

PARCOURS DE MARCEL MARIËN

présenté par Virginie Marchand

*Car de soi ou d'un autre,
rien ne peut vraiment être dit.*
Marcel Mariën

Les quelques œuvres présentées ici jalonnent le parcours créatif d'un homme qui, ayant pris soin de cultiver toutes formes d'ambiguïtés, a consacré son inventivité (au demeurant féconde) à l'accomplissement d'un unique but: «passer le temps».

Disparu récemment (1993), Marcel Mariën s'est attaché à ne point démeriter de cette fatalité, vouant ses heures à opposer, aux prouesses les plus tenaces de la bêtise humaine, les fruits pernicieux d'une réelle richesse d'esprit: «Ideorama, pour mieux entendre ce qui va de soi, ou un demi-siècle de tentatives pour encombrer le monde d'objets et de projets, de manières et de moyens, au bout de quoi l'artiste (comme ils disent) est bien forcé de constater: "Je n'arrête pas le progrès"».

Associé très jeune aux activités du surréalisme, il n'a de cesse de se dépenser dans l'exercice de la subversion, versant tout à la fois dans l'édition, la production de textes, critiques et littéraires, d'œuvres plastiques, et plus tard dans le cinéma. Il rencontre, dès 1937 (né en 1920, il a alors 17 ans), Paul Nougé, André Souris, Louis Scutenaire, E.L.T. Mesens, René Magritte (dont il écrit la première monographie en 1943)... et rejoint donc le groupe surréaliste bruxellois.

Le destin s'acharne. À l'âge de 19 ans, effectuant son service militaire dans l'armée belge, «il a le privilège de voir son initiation illustrée par une authentique guerre mondiale». Mais cela n'entame en rien, ou plutôt encourage, un esprit d'ores et déjà perdu à la cause du raisonnable.

De retour de captivité (où il est obligé de participer à la construction d'un parc pour la reproduction des cerfs), il crée une collection (*L'Aiguille aimantée*, dans laquelle il publie Paul Éluard), et prend part à l'élaboration d'une publication clandestine (*La Main à plume*).

Partant à l'aventure, en 1953 il embarque sur un cargo, en tant que cuisinier; il boulingue entre la Normandie et les Antilles, s'initiant au commerce de la banane. De multiples voyages ponctuent donc ces années 50-60 (il vit successivement à New York, San Francisco, et notamment en Chine, où il occupe un poste de correcteur à la revue *La Chine en construction*), tandis qu'il développe ses talents littéraires: il fonde la revue *Les*

Lèvres nues (qui perdure de 1954 à 1975¹), réalise *L'imitation du cinéma* (qui lui vaudra les honneurs des comités de censure belges et français), et s'affaire à la publication de textes et d'auteurs surréalistes encore inconnus du public.

Installé à Bruxelles, ses activités littéraires (*Les Fantômes du château de cartes*, 1981, *Le Radeau de la mémoire*, 1983, notamment) et plastiques (il expose régulièrement depuis 1967) le conduisent sur le chemin des désagréments juridiques — dont il ne manque jamais de faire des comptes rendus pamphlétaires — et de la reconnaissance critique, qui reste discrète pour le grand public.

Fidèle à cet esprit qui le guide, Mariën propose, tout au long de sa vie, de nombreux articles caustiques dans lesquels il apostrophe, avec un plaisir à peine dissimulé, les apostolats les plus divers, passant et repassant à l'envi, au crible de sa sagacité, les acquis d'une culture sclérosante.

Auteur également de plusieurs ouvrages (aux accents surréalistes), qu'il s'agisse de prose, de poésie, ou de ses inégalables aphorismes («Le sourd regarde son bifteck grésiller en silence», «On ne demande pas à Jésus Christ ou à Lénine s'ils ont passé de bonnes vacances»), Mariën se joue, en pleins et en déliés, des méandres d'une littérature dévolue au contentement d'un public qu'il estime asservi.

L'œuvre plastique de Marcel Mariën (plus tardive, en dehors de quelques balbutiements dans les années 40) représente un ensemble homogène. Religion, art et sexe constituent l'essentiel d'une thématique vouée, à travers collages, assemblages, objets, photographies, à la nécessité de dévoiler toutes formes d'aberrations. Cette abondante production, où se mêlent humour et provocation, attentats et détournements, puise «dans la réalité» ses sources les plus bouillonnantes.

Reflets amusés ou désabusés, ces œuvres portent la trace d'un esprit rompu à la dérision, au dénigrement — allusifs ou explicites —, évoquent les démarches d'un «artiste» cherchant à tromper l'ennui.

Les quelques «trouvailles» qui apparaissent ici tentent, par une sélection toute subjective, de mettre en avant un travail encore peu connu et d'un caractère extraordinairement ludique. Les séries que nous montrons, et qui sont élaborées surtout à partir de 1967, n'ont d'autre but que d'illustrer le parcours d'un geste inventif, d'une expression sans cesse renouvelée.

V.M.

1. Vient de paraître une réédition, aux éditions Allia, des numéros de la revue *Les Lèvres nues* publiés de 1954 à 1958.

LES ÉTRÉCISSEMENTS

«J'ai nommé "étrécissements" les résultats d'un procédé que j'ai expérimenté pour la première fois au cours de l'été 1964. Manœuvrant à l'estime une paire de ciseaux, je découvrais une page de magazine; elle représentait un couple de profil, l'homme étant sur le point d'embrasser sa partenaire. Le hasard fit que l'image mutilée, à laquelle je m'arrêtais, découvrait maintenant une femme hurlant de terreur, la main de l'homme posée sur son cou paraissant la serrer à la gorge. La main de la femme sur celle de l'homme, aggravait encore ce sentiment; mollement appuyée à l'origine, elle semblait maintenant vouloir l'écarter de force.»¹



Marcel Mariën, *Étrécissement I*, 1964
collage

1. Catalogue de l'exposition *Rétrospective et nouveautés (1937-1967)*, Bruxelles, galerie Defacq, 18 avril-5 mai 1967, p.17.

«Il était temps de désengrener une entreprise trop munificente pour ne point sombrer, à plus au moins longue échéance, dans cette battologie consternante à quoi se réduit la production artistique contemporaine. Je pris donc le prétexte de déchets d'étrécissements qui traînaient au sol — deux particules de papier —, pour mettre un terme à l'entreprise, en les collant, vertes et nues, sur une haute feuille écarlate.»¹

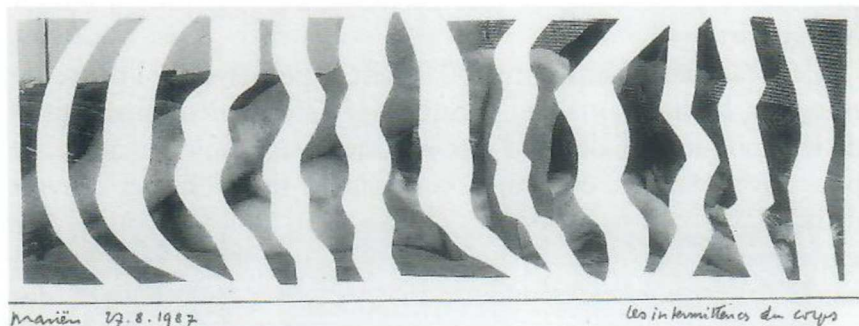


Marcel Mariën, *Les Caresses difficiles*, 1966
collage

1. Catalogue de l'exposition *Rétrospective et nouveautés (1937-1967)*, op. cit., p. 19-20.

LES ÉLONGATIONS

Entreprise opposée, à l'évidence, aux étrécissements, les élongations jouent sur l'exagération dimensionnelle des images. Puisant son répertoire dans les magazines (ici de préférence pornographiques, mais utilisant aussi des reproductions d'œuvres d'art), Marcel Mariën choisit de conserver l'intégralité de l'illustration, mais en pervertit l'identité formelle par le moyen d'un découpage en plusieurs parties. Ces morceaux de «réalité» sont ensuite disposés de façon à recréer l'image initiale en l'allongeant. C'est en 1987 qu'il débute cette série, qui sera exposée l'année suivante à Bruxelles.¹



Marcel Mariën, *Les Intermittences du corps*, 1987
collage

1. *Pornographie pour tous*, Bruxelles, galerie La Marée, mars 1988.

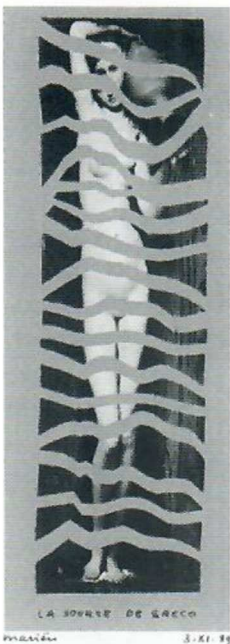
LA SAGA DE POMPÉI

En 1984, procédant de la même manière que pour les autres types de collages, l'artiste saisit la lame et surprend, cette fois dans les motifs du papier peint, des scènes jusqu'alors invisibles: sur le support apparaissent des silhouettes d'hommes et de femmes, figées en plein union charnelle. Et bien que les formes dessinées ne prêtent à aucune confusion, la richesse de ces œuvres est due, avant tout, à l'utilisation du matériau. (Mais ne joue-t-il pas aussi sur les signifiants: «être à la colle»?)

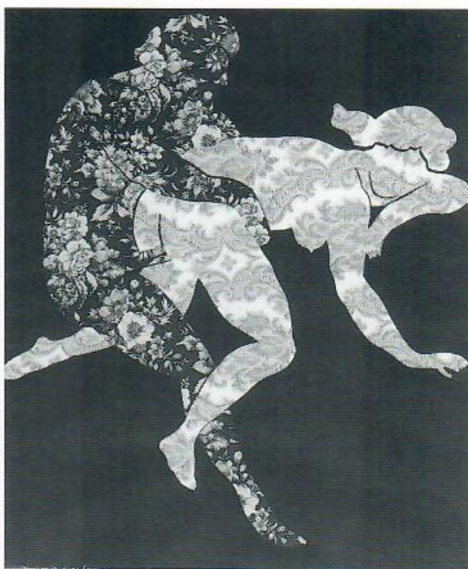
De ces étreintes murales, Mariën propose plusieurs variations. En plus des couples, naissent dans les méandres de la tapisserie les ébats érotiques d'un trio affairé. Ces derniers, liés le temps de trois scènes, composent une sorte de tryptique intitulé «spintrie» (*Spintrie de la dernière aube, Spintrie de l'ultime nuit, Spintrie de l'aube d'après*): «La *spintrie* est un mot inventé par Tibère pour désigner une *partouze*, mot attribué à Victor Margueritte.»¹

Ces frasques pompéiennes (laissant à penser qu'à l'heure de trépasser, les habitants de l'antique cité s'adonnaient aux plaisirs de la chair) sont le début d'une pratique qui, la même année, se poursuivra par des emprunts constants à de multiples œuvres d'art. Des personnages ou des éléments de tableaux connus, de sculptures, de bas-reliefs, seront également découpés dans du papier peint, les titres faisant généralement référence à des noms de musées. Exposés en 1984, ces pièces furent rassemblées sous le terme générique de *La Vie de musée*.

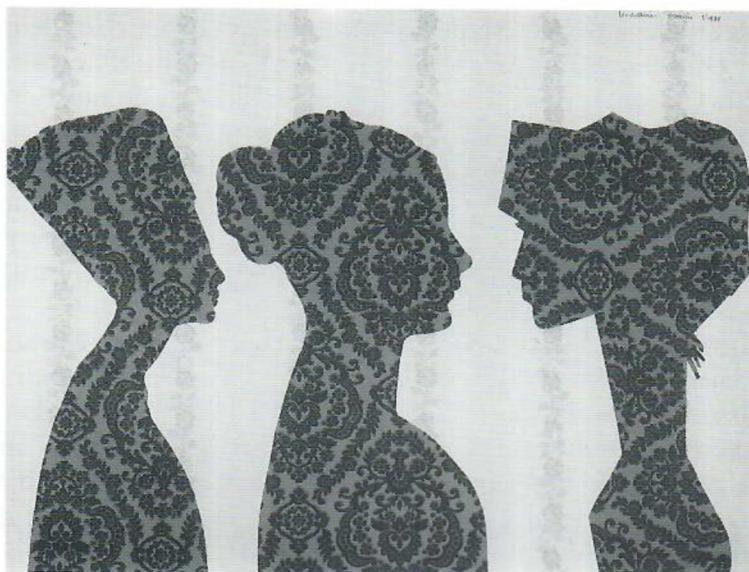
1. Catalogue de l'exposition *Marcel Mariën. Rétrospective des rétrospectives*, Paris, galerie Isy Brachot, juin-juillet 1990, p. 103.



Marcel Mariën, *La Source de Greco*, 1989, collage



Marcel Mariën, *Pompéi an 79: le jour d'après*, 1984, collage



Marcel Mariën, *Les Civilisées*, 1984
collage

LES BOÎTES DE SARDINES

Procédé mis au point par Mariën, la série des boîtes de sardines débute en 1975. Sur le fond des boîtes de conserve ouvertes à l'aide d'une clef (elle-même laissée à l'extrémité de l'objet) sont disposés de petits sujets, personnages en plastique, illustrations, compositions...

Chaque œuvre s'ouvre sur une scaynette. La surprise consiste à découvrir, dans ces boîtes, un contenu toujours différent, puisque les habituels poissons cèdent le pas à une pléiade d'acteurs inattendus.

Un officier de marine salue le spectateur amusé (*Le Patriote*, 1975), un roi d'échecs se dresse au centre de la boîte (*Le Roi d'Ys*, 1975), une reproduction de *La Vénus* de Botticelli est plaquée à l'intérieur de la conserve (*Botticelli raconté aux pauvres*, 1975), ou bien ce sont les *Poissons rouges* d'Henri Matisse (*Les Passagers clandestins*, 1975).

À cette série, il propose «un summum qui est une boîte entrouverte contenant une boîte de sardines fermée, qui s'appelle: *La Restauration*».

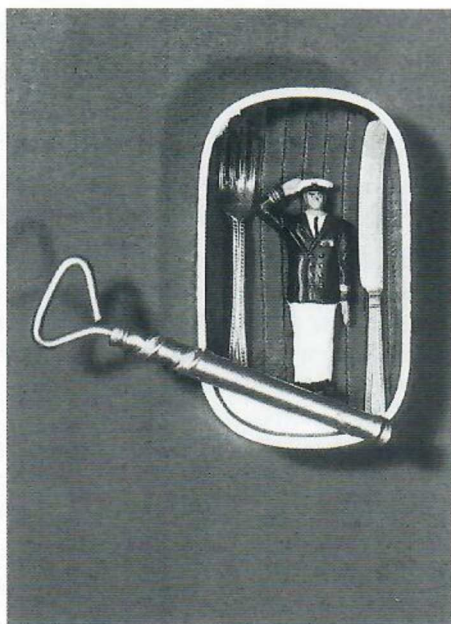
LES PLÂTRES

Les artistes auxquels Mariën a emprunté les talents, dans de nombreux collages, se trouvent ici réunis pour les besoins d'une série de plâtres. Ce sont en fait des copies de bas-reliefs ou de bustes égyptiens, grecs ou romains, sur lesquels sont peints des personnages ou des motifs faisant référence à de célèbres tableaux modernes.

Le procédé consiste donc à marier plusieurs éléments artistiques, sans qu'aucun d'eux ne soit occulté par cette superposition: il est possible d'identifier et le support (le plâtre antique), et la peinture (art contemporain).

Miró, Dalí, Matisse, Picasso, Arp,... et surtout Mondrian (dont les productions des œuvres seront intitulées «Mondrianités») sont invoqués pour ces productions, Mariën estimant ces interventions «comme des citations esthétiques, ou de l'esthétique considérée non comme un effet mais comme un objet, à la façon où un extrait de texte modifie le nouvel ensemble où il est inséré.»¹

1. Préface du catalogue de l'exposition *La Citation esthétique*, Bruxelles, galerie La Marée, mai 1980.



Marcel Mariën, *Le Mal de mer*, 1975
assemblage



Marcel Mariën, *La Vénus d'Amersfoort*, 1979
plâtre

Pourquoi n'avoir pas exposé avant 1967? (hormis les deux expositions collectives: Surrealist objects and poems, Londres, London Gallery, décembre 1937, et Surréalisme, Bruxelles, galerie La Boétie, décembre 1945-janvier 1946).

C'est très simple, il n'était pas possible d'exposer avant 1967. Les salles d'exposition étaient uniquement réservées à l'époque aux peintres abstraits. Il y avait encore des salles qui présentaient la peinture archaïque, avec des fleurs, des paysages, etc. Et c'est à partir du Pop Art qu'il y a eu cette espèce d'ouverture qui a permis que l'on montre tout dans les salles. Même Magritte avait des difficultés à exposer à l'époque parce qu'il était seul dans son cas. Il exposait dans des salles au Palais des Beaux-Arts, etc. Et c'était une peinture qui n'était pas du tout considérée. Donc ce que moi je faisais, des objets, c'était tout à fait impossible et ça n'avait été montré que dans des expositions surréalistes collectives.

Qui vous a soutenu dans votre démarche?

Ce fut un pur accident. J'avais des objets. Vous avez vu le catalogue des Étrécissements¹? J'avais donc fait ça. J'avais commencé en Chine, j'ai continué à en faire. J'en avais une dizaine, une vingtaine peut-être, et un ami qui les avait vus se trouvait en relation avec une femme qui avait une galerie dans sa rue. Il a fait cette proposition et j'ai eu l'idée de commencer par une rétrospective, en montrant des petites choses que j'avais faites à droite et à gauche pendant des années. C'est le point de départ et il y en a eu une tout de suite après dans une autre galerie, qui avait la spécialité d'être gratuite, contre l'offre d'une œuvre pour l'exposition². S'il n'y avait pas eu la première exposition, je n'aurais jamais fait tout cela.

Chez Isy Brachot, j'ai aussi fait une première en 1967, une autre ensuite quelques années après. En comptant celles de Paris: cinq.

Avez-vous rencontré des difficultés en raison du caractère provocateur de vos œuvres?

Pas vraiment. Sauf que Brachot a peut-être pris les devants en mettant «Réservé aux...». C'était lui qui faisait la provocation, en mettant des choses comme «Interdit aux mineurs», ou «Interdit en dessous de tel âge»... C'était dans sa galerie, et à une époque où tout n'était pas encore permis. Ça s'est amélioré avec les années. Ce devait être en 1979.

1. *Rétrospective et nouveautés (1937-1967)*, Bruxelles, galerie Defacqz, avril-mai 1967.

2. *Anticonneries-Contre le pop de papa*, Bruxelles, galerie Saint-Laurent, décembre 1967-janvier 1968.

Vous pensez que maintenant tout est permis?

Oui, oui. Il faudrait plutôt trouver des choses qui ne soient pas permises.

Après avoir fait L'Introuvable¹, vous avez aussitôt continué à produire des œuvres?

Il y a beaucoup de collages que j'ai envoyés à toutes sortes de gens. Il doit y en avoir dans les collections Breton, Éluard, Dalí. Mais tout est éparpillé.

Lorsqu'en 1937 vous rencontrez les surréalistes belges, sont-ils nombreux à faire des collages ou des objets?

Les surréalistes belges ne sont pas nombreux. Et ce sont essentiellement des écrivains. À part Mesens qui faisait des collages.

Justement, peut-on voir un rapport entre vos œuvres et celles de Mesens?

Je ne le vois pas très bien. Son œuvre n'est pas très connue. Il n'y a pas vraiment de livres, et il y a rarement des expositions. Je vous dirai juste-ment que ça n'a pas beaucoup de rapports avec Mesens. Chez Mesens, il y a une époque où les collages ressemblaient un peu à des Max Ernst, dans les années 30-35. Et après il s'est remis à faire des collages, des collages jolis avec des fioritures. Un côté esthétique qui lui est très particulier mais qui n'a aucun rapport avec ce que je fais.

Différenciez-vous les techniques que vous employez en fonction de l'effet recherché?

Cela dépend du spectateur. Comme un musicien, je ne sais pas l'influence que j'exerce. C'est la qualité de la chose qui compte.

Toutes vos démarches sont-elles réfléchies?

Il y a des choses qui sont méditées et d'autres qui sont spontanées. J'ai beaucoup d'idées et certaines naissent un peu du mouvement. Je joue avec des photos, je tombe sur des fragments de magazines...; et parfois il y a des recherches qui sont plus élaborées. Mais très souvent ça me vient brusquement.

1. Objet de 1937: un verre unique attaché à deux branches, inaugurant les lunettes à usage cyclopéen.

Est-ce de l'inspiration?

Des trouvailles! Par exemple, j'avais acheté des bouteilles de Veuve Clicquot, et j'ai tout de suite pensé que le bouchon pouvait faire une bague. J'ai mis ce bouchon à une main de squelette, et l'ai intitulé *Bonjour Monsieur Clicquot*. Puisqu'elle était veuve, il y a un mort.

J'ai noté — et vous en parlez lors d'un entretien — certaines «périodes»: qu'est-ce qui les conditionne et les cautionne? Et comment estimez-vous qu'une «période» est terminée? Chacune fut-elle nécessairement ponctuée par une exposition?

C'est que je n'ai pas envie de continuer. Comme ça ne se vend pas dans l'immédiat de toute façon, je n'ai pas de raisons de poursuivre. Il peut m'arriver d'avoir encore une idée, et d'en faire quelque chose.

L'exposition, elle, est accessoire. Elles se suivaient à une certaine époque dans des endroits différents, et d'une façon assez périodique (disons tous les six ou huit mois), j'avais donc toujours une production qui automatiquement était présentée. Rarement je montrais des choses anciennes, sauf chez Brachot; sinon, uniquement de nouvelles productions.

Même en les exposant, considérez-vous vos œuvres comme achevées? J'ai remarqué qu'il vous est arrivé de revenir sur certaines d'entre elles.

En général achevées. Je n'ai pas le problème du peintre qui doit continuer son travail. Je n'ai pas de souci esthétique. J'ai un certain goût de la finition, mais je ne recherche pas un approfondissement esthétique. Donc je ne suis pas comme Bonnard, qui va continuer à peindre ses tableaux la nuit en cachette parce qu'il n'a pas achevé son œuvre. Chaque image est un sujet terminé. Il y a peut-être par-ci, par-là des cas qui pourraient se représenter, ou des répétitions. Mais c'est rare.

Vous avez écrit — pour la préface de l'exposition de 1967 Rétrospective et nouveautés —: «Pendant que je découpais, que j'étrécissais, il m'apparut que la vertu principale de l'entreprise résidait dans le côtoïement constant, le frôlement périlleux du principe esthétique...». Qu'entendez-vous par esthétique? D'autant que l'on ne peut pas nier sa présence dans vos œuvres, en particulier si l'on s'attarde sur celles dites «pornographiques».

L'esthétique est un effet charmant. J'ai voulu, justement, utiliser la pornographie à des fins esthétiques. Telle était la démarche d'origine. J'en ai fait l'objet d'une exposition. Mais les gens ne perçoivent pas l'esthétique, ils voient de la pornographie. Et comme je le dis dans le texte, pour moi la trouvaille était justement d'utiliser ces photos à des fins esthétiques. Et il est curieux que les gens ne voient que la pornographie, non pas le changement qui est intervenu.

Vous inscrivez la plupart du temps les titres sur vos œuvres. Quel lien les unit?

C'est une application. Par exemple, dans le cas de *Bonjour Monsieur Clicquot*, il marque le sens. C'est aussi une habitude de Magritte quand on cherchait ensemble des titres. Parfois ils sont parfaits, parfois un petit peu secondaires, mais ils sont souvent liés. Ils forment un soutien.

Vous ne craignez pas que cela dirige le spectateur?

Le spectateur ne voit rien en général, donc...

Puisque vous parlez de Magritte, avez-vous le sentiment de poursuivre, d'une certaine manière, sa démarche?

Quelquefois. Il y a des choses qui sont proches de Magritte.

Vous n'avez jamais essayé de peindre?

Non, parce que je n'ai pas de talent. Ce que je fais est très voisin de Magritte, mais seulement je ne peux pas dire ce qu'il aurait pu faire. Il y a trop de choses étrangères à ce qu'il a fait. Ceci par exemple, c'est une superposition de Picasso sur un plâtre classique; il ne l'aurait jamais fait parce qu'il n'aurait pas utilisé Picasso. Cela lui était étranger. Il peignait et je fais des objets, donc j'obtiens des effets différents.

Vous avez dit lors d'un entretien en parlant de l'humour: «Je dois dire qu'il m'apparaît plus souvent comme une conséquence, un effet que comme une fin préméditée. Je ne me préoccupe pas de "faire de l'humour", c'est l'affaire du spectateur non la mienne.»

Je me rends compte que certaines choses sont drôles. C'est une conséquence. Je pars toujours du concret. Je n'ai pas cherché un effet comique.

Quelles sont dans ce cas vos préoccupations?

Passer le temps. Et encore ça ne me suffit pas.

Pour tromper l'ennui?

Entre autres oui. Pour faire quelque chose. On est acculé à faire des choses. Il y a des gens qui vont en vacances, qui font des voyages, qui travaillent. Pourquoi font-ils ça? Ce que je montre, c'est ce que je peux faire.

Quand vous utilisez des œuvres d'art et des photographies pornographiques: quelles réactions espérez-vous?

Je ne les connais pas. Je ne m'intéresse pas à l'opinion des gens. S'ils me la donnent, je ne sais pas s'ils sont sincères. D'autre part, comme il est très

difficile de s'exprimer, je ne sais pas non plus si ce qu'ils disent correspond à ce qu'ils pensent. En plus, je n'ai jamais vraiment, jusqu'à présent, lu quoi que ce soit à mon sujet qui m'apprenne quelque chose; cela dérive toujours de façon évidente de ce que je fais. Je m'étonne parfois, quand même, que les gens ne comprennent vraiment pas ma démarche. Par exemple, le mur avec les mots et le ciel derrière, qui s'appelle *Le Pétrin quotidien*: pour tous ceux qui se lèvent le matin, ces mots vont leur venir à l'esprit dans la journée, en fonction d'un acte à faire ou à ne pas faire. Ça me paraît clair comme de l'eau de roche et ils ne comprennent rien, ils ne comprennent strictement rien. Ils n'arrivent pas à transposer ça dans leur vie personnelle. Mais je dois dire que je n'ai pas beaucoup de contact avec ces gens en général, pour ce que j'écris non plus. Je n'ai pas vraiment de public.

Et cela vous intéresserait quand même d'avoir l'opinion des gens?

Si cela en valait la peine oui. Mais en général ce n'est pas le cas. Magritte avait la même réaction.

Bruxelles, chez Marcel Mariën, juillet 1993.

Je m'étais munie, lors de cet entretien, d'un matériel à toute épreuve — du moins le croyais-je — et avais misé sur la fidélité technologique de mon appareil. Cependant, la suite ne fut pas enregistrée. Les questions et réponses suivantes ont donc été échangées par courrier.

Est-ce que la provocation est une fin en soi? Le principe de plaisir ne tient-il pas davantage dans cette provocation que dans la création même?

La provocation est peut-être une fin en soi pour ceux qui en décident ainsi. Ils s'amusent de peu. Pour moi, ce sont les choses, les faits, les gens qui *provoquent* ma réaction. Et ne parlons pas de «création». Ce mot a toujours quelque chose d'indécent.

Les rêves: vous servent-ils dans vos productions, vos provocations? De la façon dont l'entendaient Breton et ses amis?

Si le rêve intervient dans ce que je fais, c'est d'une manière que je ne peux pas connaître (comme la température, l'humeur et tant de mécanismes cachés). Sauf si elle est imposée par un événement précis, la façon dont me vient n'importe quelle idée est inexplicable. (Pardonnez-moi de ne pas comprendre pourquoi je suis et pourquoi le monde existe.) Quant aux titres, ils viennent comme ils peuvent. Il est vrai qu'un long entraînement les favorise.

Encore une fois, je ne cherche pas à provoquer mais plutôt à proposer des choses qui ne soient pas indifférentes, qui retiennent l'attention. Depuis le temps et me faisant un peu confiance, l'idée se présente et est admise ou rejetée dans le même instant. Ici encore la pratique règle le flux.

Vous avez participé à l'essor du surréalisme en Belgique. Ces années furent essentielles à la fécondité de l'esprit de révolte. Peut-on aujourd'hui conserver une même ferveur?

À aucun moment mes amis et moi n'avons couvé une entreprise aussi grotesque que «l'essor du surréalisme en Belgique». En premier lieu parce que les surréalistes au grand complet ont partout et toujours commencé par vomir l'idée de patrie. Ensuite, selon Nougé, parce que «le surréalisme n'existe pas».

Pensez-vous que le surréalisme, dans ses ambitions, est toujours de mise?

Les années atténuent l'esprit des vieillards-nés (qui n'en avaient guère).

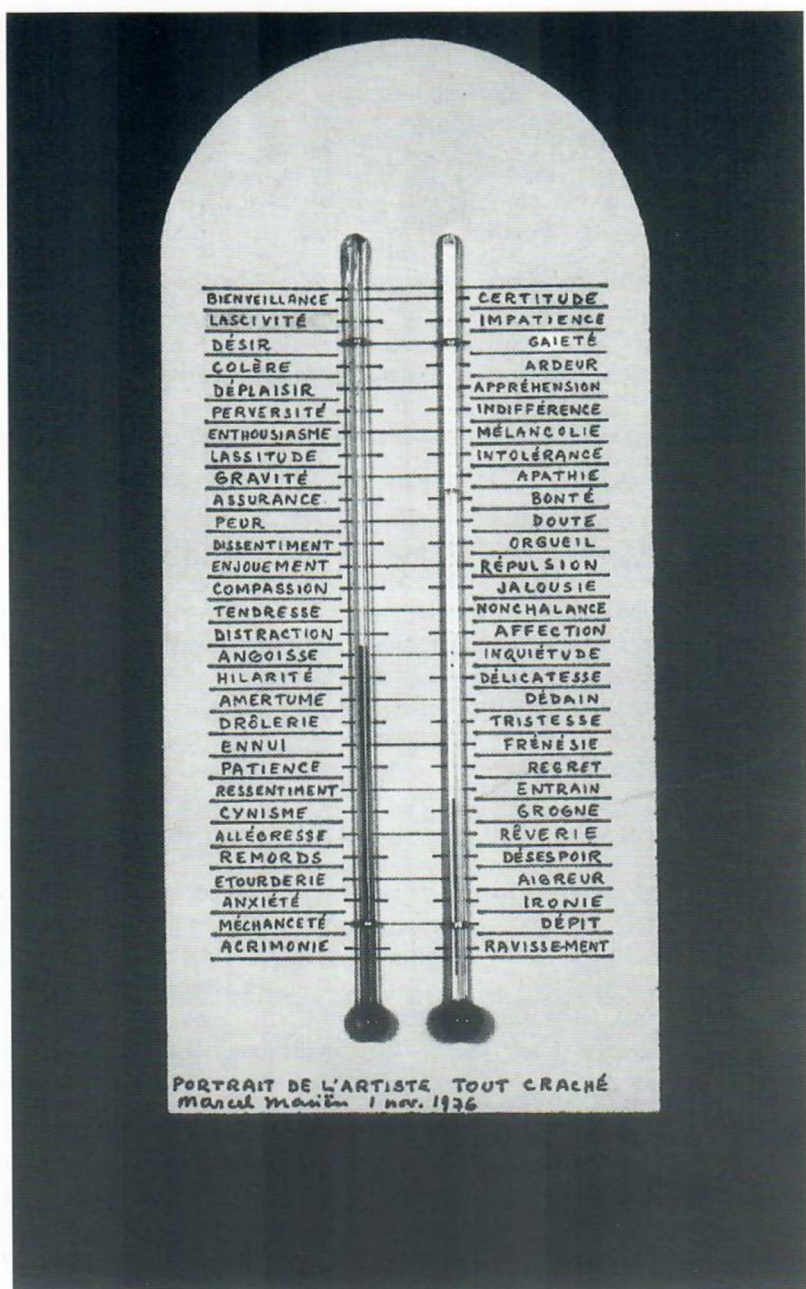
Pour revenir à votre œuvre, avez-vous le sentiment qu'elle a obéi à une logique propre? Laquelle?

Le premier jugement touchant à l'efficacité de ce que je fais est évidemment le mien. Il en va ainsi dans tous les domaines. Je ne peux que me répéter: les choses concrètes que je confectionne (images ou objets) vont diamétralement à l'encontre de votre façon de les voir et de les entendre. Pour ma part, je refuse le verbiage creux des exégèses universitaires. Mes amis et moi n'avons cessé de nous battre contre elles.

La meilleure manière de vous aider serait de vous adjurer d'abandonner votre entreprise. (À la façon d'Aragon et de Breton qui, au début des années vingt, délaissent leurs études de médecine pour jeter les bases du surréalisme.)

Alors seulement vous auriez quelque chance d'y voir clair.

Marcel Mariën



Marcel Mariën, *Portrait de l'artiste tout craché*, 1976
objet