

Gérard Titus-Carmel

Le Huitième pli

(*extrait*)

Comment durer hors de la durée ? Comment soumettre la précarité de son corps à l'exercice d'un temps sans limites tout en lui évitant de se trouver condamné à l'éternité – qui, le dira-t-on jamais assez, est l'autre figure de l'Enfer (et certainement sa face la plus sournoise) ? On dira que, pareillement à la beauté qui innerve sans élucider, certaines énigmes prétendent occuper ce laps *hors-lisières* sans pour autant être conduites jusqu'à leur résolution. Ainsi la beauté d'une œuvre réside-t-elle dans l'ombre même de sa forme, là où tout se joue (et se noue), c'est-à-dire en ce lieu qui échappe au critique, au mécanicien ou à l'exégète. Mais pas au *témoin*. On sait que celui-ci avoue souvent n'avoir rien vu, mais cela ne le rend pas par là même moins fiable : il illumine le sens de l'œuvre tout en l'épaississant par son absolu manque de preuves.

Pourrait-on, dès lors, concevoir une *théorie de la beauté* en dehors de l'émotion qui la commande (du moins l'imagine-t-on), si ce n'est sous son égide ? C'est cela que démonte le très intrigant récit de Henry James, *le Motif dans le tapis* : la « vérité de l'œuvre », disons son secret, réside bien dans l'absence de révélation, justement ; au fil du texte, on demeure suspendu au bord de l'aveu, mais chaque fois que le prétendu mystère risque d'être percé – et il s'en faut parfois de très peu –, celui-ci s'épaissit d'autant de l'imminence de cette alerte. Le lecteur se trouve alors au pied du mur, et il doit choisir sa place, sinon assumer son rôle : dévoré par la curiosité, il continue de « suivre » l'histoire espérant qu'à la fin des démêlés et des péripéties (voyages lointains, éloignements soudains au bout du monde, trahisons et morts comprises), il y aura bien une explication ou un aveu à obtenir, sinon de l'un ou de l'autre des personnages, au moins de l'auteur lui-même – mais en vain, on le sait ; ou alors il se résout à s'interroger sur la méthode et il reste comme à l'affût, là où le dispositif narratif l'oblige, et il accepte l'idée que le mystère de l'œuvre *est* bien l'œuvre elle-même (on n'est pas très loin de *la Lettre volée*, d'Edgar Poe, où l'on se souvient que, accrochée avec elle sur le mur, l'énigme crève les yeux). Ici, le sens profond de l'œuvre est à proprement parler inaccessible et non explicite, car enfoui au cœur même du texte, comme noyé dans la matière des mots et des phrases qui agencent un récit dont on ne saura rien, écrit par un être de fiction – disons : un auteur de fantaisie (mais qui se brûlera les ailes au feu entretenu de son mystère) –, celui-ci jouant au plus fin en feignant d'en savoir plus long que l'auteur : Henry James est ainsi, comme l'est son lecteur, maintenu dans le doute (sinon mis dans le secret, on l'espère pour lui, en tout cas...), l'obligeant pour donner le change à construire *en aveugle* une nouvelle sans issue, puisque rien ne peut être révélé en dehors d'une écriture au service d'un texte dont la teneur est précisément de ne raconter nulle autre histoire que celle qui se trame en se déroulant – comme un tapis – même en jouant la carte de l'énigme policière. Mais, contrairement à bien d'autres intrigues échafaudées en récits exemplaires, celle-ci demeurera non éclaircie.

(*Cher, il y a de la beauté à découvrir dans cet entrelacs : je t'engage au motif « complexe » de ce tapis persan pour gratter le dessin jusqu'à l'os. Jusqu'à la perle initiale où s'est initiée la chasse ...*)

Il s'agira donc d'enquêter sur ce secret, de mettre au jour (et d'activer) les mécanismes à partir desquels la quête cheminera plus avant dans l'élucidation – afin que la solution(ou ce qui en tient lieu) retourne jusqu'en sa plus grande perspective l'œuvre comme un gant. Et que celle-ci déborde hors d'elle-même pour paraître comme elle se rêvait d'être : à la fois autoritaire et nue, c'est-à-dire pleine de son évidence, qui est sa façon intelligible et suffisante de s'évaser en beauté. Ainsi l'appréhende-t-on chaque fois dans le dessaisissement de soi ; car, opaques comme nous sommes, on est exclu de cette clarté, restant à jamais tenu à l'écart de toute transparence. On ne peut donc estimer cette force que dans la démission de notre corps, tout pesant d'os et de chair, dans la reddition de notre regard critique, dans l'abandon de notre folle prétention d'appartenir à une histoire : c'est autrement dire qu'elle ne peut nous parvenir que *par défaut*, à la faveur d'une conversion, le mot n'est pas trop fort, à l'autorité du texte, à l'instance de la fiction qu'elle met en jeu – et « en joue », comme il advient aussi que les mots nous menacent.

Une *vérité cachée* – éperdument cachée : ainsi pouvons-nous imaginer cette image fixe de la beauté, lovée au creux de son inaccessible pli, où l'épaisseur du monde réel la tient : tassé, tordu et rempli sept fois sur lui-même, voilà qu'au moment de la laisser enfin fleurir, son poids d'ombre accumulée l'empêche de paraître. Nous n'avons plus que notre méthode à mettre en action pour tenter de survivre, qui est notre art de continuer de bâtir comme si de rien n'était, nous qui avons toujours l'ambition de frotter notre rêve contre quelque chose de solide, voire de le mesurer au leurre d'un plus grand encore. (Ainsi nous tenons-nous au bord de la falaise, le corps planté dans l'herbe grise, avec le vide géant du monde en contrebas, qui nous attend. Mais on garde les yeux grands ouverts devant soi, on se pénètre du lointain qu'on laisse courir dans ses veines, on dit que le spectacle est beau, jusqu'où le regard peut se perdre ; on ne veut rien savoir de ce qui fume derrière et qu'on a renoncé à atteindre, les mots jetés au large que toujours creuse l'absence, l'air de ton palais, le son de ta voix, le bruit de tes bracelets accordé à celui des vagues de la baie. Aussi la lueur particulière de la lampe, le soir, dans la chambre rouge. Car c'est encore toute beauté que cette perte, et elle n'a rien à envier à l'horizon : elle te ronge ici comme là-bas la vibrante courbe du monde te plie où la mer s'arrête.)

Comme aussi le sens de l'œuvre se révèle en cet inscrutable point où elle n'a de cesse que de se précipiter, ayant d'elle-même reconnu le lieu de sa résolution, c'est dire en ce point d'effondrement où s'épuise en beauté l'élan qui lui fit d'emblée envisager sa ruine comme nécessaire. Ou, pour le dire autrement : là où, sans regret ni orgueil, elle se parfait de sa chute annoncée ; où elle consent à elle-même en cela qu'elle devient naturellement le but et le terme de ce qu'on peut encore qualifier de quête. Car elle fait récit et image de l'histoire de sa fin ; et drame et musique, aussi, construction, monument et aventure. Et celle qu'elle est appelée à mener, périlleuse entre toutes, est précisément cette mise à distance de la vérité qui prétend justifier l'entreprise, annulant d'un seul coup tous les efforts qu'il nous faut fournir pour la mettre en scène. Ainsi le but de l'œuvre est-il moins de *démontrer* (ou, pire : de transmettre on ne sait quel « message ») que d'en mettre à nu le mécanisme qui la rend intelligible – affects & états d'âme compris.

« Une œuvre ouverte sur son seul savoir », précises-tu. (Je me souviens de ta silhouette, justement découpée devant le Fifre, de Manet, que nous dévisagions au Louvre, en ce lointain jour de pluie : on aurait dit que rien que ces deux bandes noires courant le long

de son lourd pantalon garance suffisaient à lui donner un corps. Dans l'espace indéterminé du fond grège où posait rêveusement le jeune garçon, ces deux lignes le charpentaient nettement tout en lui donnant chair et chaleur, jusque dans son léger déhanchement. À la fois sinueuses et sans appel, elles lui dessinaient des jambes en affirmant la présence de son corps avec tant d'autorité, qu'en regard nous nous sentions de moins en moins sûrs de la solidité du nôtre. C'est comme si nous prenions soudain conscience du caractère flou de notre état de vivant, nous qui n'avions pas tant de dessin pour souligner de telle manière nos contours ; tandis que le jeune musicien, lui, demeurait tranquillement campé dans la certitude presque haptique de son effigie ainsi fermement cernée, le corps maintenu et si savamment bordé que son sort de portraituré nous paraissait bien plus enviable. On rêvait même d'exister seulement peints comme lui, c'est dire. Il ne restait plus alors à notre jeune joueur de fifre, attentif mais les yeux un peu perdus, qu'à souffler dans son petit instrument de bois sombre. On aurait même cru l'entendre, vrillant d'un son aigu un air de fanfare venu du fond du tableau comme pour honorer la science d'un si parfait savoir ...)

Mais approchant d'aussi près la perfection (forme et usage liés dans la nécessité, évidence et silence gagné – puisque enfin naturellement rendu à *son lieu* –, autorité du « pas de reste » et du « juste là »), l'objet se fond dans son image, jusqu'à s'y consumer : n'ayant, dès lors, plus rien à attendre des stratégies de transformation qui tenteraient de lui faire dire plus qu'il n'a avoué au terme de sa mise en question, il faudra nous satisfaire de la méthode dite du « travail analytique », et non plus de la seule effusion de la sensibilité, pour lui faire cracher encore un peu de beauté. Le mécanisme, dit-on, fabrique le sens en s'interrogeant sur sa fonction ; l'émotion en huile seulement les rouages, il faut s'y faire, même si c'est elle qui apporte la matière hautement « *fortuite* » sur la table d'opération. Entre les vertiges poétiques de la précision horlogère et les « beau comme » des rencontres hautement électriques de Lautréamont (« le manifeste même de la poésie convulsive », selon André Breton), la beauté, *explosante-fixe*, tend d'un point à l'autre une courbe de première grandeur ; il nous reste donc à consentir à l'impossible : c'est là notre héroïsme. (Et, revenant à Breton, qu'il me soit pardonné de citer une fois encore ce monument « à la victoire et au désastre » qu'illustre cette vision proprement magique d'une locomotive « de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge », image parfaite de la beauté servie au prix de l'intuition poétique qui lie l'objet dans son mouvement et dans son immobilité. Où fume encore le panache de ce mot « convulsive » qu'on a retenu sans trop le comprendre, conçu « à l'expiration exacte de ce mouvement même ».)

(Avec mille précautions, il aborda ce soir-là le sujet de la création, questionnant ce grinçant auteur de théâtre qu'il savait amoureux des mots, sur l'âpre et périlleux travail de la poésie – sur son « mystère », insista-t-il. Le vieil homme regarda son interlocuteur droit dans les yeux et, balayant l'air d'un geste de la main, invoqua le « pouvoir de solitude » de la poésie. Un peu de silence s'installa. La question aurait aussi bien pu s'adresser à la beauté ...)

« Je vous le dis parce que c'est urgent : de tout ce qu'on peut faire sur cette terre, hormis la sainteté, il n'y a que la poésie qui puisse échapper à la littérature. C'est important. C'est capital. Il faut y penser sans cesse. » (Lettre d'Armel Guerne du 4 juin 1963, citée par Christian Hubin.)

Reste alors à bâtir, sinon rêver là, en ce lieu où chacun rêve sa langue. Mais « rêver,

c'est, comme il est dit, parler le désir de l'autre », ainsi que, dans *la Blessure du nom propre*, Abdelkhabir Khatibi en marque l'arrêt aux abords du corps. Si bien qu'on se perd chaque fois plus à vouloir imaginer une forme pure *en-soi*, irradiante de sa seule nécessité, qui se dissocierait de cette ombre qui vous accompagne – et qui, par là même, vous force à vous affranchir de sa présence pour parler clair dans sa langue *propre*. Alors donc : le travail de l'art, comme celui de la composition des sons ou de la poésie, ne s'identifierait-il pas au lumineux et permanent labeur de se dégager de ce poids qui alourdit vos épaules quand vous aspirez à cette légèreté-là qui voisine avec l'absence, pour enfin vous rejoindre plus haut en voulant donner du sens à cette image qui vous noie, à cette musique qui vous soulève – ou au poème qui est, justement, le « tremblement du nom » ?

Gustave Roud, encore : « Vraiment, je suis séparé. » Où l'on approche de l'ineffable, de la pure prise de congé de soi. C'est l'ordalie du monde immédiat.

À quoi tout cela nous conduit-il ? L'essentiel de la réalité est-il le sens – ou le monde réel ne nous apparaîtrait-il qu'à la seule condition de produire du sens, justement ? Car son histoire générale ne nous parvient douloureusement que par séquences, sans même que nous soyons assurés que les épisodes de son récit se suivent dans l'ordre. Nous devons par conséquent percevoir en quoi chacune de ces bribes arrachées à notre légende participe effectivement de ce qu'on appellera, faute de mieux, un évanescant « tout universel » dans lequel nous serions inclus – celui-ci activé par un projet, bien sûr, et tendu vers un but, ou une direction, voire un élan qui justifierait l'existence de ces moments découpés dans la spirale d'un temps où nous inscrivons nos vies, affûtons nos esprits et connaissons vertiges & émois. Mais ce qui est innommable n'existe pas. Et au bord de cette immense dépression, ni le pouvoir des mots ni les grands systèmes spéculatifs ne peuvent suffire pour nous sauver : on ne peut que constater leur impuissance à nommer indéniablement le monde. En conséquence, si nous ne pouvons pas prouver nos vies face à ce qui n'a pas de nom, il nous restera toujours ce subterfuge : écrire, peindre, construire et chanter ; sinon conquérir et rêver – c'est dire que nous tentons désespérément de donner un nom à ce qui n'en a pas. Ainsi j'appelle poésie la qualité de ce chant, de ce rêve ; et beauté ce qu'il creuse autant en nous que dans la matière de l'air. Et qu'on appelle aussi *remords*.

Je nomme les choses, j'inclus les mots dans le grand lait du monde où ils se cimentent et composent la *Frise de la vie*, comme l'appelait Munch : mosaïque de moments épars, divagations & digressions, émission oubliée du cri primitif lancé vers la lumière qui, dénudé jusqu'au sens, s'évase dans le « grand tout universel ». Mais voilà la chose aujourd'hui convoquée dans l'émiettement, dans la fraction, c'est-à-dire dans le rudiment de l'ancienne et intégrale mythologie. On dirait alors que le mot cherche à se régénérer ou, du moins, à reprendre des forces pour réintégrer le chant entier du monde : à cet effet, on le tord, on le soumet avec les autres à mille combinaisons ; on tente ainsi de rejoindre le corps parfait des origines qui est hors de la forme et de la durée, mais qui a durci avec le temps, il est aujourd'hui écartelé et défait, réduit en fragments épars comme les morceaux « du serpent légendaire qui cherchaient l'unité dans les ténèbres ». Aussi la parole a-t-elle été autant morcelée en vocables, en syllabes, en phonèmes isolés. Puis agencée en phrases, organisée en discours, pliée aux règles utilitaires de la conversation, de la déclaration, de l'aveu. Mais dès que la contrainte se relâche et que le mot n'est plus livré qu'à lui-même, celui-ci retrouve sa liberté première et il s'ouvre alors à la multiplicité de ses significations enfouies, il révèle la profondeur du sens qu'il tient

caché en lui – et qu'on devine même jusque dans sa graphie : il n'y a qu'à se porter à l'écoute du clair lamento du calame parcourant le papier, lorsque qu'il nous arrive encore de le tracer à la main. Ample et complété en sa part originelle, le mot retrouve là ses liens anciens avec le langage, il chuinte, rendu en son état primordial, il s'infinie en lui-même, c'est dire qu'il s'accorde entièrement avec l'idée que nous nous faisons de la poésie. (*Après lecture de Bruno Schulz.*)

(« ... *Il chuinte.* » : *tu t'es arrêté sur ce mot, tu t'es bercé un instant de sa musique, de son froissement nocturne substitué au sifflé des grands jours. Tu m'as fait remarquer qu'il commence par le chut ! impératif du doigt sur la bouche, pour finir dans le tonnerre ouaté d'une quinte étouffée, comme lorsque au concert on retient sa toux. Tu m'as dit aussi qu'il t'évoquait plus l'aveu ou la confiance honteuse qu'une porte qui grince ou le cri de la chouette. Mais depuis tu t'es renseigné : oui, c'est un vice de prononciation de la consonne chuintante, la fricative, la constrictive. Tu penses alors à cette phrase de Debussy : « De tout temps, la beauté a été ressentie comme une secrète insulte. »)*

« L'architecture est une musique pétrifiée », dit le poète. Et s'il fut jamais plus scrupuleux architecte dans l'art de composer, c'est bien J. S. Bach (rigoureux dans la forme, c'est le moins qu'on puisse dire, mais tout autant ouvert à la spiritualité et aux chemins de l'âme qu'à la délectation des harmonies baroques ou, pour le dire autrement, servant Dieu plus que Leipzig) qui construisit son œuvre dans la parfaite alliance du matériau sonore avec la hauteur de ses idées chrétiennes, dans la juste adéquation de la contrainte de l'un et de l'ambition des autres. « Il ne dissocie pas l'essentiel de l'arabesque », a-t-on dit aussi de lui, le voyant unir dans un même dispositif formel la raison et la foi, à l'exemple des murs de pierre des sévères édifices de Saxe qui fleurissaient leur fronton de palmes et d'acanthes, quand ils ne s'ornaient pas de dauphins, de chérubins ou de nymphes.

Voilà donc qu'à cette occasion se découvre un autre visage de la beauté, qui n'est pas celui de la fulgurance mais, plus benoîtement, celui de la sincérité et, au sens fort du terme, de l'honnêteté – c'est-à-dire de la tranquille exaltation d'un don dans un cadre donné et accepté : chez Bach, pour en rester à son exemple, sa prodigieuse science de l'écriture musicale est liée à une virtuosité étourdissante, les deux puisées et entretenues dans la ferveur de sa foi, mais toujours gouvernées à l'intérieur d'une structure organisée autour des schémas traditionnels qui avaient la faveur des princes et du public de son époque. Et c'est précisément en abordant en sa règle naturelle la gestion de tous les effets de la création, des vertiges les plus intenses (on peut l'imaginer) jusqu'aux écrasantes nécessités quotidiennes (on le sait), et en forçant cette charge à se plier à la seule nécessité de sa forme, qu'il fait monter dans l'air sans âge de son temps jusqu'au nôtre aujourd'hui, une musique pure. Cela s'appelle la grâce. Et même un peu plus que ça – comme chez Matisse aussi, dont le souvenir de *l'Atelier rouge*, on ne sait pourquoi, me vient soudain à l'esprit. Aucun rapport avec Bach, bien sûr ; mais on dirait que par des voies pourtant si singulières, une même *humanité* dans la posture les rapproche, qui les dispense l'un et l'autre du langage articulé pour dire avec tant de sereine autorité la juste évidence de la beauté dans l'ordre du monde.

(Je marche en écoutant le vent. Soudain, et sans raison, je me tords le pied. Aussitôt une bouffée de haine m'envahit, une colère que je dévoue à mon corps et au monde – mais sans plus leur en vouloir, la douleur une fois passée et alors que je reprends le fil

du chant là où lui aussi s'était momentanément rompu ...)

C'est dire la fragilité du lieu, l'impermanence du monde où pourtant l'on s'évertue à bâtir, où la réalité semble être absorbée par notre ombre, quand elle ne se dérobe pas sous le poids de nos corps. Et quoi que l'on fasse, même quand on est disposés à recevoir le choc sans mesure de la beauté. Comment donc tenir à la terre quand celle-ci persiste ainsi à trahir ? Car tu sais qu'il est difficile d'être au monde, cher, alors que nul lieu nous abrite ; et plus difficile encore de créer du sens là où le monde ne nous supporte que dans la précarité de nos pas ...

« N'ayant ni titre ni salaire, comment aurais-je pu m'accrocher à ce monde ? », demande, déçu, Kamo no Chômei, poète devenu ermite dans le Japon du début du XIII^e siècle, quand contemplant la lune prête à disparaître derrière l'horizon, il n'a plus qu'à se laisser guider par le chant des coucous pour aborder le « suprême passage de la montagne de la mort ». Mais devant le spectacle de l'irréconciliable instabilité universelle, il lui vient pourtant cette humaine faiblesse de céder au grand désarroi d'être si peu en ce monde fragile et sans dessein ; aussi mouille-t-il sa manche de ses larmes avant d'écrire : « La lune brille, mais il est triste de la voir disparaître derrière les monts ». On ne peut pas faire plus résigné dans le consentement que cette pure innocence des mots réduits à dire la nudité du spectacle d'un astre qui toujours s'abîme et se renouvelle ; des mots si simples qu'eux aussi semblent passer par-dessus la crête – mais, on le craint, sans réapparaître dans le jour qui suit ...

Juste beauté du caractère éminemment éphémère de toute chose. Détachement vis à vis de la conscience quant à la vanité de toute entreprise humaine : métaphore de l'habitation, de l'abri – autrement dit du lieu où l'on cherche à loger son corps durant le temps qu'il rêve et s'agite ici-bas : hutte ou palais, peu importe, car toujours la terre grasse est dessous, qui l'attend. Alors Kamo no Chômei, encore lui, tirant de son étui à sùtras le plectre du luth sur lequel il avait noté ses poèmes, exprime un dernier souhait : « Cet objet doit absolument être enterré avec moi sous la mousse, jusqu'à s'y gâter complètement. » Ainsi le voit-on avouer qu'il tient à cela qu'il aime et dont il ne peut se détacher : à son ample et beau plectre au pur dessin d'omoplate, avec quoi il fait résonner les cordes de son *biwa* par lequel il dit la solitude et la précarité humaines, qu'il compare à l'écume sur l'eau – « Dans le petit jour / blanc sillage d'une barque qui à la rame s'éloigne. »

(Tu dis que toujours la beauté t'étrangle. Un conseil, alors : lave-toi soigneusement les yeux avec la vaste lumière irisée du lointain, autant que tu peux rêver ; puis jette aussitôt ton regard verticalement sur le monde, comme un pieu, exactement là où ton corps, l'épousant, se résume à son ombre de midi. Et situe ce point sur la carte. Tu verras : tu respireras mieux.)

La beauté en sa menace : l'effondrement du présent en sa durée. On peut dire cela autrement : *l'infiniment présent*.

Et venant à parler du mouvement, en retour ce sentiment qui naît simultanément avec l'idée que la beauté réside dans la majesté du silence, sinon dans l'immobilité, en tout cas dans la *précipitation* des gestes et des intentions dans la matière d'un temps sans durée ; dans le suspens de tous les signaux que peut donner un corps qui prétend être encore vivant dans son effigie, c'est-à-dire hors de lui-même, mais continuant à s'agiter

dans le récit de sa fiction, elle-même inscrite dans le hasard d'une histoire sans fin. D'où l'effroi de ces images où apparaissent, comme médusés, tous ces protagonistes figés dans le pur événement de la peinture où ils se prolongent dans un temps qui n'est plus le leur, que la peinture leur extirpe et leur renvoie autrement, comme par effet de miroir. Et ce n'est même pas là un moment arrêté que celui où ils posent si innocemment, parfois si arrogamment, fiers de leur chair et de leurs os, alors qu'ils se croient représentés pour l'éternité ; c'est celui où leur temps leur échappe et les dessaisit d'eux-mêmes : ce n'est plus que leur apparence qui est représentée à jamais, c'est leur fumée que l'on peint, et ils sont beaux en cela qu'ils ne sont plus que l'image de la circonstance où ils se sont trouvés immortalisés dans leur finitude : jouant du luth ou comptant leur or, occupés à leur toilette ou se reposant sous les ombrages du jardin – mais toujours les yeux perdus d'ennui, à l'exemple de la serveuse du bar des Folies Bergère qui, comme tous les autres, sait qu'elle est entrée dans l'espace du tableau pour y mourir en beauté.

Il y a dans la peinture, quelle que soit l'épaisseur de la couleur qu'on dépose sur la toile ou la façon dont on la dilue pour satisfaire on ne sait quel vœu de transparence, comme une secrète dimension d'éternité – certainement due à l'instance, sinon à l'autorité, de son éclat –, qui rend pathétique toute tentative de représenter le réel, voire d'en *rendre*, comme on dit, une image ressemblante ou simplement crédible ; et cela en ce que le geste qui enflamme l'espace imprime du même coup la trace cruelle d'une absence qui ne figure pas dans le paysage : celle de l'auteur qui, quoi qu'il fasse, ne fait que passer, luttant toujours de vitesse avec le monde changeant qu'il peint. Et si, placé au pied du mur, notre artiste prétend ne pas prendre en compte le spectacle du monde car il ne veut rien d'autre qu'exprimer son sentiment à l'unisson de ses grands rythmes, ou déclare n'être venu là que pour travailler *au corps* sa mémoire, c'est pire : on craint pour lui que ce genre d'intuition risque de le débarquer plus vite encore...

Gérard Titus-Carmel est né à Paris en 1942. Peintre, dessinateur et graveur (plus de 200 expositions personnelles dans le monde ; son œuvre est représentée dans une centaine de musées et collections publiques). Outre des illustrations de poètes et d'écrivains, il a publié une quarantaine de recueils de poésie et essais sur l'art et la littérature. Derniers titres : *Edward Munch entre chambre et ciel* (Virgile, 2007), *Pierres d'attente pour Reverdy* (Tarabuste, 2008), *Brisées* (La Porte, 2009), *La Nuit au corps* (Fata Morgana, 2010), *L'Ordre des jours* (Champ Vallon, 2010), *Le Reste du vent* (La Porte, 2011). *Ressac* paraît cet automne aux Editions Obsidiane.