais il y a aussi de l'unique. De même pour « un encadreur ». Ce qui distingue ces destinataires là, de la masse indéfinie des « amateurs d'art » considérés par ailleurs. Dans tous les cas, ce choix de ne pas spécifier l'attribution, en escamotant le destinataire, isole d'une certaine manière l'individu qu'est Réquichot face aux autres.

La « *Lettre aux amateurs d'art* » (Pl. 78) a ceci de particulier qu'on peut la mettre en relation avec le texte « *La Circulaire aux amateurs*⁹⁷⁵ », parfaitement lisible auquel elle fait écho et dont on peut imaginer qu'il en éclaire le contenu, le rendant ainsi accessible.

Les regardeurs ne font pas les tableaux

Réquichot décrit dans « *La Circulaire aux amateurs* » le piège que constitue l'émotion suscitée chez autrui par son travail et l'influence que peut avoir en retour sur lui le jugement de l'autre. On devine l'extrême sensibilité de l'homme et son désir de se protéger

⁹⁷⁵ « *Circulaire aux amateurs* », in *Les Ecrits*, 1973, p. 83. Le texte apparaît à deux reprises dans les manuscrits. Une première version dans le cahier vert, p. 92, version incomplète et raturée, qui pourrait-être une première version, reproduite dans l'annexe 3, « Manuscrit Cahier vert ». Cette version est postérieure aux trois dates mentionnées p. 85 du cahier vert : 15 janvier 1957 ; 10 février 1957 et 21 mars. Dates fonctionnant comme un des rares repères chronologiques permettant de situer avant ou après les écrits du cahier vert. Une autre version figure dans le petit classeur vert, p. 175-176. Elle est suivie par un passage, p. 177, non repris dans l'édition : « *Rien ne dit que ces gens que nous côtoyons tous les jours se situent dans la même vie consciente que la nôtre. Leur mimétisme adapté à notre vie sociale cache peut-être des somnambules d'apparence normale dont la psychologie se situe dans un autre monde mental.* »

comme de protéger l'authenticité de son œuvre en l'isolant d'avis et appréciations extérieurs. Ces craintes révèlent son intégrité, sa totale soumission à ses propres valeurs tout comme la peur de faire dépendre son travail de critères étrangers qui le dévoieraient. Il précise clairement son choix qui est de ne pas sacrifier à la facilité et au talent pour emprunter des chemins plus complexes et plus personnels. Ceux-ci font de sa pensée et des formes qu'elle prend (littéraires ou artistiques) plus un moyen de connaissance (de soi ? du monde ?) qu'un moyen de reconnaissance. La volonté d'indépendance et d'autonomie vis-à-vis de l'autre est très forte comme celle de ne pas se laisser distraire ou détourner de la trajectoire définie. Cette forme d'engagement dessine une voie austère et ardue, solitaire aussi.

Le choix du terme « amateurs d'art » plutôt que « spectateur » est précis et limite la catégorie des personnes concernées. Lors d'une conférence en 1914, Duchamp déclare : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Pour Réquichot c'est plutôt l'inverse, le spectateur ne fait pas l'œuvre, il peut même la défaire :

(...) les amateurs d'art sont les destructeurs des horloges qui croissent (...) ils ouvrent les montres pour mieux les voir marcher, ou croire les voir, mais les salissent, les tripotent, les cassent⁹⁷⁶.

Il ne désigne pas les simples « regardeurs » des tableaux dont parle Duchamp mais bien ceux qui se targuent d'aimer l'art, les connaisseurs, les critiques, les collectionneurs, etc. Ceux que leur intérêt pousse à empiéter sur le terrain de l'artiste et surtout ceux dont le point de vue, plus averti, plus convainquant met en danger les choix de ce dernier et la confiance qu'il doit garder en son libre arbitre pour ne pas subir, sans même s'en rendre compte, leur ascendant.

Il est intéressant de noter dans ce texte court le nombre de termes par lesquels il qualifie les amateurs d'art : « badauds du sensible », « touristes en émotions », « commères de la comparaison », « potaches rustres », « destructeurs des horloges qui croissent », et ce que ces termes peu amènes font passer du sentiment de Réquichot à leur égard. Il leur reproche implicitement leur amateurisme (badauds, touristes, potaches), leur manque de profondeur et leurs bavardages (commères). La colère et l'animosité pointent sous les mots.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 83. Il est aussi intéressant de noter que l'art est métaphoriquement associé à la montre ou l'horloge, instruments de mesure du temps dépendants d'un mécanisme ou de rouages qui leur permettent de fonctionner. Curieuse comparaison qui l'amène à évoquer des horloges qui « croissent », paradoxal pour ces instruments incarnant le moyen de fragmenter (morceler, diviser) le temps par une régularité de rythme.

Il y a peut-être des comptes à régler...

Le vernissage de sa première exposition personnelle chez Lucien Durand le laisse amer :

Mon exposition chez Durand s'achèvera à la fin de la semaine. Le jour du vernissage fut mondain et ennuyeux comme il se doit ; ce qui semble avoir frappé les gens lorsqu'ils ont bien voulu regarder les peintures, c'est que presque toutes les toiles étaient noires⁹⁷⁷.

Le retour critique ne dément pas cette impression même s'il en questionne le bien-fondé lorsqu'il évoque les quelques lignes écrites au sujet de son exposition dans *Les Lettres Françaises*⁹⁷⁸ par un critique qui n'apparaît que sous l'initiale D :

Que penses-tu des trois lignes prélevées des Lettres F. au sujet de mon exposition ? Elles m'ont d'abord indigné puis je me suis dit qu'il y avait peut-être pourtant du vrai⁹⁷⁹.

Et pourtant les démarches qu'il fait auprès de différents galeristes témoignent de son envie d'exposer. En 1956 il écrit à Cordier :

(...) Bravo pour les ventes en vue, bis pour la galerie : fais ce qu'il faut sur ce point car je désire montrer mon travail⁹⁸⁰.

Sa correspondance avec le galeriste atteste de quelques contacts avec le milieu artistique parisien et pas des moindres : il montre ses peintures à René Drouin - ardent défenseur de la jeune peinture française, d'Henri Michaux et de Dubuffet - qui lui conseille en 1953 de « ne pas vouloir réussir ses toiles⁹⁸¹ » ; il les montre à Suzanne de Coninck, « la dame de la rue de Beaune⁹⁸² », elle promet de l'accrocher sur les murs de sa galerie ; à Lucien Durand qui sera le premier à lui consacrer une exposition personnelle⁹⁸³, sans compter la présence constante

⁹⁷⁷ Lettre n°29 adressée à Daniel Cordier, datée de 1955, C.R., p. 295.

⁹⁷⁸ *Les Lettres françaises*, revue littéraire créée en 1941 par Jean Paulhan et Jacques Decour et soutenue après la guerre par le PCF. Y ont participé Aragon, Mauriac, Queneau, Limbour, etc.

⁹⁷⁹ Lettres n°30 et 31 adressées à Daniel Cordier, datées probablement de mars 1955, C.R., p. 296.

⁹⁸⁰ Lettre à Cordier n°36 C.R., p. 298.

⁹⁸¹ Lettre n°14 C.R., p. 290. René Drouin ouvre sa galerie en 1939, place Vendôme, avec Léo Castelli. Elle ferme peu après, ré-ouvre sous l'occupation en 1941 et fonctionne jusqu'en 1950 avant la mise en faillite. En 1954 Drouin ouvre une autre galerie rue Visconti dans le 6^e. Il montre dans les années 40 des artistes tels que Fautrier, Wols, Brauner, Matta, Michaux, Dubuffet, Bissière ou Kandinsky. Réquichot a probablement vu l'exposition Kandinsky organisée en 1946 à la galerie René Drouin car il en possédait le catalogue, récupéré à sa mort dans l'atelier par Cordier.

⁹⁸² Lettre n°16 datée du 11 janvier 1954, C.R., p. 292. La galerie de Beaune, située au 5 rue de Beaune dans le 7^e arrondissement et dirigée par Suzanne de Coninck, existe depuis 1949.

⁹⁸³ La première visite de Réquichot chez Lucien Durand doit dater de la fin de l'année 1953 puisque la lettre n°16 du C.R. dans laquelle il en fait mention est du 11 janvier 1954. Lucien Durand garde à l'issue de cette rencontre deux toiles qu'il a du mal à vendre, ce dont témoigne par ailleurs la lettre n°23 du C.R. datée de 1954. Lucien Durand dirige depuis 1953 avec sa femme une galerie 19 rue Mazarine dans le 6^e après avoir dirigé la galerie Ariel, 1 avenue de Messine dans le 8^e. Il suit le travail de l'artiste puisqu'une lettre datée du 14 février 1955, soit un an après la précédente rencontre, évoque une visite dans la chambre de Réquichot qui se

et le regard attentif et averti de Daniel Cordier, qui n'ouvre sa première galerie qu'en novembre 1956 mais suit le travail de l'artiste dès 1951, année de leur rencontre à l'académie de la Grande Chaumière.

Donc Réquichot montre sa peinture et pour lui, ce moment d'exposition doit permettre à l'œuvre de transporter le spectateur lorsque celui-ci n'est pas un « badaud du sensible » ou un « touriste en émotions » et de le hisser, dans l'instant de la contemplation, au niveau du créateur. L'œuvre permet au spectateur de partager, dans l'instant, l'émotion de celui qui crée car elle est dépositaire de cette émotion. Elle permet à celui qui regarde de vivre l'expérience de la création à laquelle il n'accèdera pas sans elle :

Je pensais que les créateurs ou inventeurs, incompréhensibles aux yeux des autres, avaient peut-être touché des splendeurs non atteintes par personne et aurions nous vu leurs œuvres non avec nos yeux étrangers mais avec les leurs, nous aurions été transportés plus haut que Wagner et Michel-Ange ne nous portent (...)⁹⁸⁴

L'œuvre n'est pas à mi-chemin entre l'auteur et son spectateur, support de projection de part et d'autre et espace de rencontre, elle est véritablement le moyen par lequel le spectateur se déporte pour se mettre à la place de l'artiste. Il ne regarde plus l'œuvre, il la regarde avec les yeux de l'artiste. Autant dire que nous sommes loin des dispositifs artistiques qui tiennent compte de la place du spectateur dans la postérité *d'Etant donné...* de Duchamp et qui caractérisent une bonne part de l'art des XX et XXI^e siècles. Dispositifs dans lesquels le spectateur est instrumentalisé comme une des données du travail.

Rares sont cependant les « amateurs d'art » à la hauteur des œuvres qu'ils regardent. Leurs effets peuvent même être néfastes :

Celui qui est menacé d'amateurs doit savoir que sa pensée ou son émotion devant ce qu'il fait n'a pas besoin de celle des autres pour exister, que le pire qui puisse arriver à un créateur, c'est que cette pensée ou cette émotion soit troublée par ces autres ou se dirige vers eux, et qu'il en oublie que ce qu'il fait a besoin pour éclore et pour vivre, de croître dans l'ombre⁹⁸⁵.

trouve être aussi son atelier (lettre n°27 C.R.) suivie d'une proposition d'exposition. L'exposition a lieu en 1955, c'est la première exposition personnelle de l'artiste.

⁹⁸⁴ *Invocation vers Orphée*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 36. Toujours la présence en demi-teinte, en filigrane, de M. Teste : « (...) J'ai rêvé alors que les têtes les plus fortes, les inventeurs les plus sagaces, les connaisseurs le plus exactement de la pensée devaient être des inconnus, des avares, des hommes qui meurent sans avouer. (...) J'ai fini par croire que M. Teste était arrivé à découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons (...) Comment ne pas s'abandonner à un être dont l'esprit paraissait transformer pour soi seul tout ce qui est (...). » Extraits de *La Soirée avec Monsieur Teste*, Paul Valéry, *op. cit.*

⁹⁸⁵ « *Circulaire aux amateurs* », *Ibid.*, p. 83 / Manuscrit cahier vert, p. 92 / petit classeur vert, p. 175-176.

Si certaines trouvailles atteignent un certain degré de gravité il est bon qu'elles se cultivent dans les ténèbres qu'elles fassent leurs tentatives dans l'occulte, qu'elles se cachent aux yeux de beaucoup, pour que ces regards trop abondants ne les souillent pas comme des rires⁹⁸⁶.

Pour permettre à l'œuvre d'exister, il faut la protéger. Or le rendu public de l'œuvre pose problème non seulement parce qu'elle a fort peu de chances d'être reçue de la façon dont l'artiste le souhaite, mais aussi parce qu'elle perd en intensité lorsqu'elle est exposée. Il écrit dans son *Journal sans dates* :

(...) ce chef d'œuvre qui eût communiqué à quiconque le don des larmes n'était pas fait pour le grand jour ; sa beauté demandait le secret⁹⁸⁷.

Réquichot fait, à diverses reprises, allusion dans ses écrits et sa correspondance, à la nécessité du secret pour préserver l'intégrité de l'artiste comme celle de l'œuvre - les deux étant difficilement dissociables pour lui - non seulement au moment de sa genèse mais aussi au moment de sa monstration :

Chacun tue ce qu'il aime et je me sens faible en pensant que ce qui est né du secret perd un peu de son sens en en sortant⁹⁸⁸.

L'exigence que Réquichot place dans la création ne souffre d'aucun compromis, d'aucun des aménagements que la transmission et l'adresse à l'autre nécessitent. Il y a même incompatibilité. La prise en compte d'un spectateur ou d'un destinataire précis détourne l'artiste de son objectif premier qui est de remonter à la surface et de donner forme à ce qu'il puise au plus profond de lui-même, tout en le protégeant de la lumière. « Obscurité », « secret », « pas fait pour le grand-jour », tous les termes employés par Réquichot expriment ce besoin d'intimité plus fort que celui du partage et de la reconnaissance. Il appartient à cette catégorie d'artistes dont parle Dubuffet qui n'attend rien du public :

Les artistes se partagent en deux catégories. L'une s'adresse au public alors que l'autre - et c'est bien sûr celle que vise notre enquête - n'attend rien de lui : les productions ne sont pas faites à l'usage d'autrui mais seulement à destination de leur auteur⁹⁸⁹.

Je gardais pourtant certains travaux faits dans ces expressions de perplexité ; je les gardais seulement pour moi, ne les montrant pas, refoulant l'espérance trop improbable de trancher

⁹⁸⁶ *Les Ecrits*, 1973, p. 135 / Manuscrit Cahier vert, p. 77.

⁹⁸⁷ *Invocation vers Orphée*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 35.

⁹⁸⁸ Lettre n°27 C.R. p. 295.

⁹⁸⁹ Jean DUBUFFET, cité par Geneviève BONNEFOI, *Les Années fertiles*, op. cit., p. 23.

l'esprit d'un autre, de la même façon que le mien avait été atteint, le plus beau ayant quelque chose d'inmontrable⁹⁹⁰.

La relation à l'autre par le truchement de l'œuvre est placée par Réquichot à un tel niveau qu'elle est plus de l'ordre de l'empathie que d'une communication comme échange d'expériences, acceptation de l'autre différent de soi :

Je pensais que personne ne verrait dans ces choses que j'avais faites ce que j'y avais trouvé, qu'on l'y vît, du reste, n'était pas capital, que l'on comprît, qu'on imagina n'était pas ce qui me fallait. Il fallait qu'on fut pris du même vertige, de la même inquiétude, de la même illusion (...)⁹⁹¹

Etre « compris », être « lu », être « vu », n'est pas une priorité pour cet artiste, ses exigences sont placées ailleurs et d'emblée envisagées comme impossibles à satisfaire car dépendantes d'une relation absolue :

Mais être à l'intérieur de la conscience d'un autre quand il semble ému, pour contrôler si le même phénomène se passe bien en lui comme pour le créateur étant irréalisable, l'hypothèse de la communication ne peut tenir de certitude son achèvement car il se prolonge dans la nuit la plus inaccessible de la psychologie d'autrui.

Plusieurs consciences trouvant la même émotion par le truchement d'un même fait, ce serait ça la communication, mais elle n'est qu'une hypothèse, un moyen d'expression devrait donner la communication ; mais il n'y a pas de communication apaisée dans sa certitude, il n'y a que des tentatives de conscience appelant vers l'extérieur, recevant parfois des réponses qui donnent l'illusion qu'on a des semblables⁹⁹².

La création ayant pour objectif la production d'un objet, qui est une empreinte de son mental, la contemplation de cet objet par son créateur provoque une émotion qui n'est finalement que la reconnaissance de ce qui lui appartient et le définit, une fois posé hors de lui, devant lui. Mais le créateur ne pourra jamais vérifier que l'émotion produite chez un autre par la contemplation d'une de ses créations est de même nature que celle dont elle provient et qu'elle reproduit en lui. La communication vraie échappe à toute certitude, elle est totale et invérifiable, en un mot : illusoire.

C'est la raison pour laquelle ses craintes sont nombreuses à l'idée de faire sortir les œuvres de l'atelier, pour les « exhiber » sur les murs. Il y a dans son travail quelque chose de trop intime, de trop personnel qui rend difficile le passage de l'obscurité à la lumière. La fusion qu'il opère avec son travail dont il n'est pas dissocié lui fait craindre le regard de

⁹⁹⁰ *Journal sans dates, Les Ecrits, 1973*, p. 141.

⁹⁹¹ *Ibid.*

⁹⁹² *Ibid.*, p. 151.

l'autre et le rend perméable à la critique et désarmé. Le travail le dévoile plus qu'il ne le cache.

Avec les lettres illisibles, il résout l'incompatibilité entre le caractère généralement privé de la lettre et son choix d'une présentation publique dans la galerie Cordier⁹⁹³ par l'absence de destinataire précisément nommé et par l'illisibilité. Il ne contredit pas, de cette manière là, son goût du secret et de l'ombre. L'illisibilité est la solution qui lui permet d'opérer ce passage de l'obscurité à la lumière sans pour autant se dévoiler. Mais elle implique le monologue. Par elle, il maintient l'autre à distance refusant de fait toute communication - le sentiment d'incompréhension est du coup justifié. Il est vain d'essayer d'être lisible et compréhensible, cela ne conduit qu'à affaiblir l'œuvre sans pour autant toucher le spectateur :

D'entre les personnes qui s'adonnent à la création, les seules qui soient lucides prétendent au monologue⁹⁹⁴.

Les créations ne sont pas faites dans l'intention d'un destin vers les autres. Il est à peine possible de leur donner même le nom de monologue⁹⁹⁵.

La création vient de notre monologue, donc il faut penser seul. (...) Ne pas croire en quelqu'un⁹⁹⁶.

La création c'est un monologue mouvant⁹⁹⁷.

Il est aisé d'imaginer que ses œuvres, ses créations ne soit que les concrétions de ce monologue, qu'elles ne soient destinées à nul autre qu'à lui-même - ce qui est le paradoxe d'un art qui se défait de toute relation à autrui. Il n'est pas nécessaire de montrer alors qu'il ressent profondément l'inutilité et la déception d'éventuelles rencontres. Il n'est pas nécessaire non plus de se faire comprendre. La solitude acceptée explique d'une certaine manière l'abandon progressif du sens qui rend ses poèmes phonétiques et ses écritures illisibles si radicaux. Il coupe ainsi tout lien avec les rivages connus. Chez lui, tant du côté des derniers poèmes phonétiques, étape finale d'une évolution somme toute assez rapide qui accomplit l'irréversible désagrégation du langage, que du côté des écritures illisibles, l'illisibilité n'est donc pas tant une conséquence de la mise en évidence des caractères formels de l'écriture qu'un objectif recherché. Et si elle permet l'émancipation de l'écriture,

⁹⁹³ Si tel était bien le cas.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 152.

elle a aussi pour conséquence l'enfermement de l'auteur dans une certaine forme de circularité. Il se suicide la veille du vernissage, le 4 décembre 1961.

Le caractère ostentatoire de ces documents sur papier, leur valeur de manifeste, leur parti-pris formel radical, leur format supérieur à celui d'une lettre habituelle, déplacent le simple statut de la lettre ou du texte du côté de l'œuvre à part entière - même si à l'origine, le contexte de leur raison d'être dans l'œuvre est assez précis⁹⁹⁸ - ce qui justifie, dans tous les cas, leur présentation dans la galerie après la mort de l'artiste.

On retient de ces textes illisibles leur statut particulier entre écriture et dessin, la volonté d'attirer l'attention sur la forme du tracé linéaire qui débarrassé de son référent langagier porte seul le sens (à l'exception des titres au verso qui orientent la lecture du spectateur s'il y a accès) et l'illisibilité qui traduit une volonté de se mettre à distance, de placer une barrière entre soi et le lecteur/ regardeur. Quelle que soit l'intention de l'auteur, il en ressort un sentiment d'incompréhension, une certaine frustration devant l'impossible partage de la pensée exposée. En témoignent les articles qui, dès 1973, évoquent l'inquiétante étrangeté des écritures illisibles et les associent à la difficulté de communiquer, ceux de Marcel Billot et Gilbert Lascault entre autres :

En fait, l'un comme l'autre (l'univers des mots et la peinture) sont à découvrir et leurs conquêtes parallèles se rejoindront sur l'horizon de la mort dans le graphisme des écritures illisibles qui pulvérisent le leurre de la communication⁹⁹⁹.

Le premier regard qui se porte sur ces lettres est rassuré : les spirales se sont assagies ; elles ont accepté la ligne droite et le modèle des écritures habituelles ; il suffirait, croit-on d'un peu d'attention et l'on pourrait lire. Mais très vite la déception survient et le sentiment d'inquiétante étrangeté. Les lettres forgées s'offrent avec une fallacieuse familiarité pour apparaître comme un illisible radical, comme un envoi qui ne s'adresse à personne. Il ne s'agit pas de lettres volées, mais de lettres qui nous volent, qui abusent de nous. La communication n'est pas instaurée par elles ; mais elles ne nous conseillent pas de faire appel à une parole plus directe. Elles souhaitent que les hommes n'aient plus rien à se dire. Elles ne transmettent nul message ; elles affirment que tout message est superflu (...) ¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁸ « Le prétexte de ces lettres était en fait un texte de présentation que Daniel Cordier lui avait demandé pour présenter son exposition du mois de décembre. » CRITON, Jean, reprenant les propos de Cordier, *Lettres aux autres*, op. cit., p. 113.

⁹⁹⁹ BILLOT, Marcel, *Je n'ai jamais commencé à peindre*, in C.R., op. cit., p. 220.

¹⁰⁰⁰ LASCAULT, Gilbert, CNAC/Archives, op. cit., p. 91.

L'informe

Incorporation

Dans certains « *Reliquaires de papiers choisis* » qui datent de 1961¹⁰⁰¹, les papiers rassemblés sont nombreux et ils couvrent la surface proposée sans laisser d'espace vide. D'où l'impression de surcharge. Cette accumulation ne se produit pas seulement en surface comme c'est le cas pour les « Papiers choisis » recouvrant le support toile car la troisième dimension de la boîte qu'est le reliquaire laisse la possibilité d'une épaisseur. Il est possible d'identifier encore certaines images récurrentes (gâteaux, fraises, saucisson, bouteilles de vin, tête de coq, coccinelles, museau et langue de chien, tête de tigre et corps de léopard) mais cette reconnaissance passe au second plan au profit de l'effet produit par l'accumulation. Les formes disparaissent en fusionnant et laissent l'impression de dépassement d'un stade optimum. Les éléments ne sont plus individualisables. Ils ont perdu leurs qualités distinctives au profit de l'ensemble auquel ils participent. L'abondance manifeste que pourraient évoquer certaines natures mortes du XVII^e siècle ou une allégorie du goût telle que Brueghel de Velours a pu en peindre, par exemple, bascule ici dans l'excès nous emportant plutôt du côté d'Arcimboldo. Tous les aliments ainsi pris ensemble redeviennent matière première indistincte. La toile et le reliquaire sont le lieu de rencontre et d'assimilation d'éléments divers. A force d'accumulation et de superposition, le mélange est en cours pour faire l'œuvre, et en la faisant, la défaire.

Le « *Reliquaire de papiers choisis* » nommé « *Radilakte* » (Pl. 48) et déjà évoqué plus haut est caractéristique de ce mélange qui se fait à la fois en surface, par l'enchevêtrement et la répétition des images découpées, et en épaisseur par le collage et la mise en forme de ces images sur divers supports assemblés sur la toile qui sert de fond. Il y a donc juxtaposition et superposition des éléments qui le composent. L'effet produit est à la fois chaotique et complexe. Dans le même temps une certaine homogénéité se dégage de l'ensemble due au remplissage plus ou moins uniforme et à la répartition aléatoire et répétée de papiers collés identiques qui fonctionnent comme motifs récurrents. L'imbrication des images produit une sorte de texture dense et globalement régulière et

¹⁰⁰¹ Par exemple les œuvres « *Voirie Fantôme* » et « *La Cocarde, le déchet des continents* ».

pourtant totalement empirique. Rien n'est systématique dans la position des papiers collés, il n'y a pas de symétrie réelle.

L'épaisseur est significative d'une part enfouie, déjà recouverte et absorbée. Le choix d'une imagerie culinaire, animalière et organique renforce la comparaison digestive, de même que l'évocation des viscères et circonvolutions intestinales dans les nombreuses structures spiralées qui jalonnent l'œuvre est inévitable. Ceci nous ramène aux propos de Roland Barthes sur Réquichot lorsqu'il souligne les liens étroits que les grands collages et les derniers « *Reliquaires* » entretiennent avec le digestif :

Dans l'œuvre de Réquichot, tous les états de la substance alimentaire (ingérée, digérée, évacuée) sont présents : le cristallisé, le craquelé, le filandreux, la bouillie granuleuse, l'excrément séché, terreux, la moire huileuse, le chancre, l'éclaboussure, l'entraille. Et pour couronner ce spectre du bol digestif, dans les grands collages, dans les derniers Reliquaires, l'origine matérielle est franchement alimentaire, prélevée dans des revues ménagères : voici l'entremets franco-russe, voici des pâtes, des côtelettes, des fraises, des saucisses (mêlées à des torsades de cheveux, à des museaux de chien) ; mais c'est le brouillage qui est culinaire (et pictural)¹⁰⁰².

Il y a dans la façon dont Barthes parle de Réquichot quelque chose qui rappelle l'analyse que fait Deleuze de l'œuvre de Francis Bacon dans son ouvrage *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Deleuze décrit le mouvement qui s'établit entre le fond et la figure dans la plupart des tableaux. Le corps tente, soit par la chair/ peinture, soit par l'un de ses organes, de s'échapper pour retrouver l'aplat. Ce débordement s'exprime par le traitement pictural de la chair (giclures et frottements) mais aussi par les scènes de vomissement, de défécation, d'amour ou encore par le cri qui déforme la bouche. Le corps se vide, se liquéfie, se disperse, se répand. D'où la présence dans l'œuvre d'accessoires jouant le rôle de récipients et ayant une fonction de passage ou d'accès (parapluie, lavabo, cuvette, toilettes, tuyauterie, etc.) qui dessinent des volumes creux avec un point de fuite, un orifice par lequel la figure s'efforce de rejoindre le fond. Les figures de Bacon entretiennent un rapport physique avec le fond qui les absorbe :

Ce qui fait de la déformation un destin, c'est que le corps a un rapport nécessaire avec la structure matérielle (c'est-à-dire le fond), non seulement celle-ci s'enroule autour de lui, mais il doit la rejoindre et s'y dissiper, et pour cela passer par, ou dans, ces instruments-prothèses, qui constituent des passages et des états réels, physiques, effectifs, des sensations et pas du tout des imaginations¹⁰⁰³.

¹⁰⁰² BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », *art. cit.*, p. 16.

¹⁰⁰³ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, (La Vue le Texte), p. 18.

Le contexte dans lequel se développe l'œuvre de Réquichot n'est pas le même que celui de Bacon et la carrière écourtée de l'un n'égale en rien la longévité de l'autre, mais il y a dans ces deux œuvres contemporaines un rapport très organique de la peinture au corps. Alors que Bacon nous situe à l'embouchure, d'où les évasements divers qui précèdent la canalisation, Réquichot se positionne très nettement au cœur du transit, dans l'estomac où se fait le mélange ou dans les circonvolutions du labyrinthe intestinal. Il n'y a pas chez ce dernier de liquéfaction de la figure mais bien plutôt assimilation et sédimentation des formes.

La digestion ayant pour fonction première la transformation des aliments en vue de leur réutilisation par le corps, cette transformation s'opère par le biais d'actions mécaniques et chimiques qui ramènent les aliments distincts à l'état de mélange uniforme, autrement dit les aliments différenciés (fruits, légumes, céréales, viandes...) en éléments indifférenciés (glucides, lipides, protides, sels minéraux) non spécifiques. Donc à partir d'éléments complexes, sont obtenus des éléments simples, de base, qui peuvent ainsi être réengagés dans un autre circuit élaboré, celui des besoins du corps humain. Il est donc possible de voir dans les processus de mise en œuvre de Réquichot quelque chose d'analogue à ceux de la fonction digestive, tant dans leur phase accumulative que les procédés de répétition et collage constituant, que dans celle dissociative qu'expriment le travail de découpage comme celui de déconstruction du langage.

La présence de langues animales et de museaux dans certains collages¹⁰⁰⁴ (Pl. 81) par l'association immédiate langue/langage d'une part et animalité d'autre part, renvoie à la relation immédiate et physique du langage et de la bouche comme l'évoque à sa manière Leiris dans *Biffures* :

« Alphabet », c'est, en somme, quelque chose qu'on tient dans sa bouche quand on le prononce effectivement ou mentalement, ce qu'on appelle un mot concret, et qui remplit

¹⁰⁰⁴ « *Papiers choisis* », datation posthume de 1959, fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur contre-plaqué peint avec rehauts de peinture, 123 x 122 cm, collection privée (n°357 C.R.) ; « *Papiers choisis* » (n°359 C.R.) ; « *Papiers choisis* », fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur toile, 65 x 54 cm, collection privée (n°360 C.R.), « *Chastakrout* » (n°361 C.R.) ; « *Pierre de museaux, Papiers choisis* », daté de 1960, fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur contre-plaqué peint avec rehauts de peinture, 58 x 122 cm, collection privée (n° 376 C.R.) ; « *Papiers choisis* », daté de 1960 et signé en bas à droite, fragments d'illustrations de revues découpés ou déchirés collés sur carton, 35,5 x 35,5 cm (n°421 C.R.) ; « *Le Hibou noir, Papiers choisis* », fragment d'illustration de revue découpé et collé sur un couvercle de bois laqué, 26,5 x 19 cm (n°424 C.R.) ; « *3 hiboux, Papiers choisis* », daté de 1960 et signé au verso, fragments d'illustrations de revues découpés et collés sur bois peint, 21 x 35 cm, collection privée (n°425 C.R.), entre autres.

d'un contenu perceptible la cavité comprise entre la gorge, la langue, les dents et le palais. (...) Toute chose que je regarde, j'en approche de plus près si je la fais entrer dans ma bouche en prononçant son nom : ainsi en est-il d' « alphabet », que je ne puis articuler sans que ce soit un peu du langage même que je mâche alors en concentré¹⁰⁰⁵.

Et aussi à cette primitivité jouissive du langage qu'il est difficile de qualifier d'animale mais plutôt d'infantile que Réquichot recherche et trouve dans la trituration, modulation et répétition des mots dont témoignent les poèmes phonétiques :

Réquichot ne peint que son propre corps, dit Barthes, non pas ce corps extérieur que le peintre copie en se regardant de travers, mais son corps du dedans (...)¹⁰⁰⁶

Cette projection dans la matière d'un corps appréhendé « du dedans » rappelle l'expérimentation de la digestion vécue de l'intérieur par Henri Michaux¹⁰⁰⁷ lors de l'absorption de drogues en particulier la psilocybine et restituée par les mots :

Donc j'étais assailli par des ondulations. De considérables. De larges, de fortes, aptes à me déformer. J'avais à y faire face. Mon corps autour de moi avait fondu. Mon être m'apparaissait (si je gardais les paupières baissées et sans repères visuels) une substance informe, homogène, comme est une amibe. Plus homogène encore. Je ne me sentais pas rapetissé mais seulement indifférencié. (...) Tantôt je sentais plus le brassage, tantôt plus la prédication (prédication biologique tendant à me remodeler). Massage fluide ou discours, ce rabâchage n'en finissait plus. Il fallait indéfiniment reprendre la gymnastique cellulaire, répondre à l'appel organique, répondre oui, cesser de faire le résistant, le cabochard, et me laisser faire comme tout le monde, me laisser diriger pour de bon. (...) Les yeux fermés, j'étais dans le grand monde des fluides, plus forts que tout, fluide moi-même, plus compact seulement, plus consistant¹⁰⁰⁸.

Réquichot parle peu de son corps mais il le montre dans les « *Reliquaires* » de cette manière-là, finalement très organique et matiérée. Dans ceux qu'il réalise entre 1955 et 1960, il ne s'agit plus de recycler l'informel comme c'était le cas pour la peinture « *Usine de conversion des déchets informels* » de 1957, mais de ramener le distinct vers l'indistinct. Si le terme de « conversion » laissait entrevoir la possibilité d'un état ultérieur surgissant de l'étape de profusion anarchique, il n'en est rien dans les « *Reliquaires* » qui ramènent les différents éléments qu'ils contiennent à l'informe en les engluant dans une matière picturale brute. Il n'est donc pas question de déformation au sens de modification ou d'altération

¹⁰⁰⁵ LEIRIS, Michel, *Biffures*, op.cit., p. 40-41.

¹⁰⁰⁶ BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », art. cit., p. 11.

¹⁰⁰⁷ L'influence de Michaux sur Réquichot étant avérée, comme en témoignent les souvenirs de Jean Criton et Dominique d'Acher, il est fort possible que ce dernier ait lu le recueil *Connaissance par les gouffres* qui paraît en 1961, l'année où il réalise les grands collages, les « *Reliquaires de papiers choisis* » et les « *Reliquaires d'anneaux* ».

¹⁰⁰⁸ MICHAUX, Henri, *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, 1967, p. 42-43, 46.

d'une forme initiale mais de disparition de la forme. Le « dé » est en quelque sorte suppressif¹⁰⁰⁹.

Le dé-formé

L'étude de quelques « *Reliquaires* » expose, sur ce plan-là, ce qui se joue au niveau de l'œuvre mais aussi du titre qui l'accompagne, le rapport entre les deux étant essentiel dans l'interprétation de ce qui nous est montré.

Le premier d'entre eux, titré : « *La Tombe de la nature* » (Pl. 51) n'est, a priori, constitué que de terre placée dans une boîte, l'ensemble ayant été partiellement brûlé. Formellement cette œuvre d'aspect brut préfigure certaines pièces de l'Arte Povera ou du Land art, si l'on excepte son petit format et la dimension romantique du titre déjà relevée. Le titre fait de la boîte un cercueil et ce n'est plus la boîte qui est mise en terre mais la terre mise en boîte et détruite par le feu. La terre incarne à elle seule la nature, elle est à la fois source et terme. Elle est ce sur quoi se porte la destruction. Donc en dépit de sa radicalité formelle et matérielle, ce « *Reliquaire* » reste finalement très illustratif et le titre donne une interprétation convaincante de l'objet.

« *Le Reliquaire de chauve-souris* » (Pl. 43), réalisé la même année, est plus composé. L'agglomérat de toiles peintes, de matière picturale et d'éléments divers identifiés par Alexandra Deneux¹⁰¹⁰, forme une masse autonome détachée des parois de la caisse dans laquelle elle est présentée verticalement. Du coup la caisse sert plus de cadre et moins de contenant, alors que dans le « *Reliquaire* » précédent, la terre donnait l'impression de remplir la caisse dont les bords limitaient l'éventuel débordement. Formellement ce « *Reliquaire* » est plus « apprêté » que le précédent. Par ailleurs, le titre donne un sens précis et figuratif au pliage de toile qui émerge de l'amas laissant supposer soit qu'il y a interprétation a posteriori par analogie, soit qu'il y a une organisation particulière permettant d'obtenir un agencement précis. Or pour Réquichot, une œuvre n'était pas figurative ou abstraite, seul le titre pouvait la faire pencher d'un côté ou de l'autre. La

¹⁰⁰⁹ D'où l'orthographe en deux mots.

¹⁰¹⁰ D'après Alexandra DENEUX, qui a consacré aux reliquaires de Réquichot un mémoire de fin d'études à l'École supérieure d'art d'Avignon dans le cadre du département de Conservation- Restauration d'Œuvres peintes en 2006 : *Reliquaires de Bernard Réquichot : Etude et traitement d'une œuvre à forte charge symbolique*, celui-ci serait constitué d'un « assemblage de fragments de toiles peintes et pliées, peinture à l'huile, champignon, ossement et fleur séchée dans une boîte en bois ». Dans le cadre de ce mémoire, Alexandra Deneux a restauré le « *Reliquaire des rencontres de campagne* » qui appartient à Daniel Cordier.

chauve-souris n'est donc pas une vraie chauve-souris à la différence de l'embauchoir, réellement présent¹⁰¹¹ dans le « *Reliquaire à l'embauchoir* » (Pl. 31) ou de la plume de paon dans le « *Reliquaire à l'œil de paon* » (Pl. 26). Elle est probablement le fruit d'un pliage particulier dans l'intention de figurer une chauve-souris. Elle résulte d'une ressemblance de forme qui amène l'artiste, comme le spectateur, à voir dans cette organisation particulière une chauve-souris comme Léonard voit dans certaines lézardes de murs des batailles. On ne peut donc encore dire que ce « *Reliquaire* » va vers l'informe, il part de l'informe pour en tirer du sens, ce qui était aussi le cas du précédent.

Le titre du suivant, spécifié au verso, est à la fois descriptif et interprétatif : « *Reliquaire de la nature et de la matière avec cadre orné d'une moulure d'époque* » (Pl. 26). Il introduit une inflexion entre deux approches, celle encore romantique, tournée vers le passé et déjà exploitée qui fait de cet assemblage mis en boîte un « reliquaire de la nature », et l'autre plus littérale qui met en évidence la réalité des matériaux utilisés (matière, cadre, moulure). Ce « *Reliquaire* » est constitué, pour ce qui reste identifiable, d'agglomérats de peinture et de fragments de toiles déjà peintes. Donc à nouveau du recyclage. La particularité de la boîte avec son ornementation baroque produit un effet de petit théâtre. A l'intérieur ce qui s'y trouve est comme « mis en scène » dans une composition grossièrement pyramidale. La dualité exprimée par le titre traduit le choix à faire. Soit l'artiste poursuit ses recherches du côté de la représentation, en exploitant le lien de ressemblance ou d'analogie, soit il s'engage du côté de la matière brute sans la soumettre à la nécessité de représenter ou en brisant ce lien d'évidence entre l'œuvre et ce qu'elle représente et c'est cette seconde possibilité qu'il choisit d'explorer avec les « *Reliquaires* » ultérieurs.

Deux exemples pour illustrer ce passage : les « *Reliquaires* » « *La Maison du manège endormi* » et « NOKTO KEDA TAKTAFONI » le premier daté de 1959, le second de 1960.

« *La Maison du manège endormi* » (Pl. 30) est un « *reliquaire* » d'assez grand format constitué d'un ensemble assez éclectique d'objets. Ces objets, dont certains ont été identifiés tels que des chaussures et des ossements dont une mâchoire et un crâne de

¹⁰¹¹ D'après Alexandra Deneux le « *Reliquaire à l'embauchoir* » serait constitué de : « Fragments de toile peinte, embauchoir, racine, ossements, bouchons métalliques et agglomérat de peinture à l'huile dans une boîte fermée par une vitre ».

cheval, mêlés à des matériaux divers dont du bois et un champignon¹⁰¹² et des agglomérats de matière picturale, sont assez précisément disposés dans l'espace de la boîte puisque reste perceptible un agencement de fils qui les maintient en place entre les parois. Le fond du « *reliquaire* » est tapissé de ces toiles déjà peintes déjà évoquées à propos du recyclage. L'ensemble est recouvert de peinture posée en épaisseur, comme à peine sortie du tube et non mélangée. D'où la stratification encore perceptible des couches : toiles réemployées, objets divers et couverture picturale ainsi que la forte impression d'absorption des différents constituants par cette dernière qui, à l'instar d'un suc digestif, tend à dissoudre les contours et à homogénéiser l'ensemble. Le mouvement va vers l'informe mais il est encore contredit par la persistance d'un titre. Comme si persistait encore la volonté de donner un sens à une réalité de moins en moins identifiable. La présence de titres ou de textes associés aux tableaux confirme une relation de type : le texte légende l'image ou l'image illustre le texte. Mais il faut tenir compte du travail effectué par l'artiste pour émanciper le texte de la simple fonction de titre ou de commentaire qui colle à l'image et qui est déduit d'elle. Tenir compte de son souci de maintenir un écart qui garantisse l'autonomie du texte par un double mouvement d'association et de dissociation. Associer à des formes abstraites un sens, tout en maintenant d'autres possibles. Le sens attribué n'est aucunement restrictif :

Tout cela représente ce que l'on veut, dit-il (...) ce rocher pourrait être un homme, cette clef un poisson¹⁰¹³.

Le décalage évident entre la poésie du titre « La Maison du manège endormi », sa légèreté, sa douceur - que produit l'allitération en m - et le contenu peu séduisant de ce coffre, ne nous amène pas à chercher le lien entre les deux mais bien plutôt à accepter le contraste. Le titre ouvre sur un ailleurs plutôt qu'il ne se replie sur ce que l'œuvre donne à voir comme si le titre d'une part et l'œuvre d'autre part témoignaient de deux réalités différentes.

Cette fracture exploitée par les surréalistes est « réduite » par Réquichot dans le « *Reliquaire* » « *NOKTO KEDA TAKTAFONI* » (*PI. 30*). Le mode de fabrication est sensiblement le même. Une caisse en bois tapissée de toiles déjà peintes et collées sur les parois, remplie de matériaux divers et d'ossements suspendus par des fils ou fixés par la

¹⁰¹² D'après Alexandra Deneux : « Ossements, chaussures, bois, champignon, fragments de toile peinte, fragments de film de peinture fixés ou suspendus dans une caisse en bois et recouverts par des agglomérats de peinture à l'huile. » *Ibid.*, p. 274.

¹⁰¹³ *Les Ecrits*, 1973, p. 42.

matière picturale, l'ensemble recouvert par de la peinture directement sortie du tube. Les fils témoignent de la précision initiale de la position des éléments les uns par rapport aux autres donc de la composition, mais le recouvrement en amalgamant les divers éléments les uns aux autres pour n'en plus laisser qu'un relief mou rend difficile leur identification comme leur dissociation. Alexandra Deneux a néanmoins, en étudiant ce « *Reliquaire* », listé ses constituants :

Ossements, flacon en verre, bois, fragments de papiers de magazines, anneaux de rideaux, petits animaux en plastique, fixés ou suspendus dans une caisse en bois et recouverts d'agglomérats de peinture à l'huile¹⁰¹⁴.

Les contours des différents objets ont disparu. Il ne reste qu'une sorte de magma coloré avec des parties creuses et des parties saillantes, en cours d'assimilation, déjà prédigéré. Si dans ce cas précis l'effet produit par le « *Reliquaire* » sur le spectateur est proche du précédent - même sentiment de remplissage et d'agglomération - celui produit par le titre est radicalement différent. Comme pour « *La Tombe de la nature* », le titre est inscrit en rouge sur le bord inférieur de la caisse. Il n'est pas déporté au verso comme simple élément informatif ce qui était le cas pour « *La Maison du manège endormi* ». Il souligne la composition de manière frontale et à sa façon y participe. Les mots qui le constituent n'appartiennent plus au vocabulaire de la langue française. Ils sont inventés, ne renvoient à rien de connu et donc à rien d'autre qu'eux-mêmes en tant que matière et à la réalité informe à laquelle ils sont associés. Le chemin parcouru par l'artiste pour parvenir à ce stade d'indétermination des formes est parallèle et en adéquation avec celui parcouru dans l'indétermination des mots. Ce reliquaire témoigne une fois encore de la cohérence de cette évolution sur les deux plans littéraire et plastique dont cette thèse sous divers angles s'emploie à faire la démonstration.

Le recouvrement qu'opère Réquichot dans ces « *Reliquaires* » absorbe toute forme déterminée, tout objet identifiable dans un magma uniforme. Ce recouvrement permet l'abolition des contours, la mise à nu de la matière picturale comme chair et viscères du tableau dans une exploration interne du corps de la peinture, qui est aussi une exploration interne du corps par la peinture. La forme n'est qu'un point de départ. Elle caractérise le matériel précis dont il dispose (images publicitaires, anneaux de polystyrène, plumes,

¹⁰¹⁴ DENEUX, Alexandra, *Ibid.*, p. 288.

ossements, objets divers...) et dont la spécificité est telle qu'il est difficile d'en envisager le recyclage. Son travail consiste alors à défaire la forme reconnaissable qui ordonne le sens du tableau au profit de quelque chose de plus instable, de moins défini. Le territoire cédé par la forme permet l'émergence du contexte qui ne se contente plus de l'arrière-plan. Forme et fond s'interpénètrent.

Au même moment, Klein pour parvenir à l'unité renonce à la matière pour la couleur, exaltée dans les *Monochromes*, alors que Manzoni, avec les *Achromes*, fait le choix inverse de la matière au détriment de la couleur, Ad Reinhardt, aux Etats-Unis, après avoir produit dès les années 1950 des toiles quasiment monochromes, radicalise dès 1960 sa production aux *Black Paintings*. Le mouvement opéré oriente l'œuvre de Klein du côté du vide et de l'espace, impliquant une disparition du corps dématérialisé dont les *Anthropométries* conservent l'empreinte. Celui engagé par l'œuvre de Manzoni, ne cesse de matérialiser l'espace par le corps, d'en prendre la mesure. Les souffles, les lignes tracées sur des rouleaux de papier, les boîtes de « merde d'artiste », les empreintes de pouce sur les œufs, témoignent du corps de l'artiste, limité et inscrit dans un espace plus terrestre que céleste qui relie, avant Fluxus, l'œuvre à la vie. D'un côté un corps en expansion débarrassé de sa part organique, de l'autre un corps fini qui sert de mètre étalon. Enfin, la rigoureuse identité des *Black paintings*, consacre la crise de la notion de tableau et annonce un art de l'idée plutôt que du corps.

L'œuvre de Réquichot n'affirme quant à elle aucun accomplissement, pas plus par le dépassement d'une réalité organique que par son acceptation immédiate. L'enjeu y est de toujours chercher, en-deçà ou au-delà de la forme achevée, un état antérieur d'incomplétude et d'inachèvement ou ultérieur de désorganisation, dans tous les cas de déséquilibre qui permette d'accéder à quelque chose de l'œuvre que masque le sens. En conséquence, de la même manière qu'il débarrasse les objets de leur forme, il les détache du nom qui les désigne et les enferme. Si les « *Reliquaires* » témoignent à leur manière de la « crise du tableau », ce n'est pas du côté de l'écriture et du concept que se déplace le sens. Le tableau se défait ainsi que l'écriture.

Le dé-nommé¹⁰¹⁵

Qu'est-ce que le déchet ? C'est le nom de ce qui a eu un nom, c'est le nom du dé-nommé ; on pourrait développer ici ce que l'on dira plus tard : le travail de la dé-nomination, dont l'œuvre de Réquichot est la scène. Mieux vaut pour le moment rattacher le déchet à l'aliment. Le déchet défigure l'aliment parce qu'il en excède la fonction : il est ce qui n'est pas ingéré (...) ¹⁰¹⁶

Ce travail de « dé-nomination » Barthes l'associe au déchet. Le déchet est cet état d'une réalité en passe de devenir inidentifiable. Il est ce reste qui n'est pas recyclable dans la fonction corporelle de la digestion. Réquichot emmène la matière à ce stade-là, sans forme et sans nom, innommable.

Viviane Tarenne rapporte un projet d'exposition imaginé par Réquichot et Cordier en 1960¹⁰¹⁷ mais jamais réalisé et pour cause, dont le titre eut été : *L'art innommable*. Ce projet envisageait de rassembler dans l'espace des matériaux bruts : « Vieux mur, morceau de terreau, pièces industrielles, ready-made, sont prévus, ruissellement d'eau de pluie...¹⁰¹⁸ » Cette énumération amorcée mais non close donnait finalement des indications précises sur la nature des éléments constitutifs sélectionnés, à savoir des matières naturelles et industrielles récupérées et non modifiées. L'acte artistique se bornait au déplacement et à l'assemblage dans le lieu, dans la lignée duchampienne suggérée par le terme « ready-made » que l'on peut faire glisser de l'élément particulier à l'ensemble de la proposition. Une manière de pousser plus loin la proposition imaginée trois années plus tôt pour l'espace de la même galerie :

Que ne puis-je t'apporter quelques montagnes dans ta galerie. Pour servir de toile de fond à Dubuffet¹⁰¹⁹.

Un assemblage de matériaux divers et déclassés a désormais remplacé la belle image romantique de la montagne. Et l'intervention de Réquichot n'est plus périphérique, subordonnée à l'œuvre de l'aîné, elle est centrale et affirmée. Un geste radical qui, s'il avait eu lieu, aurait fait écho à l'exposition *Le plein* organisée par Arman chez Iris Clert en octobre

¹⁰¹⁵ Les termes « dé-nommé » et « dé-nomination » sont employés, ainsi orthographiés, par Roland Barthes dans l'article « Réquichot et son corps ». Les termes « dé-nommer » et « dé-faire », sont utilisés par Olivier Kaepelin dans son article « Par-delà le bonheur et par-delà la terre ». D'où l'emploi sur le même principe du terme « dé-formé ».

¹⁰¹⁶ BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », *art.cit.*, p. 17.

¹⁰¹⁷ Projet annoncé au verso de la couverture de la revue *L'Oeil*, juin 1960, n°66.

¹⁰¹⁸ Daniel Cordier : *Le regard d'un amateur*, op. cit., 1989, p. 498 / 2005, p. 374.

¹⁰¹⁹ Carte postale de Réquichot envoyée à Daniel Cordier le 28.4.1957, in *Les Ecrits*, 1973, p. 116.

de la même année. Par *Le plein*, Arman répondait à la proposition faite par Yves Klein deux années plus tôt pour le même espace - *Le vide* - en le remplissant du sol au plafond de détritiques et objets de rebus entraînant la fermeture de la galerie au bout de quelques jours pour cause de décomposition.

Supprimer le nom, rendre l'écriture illisible, aller vers l'informe, la trajectoire accomplie semble précipiter l'œuvre, autant que l'art, vers sa fin. Comment comprendre alors le désir de commencement et de retour à l'origine indissociable du mouvement ?

Retournement : dans un sens ou dans l'autre

Faire et défaire

Nul doute que l'œuvre de Réquichot procède de l'informel, c'est le mouvement qui caractérise ce qu'il y a de plus novateur après-guerre et c'est aussi le moyen pour les artistes de sa génération de trouver une voie autre que celle de la peinture figurative réaliste ou de la peinture abstraite et géométrique. Il y puise un goût certain pour la matière à l'instar d'un Fautrier ou d'un Dubuffet¹⁰²⁰ dont il peut voir les œuvres dans la galerie Cordier ou dans la galerie René Drouin¹⁰²¹, une importance accordée à l'expérimentation et à la recherche afin de sortir la peinture de tout savoir faire ainsi qu'un intérêt pour le geste qui apparaît plus particulièrement dans les « *Traces graphiques* » et certaines peintures gestuelles réalisées entre 1956 et 1957¹⁰²² (*Pl. 80*) plus proches des coulures expérimentées par Wols dès

¹⁰²⁰ Dubuffet qui, dans le texte du catalogue de l'exposition *Mirobolus, Macadam et Cie, Hautes pâtes*, à la galerie René Drouin en mai 1946, texte titré « L'auteur répond à quelques objections », parle de peintures « qui seraient toute uniment faites d'une seule boue monochrome sans aucune variation de couleurs, ni de valeurs, ni même d'éclat et de texture, et où seraient mises en œuvre seulement toutes les façons de marques, traces et empreintes vives besognant la pâte. »

¹⁰²¹ Une lettre de Réquichot adressée à Daniel Cordier témoigne de sa rencontre avec René Drouin, décorateur et galeriste, ardent défenseur de la Jeune peinture française en 1953 : « *Après ton départ j'ai fait une toile ; j'étais si inquiet que je suis allé voir Drouin en lui demandant une consultation d'où devait ressortir un diagnostic sur ma peinture des mois futurs : expression qui l'amusa. Il ne s'en tira pas trop mal : le plus précieux conseil qu'il m'ait donné fut celui de ne pas vouloir réussir mes toiles.* » Lettre n°14, C.R., p. 290.

¹⁰²² Par exemple les œuvres n°178 à 181 et 275 à 280.

1946¹⁰²³, dont il partage le caractère solitaire et introverti, que des démonstrations lyriques et démesurées d'un Georges Mathieu très à la mode à Paris dans les années 1950. Il trouve également dans l'informel l'exemple de trajectoires artistiques singulières bien éloignées des grands mouvements et des configurations de groupes constituées autour de manifestes. Cet « Art autre » dont parle Michel Tapié, qui relie sans les rassembler des personnalités d'artistes totalement engagés, voire pour certains totalement enfermés, dans leurs œuvres¹⁰²⁴. Mais cette approche introspective et désenchantée, voire traumatisée, du monde qui s'inscrit dans l'immédiat après-guerre n'est déjà plus celle de Réquichot dont les premières œuvres dégagées des années d'étude datent d'une dizaine d'années après l'armistice. L'informel est pour lui un point de départ, une référence dont il est important de s'émanciper ainsi qu'en témoigne « *Usine de conversion des déchets informels* ». L'informel est la matière première qu'il a à cœur de réengager dans un cycle.

Le retour aux sources et le repliement sur soi, souvent présents chez ces aînés en quête de sens après la réalité brutale des deux conflits mondiaux, n'est pas dissociable chez Réquichot d'une recherche d'ouverture et de liberté. A l'instar de la forme spiralée, tout élan vers l'avant est immédiatement suivi par un mouvement vers l'arrière, puis à nouveau un déplacement vers l'avant, etc. Réquichot ne cherche pas à exprimer le chaos qu'il a en lui ou le chaos qu'est le monde, il s'est donné pour mission de produire des formes chaotiques parce qu'elles sont potentiellement plus riches, moins figées que les formes achevées dont

¹⁰²³ Wols, aux dires de Geneviève BONNEFOI (*op. cit.*, p. 16), fut traité « d'éclaboussuriste » au Salon des Réalités Nouvelles de 1947 dans lequel il présentait une œuvre. Réquichot était à Paris en 1947, il fréquentait l'Académie Charpentier mais rien n'atteste du fait qu'il ait vu le Salon cette année-là. Sa correspondance témoigne d'une visite en 1951 alors que le Salon des Réalités Nouvelles est installé au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et écrit à Daniel Cordier sa déception. Les œuvres exposées sont jugées ennuyeuses. Lettre n°8 C.R., p. 288.

¹⁰²⁴ « Ce comportement *autistique* certains artistes reconnus le pratiquent également. Nous avons vu combien Wols préservait sa solitude ; il en était de même pour Michaux. (...) Il n'existe chez ces derniers aucun désir de communication et ils s'efforcent au contraire, pour certains du moins, de rendre leurs œuvres indéchiffrables. L'écriture même qui s'y introduit fréquemment parvient rarement à nous éclairer et ne sert le plus souvent qu'à nous égarer davantage. » in BONNEFOI, Geneviève, *op. cit.*, p. 23. Geneviève Bonnefoi rapporte par ailleurs la difficulté pour Wols d'exposer son travail : « Sa femme raconte que, après avoir donné « non sans réticence » son accord à René Drouin pour l'exposition de ses aquarelles, il tenta au dernier moment d'empêcher celle-ci en faisant intervenir la police. Faut-il voir là une manifestation de panique de la part d'un homme habitué depuis des années et par force à vivre loin des villes, dans la simplicité des rapports avec la nature et les hommes qui en font partie, à l'idée que ces petites œuvres nées de lui au fil des jours allaient être livrées au regard peu préparé de ce qu'on appelle « le Tout Paris » ? » in *Les Années fertiles*, *op.cit.*, p. 15. Ce qui n'est pas sans rappeler les réticences de Réquichot à montrer publiquement ses œuvres dont nous avons parlé plus haut, si ce n'est que chez Wols, elles résultent d'une attitude « psychologique » alors que pour Réquichot, elles sont le fruit d'une décision réfléchie, même si difficilement assumée, au terme d'un questionnement sur l'art.

elles proviennent. Même les « *Reliquaires* », dans lesquels objets récupérés et toiles recyclées sont englués dans une matière picturale épaisse, apparaissent dans leur ambiguïté duelle. Boîtes à reliques figées et mortifères, mais aussi lieu de recyclage, retour à une matière première informe, glaise picturale originelle, encore indifférenciée et donc pleine de tous les possibles.

Il s'agit donc de dé-faire pour obtenir une matière première utilisable. Ce « faire, défaire et refaire » dont parlait Valéry dans « *Mon Faust* », au sortir de la guerre¹⁰²⁵. Découper les images dans les magazines et les accumuler jusqu'à rendre toute identification impossible, fragmenter les phrases et les mots pour les rendre illisibles, amalgamer des objets usagés avec de la terre ou de la matière picturale pour obtenir une sorte de limon, d'humus presque homogène. La réalité dont il part est achevée, signifiante, une part de son travail consiste à la « dédifférencier » pour en proposer d'autres assemblages. Le terme de dédifférenciation habituellement utilisé en biologie cellulaire paraît ici approprié pour décrire à la fois le retour à des structures plus simples, élémentaires ou uniformes dont les caractères et le sens ne sont pas encore fixés mais restent à l'état de possible. Une sorte de recherche d'un état moins déterminé de l'œuvre dont l'approche serait plus sensible qu'intelligible. A partir de là, le travail de l'artiste ne consiste pas à fixer une autre orientation qui limiterait définitivement les possibilités acquises mais bien plutôt à maintenir, autant que faire se peut, le potentiel intact. Il n'a plus pour mission de donner forme à une matière brute mais de réinscrire des matériaux achevés, qu'ils soient littéraires, picturaux ou objets du quotidien, dans un cycle dynamique de création.

L'œuvre de Réquichot, comme les processus qui la mettent en branle, se définissent en terme de formes qu'il s'agit de défaire. Si faire et défaire sont intimement liés, le commencement contient la fin comme la fin ramène au commencement.

« La fin était au commencement »

Réquichot conduit donc parallèlement la forme vers l'informe et l'écriture vers la poésie phonétique et vers l'illisible. Ce mouvement traduit un abandon progressif du sens.

¹⁰²⁵ « C'est qu'il est de mon destin de faire le tour complet des opinions possible sur tous les points, de connaître successivement tous les goûts et tous les dégoûts, et de faire et de défaire et de refaire tous ces nœuds que sont les événements d'une vie... Je n'ai plus d'âge... Et cette vie ne sera achevée que je n'aie finalement brûlé tout ce que j'ai adoré, et adoré tout ce que j'ai brûlé. » VALÉRY, Paul, *Mon Faust*, op. cit., p 25.

Une perte des repères. Une impossibilité d'identifier par l'intellect ce qui est représenté ou bien ce qui s'exprime dans les œuvres ou dans les textes. Si dans les lettres illisibles, c'est essentiellement la forme qui est mise en avant puisqu'elles sont illisibles et donc imprononçables, dans les poèmes - le « *Livre de la crainte* » excepté - le travail s'effectue tant du côté de la forme que de celui du son. Réquichot emploie des mots ou invente des mots pour leur forme et leur sonorité particulière en produisant des poèmes abstraits au fort caractère phonétique. Le langage est ramené à des suites de mots inventés, de syllabes voire de lettres isolées. Sorte de B.A.BA de sons, éloignés toutefois des balbutiements d'un très jeune enfant, choisis et combinés entre eux pour produire à la fois un effet de répétition et de variations. Le sens qui naît de ces poèmes là n'est pas fixé, sans être pour autant absent, et les sons appellent la lecture à voix haute. Dans le cadre de l'étude des poèmes, l'importance de cette dimension sonore a déjà été évoquée. Débarrasser l'écriture de sa fonction de signifier, de son assujettissement à l'obligation de porter et transmettre un message, l'ouvre donc sur d'autres modes de perceptions. La déconstruction du langage n'est donc pas une conséquence pour Réquichot, elle est un objectif. Elle résulte d'un choix délibéré fruit d'une démarche. Elle n'est pas le terme inéluctable d'une dégradation des facultés mentales comme nous pourrions le voir chez Beckett.

Au-delà de la dimension cyclique et de ses dérivés spiralés qui rapprochaient déjà les œuvres de Réquichot et de Beckett, il y a chez ce dernier tout un travail sur l'écriture dont la structure grammaticale se relâche :

Il ne pouvait y avoir de choses que des choses sans noms, pas de noms que des noms sans choses. (...) Oui, même à cette époque, où tout s'estompait déjà, ondes et particules, la condition de l'objet était d'être sans nom et inversement¹⁰²⁶.

Ces mots de Beckett dans la bouche de Molloy pourraient avoir été écrits par Réquichot tant ils résument bien l'étape dissociative de la démarche poétique, tout en proposant un exemple de ces formules symétriques qui abondent dans ses écrits. Mais chez Beckett les formules sont prises « au pied de la lettre » et certaines formes interrogées interrompent ainsi le cours du récit pour l'ancrer dans le présent du narrateur¹⁰²⁷. L'affaiblissement du

¹⁰²⁶ BECKETT, Samuel, *op. cit.*, p. 41. Beckett publie *Molloy*, en 1951. Premier roman d'une trilogie dont les deux autres volets sont *Malone meurt* et *L'Innommable*.

¹⁰²⁷ « Mes doigts aussi écrivent sous d'autres latitudes, et l'air qui respire à travers mon cahier et en tourne les pages à mon insu, quand je m'assoupis, de sorte que le sujet s'éloigne du verbe, et que le complément vient se

cadre traduit alors une dégradation de l'état physique¹⁰²⁸. Une perte de la mémoire qui accompagne le déplacement du personnage vers sa fin jusqu'à l'immobilité complète. La déformation du langage est une des manifestations de l'altération des facultés due au vieillissement et à l'approche de la mort. Beckett conduit son personnage, Molloy dans la première partie et Moran qui devient Molloy dans la deuxième, vers son achèvement, passant pour cela les différents stades de ralentissement des fonctions de motricité, des sens et du langage :

Et cela ne m'étonnerait pas que les grandes paralysies classiques comportent des satisfactions analogues et peut-être encore plus bouleversantes. Etre vraiment dans l'impossibilité de bouger, ça doit être quelque chose ! J'ai l'esprit qui fond quand j'y pense. Et avec ça une aphasie complète ! Et peut-être une surdité totale ! Et qui sait, une paralysie de la rétine ! Et très probablement la perte de la mémoire ! Et juste assez de cerveau resté intact pour pouvoir jubiler ! Et pour craindre la mort comme une renaissance¹⁰²⁹.

Pour ce qui concerne Réquichot, l'oubli n'est pas devant lui mais derrière. Le jeune homme qu'il est, est plus proche encore et nostalgique d'une origine que conscient d'une fin à venir :

Je ne m'étais pas encore laissée être, et personne n'avait encore dit : « Au commencement était l'oubli »¹⁰³⁰.

Au commencement nous étions tous un par et dans l'absence¹⁰³¹.

Dans le treizième poème du « *Livre de la Crainte* » déjà, l'enfance est clairement associée à la mort comme pour signifier une impossibilité première. Dès le commencement, tout est voué à l'échec ou à disparaître. Comme les termes associés en témoignent : « Le sacrilège d'enfantement/berge sans issue » ; « Je t'ai bâti le soir/trou noir », il n'y a pas d'avenir possible. Dans une des lettres que Réquichot écrit à Daniel Cordier en 1951, juste avant de partir au service militaire et peut-être quelques mois à peine après la rédaction du « *Livre de la Crainte* », il écrit :

poser quelque part dans le vide, cet air n'est pas celui de cette avant dernière demeure, et c'est bien ainsi.» in BECKETT, Samuel, *Malone meurt*, Paris, Les éditions de Minuit, (1952), 1969, p. 112.

¹⁰²⁸ « Pardon monsieur, c'est bien X ici, X étant le nom de ma ville. Ce nom que je cherchais, il me semblait bien qu'il commençait par un B ou par un P, mais malgré cet indice, ou à cause peut-être de sa fausseté, les autres lettres continuaient à m'échapper. Il y avait si longtemps que je vivais loin des mots, vous comprenez, qu'il me suffisait de voir ma ville par exemple, puisqu'il s'agit ici de ma ville, pour ne pas pouvoir, vous comprenez. » in BECKETT, Samuel, *Molloy*, op. cit., p. 41.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰³⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 57. Voir pour l'emploi du féminin le passage concernant dans la thèse « Le je féminin, le je pluriel et le monde ».

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 46.

Pauvre floraison enfantine qui germe parmi les vies inachevées, se fane dans les prisons des écoles et s'enterre dans le linceul de la sagesse des nations qui gouverne les grandes personnes...¹⁰³²

Les premières années de Faustus, il les présente en négatif :

Pas d'enfance très couvée sous les cloches de verre (...) Il n'aura ni enfance, ni maturité, ni retour à l'enfance finale. Il est né à vingt ans, comme son frère mythologique¹⁰³³.

L'absence d'issue et le trou noir qui est aussi « le retour à l'enfance finale » sont associés à la figure du cercle, doublement clos puisqu'il tourne sur lui-même :

Tourne sur toi-même, tourne ; tout roule. Tout tourne dans la chambre, tout tourne en ma tête¹⁰³⁴.

Les extrêmes se rejoignent. L'effet de circularité est fort, à peine tempéré par les déplacements qui font qu'en dépit d'un apparent retour il y a progression. A moins que ne se produise l'effet inverse : d'un vers à l'autre, d'une œuvre à l'autre, il y a déplacement mais au bout du compte, on en revient toujours au commencement.

Ce qui se produit dans le passage ci-dessous :

De la source à la mer
Quel jour séparera l'âme de la matière ?
La matière sans âme ici l'âme sans matière
La matière qui est forme devient forme sans âme
Et l'âme devient informe qui n'a plus de matière.
L'art perdant la matière n'est que l'âme de la forme,
L'art n'ayant plus la forme il n'en reste que l'âme.
L'âme de l'art dans l'informe est l'art.
Quel jour séparera l'âme de la matière comme il était au commencement¹⁰³⁵ ?

La répétition introduit une forte impression de clôture. Le paragraphe se referme doublement sur lui-même par la répétition du premier vers augmenté du retour aux origines qui lie le futur à l'imparfait tout en maintenant l'ouverture interrogative initiale.

La pirouette finale qu'opère Proust dans *A la recherche du temps perdu* - que Réquichot lit en 1952 alors qu'il est au service militaire¹⁰³⁶ - n'est pas si loin lorsque il achève son récit par les questions suivantes, elles-mêmes répétées :

¹⁰³² Lettre n°4, C.R. p. 287.

¹⁰³³ *Trois fragments*, in Manuscrit Cahier vert, p. 1 / *Les Ecrits*, 1973, p. 27.

¹⁰³⁴ « *Le Livre de la Crainte* », poème 13.

¹⁰³⁵ *Cantique du Dr Faustus*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 46.

¹⁰³⁶ « *J'ai commencé depuis que je suis ici à lire la « Recherche du temps perdu » de Proust. Le titre de son œuvre m'a semblé symbolique, car le mois d'octobre, mois de ma libération, sera pour moi le temps retrouvé, le temps des amis retrouvés, de la peinture retrouvée.* » Lettre n° 6, C.R., p. 287.

En tous cas, si j'avais encore la force d'accomplir mon œuvre...¹⁰³⁷

Non seulement est-il encore temps, mais suis-je en état d'accomplir mon œuvre¹⁰³⁸ ?

Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce temps dont l'idée s'imposait en moi avec tant de force aujourd'hui...¹⁰³⁹

Proust s'exprime comme si l'œuvre n'avait pas encore commencé et qu'elle restait à faire. Il met ainsi entre parenthèses tout le travail accompli, lui donnant la qualité d'une sorte d'énorme préliminaire et le clôt sur un questionnement et une ouverture. Une boucle s'achève sur l'amorce d'une autre.

Les cercles que trace Réquichot tant dans ses écrits que dans ses dessins, peintures et sculptures sont en mouvement. Ce mouvement traduit dans son travail la recherche d'une origine indistincte où la matière était informe, sans âme et sans nom. Il s'agit pour lui de revenir à l'informe initial, à l'indifférencié tout en avançant. Associer ces mouvements contraires, tel est peut-être le sens profond de la spirale. A aucun moment il n'y a arrêt du mouvement, plutôt une accélération, les dernières années, dans la multiplication des formes et c'est cette accélération qui, comme sous l'effet d'une force centrifuge, l'éjecte à l'extérieur.

La disparition de l'auteur

Marcel Billot¹⁰⁴⁰ note un balancement entre les deux moments décrits par Réquichot « Je me suis laissé être » et « avoir son être »¹⁰⁴¹. Ce point d'inflexion marque un tournant et le véritable démarrage de l'œuvre. Il témoigne aussi du moment où l'œuvre devient pour Réquichot le moyen d'« avoir son être ». Là où jusqu'au bout Réquichot cherche une issue, Beckett accepte l'impasse, y installe son œuvre et en développe les ressources. Ce dernier travaille sur les cercles, spirales et symétries mais ses cercles sont plutôt concentriques. La trilogie *Molloy/Malone meurt/L'Innommable* qu'il écrit entre 1947 et 1949 et qui sera publiée en français entre 1951 et 1953 en témoigne, avec une réduction toujours plus grande du cercle qui enferme en son centre le sujet. Cette réduction de l'espace explique

¹⁰³⁷ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, t. 7 : *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927, p. 225.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 229-230.

¹⁰⁴⁰ C.R., p. 220-221.

¹⁰⁴¹ Voir note 277.

l'immobilité toujours plus grande du personnage principal. La disparition se fait par involution, amenuisement, resserrement, concentration, concrétion chez Beckett. Le mouvement ralentit jusqu'à tendre à l'arrêt total. La quête du sens se réduit à l'essentiel. Chez Réquichot, au contraire, le mouvement en spirales se déploie, gagne tous les aspects de sa création, s'accélère peut-être et finit par éjecter à la périphérie son auteur. Ce qui était au début une quête du sens se transforme en une perte du sens jusqu'au vide final. Le « troisième temps », évoqué par Deleuze, qui est celui de l'émancipation de l'œuvre conduit à la disparition de l'artiste :

L'éternel retour ne fait revenir ni la condition, ni l'agent, au contraire il les expulse, il les renie de toute sa force centrifuge. Il constitue l'autonomie du produit, l'indépendance de l'œuvre¹⁰⁴².

Il reste à mesurer le point d'inversion, de retournement dans le rapport de force ou d'entraînement entre l'œuvre et son auteur. Le moment d'inflexion où celui qui parcourt de cercle en cercle la spirale ne gagne plus en force mais fini expulsé. Le « ça avance » de Beckett traduit d'une autre manière cette dépossession.

Le thème faustien associé à l'éternelle jeunesse est celui d'une transgression. Refus d'un temps limité, imparti, borné par la naissance et la mort et fixé dans son évolution de la naissance vers la mort. Révolte de l'homme contre Dieu qui a délimité le cadre qui contient sa vie et aux bords duquel il se cogne. Pour cela il s'agit d'arrêter le cours du temps qui mène l'homme à son terme en refusant le terme. L'inachèvement est un des moyens auquel l'artiste a recours. Faire œuvre en est un autre, la création comme la génération portant l'homme au-delà de ses propres limites temporelles. La répétition, un autre encore, en ce qu'elle oppose la cyclicité au trajet linéaire - la construction spiralée, omniprésente, associée aux boucles et aux symétries donne le sentiment d'une sorte de mouvement perpétuel. Enfin, l'inversion du processus qui ramène à l'origine plutôt qu'il ne précipite vers la fin.

Dans une des lettres adressées à Cordier, Réquichot écrit avant de partir au service militaire :

Il m'est arrivé de penser que durant cette année qui s'en vient je pourrais mourir, tu trouveras cela fantaisiste. Ça ne m'a pas rendu triste mais rêveur car je me suis aperçu que

¹⁰⁴² DELEUZE, Gilles, *op.cit.*, p.122.

toutes les vies restent inachevées quel que soit le temps de leur durée. C'est par cela qu'elles ne sont pas des romans à moins que les romans aussi soient toujours inachevés¹⁰⁴³.

L'inachèvement est constructif pour Réquichot, de même que le défaire. Aux murs de la chambre de Faustus sont « des phrases tantôt inachevées, tantôt presque effacées, quelquefois de fort longs textes¹⁰⁴⁴. » L'artiste garde les formes en mouvement en-deçà ou au-delà d'un état optimum qui n'est pas recherché. Le « *Manuscrit du Dr Faustus* » est laissé inachevé à la différence du livre de Paul Valéry *Mon Faust*, sous-titré « ébauche » et conçu dès l'origine comme un projet éclectique, mélangeant les genres et les styles, donc ouvert¹⁰⁴⁵. L'ébauche n'est pas l'inachevé, le terme sous-entend une suite à venir qui la caractérise comme une version première et esquissée alors que le « *Faustus* » de Réquichot est maintenu inachevé, c'est son état final.

Bernard Réquichot se suicide le 4 décembre 1961 en se défenestrant de son atelier et domicile du 8 rue de Courcelles à Paris, la veille du vernissage de son exposition à la galerie Cordier :

Ce que je fais n'est pas fait pour être vu¹⁰⁴⁶.

Comment dans ce cas assumer le paradoxe d'une exposition dans une galerie parisienne ? Réquichot dit ailleurs que les regards portés sur l'œuvre s'ils sont trop abondants, la « souillent comme des rires¹⁰⁴⁷. » Ces mots disent l'extrême sensibilité de l'artiste à fleur de l'œuvre comme l'on dirait à fleur de peau. Il est difficile de ne voir qu'une coïncidence dans le choix du moment. Trop de doutes ? Trop forte tension émotionnelle ? Trop d'enjeux probablement et une impossibilité réelle à se mettre à distance du travail, un refus peut-être, d'où la fusion/confusion entre l'artiste et l'œuvre. Si l'œuvre est montrée alors c'est l'artiste qui passe dans l'ombre et qui disparaît, qui passe au-delà du cadre, traverse le

¹⁰⁴³ Lettre n° 4, C.R., p. 287.

¹⁰⁴⁴ *Faustus, Les Ecrits, 1973*, p. 32.

¹⁰⁴⁵ « Dans une arrière pensée, je me trouvais vaguement le dessein d'un III^e Faust, qui pourrait comprendre un nombre indéterminé d'ouvrages plus ou moins faits pour le théâtre : drames, comédies, tragédies, féeries selon l'occasion : vers ou prose, selon l'humeur, productions parallèles indépendantes, mais qui je le savais n'existeraient jamais... Mais c'est ainsi que de scène en scène, d'acte en acte, se sont composés ces trois quart de *Lust* et ces deux tiers du *Solitaire* qui sont réunis dans ce volume. » Préf. de Paul VALÉRY, *Mon Faust, op. cit.* L'ouvrage est composé d'une comédie *Lust : La demoiselle de cristal* et d'une « féerie dramatique, *Le Solitaire ou les malédictions d'univers*. L'absence d'unité, de cohésion de l'ensemble, la volonté d'inachèvement et le caractère délibérément approximatif du projet qui n'est pas planifié mais s'élabore au fur et à mesure, traduisent la liberté revendiquée de l'auteur et les pleins pouvoirs laissés à sa subjectivité.

¹⁰⁴⁶ *Les Ecrits, 1973*, p. 83.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 135.

tableau et se jette dans le vide¹⁰⁴⁸. Mouvement que Sabûro Murakami au Japon, accomplit symboliquement dès 1955 lorsqu'il pénètre en les déchirant des écrans de papiers tendus dans l'espace, ou quelques années plus tard en 1960, Yves Klein en effectuant son « Saut dans le vide ».

Cette fin volontairement donnée détermine le terme de l'œuvre dont elle interrompt la trajectoire amorcée en en suspendant définitivement le trait. Paradoxalement, ce que recherche Réquichot avant tout, c'est à aller le plus loin possible. Désir d'aller au bout de l'œuvre qui se confond avec au bout de soi :

Peindre non pas pour faire œuvre, mais pour savoir jusqu'où une œuvre, jusqu'où le penser et le sentir peuvent aller, à quoi conduit notre goût pour certaines jouissances¹⁰⁴⁹.

« Ah ! La jouissance d'être l'auteur de sa propre apocalypse ! », écrivait-il dans le « *Cantique du Dr Faustus*¹⁰⁵⁰ ».

Dans « Le risque poétique » texte publié en août 1939 dans le n°5 de la revue *Fontaine*, Camille Bryen fait le constat que des pathologies psychiques réunissent les plus grands poètes :

Une activité aussi particularisée que la poésie ne peut-elle agir sur certaines maladies comme le paratonnerre sur la poudre ? (...) Impossible de ne pas songer que ces hommes se sont absolument identifiés à leur destin, qu'ils ont fait de leur vie même l'outil de leur libération...¹⁰⁵¹

¹⁰⁴⁸ Nicolas de Staël tombe de son balcon en 1955, Unica Zürn en 1970 et François Lunven en 1971.

¹⁰⁴⁹ *Journal sans dates*, in *Les Ecrits*, 1973, p. 126.

¹⁰⁵⁰ *Les Ecrits*, 1973, p. 51.

¹⁰⁵¹ BRYEN, Camille, *Désécritures*, op.cit, p. 295-296.

Éléments pour une conclusion

La dualité restaurée

L'étude conjointe des formes plastiques et littéraires restituent une vision complète de l'œuvre de cet artiste. La production plastique est ainsi placée dans une perspective plus large comme une des voies empruntées par l'artiste contrebalancée par celles de l'écriture. Réquichot n'est pas un peintre qui écrit ni un écrivain qui peint, contrairement à ce qu'affirme Etienne Gilson dans l'ouvrage *Peinture et réalité*, qu'il publie en 1958 à peu près au moment où Réquichot produit l'essentiel de son œuvre tant littéraire que plastique :

Etre peintre n'interdit pas à l'artiste d'être aussi écrivain, mais il ne saurait pratiquer les deux à la fois. Les vrais peintres savent bien qu'il leur faut choisir entre peindre, écrire ou parler¹⁰⁵².

Il écrit et il peint, même si l'écriture demeure la face cachée et plus intime.

Un des enjeux de cette thèse était tout d'abord d'entreprendre l'analyse du corpus de textes afin de mettre en avant l'œuvre écrite jusque-là laissée pour compte. L'étude des textes a permis de relever une différence de nature entre les écrits qui font œuvre - à savoir « *Le livre de la crainte* », « *Faustus* » et les poèmes - et les écrits sur l'œuvre ou autour de l'œuvre - le *Journal sans dates*, les *Textes épars* et la correspondance. Les premiers du côté de l'expression, les seconds d'ordre informatif ou analytique. L'analyse des écrits a également révélé l'existence de formes (constructions spiralées) et de procédures (répétitions, découpages) analogues à celles présentes dans l'œuvre plastique, de même qu'une évolution au cours de la décennie de déploiement de l'œuvre comparable.

Le choix initial de n'aborder que les écrits dans le cadre de cette recherche afin de compenser les études dont l'œuvre plastique avait fait l'objet - choix qui semblait au départ plus radical - s'est rapidement révélé inopérant. Les liens nombreux entre les deux pratiques ne permettaient pas d'occulter tout un pan du travail. L'œuvre plastique offrait des clefs de

¹⁰⁵² GILSON, Etienne, *Peinture et réalité* (1958), Paris, éd. Vrin, 1998, p. 290, cité par CORBEL, Laurence, *Le Discours de l'art : Ecrits d'artistes : 1960-1980*, Rennes, Presses universitaires, 2012, p. 20.

compréhension des écrits et inversement, il eût été dommage et compliqué de se priver de cette source d'informations. Enfin une approche exclusivement « littéraire » des écrits n'aurait pas reflété leur forte qualité plastique car l'écrivain qu'est Réquichot est aussi un artiste qui aborde l'écriture comme une matière première.

En réfléchissant à ce qui faisait œuvre dans la production de Réquichot et ce qui ne faisait pas œuvre, deux décisions se sont imposées : associer la part littéraire et poétique des écrits à l'œuvre plastique afin de légitimer la cohérence de l'ensemble dans sa double expression et dissocier les « écrits sur » en les utilisant pour documenter le travail. Une des conséquences de ce choix est que ces derniers textes n'ont pas fait directement l'objet d'une analyse mais ont été utilisés comme source de renseignements sur la pensée, le travail et la vie de l'artiste.

Ce redécoupage a permis de sortir d'un rapport dialectique entre textes et œuvres. La recherche d'une parenté de formes et de procédures modifie le positionnement respectif des deux pratiques transformant le rapport de face à face initial en subordination commune à un schéma directeur de développement. Schéma qui traduit les particularités du processus créateur à l'origine des productions de l'artiste et ce quel que soit le médium employé. La conséquence de ce déplacement est de détourner l'attention du résultat pour la porter vers la pratique. Non seulement les œuvres gardent l'empreinte des opérations dont elles sont issues mais elles en témoignent le plus souvent directement comme part essentielle du travail. Les procédures de découpage, de collage, de répétition, d'accumulation, etc. ne sont pas simplement le moyen d'obtenir une image ou un texte cohérent, elles caractérisent le processus dont la prégnance marque tous les aspects du travail de Réquichot.

Pour mettre en évidence ce processus commun, il fallait concilier l'étude d'un matériau littéraire avec celle d'un matériel plastique en prenant garde à ne pas utiliser les écrits comme grille de lecture de l'ensemble pas plus que de subordonner les textes à une approche plastique, mais plutôt de montrer comment le développement des deux pratiques sous leurs différentes formes répondait à des principes analogues qui traduisaient les fondements dont elles étaient la manifestation. Or l'analyse d'un matériau littéraire passe inévitablement par un vocabulaire, une grammaire des formes langagières et des figures de style établies. Autant d'outils qui, s'appuyant en partie sur la spatialisation des mots dans le texte (répétitions, chiasmes, etc.), facilitent les analogies formelles. De plus, en partant du

présupposé que l'écriture pour Réquichot relève d'une pratique non dissociée de sa pratique plastique, il était possible de la considérer aussi comme un matériau plastique à part entière soumis à l'analyse des formes.

Le parti-pris a donc été de relier les figures de style et procédés littéraires utilisés par Réquichot à des équivalents plastiques afin de mettre en évidence, non seulement l'importance mais aussi l'antériorité de l'écriture dans la mise en place des schémas fondateurs de l'œuvre et vérifier la pertinence du postulat de départ qui était de considérer les écrits et l'œuvre plastique comme obéissant à des principes de surgissement et de développement communs. Ainsi l'œuvre littéraire n'était plus reléguée à une place secondaire voire anecdotique mais considérée comme faisant partie intégrante de l'œuvre. A ce titre, il était possible de la confronter à la bibliographie non négligeable concernant l'œuvre plastique afin de profiter plus directement du travail accompli par ceux qui s'y sont intéressés. Parmi eux Roland Barthes, dont l'analyse du travail de l'artiste mettait en évidence des « mots-clefs » comme autant d'entrées possibles proposant une sorte de vocabulaire spécifique. Certains d'entre eux comme « le déchet », « la spirale », « illisible », « le nom » ou « Faust », tiennent une place importante dans cette thèse. L'appui des textes et notes de Pacquement sur l'évolution des recherches artistiques de Réquichot a été précieux. Marcel Billot, Gilbert Lascault, Gaëtan Picon, Daniel Abadie, Henri-Claude Cousseau, Olivier Kaepelin... ont confirmé, parfois par une simple allusion ou par la citation d'un fragment de texte au détour d'un article, la nécessité de redonner à l'écriture toute sa place dans l'œuvre de cet artiste.

Le passage par l'œuvre plastique pour la sélection de ces critères spécifiques n'avait pas pour but de subordonner l'œuvre écrite à l'œuvre plastique mais bien plutôt de s'extraire des automatismes de l'analyse textuelle pour considérer les écrits comme un matériau malléable que l'artiste plie, découpe, colle, répète, soumet à des procédures de même nature que celles qu'il pratique avec les papiers collés, les dessins spiralés, etc.

Un même processus

La recherche entreprise montre que d'une pratique à l'autre, les formes et les techniques se répondent. Le « *Livre de la Crainte* », « *Faustus* » et les écrits poétiques, sont empreints de ces mêmes forces qui déplacent en spirales les tracés des dessins, la

composition des peintures ou des papiers collés. Elles impriment au texte des mouvements circulaires et répétitifs. Elles définissent une dynamique particulière qui s'impose au-delà de l'histoire racontée et des mots utilisés, au-delà de l'image ou du sujet identifiés. C'est à ces courants internes, à ces rythmes à cette musicalité singulière que s'attache peu à peu Réquichot. Présents dès le début, ils sont progressivement pris en charge et assumés au point de rendre inutile, voire même gênante, toute persistance du sens dont l'artiste n'a de cesse de se débarrasser par le découpage (« *Papiers choisis* », poèmes phonétiques), l'accumulation (« *Papiers choisis* »), la répétition (dessins spiralés, « *Papiers choisis* », « *Livre de la Crainte* »), le recouvrement (« *Reliquaires* »), l'illisibilité (écritures illisibles). Le sujet de l'écriture, comme celui du tableau, masque une réalité sous-jacente informelle, illisible, innommable, indicible, qui ne peut certainement pas être appréhendée par les mots, qui doit être ressentie plus qu'expliquée :

La transmission d'une signification suppose des sensations analogues malgré les personnalités différentes¹⁰⁵³.

Le mouvement auquel répondent les formes littéraires et plastiques caractéristiques de l'œuvre s'établit donc autour de procédures de division, dédoublement et multiplication, elles-mêmes prises dans un mouvement spiralé de répétitions qui génère un déplacement précipitant toutes les formes quelle qu'elles soient (de l'ordre de l'écriture ou des arts plastiques) vers un indistinct. Cette fin indifférenciée ramène au commencement d'un nouveau cycle. Cette trajectoire particulière conditionne tous les aspects du travail et résonne à différents niveaux. Au cours de la recherche elle est apparue dans sa spécificité et son organicité. Elle conduit l'écriture du roman inachevé qu'est « *Faustus* » jusqu'aux poèmes phonétiques et aux lettres illisibles déconstruisant ce faisant le texte, la phrase, le mot. Elle s'accomplit du lisible vers l'illisible et se traduit de manière équivalente sur le plan artistique par le passage de la forme à l'informe.

L'évolution du travail de l'artiste au cours d'une décennie fait apparaître assez clairement l'objectif à atteindre qui est l'indétermination de forme ainsi que de sens comme moyen de revenir à l'origine. C'est dans cette perspective que Réquichot travaille l'écriture comme il travaille le collage ou la peinture.

¹⁰⁵³ *Les Ecrits*, 1973, p. 131.

Quelques réserves cependant...

Une des difficultés provenait de l'absence de repères chronologiques précis permettant la datation des écrits. Une part de l'étude des manuscrits a consisté en un repérage des passages répétés, une étude comparative des différentes versions et un positionnement des textes manuscrits les uns par rapport aux autres. Le parti a été pris de considérer l'édition comme la version la plus tardive, partant du fait que ceux qui ont eu en charge de transcrire les écrits, une dizaine d'années après la mort de l'artiste, étaient en possession d'un matériel probablement plus complet que celui déposé par Cordier à la Bibliothèque Kandinsky. La situation chronologique des écrits par rapport aux œuvres afin de mesurer l'évolution parallèle, les croisements et les influences réciproques, s'est basée sur les parentés entre titres et textes ainsi que sur les indices glanés dans la correspondance ou le journal.

La comparaison des différentes versions et la non-correspondance de certaines parties éditées avec les manuscrits étudiés ont révélé des manques laissant supposer l'existence d'autres manuscrits non localisés.

Enfin, l'état d'inachèvement de l'ensemble des écrits laisse de nombreuses zones d'incertitudes quant à ce que cela aurait pu être si Réquichot avait conduit ses projets à leur terme.

Sur le plan de la thèse l'enjeu était de gérer le paradoxe qui réside dans la saisie « plastique » des écrits de Réquichot, au plus près de l'approche particulière de l'écriture que peut avoir un artiste tel que lui et dans la perspective éclairante de son travail artistique, afin de restituer cela dans le cadre d'une thèse universitaire. La réponse qui s'est peu à peu imposée a été de traduire, par le plan lui-même, à la fois l'équivalence des procédures dans l'une ou l'autre des pratiques et le mouvement commun accompli par les différentes formes de l'œuvre au cours de leur déploiement. La cohérence du projet d'ensemble et de son évolution apparaît ainsi de manière évidente au-delà de la spécificité des pratiques. Au moment de la rédaction, le développement spiralé de l'œuvre faisant de la répétition une constante du travail n'a pas été sans poser quelques problèmes pour restituer les nuances et la progression que les reprises engendraient.

Ce mouvement particulier qui marque de son empreinte toute la production de l'artiste s'avère être le véritable sujet de la thèse, engendrant un déplacement qui positionne au centre moins les œuvres que le processus qui les génère. Cette approche s'écarte d'une histoire de l'art traditionnelle, celle qui catégorise la production d'un artiste en fonction de la technique utilisée. Elle porte la marque de l'évolution artistique des soixante dernières années. Nombreux sont les artistes dès les années 1950 jusqu'à aujourd'hui dont l'œuvre, peu matérialisée, se concentre en gestes, performances, actions, installations éphémères, déplaçant les enjeux de l'œuvre vers l'intention et le « process ». Le choix de l'œuvre de Réquichot qui s'achève brutalement à l'orée des années 1960 et se situe donc à la charnière entre ces deux moments de l'histoire de l'art que sont l'art moderne et l'art contemporain, encore attachée à un héritage de formes modernistes et annonçant déjà les décroissements, le mélange des genres et l'extraordinaire débordement des années 1970, n'est pas fortuit.

Enfin il fallait faire apparaître la force et l'originalité de cette œuvre quelque peu sous-évaluée, marquée par l'expressivité exacerbée des mouvements artistiques d'après-guerre et l'ouverture expérimentale de ceux des années 60, à la fois en phase avec les recherches les plus avancées de son époque tant au niveau artistique (Informel, Nouveaux réalistes...) que littéraire (Lettrisme, poésie phonétique...) et prise dans la radicalité singulière d'une recherche sans compromis. Pour cela il était important de replacer l'œuvre dans son milieu, de la mesurer à celles d'artistes contemporains liés à une double pratique, afin d'en dégager les traits communs et les traits spécifiques. Les ouvrages de Geneviève Bonnefoi¹⁰⁵⁴, Michel Giroud¹⁰⁵⁵, Michel Tapié¹⁰⁵⁶, les catalogues consacrés aux années 50 par le Centre Georges Pompidou¹⁰⁵⁷ et le Musée d'art moderne de Saint-Etienne¹⁰⁵⁸, les monographies d'artistes contemporains de Réquichot, ainsi que le travail de recherche effectué dans les revues de l'époque, ont permis de dessiner une toile de fond permettant de comprendre les liens de l'œuvre de Réquichot avec l'actualité artistique de ces années-là,

¹⁰⁵⁴ BONNEFOI, Geneviève, *op. cit.*

¹⁰⁵⁵ GIROUD, Michel, *Paris, laboratoire des avant-gardes : Transformations/transformateurs : 1945-1965*, Dijon, les Presses du réel, 2008.

¹⁰⁵⁶ TAPIÉ, Michel, *op. cit.*

¹⁰⁵⁷ *Les Années 50 : Quelques problèmes de l'art contemporain*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1988.

¹⁰⁵⁸ *L'Art en Europe*, *op. cit.*

en particulier avec le surréalisme finissant et l'informel mais aussi les parentés avec l'œuvre de certains artistes gravitant autour de la galerie Cordier.

Perspectives

La recherche a ouvert quelques pistes qui mériteraient d'être développées. Elles ne l'ont pas été dans le cadre de cette thèse car elles orientaient chacune fortement l'analyse sur une seule partie des écrits en la dissociant du reste comme de la part artistique et engageaient une approche relevant plus de la littérature que de l'histoire de l'art. Parmi ces pistes, deux plus particulières...

Le personnage de Faust révèle la part romantique de Réquichot. Une étude approfondie de « *Faustus* » dans la perspective des reprises contemporaines du mythe - le *Faust Tragédie subjective* de Fernando Pessoa avant 1935, *Le Maître et marguerite* de Mikhaïl Boulgakov en 1939¹⁰⁵⁹, *Mon Faust* de Paul Valéry (1946), *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann publié en 1947¹⁰⁶⁰, *Gestes et opinions du docteur Faustroll* d'Alfred Jarry en 1955, *Votre Faust* - opéra de Michel Butor et Henri Pousseur écrit entre 1961 et 1968¹⁰⁶¹, entre autres - témoignerait, au-delà du caractère de symptôme que la récurrence du thème sur une quarantaine d'années évoque, de l'approche particulière qu'est la sienne du double point de vue de l'écrivain et de l'artiste et combien son œuvre toute entière, bien au-delà de « *Faustus* », illustre le mythe.

L'étude de son œuvre poétique dans le contexte précis de la poésie phonétique et du Lettrisme mériterait d'être précisée pour dégager la position singulière de Réquichot parmi les artistes qui dès les années 20 s'essayaient à travailler le langage à l'instar de Schwitters, Hausmann, Artaud, Bryen, Wolman, Dufrêne... A la différence de ces derniers, son objectif n'est pas de supprimer le sens pour mettre en avant la matérialité du signe écrit, sa forme ou sa sonorité, mais bien d'aller vers l'illisible et l'informe pour abolir toute distinction entre signe écrit et signe plastique. Peut-être faut-il voir là une critique radicale de l'art dans le contexte des avants-gardes car non seulement la disparition de l'œuvre s'opère dans le

¹⁰⁵⁹ BOULGAKOV, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, Editions Robert Laffont, 1968.

¹⁰⁶⁰ MANN, Thomas, *Le Docteur Faustus*, trad. de l'allemand par Louise Servicen, préf. Michel Tournier, Paris, Albin Michel, (1950), 2004, (Le livre de poche).

¹⁰⁶¹ BUTOR, Michel, POUSSEUR, Henri, *Votre Faust*, *La Nouvelle Revue française* 10, 1962, n°109 à 112.

« *Reliquaire* » mais aucune possibilité n'est laissée au langage de prendre la relève pour en témoigner car celui-ci évolue parallèlement vers l'illisible.

La dimension prospective de l'écriture

Ces vingt dernières années, nombreuses ont été les publications concernant les écrits d'artistes sur leur propre travail ou sur l'art. Soit dans des éditions monographiques, soit sous forme de recueil de textes ou d'articles saisis dans une période donnée : *Art en Théorie, 1900-1990, une anthologie*, par Charles Harrison et Paul Wood¹⁰⁶², les actes du colloque de Caen sur les écrits d'artistes depuis 1940, textes réunis par Françoise Levailant¹⁰⁶³, *Le Discours de l'art : Ecrits d'artistes : 1960-1980* par Laurence Corbel¹⁰⁶⁴ ou les *Ecrits d'artistes au XX^e siècle* d'Anna Guilló¹⁰⁶⁵ pour n'en citer que quelques-uns. Ces textes ont mis en avant essentiellement le propos discursif et analytique de l'artiste et ses liens avec l'œuvre.

Laurence Corbel, dans son ouvrage *Le Discours sur l'art*, met évidence le tournant que marquent les années 60 dans la production des écrits d'artistes dont les formes se diversifient, dont la valeur « discursive » devient prépondérante et les relations avec l'œuvre plastique plus étroites :

La diversification qui caractérise les écrits d'artistes des années soixante est indissociable de l'apparition de nouvelles formes d'art, de nouvelles pratiques artistiques (par exemple les performances, les installations in situ, les œuvres dématérialisées) qui mettent à l'épreuve la validité de la distinction entre les différents arts et entament la dissolution du concept traditionnel d'art : textes de documentation, déclarations d'intention, scénarios de performance sont inséparables d'un art qui se revendique comme éphémère et permettent aux œuvres d'être rejouées ou réactivées dans de nouveaux contextes ou de nouvelles circonstances. Des textes ou des pratiques émergentes, on ne sait lesquels fondent les autres : si ces formes d'art inédites sont corrélatives de nouveaux formats de textes, ceux-ci ont également contribué à produire de nouvelles formes d'art. Les artistes des années soixante conduisent ainsi une réflexion sur la relation entre les œuvres et les textes, sur le statut de l'écrit dans le champ artistique et sur sa fonction. Ils revendiquent un nouveau territoire de sens et étendent leur compétence à la maîtrise d'un discours sur et autour de l'œuvre tout en faisant valoir un droit de parole sur leur travail artistique¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶² HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art en théorie : 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

¹⁰⁶³ *Les Ecrits d'artistes depuis 1940*, colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002, textes réunis par Françoise Levailant, IMEC, 2004.

¹⁰⁶⁴ CORBEL, Laurence Corbel, *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ GUILLO, Anna, *Ecrits d'artistes au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2010, (50 Questions).

¹⁰⁶⁶ CORBEL, Laurence, *op. cit.*, p. 27.

L'écriture a, pour Réquichot, une dimension plus prospective que discursive et ne participe que très peu de stratégie d'activation du travail artistique ou de positionnement dans le champ de l'art. Cela va de soi pour les écrits poétiques et « *Faustus* » mais il en est aussi de même pour les autres écrits. Ces textes, pour la plupart fragmentaires et inachevés, transcrivent une part des questionnements qui animent Réquichot et en cela, il est aisé de faire le va-et-vient et de retrouver dans ces écrits des échos de ce que par ailleurs l'œuvre met en formes. C'est de cette manière là qu'ils sont utilisés dans le cadre de cette thèse. Ils confirment, complètent ou redoublent ce que l'analyse décrypte par ailleurs de l'œuvre. Comme une sorte de validation du propos tenu par le témoignage de l'artiste.

Les différentes formes de l'écriture chez Réquichot traduisent plus des états de doute que de certitude, plus une situation de recherche, un travail en cours, qu'une stratégie délibérément organisée. L'écriture n'est jamais du côté de l'explication et de l'argumentation. Lorsqu'il parle de son travail, de sa pratique, c'est la plupart du temps pour exprimer les interrogations qu'elle suscite ou pour se situer plus généralement au niveau de la théorie ou de la pensée, essayant de déduire de sa pratique quelques vérités stables sur lesquelles s'appuyer, sans y parvenir vraiment. Même les textes rassemblés sous le terme de *Journal sans dates* et *Textes épars* relèvent moins d'une tentative d'expliquer le travail, que d'un désir de le comprendre et au-delà de se comprendre lui-même. Pour l'artiste, engager une procédure de mise en mots des ressorts essentiellement intuitifs de la pratique de l'écriture et de la peinture s'avère contre-productif et réducteur, étant donné l'effort fourni justement pour les en dégager.

Quant à ce qui relèverait d'un positionnement, cela reste embryonnaire et se limite au constat des limites de la création artistique de son époque et à sa volonté de s'en démarquer. Une manière en somme de situer un point de départ et une intention, vite débordés par l'intransigeance d'une aventure personnelle dont l'ambition vise le dépassement. L'écriture est plutôt un autre moyen de chercher, un autre outil qu'il utilise de différentes manières.

Comprendre...

Le projet de Réquichot n'est pas de « faire œuvre ». Son désir de travailler dans le secret, son malaise lié au rendu public de son travail, expriment avant tout une exigence

intérieure, un besoin réel, vital qui, avant toute chose est celui de « comprendre ». D'où l'inachèvement et la difficulté à montrer ses réalisations :

Je suis l'auteur de ma propre apocalypse, elle m'est personnelle quand je l'éprouve, mais elle est aussi le lieu de rencontre ; peut-être auprès d'elle peut-on saisir le sens de comprendre¹⁰⁶⁷.

L'œuvre n'est pas, pour cet artiste, dissociée de sa vie. Non parce que sa vie lui est consacrée, ce qui est pourtant le cas, ni parce que de sa vie il y a si peu à dire que cela tient en quelques lignes car l'œuvre en prend toute la place :

Ma p'tite J'suis bien embarrassé d'vous raconter ma vie, « Because » y'a rien de nombreux à en dire. J'suis né le 1^{er} Octobre à Asnières dans la Sarthe. J'ai fait mes études secondaires aux environs de Paris dont six ans à chanter des psaumes dans un séminaire catholique. A dix-huit ans j'ai passé le concours de l'école des Beaux-arts, non par conviction esthétique mais pour avoir les restaurants universitaires subventionnés par notre République et la Sécurité Sociale. Pendant ces dix dernières années, j'ai vécu à Paris où j'ai déménagé presque une fois par an¹⁰⁶⁸ !

Ni encore, comme le défendront les artistes de la génération qui suit immédiatement la sienne reprenant les mots de Marcel Duchamp, parce que « Tout est art » mais parce qu'avant même d'être un but en soi, la peinture, le dessin ou l'écriture sont autant d'outils qu'il met au service d'une quête de soi. Ils témoignent d'une exploration progressive des mécanismes de la pensée, des émotions et des actes de l'artiste par lui-même. Son œuvre, sous toutes ses formes, devient le lieu de sa recherche, la matière fournie à la pensée engagée dans un mouvement de connaissance de soi. Par les formes, quelle qu'elles soient, il cherche l'accès au fond. Le médium choisi n'est donc pas une fin en soi - peut-être la raison pour laquelle il en utilise plusieurs. L'art n'est pas un point fixé devant, point à atteindre ou à préciser. Il n'est pas un terme mais une direction. Il ne s'agit pas pour lui d'un lieu où se poser pour en définir les limites et par là même le clore. Il s'agit plutôt, par l'art, de tendre vers l'indéfinissable et garder corps et esprit en perpétuel déséquilibre. Subordonné à une cause, une idée, un idéal, l'art, quelle que soit sa forme, n'a d'autre fonction que s'en approcher.

¹⁰⁶⁷ *Les Ecrits*, 1973, p. 33.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 154.

Vers l'un

L'audace et la contemporanéité de l'œuvre de Réquichot réside dans cette liberté absolue qu'il prend vis-à-vis de l'écriture autant que de l'art en en faisant avant tout des outils de connaissance. La composition spiralée qui domine son œuvre et qui lui permet de forer en profondeur permet l'enrichissement réciproque et l'évolution conjointe des pratiques. Elle est à la fois lieu d'origine et mode de déploiement. Elle assujettit les différentes formes à un schéma de développement unique qui place Réquichot aux côtés d'un Klein ou d'un Manzoni - exacts contemporains à la trajectoire également écourtée. Si la trajectoire de Klein passe par un renoncement à la matière et celle de Manzoni à la couleur, Réquichot, quant à lui, porte jusqu'au bout cet élan sans se débarrasser de la matière qui reste (*reliquae*), brute, pas plus que de la couleur qui lui est associée car c'est dans l'écriture qu'il trouve la solution. L'objectif à atteindre n'est paradoxalement jamais aussi clairement exprimé que dans les derniers poèmes phonétiques et les lettres illisibles qui font de l'écriture le lieu de l'unité retrouvée. Dans le dire envisagé - mais non publiquement expérimenté - l'écriture, la forme, le son, l'expression, et le corps se rejoignent pour ne faire qu'un¹⁰⁶⁹ :

Il est un temps où l'on apprend à écrire : on tire la langue. Puis un temps vient, malgré qu'il ne vienne pas toujours ni pour tout le monde, où l'on ne pense plus qu'on écrit mais où l'on pense alors à ça qu'on écrit. Ainsi en est-il pour la peinture. Mais si l'écriture est la chose même qui doit être dite, le fond et la forme sont un¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁹ Réquichot avait en projet de faire lire ses poèmes comme l'évoque Michel GIROUD dans son texte, *Bernard Réquichot, vers la métaplastique*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁰ Texte inédit, manuscrit cahier vert, p. 47.

Bibliographie

Les ouvrages spécifiquement consacrés à Réquichot sont classés suivant l'année de parution afin de mettre en évidence la fluctuation des périodes d'intérêt pour l'œuvre. Leur liste s'inspire de celle du site consacré à l'artiste : <<http://www.bernard-requichot.org/page-docu-v3.html>>

I Ecrits de Requichot

« Extraits d'un cahier vert », *L'Arc*, printemps 1962, n°18.

« Extraits d'un cahier orange », *N.R.F.*, novembre 1962, n°119.

« Barbaque si Rabaquée », *Réalités secrètes*, automne 1963, n°17.

Extraits de textes choisis par Michel Thurlotte, dépliant accompagnant la rétrospective Bernard Réquichot, Galerie Daniel Cordier, 1964.

BARTHES Roland, BILLOT Marcel, PACQUEMENT Alfred, *Bernard Réquichot*, catalogue raisonné, Bruxelles, La Connaissance, 1973.

REQUICHOT, Bernard, *Les Ecrits de Bernard Réquichot*, Bruxelles, La Connaissance, 1973.
- *Ecrits divers. Journal. Lettres. Textes épars. Faustus. Poèmes : 1951-1961*, Dijon, Les Presses du réel/Toulouse, Les Abattoirs, 2002.

Abîme, ill. par Claude Stassart-Springer d'un passage des écrits de Bernard Réquichot, illustrations, linogravure et impressions à la main, 10 pages, 47 exemplaires, Vézelay, La Goulotte, 1994.

II Ecrits et propos sur Réquichot

Monographies & Essais

CAYSSAL, Paule, *Bernard Réquichot ou l'objet abstrait*, Montauban, Cocagne, 1964.

JOUFFROY, Alain, *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, (1964), 2008,(Blanche).
- « Lettre noire », préface des *Écrits de Bernard Réquichot*, Bruxelles, La Connaissance, 1973.
- « Réquichot Bernard - (1929-1961), *Encyclopaedia Universalis* (en ligne),
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/bernard-requichot/>

BOSQUET, Alain, *Réquichot* (texte inédit), 1973.

BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », in *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, 1982. Texte du catalogue raisonné également repris dans les *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Le Seuil, p. 1623 et suivantes.

MORALES, Gérald, *La Poésie de Bernard Réquichot et l'être à lettre*, avec CD de poésie sonore, lectures de Christian Prigent et Bernard Heidsieck, EF Edition, 2002, (Transparence).

CRITON, Jean, *Lettre aux autres : Trois jeunes artistes des années 50 : Réquichot, d'Acher, Criton, Témoignage 1947-1961*, Nantes, Joca Seria, 2006.

MORALES, Gérald, *L'écriture du réel : Pour une philosophie du sujet*, Paris, Cerf, 2010, (La nuit surveillée).

Articles dans la presse, les ouvrages généraux et les revues d'art

HOCTIN, Luce, catalogue fin d'année, Galerie Cordier, 1960.

RIVIERE, Claude, « Réquichot ou la mort d'un brave », *Combat*, 11 décembre 1961.

CONIL-LACOSTE, Michel, « La démarche de Réquichot », *Le Monde*, 15 décembre 1961.

CHAPIER, Henri, « Paix aux morts », *Combat*, décembre 1961.

ALVARD, Julien, « Réquichot », *Cimaise*, mars-avril 1962, n°58.

LEGRAND, Francine C., « Peinture et écriture », *Quadrup*, 1962, n°13.

CHOAY, Françoise, « Réquichot aujourd'hui », Catalogue Festival de Montauban, juin 1963.

CORDIER, Daniel, « Bernard Réquichot : Lettre ouverte à l'Editeur », *Art international*, 1963, n°7.

JOUFFROY, Alain, « Réquichot », *L'Express*, 4 juillet 1963.

LASSAIGNE, Jacques, « Fauchés en plein élan : Réquichot (1928-1961) », *XX^e siècle*, mai 1963, n°63.

PARADIS, Andrée, « Bernard Réquichot ou le monde de l'ambiguïté », *La Vie des Arts*, automne 1964.

LASSAIGNE, Jacques, « Le souvenir de Bernard Réquichot », *Les Lettres françaises*, 21 octobre 1970.

DUFRENE, François, « Le lettrisme est toujours pendant », *Opus International*, janvier 1973, n°40-41.

MARCHAND, Sabine, « Bernard Requichot », *Le Figaro*, 30 novembre 1973.

P. C., « Réquichot vers l'absolu 11 », *Combat*, 31 décembre 1973.

HORDEQUIN, Paul, « Réquichot à la sauce Barthes », *Combat*, 7 janvier 1974.

SOSSEO, I. L., « Pour connaître Bernard Réquichot », *Clés pour les arts*, février 1974, n°40.

BOUYEURE, Claude, RIEDINGER, Sevim, « Dossier Réquichot », *Opus International*, mars 1974, n°49.

LORAS, Olivier, « Réquichot ou l'angoisse du morcellement », *Bicolore Roussel*, septembre 1974, n°117.

BOSQUET, Alain, « Réquichot 12 ans plus tard », *Le Figaro*, 4 janvier 1975.

DUNOYER, Jean-Marie, « De beaux restes », *Le Monde*, 4 octobre 1975.

GIPSON, Michael, *Herald Tribune*, 22 décembre 1973.

PLANCHE, Jean, « Bernard Réquichot », *L'œuf sauvage*, décembre 1991-janvier 1992, n°2.

PERSIN, Patrick-Gilles, « Réquichot », *Cimaise*, juin-juillet-août 1992, n°218-219.

BREERETTE, Geneviève, « Réquichot peintre défroqué », *Le Monde*, 27 juillet 1992.

OLLIER, Brigitte, « Réquichot, peintre jusqu'à la mort », *Libération*, 26 août 1992.

PERSIN, Patrick-Gilles, « Hommage à Bernard Réquichot », *L'Oeil et Cimaise*, août, 1992.

HEITZ, Bernard, « L'espace-temps », *Télérama*, 1992, n°2212.

ELLENBERGER, Michel, « Bernard Réquichot (1929-1961) », *Cimaise*, novembre-décembre 1995 n°238.

CRITON, Pascale, « L'expérience plastico-analytique », *Chimères*, 2002, n°47.

GIROUD, Michel, « Bernard Réquichot, vers la métaplastique et l'individualisme révolutionnaire », préface de *Bernard Réquichot : Ecrits divers. Journal. Lettres. Textes épars. Faustus. Poèmes. 1951-1961*, Dijon, Les Presses du réel/Toulouse, Les Abattoirs, 2002.

REVOL, Jean, « Bernard Réquichot » [en ligne], *Temporel*, 2007, n°3. Disponible sur : <http://temporel.fr>

MOUNIC, Anne, « Bernard Réquichot, vers la transparence de l'infini » [en ligne], *Temporel*, 9 mars 2007, n°3. Disponible sur : <http://temporel.fr>

CENA, Olivier, « La peinture dans les tripes », *Télérama*, 3 mars 2007, n°2931.

ALYN, Marc, « Bernard Réquichot : De l'abîme noir à l'abîme blanc », *Approches de l'art moderne*, Bartillat, 2007.

De MAULMIN, Valérie, « Les destins de Réquichot et Lunven », *Connaissance des Arts*, octobre, 2009.

GRENIER, Alexandre, « Bernard Réquichot », *Pariscope*, 9 septembre 2009.

« Réquichot/Lunven », *L'Éventail*, septembre, 2009.

JOUFFROY, Alain, « REQUICHOT Bernard - (1929-1961) » [en ligne], Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/bernard-requichot/>>

Catalogues d'exposition

Dépliant *Rétrospective Bernard Réquichot*, Paris, galerie Daniel Cordier, 1964.

Bernard Réquichot, catalogue Suites n°30, Genève, Galerie Krugier & Cie, 1970

Réquichot, Paris, Centre national d'art contemporain, CNAC/Archives n°10, 1973.

Bernard Réquichot: 1929-1961, rétrospective, les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 1976.

Bernard Réquichot : 1929-1961, rétrospective, Nice, Direction des Musées de Nice, Galerie des Ponchettes, 1977.

Rétrospective, Paris, Galerie Baudoin Lebon, 1981.

Reliquaires et papiers choisis, Paris, Galerie Baudoin Lebon, 1985.

Donation Daniel Cordier, Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

Hommage à Bernard Réquichot, Château de Tanlay, Chemins de la Création, 1992.

Dado-Réquichot, Toulouse, Les Abattoirs, 2002.

Les Années partagées : Dominique d'Acher, Jean Criton, Bernard Réquichot : 1947-1961, Auxerre, Musées d'Auxerre, 2006.

Le Mur, Collection Antoine de Galbert, Paris, La Maison rouge, 2014.

Entretiens

Interview de Dado sur Réquichot : Entretien inédit sur Bernard Réquichot avec Alfred Pacquement en 1972 à Hérouval [audio en ligne], Paris, Archives sonores, MNAM/CCI, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, 1972, 26 mn. Disponible sur : <http://www.dado.fr>

« Bernard Réquichot 1929-1961 », *Une vie une œuvre*, France Culture, 1994, rediff. 2013 et 2014.

Entretiens de Blandine Masson avec Daniel Cordier, Jean Criton, Dado, Louis Deledicq, Alain Jouffroy, Baudouin Lebon, Jean Planche. Textes de Réquichot lus par Stanislas Nordet et Éric Lacascade, 1994.

Interview de Dado sur Réquichot : Rencontre avec Bernard Réquichot : un entretien de l'artiste avec sa fille Amarante [en ligne], Hérouval, 29 sept. et 11 nov. 2001. Disponible sur : <http://www.dado.fr/dado-peintre-requichot.php>

DENEUX, Alexandra, *Rencontre avec Dado* [en ligne], Hérouval, 2006. Document sonore et vidéo réalisé à l'occasion de son mémoire de fin d'études à l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon sur les Reliquaires de Réquichot, 2006. Disponible sur : <http://www.dado.fr/dado-peintre-requichot.php>

PUICOUYOUL, Philippe, *Entretien de Daniel Cordier avec Alfred Pacquement et Bénédicte Ajac à l'occasion de l'exposition Donations Daniel Cordier : Les Désordres du plaisir* [film], Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, 2009.

III Autres références bibliographiques

ANNA (d'), Anouchka, *Unica Zürn : l'écriture du vertige*, Paris, Cartouche, 2010.

ANGEL, Dominique, *Le Grand Dérangement*, D'une certaine manière, 2008.

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.

- *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, (1992), 2008.

ARMAN, *Mémoires accumulés : Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Belfond, 1998.

ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979.

- *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, (Quarto).

- *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961.

ATLAN, Jean-Michel, *Le Sang profond*, Paris, L'atelier de la salamandre, 1944.

- *Des mots pour un orage*, [s. n., vers 1945], plaquette in-8 en feuilles.

BACON, Francis, LEIRIS, Michel, *L'Art de l'impossible : Entretiens avec David Sylvester*, Editions Skira (1976), 1996, (Les sentiers de la création).

BADIN, Georges, DUCHÊNE, Gérard, JASSAUD, Gervais, *Textruction*, Paris, Galerie Rencontres, Institut Français des Pays-Bas, 1973.

BAILLY, Jean-Christophe, « Reprise, répétition, réécriture », in *La Littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, textes réunis par Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses Universitaires, 2008, (Interférences).

BARDELOT, Brigitte, *Du jargon comme l'un des beaux-arts*, Nice, Rom Editions, 1998.

BARRE, François, CLAIR, Jean, CORDIER, Daniel et al., *60/72 : Douze ans d'art contemporain en France*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux-Grand-Palais, 1972.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, (1953), 1972, (Points).

- *Mythologies*, Paris, Le Seuil, (1957), 1970, (Points Essais).

BAUDELAIRE, Charles, *Pour Delacroix*, Bruxelles, Complexe, 1986, (Le regard littéraire).

BEAUFFET, Jacques, BOMPUIS, Catherine, BONNARD, Madeleine et al., *L'Art en Europe : Les années décisives : 1945-1953*, Genève, Skira, 1987.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les éditions de Minuit (1957), 2010.

- *Molloy*, Paris, Les éditions de Minuit (1959), 1982.

- *Malone meurt*, Paris, Les éditions de Minuit, (1952), 1969, (Double).

BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'image*, Paris, Allia, 2002.

BELTING, Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie ? : Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 2007, (Folio Essais).

BLANCARD, Marie, « Unica Zürn : un corps violenté » [exposé, Dresde, 18 sept. 2004, dans le cadre de l'exposition « Mon corps », *La mer gelée*. En ligne] Disponible sur : <http://www.lamergelee.org/textes_fr/txt06_0006.php#>

BLAKE, William, *Œuvres*, t. I : *Une île sur la lune*, prés. et trad. de Pierre Leyris, Paris, Aubier-Flammarion, 1974.

BLISTÈNE, Bernard, LEGRAND Véronique, *Poésure et Peinture : d'un art, l'autre*, cat. exp., Marseille, Musées de Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

BLOCH, Oscar, VON WARTBURG, Walter, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

BOIS, Yves-Alain, KRAUSS, Rosalind, *L'Informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

BONNEFOI, Geneviève, *Les Années fertiles : 1940-1960*, Paris, Mouvements éditions, 1988.

BONNEFOI, Geneviève, *Hantai*, Ginals : Abbaye de Beaulieu, 1973, (Artistes d'Aujourd'hui).

BOURGEOIS, Louise, *Destruction du père : Ecrits et entretiens : 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 2000.

BOUTET-LOYER, Jacqueline, « Le discours poétique des titres », in *Camille Bryen, l'œuvre peint*, catalogue raisonné, éd. Jacqueline Boyer, 1986, p. 45-53.

BRETON, André, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Paris, Gallimard, 1927.

- *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, (Folio Essais).

BRETON, André, ELUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, (1980), 1989.

BRISSET, Jean-Pierre, *La Grammaire logique*, Paris, Baudouin, 1980.

- *La Grammaire logique*, suivi de *La Science de Dieu*, précédé de « Sept propos sur le 7^e ange » par Michel Foucault, Paris, éd. Tchou, 1970.

BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthelabo, 1999, (Les empêcheurs de penser en rond).

BRYEN, Camille, *Désécritures : Poèmes, essais, inédits, entretiens*, Dijon, Les Presses du réel, Nantes, Musée des Beaux arts, 2007.

BURAGLIO, Pierre, *Ecrits entre 1962 et 2007*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2007.

Pierre Buraglio, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, 1982.

BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969.

BUTOR, Michel, SICARD, Michel, *Dotremont et ses écritures : Entretiens sur les logogrammes*, Paris, Jean-Michel Place, 1978.

BUTOR, Michel, FABRE, Gladys, MICHAUD, Philippe-Alain, *Georges Noël*, Paris, La Différence, 1997.

CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1997.

CARAES, Marie-Haude, MARCHAND-ZANARTU, Nicole, *Images de pensée*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011.

CAROLL, Lewis, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1990, (Bibliothèque de la Pléiade).

CELANT, Germano, *Piero Manzoni*, [exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, mars-mai 1991], Paris, Société des amis du Musée d'art moderne, 1991.

CERQUIGLINI, Bernard, *A travers le Jabberwocky de Lewis Carroll : Onze mots-valises dans huit traductions*, Bordeaux, Le Castor astral, 1997.

CHATELLIER, Matthieu, *Voir ce que devient l'ombre : Un portrait de Cécile Reims et de Fred Deux*, prod. Moviala Films, 2010, 89 mn.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.

CORBEL, Laurence, *Le Discours de l'art : Ecrits d'artistes : 1960-1980*, préf. Anne Moeglin-Delcroix, Rennes, Presses universitaires, 2012.

CORDIER, Daniel, « Daniel Cordier présente 8 ans d'agitation », préface du catalogue de la dernière exposition de la galerie Daniel Cordier, Paris, juin-juillet 1964.

CORTAZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, Paris, Gallimard, 2008, (Quarto).

COZENS, Alexander, « A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape », *L'Ephémère*, automne 1970, n°15.

CUECO, Henri, *Journal d'atelier 1988-1991 ou le journal d'une pomme de terre*, Paris, ENSBA, 1993, (Ecrits d'artistes).

- *120 paysages que je ne peindrai jamais*, Cognac, Pérégrines/Le Temps qu'il fait, 2005.

- *Dialogue avec mon jardinier*, Paris, Le Seuil, 2004, (Points).

- *Le Collectionneur de collections*, Paris, Le Seuil, 2005, (Points Roman).

DAGEN, Philippe, ROMAN Daniela, THEYSKENS, Jean-Philippe et al., *Saul Steinberg : L'écriture visuelle*, Strasbourg, éd. des Musées de Strasbourg, 2009, (Art Modern).

DALI, Salvador, *Visages cachés*, Paris, Sabine Wespieser, 2004.

- *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet : Interprétation « paranoïaque-critique »*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage : Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1972, (Points).

DE CHIRICO, Giorgio, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 1964.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F, (1968), 1997.

- *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, (La Vue le Texte).

DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985 (Critique).

- *L'Etoilement : Conversation avec Hantaï*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998, (Critique).

- *La Ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008, (Paradoxe).

- *L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, (Paradoxe).

DOPAGNE, Jacques, *Magritte*, Paris, Fernand Hazan, 1977.

DOTREMONT, Christian, *J'écris donc je crée*, Paris, Avant-gardes, (1978), 2002.

DUBORGEL, Bruno, *Figures du grapheïn*, Saint-Etienne, Publications Universitaires, 2000.

DUBUFFET, Jean, *Plu Kifekler Moinkon Nivoua*, Castellare-di-Casinca, Lettres Vives (1950), 2005, (Entre 4 Yeux).

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, (Champs).

ECO, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965, (Points).

Exposition internationale du surréalisme : 1959-1960, cat. exp., Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959.

FOTSING MANGOUA, Robert, *De la création poétique comme sacrifice christique chez Alfred de Musset*, Université de Dschang, [s. d.]. Disponible sur : <<http://w3.gril.univ-tlse2.fr/analyses/A2008/Fotsing%20Mangoua.pdf>>

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses : Une archéologie des Sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

- *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 2010.

FOURCADE, Dominique, MONOD-FONTAINE, Isabelle, PACQUEMENT, Alfred, *Simon Hantaï*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013.

FRECHURET, Maurice, *Le Mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Paris, ENSBA, 1993.

- *L'Envolée, l'enfouissement : Histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e siècle*, Paris, Skira-Réunion des Musées Nationaux, 1995.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. F. M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, (1930), 1957.

FROMENTIN, Eugène, BARBERIS, Pierre, *Dominique*, Paris, Flammarion, 1993, (GF, n°479).

FRONTISI, Claude, *Paul Klee : la création et sa parabole : Poétique, théorie et pratique en peinture*, Annecy, La petite école, 1999.

- « L'Image prise aux mots », *Art studio*, hiver 1989, n°15, p. 12-23.

GAROUSTE, Gérard, PERRIGNON Judith, *L'intranquille : Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris, L'Iconoclaste, 2009.

GAMBONI, Dario, *La Plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les éditions de Minuit, 1989.

GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le débat*, nov. 1980, p. 3-44.

- *A distance : Neuf essais sur le Point de vue en Histoire*, trad. de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001, (Bibliothèque des Histoires).

- *Le Fil et les traces : Vrai faux fictif*, éd. augm., revue par Martin Rueff à partir de la trad. de l'italien de M. Aymard, Ch. Paolini, E. Bonan et al., Paris, Verdier, 2010.

- *Mythes emblèmes traces : Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010.

GIROUD, Michel, LAMBERT, Jean-Clarence, LASCAULT, Gilbert et al., *Ecritures dans la peinture*, t. I, Nice, Centre National des Arts Plastiques, Villa Arson, 1984.

- GIROUD, Michel, *Paris, laboratoire des avant-gardes : Transformations/transformateurs : 1945-1965*, Dijon, Les presses du réel, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Flammarion, 1964, (Garnier Flammarion).

- *Faust*, trad. Henri Lichtenberger, Paris, Mouton Aubier, 1976, (Bilingue).

- *Le Second Faust*, trad. Henri Lichtenberger, Paris, Mouton Aubier, 1980, (Bilingue).

GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos*, Paris, Denoël, 1966, (Folio).

GUILLO, Anna, *Ecrits d'artistes au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2010, (50 Questions).

- *L'Artiste à son sujet (Aspects d'un regard critique singulier)* [en ligne], in Colloque « De la critique... » : Rencontres européennes, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2-4 décembre 2004. Disponible sur : <cerap.univ-paris1>

HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art en théorie : 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern littérature*, University of Wisconsin Press, (1971), 1982.

Raoul Hausmann, cat. exp., Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Musée départemental de Rochechouart, 1994.

HELION, Jean, *Journal d'un peintre : 1929-1984*, éd. établie et présentée par Anne Moeglin-Delcroix, Paris, Editions Maeght, 1992.

HOLDERLIN, Friedrich, *Lettre à son frère*, Paris, Gallimard, 1967, (Bibliothèque de la Pléiade).

ILIAZD, *Ledentu le phare*, Paris, Allia, 1995.

JARRY, Alfred, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, Paris, Fasquelle, 1955.

JUNGER, Ernst, *Héliopolis*, Paris, Christian Bourgois, 1975.

KANDINSKY, Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, (Folio/Essais n° 168).

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.

- *Ecrits sur l'art*, t. I, *La Pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller, Paris, Editions Dessain et Tolra, 1973.

- *Ecrits sur l'art*, t. II : *Histoire naturelle infinie*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller, Paris, Editions Dessain et Tolra, 1977.

KLINGER von, Friedrich Maximilian, *Vie, exploits et descente aux enfers de Faust*, trad. de l'allemand et préf. par Henri Roger, Arles, Actes Sud, 1988.

L'Art et les mots, *Art Studio*, hiver 1989, n°15.

LAJARRIGE, Jacques, « Traductions, anagrammes et palindromes : trois formes de répétition invertie dans la poésie d'Oskar Pastior », in *La répétition*, études présentées et rassemblées par Chaouachi, S. et Montandon, A., Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1994, (Littératures).

LAMY, Laurent, « Deux expositions d'art contemporain : *Paris/Paris* à Paris, *Westkunst* à Cologne » [en ligne] in *Vie des Arts*, 1981-1982, vol. 26, n°105, p. 52-90. Disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/54491ac>>

LAPOUJADE, Robert, *Le Mal à voir*, 11 photographies d'Alain Resnais, Paris, Le messager boiteux de Paris, 1951.

- *Les Mécanismes de fascination*, Paris, Le Seuil, 1955.

- *L'Inadmissible*, Paris, Denoël, 1970.

LAPPRAND, Marc, « De Rabelais à l'Oulipo : la langue pour jouer » [en ligne]. Disponible sur <<http://www.readperiodicals.com/201205/2660290171.html#b>>

LEBEER, Paul, LEBEER, Irmeline, *Depuis 45, l'art de notre temps*, vol. III, La Connaissance, Bruxelles 1972.

LEBENSZTEJN, Jean Claude, *L'Art de la tâche : Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Editions du Limon, 1990.

LE GAC, Jean, *Et le peintre : Tout l'Œuvre Roman : 1968-2003*, Paris, Galilée, 2004, (Ecritures/Figures).

- *Où sont les couleurs ?* Paris, Le Seuil, 2001, (LezZart).

LE GAC, Jean, BONACCORSI, Robert, *Villa Tamaris Pacha*, Paris, Le Temps Qu'il Fait, 2006.

LEIRIS, Michel, *La Règle du jeu*, t. I : *Biffures*, Paris, Gallimard, (1948), 2010.

Le Livre et l'artiste, [Colloque, Bibliothèque départementale de prêt des Bouches-du-Rhône, Marseille, 11-12 mai 2007], Marseille, Le mot et le reste, 2007 (Formes).

« Le marché de l'art parisien (1944-1969) : Présentation de quelques galeries historiques » [en ligne]. Disponible sur : <<http://envers.pagesperso-orange.fr/jverlaine/listegalleries>>

LEVAILLANT, Françoise (dir.), *Les Ecrits d'artistes depuis 1940* [Actes du colloque international, Paris, Caen, 6-9 mars 2002], Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004.

LHOTE, André, *De la palette à l'écritoire*, Paris, Corrèa, 1946.

MAGRITTE, René, « Les Mots et les images », texte illustré in *La Révolution surréaliste*, décembre 1929, n°12.

MALEVITCH, Kazimir, *Ecrits*, présentés par Andréi Nakov, Paris, Ed. Gérard Lebovici, (1975), 1986.

MALLARME, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Nouvelle revue française, 1914.

MANN, Thomas, *Le Docteur Faustus*, trad. de l'allemand par Louise Servicen, préf. Michel Tournier, Paris, Albin Michel, 1950, (Le livre de poche).

MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1999, (Champs).

MARINETTI, Filippo Tommaso, « Les Mots en liberté futuristes », *Inter*, automne 2009, n°103, p. 18-25. Egalement disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/59336ac>>.
- *Les Mots en liberté futuristes*, préf. Giovanni Lista, Lausanne, L'âge d'homme, 1987.

MARLOWE, Christopher, *La Tragique Histoire du Docteur Faust*, Paris, Les Belles lettres (1935), 1988 (Théâtre anglais de la Renaissance).

MARTEL, André, *Le Paralloïdre des Corfes* [en ligne], Paris, Debresse, 1951. Disponible sur : <<http://andre-martel.com/tele/corfes.pdf>>

MICHAUX, Henri, *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963.
- *Emergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira, 1972, (Les sentiers de la création).
- *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1972, (Le point du jour).
- *Jeux d'encre*, Paris, L'échoppe éditions, 1993.
- *Œuvres complètes*, t. II et III, Paris, Gallimard, 2001, 2004, (Bibliothèque de la Pléiade).

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste : Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, (Formes).

MONDZAIN-BAUDINET, Marie-Josée, « Série, art » [en ligne], Encyclopédia Universalis. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/serie-art/>>

MONTICELLI, Raphaël, *Alocco*, Coaraze, L'Amourier éditions, 2000, (Les cahiers l'Amourier).

M'UZAN, Michel de, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1983, (Tel).

NERVAL, Gérard de, *Les Filles du feu*, suivi de *Les Chimères*, Paris, Gallimard, 2005 (Folio) ; France Graphic Publications, 1988, (Classique Marais).

NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Denoël, 1984, (Bibliothèque Médiations).

- *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Aubier Montaigne, 1954.

OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, (Idées).

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1966, (Garnier Flammarion).

Peinture et écriture, t. 2 : *Le livre d'artiste*, Paris, La différence, Unesco, 1997 (Traverse).

Paris/Paris : 1937-1957 : Créations en France, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

PEREC, Georges, *Romans et récits*, Paris, La Pochothèque, 2002, (Le livre de Poche).

PESSOA, Fernando, *Faust*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1990.

PICABIA, Francis, *Caravansérail*, Paris, Belfond, 2013, (Mémoire du livre).

PICASSO, Pablo, BERNADAC, Marie Laure, *Ecrits*, Paris, Gallimard, 1992.

PICASSO, Pablo, *Poèmes*, présentation d'Androula Michaël, Paris, Le Cherche-Midi, 2005, (Espaces).

- *Picasso Ecrits*, préf. de LEIRIS, Michel, « Picasso écrivain ou la poésie hors de ses gonds », Paris, Réunion des musées nationaux/Gallimard, 1989.

- *Les Quatre Petites Filles*, Paris, Gallimard, 1947.

- *Le Désir attrapé par la queue*, Paris, Gallimard, 1941.

- *L'Enterrement du Comte d'Orgaz Toutes portes ouvertes Je ne dis plus de ce que je ne dis pas*, Paris, Gallimard, 2001, (Blanche).

PIERROT, Roger, PETIT, Judith, PREVOST, Marie-Laure, *Soleil d'encre : Manuscrits et dessins de Victor Hugo* [Exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 1985-86], Paris, Bibliothèque nationale de France, 1986.

PLASSART, Catherine, « Christian Dotremont » [en ligne], *Art Point France Info*, 30 juin 2008. Disponible sur : <<http://www.artpointfrance.org/Diffusion/dotremont.htm>>

POINSOT, Jean Marc, « L'œuvre de Simon Hantaï » in *Hantaï : 1960-1976*, cat. exp., Bordeaux, CAPC, 1981.

Jackson Pollock, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

PONGE, Francis, *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971.

ROCHE-PEZARD, Fanette, « Camille Bryen, la non-forme et le non-mot », in *Les Abstractions I*, Saint-Etienne, Cierex, 1986.

ROTHKO, Mark, *Ecrits sur l'art : 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2007, (Champs-Flammarion).

RUBIN, William, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Exposition, N.Y, MOMA, Bâle, Musée des Beaux-arts, 1989-1990, Paris, Flammarion, 1990.

SCHAPIRO, Meyer «*Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques*», in *Critique*, août-sept. 1973, n°315-316, p. 843-866. Texte issu d'une conférence donnée en septembre 1966 à Kasimierz en Pologne à l'occasion du deuxième colloque international de sémiotique et trad. en français par Jean-Claude Lebensztejn pour la revue *Critique* en 1973.

SCHYDER, Peter (dir.), *Métamorphoses du mythe : Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Orizons, 2008, (Université/Domaine littéraire).

SHAKESPEARE, William, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

- *Roméo et Juliette*, trad. Benjamin Laroche, Paris, éditions Marchant, 1839.

SIGNAC, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, (1964), 1978 et 1987, (Savoir).

STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys : Une biographie*, Paris, Editions Abbeville, 1994.

SVENUNGSSON, Jan, *Ecrire en tant qu'artiste*, Strasbourg, Haute école des arts du Rhin, 2012.

TANNING, Dorothea, *La Vie partagée*, Paris, Christian Bourgois, 2002.

TAPIE, Michel, *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Editions Gabriel Giraud et fils, 1952. Fac-similé rééd. en 1994 pour accompagner l'exposition *Quelque chose de très mystérieux, intuitions esthétiques de Michel Tapié*, Paris, Artcurial.

TARENNE, Viviane, *Daniel Cordier : le regard d'un amateur : Donation Daniel Cordier dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris, Centre Georges Pompidou, (1989), 2005.

THEVOZ, Michel, *Détournement d'écriture*, Paris, Les éditions de Minuit, 1989, (Critique).

THOMPSON, James, WRIGHT, Barbara, *La Vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Paris, ACR Editions, 1987.

TITUS-CARMEL, Gérard, *La Leçon du miroir : imprécis de l'estampe*, Paris, L'échoppe, 1992.

UCCIANI, Louis, *Distance irréparable*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

VACHEY, Michel, *Hommage à Michel Vachey*, cat. exp. Galerie Alessandro Vivas, Paris, 1993.

VALERY, Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 2008, (L'Imaginaire, n°29).

- *Mon Faust*, Paris, Gallimard, 1988, (Folio/Essais).

- *Cahiers*, t. I, Paris, Gallimard, 1973, (Bibliothèque de la Pléiade).

VAN DAMME, Claire, *Lettres de et à Wols*, Gand, Editions Goff, 1985.

VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, Paris, Calmann-Levy, 2003.

WARBURG, ABY, *Le Rituel du serpent : Récit d'un voyage en pays Pueblo*, trad. Sibylle Muller, Paris, Macula, 2003.

WAT, Pierre, *Miroir des questions : entretien avec Fred Deux*, Paris, ENSBA, 1990.

- *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001, (La création contemporaine).

- *Jeux de clés* (Texte sur l'œuvre de Paul Klee) [en ligne]. Disponible sur :

< http://www.faisceau.com/art_klee.htm >

ZÜRN, Unica, *L'Homme-Jasmin*, trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, préf. André Pierre de Mandiargues, Paris, Gallimard, 1999, (L'imaginaire).

- *Sombre printemps*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003, (Motifs).

- *MistAKE et autres écrits français*, Paris, Ypsilon, 2008.

- *Vacances à Maison blanche : Derniers écrits et autres inédits*, Paris, Editions Joëlle Losfeld, 2000, (Littérature étrangère).

- *Unica Zürn*, [Exposition, Paris, Halle Saint-Pierre, 2006-2007], Paris, Editions du Panama, 2007. Dossier de presse disponible sur :

<<http://allemand.scola.ac-paris.fr/DP%20UNICA%20ZURN.doc> >

- « Unica ZÜRN » [en ligne], Encyclopédie libre Wikipédia, 2009. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/unica_Zürn >

- « Unica ZÜRN » [en ligne], *Le Monde des arts*. Disponible sur :

<<http://www.lemondedesarts.com/ArticleUnicaZurn.htm> >

- *Lettres à Ruth Henry (1967-1970)*, trad. et préf. par Ruth Henry, Marseille, Centre international de poésie, 2006, (Cahier du Refuge, n°149).

Table des matières

Les dimensions de l'écriture dans l'œuvre de Réquichot Etude d'un processus

Volume 1

Introduction p. 9

Une œuvre duelle p. 10 - L'« expérience plastico-analytique » p. 13 - « Un tableau est un truc méta-automatiquement écrit » p. 15

Questions de méthode p. 19

Les écrits p. 19 - Place des écrits dans la critique p. 31 - Réglages p. 28 - La fin justifie les moyens, les moyens conditionnent la fin p. 30 - La bonne distance p. 31

Première partie : Parallèles Formes et procédures parallèles aux écrits et à l'œuvre plastique.

Répétitions et variations p. 33

Différentes versions p. 34 - Reprises et répétitions dans les écrits p. 35 - Tentative d'épuisement d'une forme plastique p. 42 - Un temps replié p. 44 - Dépliage historique p. 51 - Apparemment semblable et pourtant différent p. 61 - La répétition transforme celui qui répète p. 63

Spirales p. 67

« *Le Livre de la Crainte* », élaboration d'un vocabulaire p. 67 - Symétries, boucles et spirales dans « *Faustus* » p. 92 - Les doubles de l'artiste p. 97 - Les dessins spiralés et leur typologie p. 116 - Déploiement de la spirale p. 123 - Le pli, le pliage p. 128 - Evolution spiralée de l'œuvre, le réemploi p. 136 - La spirale comme sonde p. 151

Fragmentations p. 157

De *Faustus* à Orphée p. 158 - Déconstruction du langage : la poésie phonétique p. 164 - Découpage et collage dans les « *Papiers choisis* » p. 202

Deuxième partie : Points de jonction Passages et formes de continuité

Correspondances p. 209

Dimension sonore des poèmes p. 211 - Dimension graphique des manuscrits p. 220

Les croquis dans les marges p. 226

Textes, titres et signatures dans le champ plastique p. 228

Localisation du texte dans l'objet tableau p. 228 - Le titre et l'interprétation p. 231 - Notes dans l'espace pictural p. 248 - Quand la signature entre dans le champ de la représentation p. 253 - Coexistence p. 256

Le dessin comme lieu d'une origine commune p. 262

Se lier et se lire : écritures et spirales juxtaposées p. 264 - Le chaînon manquant : écritures et spirales accrochées p. 269 - Morphogénèse p. 271

Troisième partie : Fusions Vers l'innommé, l'illisible et l'informe

De la source à la mer p. 281

Le « je » féminin, le « je » pluriel et le monde p. 283 - Disparition de Faustus p. 290 - Traces p. 293 - Accumulations p. 297 - Confusion des genres p. 299

Vers l'indistinct : une évolution parallèle p. 302

L'innommé p. 303 - L'illisible p. 313 - L'informe p. 328

Retournement : dans un sens ou dans l'autre p. 338

Faire et dé-faire p. 338 - « *La fin était au commencement* » p. 340 - Disparition de l'auteur p. 344

Eléments pour une conclusion p. 348

La dualité restaurée p. 348 - Un même processus p. 350 - Quelques réserves cependant... p. 352 - Perspectives p. 354 - La dimension prospective de l'écriture p. 355 - Comprendre p. 356 - Vers l'un p. 358

Bibliographie p. 359

I Ecrits de Réquichot p. 359 - II Ecrits et propos sur Réquichot p. 359 - III Autres références bibliographiques p. 363

Table des matières p. 375

Volume 2

Annexes

p. 5

Table des annexes p. 7 - Annexe 1 : Présentation des manuscrits p. 8 - Annexe 2 : « *Le Livre de la Crainte* » p. 10 - Annexe 3 : Cahier vert p. 43 - Annexe 4 : Cahier vert (six pages volantes) p. 55 - Annexe 5 : Cahier rouge p. 57 - Annexe 6 : Petit classeur vert p. 60 - Annexe 7 : Retranscription des poèmes inédits du petit classeur vert p. 64 - Annexe 8 : Les différentes versions de *Faustus* p. 73 - Annexe 9 : L'édition des écrits p. 74 - Annexe 10 : Textes édités absents des manuscrits de la Bibliothèque Kandinsky p. 76 - Annexe 11 : Retranscription des textes lisibles figurant en note dans les oeuvres de Réquichot p. 77 - Annexe 12 : Tableau de datation des textes p. 78 - Annexe 13 a : Typologie des dessins spiralés p. 79 - Annexe 13 b : Evolution chronologique du travail plastique p. 81 - Annexe 14 : La bibliothèque de Réquichot p. 84 - Annexe 15 : Fortune critique p. 87 - Annexe 16 : Entretien Daniel Cordier p. 99 - Annexe 17 : Liste des expositions galerie Cordier p. 102 - Annexe 18 : Réquichot à Paris après la guerre p. 104 - Annexe 19 : Revues d'art présentant l'actualité artistique parisienne dans les années 50 p. 106 - Annexe 20 : Eclatement de la forme littéraire et poétique, repères chronologiques p. 109 - Annexe 21 : Recherches étymologiques autour de la question du dessin p. 111 - Annexe 22 : Passages répétés dans les manuscrits et dans l'édition p. 115 - Annexe 23 : Poèmes Camille Bryen et Brion Gysin p. 117.

Illustrations

p. 121

Table des illustrations

p. 123