# PAUL PAON
## Entre deux langues
présenté par Monique Yaari

Paul Paon, sans titre, 1943
Encre de Chine sur papier, approx. 36 x 27 cm (signé « Paul Paun »)

> Le chat c'est la tulipe, c'est de la poudre de bronze. Les hommes et les femmes mêlés, on les touche à peine, ils s'éloignent sans visage. On confond les objets dans les salles noires où les vents les balancent. Je parle de ce que j'ignore le plus, c'est tout ce que je connais. Et lent, frénétiquement, je m'abandonne à l'aboulie.
>
> *Paul Paon,* La Rose parallèle*,*
> *p. 101-102*

Suite à la récente exposition de dessins de Paul Paon (la quatrième en dix-sept ans), clôturée par une lecture de ses textes, à la galerie l'Usine à Paris, fin mai 2002, suite aussi à l'inclusion du poète dans *« Il y aura une fois ». Une anthologie du surréalisme*, présentée et éditée par Jacqueline Chénieux-Gendron, *Pleine Marge* prête aujourd'hui ses pages à un dossier Paul Paon. Me le confiant, elle le confie à un proche.

Né à Bucarest en 1915, lié à Paris par de nombreux fils, tangibles et intangibles, tissés le long des années, disparu en 1994[1] à Haïfa où il s'était établi en 1961, Paul Paon (Paun à ses débuts) fut poète et engagé à gauche dès son adolescence, peintre toute sa vie, et de profession chirurgien. Déchiré et construit à la fois par trois cultures et trois activités, par l'épreuve, en tant que juif et artiste d'avant-garde, du fascisme et du communisme, puis par le changement de continent, il fut, tel du moins que je le vois à travers le prisme qui est le mien, un être attentif à l'infinitésimal et ouvert au cosmos, touché par la précarité de l'humain et révolté par sa noirceur, d'une sensibilité à vif et aspirant à une extrême lucidité. Marqué par l'absence, vouant un culte à la seule amitié.

« De langues », disait-il, il n'en eut « que deux » : celle de l'écrit et celle de la « graphie illettrée » de ses dessins noir sur blanc. Pour la première, verbale, après une activité de jeunesse dans l'idiome natal (dont deux grands poèmes – ou petits livres, *Marea palida* et *Plamînul salbatec*[2] – datant, non fortuitement, de 1939 et de 1945), il opta dès 1946 pour le français, choix commun du groupe surréaliste de Bucarest dont il fut l'un des fondateurs[3].

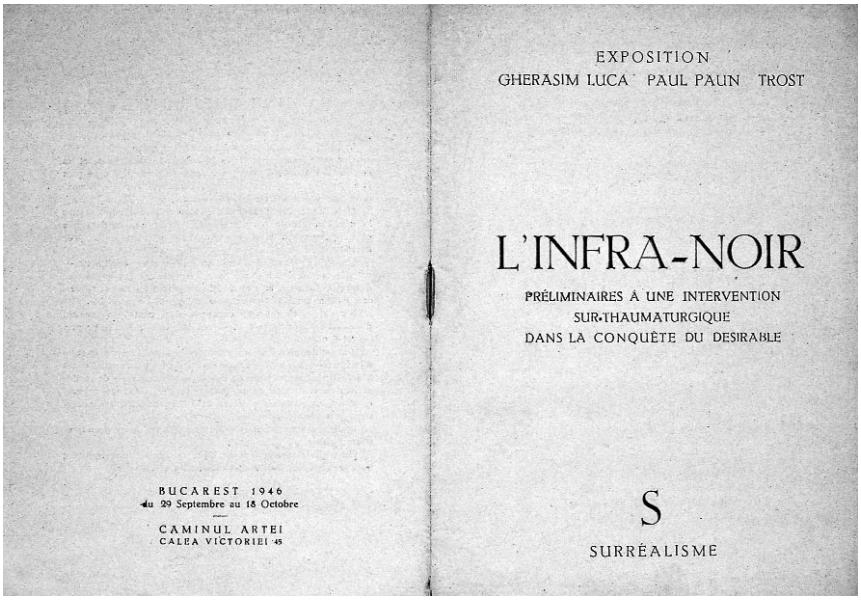
1. À deux mois de distance de la disparition, à Paris, de son ami Gherasim Luca.

2. La traduction de ces deux titres en français serait: *La Mer pâle* et *Le Poumon sauvage*.

3. Le groupe proprement dit comprenait, à partir de 1939-1940, Gherasim Luca, Dolfi Trost, Paul Paon, Gellu Naum et Virgil Teodorescu. Après plusieurs années d'activité souterraine pendant la guerre et une courte période d'activité relativement ouverte (1945-1947), étouffé par le régime qui se mit alors en place, il se dispersa finalement autour de 1951 sous la pression des circonstances. L'activité poétique, théorique et plastique de ses acteurs pendant cette longue décennie fut à la fois individuelle, de groupe (fascicules individuels réunis dans la série « Infra-Noir » ainsi qu'expositions communes) et collective (textes signés par deux, trois, ou les cinq membres) – une collaboration étroite qui lui est spécifique.

Ainsi il publia en 1947, dans la série « Infra-Noir[4] », deux plaquettes, *La Conspiration du silence* et *Les Amours animaux*.

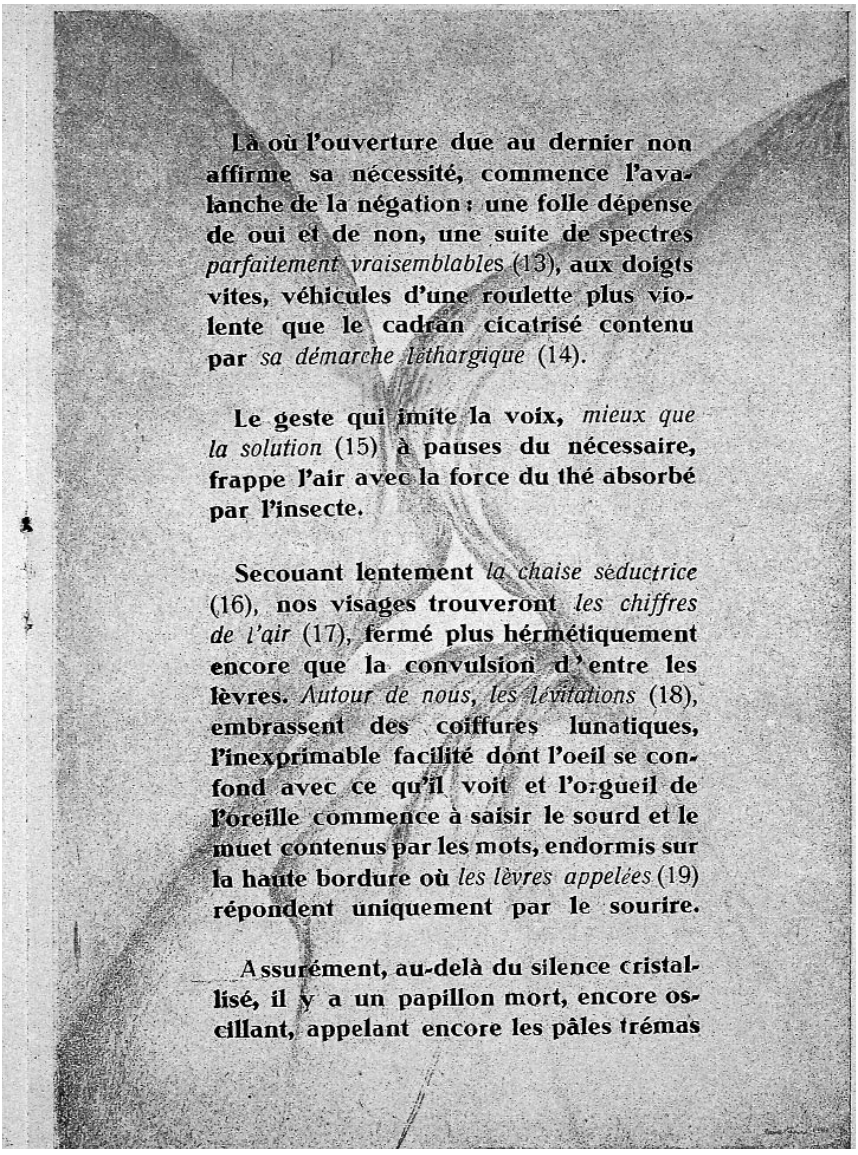
En ce qui concerne la deuxième « langue », plastique, il passa d'une figuration onirique à l'encre noire (son exposition personnelle de 1945, salle Prometeu, à Bucarest) à une figuration voilée ou quasi-abstraction au crayon (sa contribution à l'exposition surréaliste collective de 1946, salle Caminul Artei, à Bucarest[5]) – avec, dans les deux cas, des dessins de petit format –, tout en poursuivant une production abstraite à l'encre noire, qui deviendra exclusive à partir de l'immédiat après-guerre et continuera jusqu'à sa mort, sur des formats de plus en plus grands. Il revint brièvement vers la fin, peut-être symboliquement, au crayon et au petit format, articulant en même temps quelques réflexions théoriques (inédites).



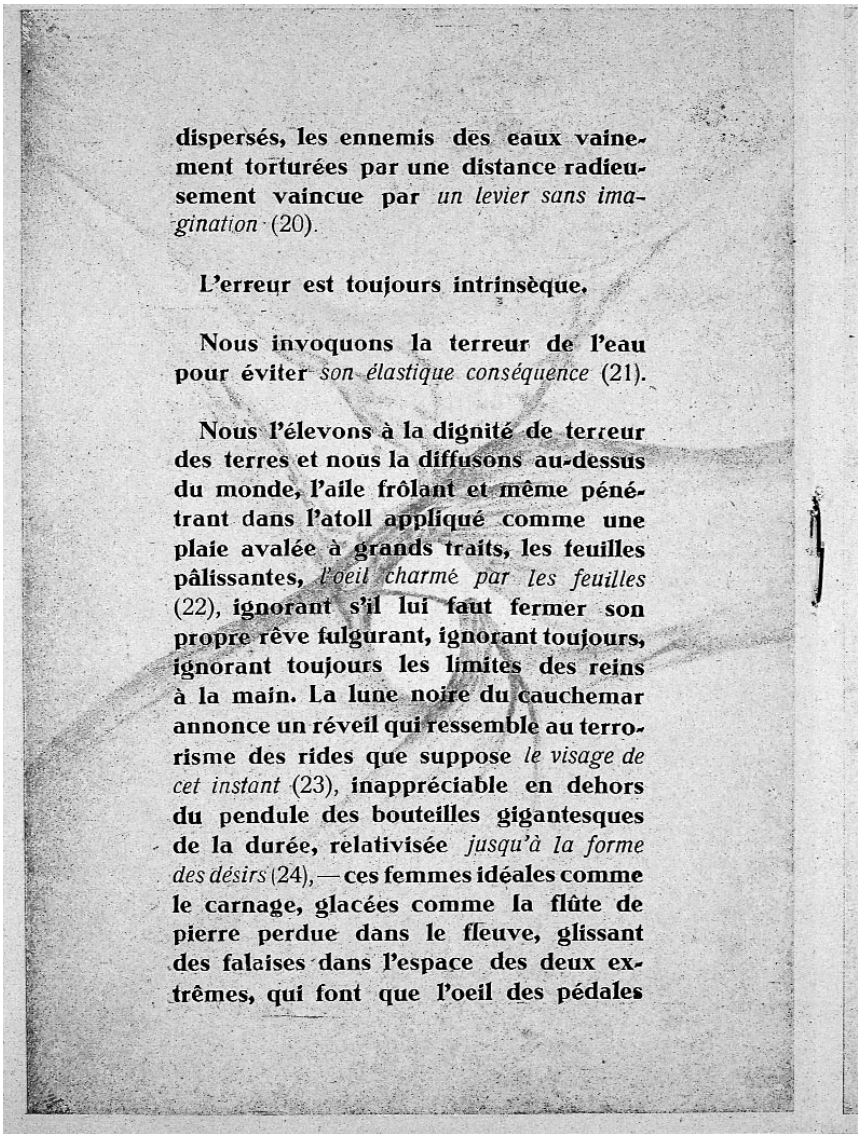

Couverture du catalogue de l'exposition surréaliste de Bucarest, 1946

4. La série comprend en tout huit plaquettes, deux par Paul Paun, deux par Gherasim Luca, deux par Dolfi Trost et deux par Virgil Teodorescu. Une réimpression de cette collection, établie par La Maison de verre, est parue à Paris en 1996.

5. Cette exposition s'intitulait « L'Infra-Noir » et avait pour sous-titre: « Préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable ». Elle comprenait quinze œuvres pour chacun des exposants, Gherasim Luca, Paul Paun et Trost, et quelques « fumages », non signés et non documentés, de Reni (Rahel) Zaharia, la femme de Paon. Le catalogue comportait un texte collectif signé par les trois exposants ainsi que par Gellu Naum et Virgil Teodorescu, imprimé sur un fond de dessins de Paun, reproduits dans une teinte rougeâtre. Ce fond est invisible dans la reproduction du catalogue jointe à la réimpression des Infra-Noirs.




Catalogue de l'exposition surréaliste de Bucarest, 1946
avec, en fond, un dessin de Paul Paon



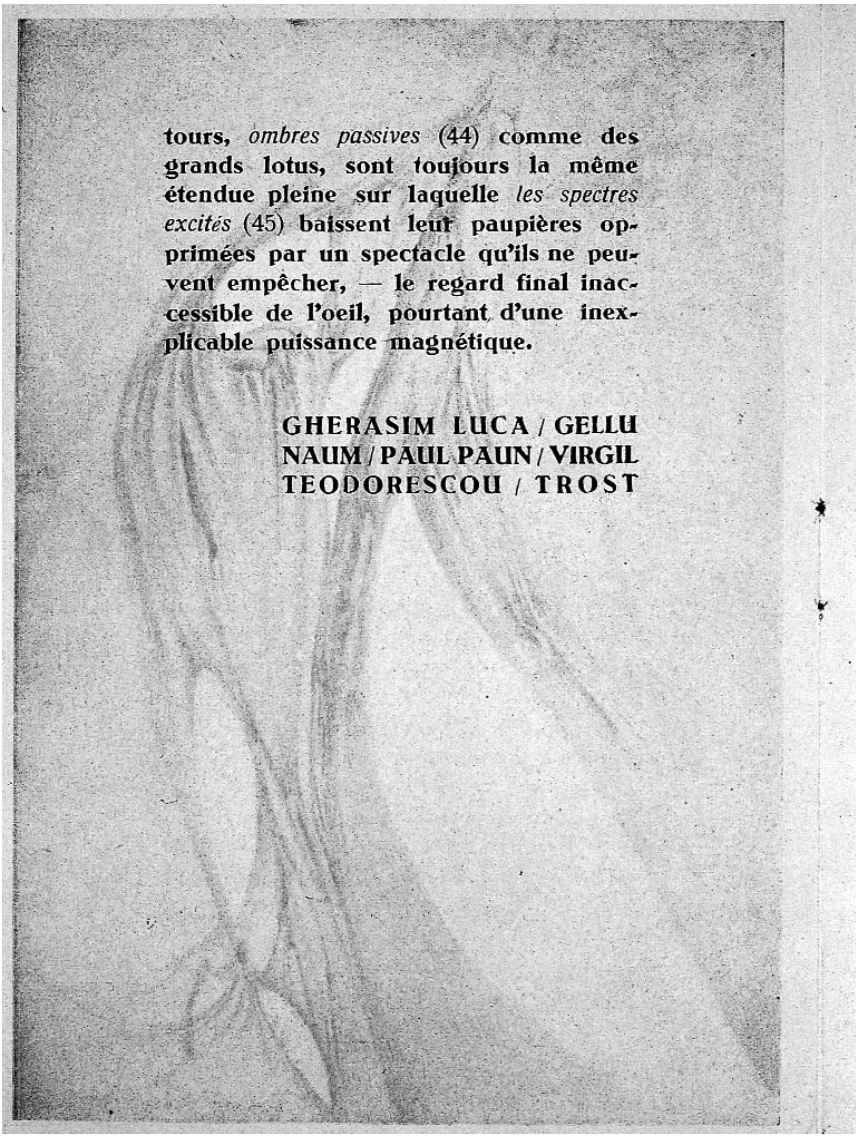
dispersés, les ennemis des eaux vainement torturées par une distance radieusement vaincue par *un levier sans imagination* (20).

L'erreur est toujours intrinsèque.

Nous invoquons la terreur de l'eau pour éviter *son élastique conséquence* (21).

Nous l'élevons à la dignité de terreur des terres et nous la diffusons au-dessus du monde, l'aile frôlant et même pénétrant dans l'atoll appliqué comme une plaie avalée à grands traits, les feuilles pâlissantes, *l'oeil charmé par les feuilles* (22), ignorant s'il lui faut fermer son propre rêve fulgurant, ignorant toujours, ignorant toujours les limites des reins à la main. La lune noire du cauchemar annonce un réveil qui ressemble au terrorisme des rides que suppose *le visage de cet instant* (23), inappréciable en dehors du pendule des bouteilles gigantesques de la durée, relativisée *jusqu'à la forme des désirs* (24), — ces femmes idéales comme le carnage, glacées comme la flûte de pierre perdue dans le fleuve, glissant des falaises dans l'espace des deux extrêmes, qui font que l'oeil des pédales

Catalogue de l'exposition surréaliste de Bucarest, 1946
avec, en fond, un dessin de Paul Paon




Catalogue de l'exposition surréaliste de Bucarest, 1946
avec, en fond, un dessin de Paul Paon

*La Rose parallèle* (dont plusieurs extraits sont donnés ici) est son œuvre poétique de maturité. Jamais officiellement publiée ou diffusée en librairie, c'est actuellement un texte dactylographié, reproduit et relié artisanalement, à circulation réduite dans un cercle d'amateurs, mais dont il y eut deux tirages (en 1975 et en 1987), aujourd'hui depuis longtemps épuisés. Dans l'un des exemplaires, il avait ajouté deux dates à la main: sur la première page « Bucarest, 1953 »; sur la dernière « Haïfa, 1972 »[6]. Ce geste, avec, sur la couverture, l'ajout du nom Zaharia au pseudonyme Paon (ajout repris dans la signature de la plupart de ses dessins) confirme une certaine identité, ainsi que la dimension autobiographique de l'œuvre. Les deux dates témoignent aussi de la lente rédaction de ce texte, produit par à-coups au jour le jour – à contre-courant d'un quotidien hostile pour ce qui est de ses deux premiers tiers (« la peste ambiante », « moi qu'on fait taire, […] que silencieusement on tue chaque jour »), puis accompagnant « l'imprévisible épreuve », rude mais néanmoins vécue comme une libération, pour ce qui est de la dernière ou troisième partie.

Ce triptyque englobe quelques souvenirs des activités du groupe désormais défait, un parcours autobiographique éminemment intérieur, une poétique et une éthique, une philosophie de l'amour et une ode à la matérialité du désir, une manière d'être au monde et une réflexion sur la condition humaine, un certain rapport au corps et à l'espace, un souci constant de liberté à l'intérieur même de l'exil (mental), tout un univers mythique. L'ensemble est évoqué à travers l'image de la « rose parallèle » – espoir et désespoir; identité de l'action et de la poésie; automatisme de l'acte autant que de l'écriture; abandon de l'utopie pour la chimère; femme; mystère. Non-linéaire, la trame d'une vie peut y être devinée en filigrane, traversée par une thématique et une imagerie qui s'élaborent au moyen de variations concentriques. Syntaxiquement impeccable, la prose poétique et les longs poèmes en vers libre qui composent ce texte comportent une sémantique permettant les plus étonnants glissements de facture surréaliste. Génériquement enfin, *La Rose parallèle* semble être moins un hybride qu'un mutant[7].

Mais le glissement ultime s'effectua vers le silence (verbal). Après le premier tirage de *La Rose* (1975), une plume fut essentiellement remplacée par une autre plume, l'écriture par le dessin – un dessin qui est une graphie abstraite prenant en quelque sorte sa revanche sur une écriture fortement imagée. Du vent, des vols, des toiles d'araignée, des caresses, des tornades, des révoltes ou fureurs, des éclaircies, du calme, des questions, des battements d'ailes, des chevelures, des fourrures – tout cela et bien d'autres choses peuvent être vues, imaginées, projetées dans les traits tantôt denses, tantôt rares, tracés inlassablement, à l'encre de Chine sur papier blanc – minimalistes ou au contraire déferlant sur l'ensemble du support. Paon

6. Cette indication précisera la référence qui figure dans l'index de *Il y aura une fois*.

7. Pour une analyse plus poussée, voir mon article « Paul Paon's Sur-surreal Chimera », *Utopian Studies* 5.1, 1994, p. 108-127.

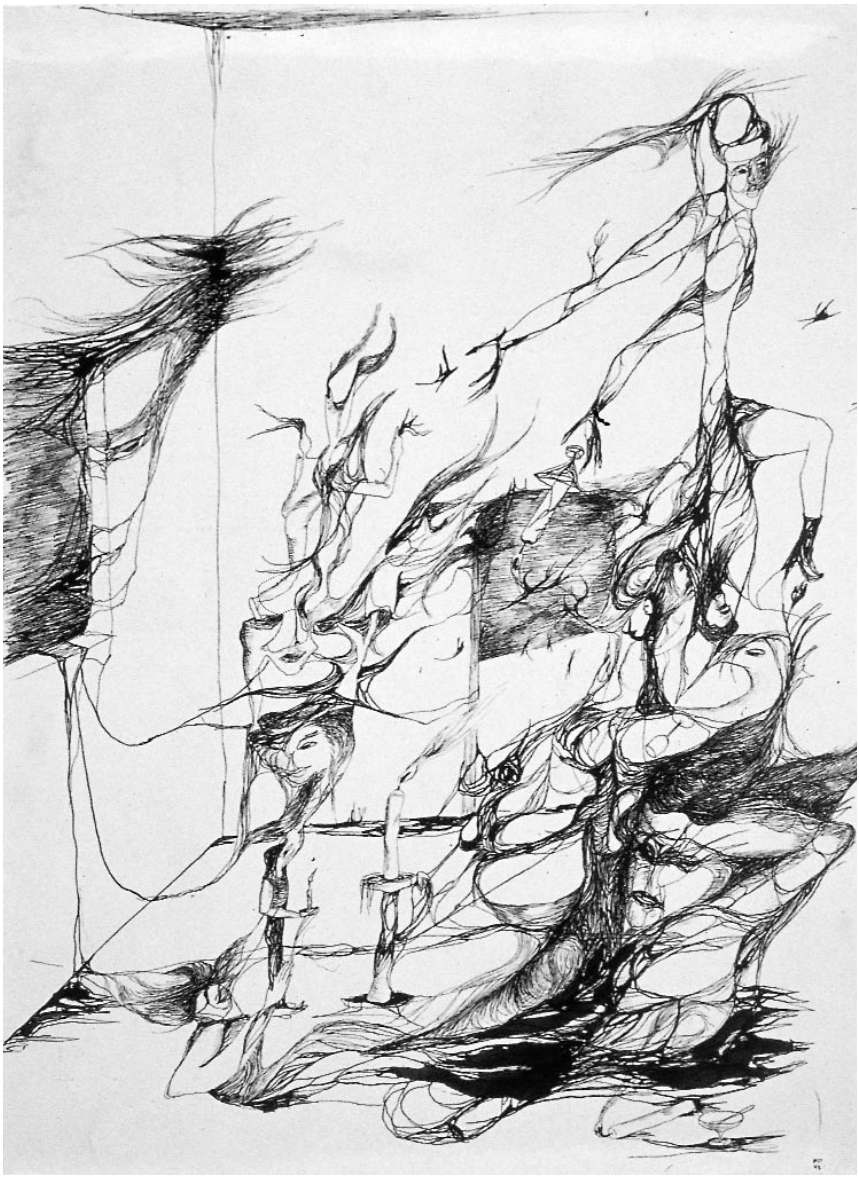
désignait sa méthode du nom de « modèle ultérieur ». Ni extérieur (comme dans la peinture traditionnelle, surtout réaliste), ni intérieur (comme dans une certaine peinture surréaliste qui enregistre les rêves), le « modèle » ultérieur n'en est pas un; ce serait, au contraire, ce qui émerge après coup, en partie dans la projection du spectateur. Mais j'avoue avoir cédé, dans l'énumération qui précède, à l'influence d'une relecture récente de *La Rose*.

La sélection d'œuvres picturales présentée ici couvre une assez vaste période, des années quarante aux années soixante. Elle remonte donc plus avant, mais s'arrête plus tôt que la composition de *La Rose*. En réalité, cependant, la production plastique de Paon s'est poursuivie jusqu'à ses derniers moments.

Enfin, ceux d'entre nous qui trouvent dans l'œuvre de Paul Paon une certaine saveur, se heurtent, en en parlant ou à souhaiter la faire connaître, à une sorte d'interdit qui en émane: « l'erreur, par faiblesse, de s'*adresser*, vaut bien le châtiment d'être reçu en copain, décapité et englouti en conséquence ». Et pourtant… peut-être faudrait-il lever l'interdit (sans décapiter).

*Monique Yaari*
Pennsylvania State University

Paul Paon, sans titre, 1943
Encre de Chine sur papier, approx. 36 x 27 cm (signé « P. Paun »)



Paul Paon, sans titre, 1943
Encre de Chine sur papier, approx. 36 x 27 cm (signé « PP 43 »)

## *La Rose parallèle* (extraits)

*(Les forces matérielles)*

Contraction des tissus solaires, ombre interne, mesures inavouées de l'émotion. Le blanc du visage reflète mal le désert brusquement installé dans les espaces creux des membres, l'intense chaleur de la glace au milieu du corps comme un miroir fulgurant, comme

le lourd talon de la mollesse sur l'échelle des vapeurs. Vol fugace, feu tombant et la transformation instantanée du corps en fusée stationnaire,

– creux du corps, qui te remplit d'impatientes étincelles, étincelles du soir souvenir,

étincelles des trois heures du matin frémissantes douleurs?

Sous les lignes tortueuses des horizons trompeurs, un point vif attire les hautes courbes des nuages et des vents,

un point,

la profondeur même, sombre à cause des distances immenses qu'elle enferme et que nulle mesure n'approche, sauf celle qui est elle-même insondable, – peut-être n'y a-t-il pas d'autre image de l'aimée que ce point distant aspiré par le gouffre

vaginal infini

peur et douleur, cri et folle attirance et vertige des abîmes d'en haut

et le court mouvement de la serre du tronc sur son grain solaire.

Et d'une.

Et puis le même signe contractile lorsqu'on est frôlé par les ombres

comme la chevelure des serpents dressée dans l'herbe des poumons.

Si l'obscurité n'était pas un complot imperçable, si les yeux plats étaient activement sujets à la traction goulue des distances lascives,

si le monde, les yeux, étaient deux larges cuisses et la fomentation de ce qui attend derrière toute profondeur cachée par des plis horrifiants

car tout est caché derrière ce qui tombe et fuit

ce qui attend, ce qui glisse et conduit à la pente des trous

deux ailes-cuisses ailées le long du grand serpent négatif de la femme

et la douloureuse avidité et la pitié cruelle qui parcourt l'indécision absolue de ce choix de chimères

et tout –

si on pouvait se laisser conduire

par les structures éphémères des feuillets matinaux à travers les membranes oscillantes des plumes

avec ce fixe regard des oiseaux

l'œil en haut du ventre intérieur rarement coupé par un bref coup aveugle –

ô impossible ou mieux

infiniment improbable.

La soif se dresse au milieu du champ des fontaines, soif sèche, champs-fontaines. Qui l'aurait cru après toutes les pierres qui fondent parmi les draps déchirés et la manière naturelle de fermer les conduits directeurs lorsqu'arrivent les chats de la nuit: la soif, deux vitesses solidaires, deux fouets, deux fois soif. Une fois tout ce qui sonne, tout ce qui frappe et qui nettement signale sa présence en tant que moyen de reconnaissance du seul monde extérieur vivable,

permanente secousse;

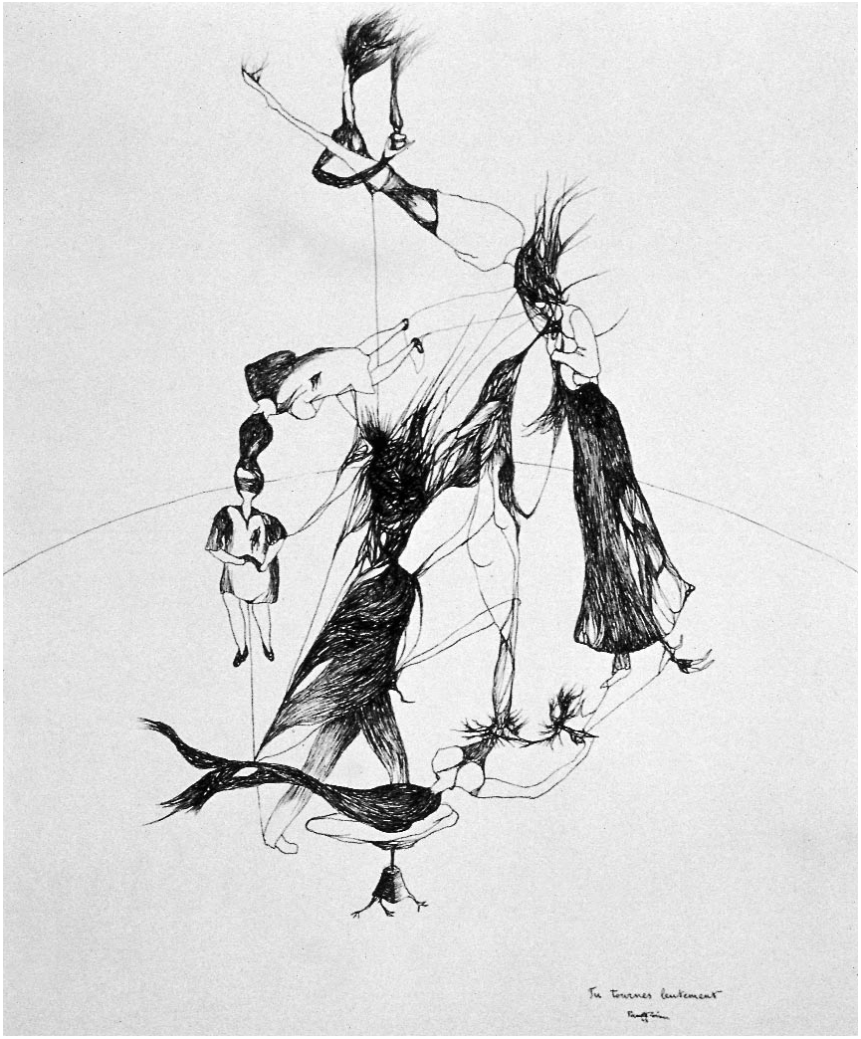
et l'autre fois, comment l'espérer, le visage qui descend dans l'eau pour surgir au niveau des sens à pas lents,

l'inaltérable sourire, l'invitation troublante, l'abandon

et qui dit

tu vois bien que je dors puisque je porte tes bras.

*(La Rose parallèle, 1*, p. 41-43*)*




Paul Paon, *Tu tournes lentement*, 1943
Encre de Chine sur papier, 36 x 27 cm (signé « Paul Paun »)

Paul Paon, sans titre, 1948
Encre de Chine sur papier, 50,2 x 43 cm (signé « Paul Paun »)

Une pierre immobile sur la place vide – et c'est déjà tout le silence et tout le secret des formes, des poids, des durées, de ce qui dans leur *précision* est en même temps admirable et inadmissible. Inadmissible en effet: car je ne saurais admettre l'inertie de ces lisses espaces et du seul accident rigide qui est la dessiccation de cette pierre sans derrière eux et dans leur chair même le plus grandiose et le plus ravageant des orages. Et pas, bien entendu, relativistes misérables, les orages qui sont passés ou ceux qui sans doute arriveront un de ces jours par ces parages, pas ceux-là, contenus comme vous dites ou menaçant ce point immuable; mais le cyclone de ce silence même, l'effroyable torture, le cri, la déchirante convulsion bien réelle dans sa négation, de ce bloc d'inertie. Car nulle part l'immense place laissée au tapage des choses n'est plus totale; et le vide et le revers du mouvement hurlent et déchirent dans l'air stagnant, chemise sur chemise, aux vents figés, aux *disparitions* et au refus.

Nulle part aussi plus beau que dans la plus horrible des privations, le mince désir restant, l'*inaliénable*, celui qui ne peut plus être séparé, par aucun des moyens, des ruses et des efforts, du vide de son hôte, sec et mort avec lui, le mince l'intarissable désir, nulle part ses larges attaches au-dessus de mille horizons ne sont plus sensibles.

Une pierre évidente, solitaire, délaissée, comme si elle était vivante et déjà tuée sans être morte sur la plage déserte. Je dis qu'un fort orage la traverse, éclatant d'inapparence, immobile et léger, unissant d'immenses distances aériennes. Tout comme le vent il n'est vu que par ce qui dans l'œil est aveugle. Le noir, la nuit – par conséquent – ne lui sont pas nécessaires. Mais cet orage aspirant, cette creuse expression du feu du désir d'expression – puisque j'étais et je suis cette pierre – j'affirme qu'il remplit et emporte le monde comme un enfer de voies qui sont déjà l'enfer où, immobiles, par leur seule attirance elles mènent. Le noir du noir, l'enfer peuplé par les disparitions des charmes que j'ai cessé, que je n'ai pas eu *avant* la qualité (initiatique) d'aimer en mon amour. Et tout y mène maintenant qu'il est là et que pour lui il n'y a pas d'*ailleurs*. Si bien à la portée de mon corps avec sa fleur délirante, que je n'ai qu'à suivre ma soif pour

me mettre en rapport avec tous ses mobiles, que j'ignore. Il y a donc une fleur que jamais on ne pourra écarter de mes lèvres. Une fleur, tout un ciel, indépendant des nuits et des parfums de l'autre qu'il entraîne et qu'il double, et qui n'a pas ses limites ni son malheur. Un ciel que jamais on ne pourra détacher de mon front car il prolonge mes propres paupières relevées et tenaces et la fixité d'un œil inscrutable. Ce sont des secrets ouverts. On n'y accède pas, on ne les trouble pas. Tout simplement on les partage sans y penser, avec la forme des gestes et l'accord des orages. Des secrets sans cesse exprimés, avec la voix du feu ouvrent les verres de la peur.

Et il y a un énorme tremblement d'air que personne n'empêchera de secouer en ce moment l'atmosphère universelle. Comme si les murs étaient des gants, par cette secousse leurs revers installent dans la nuit même l'aspiration spatiale la plus dévorante et les plus arrogantes outrances. Un monde s'empare du monde, déchirant de beauté insatiable. Et c'est une pierre perdue qui le contient, reflet d'un astre vide, moulage de la fumée du silence.

Vu de dos, un énorme homme en pierre, debout, se penche légèrement vers l'autre versant de la montagne. Des jours et des années, sur le haut profil de la marge du monde, de tout son corps inflexible, il impose à l'ignorance parfaite sa silhouette de bagnard, son attentive posture et le creux du regard; et lentement, sans presser la fixité de sa recherche, il se laisse ronger par la pluie des temps.

Ailleurs la trombe monte et descend, l'avalanche roule et se répand – et remontent et retombent – les plages comme des oiseaux hurlent et s'envolent; ici c'est la contemplation du fixe qui regarde l'insondable. Ce qu'on ne voit pas avec nos sens et qu'en même temps nous ne pouvons influencer d'une manière déterminée – quel est ce monde? Mais est-on sûr d'en avoir tous les sens qui nous sont nécessaires? Et les démarches qu'on fait ne portent-elles pas bien loin les très larges bandes d'air et les formes qui prolongent nos gestes? L'inattention, l'oubli, le vertige, les vains efforts pour se rappeler les grands trous de vie,

le vide avenir – avec l'absence des sens et le corps figé – c'est ce qui ronge la pierre sous la pluie des temps.

Peuplé d'apparitions, ce monde on est bien forcé de se l'avouer aussi tout raréfié d'absences, de disparitions concrètes. On est bien obligé de suivre leurs cours avec l'absence des sens et le corps perdu. Et c'est soudain, comme si les murs étaient des gants qu'on retourne – l'extraversion d'un visage en pierre enfermée qui remplit le vide et qui s'offre au secret. Et c'est d'abord le choc subit d'un front très dur dans la retraite imprévue de l'obstacle.

Et puis les yeux, insuffisants, occupés par les formes qu'ils projettent, plus vides encore, informulables. Il y a le trop-plein des sens débordés par la lente succession des questions depuis longtemps posées et suspendues et abandonnées entre les couches des sommeils. Et soudain enfin il y a, d'une curieuse façon visible *au-delà du champ de la vision*, l'astre de fumée de l'*absence de la lune*, que l'on dit de la forme virtuelle de l'intérieur de la femme aimée. Il règne
sur un énorme tremblement d'air, permanent et diffus, une attente exaspérée et d'une patience sans formes. Le milieu des disparitions, fait d'absence et d'amour et des amours de l'absence avec l'amour.

Bagnard, des jours et des années penché de ce côté de la fumée du vide, tout aussi sec et dur que ton désir en larmes sèches, pas une image et pas un mot intelligibles ne mettent une pause à ton délire d'attention. Rigide et penché, tu oublies et la chute et l'envol. Tu survis. Les sombres nuages sans lune passent de cette manière arrogante. Les espaces dépeuplés, en se donnant des formes que personne ne remarque, ont cet air de monter en stagnant et d'emporter à leur suite un pays sans repère. Tu sais bien, pour les avoir longtemps fixés, que ces nuages et ces espaces existent. C'est un grand bateau qui les relie comme la figure de quelque constellation. Tu sais que ces constellations et leurs anonymes saisons symboliques, dirigées par la marche imprévue des planètes négatives, *existent*.

Toi aussi, fixe et muet, en pleine liberté tu choisis le monde qui t'est fatal et tu l'emportes dans le noir transparent.

*(La Rose parallèle, 2*, p. 87- 92*)*

Comme un frisson dans le froid, le noir est dans la nuit traversé par le noir, le désert traversé par le vide du désert, la solitude par son unicité définitive. Ces courants actifs fléchissent la lumière le soir, tachée de violents nuages, au-dessus de l'horrible conglomérat factice et ruiné de cette ville. Elle prend alors les nuances et les formes de la distance. L'oiseau errant qui, de la taille d'un homme, marche alors près de ces rues, c'est le nœud dans l'air bas d'une incalculable multitude d'absences. Personne ne pourra jamais défaire, en admettant qu'on les ressente, les subtiles liaisons que comporte son passage avec le vide des cieux et les marges du monde. Un nœud mais c'est le point lourd dans un paon de la taille d'un homme, le soir, le poids que prend le hasard lorsqu'il unit le grand ennui à l'aspiration de la distance. Comme le très précis mystère d'une heure, disons du minuit sonné, la précision formelle de cette union, son moment, son goût, comme une horloge sont vibrants, *sont vibrants dans le vide*, avec cela de particulier dans leur force d'expression, d'entraîner à leur suite comme dans leur propre substance, la convulsion et le silence de l'inexprimable. Ce n'est parfois qu'une certaine obliquité des ailes, de la taille d'un homme, ou dans les plumes du dos le reflet rouge-gorge de la révolte universelle, qui sont le soir, dans l'oiseau, le signe de sa présence de vent dans la maison du vent. Mais seule en telle place la force d'un signe d'air est calme et incalculable.

(p. 111- 112)

… Je n'ai jamais rencontré de langage verbal capable de fixer la beauté d'une vérité pratique. Je connais au contraire la joie, et j'en use, de préciser la limite d'un interdit, de l'entourer sévèrement d'une série très serrée de *négations*. Ainsi, en matière d'expression, toute une série de précisions négatives restent à faire – usons donc de ce grave et gai travail en paroles:

D'abord le désir, par exemple, n'est *jamais* connu.
*Cette* révolution n'est pas arrivée.

Paul Paon, sans titre, 1950
Encre de Chine sur papier, 49 x 43 cm (signé « Paul Paun »)

Personne jusqu'à cette heure ne s'est lancé au monde armé de sa seule *liberté*.
Cette *expérience* n'est ni utopie ni folie.
L'expression n'est pas exprimée: c'est *irréel*.
La beauté n'est *jamais* comprise *ni* perdue: ce n'est pas un vrai objet d'échange.
Absence, distance, fin, perte ne sont pas des notions négatives. Elles n'échappent pas à leur sort d'être souvent *absentes*, *perdues*, *finies*.
La plupart des formes ne sont pas visibles.
L'air n'est pas informe.
Le feu et la fumée ne sont pas inséparables.
Est-ce qu'on *connaît* la direction de ses démarches, une fois laissées à la merci des vents *magnétiques*?
Le moi n'est pas divisé dans l'action *manquée*.
N'est pas magicien celui qui charge ses actes du parti-pris de ses propres intentions.
La vraie magie n'est pas « efficace ».
*Elle n'est jamais inutile.*

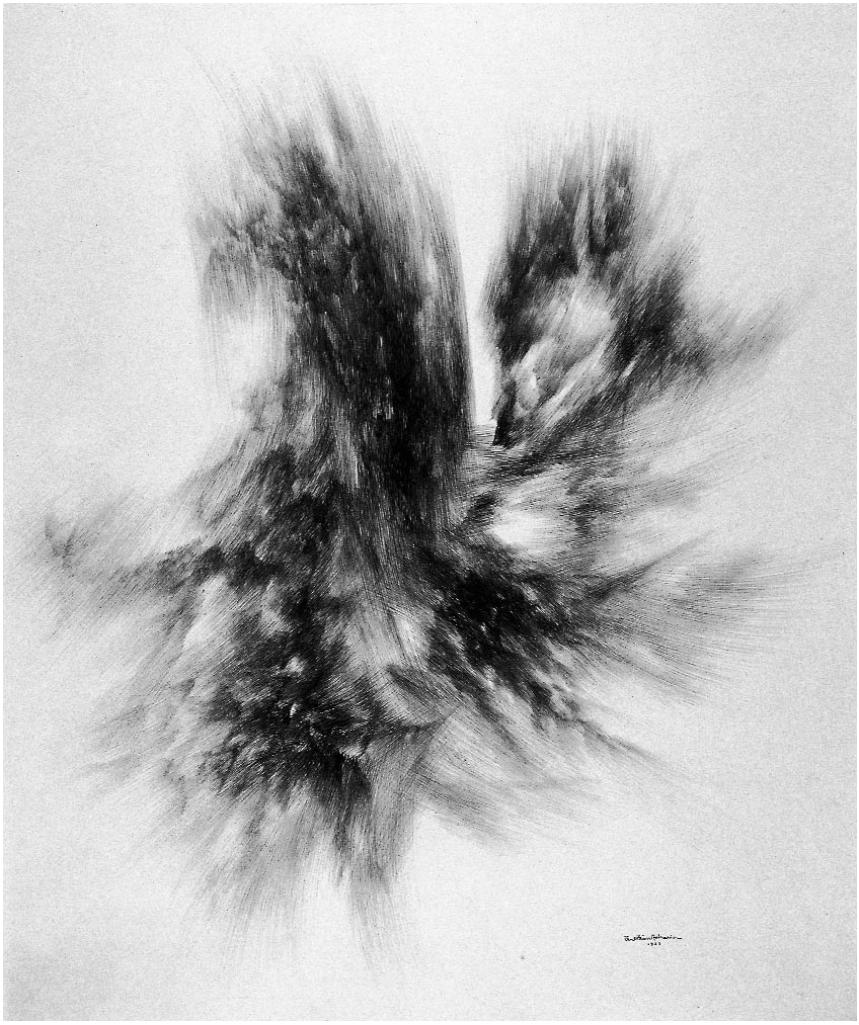
On nie et on nie ce qu'on nie. Pourtant la grande tentation reste entière d'aller nouer positivement de ses mains le nœud fixe nécessaire. L'endroit reste à faire suivant la formule du revers. Et voici, pressé, le grand diamant qui s'envole, c'est une fleur parallèle à la biosphère, son plumage l'embaumant, l'enivrant sans doute en passant, – mais l'inimaginable ampleur de ses ailes – les voici battantes – immobiles – dans la vierge débauche imprécise.

C'est l'idée d'expression négatrice qui augmente en montant.
Pourtant la grande tentation reste entière…

(p. 137-139)

Alors,
une dernière fois pour toutes
avec tout ce que cela comporte de grave et de rare:

Paul Paon, sans titre, 1961
Encre de Chine sur papier; 71 x 56 cm



Paul Paon, sans titre, 1967
Encre de Chine sur papier, 71 x 60 cm (signé Paul Paon Zaharia)

la conscience, après mille détours, d'exprimer la figure verbale d'un long moment, millénaire peut-être,

une seule fois de la manière regrettable au fond qui en la divulguant expose une idée à toutes les conspirations, les contestations, les réductions, les vols, les détours,

avec toute cependant la précipitation inévitable d'un cristal s'entourant, une fois rencontrée, de sa propre forme une seule fois, une dernière pour *toutes* –

un contre tout et tous en plein vacarme déroutant, les têtes volantes hurlant, le délire des cris et des poignes dans la bouche alternés, nuancés, d'une parfaite permanence toujours,

et sans chance aucune, de toute façon, d'être saisi par miracle,

la voix basse que je fais nette au possible afin qu'elle soit présente avec le surplus de mystère que la matière ajoute à l'idéal,

je dis que

la poésie est un *geste* qui *bouge*.

(p. 144-145)

Dans la vaste solitude pourtant il y a toujours un certain air tremblant autour de ta main, humaine cette fois. Pour peu que tu la tournes, ta main, ou bien que tu tournes n'importe quel détail de ton profil, de ton corps, la lumière se fait sur le souvenir, le seul, le plus général, de tout ton voyage. Une longue traîne ascendante devançant non tes pieds mais tes pas, non tes yeux mais ton regard. Pas un seul visage personnel. Mais ce miracle de voir un visage indistinct s'approcher jusqu'à ce qu'il devienne le sein fondu et la saveur complète d'un baiser. Et pas une démarche précise avançant vers la porte pour te faire entrer, visiteur indolent, mais une énorme fourrure noire, déplaçant la fumée, ce qu'il y a du diamant dans les cuisses en marche.

Le souvenir aussi, le même sans doute dans la même circonstance, d'avoir toujours *dit* quelque chose, mais pas d'une manière sonore, avec des mots qui ont été plutôt des bateaux vus de loin dont on est las de suivre la dérive. Toujours *fait*

quelque chose comme une statue de pluie dont les traces ne sont inscrites que dans les jeunes nuages. *Perdu* quelque chose d'énorme, comme une révolution.

Et toujours la certitude d'avoir à traverser coûte que coûte les plans successifs d'un brouillard sans fin, toute retraite étant par la règle du jeu coupée d'avance et inconcevable. D'avoir à les traverser sans hâte, le but étant de toute façon hors de portée, ou bien trop proche, ou bien déjà là, caché dans la fumée. Et aussi, et surtout l'abondante discrétion des pauses, entièrement à ta disposition et peuplées d'événements indiscernables.

Immobile en marche, égaré-obstiné, c'est ainsi que ton image t'est remise.

L'attente, l'espace laissé vide par l'appel des absents, la décomposition des contours s'éloignant au-delà de toute prise matérielle – un trou de temps t'accompagne et t'entoure. C'est à travers cette distance que tu te penches pour plier quelque vaste méduse et que tu remplis tes poumons pour crier de la plus éteinte de tes voix, en pure perte, le plus tendre des mots.

Pour peu que tu tournes ta main, ton profil, il est peut-être temps de te rappeler ce que tu as été dans ta tenue solennelle, le long de l'insolite trajectoire qu'a été ton départ et ton voyage: ta propre absence qui, privée de sommeil, s'est couchée dans ton corps, affolée et offerte.

*(La Rose parallèle, 3*, p. 162-164*)*

*Paul Paon*