

Président :	André Wyss, Dardagny professeur honoraire, Université de Lausanne andre.wyss@unil.ch
Ancien président :	Gervais Chapuis, Lausanne, professeur à l'EPFL gervais.chapuis@epfl.ch http://personnes.epfl.ch/gervais.chapuis
Secrétaire générale :	Françoise Matthey, écrivain La Paule, 2732 Les Reussilles la_paule@bluewin.ch
Secrétaire des verbaux :	Daniel Sangsue, Neuchâtel, professeur de littérature française, Université de Neuchâtel daniel.sangsue@unine.ch
Trésorier :	Roger Duc, Courtedoux, pianiste roger.duc@gmail.com
Assesseurs :	Marcel S. Jacquat, Anc. directeur des institutions zoologiques La Chaux-de-Fonds marcel.jacquat@bluewin.ch Jean Kellerhals, professeur honoraire Unige jean.kellerhals@unige.ch Xavier Voirol, photographe La Chaux-de-Fonds xavier@xaviervoirol.ch

Impression :
Juillerat & Chervet, St-Imier

Réalisation :
Jean-René Moeschler, peintre

Tirage :
400 exemplaires

Distribution :
Bibliothèque cantonale jurassienne
Hôtel des Halles
Rue Pierre Péquignat 9
Case postale 64
2900 Porrentruy 9

ISSN: 1661-3546

© Tous droits réservés auprès des auteurs

Publié avec l'aide de :

l'Office de la culture du Canton de Berne,
par le Conseil du Jura bernois



l'Office de la culture de la République et
Canton du Jura



ERRATUM

- 6 Roger Duc, Jean Kellerhals, Françoise Matthey, André Wyss
Préface
S'interroger sur l'expérience de création

- 10 André Wyss
Exercice d'admiration
De la création chez quelques figures éminentes (et défuntes) de l'Institut jurassien, ainsi que chez un membre ou deux à élire à titre posthume

- 24 Sylviane Chatelain
Mots-poissons, mots fuyants

- 30 Pierre Chappuis
La proie pour l'ombre

- 32 Françoise Choquard
Mes écritures, ou ma part de créativité

- 34 Françoise Matthey
Comment je crée: comment, pour qui, pour quoi?

- 40 Daniel de Roulet
Comment je crée: une réponse au questionnaire

- 44 Pierre Voélin
Une île pour moi lointaine
(sur le procès de la création)

- 52 Alexandre Voisard
Faire un livre

- 58 Romain Crelier
Pourquoi je crée?

- 60 Roger Duc
Comment je crée: pour qui? pourquoi?

- 62 Michel Huelin
Détours

Théorisation d'un parcours vers la peinture

- 70 Alain Tschumi
Comment je crée, si je suis un architecte

- 80 Xavier Voirol
Comment je crée

- 84 André Bandelier
Pourquoi j'écris: le hasard et la nécessité

- 90 Henri Carnal
La science, un processus de création?

- 94 Gervais Chappuis
Pourquoi je crée et comment je crée

- 100 Philippe Choquard
La créativité

- 102 Eric Jeannet
La girolle de Crevoisier et le boson de Higgs

- 106 Jean Kellerhals
Comment je crée: pourquoi, pour qui?
Itinéraires sociologiques d'un orphelin moraliste

- 112 Daniel Sangsue
Comment je crée. *One shot*

- 120 Jean Kellerhals
Conclusion:
Vers un portrait du créateur en oxymores

- 128 Brèves notices biographiques des auteurs

- Couverture, 22-23, 56-57, 82-83 et 118-119
Œuvres de Michel Huelin

ERRATUM

S'interroger sur l'expérience de création

L'idée de consacrer une Journée d'étude de l'Institut jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts au thème de l'expérience de création est venue, un peu par hasard, de la lecture de ses statuts où il est dit que l'Institut regroupe des « créateurs ». Or de quel caractère commun des personnes aussi différentes que des physiciens, des sculpteurs, des poétesses, des cinéastes et photographes, des écrivaines et des architectes peuvent-ils se prévaloir ? Il ne peut certainement pas s'agir du thème de leurs travaux, qui vont de la cristallographie à l'histoire de l'anabaptisme, du documentaire à la philosophie. Ni, probablement, d'un combat commun et essentiel pour une noble cause, même si chacun des membres de cet Institut, bien sûr, s'est un jour ou l'autre courageusement engagé – et quasiment jusqu'au bûcher – dans la défense de valeurs primordiales.

Ce que ces personnes ont en commun, c'est l'expérience du travail de création : en art, en science, en littérature, en musique. L'idée, alors, a surgi de faire dialoguer ces « créateurs » sur les modalités de cette expérience : « Comment je crée : pour qui, pour quoi ». Il apparaissait passionnant de rapprocher et de comparer les diverses sensibilités, les diverses motivations, les diverses trajectoires présidant à ce travail ; d'inventorier les rituels dont les créateurs entourent ou balisent leur œuvre ; de découvrir le visage des muses qui les inspirent. C'était là une manière de jeter un pont entre des individualités somme toute fort disparates et de contribuer, très modestement, à une ethnographie ou à une historiographie de la créativité en terre jurassienne.

Certes, l'artiste, le poète, la scientifique, n'est pas forcément le meilleur analyste de son « théâtre ». Il, elle manque peut-être de la distanciation, des comparaisons ou du recul historique qui permettent une certaine objectivation du processus créatif. On peut même prétendre qu'un certain aveuglement est quelquefois nécessaire à l'acte de création, comme une certaine cristallisation l'est à la passion amoureuse.

Aussi le but du dialogue à instaurer n'était-il pas la construction d'une vérité « objective » sur la genèse de l'œuvre, mais bien la confrontation toute pacifique, toute curieuse du monde de l'« autre », de diverses subjectivités. Car s'il n'est peut-être pas son meilleur analyste, l'artiste, la poétesse, le chercheur est certainement le seul à pouvoir exprimer ce qu'il éprouve en

créant, les émotions qui l'habitent, les projets qui l'animent, les conflits qui le taraudent, les combats qui le motivent.

Ce questionnement sur l'expérience de création se laisse certainement découper en plusieurs volets, qui furent proposés comme des sortes d'aide-mémoire aux participants pressentis à cette Journée d'étude. Celui des objectifs que l'auteur se donne, d'abord. Quel est au fond son moteur ? Obéir à un mouvement irréprouvable qui se confond quasiment avec sa vie ? Se faire entendre d'un certain public ? Améliorer l'état du monde par un surcroît de connaissance ou de beauté ? Se trouver lui-même ? Se venger peut-être ? Se distinguer ? Militer pour une idée ? Banale, se faire plaisir ? Est-il dépositaire d'un message essentiel, d'une mission cruciale ? Et tant d'autres attitudes possibles...

Celui de son trajet de vie créatrice ensuite. Comment en est-il venu à l'écriture, à la science, à la musique ? En quelles circonstances, brutales ou lentes ? Avec quelles espérances, pour satisfaire quelle quête ? Porté par quel « passeur » qui lui fit franchir le gué ? Avec quelles angoisses, quelles peurs, quels conflits interpersonnels, ou au contraire avec quelle lumineuse assurance ? Quels événements, mais aussi quelle forme de maturation, donnèrent-ils à son œuvre ses inflexions les plus fortes ? Ce trajet fut-il solitaire, ou bien plutôt une aventure à plusieurs ?

Troisièmement celui des « modèles ». L'auteur, l'auteur ont-ils voulu se rapprocher d'un style, d'un mode d'écriture – picturale, littéraire, musicale, scientifique – qu'ils estimaient supérieur aux autres, ou plus fécond, ou plus novateur ? Y a-t-il, dans ce qu'ils tentent de faire, des valeurs, des référents, auxquels ils aspirent fortement, qui les guident et qu'ils ne voudraient pour rien au monde trahir ? De quel chant se veulent-ils les interprètes ? Qu'est-ce que l'art, pour eux (et l'écriture, et la science) et qu'est-ce qu'il n'est pas ?

Celui des « ancrages » aussi. Celui qui crée a-t-il besoin, pour créer, de lieux spécifiques et familiers ? D'un paysage qui lui parle, l'émeut, le stimule ? D'objets qui le racontent, d'un meuble qui l'accueille ? Lui faut-il des musiques, des lumières, une odeur ? Quels sont les « temps », météorologiques aussi bien que chronologiques, de sa création ? A-t-il recours à des grigris (un stylo longuement sucé ou mâché, un papier spécialement margé, une statuette qu'il caresse distraitement) qui lui garantissent une traversée créatrice sans risque ? Pourquoi ces ancrages, ces ambiances, sont-ils à ses yeux condition de sa créativité, de son inspiration ? Et quid de personnages indispensables ?

Enfin quelles conditions socio-économiques lui paraissent-elles inséparables de la création? La sécurité économique, la place sociale laissée à l'artiste, l'existence d'un combat social, politique ou culturel, qui le porte? Comment se veut-il témoin ou reflet de son temps?

Invités à s'exprimer sur tous ces thèmes, les participants se gardèrent bien – sauf exception – d'y répondre exhaustivement! Ils choisirent – originalité oblige – leur propre angle d'attaque, le « moment » créatif spécifique qu'ils voulaient raconter, la distribution des personnages qu'ils voulaient impliquer... Ils s'en tinrent souvent à un ou deux aspects. Tant pis pour la systématique! Mais chacune, chacun, mit en évidence son « essentiel » à lui, sa profession de foi en quelque sorte. Quelquefois de manière lapidaire, en quelques mots, d'autres fois plus longuement. Peut-être la personnalité créatrice de chaque auteur-e se dit-elle aussi dans sa manière de répondre à une telle sollicitation!

Le présent Cahier rassemble – précédées par une introduction d'André Wyss sur les processus de création chez quelques membres défunts de l'Institut – les communications faites lors des Journées, ainsi que quelques autres (provenant de personnes empêchées de s'exprimer le jour même) qui s'y adjoignirent par la suite. Il ne reprend pas, par contre, les débats, questions, controverses, que ces communications suscitèrent. C'est peut-être – ou même probablement – dommage, mais il eût été assez difficile de donner une forme à la fois concise, fidèle et complète à ces échanges.

On a tenté de suppléer un peu à cette carence en évoquant en conclusion, sous la plume de Jean Kellerhals, quelques-uns des « paradoxes de la création » tels qu'ils se dessinent en filigrane des propos réunis des auteurs ou tels qu'ils suscitèrent débats et controverses lors des Journées.

Le lecteur trouvera donc ici non pas une somme ou un traité, non pas un inventaire rigoureux, mais bien quelques fragments, quelques éclats très vifs, de la Vérité des auteurs. Ce sont en somme des « témoignages » par lesquels créatrices et créateurs tendent fraternellement la main à leur public.

Peut-être ces fragments pourront-ils, en plus du moment de « communion » qu'ils proposent, servir un jour de document à l'histoire de la créativité en terre jurassienne.

*De la création chez quelques figures éminentes (et défunt(e)s)
de l'Institut jurassien, ainsi que chez un membre ou deux à
élire à titre posthume*

1950: nos pères fondateurs reproduisent le geste de leurs ancêtres initiateurs de la Société jurassienne d'Émulation, au milieu du siècle précédent; ici comme là, il s'agit de réunir en une espèce d'académie les savants qui œuvrent dans leurs domaines respectifs et qui ont besoin de se retrouver dans un cercle où l'on voit s'exercer une saine *émulation*, justement. A un siècle de distance pourtant, la situation a changé; en 1950, comme Pierre-Olivier Walzer l'écrira brutalement trente ans plus tard¹, la Société jurassienne d'Émulation «s'enlisait dans un ronron historico-conservateur», victime (c'est mon hypothèse) d'un esprit d'ouverture et de démocratie qui lui a fait perdre peu à peu son caractère d'académie et d'élite intellectuelle. Création par réaction!

N'importe, ce qui frappe, c'est la jeunesse des protagonistes. A 48 ans, Stockmar est nettement le plus âgé; Thurmann a 43 ans, Trouillat n'en a que 32, Xavier Kohler 23, la plupart des autres ont un peu plus de trente ans. Ce ne sont pas ces savants barbichus qu'on se représente quand on pense au dix-neuvième siècle. En 1950, lorsqu'il énonce l'idée de créer une académie, Marcel Joray a tout juste 40 ans; Pierre-Olivier Walzer en a 35, Jean-François Comment, 31.

Quelque chose pourtant distingue les deux générations de fondateurs, et c'est l'idée de *création*, précisément. Les fondateurs de l'Émulation avaient le besoin d'une *activité* scientifique qui les distinguât, ceux de l'Institut, le sentiment fort que c'était la création qui les distinguerait. J'emploie le futur du passé, car ces hommes n'ont encore rien créé, ou si peu; Joray n'a encore rien édité, Walzer n'a publié qu'un opuscule et sa thèse de doctorat, Comment cherche encore le style qui le recommandera. La création était leur avenir, l'Institut en serait le cadre idéal. L'idée de cet institut et sa réalisation étaient un premier acte de création.

Il fallait bien un Marcel Joray, scientifique, docteur en sciences naturelles et futur grand promoteur des peintres et des sculpteurs, pour penser à réunir les savants et les artistes, et à les réunir sous l'égide de cette idée de création. Associer les artistes aux savants, ce serait donner par rétroaction aux savants la conscience de ce qu'ils créent, aux artistes, celle de ce qu'ils cherchent. Aux

uns et aux autres aussi la conscience qu'ils travaillent, chacun à sa façon et selon des modes fort différents, voire contradictoires, dans un rapport de soi à la réalité, dans un rapport de ses abstractions de toutes sortes aux réalités concrètes.

Tout cela formulé ici sous forme d'hypothèse, devant le spectacle d'une effervescence tout à fait spectaculaire. A peine l'Institut jurassien est-il *créé* que germent les idées: d'un concours d'interprétation musicale (ce sera fait), d'expositions collectives ambitieuses (ce sera fait), d'éditions de disques des compositeurs jurassiens (ce sera fait), un peu plus tard d'une *Anthologie jurassienne* dont la réalisation reste le monument le plus beau et le plus durable que nous ait légué le vingtième siècle jurassien et la réalisation la plus grandiose d'un Pierre-Olivier Walzer par ailleurs fécond. On voit que la *création*, pour nos hommes encore jeunes, est alors collective, mais ces premières années de l'Institut si prodigieusement actives changent pour jamais le paysage culturel du Jura.

L'état d'esprit qui consistait à réunir sous un même toit, fût-il non matériel, des *créateurs* venus d'horizons divers, c'était un des traits de la personnalité de notre fondateur déjà quatre fois nommé. «On n'existe réellement que par ce qu'on fait», écrit Marcel Joray en légende de sa photo dans l'*Anthologie jurassienne*. «Faire», pour lui, ce sera créer des livres scientifiques et des livres d'art. Et il emploiera fort symptomatiquement le verbe «créer» dans un entretien radiophonique: *créer* des livres l'intéresse bien plus que de les distribuer pour les vendre. Il organise la toute première exposition de peinture abstraite en Suisse, puis plusieurs expositions de sculptures en plein air, puis, au Griffon, des collections où se retrouve tout ce que la Suisse compte de beautés, tout ce que l'art en Suisse et à l'international compte de vraiment contemporain, tout ce que la science et la philosophie des sciences recèlent de plus avancé: c'est la revue scientifique *Dialectica*, fondée par Gaston Bachelard.

Un autre éminent Jurassien s'y distingue, Ferdinand Gonseth. Pour ne mentionner qu'un titre de gloire, mais plutôt sensationnel: le numéro 3/4 de la deuxième année comprend des articles de cinq prix Nobel de physique: Alfred Einstein (1921), Niels Bohr (1922), Louis de Broglie (1929), Werner Heisenberg (1932), Wolfgang Pauli (1949); édité par ce dernier, ce cahier est tout entier consacré à la notion de complémentarité, que le physicien Nils Bohr avait d'abord réservée à la physique quantique, avant de l'étendre à la biologie, à la psychologie, voire à la sociologie, cependant que Ferdinand Gonseth, toujours dans ce numéro, la synthétise magistralement et l'assimile à sa philosophie, l'idonéisme. Au demeurant, Ferdinand Gonseth, dont la pensée est une méthode plus encore qu'une philosophie

¹ *Hommage à Marcel Joray*, Bâle, Basler Druck- und Verlagsanstalt, 1980.

(«idonéisme» étant forgé sur l'adjectif «idoine»), aurait pu donner à tous les membres de l'Institut, de quelque bord qu'ils fussent, des impulsions pour leur création, qui est aboutissement d'un processus de recherche.

Quoi qu'il en soit, l'idée d'associer des *créateurs* de tous bords et de les distinguer par «une œuvre valable» (cette expression figure dans le premier *Rapport public* de l'Institut, publié cinq ans après sa création), ce fut la grande, la belle intuition de Marcel Joray. Associer les représentations de la *création* proprement dite, celle que pratiquent les membres de notre section Arts et de notre section Lettres, et les savants, à propos de qui le mot *création* est pris dans un sens moins immédiatement perceptible, mais qu'a renouvelé le questionnaire qui est à la source de ce Cahier – c'est une idée merveilleuse et prodigue: plaçant l'un devant l'autre deux concepts de création, elle met en évidence ce qu'il y a de recherche et de rigueur dans le travail artistique, et ce qu'il y a d'invention, d'imagination, de réalité enfin dans la quête du scientifique dans son laboratoire comme dans ses spéculations.

Ce qui réunit ces créateurs, c'est aussi l'idée de langage, qu'on retrouve au propre et au figuré à propos de leurs très diverses activités. Les artistes visuels de l'Institut jurassien, ses compositeurs, ses écrivains, chaque fois qu'ils se sont exprimés sur leurs pratiques, ont à un moment ou à un autre employé le mot de *langage* et les termes associés, tels *style*, *figure*, *métaphore* et c'est toujours en rapport avec une activité de création. Mais le philosophe aussi, et les mathématiciens, et les physiciens enfin.

Dans le texte de sa réception à l'Institut jurassien, Jean-Jacques Loeffel présente sa discipline, la physique théorique, dans un style de réjouissante eutrapélie. Il appelle *discursif*, «suivant Ferdinand Gonseth» (dont il fut l'assistant), «l'aspect conceptuel, organisateur et interprétatif» de sa discipline. Et une espèce d'antienne revient régulièrement dans son propos: «tient en deux phrases, à qui comprend», «tient en une phrase, pour qui sait la langue», «en deux lignes pour ceux qui connaissent l'idiome». Dans une nécrologie de notre collègue récemment disparu, on lit une anecdote qui manifeste la part heuristique de cette langue irrémédiablement mystérieuse pour le profane et si parlante pour l'initié: «Il y avait des rencontres entre physiciens et mathématiciens à Strasbourg chaque année. Une fois, Arthur Wightman dit que son étudiant Barry Simon était convaincu que Carl Bender et Tai Tsun Wu avaient commis une erreur dans leur traitement de l'oscillateur anharmonique. Dans le train de retour en Suisse, Jean-Jacques prit une feuille de papier et, *en trois lignes*, prouva que c'était Simon qui se trompait. Cela a conduit à d'importants résultats sur les états liés de l'oscillateur

anharmonique». Le nécrologue ajoute que notre physicien théorique était très amateur de littérature, de philosophie, de musique, d'art (le plus moderne, précise-t-il) et de vins blancs vaudois: autant de langages, dirais-je, quoique plus ou moins limpides.

Mais c'est que tous les créateurs, universellement, par leur langage, leur idiome, leur idiolecte, leur style propres explorent ou expriment un rapport particulier à la réalité qui les entoure, tâchant d'en rendre compte ou d'agir sur elle. Établir ce rapport, c'est créer; en faire connaître quelque chose à autrui, c'est agir en savant ou en artiste.

Nos artistes ont tous été les témoins de cette réalité du créateur, disant à l'occasion leur désarroi, leur combat. Jean-François Comment – qui le croirait devant son œuvre exubérante? – a créé dans l'angoisse, et cette angoisse fut quasi une *méthode de création*. A l'occasion de la remise du Prix des Arts, des Lettres et des Sciences du gouvernement jurassien, en 1986, il déclare:

Ce prix m'est décerné pour des œuvres qui toutes sont le fruit de longues heures de travail dans la solitude de l'atelier, dans le doute toujours, et l'angoisse trop souvent. / Quand par hasard, au soir d'une journée de travail, l'espoir d'une réussite se manifeste, c'est la désillusion le lendemain en pénétrant dans l'atelier: il faut reprendre le combat avec la toile, chercher encore et encore. [...] C'était en 1949. L'angoisse était si forte qu'il me paraissait impossible de la subir longtemps encore. Je pensais aux peintres plus âgés que j'admirais: ils devaient avoir surmonté cela. Une vérité, ou un style, devait être trouvée, qui rendrait la vie disons normale. Eh bien non, ce doute fut toujours mon lot et je sais maintenant qu'il le sera toujours, et toujours plus fortement. Si Picasso pouvait dire avec superbe: «Je ne cherche pas, je trouve», je pourrais dire humblement «Je cherche et je ne trouve pas.»

Peu après, dans le même texte, il exprime un sentiment qui nous intéresse fort ici et qui rejoint ce que j'ai écrit pour commencer:

Je pense depuis longtemps que l'aventure de l'artiste et celle du chercheur scientifique sont très proches l'une de l'autre. Leur chemin est difficile. Plus ils avancent, plus ils arrachent de voiles les séparant d'une vérité espérée, pressentie, et plus celle-ci s'éloigne, plus le mystère s'amplifie. Ils progressent tous deux grâce à des connaissances, certes, mais surtout guidés par un instinct, par une sorte de prescience. Tous deux vivent d'espoirs suivis de sombres désillusions.

Gérard Bregnard se donne une tâche moins douloureuse, en explorant non la réalité qui l'entoure, mais l'intérieure, ou bien alors une réalité rêvée. Et ce qui relie ces réalités autres au monde réel, c'est le symbole, entendons en l'occurrence une certaine rationalisation des formes par lesquelles nous interprétons le monde. Une étude qui lui est consacrée s'intitule *Une géométrie du subconscient*². Cet homme était intarissable devant ses tableaux; ce devait être en 1964, j'avais dix-sept ans, et il m'expliquait son processus de création et sa signification: il peignait, me disait-il, en commençant à un coin du tableau et peu à peu le remplissant de formes colorées qui toutes avaient une signification bien précise. Plus de cinquante ans ont passé et je continue de me demander si cette *méthode* singulière était alors sérieusement ou plaisamment exposée: les titres que Bregnard a donnés à certaines de ses œuvres, notamment à ses sculptures, m'incitent à penser qu'il aimait beaucoup la plaisanterie pour tempérer son incessante *Grübelelei*; ainsi, des outils en fer cloués sur un pan de porte (ou un volet?) disposé horizontalement constituent «Le paysan irascible». Quoi qu'il en soit, les témoignages ne manquent pas de la loquacité philosophante de Gérard Bregnard, et il est certain que la symbolique a été du début à la fin de sa production artistique la clef de son œuvre: vingt-cinq ans plus tard, dans le livre que je viens de mentionner, l'artiste explique en détail les symboles et la symbolique d'une œuvre alors toute récente, le *Polyptique* réalisé pour la chapelle du Collège Saint-Charles de Porrentruy³. Exemple remarquable d'une littérature métapicturale – à moins que le tableau de Bregnard ne soit de la peinture métalittéraire.

Coghuf était d'une autre sorte; la création ne répondait chez lui qu'à des critères purement artistiques et se faisait dans l'énergie d'une lutte menée directement avec la toile: dans le grand livre bilingue qui lui a été consacré pour ses 65 ans aux éditions et aux bons soins de l'imprimeur Max Robert, Bruno Kehrli écrit:

L'atelier de Coghuf est un simple lieu de travail ou, pour être plus précis, d'élaboration. Il ressemble assez exactement à un chantier, avec son désordre apparent et sa crasse. Il n'y manque même pas la bouteille de vin et le verre. Nul lieu ne se prête moins à la contemplation. Que contempler? Des œuvres? Il n'en traîne que quelques-unes. L'artiste au travail? D'abord, je crois bien que Coghuf n'aime pas qu'on le regarde travailler. Puis il faudrait s'entendre sur cette notion de travail. Je préfère celle d'élaboration. C'est qu'il est de plus en plus rare que, de cet atelier, sorte le produit fini. Celui-ci se fera

ailleurs, en son lieu. Ici, il est étudié, préparé, mis au point. Ce travail rappellerait plutôt celui d'un auteur dramatique qui serait en même temps metteur en scène: concevoir le texte (au sens le plus étendu du mot) qui servira de support à la réalisation et à la présentation de l'œuvre, et le concevoir en fonction du théâtre où elle sera créée et du public auquel elle est destinée. – Point de départ donc, et non d'accomplissement. Ces projets de vitraux, ce n'est pas ici qu'il faut les regarder, mais à Bâle, à Soubey, à Moutier, à Peseux ou à St-Gall. Ce qui est dit de l'œuvre doit aussi s'entendre de l'artiste. – Mais cet atelier nous apprend aussi quels rapports Coghuf entretient avec la matière. Pastilles, godets, tubes, palettes, pinceaux, toiles, feuille de papier, crayons, quel peintre ignore ce matériel? Il se retrouve chez Coghuf. Mais matériel n'est pas matière, par quoi il faut entendre ce dont notre monde est fait, ce dont sont faits les objets et les œuvres des hommes roches, feuilles, briques, pierres, bois – mais il faudrait énumérer toutes les humbles et splendides réalités de la création. Or la matière, chez Coghuf, est chez elle: on la voit partout installée, étalée, disséminée, omniprésente, informe. On s'y heurte du coude, du pied ou du regard. Allons-y d'un jeu de mots: la matière ici est première. Avant d'être artiste – et parce qu'il est artiste – Coghuf est artisan: il a le sens et la connaissance intime expérimentale du fer, du verre, du bois, du béton. Il sait comment les traiter pour les rendre efficaces et expressifs.

S'impose alors à moi l'idée de comparer cette évocation d'un atelier et de ce qu'il décèle de certains modes de production de l'œuvre d'art avec un propos de Rémy Zaugg. Dans un entretien écrit sans doute après coup, où il devrait être question des tableaux d'une exposition, l'artiste consacre dix pages à parler de son atelier, où se déroule l'enregistrement, et où il a accroché ses tableaux pour qu'ils puissent être vus par son interlocuteur. En voici une page époustouflante, qui prouve que ce peintre était également un écrivain au style sûr et inventif:

Si je ne peignais pas et donc si je ne devais pas préparer des toiles sur lesquelles peindre, je ne verrais pas s'amonceler peu à peu des lattes et des éléments de châssis en bois éparpillés sur le plancher ou appuyés contre un mur ou dans un coin, des tabourets et des chaises, des marteaux, des règles en bois jaune, une équerre en acier, un double mètre bleu, des boîtes en plastique gris ou rouge clair pleines de clous ou de vis, des tenailles noires, des ciseaux, des tournevis à manche transparent jaune ou rouge vif pêle-mêle sur le plancher et des châssis montés posés contre les murs, ni ensuite des petites boîtes gris foncé de semences de tapisserie, des chutes de toile de lin apprêtée, la pince noire servant à tendre la toile sur les châssis et des piles de toiles tendues, ni encore des bidons de couleur acrylique en plastique blanc avec des couvercles oranges ou bleu céruléen agressif, des bouteilles en plastique

² Roland Bouhéret, *Gérard Bregnard*, coll. L'Art en œuvre, Société jurassienne d'Emulation, 1990.

³ *Op. cit.* p. 81

transparent à bouchon verseur noir contenant diverses masses colorées, un vieux carton rempli de tubes de couleur entamés plus ou moins pressés, tordus, vidés de leur contenu invisible mais comme présent sur les étiquettes colorées, d'autres tubes éparpillés au gré des circonstances parmi les autres choses, des poignées de pinceaux plantés poils en l'air dans des boîtes rondes, des chiffons tachés et salis, des feuilles ou des bouts de papier plus ou moins recouverts d'essais de couleurs ou de tons, des verres et d'anciens pots de café soluble ou de cornichons au vinaigre remplis d'eau propre ou colorée ou salie, des pinceaux et des brosses pleins de couleurs qui trempent dans de larges saladiers ou dans des pots en verre pleins de résidus de couleur séchée, et je ne verrais pas non plus croître le nombre des giclures, des éclaboussures et des salissures de toutes sortes sur les murs, entre les toiles et les autres choses. Étrange légende: le tableau qui appelle la plénitude d'un lieu vide occasionne, pour être, le désordre étouffant des choses qui s'anéantissent elles-mêmes dans l'encombrement qu'elles créent. Le tableau naissant génère la confusion qu'il rejettera lui-même, à un moment donné de sa constitution. La cause réfute son effet dans lequel elle ne se reconnaît pas. Le tableau condamne souverainement et sans indulgence ce qu'il a produit.

Comme toujours chez Zaugg, la théorie sort de considérations toutes pratiques. Plus précisément, on voit l'évocation pittoresque (osons cet adjectif si peu zauggien), et cette espèce de logorrhée joueuse qu'elle développe, déboucher sur l'abstraction de la spéculation, analogue fascinant de l'abstraction vide et blanche de son tableau⁴.

Or il se trouve qu'une sorte de reportage photographique de Jean Daive, éditeur de la revue littéraire *Fin*, montre Rémy Zaugg pénétrant dans son atelier et y travaillant; c'est l'artiste dans ses dernières années; sa démarche est devenue lourde à cause de la progression de sa maladie, mais les attributs dont il parle dans ce texte écrit vingt ans plus tôt sont bien là.

Et il se trouve encore que ces photos, dans le numéro 20 de la revue *Fin*, sont suivies immédiatement de textes rédigés par le poète Charles Racine⁵ lors de son séjour à l'Institut suisse de Rome où il a forcément croisé Zaugg (qui était «hôte» à ce moment-là), où ils se sont forcément parlé, ont confronté leurs mondes, ont dû se comprendre profondément. La coïncidence de cette rencontre⁶ me trouble infiniment, car il y a des traits

communs entre leurs œuvres et des oppositions radicales entre leurs destins de créateurs. Zaugg fut un homme public et célèbre, quoique largement incompris, et un écrivain que la fécondité de sa production artistique n'empêchait pas d'écrire, bien au contraire, cependant que Charles Racine fut un homme reclus, qui ne communiquait qu'avec ses pairs, qui dix ans plus tard se retirera de plus en plus dans l'appartement où il mourra; Zaugg fut rapidement reconnu au niveau international, cependant que Racine, publié par les meilleures revues de poésie des années 60/70, reste encore complètement à découvrir par le lecteur de poésie d'aujourd'hui. Charles Racine, que je m'efforce et m'efforcerai de faire reconnaître comme un des poètes importants qu'a donnés le Jura, avait lui aussi son «atelier», c'était son appartement aux rideaux fermés, si j'en crois le témoignage du compositeur Gérard Zinsstag, qui fut son voisin et qui écrivit sur quelques-uns de ses vers une œuvre forte⁷. «Son appartement enfumé, où régnait un désordre accumulé au fil des années (une charrette trônait au milieu de sa chambre de travail!), était tapissé de plusieurs centaines de feuillets jaunés par le temps où étaient griffonnés des ébauches de poèmes.» Un autre témoignage parle des poèmes qui étaient disposés sur toutes les surfaces disponibles de l'appartement, pour que le poète pût passer rapidement de l'un à l'autre ou bien pour qu'il eût quasi toute son œuvre en permanence sous ses yeux.

Ces témoignages sont corroborés par ce que j'ai pu, grâce à un recensement exact des poèmes publiés par Charles Racine et par un examen des manuscrits en grand nombre laissés par le poète et archivés par sa veuve, reconstituer la méthode de création fort singulière d'un poète gravement tourmenté. Issu d'un milieu où l'on ne sait pas ce que c'est qu'un livre, Racine écrit pourtant dès l'âge de quinze ans, trouvant immédiatement la formule de poème qu'il ne cessera de pratiquer pendant cinquante ans; après une sorte de prospectus intitulé *Sapristi*, il publie un premier livre, *Buffet d'orgues*, puis des poèmes dans les revues les plus prestigieuses du moment, en France; mais tous les poèmes proviennent de son livre ce qui n'a pas empêché le poète de les retravailler encore après ces publications. Les brouillons et les tapuscrits montrent certes la difficulté de la gestation, mais plus encore l'exigence de l'écriture; le mode de publication par reprises de poèmes déjà publiés ne manifeste donc pas l'infécondité, il montre l'insatisfaction qui persiste, le besoin de vérifier la justesse de l'expression dans tous les détails, l'impossible perfection poursuivie, jamais atteinte. En 1975 paraît *Le sujet est la clairière de son corps*, chez Maeght (avec des eaux-fortes d'Eduardo Chillida), qui marque une sorte

⁴ Il s'agit ici de la série *Le singe peintre*, qui fait l'objet de l'entretien.

⁵ Charles Racine (1927-1995), alors dans la force de son talent, mais isolé, ne savait sûrement pas qu'il y eût un Institut jurassien. Nommons-le membre à titre posthume, dans ces pages et juste le temps qu'il faut pour les lire.

⁶ Coïncidence, vraiment? Il n'est pas impossible que Jean Daive, qui a connu Racine aussi bien que Zaugg, ait su que ces deux hommes s'étaient rencontrés à Rome.

⁷ On en trouvera une présentation, la partition complète et même un enregistrement sur le site du compositeur : <http://www.gerardzinsstag.ch>

d'apogée dans la « carrière » de Racine; mais tous les poèmes de ce livre ont été publiés antérieurement, soit dans *Buffet d'orgue*, soit dans des revues, soit même dans le livre antérieur et dans des numéros de revue. Enfin, quelques textes publiés après ce petit livre majeur seront encore repris de *Buffet d'orgue*. Tout ce qui a été publié d'abord, et tout particulièrement le recueil *Buffet d'orgue*, constitue une sorte de magasin dans lequel Racine puise pour d'autres écritures, pour d'autres publications. Le corpus poétique n'est pas seulement l'ensemble des poèmes, il est cette masse d'énoncés qui lui procure aussi une sorte de *magma poétique*, si l'on veut bien attribuer un sens positif à une telle expression. Le poète y restera fidèle, vu qu'il retravaille toujours ses/ces textes, et retravailler signifie alors remettre dans un autre ordre, ajouter ici ou là un titre, mettre des italiques ou les enlever, ôter un morceau pour le reprendre ailleurs, tâcher de donner enfin un *ordre* à ces unités réunies. Presque rien n'est jamais jeté: une fois qu'il est publié, le texte fait partie définitivement du corpus.

En même temps, la réutilisation de morceaux de textes pour composer par centons d'autres textes induit que la notion de *poème* est toute particulière ici. Cela est d'autant plus étonnant à observer que presque tous les textes de Racine portent une date. Ces dates, qui isolent un moment de la production poétique, devraient constituer le fruit de ce moment en texte stable – il n'en est rien: si beaucoup de poèmes de *Buffet d'orgue* sont repris dans *Le sujet est la clairière de son corps*, s'il ne s'y trouve quasi pas de poèmes nouveaux, si la plupart de ces poèmes sont repris dans des revues, et souvent des années plus tard, si tous les poèmes publiés dans *Sapristi*, puis dans *Buffet d'orgue* et/ou dans *Le sujet est la clairière de son corps* sont repris, sans exception, dans les manuscrits qui sont à la base de *Légende forestière*, alors une des questions qui se posent à propos de l'œuvre de Racine est celle de *la possibilité même du livre de poésie*: on n'y rencontre que le recueil et donc *une espèce de fatalité de l'anthologique*. Singulier, unique pourtant reste ce processus de création qui consiste à puiser toute sa vie dans un corpus de texte rédigés dans une période, précoce, de grande fécondité.

Le texte étonnant et radical de Rémy Zaugg trouve un autre écho: chez Tristan Solier, qui fut lui aussi peintre, littérateur et théoricien (de manière plus secrète et moins féconde en ouvrages), et plus encore un penseur inapaisable et torturé des processus de la création. Sa dernière œuvre, *Arcanes / in quarto*, est un album de dessins assortis de textes réflexifs, comme le fut toute sa production. Réalisé en 1997, soit un an seulement avant la mort de l'auteur, publié par ses amis après sa mort, ce livre avait une intention personnelle et intime (c'était un cadeau pour sa femme), mais il rassemble et synthétise fougueusement, dans une angoisse

qui n'exclut nulle exubérance, les préoccupations de peintre qui furent celles de Solier durant toute sa vie créative et dans tous les genres qu'il pratiqua (en particulier la photographie).

Certaines planches, au demeurant, auraient pu constituer des réponses à l'enquête proposée à nos membres en 2013. Le grand sujet en est la création, parfois tout à fait explicitement. L'une des premières constate qu'*atelier* et *réalité* sont une « anagramme ambiguë » et qu'*irréalité* serait plus proche de la vérité. L'atelier, dit la planche suivante, est « enfer et paradis, lieu de toutes les confrontations de tous les vertiges de tous les échecs. Tour à tour piste d'envol et lieu de crash où je compte mes débris. [...] J'y dénombre mes émerveillements, mes confusions, mes rêves. Antre de la vie intérieure, flamme et feu de la découverte, alliance secrète avec le hasard qui suinte de partout et me dérouté avec grâce. Dernier voyage possible, nécessité première, forge de vie. »

Plus bas, l'atelier revient à propos de la lumière, qui « y parvient par une imposte ouverte entre deux poutres et me propose, sans fin, un éclairage très contrasté où le clair-obscur domine » (et je note que Zaugg, dans un autre passage du texte dont j'ai cité un extrait, évoque la lumière froide, impersonnelle mais très régulière qu'il obtient la nuit dans son atelier, cependant que la lumière plus chaude et accueillante du jour exerce une séduction mauvaise; et que Charles Racine a lui aussi bien des difficultés avec la lumière du jour). Mais l'obscur peu à peu l'emporte, l'obscur « proche parent de l'illisible, de l'indéfini » – de la mort que l'artiste sent approcher. L'atelier revient enfin dans des planches où sont dessinés des cadres vus de derrière, posés contre un mur, et surtout les outils du peintre, qualifiés de « Fantômes de médiateurs en résidence permanence dans mon aire de travail » (ce sont crayons, stylo, gomme, cutter, flacon d'encre, colles, spray – briquet), de « Médiateurs pointus » (des plumes), de « Médiateur en fin de droits dans l'attente d'une chance de survie » (un tube vide de bleu d'orient et de marque Talens), de « Médiateurs d'appoint » (des pinceaux).

Les dernières planches de l'album sont un hymne à la création, qui est en art « la dimension nécessaire », car « elle questionne, elle intrigue, elle dérange, elle inquiète, elle ouvre la voie. Mais d'où vient-elle? Confluent du conscient et de l'inconscient. Capture du rêve dans les filets de la pensée. Intrusion de l'invisible dans le visible. Métissage de toutes sortes. Confrontation, transgression, aventure, navigation sans boussole, hors-piste, enfer & paradis, ne procédant que du vécu, elle n'existe qu'à travers un recours au non-savoir à la faveur d'un certain égarement, la création entretient la vie de la vie ». Cette dernière phrase (ici reconstituée) est bien plus dessinée qu'écrite et donne lieu aux trois dernières

planches: chez Solier, la théorie ne se dissocie jamais du geste créateur, l'écriture et le dessin sont une seule et même activité gestuelle, et leur dialogue est toujours en acte.

Créateurs jurassiens, création dans le Jura. Un Fernand Gigon (membre fondateur), un Grock (qui ne fut pas de l'Institut), qui transportèrent dans toute l'Europe, pour l'un, dans le monde entier, pour l'autre, quelque chose de notre Jura, auraient pu apporter ici la touche vraiment internationale. Mais le clown Wettach a créé ses plus fameux gags par les heureuses rencontres de la sérendipité (c'est ce qu'il avoue dans ses souvenirs, certes avec d'autres mots)⁸ et le grand reporter n'a pas laissé que je sache de témoignage sur ses modes de création. En revanche, journaliste devenant régulièrement écrivain, il aura su faire acte de création durable en écrivant des livres qui fixent dans un acte réflexif les observations instantanées que reflètent ses articles dans les journaux les plus prestigieux du monde et lors d'émissions de télévisions vues par des millions d'Américains.

Non, nous ne serons pas passés par ce Jurassien, de très loin le plus lu et le plus vu au monde, ni par cet autre Jurassien qui subsiste dans la mémoire collective bien au-delà de nos frontières. Mais allant d'un éditeur internationalement reconnu à un créateur qui le fut ici seulement, nous aurons parcouru, par élection sélective et par un sondage livré au hasard, cinquante ans de réflexion des Jurassiens sur la création, et de leur pratique.

L'intérêt de ce cahier comme de mon panorama très fragmentaire, est de montrer que même dans une région aussi limitée que la nôtre, on peut trouver, directement ou par analogie⁹, bien des modalités de la création, et de l'exaltation ou de la délectation morose qu'elle produit.

⁸ Il est piquant de noter que la couverture du livre posthume de Tristan Solier est un montage à partir d'épreuves des mémoires de Grock, publiés par l'artiste à l'enseigne de ses éditions du Pré-Carré.

⁹ On lira tout à la fin du cahier la synthèse fort éclairante de Jean Kellerhals. – Le titre de mon incomplet panorama est emprunté à un livre d'Emile Cioran.



Michel Huelin, Cloud Factory 5, 2015, Lambda Print, Fuji Cristal Archive Paper, 80 x 180 cm

Je m'assieds à ma table, devant la fenêtre.
Et j'attends.

La montagne est là, couchée sur le flanc, ses courbes amples parfois dénudées, parfois enveloppées dans des voiles de brume qui se soulèvent et retombent lentement. Dehors un chien aboie, que son maître rappelle. Un voisin discute avec un passant par-dessus la barrière de son jardin. Des enfants jouent. Le ciel est vide, sa soie grise ou bleue brusquement déchirée par le vol d'un oiseau.

Echos de la vie au loin, murmure de ses eaux qui coulent, tandis que je reste seule sur la berge, à distance, volontairement.

Presque chaque jour, depuis tant d'années. Pourquoi? Pourquoi écrire, pour qui? D'où vient ce besoin, ce désir? M'abandonnera-t-il un jour?

Ces questions, comme bien d'autres, je les ai souvent confiées à mes personnages et je les ai regardés se débattre avec elles. Je leur ai demandé d'explorer pour moi mes doutes, mes inquiétudes, de partager mon étonnement devant la mystérieuse façon qu'a l'écriture de s'imposer : « Est-ce que je me sers des mots ou est-ce qu'ils se servent de moi ? Et alors, dans quel but ? »

Cette quête des mots, j'ai tenté d'en détacher Carl, l'écrivain du Manuscrit pour lui permettre de profiter de son dernier été. Jusqu'au jour où il reprend, malgré lui, le recul nécessaire, où « l'écart se reforme, dans lequel vivent, respirent les mots. Entre le corps de Lucie aux limites précises et lumineuses et l'ombre du lit, la danse, la ronde des mots dans laquelle il se laisse entraîner avec une joie dont il avait oublié la violence ».

Comme lui, comme la narratrice des Géraniums roses, il m'arrive de résister avant de céder, de me méfier quand ils reforment autour de moi leur banc serré, « frémissements bleuâtres, éclairs d'écailles argentées, mots-poissons, je suis heureuse de vous retrouver, admet-elle, même si je sais qu'il faut prendre garde, que certains parmi vous ont des dents acérées, une scie au bout du nez et ne demandent qu'à m'entraîner précisément là où je ne veux pas me risquer ».

Dans ces parages dangereux, semés d'écueils, « dans l'eau profonde de la mémoire, ou celle des pressentiments, des

ressentiments, dans l'eau trouble des désirs et des peurs » où je finis toujours par les suivre, parce que, il faut bien l'accepter, c'est là que s'enracinent mes histoires, mes personnages.

Je reviens donc m'asseoir ici en partageant avec la petite fille de La Tour l'espoir que mon isolement me permettra de me rapprocher de ceux que j'observe de loin, de les voir, en quelque sorte, de l'intérieur.

Comment en suis-je arrivée là? Où et quand cela a-t-il commencé?

Peut-être au moment où j'ai tourné la dernière page de mon premier livre. Je me souviens de mon étonnement, de mon émerveillement. Ces signes mystérieux, alignés sur les pages, j'étais enfin capable de les déchiffrer et eux avaient le pouvoir d'élargir la pièce où je me tenais pour les lire, d'y ouvrir de larges fenêtres et les portes de royaumes inconnus. Ce premier livre terminé, je me suis aussitôt plongée dans un autre, j'ai vécu dans leur intimité, au point que le monde autour de moi m'est devenu peu à peu étranger. « Est-ce pour cette raison que j'ai laissé les mots s'évader, que je leur ai ouvert une brèche? Est-ce que j'espérais qu'ils allaient me rendre au monde dont ils m'avaient arrachée ou faire de lui un livre comme un autre que j'aurais pu feuilleter, reprendre ou abandonner? »

Peut-être aussi dans la cuisine de ma grand-mère où, dès que nous arrivions pour quelques jours de vacances, se réunissait pour nous voir la famille de ma mère, ma famille de conteurs qui aimait et savait communiquer le goût des histoires. Propos de retrouvailles, échos du passé, lentes conversations qui se prolongeaient le soir, au bord du lac, sur les quais où se rassemblaient les gens du village.

Je me souviens de l'évocation de cette jeune cousine, de son corps découvert au bas d'une paroi de rocher. J'écoutais : son mari, leur mésentente, son journal retrouvé après sa disparition où elle se plaignait de sa cruauté. Sa mort survenue, lors d'une promenade faite en sa compagnie, dans des circonstances jamais élucidées, suicide, accident ou meurtre. Je me souviens de l'émotion qui s'emparait de moi en entendant raconter cet événement, de mon trouble. Peur et angoisse devant la révélation de la difficulté des rapports humains, devant celle de notre solitude, dans la vie, face à la mort. L'impossibilité aussi d'admettre que le temps puisse effacer si rapidement la mémoire de ce qu'il a détruit, de cette femme, de ce qui lui était arrivé.

Comment comprendre sinon en essayant d'imaginer?

L'image de la jeune morte a été le point de départ de mon premier roman.

Et puis il y avait l'autre grand-mère, celle de la montagne, qui m'entraînait dans les bois pour de longues promenades silencieuses. J'aimais sa présence sereine, le temps passé avec elle où parler n'était pas nécessaire.

Partagée, je crois que je le suis restée, entre mon intérêt pour les hommes, les tortueux méandres de leurs âmes, à commencer par la mienne, et l'attraction pour le tranquille détachement de ma lumineuse grand-mère.

L'écriture est-elle une tentative de réconcilier ces deux côtés, elle qui m'oblige au recueillement, à l'isolement devant les pages où s'invitent mes personnages et leurs histoires?

Des histoires que, d'abord, je me suis racontées quand il ne m'était pas permis de lire, lors des promenades en voiture avec mes parents, le soir dans mon lit, que j'ai ensuite jetées en vrac dans de gros cahiers déposés et oubliés au fond d'un tiroir.

Mais écrire pour de bon?

Endiguer ce flot de mots, le maîtriser plutôt que de le laisser se répandre en tous sens, dessiner son cours.

L'écriture, longtemps désirée et crainte aussi. La fuite ailleurs. Le refus de m'engager dans cette voie périlleuse en renonçant à d'autres plus sûres au risque de n'aboutir qu'à une impasse.

Et puis un jour, allez savoir pourquoi, cette première nouvelle. La première fois où j'ai tenu bon, décidé que les mots, les seuls qui convenaient, j'irais les chercher là où ils se cachaient, que je les ramènerais dans mes filets, les obligerai à se ranger sur ma feuille.

Je me souviens de cette première fois, de mon acharnement, de cette soudaine résolution de ne pas abandonner avant d'être arrivée au bout de mes possibilités. De mon plaisir aussi en voyant se préciser peu à peu sous ma plume, au lieu d'une ébauche grossière, un dessin de plus en plus nuancé, de plus en plus proche de mes images intérieures. Je me souviens de ma surprise à la découverte de ce pouvoir dont j'avais toujours douté, de ma joie, de ma main qui tremblait.

Je n'ai plus arrêté, même si quelquefois j'ai été tentée de reculer, prise de vertige devant le gouffre des pages inentamées.

Mais toujours resurgissent ces images qui exigent d'être traduites, capables de faire naître une nouvelle, un roman. D'où viennent-elles? Quelle en est l'origine? Une petite annonce lue dans un journal, les échos d'une conversation, une scène observée de loin, quelques gestes, une photographie. Presque rien, un léger remous qui retient mon attention alors que tant d'autres passent inaperçus ou sont aussitôt relégués dans l'oubli. Celui-là je m'en approche, je veux découvrir ce qui se cache au-dessous, ce qui l'a provoqué, doutes, angoisses, regrets, attentes, désirs, quelle préoccupation endormie, quel point névralgique il a touchés qui se révéleront en cours d'écriture ou une fois seulement le texte achevé.

La première image née de ce petit choc s'anime, les personnages qui l'habitent, d'abord figés, prennent de l'indépendance, s'échappent et ma plume court pour les suivre, s'efforce de ne pas les perdre de vue, de ne rien perdre de leurs propos, de leurs pensées. Et me voilà avec un pâle reflet de ce film que j'ai vu se dérouler devant moi, que j'ai essayé de décrire, me voilà avec la traduction très imparfaite des sentiments, de l'émotion qu'il m'a fait éprouver.

Alors commence cette lente immersion, par paliers, de réécriture en réécriture, de version en version pour tenter de réduire l'écart qui persiste entre ce que j'ai envie de dire et ce que je dis, entre ma vision et la forme qu'elle prend sur le papier.

Il faut de la patience, l'humilité du voyageur qui cherche seul, sans boussole et sans carte, son chemin dans un pays inconnu, qui emprunte des voies sans issue, en explore d'autres. Parfois les mots se présentent en foule, abondants et faciles, ils me bousculent et n'est-ce pas pour mieux m'égarer? Parfois refuse de se laisser attraper l'unique, l'irremplaçable, celui dont non seulement le sens est le bon, mais aussi la sonorité, la couleur.

Et puis à qui vais-je donner la parole, à qui confier mon histoire? A un ou plusieurs narrateurs? Parleront-ils en leur nom ou ne seront-ils que les témoins plus ou moins proches des événements? Les raconteront-ils au présent, au passé, avec des retours en arrière, des projections, des emboîtements?

Et le rythme, la musique des phrases? Déferlement de vagues paisibles ou agitées, harmonie ou discordance?

Arrive un moment où je touche le fond, où je ne peux aller plus loin. Même si subsiste cette faille légère que je regrette de ne pouvoir réduire encore.

Voilà peut-être ce qui me pousse à écrire, à persévérer : cette révolte contre l'incapacité du langage à exprimer ce que je ressens, l'opiniâtreté de ces images intérieures et des personnages qui les habitent, qui ne s'effaceront pas avant d'avoir obtenu de moi les mots pour les dire. Ces mots qui souvent se cachent, qu'il me faut aller pêcher dans les eaux profondes où j'ai l'espoir de rencontrer, mieux qu'à la surface, les autres, mes lecteurs.

Voilà ce que m'apportent les écrivains que j'aime. En me prêtant leur regard, ils m'attirent dans un monde qui ne m'appartient pas, mais que je reconnais pourtant, qui s'offre comme un miroir dans lequel je me perds et me retrouve, à la fois différente et plus vraie. Eux dont je referme les livres à regret, tout en sachant que, désormais, ils feront partie de ma vie.

Un résultat que je suis loin sans doute d'avoir obtenu.

Pour l'instant je continue. Je monte dans mon bureau, sous le toit de ma maison. Je m'assieds face à ma fenêtre. Devant moi la montagne, sa lourde masse de baleine échouée. Autour de moi des piles de feuilles semées de mots ou immaculées. Ma plume, celle qui se loge, confiante, entre mes doigts, qui glisse sans bruit, sans heurts, avec obligeance sur le papier, qui ne quitte pas cette pièce tant j'ai peur de la perdre, de l'endommager. Ensuite un moment plus ou moins long d'immobilité, de patience. La pente est trop raide, on ne passe pas si facilement. Comme le bateau dans l'écluse, j'attends que s'ouvre la porte et que se poursuive mon voyage. J'attends le premier signe, quelques rides à la surface de l'eau, de la page. Mes petits compagnons aimés et redoutés, mots-poissons, mots fuyants, où vont-ils m'entraîner cette fois avant de se laisser prendre dans mon filet ?

Un arbre seul comme surgi soudain en pleins champs ; un regard que croise le mien ; des bruits de chantier venus frapper mon ouïe : de toute rencontre répercutée en moi dont inopinément je m'émeus, impossible, d'entrée de jeu, de rendre compte. Tenter de décrire conduirait nécessairement à glisser à la surface des choses, loin du foyer de rayonnement. Les mots manquent auxquels pourtant recourir, fût-ce, déchirante contradiction, pour dénoncer leur insuffisance.

Écrire, surtout s'agissant de poésie : comment le concevoir autrement qu'à partir d'un réel dénuement, en quelque sorte par défaut, comme on s'efforcerait de relever une trace à demi effacée ? De rien alors, bien au contraire, ne sert la maîtrise de la langue, tout juste bonne à me faire prendre des vessies pour des lanternes à mesure que s'accumuleraient vainement des tournures dont sans effort je sais d'avance par quel biais amorcer le virage. Masqué pour le coup, le vide dont l'affrontement ne saurait être évité.

Place nette donc, avant tout, résultat d'un travail intérieur – tension et délassement, je peine à trouver le point de jonction – soit une disposition de l'esprit (rendue plus difficile avec l'âge). Telle la page blanche, gage d'ouverture, non hantise.

À l'égal de je ne sais plus quel mathématicien dont l'épouse disait qu'entrant dans son bureau, elle ne pouvait dire s'il était endormi ou plongé dans une recherche ardue, nombreux sommes-nous à tâtonner dans une zone mal définie à mi-chemin entre sommeil et veille, distraits mais à l'affût de quelque sésame, ouvre-toi. Délivrance viendra ou ne viendra pas, au débotté, comme malgré nous : " Quelque chose vient de tirer /.../ Vous vous teniez complètement oublieux de vous-même, sans aucune intention dans la tension maxima, alors, comme un fruit mûr, le coup s'est détaché de vous " (E. Herrigel, " Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc ", en transposant dans notre culture, bien entendu).

Affleure je ne sais quoi venu des profondeurs (non point tombé d'un ciel pour nous déserté par les dieux), noté dans un calepin en cours de route, comme si s'était établi avec l'extérieur, la réalité extérieure, un contact ; quelques mots, deux, trois, eux-mêmes plongés dans une zone floue, mi-obscur, où luttent et se conjuguent le mystère de toutes choses et notre besoin de tirer

au clair. À leur tour attirant à eux, par bribes, non sans parfois de longues attentes, appelant le poème à venir, ils m'entraînent – la langue elle-même, dans son exigence – dans de nombreux, d'interminables essais et réajustements. Utile alors pour la souplesse requise, la maîtrise acquise au fil des ans. Une sorte de calme maintenant me gagne. Toutefois, si la marche est dorénavant plus aisée, d'avoir constamment lâché la proie pour l'ombre – jamais poème ne touchera le réel –, le doute et l'inquiétude demeurent, qu'ait pu passer dans les mots, effectivement, un souffle de vie.

[D'autres, espérons-le, plus heureux que moi, plus prompts, moins empêchés... Encore que...]

«La créativité, état d'esprit jurassien», proposait en titre un journaliste du *Temps*, avec une phrase qui peut laisser rêver: «Nous prônons une contagion de la créativité». Or c'est bien le Jura qui facilite mon entrée en matière, celle-ci allant expliquer celle-là! Le monde de notre Institut donne à ses créateurs la facilité de se connaître et de se rencontrer. Parmi nous, je mets en avant les professeurs, ces personnages qui font passer le Savoir. L'auréole dont je les pare se mesure au rayonnement de leurs disciples. A ceux-ci la question piège: «Quel fut ton maître?» Nous tous conjugons donc avec plus ou moins de bonheur les mêmes notions: «concevoir, fabriquer, donner une existence» – explication fournie par mon Larousse sous le mot «créer».

Pour situer ma présence dans cet ambitieux cénacle et avec toute l'outrecuidance dont je ne me défends plus, j'emprunterai à mon égard une expression connue dans le Jura profond. «C'est une qui écrit», disaient les paysans que côtoyait notre père vétérinaire. «Mais encore...» pourrait-on ajouter. Ce chapitre requiert mon bref parcours du combattant. Il y a donc mon enfance en terre jurassienne, dans la profonde maison du vétérinaire. Au rez-de-chaussée, pharmacie aux odeurs insolites, salle d'attente, solennel bureau, mais grange et écurie aussi, isolant un mystérieux jardin potager. Aux étages, de nombreuses pièces comme partout où vit une grande famille. Notre mère très jeune se meurt lentement et une décision arbitraire m'envoie de longues années dans des pensionnats lointains. Mes lettres de ces «là-bas» aux miens me sont retournées avec erreurs de syntaxe et d'orthographe dûment soulignées - ce souvenir ne mourra qu'avec moi! Un triste constat se répète dans les bulletins: «Elève indisciplinée, santé fragile». Pour mieux finir ce chapitre de l'adolescence, l'heureux retour dans ma ville natale, avec lycée et obtention d'un certificat de maturité – attention, absence de latin mais d'esprit mathématique aussi, donc maturité commerciale! Et que fait-on de moi avec ce mince bagage? Secrétaire à la Police fédérale des étrangers à Berne! Absence de commentaire – aujourd'hui encore, comme hier d'ailleurs, les décisions paternelles ne se discutant pas! Assez vite mariage dans la même ville et, pour ne pas changer, grande maison vivante et le quotidien féminin de cette époque!

Or, très refoulé mais toujours réel, l'appel de la chose écrite. A l'âge où les enfants quittent la maison, j'ai été fascinée par l'autobiographie de Violette Leduc. Cet écrivain obéissait à une sorte de rite en enfilant des manchettes blanches pour que sa

plume glisse mieux encore sur ses textes littéraires. (J'avais connu dans un de mes premiers pensionnats cet attribut vestimentaire. Mon étroit rapport avec l'écriture est sans doute né à travers la correspondance que j'ai dû tenir dès onze ans – âge de ma séparation d'avec la maison). Certes donc, si l'activité épistolaire continue de répondre à mon besoin de partage, avec du recul, je vois cet exutoire tel un apprentissage sans fin. Quelques anciens carnets de poèmes témoignent encore de mon adolescence attardée. Mes thèmes d'alors: amitié, rencontres, attente, solitude aussi, publiés ci et là dans des bulletins d'associations. Puis viennent des textes de voyage. Deux d'entre eux (Egypte et Israël) paraissent dans un journal jurassien. Le recteur du collège me passe commande d'«une nouvelle pour un livre d'écritures féminines». S'ouvre alors une porte et j'ose un curieux mensonge: «J'ai commencé un roman». Le sagace conseil du professeur: «Dire Je et écrire au présent».

Les choses s'enchaînent dans le bonheur. Mon âge mûr m'offre les premières éditions de mes romans. «Les personnages tiennent toujours quelque chose de l'auteur, mais davantage encore de tous ceux qu'il a rêvés ou craint d'être et qu'il n'a jamais été», écrira P.O. Walzer dans une préface. Romans de femme, avec leur recherche de l'Autre, leur besoin de raconter, et ma découverte des fins d'histoire qui sont autant de portes que je tiens ouvertes devant moi.

Plus tard est venu le temps des nouvelles, puis celui des textes courts. Au fond – et c'est mon crédo le plus sincère – pour moi l'écriture s'est faite toute seule. Je le répète, elle aura été le premier exutoire à mon irrépressible besoin de partage. Au long des années, elle me garde aussi une sorte de colonne vertébrale virtuelle. Viendra d'ailleurs le temps de me taire! Mon cousin poète Jean Cuttat disait dans les dernières années de sa vie qu'il en avait enfin terminé avec l'écriture et les publications. Cependant ses tiroirs ont montré autre chose. Il aura continué plus tranquillement, plus sereinement de manier les mots et d'en faire ses plus sûrs amis, alors...

I

Prenez une très petite fille, posez-la délicatement dans un moulin, entre deux villages, au cœur d'un espace verdoyant où s'épanouissent une peupleraie remplie d'oiseaux, une forêt, une rivière, un vivier, un ciel infini, de gros sapins sous lesquels s'ébrouent des perdrix, d'énormes choux mauves abritant une portée de lièvres, une cigogne très ponctuelle, un pic mar dans un vieil acacia, des pelouses, des fleurs, des rocaillies, des vergers, un chêne séculaire aux branches basses et solides, des nuées cycliques d'hannetons. Regardez l'enfant s'amuser de la couleuvre digérant une grenouille, regardez-la s'extasier des couleurs du martin-pêcheur, roucouler avec des pigeons ramiers, grimacer devant l'anguille luisante pêchée à l'aube. Regardez-la, sous l'œil attendri de son père, mordre dans les rayons de miel. Puis un jour, brusquement, (sa mère tombe malade) sortez-la de son environnement.

Après un long voyage, de nombreux trains, une frontière, déposez-la au cœur d'un pays de montagnes, de chalets brûlés par les saisons, de sonnaillies de troupeaux, de glaciers sublimes, de neiges éternelles, de cascades, de lait d'alpages frappé de mousse, de marmottes, de sommets incendiés. Regardez l'enfant écouter le chant des motofaucheuses l'été, respirer les foins, s'y jeter. Mais surtout regardez-la recevoir, seuls lien avec sa vie passée, les mots de sa mère, signes mystérieux encore, qu'on lui déchiffre et les dessins de chats, dans mille et une postures, que son père lui dessine.

Ensuite regardez-la grandir, s'attacher à sa nouvelle terre, à ceux qui l'aiment et qui l'entourent, voyez-la oublier peu à peu sa vie d'avant jusqu'à ce jour sombre de nouvelle rupture : l'exil encore mais à rebours, (sa mère est guérie). Dès lors, voyez-la entrer dans le double jeu d'une transhumance fiévreuse.

Rien à voir avec le propos qui nous intéresse, me direz-vous. Pas si sûr.

Dès l'instant de la première rupture et plus encore de la seconde, le sentiment de possession disparut à jamais du cœur de l'enfant. Le rapport qu'elle entretenait avec la beauté, la grandeur, l'amour ne pouvait être que celui de la dépossession.

Marquée par un univers dont je pense aujourd'hui qu'il était singulier, elle s'ouvrit à l'Imaginaire qui détenait en son essence même, le pouvoir de réunir le réel et la béatitude (perçue sans la saisir vraiment), la joie et l'envahissement de la conscience par la mort, l'ici et l'ailleurs, sans pour autant se soustraire aux exigences de l'existence,

Mais laissons là ce préambule. Vous attendez de moi des précisions quant à l'écriture qui... l'écriture que je ...l'écriture par qui...

II

C'est une chose difficile que d'écrire sur sa propre écriture.

Etre exilé d'un monde où intériorité et extériorité ne sont pas séparées, est une souffrance. Certains s'efforcent de l'oublier, d'autres acceptent d'en éprouver le manque, d'autres encore tentent de le recréer en dépit de l'impossibilité même de la démarche. Je fus de ceux-là. Dès l'apprentissage de l'écriture, mon espace fut d'ordre intérieur, ne recherchant dans la solitude et la différence acceptée, qu'à tenter de combler, par la magie des mots, la distance entre la vision de la perfection et la réalité du quotidien. Vouloir apprivoiser cette tension a généré en moi très tôt un élan créateur qui n'a jamais faibli.

Avant même de savoir tenir un crayon, investie dès mes premiers pas dans le moulin de mon enfance d'un savoir indicible, sentiment d'une présence totale, je vécus la poésie. Et lorsque sont apparus les mots, je découvris que le rythme du poème, ses symboles, existaient bien avant que je n'en décide les termes. Aucunement besoin de les connaître pour les reconnaître. Cependant, et je le souligne, la poésie ne fut, en aucun cas, le fait d'une faille apparue dans ma vie. Une bonne technique pas plus que la description d'une rupture fondatrice par exemple, si juste soit-elle, ne peut donner naissance à la poésie. Le poème n'a rien à démontrer. Il est. Ouvre les portes d'une perception intime et personnelle mieux que je ne saurai le faire moi-même. Rivage mystérieux, le poème fut et est aujourd'hui encore, le lieu où ma pensée respire, rejoint un souffle qui me traverse d'éclairs lumineux et fugitifs, non une réflexion sur un sujet donné.

Très tôt, j'ai su que je ne suivrais ni la voie de mes parents ni celle de mon frère dans le domaine des arts plastiques.

Je vivais dans l'univers de mes carnets d'écriture. C'était au-delà du plaisir de jouer avec les mots, la nécessité pour moi de

relier ce qui m'entourait, la voûte céleste, le moulin, la rivière, les paysages alpestres, avec, sertis dans cette nature, l'intime de mes pensées, la violence des perceptions, l'espérance, les doutes.

Avais-je déjà deviné enfant, ce chemin particulier qui allait me conduire, tout au long de mon besoin d'écriture, de l'émergence de signes vers une clarté filtrant d'un monde autre ?

III

Aucun poète n'est l'auteur unique de son œuvre. J'ai hérité d'abord une langue et la mémoire de cette langue dans un environnement social ouvert aux disciplines artistiques : musique, littérature, arts plastiques. Ajoutez à cela l'empreinte d'un pays imprégné de deux cultures, germanique et francophone, et vous aurez probablement un terreau fertile pour l'éclosion d'un élan créateur.

Cependant lorsqu'on entre en poésie, le langage élaboré avant tout pour le dicible et la vie courante ne se donne pas sans résistance. Il faut traverser la nécessaire obscurité des apparences pour accéder aux étendues plus profondes de son histoire propre et à celles de l'histoire humaine. J'ai pu avancer dans ce lent travail grâce à Mark Jaspers, aujourd'hui disparu, vieil ami de la famille (fils de l'artiste belge Floris Jaspers) et psychiatre jungien installé dans les collines de Toscane. J'ai partagé avec lui les parfois brusques invasions de l'inspiration qui me débordaient. Des choses voulaient parler à travers moi mais cernée par le quotidien, la vie domestique et professionnelle, les enfants, je peinais, ne les comprenais pas. Mark Jaspers m'a offert une écoute et un accompagnement sur une voie où écrire trouvait une filiation, un sens et une harmonie. Il m'a aidé à retrouver cette profonde connivence qui donnait une densité particulière à ce qu'enfant j'entendais naturellement et qui s'était peu à peu tu sous les contraintes de l'existence.

Ecrire devint dès lors et plus consciemment un acte de vie. Je n'ai jamais cessé de rechercher le lien entre présent et passé, de jeter par-dessus la faille qui aurait pu me broyer, des passerelles. Va-et-vient donc entre la nostalgie de ce qui fut quitté et le retour vers ce qui se trouvait en moi avec, révélé par l'écriture, le poème, refuge, pierre creuse, dans lequel fusionnaient le pays natal (ma langue) et les expériences vécues au cours de ma vie mais libérées de toute mort, de tout repli sur soi.

Depuis, lorsque la perception du monde coïncide avec des mots et les met en alerte par le biais d'images déjouées de leur propre inertie, d'images issues d'un temps immémorial et vertical, un sentiment de plénitude, de profonde liberté m'envahit. Cet état sensoriel et intimement présent me plonge dans une grande exaltation.

Mais ce n'est pas toujours le cas, et de loin. Ecrire est un cheminement lent, difficile, non dépourvu d'échecs, qui suppose une rigueur absolue, la recherche d'une vérité toujours plus impérieuse et cependant fuyante, des mots inspirés qui, appliqués à ne pas ressasser d'anciennes visions, tentent de développer un regard vierge sur le monde. Cette recherche impose de se heurter à un sens parfois tellement inaccessible que malgré tous les efforts, elle exige le renoncement. En pareil cas, après des heures, voire des jours de dur et vain labeur, vidée de l'euphorie créatrice, je capitule avec le sentiment d'être perdue mais aussi soulagée, l'échec étant plus acceptable que le compromis et puis rompre avec le travail, signifie aussi rompre avec le doute.

Ce renoncement à vouloir traduire une chose et ne dire que cette chose sans toutefois pouvoir la dire est dès lors également ressenti comme un vide. Un vide significatif car nous savons bien que le langage qui s'écarte du vide s'écarte aussi de la vérité. L'échec devient alors l'échec de l'inexprimé et non pas de l'inerte ou de l'incorporel. Reste le sentiment, parfois, d'avoir failli à un mouvement qui avait un projet.. Néanmoins je crois que le renoncement ou la tentative de renoncement ne s'exerce pas seulement lorsqu'il y a discordance entre la pensée et les mots, mais à tout moment, dans la tension permanente de l'écriture, de sorte que je ne sais jamais, en commençant un travail, si la force me sera donnée d'aller au bout de ma démarche.

L'environnement n'a évidemment rien à voir avec ces échecs. L'ancrage idéal qui conditionne ma créativité ne m'a jamais fait défaut, pas plus enfant, qu'adolescente et adulte : comme je l'ai dit précédemment : jeunes années au sein d'un milieu artistique, aujourd'hui possibilité d'écrire isolée dans un chalet d'alpage (de loin ma préférence), ou en retrait dans mon bureau, (ordonné, éclairé d'un bouquet) accompagnée au cours du processus d'écriture, d'une musique, souvent même d'un seul et unique morceau, fond musical qu'à vrai dire j'entends sans écouter mais qui me donne de retrouver immédiatement le climat d'écriture quitté pour quelque obligation, sorte de bulle intime Et à propos de climat, l'hiver est une saison que je privilégie pour travailler, les beaux jours étant faits pour être vécus au grand air, surtout dans les Franches-Montagnes !

Quelques mots encore, si vous le voulez bien, sur la nuit. De mon enfance, je garde à jamais au fond de moi l’empreinte de la nuit et de la lueur lointaine du moulin qui ne se dévoilait que lorsque je m’en approchais (l’école était à plusieurs kilomètres). La nuit ne me paraîtra jamais, je l’espère, ténèbres. Elle fut, du temps de mes enfants, et est encore aujourd’hui dans la petite ferme où je vis au milieu de nulle part, un refuge ouvert à ce que l’univers, tant humain que cosmique, (avec tout ce qu’il contient d’ombres et d’éclaircies) murmure, donnant aux mots un sens (Sinn) mais aussi un sens (Richtung).

IV

Pour conclure, si l’écriture fait partie de ma vie, depuis quasiment toujours, elle est néanmoins et avant tout une grâce. Peut-être pourrai-je m’identifier à certains poètes qui aiment à dire qu’ils écrivent hors de toute pensée consciente, comme sous la dictée, à l’aveugle, en tâtonnant dans l’ignorance de ce qui cherche à se dire, assistant à ce qui se produit au moins autant que le voulant ? Il n’en reste pas moins que pour moi, la création se fait après, dans un deuxième temps, lorsqu’il s’agit de lire ce qui m’a été donné, de le mettre en forme et en lumière dans la perspective d’un travail humblement accompli. Jamais achevé.

Paradoxalement, le constat s’impose insensiblement, plus je travaille, moins j’ai le sentiment de créer, et plus je me sens créée.

Je dirai donc schématiquement, si tant est que je tende vers le but de pouvoir répondre à la question Comment je créé : comment, pour quoi, pour qui ? qu’il y a au fond de moi un rythme intérieur qui cherche à se déployer et où la sonorité des mots autant que leur sens composent en moi un dialogue (pour la plupart du temps heureux), entre mouvements critiques et mouvements inspirés.

Se pose tout de même une question essentielle : qui est le « je » du poète ? Car au fond si je ne suis pas, si je ne sais pas ce qui cherche à se dire, ce que je cherche à dire, ce quelque chose entrevu dans une foudroyante éclaircie, qui suis-je ?

Enfin, derniers mots.

Mes écrits, pour une part, ont été publiés. Je suis assurément seule à considérer comme essentiel ce besoin de suggérer l’histoire de la condition humaine à travers mes propres expériences, de figer ma nature profonde dans des livres et n’ai aucune idée de leur

utilité ni de la réception que la poésie peut avoir sur les autres. Ma voix s’offre simplement à ceux qui veulent ou peuvent l’entendre, à ceux qui peuvent reprendre le poème à leur compte et le réaliser.

Ma gratitude va bien sûr aux éditeurs qui ont eu à cœur de diffuser mon travail.

Quel est-il ce chant accordé aux oracles du ciel
pour que des roches
surgisse un ferment mystérieux ?

Vers quelle écoute faudrait-il se pencher
pour percevoir le timbre végétal
éclos des falaises broyées ?

A peine audible
une inflexion parfois survient
graduel remontant du néant

Souffle à mon oreille
encore remplie de vase

Comment je crée: une réponse au questionnaire

– *Quel est au fond ton but ? Obéir à un mouvement irréprensible qui se confond quasiment avec ta vie ?*

– L'écriture et la vie sont distinctes, mais je les rapproche de plus en plus souvent. C'est pourtant toujours la vie qui alimente l'écriture et pas le contraire.

– *Te faire entendre d'un certain public ?*

– Je croyais écrire pour les scientifiques, puis j'ai cru écrire pour mes amis politisés. Finalement je n'écris que pour ceux qui lisent. Or ni les scientifiques ni mes amis politiques ne sont de grands lecteurs.

– *Améliorer l'état du monde par un surcroît de beauté ?*

– En écrivant, je débarrasse la langue du bavardage, c'est un travail d'artisan, pas d'esthète.

– *Te trouver toi-même ?*

– J'aime Picasso disant: « Je ne cherche pas, je trouve. » Il trouve des choses en dehors de lui. L'introspection n'est intéressante que dans la mesure où, quand je me prends pour objet de ma recherche, je m'approche de l'universel, un humain parmi d'autres humains.

– *Te venger peut-être ?*

– Je n'écris pas par ressentiment. Les rares fois où je m'y suis laissé aller, le résultat est mauvais. Ce genre de textes ne valent rien.

– *Te distinguer ?*

« Faire de soi un être indispensable », disait Gide. Moi, je préfère arriver à me passer de moi-même, admettre que je suis né là par hasard et rester modeste. Mais la solitude de la création me distingue, que je le veuille ou non. Je voudrais alors me distinguer par le fait que je pense par moi-même, un privilège rare.

– *Militer pour une idée ?*

– Militer, non. Mais m'engager, oui. Ceci suppose de trouver la bonne distance par rapport à la cause qu'on défend. J'ai essayé de définir ça comme un désengagement engagé. (Dans *Ecrire la mondialité*, La Baconnière, 2013)

– *Banalement, te faire plaisir ?*

– Evidemment. Je n'écris pas pour m'ennuyer ou me

mortifier, mais par plaisir. Une sorte d'exercice quotidien, absolument quotidien, dont la répétition comme pour tout exercice (religieux, sportif, militaire) donne sens à la vie.

– *Es-tu dépositaire d'un message essentiel, d'une mission cruciale ?*

– Pas un message ni une mission, mais tout de même une tâche. Je crois qu'on ne peut pas écrire pour défendre l'ordre du monde. J'écris contre l'état présent des choses.

– *Comment es-tu venu à l'écriture ?*

– Vers quarante ans, j'avais fait le tour d'autres métiers. Je suis venu progressivement à ce dernier, l'écriture. Ce n'est donc pas une vocation, mais le moins mauvais des métiers.

– *En quelles circonstances, brutales ou lentes ?*

– Passage en douceur.

– *Avec quelles espérances, pour satisfaire quelle quête ?*

– Je voulais offrir un tour de piste en plus à ma vie.

– *Porté par quel « passeur » qui te fit franchir le gué ?*

– Un ami éditeur. Le métier d'auteur aujourd'hui n'est pas possible sans un éditeur qui critique, encourage ou décourage.

– *Avec quelles angoisses, quelles peurs, quels conflits interpersonnels, ou au contraire avec quelle lumineuse assurance ?*

– Sur le moment, j'ai cru que c'était tout naturel d'être publié. Rétrospectivement je reconnais que le fait que mon premier livre ait connu une certaine publicité et une reconnaissance m'a évité toutes sortes de désagréments.

– *Quels événements, mais aussi quelle forme de maturation, donnèrent à ton œuvre ses inflexions les plus fortes ?*

– La naissance de mon fils, le fait d'être père.

– *Ce trajet fut-il solitaire, ou bien plutôt une aventure à plusieurs ?*

– Je déplore le fait que l'écriture se produise de manière si peu solidaire. Quant à moi je soumetts toujours mes textes à d'autres et chaque lecture d'un tiers avant publication me force à les revoir. Dans mes autres métiers (architecture, ingénieur) je n'ai jamais dû ne compter que sur moi.

– *As-tu voulu te rapprocher d'un style, d'un mode d'écriture que tu estimais supérieur aux autres ?*

– J'ai été paralysé par le Nouveau Roman, je n'ai pu dépasser

ce modèle dominant que grâce aux auteurs des Etats-Unis comme Don DeLillo, mais aussi les auteurs français du dix-neuvième siècle, et *La Princesse de Clèves*. Et puis il y avait les modèles suisses comme Ramuz ou Robert Walser. Comme exercice j'ai tout pastiché, ça m'a fait trouver ce que j'appellerais pompeusement mon style.

– *Y a-t-il, dans ce que tu tentes de faire, des valeurs, des référents, auxquels tu aspires fortement qui te guident et que tu ne voudrais pour rien au monde trahir ?*

– Le travail artisanal sur chaque phrase me paraît la marque de ce que je fais. Je déteste bâcler, ne pas avoir le temps de laisser reposer un texte.

– *De quel chant veux-tu être l'interprète ?*

– J'aspirerais à faire parler les sans voix. Par exemple les travailleurs de l'industrie nucléaire. Mais souvent je ne donne à entendre à travers eux que mon propre son de cloche. La fiction m'aide à changer de monde.

– *Qu'est-ce que l'écriture, pour toi ?*

– Un combat contre la langue dominante de la communication et contre les idées toutes faites, un travail pour choisir le mot juste et le mettre au bon endroit de la phrase, un plaisir, celui de se détacher du jugement moral pour raconter des histoires.

– *Et qu'est-ce qu'elle n'est pas ?*

– Elle n'est pas un jeu en soi, on ne joue pas avec les mots pour se cacher derrière une pirouette. L'écriture n'est pas la vie, mais elle peut lui donner un sens.

– *As-tu besoin, pour créer, de lieux spécifiques et familiers ?*

– J'ai besoin de ne pas être dérangé pendant un temps assez long. J'aime écrire le matin, couché, au lit.

– *D'un paysage qui te parle, t'émeut, te stimule ?*

– L'émotion directe produite par un lieu, je ne saurais la rendre immédiatement. Il se peut qu'un lieu m'offre une référence, mais pour plus tard. Je peux écrire dans un café ou sur le banc d'un parc, pour moi ce cadre ne compte pas.

– *D'objets qui te racontent, d'un meuble qui t'accueille ?*

– Rien de cela.

– *As-tu besoin de musiques, de lumières, d'odeurs ?*

– Rien de cela. Je préfère le neutre.

– *Quels sont les « temps », météorologiques aussi bien que chronologiques, de ta création ?*

– Rien de cela.

– *As-tu recours à des grigris (un stylo mâchouillé, un papier spécialement margé, une statuette que tu caresses) qui te garantissent une traversée créatrice sans risque ?*

– Rien de cela.

– *Pourquoi ces ancrages, ces ambiances, sont-ils à tes yeux condition de ta créativité, de ton inspiration ?*

– N'insiste pas, je ne peux que répéter que les conditions physiques immédiates me sont indifférentes.

– *Quelles conditions socio-économiques te paraissent nécessaires à la création : la sécurité économique, la place sociale laissée à l'artiste, l'existence d'un combat social, politique ou culturel, qui te porte ?*

– Il se trouve que l'écriture n'a pas besoin de gros investissement pour se développer. Un crayon et du papier suffisent. Contrairement à la musique, à la peinture, au cinéma. Je pense que c'est un art qui peut exister dans les interstices d'une autre vie professionnelle. Je n'aime pas la figure syndicale de l'écrivain autoproclamé qui fréquente une résidence après l'autre et qui est vite en panne d'inspiration parce qu'il n'a pas de vie pour l'alimenter. Les éditeurs, les libraires et les autres acteurs de la chaîne du livre ont besoin de soutien matériel. Les auteurs travaillent dans le symbolique. D'où l'importance que j'accorderais aux reconnaissances symboliques.

– *Comment es-tu témoin ou reflet de ton temps ?*

– D'abord je suis le produit de mon temps, des conditions sociales, historiques, économiques. Si en plus de ça je suis en mesure de témoigner de ce temps, c'est au prix de la construction d'une distance, celle que donne l'écriture, je m'y emploie.

Medellin, mars 2015.

*La poésie – qui, de tout ce qui est au monde,
seule reste éveillée.*

O. E. Mandelstam

Mesdames, messieurs, chers amis,

J'ai placé une phrase d'exergue à mon propos d'aujourd'hui, je vous la lis : ... cette phrase est du poète russe Ossip Emilievitch Mandelstam. Et je vais tâcher de la vérifier devant vous du mieux que je puis.

Vouloir exercer une sorte de sagacité quant au « processus créatif » chez l'artiste, une sagacité qui viendrait de l'artiste lui-même, voilà qui paraît bien téméraire... A tout le moins, l'artiste n'a pas de balcon qui offrirait des vues sublimes sur son travail ; plutôt secret, ce travail, nocturne, par essence, longuement dissimulé - selon je ne sais quelle pudeur, et tout à fait improbable, sauf à vouloir jouer les vedettes dans le dé à coudre des succès médiatiques. J'y reviendrai, puisque certains s'en contentent.

Pas de point de vue privilégié, en somme, l'artiste se trompe plus souvent qu'à son tour sur sa propre activité, voire sur les forces, qu'il pourrait croire siennes, quand il voudrait éclairer les autres humains au sujet de son travail. Son art lui-même étant issu d'une subjectivité radicale, à savoir la manière avec laquelle il se laisse auto-affecter par la vie, sa vie réelle suivant les courbes de son déploiement sous le ciel capricieux de chaque jour.

L'éclair par ailleurs vient du dehors, aucun artiste ne le déclenche d'un geste autoritaire. Laissons ces rodomontades à Picasso, puisqu'il s'en croyait digne. Le génie a des excuses, n'est-ce pas ! Créer est toujours de l'ordre de la surprise, et c'est que nous sommes à moitié dans le temps, et si peu franchement « au monde ». Dois-je rappeler la parole de l'un des poètes qui voulut le plus furieusement « être au monde ». Certes, il ne s'agissait pas en priorité du monde tel qu'il se transformait sous ses yeux à la fin du dix-neuvième siècle, il suffit de relire « Démocratie » pour s'en convaincre, je veux parler du poète Arthur Rimbaud : « Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde ».

*

« Nous ne sommes pas au monde », de nos jours, une vérité plus vraie qu'elle ne l'a jamais été, nous voguons quelque part dans

un univers multiforme, aux dimensions et potentialités infinies, qui a pris en douceur la place du monde, et le remplace sans coup férir – *Soft goulag*, disait l'autre. Nous en venons même à rêver d'exo-planètes sur lesquelles nous réfugier, une fois... Nous sommes fiers de découvrir parmi ces planètes les très éventuelles candidates faciles à notre exil, là où l'on trouverait, par exemple, de l'eau, « notre sœur l'eau, si bonne, si précieuse, si pure », comme le murmurait François d'Assise au treizième siècle...

Le procès des images, leur déconstruction, comme on dit savamment (ou savamment, je veux dire, en babouche ou en tongs) se tient depuis des siècles, et rien n'y fait, « l'explosante fixe » que forment les images est la marque même de la modernité, et de l'ultra-modernité.

Je n'en donnerai qu'un exemple : le Rwanda, un des lieux où je médite depuis vingt ans, excusez-moi, ce n'est pas bien gai... Au surlendemain du coup d'état, le neuf avril 1994, déjà plus de huit mille cadavres traînent dans les rues de Kigali, et Philippe Gaillard, responsable de la Croix rouge internationale dans cette ville, à cette époque – avec un courage prodigieux, inouï, durant les cent jours que durèrent les massacres, pas question de se défilier – quand parviennent jusqu'à lui les premiers torturés, les femmes, les enfants machettés, aux horribles blessures, en quelque sorte les premiers survivants, Philippe Gaillard, interrogé en direct à la radio romande, parle, lui, le premier d'une longue série de témoins, de « génocide des Tutsis », autrement dit, est qualifié en un instant le génocide qui commence ; or, aujourd'hui, à l'heure où je vous parle, Védrine, Juppé, Balladur, Léotard, les généraux Huchon, Quesnot, Lafourcade, l'amiral Lanxade, le colonel Tauzier, j'en passe, à savoir quelques-uns des responsables français, à commencer par le chef de l'Etat soi-même, feu François Mitterrand, ceux-là même qui eussent dû répondre d'une politique aussi scandaleuse que stupide, soutiennent encore et toujours qu'ils ne savaient rien de ce génocide, quand nous-mêmes nous palpons de nos mains les documents démontrant qu'ils confortaient, dans leur entreprise, en ces mêmes semaines – et par toutes sortes de biais – commanditaires et tueurs. La raison d'état en sa cruauté est indémodable, de très beaux jours sont devant elle.

Ils ne savaient rien, pas plus que nous, spectateurs effarés, qui allions « consommer » sans broncher, sans sourciller, abêtis, pendant trois longs mois, les images qui nous parvenaient chaque jour de ce pays africain béni des dieux... Comment se repentir, et de quoi – by God –, un million de morts plus tard ? Qu'aurions-nous à dire après coup de ces façons de mourir toutes plus abominables les unes que les autres ?

Tel est le statut des hommes et des femmes dorénavant : la vie massacrée sous leurs yeux sans qu'aucune image ne soit digne de foi. Bien campés devant les plats écrans, si ce n'est avachis, en serviteurs dociles de l'ordre mondial, nous ingurgitons et digérons les images venues de la terre entière en toute bonne conscience ; il semble que ces images représentent pour nous le seul accès à la vérité alors même que nous connaissons à peu près tout de leur force anesthésiante, un poison plus subtil et non moins efficace que le curare des peuplades amazoniennes.

Le monde s'est doublé d'une absence du monde, et je ne parle même pas du virtuel.

Nous vivons sans vivre – et plusieurs fois par jour la paupière de la mort se ferme sur l'œil cathodique.

*

Et nous devons poursuivre ! continuer l'œuvre de la création, soit entretenir avec la vie un plus haut commerce – seule manière de rester des hommes, des femmes, des vivants.

Le temps d'une brève seconde, tel serait le temps de la création, quelques mots qui se joignent, et qui obsèdent la mémoire, et qui se prolongeront plus tard dans d'autres mots :

A la table des moineaux
s'invitent les miettes

aux rêves des fleurs
sont nouées les abeilles (...)

Tels sont les premiers balbutiements, ainsi commence à se déployer un poème qui veut rendre hommage à Emily Dickinson dans une note de mes *Carnets noirs*.

Le temps d'une effraction, et si je puis dire, d'un long rattrapage fait d'ajustements successifs et incessants afin que la réalité entrevue puisse se manifester dans les mots du texte, se dire, en l'occurrence, devenir un geste d'écriture. D'une étincelle dans la nuit, on s'en va d'abord vers plus de nuit, et le poème final, disons, rien que le demi-jour mais tout œuvre procède de cette « Distance aveugle » selon le merveilleux titre, et la non moins réelle expérience de Pierre Chappuis.

Cependant il n'y aurait pas d'œuvre sans interlocuteur.

Autre sujet, autre manière d'aborder la question – que je laisse de côté, pour cette fois. Mais il ne fait pas de doute que tout geste de création, s'il est authentique, est comme aimanté dans le secret par une figure de l'Autre. Dans l'ordre humain, en vérité, rien jamais qui ne vienne de quelqu'un et n'aille vers quelqu'un, et quelquefois pour le pire. Le Christ Lui-même se livre à nous, se donne à voir et se manifeste exclusivement dans l'échange de chaque instant avec Celui qu'il désigne comme un Père.

Il faut bien comprendre que la parole dit et cherche à dire ce qu'elle ne peut dire, et le combat dans ce sens n'est pas incertain, il est perdu d'avance. Si les blessures de l'âme ne peuvent guérir, le cœur, lui, se relance, même qu'il bat plus vite, plus fort jusqu'à ce qu'il cède. Mais l'âme, c'est autre chose, et quelle que soit sa vaillance...

Le moment créatif est celui où se rejoignent, en nous, des préoccupations conscientes, une pensée du monde, et sur le monde, et la vie qui surgit, et, sous les espèces du poème, dans une forme langagière, dans l'espace du poème. La vie, productrice d'un espace de parole, en moi et sur la page. La difficulté étant de laisser advenir cette vie dans les appels et les combinaisons de vocables. Tout jeune, Mozart déclarait en sa naïveté qu'il cherchait : « ... les notes qui s'aiment. »

Souvent, pour moi, comme une eau sourde, imperceptible, un ruisselet, à peine audible entre les herbes. La difficulté est de rester à l'écoute, de rester fidèle à la simplicité de ce qui se joue à cet instant, à la bonté de cet écoulement, à cette vie à bas bruits, cependant toute entière sous le signe du mouvement et de la transparence.

*

Le projet de la poésie est de déplier un savoir proprement humain, le savoir de la vie tel qu'il se forme dans notre conscience singulière. Rien à voir avec la « mathesis », moins encore avec ses retombées dans le règne de la technique qui domine nos sociétés jusqu'à l'absurde, jusqu'à l'épuisement des multitudes d'activités – où toute chose de l'homme n'est plus que sa défroque. La terre meurtrie, la terre qui souffre, s'étouffe, et s'asphyxie. Le capitalisme financier, en roue libre, sans rapport avec l'économie réelle, par exemple, et si loin de la moindre préoccupation humaine, simplement humaine. La vie en tant que telle ne prend sens que dans l'unité d'une conscience, un savoir d'expérience, comme le sut Montaigne, si loin de nous, dorénavant. Et dans cette perspective, à titre d'illustration, Jean Grosjean nous dit qu'« il n'y a d'Histoire que l'histoire de chacun. » Le reste est projeté :

Ramsès, Caesar, Napoléon, du foin pour notre imaginaire. Tout n'a lieu que dans l'étroit couloir de cette vie réellement vécue, éprouvée, soufferte, notre vie au quotidien. Artistes ou pas, nous n'aurions à interroger que cette expérience d'une vie qui se donne comme vie, pur et ravissant « pathos ».

*

Sous le regard de la science – sciences dures ou sciences humaines ne changent pas la donne, nous ne sommes que des individus empiriques, quelques fragments (sang et cerveau, os et nerfs, peau et viscères... ou gènes, cellules, totipotentes ou pas...) quelques fragments de l'univers objectif, mesurés parce que mesurables, liés à lui selon une multitude de connexions, voués au même destin aveugle – on interrompt la chose s'il y a lieu, c'est la part de notre « liberté », je mets ce mot entre guillemets, des fragments condamnés à une mort certaine, aussi inintelligibles que l'univers lui-même.

Il ne s'agit pas de révoquer en doute les progrès techniques – nous savons au moins depuis Rousseau qu'ils sont à la fois lumineux et redoutables – mais de détruire ce barrage que ces progrès forment par eux-mêmes à la question de l'homme et de son destin. L'humanité – et avec elle les questions sur le sens de son apparition sur terre, de sa vie propre, de son développement interne, voire de sa survie aujourd'hui – semble ne jeter plus guère qu'un faible rougeolement sous la cendre. Et si mince le socle de réflexion philosophique sur lequel les sciences bâtissent leurs tours de verre opaque, empêchant de découvrir les arrières-pays du Réel.

La science obnubilée par son efficience, et les humanoïdes de plus en plus fiévreux, hagards, malheureux, qui suivent le mouvement, vaille que vaille...

*

Or, nous sommes des vivants, en tant que tels auto-affectés par l'événement du vivant, ayant le sentiment d'eux-mêmes, pris dans un processus d'accomplissement ou « ... l'Être se donne à sentir à lui-même dans la simple joie... », la joie d'exister. Même l'épreuve de mourir ou sa figuration ne sont pas à dédaigner à chaque fois qu'elles se projettent sur l'écran de la conscience, s'invitent à travers les aléas de notre vie corporelle, bref, occupent les plis de notre sensibilité, tellement précieuse.

« Car la vie se sent et s'éprouve soi-même en sorte qu'il n'y a rien en elle qu'elle n'éprouve ni ne sente. Et cela parce que le

fait de se sentir soi-même est justement ce qui fait d'elle la vie. Ainsi tout ce qui porte en soi cette propriété merveilleuse de se sentir soi-même est-il vivant, tandis que tout ce qui s'en trouve dépourvu n'est que la mort. »

Voici ce que nous révélait le philosophe Michel Henry, en 1987 déjà.

Dans un monde qui a renoncé, qui ne trouve plus sa fin dans le développement de la vie pour elle-même, en sa propre gloire, mais dans cette vie sans vie, ce processus de mort partout engagé qu'est la technique telle qu'elle s'auto-instruit, triomphe et s'accumule, que deviennent les poètes, des hommes parmi d'autres hommes ?

Pas d'autre projet que d'accueillir en eux, justement, la vie, de la laisser se déployer selon sa propre urgence, une vie qui s'accroît et se transforme en actes de paroles. Le poème a la force des actes de langage qui performent ce qu'ils expriment ou comme l'a soutenu Paul Celan, « dans l'angle étroit de son existence », un poème a le même poids qu'un acte de reconnaissance entre deux êtres, deux hommes, deux libertés, deux subjectivités : l'échange vrai d'une vraie poignée de main.

*

Et peut-être, je dirais, ce projet d'origine, si je le rabats sur ma propre perspective : faire surgir une île pour moi lointaine... la poésie, et par un mouvement de fond, comme il arrive encore au milieu des mers, sûrement, faire œuvre, une œuvre née des profondeurs de cette conscience que j'ai de la vie, une création véritable, en tous points relative au mystère de l'art, à sa nécessité, et ce principe à maintenir au centre d'un monde devenu fou, soumis à l'imposture médiatique, sans oublier les censeurs qui l'accompagnent, et le vide qu'elle produit.

Une île à visiter, un jour, dans un avenir que l'on ne peut même plus imaginer. Je lis pour terminer le poème dédié à Emily Dickinson qui vient de paraître en revue (*Conférence*, mai, 2014) :

*A la table des moineaux
s'invitent les miettes*

*aux rêves des fleurs
seront nouées les abeilles*

*Par grand froid – une main amie
tisse des habits de neige*

un plaid pour l'enfant des cimetières

*Rien comme ce mince secret – le tien
qui est – qui fut – le devoir d'aimer*

car la franchise est la seule ruse

*ou de préserver les cris
les pousses neuves du temps
le manque – dans la pierraille de l'éternité*

À propos du récit *Oiseau de hasard*¹

Invité parmi d'autres à m'expliquer sur le thème « comment je crée », je remarque tout d'abord que, quant à moi, chaque livre fut l'occasion d'une aventure. Et à chaque fois donc l'aventure fut singulière, inédite, semée d'embûches insolites et de questionnements incontournables.

Pour moi, dès que l'ouvrage est posé sur la table j'ai à le considérer comme une terre vierge dont il y a lieu de définir l'espace, l'air et la pénombre, avant d'y faire vivre quoi que ce soit – qui attend pourtant derrière la porte ...

Il se trouve que dans mon parcours une œuvre récente m'offre l'occasion de relater d'un point de vue pratique plutôt que théorique les termes d'une mise en chantier très spécifique.

Le sujet

Après la disparition de mon père (1989), je fus saisi de plus belle par le besoin récurrent de connaître (mieux en tous cas que pour la plupart de mes devanciers plus ou moins familiers, grands-parents, oncles et tantes) la personnalité et le destin de mon grand-père paternel qui restait pour moi énigmatique.

Dans une lettre que j'adressais à titre posthume² à mon père je me plaignis de son silence à ce sujet tant que nous fûmes en vie côte à côte:

C'est en moi, très profondément et lourdement ancré, que perdure un ressentiment entêtant, ce silence (que je crois plus obstiné qu'indifférent) sur ta propre enfance et en premier lieu sur la personnalité de ton père disparu dans la force de l'âge. Ton mutisme à propos d'un géniteur à priori digne de la moindre souvenance pouvait répondre, somme toute, à mes propres manquements. Il y a dès lors un chaînon manquant dans la mémoire de la race, omission qui en moi depuis longtemps proteste sourdement et qui demande réparation tandis que tu resteras à jamais évasif. Je te délivre de ce contentieux (c'est bien mon tour) en me persuadant que ce veto sur la mémoire

ancestrale dont tu fus complice à ton corps défendant s'apparente à une manie de notre temps déboussolé et suspicieux qui veut qu'on ne parle pas des absents. Ta propre enfance qui m'importait bien d'avantage que tu ne pus le concevoir demeure cette énigme brouillée par le fantôme d'un aïeul mystérieusement abominé en son temps.

La mise en œuvre

Ce qui constituera la chair de cet ouvrage tiendra à trois conditions fondamentales (qui sont d'ailleurs toujours les mêmes dans les travaux s'apparentant au roman et à la nouvelle)

- le ton
- la forme
- l'environnement

Le ton dépendra du temps de la narration et du sujet. Je choisis le présent et la troisième personne du singulier, après beaucoup d'hésitations. Il s'agit, étant donné le flou initial du personnage, de le façonner en le voyant naître sous ma plume et, à mesure qu'il prendra figure, il s'exprimera dans une langue à imaginer elle aussi.

Ainsi le ton induira **la forme** dans une narration sinon elliptique du moins économe de digressions (qui servent souvent de remplissage). Elle sera donc plutôt serrée.

De toute manière, cette fois encore, je vérifierai que la forme correspond au fond de l'écriture.

Quant à **l'environnement**, j'ai à le concevoir du double point de vue géographique et historique. Étant donné que mon personnage est réel dans un temps donné, c'est tout un paysage qu'il faut dessiner dans le respect des lieux visités et du temps historique.

Un tel projet nécessite évidemment quelques recherches:

- analyse des données d'état civil (naissances, mariages, décès, filiations)
- consultation des journaux de l'époque (1867-1916) (événements locaux et nationaux, faits divers, fêtes, embauches, prix des denrées)
- pour la période considérée dans la biographie du personnage: documentation relative à la Légion étrangère.

¹ Bernard Campiche Editeur, 2013

² Le poète coupé en deux, Bernard Campiche Editeur, 2012

Quelle vérité?

J'avais grande liberté d'imaginer toutes péripéties, tous rebondissements dans une vie totalement méconnue, les seuls témoins s'étant montrés, de leur vivant, aussi vagues qu'impénétrables.

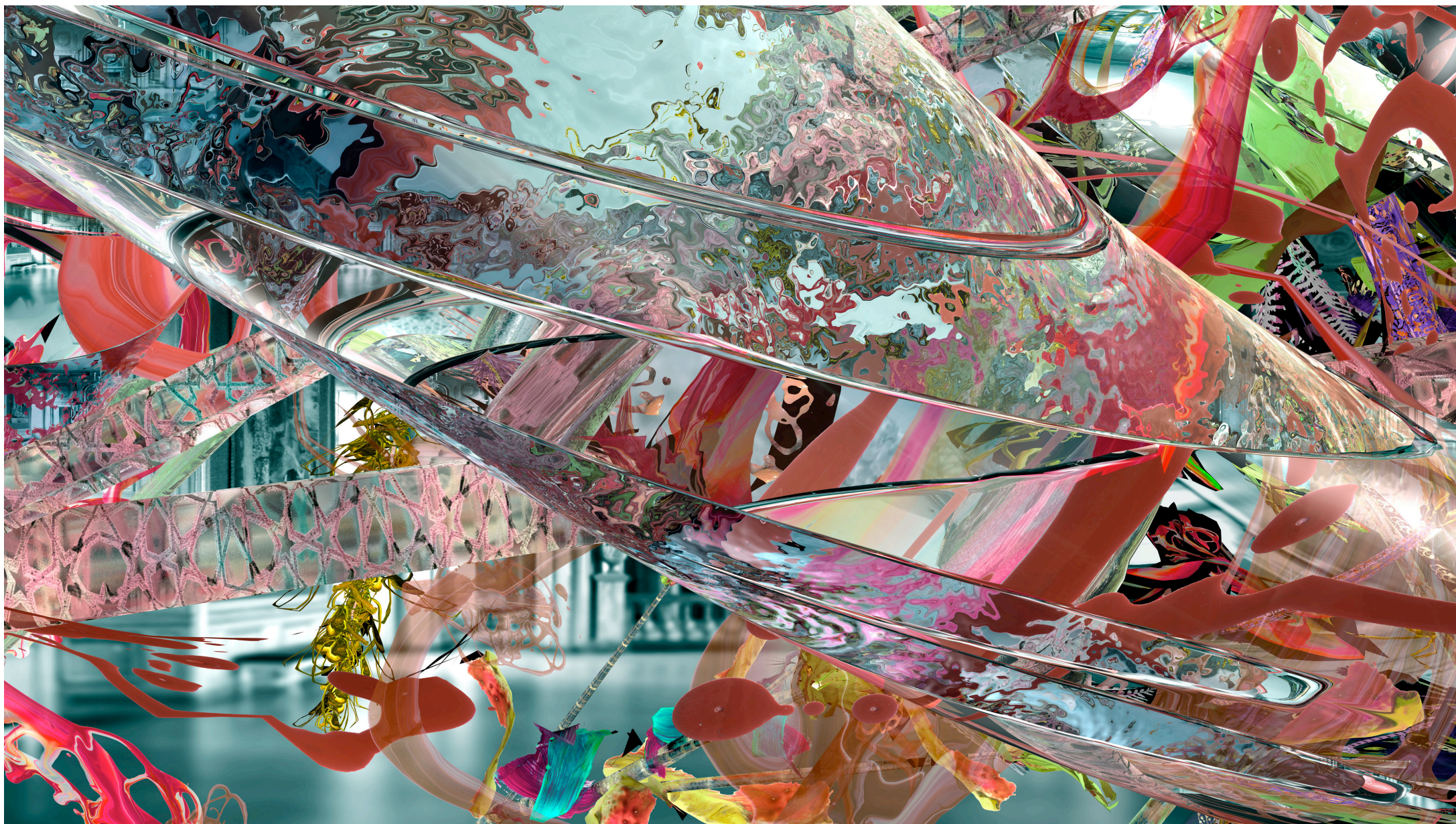
Pour autant, je me suis fait un devoir de m'en tenir au plus près d'une **vraisemblance**, comme exigence d'une morale indispensable dans un tel compte rendu.

Aujourd'hui on peut considérer que mon personnage, dont l'existence était certifiée par l'état civil, a révélé les détails d'une vie qui désormais, pour ses descendants, ne fait plus aucun doute.

Ce travail m'a demandé dix ans d'incubation et quatre ans de recherche et d'écriture.

Conclusion provisoire

Ces quelques lignes brossant à grands traits ma démarche au long de ces années retracent donc, comme dit en préambule, une aventure d'écriture particulière fort différente de toutes mes entreprises littéraires antérieures. Il est évident que mon travail de **poète**, pain et peine quotidiens, n'a rien à voir avec les aléas et méthodes décrits ci-dessus. En ce domaine, qu'on me croie, le mystère s'épaissit...



Michel Huelin, Intérieur 13, 2014, Lambda Print, Fuji Cristal Archive Paper, 100 x 177 cm

Je peux dire assez simplement que c'est mon métier. Dans le sens où chaque jour je défais ou refais ce qui a été fait le jour précédent avec plus ou moins de réussite. Je n'ai jamais l'impression de terminer un travail. Une gravure répond à une sculpture. Cette sculpture à un dessin. Ce dessin à un photogramme. Le photogramme me donne l'idée d'une installation. Comme s'il s'agissait d'un grand tout où chaque élément trouve sa place et où chaque médium est utilisé pour ses qualités propres. J'essaie d'être le plus direct possible entre une idée et sa mise en forme. Chaque créateur a ses méthodes, ses habitudes, ses manies aussi pour travailler dans les meilleures conditions possibles.

Je ne voulais pas forcément devenir artiste. C'est une accumulation d'événements plus ou moins grands qui vous font prendre tel ou tel chemin. Un jour vous réalisez un objet. Cet objet n'est pas exactement comme vous l'imaginiez. Il manque un peu de ceci de cela. Vous vous dites qu'il faut le refaire ou en tout cas en refaire un autre plus proche de votre idée. Vous continuez comme ça pendant un certain temps et puis un jour, vous vous rendez compte que la chambre dans laquelle vous travaillez devient de plus en plus petite et qu'elle ne peut plus accueillir toutes ces constructions. C'est à ce moment-là que vous vous demandez comment vous allez continuer. Est-ce qu'il y a d'autres domaines qui vous intéressent davantage que les expériences en deux ou trois dimensions?

J'ai compris que ces objets et ces dessins me faisaient découvrir le monde. Le territoire que je pouvais explorer était infini. Il n'y avait aucune limite hormis celle que je me mettais à moi-même. Je me suis rendu compte que l'important était de rester libre le plus longtemps possible.

Ce n'est pas simple de dire pourquoi nous entreprenons un travail. Diverses circonstances, parfois insignifiantes, déclenchent une piste à explorer. Et là, peut-être, avec pas mal de chance, une idée va prendre forme en deux ou trois dimensions. Cela peut prendre beaucoup de temps ou aller très vite, il n'y a pas de règles. Pour la série des *Maisons* j'ai fabriqué d'abord un volume en verre. Les plaques découpées ont été assemblées avec de l'adhésif transparent. En posant l'objet au soleil pour le photographier, j'ai compris que son ombre portée était plus intéressante que l'objet lui-même. Cette découverte a donné une impulsion pour plusieurs suites d'héliogravures et de photogrammes.

Je crois que ce qui compte le plus dans ce processus créatif très fragile, c'est de ne jamais forcer les choses – les bloquer quelque part – mais plutôt de les rendre autonomes et fluides, le plus possible. En faisant bien attention à ce qu'aucune goutte de sueur ne perle sur le travail accompli.

Le jeu, que nous réservons habituellement aux enfants, est pour moi essentiel. C'est par le jeu que je peux remettre en question notre manière très codée de voir. Cette recherche me permet de déplacer les frontières, de repousser certaines limites, d'approcher le point de rupture. C'est le jeu et l'expérimentation qui favorisent la découverte de possibilités inaccessibles à la seule réflexion intellectuelle. L'environnement dans lequel j'interviens compte autant que l'œuvre. La sculpture *Unplusunégaltrois* conçue pour le bâtiment de la HES SO à Delémont n'aurait aucun sens sans sa proximité avec l'architecture à laquelle elle fait écho.

Le choix des matériaux est tout aussi déterminant. Le même objet construit en particules de bois (MDF) ou en bois massif (hêtre) change complètement sa dimension. Tantôt concrète, tantôt plus abstraite. Je l'ai testé dernièrement avec une sculpture intitulée *Table*.

Et puis il y a le spectateur que j'implique de plus en plus dans mon travail. Dans l'installation *La mise en abîme* à l'abbatiale de Bellelay chacun pouvait trouver son propre point de vue en se déplaçant.

Alors que je devais motiver mon désir d'intégrer l'école des Beaux-Arts de Sion il y a trente ans, j'avais cité Henri Michaux : « Si tu n'as pas pu gauchir ton existence, tu n'auras été qu'un appartement loué. » Cette référence est pour moi toujours d'actualité. Aucune exploration du monde n'est réellement possible sans quitter la zone de confort.

Mes propositions de dessins, sculptures, installations, photogrammes ou gravures, n'ont rien de définitif. Elles peuvent dans le meilleur des cas nous donner à voir autrement l'environnement dans lequel nous vivons.

Résumé de ma présentation semi-improvisée lors des Journées d'études de l'Institut jurassien

Seul musicien interprète à s'être exprimé lors des JE de l'Institut, j'ai tenté de mettre en lumière une manière, ma manière, « d'être à l'œuvre ». Le caractère intime de ces journées ainsi que leur organisation sous forme de tables rondes m'a permis de m'exprimer de manière très détendue et spontanée. Il est par conséquent difficile pour moi de retranscrire ce qui fut dit, raison pour laquelle je me contenterai d'un résumé des différents thèmes abordés.

– A la question des origines de ma pratique instrumentale, c'est la présence d'un piano dans le salon familial qui décida de mon apprentissage. Puis, amoureux des sonorités, de l'harmonie et des couleurs de mon instrument, les années de découverte et d'apprentissage renforcèrent ma passion pour la musique.

La chance m'a souri en me faisant croiser les chemins de professeurs d'exception qui se sont intéressés à mon travail et m'ont transmis un savoir, une méthode de travail et une exigence qui sont devenues miennes. Tout d'abord le maestro Bruno Canino au Conservatorio G. Verdi de Milan, puis le Professeur Hubert Harry au conservatoire de Lucerne avec qui j'ai préparé mon diplôme de virtuosité.

– La question du « comment je crée » a beaucoup varié au fil des années. Seul demeure invariable le travail solitaire au piano. Celui-ci varie en fonction des répertoires abordés. « Travailler – jouer », deux mots inséparables, synonymes de plaisir et de beauté, mais également porteurs de doutes, de découragement ... parfois.

Tout travail débute avec la partition que je dois m'approprier. Tel un peintre, je choisis une palette de sons et de couleurs qui épousent au mieux les différents plans de l'œuvre, les doigtés qui soulignent les phrasés. Lorsque le travail d'interprétation est suffisamment avancé, j'aime tester ma production auprès d'un public restreint, l'enregistrer. Ces étapes terminées, si j'en éprouve le désir, j'écoute l'œuvre interprétée par différents musiciens, manière de lever un dernier doute ou d'en créer de nouveaux.

Les deux questions sont indissociables pour moi. Quand je me mets à l'œuvre, je le fais pour moi, pour le plaisir, pour me surpasser, pour me rapprocher de l'œuvre et du compositeur ... Je le fais également pour ma famille et mes amis. Ils sont, en réalité depuis toujours, les premiers destinataires de tous mes efforts et mon réservoir d'énergie. Arrive enfin le public et le concert ; le grand frisson, mélange de peur et de courage, de trac, de sérénité. Après chaque concert, invariablement, renaît une question : « pourquoi ... pourquoi est-ce que je joue ? » et le désir de trouver la réponse à ce questionnement nous renvoie au début de ce paragraphe.

A ce stade, la musique est transmise sans mots. Facilitant le partage et la communication, l'enseignement de l'instrument est une réponse au « pourquoi ? ». Ici nous transmettons nos savoirs et savoir-faire, nous sommes des passeurs. Extraordinaire mission que celle-ci, mais orpheline si elle n'est pas associée à celle d'« accoucheur ». Partager et échanger, permettre au jeune de développer ses talents, de développer sa sensibilité spécifique donne sens à cette mission. Ensemble nous découvrons, nous inventons et partageons une même émotion.

Retour à la solitude, au travail. Il est temps de partir vers de nouveaux horizons, de faire de riches découvertes, de plonger dans mes passions. Une prometteuse journée, pas vrai ?

Lorsque j'ai commencé à étudier à l'Ecole supérieure d'arts visuels de Genève, je n'avais pas d'idées préconçues sur ce que j'allais faire. En peinture, je voulais simplement comprendre les matériaux, les liants, les pigments, les couleurs. Mon premier travail a consisté à déposer des couches de peintures sur des plaques de verre. Un peu par accident, les couches de peintures séchées se sont décollées de leur support et cette action que je n'avais pas prévue a été le point de départ d'un travail pictural que j'ai développé sur plusieurs années. Je versais successivement des couches de peintures sur des grandes bâches plastiques, en utilisant différentes sortes de peintures, souvent incompatibles entre elles, acryliques, vinyliques, alkydes ou synthétiques, j'observais les effets obtenus, les craquelures, les mélanges improbables. Après séchage, je décollais cette stratification de couches picturales et obtenais ainsi de grandes plaques de peinture sans support. Je les montrais alors posées sur le sol, sur une chaise ou dans l'angle entre le mur et le sol. La peinture s'affranchissait de son cadre et occupait l'espace réel du spectateur. Cette approche privilégie la matière et la sensualité plutôt que l'image.

Cette recherche de l'accident ou de l'imprévu a depuis été le moteur de mon travail. Comme je ne me sentais pas spécialement peintre, même si mon expérimentation des matériaux m'a amené à très bien connaître les particularités physiques et chimiques des différentes techniques picturales, j'ai en parallèle travaillé avec les nouveaux médias, principalement la vidéo et les montages sonores avec des séquences répétitives.

Paradoxalement, je suis venu après mes peintures sans support à une technique plus traditionnelle de peinture acrylique sur toile où je travaillais aussi par couches successives, mais de manière totalement différente. J'appliquais d'abord une épaisse couche de pâte acrylique de quelques centimètres, puis je posais une fine couche colorée, abstraite et gestuelle, enfin, en dernière couche, je peignais un paysage. Il y a dans ces peintures une contradiction recherchée: d'un côté la matérialité, l'épaisseur, le non-illusionnisme et en même temps, une image qui est superposée. Mais l'image n'apparaît qu'avec un certain recul, de près on ne voit que la matière et la couleur. Le paysage qui est éloigné par définition est traité comme une chose qui est proche, qui peut être touchée.

Dans les années 90, j'ai cherché à développer une peinture plus immatérielle, en utilisant des résines alkydes brillantes sur des supports en aluminium lisse. Avec cette peinture, la trace du pinceau disparaît, la surface devient ainsi réfléchissante, les reflets obligent le spectateur à s'écarter pour échapper à sa propre image. A l'opposé des paysages, la série d'intérieurs, d'architectures qui sont proches par définition, proches du corps, est traitée avec distanciation.

Depuis 2003, j'ai commencé à travailler avec des logiciels de modélisation et mené une réflexion sur le vivant et le virtuel. Je réalise des tirages photographiques de grands formats qui montrent une sorte de végétation polymorphe et proliférante, un peu comme un biologiste recréant un biotope dans son laboratoire.

La modélisation de modèles 3D, c'est un peu comme la peinture à l'huile, quelque chose de très technique, mais c'est aussi un outil que l'on peut détourner. D'une certaine manière, je triture les paramétrages numériques comme je mélange les techniques picturales en expérimentant, cherchant l'accident et l'imprévu. Le travail sur les textures et les couleurs rejoint beaucoup le travail du peintre, on peut créer des textures à l'infini, en modifiant les transparences, les reliefs, les réflexions, la luminance, la couleur.

Comme mes peintures, les tirages photographiques sont souvent de grands formats, ce qui accentue l'effet hypnotisant et déroutant de ces images. Le spectateur hésite entre une vision réelle ou totalement factice de la nature. On pourrait parler d'une sorte de biotope virtuel, les mutations, les catastrophes naturelles, les anomalies peuvent s'enchaîner dans une sérénité trompeuse. Les mouvements réalistes donnés à des formes irréelles plongent le spectateur dans le doute, jouent sur la confrontation entre ce que l'œil voit et ce qu'il sait, entre le tangible et les images mentales.

Actuellement, lorsque je travaille sur des images 3D, je ne sais pas encore sous quelles formes elles seront montrées. J'ai choisi un procédé ouvert, je n'exclus pas que telle image devienne un tirage photo, une peinture ou que telle autre soit animée ou s'intègre dans un dispositif plus complexe.

Dans mes travaux récents, la nature et les paysages s'invitent dans des intérieurs d'architectures dépouillées. Les murs, les sols sont traités soit avec des motifs, des reflets, des transparences ou des vides. On est à la fois à l'intérieur d'un espace complexe et dans un paysage simplifié, où le spectateur est amené à se positionner dans un espace qui n'est ni réel, ni virtuel, ni peint, mais mental.

Dans ma jeunesse le bourgeon de l'Art fut nourri sporadiquement et encore. Aisance en dessin, perception spatiale et plaisir profond pour l'imaginaire et les mises en situation, m'aidèrent à prendre possession de mes moyens d'expression. Dans tous les cas j'éprouvais une grande frénésie pour tout ce qui était expérimental, exploratoire ou du domaine de la spéculation intellectuelle ou plastique.

Bien plus tard, ces expériences fondatrices se sont révélées être du registre de l'Art, ou en tous les cas me permirent de m'en approcher en excitant ma curiosité. Auparavant, même les leçons suivies jusqu'à la maturité, sous l'égide d'enseignants auto-proclamés « de dessin », s'étaient révélées dénuées de perspectives et de sens, malgré l'aisance et le plaisir.

Il a fallu la rencontre d'un véritable pédagogue, Gottfried Tritten, démiurge convaincu de la nécessité de l'éducation artistique en aval, amoureux de la vie et engagé dans la création en amont, pour réveiller et faire éclore les prémices de ce qui allait me mener à un engagement complet.

Le bagage acquis était suffisant pour exercer le métier de pédagogue de l'art, (pendant une dizaine d'années conjointement avec l'enseignement des sciences naturelles), pour obtenir de grandes satisfactions professionnelles, pour s'engager tous azimuts dans les domaines connexes de la didactique, de la création de moyens d'enseignement, de la conduite de cours aux niveaux du secondaire et au niveau universitaire, donc à l'éducation artistique, à la formation de futurs enseignants ou à la formation continue de leurs aînés.

Las pour le pédagogue, cet élan initial n'a pu réprimer de vrais appétits de création, qui bientôt allaient étouffer l'enseignant. Un long congé de travail à Paris, des journées entières passées devant les toiles des maîtres au Louvre, Rubens en particulier, que je retrouverai au MET pour une série de travaux à la tempera, dans mon atelier de Brooklyn. Puis Florence, Venise, Milan, Cologne, Munich, Barcelone, Londres. Un choc à la Staatsgalerie de Berlin, par la puissance des toiles de Kiefer, de Richter ou de Baselitz, qui me laissèrent sans voix. Avec la conviction que si je voulais continuer sur ce chemin-là, je devais m'en donner les moyens, donc le temps: je décidai alors de quitter la moitié de mon pensum d'enseignant. Je fus donc artiste à mi-temps, lorsqu'il fallait tout apprendre, découvrir encore, c'est-à-dire combler

d'immenses lacunes, par des pans entiers de l'art. Cela signifiait apprendre par moi-même ce qu'une école d'art aurait tenté de faire; mais avec l'immense avantage d'acquisitions, d'expériences personnelles, conscientes ou intuitives. Vécus confrontés aux autres dans leurs ateliers, leurs expositions, leurs galeries. La vérité devint petit à petit l'expression du beau et de l'essentiel, et non la matière d'examens d'Écoles.

Il en fallait plus, en janvier 1990 je quittai le monde agréable, gratifiant de l'enseignement où tout m'était promis. J'y reviendrais plus tard pour quelques courts mandats universitaires ou gymnasiux, en tant qu'artiste pédagogue et pour mon plus grand plaisir.

Mais la messe était dite, seul l'atelier donnait dès lors du sens à ma vie, à côté de mes trois enfants. Mais il fallait apprendre à être. Les soucis dès lors étaient ceux d'un individu indépendant, seul à mener sa barque en faisant des choix cruciaux, impliquant les contenus, les formes et surtout la recherche de sens, sans cesse à redéfinir. Un artiste au service d'une attitude, revisitant ses savoir-faire, sans suivre un programme ou un cahier des charges: nul salaire pour être en fonction, pour remplir une tâche ou donner du sens à une institution. Les doutes et les incertitudes, des simulacres de réussites, des séductions stériles, des avancées et des reculs furent dès lors mes conditions de route.

Rien dans cet exposé qui admette la réussite, rien qui qualifie ou qui autorise la revendication de réussir: tout ici est affaire de pari, de projet, d'ambition d'être sur un chemin de recherche, à l'aune permanente de l'échec. Ainsi angoisse, conflits, lumineuse assurance ne sont pas des thèmes, mais des paramètres de base triviaux qui ne différencient pas les activités humaines, quelles qu'elles soient.

La question du sens de cet engagement d'artiste et des moyens mis en œuvre, elle et eux, se pose en permanence et définit très souvent les contours du vide, dans le contexte général, local, politique, culturel, humain, face aux défis existentiels. Le vide et la solitude.

Ce bref aperçu démontre qu'il n'y a jamais eu d'objectifs, si ce n'était un moyen ressenti, puis assumé, pour exister à la vie et à un engagement au monde du sensible, au monde réel par les moyens du visible et l'interrogation permanente sur le langage pictural (il ne peut y avoir d'objectif au sens de but, si tant est que le chemin est le but, qu'il ne peut être connu d'avance et que l'endroit où il mène est encore moins connu).

De la trace primale à l'élaboration d'un langage capable de rivaliser avec le langage contemporain ou de s'y mesurer, capable de déjouer les tendances mimétiques tout en assumant des racines traditionnelles, à même d'aborder, pour les revisiter, des contenus picturaux triviaux (paysages, objets, espaces, portraits, ou oeuvres des maîtres). Voilà.

Le public s'est constitué autour des résultats obtenus, y trouvant des plaisirs et de la satisfaction. Mon travail n'y trouve pas son sens pour autant, mais l'adhésion occasionnelle ou suivie à ma quête des sens, ce qui me permet de poursuivre sans concessions.

Il y a donc eu des déclencheurs, mais quels sont leurs apports d'énergie créatrice? Quelles balises sur le chemin? Non pas pour le borner, mais pour conforter toujours et encore le besoin de remise en question, pour donner le courage d'emprunter des tracés qui conduisent je ne sais où. Voilà des modèles d'attitude. Ces rencontres multiples, par les oeuvres, donnent du courage, donnent la force de continuer et surtout démontrent la nécessité de s'engager encore et toujours.

Il ne s'agit jamais ou rarement de modèles à suivre, mais d'encouragements. Ainsi l'oeuvre rencontrée d'artistes divers, apparaît comme la preuve de la nécessité de l'Art et de l'alternative à la matérialité du monde. Si modèle il y a, c'est dans la cohérence révélée entre forme et attitude, entre force d'engagement et qualité mises en oeuvre dans les contenus. L'art ici devient l'expression de ce qui est au plus profond de l'humain, sans jugement de valeur, sans à priori, mais révélation par démonstration.

Au départ, les maîtres, phares lointains, comme tout un chacun sur le chemin de l'Art, m'ont fasciné, donné le vertige, mis le pied à l'étrier. Je n'ai eu de cesse de les imiter, tout mais surtout partie, pour les revisiter et faire surgir grâce à eux des effets plastiques.

Les oeuvres des artistes qui m'ont marqué, me stimulent toujours par la force de leurs auteurs, par l'extrême clarté des propos, par leur évidence, quels que soient les moyens mis en oeuvre. Tout fragment même qui témoigne du tout, est oeuvre et fait sens. Ainsi mon parcours est jalonné de rencontres éclairantes : Eduardo Chillida, Willem de Kooning, Cy Twombly, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Per Kirkeby, Ed Moses, Louise Bourgeois, Gerhard Richter, Brice Marden, Richard Diebenkorn, Marlène Dumas, etc.

Mais très vite, dès le début du XXI^{ème} siècle, cette quête fructueuse est devenue stérile, il fallait devenir mon propre maître et mériter des pairs.

Je n'ai besoin d'aucun grigri, lieu ou conditions particulières pour mon travail, mis à part un atelier fonctionnel, ce qui est déjà beaucoup. J'ai besoin d'espace-temps, là où et lorsque le moindre soubresaut futile, la moindre vibration, la plus petite sensation, peuvent être amplifiés et entrer en résonance avec le projet. Là où le corps et l'esprit ne sont qu'au service et à l'affût des sensations nouvelles, libérés de réflexes acquis et donc ouverts aux émotions amenées par de nouveaux espaces d'investigation choisis par intuition.

Mais tout cela se nourrit d'observations, de sensations, d'impressions, de sentiments accumulés ailleurs, notés ou mémorisés, enfuis ou vibrants d'impatience de ressortir, ces formes, signes ou couleurs enrichissent en permanence celles de l'oeuvre en devenir, la contredisent, la rendent futile donc inutile parfois. Il s'agit alors de niveaux à atteindre, la hauteur de la barre est mise par l'excellence des oeuvres rencontrées, qu'elles soient littéraires, musicales, plastiques. La plupart du temps elles imposent une distance à franchir, le pas de plus à faire pour s'approcher un peu plus. Mais elles montrent le plus souvent le vide et imposent la modestie.

Quant au reste, il appartient à la sphère privée de l'activité, ne concerne personne ou alors ne servirait qu'à mettre l'artiste dans une position romantique d'un autre temps.

Le lien vers l'extérieur, l'engagement artistique à mon sens inséparable de la réalité du monde, donc avec une touche socio-politique, fait partie du quotidien. L'accaparement de l'atelier n'évite en rien la résonance vers l'ailleurs et vice versa. Le travail a pour conséquence l'émergence de traces dessinées ou peintes laissées à la sagacité d'éventuels spectateurs, voire collectionneurs ce qui alors crée les conditions socio-économiques de mon activité.

En conclusion, les questions posées obligent comme de bien entendu à trouver des réponses, j'irais même jusqu'à dire que la question crée la réponse. Mais la question n'existe pas dans le quotidien réel, c'est une abstraction dont l'oeuvre peut se passer.

Je constate que chaque fois que l'écriture m'amène à formuler ce qui est de l'ordre de l'intuition, du non-dit, du non-explicite, elle éclaire et cautionne ce qui justement est caché. Donc l'acte

d'écriture par rapport à l'acte de peindre, cerne en quelque sorte une partie de la pensée cachée dans les formes. L'esprit des formes d'Élie Faure, se dévoile un peu plus. Comme la parole devant une œuvre, l'écriture à propos de cette œuvre a le mérite (et peut-être le seul) d'instaurer un temps d'arrêt, un temps de critique, d'analyse et de contemplation pendant lesquels les formes et les couleurs pénètrent l'esprit, le contaminent, le fertilisent, le provoquent. Seule une œuvre véritable, c'est-à-dire, un artefact pouvant se revendiquer de l'Art, induira une prise de conscience, une sensation éclairante, nouvelle s'il s'agit d'une grande œuvre, qui amènera le spectateur à être convié dans le monde sensible de l'artiste. Pourquoi alors cet objet acquiert-il le statut d'œuvre, toute une littérature tente d'y répondre, mais comment se fait-il que l'individu ressent à ce point une émotion devant cette œuvre en particulier, et pas devant une autre, mystère.

Beaucoup d'artistes, de peintres en particulier, se méfient de la parole, l'œuvre n'en aurait pas besoin, on demande au peintre de savoir peindre, c'est tout. Au «bête comme un peintre» de Duchamp, s'ajoute alors le *peins et tais-toi*. Mais est-ce correct? Assurément non. Au contour de cette affirmation se dessine le contraire. Miguel Egaña dans son ouvrage *Bête comme un peintre ou Comment l'esprit vient aux artistes*, y dessine un portrait de l'artiste en animal intelligent, d'une intelligence contraire au système, faite d'idées, de décisions, de gestes et de positions, mais aussi d'indécisions, d'incertitudes et de paradoxes (sic).

La fréquentation assidue des expositions, l'étude et l'approche du discours d'artistes éminents montrent à l'évidence que l'œuvre précède le discours. Et même, et en moins, qu'alors le discours peut porter sur n'importe quoi. L'œuvre reconnue de l'artiste, nous amène à nous intéresser à elle ou à lui, qui est-elle, que fait-il, comment vit-elle, où vit-il?

Quels sont leurs propos sur tel ou tel sujet? Les conditions de la création sont au centre du discours, où, avec quoi, quand, comment, avec qui? Mais le contenu est là, installé dans l'écrin de son langage plastique, tout y est dit, tout y est montré. Encore faut-il voir, et non seulement regarder. Voir pour laisser la composante du mystère pénétrer jusqu'au profondeur de l'esprit. À: *l'art ne montre pas, il démontre*, (Wittgenstein?), succède: *l'art ne montre pas le visible, il rend visible*, de Klee.

La contemplation de l'œuvre, la période d'intensité sensorielle qui y est liée et qui y fait suite, généralement très longtemps, est résolument du domaine du mystère et exclut, par essence, le mode opératoire qui préside à son existence.

Note liminaire

Certains doutent que l'on puisse expliquer le processus de la création, qui leur semble un phénomène mystérieux et de caractère quasi divin. Ils se réfugient dans des explications banales qui parlent du grand et long travail de la création, nécessaire, harassant, des échecs intermédiaires, des doutes, qui seuls permettent, in fine, d'atteindre un résultat heureux. Ils l'expriment parfois en langage populaire et parlent de 99 % de transpiration pour 1 % d'inspiration... Bien sûr, tout cela n'est pas faux, mais quelles lapalissades !

Je crois au contraire que l'on peut parler du processus de création en architecture, l'expliquer, l'enseigner, l'appliquer. Il existe d'ailleurs dans l'histoire de l'architecture, depuis la plus haute antiquité, de nombreux traités de théorie de l'architecture. Un de mes confrères, qui commentait sa dernière réalisation, ne nous a-t-il pas récemment dit qu'il « écrivait » ses intentions avant que de dessiner, en brandissant le carnet qui ne le quitte pas ?

À la fin d'une vie de travail, de création et d'enseignement, il me semble urgent d'expliquer comment je comprends l'architecture aujourd'hui, ce qu'elle représente pour moi sur cette terre et sous ce ciel, comment je crée. Comprendre comment je crée, c'est comprendre le monde qui m'entoure et c'est, en même temps, me comprendre moi-même au plus profond.

Introduction

1. Il faut d'abord préciser que je crée des *projets d'architecture*, des dessins, et non de l'architecture, des constructions matérielles. Il est important de faire la distinction. De plus, le temps du projet n'est pas celui de l'action constructive, de la production proprement dite de l'objet architectural.

2. Pour moi, le domaine de l'architecture est vaste, il comprend autant la ville que la campagne, il recouvre la totalité du territoire. Il comprend également l'aménagement intérieur des bâtiments, les meubles, les objets, les couleurs. Il est donc nécessaire de comprendre que l'architecte a besoin de *plusieurs échelles d'étude*, en gros celles de l'urbanisme et de l'aménagement, puis celles du bâtiment considéré, et enfin celles de l'aménagement intérieur et de l'ameublement.

3. Pour moi, l'architecture comprend non seulement les trois dimensions de l'espace, longueur, largeur, hauteur, elle prend également en compte *la quatrième dimension, celle du temps* (cf. le livre fondateur de mon vieux maître à l'EPFZ Siegfried Giedion : « Time, space and architecture »). Avant de dessiner le moindre projet, j'ai besoin de procéder à une étude préalable approfondie de l'histoire du lieu au cours du temps. C'est uniquement en comprenant le passé que je serai capable d'insérer un nouvel objet de manière cohérente dans le tissu urbain, né d'incessants collages successifs à diverses époques.

4. Pour moi, *le vide* est l'essence même de l'architecture. On l'appelle aussi *l'espace*, il est immatériel. Il est formé, tenu et caractérisé par des murs construits, des planchers et des plafonds, pour les espaces intérieurs, par le sol et des façades de rues pour les espaces extérieurs. Il est important de *voir l'invisible*, dans les villes les espaces des rues et des places, dans les habitations, les espaces de vie, les chambres et les corridors de circulation. « La ville est une grande maison, la maison, une petite ville », c'est ce qu'écrivait déjà Léon Battista Alberti. Les rues sont des corridors, les places, des salons. L'espace représente l'essence même de l'architecture.



Les Indiens l'avaient déjà compris en tentant de représenter
la Déesse du Vide.

Comme dans cette sculpture, (puisque le vide est par nature invisible), seul l'espace « tenu », formé, peut devenir *un lieu*, un lieu de vie. C'est alors seulement qu'apparaît le génie du lieu, le *Genius loci*.

Lorsque je dessine un projet d'architecture, je dessine avant tout des espaces.

Les maîtres de l'architecture moderne, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, ont développé la notion d'*espace fluide*, un espace dynamique reliant plusieurs espaces, notion qui s'oppose à celle, statique, d'espaces cloisonnés et successifs des époques précédentes. Un développement considérable qui a marqué définitivement l'histoire de l'architecture.

5. Pour moi, les trois points de l'architecture définis par Vitruve à l'époque romaine déjà, conservent encore toute leur légitimité, bien que fortement complexifiés par les développements techniques successifs. Ils ont été repris et adaptés à l'époque moderne par Pier Luigi Nervi :

UTILITAS	FONCTION
FIRMITAS	STRUCTURE
VENUSTAS	FORME

UTILITAS : Il est évident pour chacun que l'architecture doit répondre au mieux aux activités pour laquelle elle est érigée. Lorsque c'est le cas, on dit que l'architecture est fonctionnelle, qu'elle répond à sa fonction. Le Corbusier parlait de la maison comme d'une « machine à habiter ».

FIRMITAS : Il est évident pour chacun que l'architecture doit être solide, résister aux éléments et à l'usure du temps. Ses matériaux doivent être correctement choisis et assemblés.

VENUSTAS : La beauté, évidemment. Non pas la fausse beauté de la décoration appliquée après coup, mais bien celle qui découle d'un accord parfait entre la fonction et la structure, les matériaux choisis, au-delà des modes et des actes de bravoure de certaines vedettes actuelles de l'architecture.

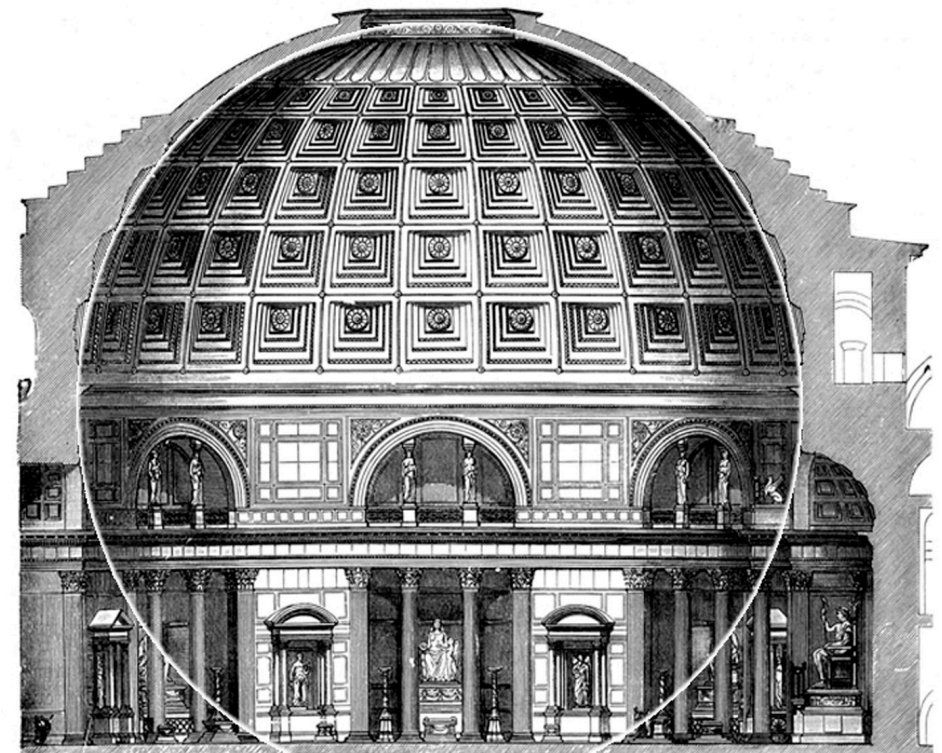
Dans ses « Dix livres d'architecture », Vitruve ajoute encore la notion d'économie (**OECONOMIA**), devenue si importante aujourd'hui. Je crois qu'il est aujourd'hui absolument nécessaire que l'architecte soit capable de construire pour le plus grand nombre dans un cadre économique adapté à ses moyens financiers. Le respect d'un cadre financier est devenu une nécessité pour que

l'architecte reste crédible dans notre société.

6. Pour moi, même si l'acte de création reste et restera toujours une tâche éminemment solitaire, le travail de la réalisation architecturale est devenu un *travail d'équipes*, dans lesquelles les intervenants deviennent toujours plus nombreux : ingénieur civil, ingénieurs en chauffage, ventilation, installations sanitaires, électricité, économie, énergie, acoustique, paysagisme, etc. Toutefois, l'architecte reste le chef et le coordinateur, l'âme de l'équipe.

Bases théoriques du projet d'architecture

1. Pour moi, dessiner un projet d'architecture cela veut dire retourner aux « *choses mêmes* » et à leur signification en même temps, dans le sens de la phénoménologie de Husserl. Les choses ont tout à la fois une existence matérielle et psychique. En construisant, l'homme ne cherche pas seulement à se protéger contre les éléments, il tente de créer **un lieu qui ressemble au monde, qui concrétise ses relations au monde, qui rassemble le monde** (gathering – thing, en anglais, selon Heidegger).



Le Panthéon, Rome, construit en l'an 125 par l'empereur Hadrien, contient le monde

Dans cette optique, la signification profonde d'un objet ne gît ni dans cet objet seul, ni dans le monde, mais *est ancrée dans sa relation avec d'autres objets de ce monde.*

En construisant son habitat, l'homme assure une *prise existentielle* sur le monde. L'architecture devient de ce fait un *artefact*, une œuvre d'art, qui représente une situation existentielle, qui la concrétise dans le but de donner à voir, de conserver et de transmettre cette signification. L'architecture est donc *la concrétisation de l'espace existentiel* et prend, de ce fait, valeur symbolique. Lorsque le symbole manifeste *la vérité*, il constitue la culture.

2. Pour moi, le projet d'architecture comprend toujours, s'il veut réaliser un espace existentiel, deux phases, successives ou parfois concomitantes, qui se différencient l'une de l'autre par des buts, des contenus et des moyens fondamentalement différents :

2.1 *une phase, encore immatérielle*, de mise en place géométrique des espaces, des volumes, articulés en une structure cohérente, tant en elle-même que par son rapport au lieu,

2.2 *une phase de matérialisation*, dans laquelle le projet se concrétise, se transforme en matériaux ordonnés et assemblés de manière cohérente, tant en eux-mêmes que par leur rapport au lieu.

Ces deux phases répondent aux deux grands *domaines de pensée* qui définissent l'espace existentiel :

L'ESPACE EXISTENTIEL

ESPACE	•	CARACTÈRE
ORIENTATION DANS L'ESPACE	•	IDENTIFICATION
OÙ?	•	COMMENT?
DIMENSIONS DE L'ESPACE ET DU TEMPS	•	DIMENSIONS QUALITATIVES
FORME	•	TECHNOLOGIE, MATÉRIAUX
GÉOMÉTRIE	•	GÉNIE DU LIEU

3. Premier domaine : *géométrie, ordre, topologie, maille, structure...*

Les formes architecturales sont toujours des *formes géométriques*, certaines aussi vieilles que l'humanité. Or, la

géométrie, particulièrement la géométrie à trois dimensions, est une science précise, qui édicte des règles strictes que l'architecte ne peut ignorer. Je me souviens avec nostalgie des cours particuliers de géométrie descriptive selon Monge que me donnait en été 1947, à Porrentruy, après une maturité classique grec et latin, le professeur Jobin, et particulièrement du dessin complexe des ombres portées de l'ensemble formé par l'intersection d'une sphère et d'un cône...

Les formes géométriques tissent des liens étroits avec *les nombres*, leur histoire, leur signification, la musique même. Le jeu des nombres entre eux conduit à la notion de *proportion*, au rapport avec la musique (sur un monocorde : 2 : 1 – octave, 3 : 2 – quinte, 4 : 3 – quarte, 5 : 4 – grande tierce, etc.), à la section d'or (0.618... – 1.000... – 1.618...), à la série de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...), et au *Modulor* de Le Corbusier, aux tracés régulateurs.

À l'instar de Paul Klee dans son « *Pädagogisches Skizzenbuch* », j'ai tenté de percer la signification profonde des formes de base de la géométrie à 2 dimensions :

le point, la ligne, l'onde, la spirale, le cercle, la croix, le carré, le triangle...,

ou, dans la géométrie à 3 dimensions :
la sphère, le cube, la pyramide...

ou, chez les modernes,
des notions de **balance** ou d'**équilibre**...

En assemblant des formes géométriques entre elles, on découvre les notions de **symétrie**, à un ou plusieurs axes de symétrie, de **translation**, de **rabattement**, de **rotation**, de **répétition**, de **combinaison** de ces notions les unes avec les autres, et on ne peut qu'être frappé par la proximité de ce processus de création avec celui du musicien qui compose une fugue.

Je travaille volontiers sur la base d'une **grille**, d'une **trame**, d'une **maille** (orthogonale, hexagonale, verticale), c'est un des moyens que j'ai trouvés de mettre de l'ordre dans mon projet.

On l'aura compris, pour moi, dessiner un projet d'architecture, c'est mettre de l'ordre dans le projet tout en lui donnant un sens, une signification. Comme le dit Roland Barthes : « L'œuvre d'art, c'est ce que l'homme arrache au hasard. L'homme est un fabricant de sens, un homo significans. Fabriquer un sens est plus important que le sens lui-même ».

4. Deuxième domaine : le structuralisme

Développé par Ferdinand de Saussure en 1916 pour l'étude de la linguistique, le structuralisme connut son heure de gloire avec l'adhésion à ses méthodes de travail des Levi-Strauss, Piaget, Barthes, Lacan, etc., puis fut abandonné et décrié... J'y ai trouvé mon miel.

Pour les structuralistes et selon Lalande, une structure (qui, dans ce sens, n'a rien à voir avec le système porteur d'une construction) est **un ensemble formé de phénomènes solidaires tels que « chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans sa relation avec eux »**. On ne saurait mieux définir un projet d'architecture.

Le structuralisme est une méthode de travail et de pensée (il n'y a pas d'œuvre structuraliste), qui consiste à décomposer, puis à recomposer, à découper puis à agencer, à analyser puis à synthétiser. Comme le dit Roland Barthes : « Quoi de neuf après cette opération de décomposition et de recombinaison ? **L'intelligible général** ».

Sans vouloir développer trop avant, je peux dire que les notions de syntagme, de relation syntagmatique, puis de paradigme, de relation paradigmatique, de sens dénoté et de sens connoté, de métonymie et de métaphore, de classe et de typologie, m'aident à développer ma pensée et le projet d'architecture qui est sur ma table.

Tout ceci peut paraître bien abstrait et bien théorique. Ce l'est évidemment, mais je ne saurais assez insister sur le rapport étroit au corps de cette pratique par l'intermédiaire du **dessin** et de sa manœuvrabilité. **L'œil et la main** sont concernés au premier chef.

5. Troisième domaine de pensée : caractère, matérialisation, genius loci, métier

C'est en se matérialisant que le projet d'architecture gagne son **caractère**, se lie de manière cohérente à la nature profonde du lieu, à son paysage, à sa culture, à son climat, à sa lumière particulière. C'est par ces qualités que les hommes peuvent **s'identifier** au « pays » où ils vivent, où ils sont nés, peuvent se sentir de quelque part, d'aimer revenir « chez eux » après avoir voyagé à travers le monde.

Ce caractère permet de trouver un accord avec le monde, de faire amitié avec lui. Il répond à la question : « **Comment** sont faites les choses ? ».

Il dépend du choix et de l'usage des matériaux, de l'échelle choisie, des couleurs. Il dépend de la manière dont sont traités ces quatre éléments primordiaux du projet d'architecture :

le socle le couronnement le coin l'ouverture

Les problèmes de technologie, d'énergie entre autres, prennent dans cette optique une valeur toujours plus grande.

On peut relire avec profit le long et célèbre article de Heidegger : « *La question de la technique* ». Selon lui, l'essence de la technique n'a rien de technique. L'idée de la technique consiste dans la coexistence de trois moments :

Scientifique Technique Artistique

Pour les Grecs, la techné est l'aptitude à utiliser certains moyens en vue d'une certaine fin, tout à la fois talent manuel et intelligence du but, habileté de l'artisan et de l'artiste. C'est, de plus, le dévoilement que produit la vérité dans son apparaître, la production du vrai dans le beau.

Le choix des **matériaux** est dans cette optique fondamental, le projet d'architecture n'est pas le même si l'on prévoit d'empiler des briques ou des pierres, si l'on prévoit d'assembler des poutres de bois ou de métal, si l'on prévoit de couler du béton dans des moules ou des coffrages.

On le comprend, les **connaissances professionnelles** de l'architecte, sa connaissance des matériaux et de leur mise en œuvre, des phénomènes de physique du bâtiment, de résistance à la pluie, au froid et à la chaleur, d'économie d'énergie, de coûts de la construction, etc. prennent ici une grande importance.

Conclusion

J'ai tenté de répondre à la question: «Comment je crée?»... et me rends compte, à la fin, que chaque projet a suivi, souvent dans la souffrance (Paul Valéry: «*danser avec des chaînes*»), des chemins différents et à chaque fois imprévus. Malgré mes explications, quelque chose de mystérieux subsiste dans le processus de la création, et c'est probablement bien ainsi. Mais cela ne m'empêchera pas, encore et encore, de chercher à comprendre comment je crée, pourquoi et pour qui.



1964 Maison en briques à El Port de la Selva, Catalogne espagnole



2007 Maison en béton armé à Neuchâtel

Comment je crée, pour qui, pourquoi?... prenez mes images pour toute réponse, que diable; ne sont-elles pas suffisamment éloquentes?!?

Bon... peut-être pas, après tout, et cela pourrait même être source de malentendu. Alors autant qu'il n'y ait pas d'équivoque, c'est moi qui vous le dis: je ne suis pas un créateur.

Je n'ai pas d'imagination, je n'invente rien. Au mieux je donne à voir. J'interprète.

Et s'il y a un peu de création dans mes travaux, c'est uniquement que je sais retranscrire et décliner en formes visuelles le monde qui m'entoure, que je me tiens en embuscade, en quêteur de sens pour tenter d'en décrypter les codes.

La photographie me le permet. Parce que, si elle est au quotidien mon métier et mon gagne-pain, elle aura, plus que tout, déterminé mon rapport au monde. Elle est une façon de prolonger ma curiosité, de donner corps à mes interrogations et, pour tout dire, le seul palliatif efficace à ma timidité...

Je m'en sers, elle me sert. Elle est une maîtresse exigeante et je ne suis pas un amant hors norme, mais nous nous pratiquons maintenant depuis plus de trente ans. J'y projette des désirs dont elle me renvoie les limites et nous formons un couple chameilleur, tous deux mus d'une crasse mauvaise foi dès lors qu'il s'agit de donner crédit à la raison de l'autre, mais incapables, en notre for intérieur, d'en faire l'impasse. Je l'aime, quoi!

J'interprète, donc, et ce rôle me convient. C'est un travail d'équilibriste; saisir et savoir redonner, traduire sans trahir. Je me suis souvent senti dans la délicate et peu confortable position d'un soliste face à son concerto : être suffisamment personnel pour marquer sa singularité mais rester en retrait, au service de sa partition, de son compositeur ; parce que l'on a à faire à une écriture qui nous dépasse, qui n'est pas la nôtre et qu'il s'agit de l'aborder avec humilité.

Mon rapport au réel est celui-là et je voudrais que ma photographie puisse se lire dans cet esprit – parce que je suis persuadé qu'interpréter, c'est avant tout utiliser cette merveilleuse possibilité qui nous est donnée de partager ce qui ne nous appartient pas.

Alors, si mes images ont – ne serait-ce qu'un peu – contribué à nourrir une réflexion, suscité un débat ou plus simplement invité à la contemplation, alors je me sentirai justifié dans ce rôle de passeur.

Mais créateur, définitivement non!

Comment je crée



Michel Huelin, Indoor 2, 2015, Inkjet, Hahnenmühle fine art paper, 90 x 164 cm

J'ai dit ailleurs (« Faire de l'histoire », dans *Ego-histoires*, Neuchâtel, Alphil, 2003, p. 79–94) comment j'étais venu à Clio, spécialement à l'histoire régionale, en donnant un caractère peut-être trop artificiellement rationnel à une vocation : « Le sens et le plaisir de l'histoire, c'est mon père, chef décolleteur, qui s'est chargé de me les donner ... Enfant, on ne défile pas impunément, année après année, aux côtés du premier trombone de la fanfare municipale au cortège des Fêtes du peuple jurassien à Delémont... ». A partir des années 1990, mes travaux ont embrassé un espace plus large, du petit pays vers l'Europe huguenote. Et la retraite a coïncidé avec le passage au récit et à la fiction ; par là, j'ai sans aucun doute voulu témoigner d'une existence bien entamée. Serait-ce la tentation de vivre une seconde fois certaines expériences de vie ? Plutôt le sentiment que le temps de la création est désormais compté et que l'évolution intervenue a échappé largement à la réflexion.

Avec le recul, afin de comprendre les œuvres historiques de longue haleine, menées à chaque fois une décennie durant, en collaboration¹ ou en solitaire, il conviendrait déjà de lier hasard et nécessité. *Porrentruy sous-préfecture du Haut-Rhin* (Neuchâtel, La Baconnière, 1980), *Nouvelle Histoire du Jura* (Porrentruy, Société jurassienne d'Emulation, 1984, en collaboration) et édition critique du *Journal de ma vie* du pasteur Théophile Rémy Frêne (Porrentruy/Bienne, Société jurassienne d'Emulation/Intervalles, 1993-1994, 5 volumes, en collaboration) expriment ma fidélité à un terroir et à ses habitants, Jurassiens du Nord comme du Sud, auxquels je voulais rendre leur histoire² dans un contexte élargi, variable au fil des ans, me refusant à faire du Jura un cas d'espèce. Mais la volonté de servir le pays natal aurait-elle pu prendre d'autres formes si je n'avais pas été aussitôt désabusé par l'expérience très brève du Parlement des jeunes du Jura ? Cet épisode m'avait tôt persuadé que je n'avais rien à attendre personnellement dans une enceinte politique, où les manœuvres de couloir éliminaient d'emblée ceux qui me semblaient apporter des réponses nuancées à la complexité

des situations. Lecteur en linguistique appliquée, n'aurais-je pas choisi cette discipline marquée par le structuralisme, alors à la pointe de la mode académique, si un futur maître de thèse ne m'avait offert un jeudi après-midi certaine satisfaction que je peux juger puérile aujourd'hui, efficace pourtant, à l'occasion d'un séminaire d'histoire suisse consacré aux chartes confédérées ? Par défi, j'avais choisi « Berne 1353 ». La présentation de l'étudiant était invariablement suivie d'une kyrielle de questions et de commentaires. Ce jour-là, après un bref silence qui pouvait être lourd pour certains, le maître se tourna vers l'assistance et décréta : « Mesdemoiselles, Messieurs, vous venez d'assister à la naissance d'un historien. Nous pouvons passer à la suivante... ». Cependant, la descente en flèche, injustifiée, d'un Biennois au cours d'une séance réservée aux mouvements ouvriers au XIX^e siècle me persuada que mon projet initial, idéologique, pour rester fidèle au Moutier des mécaniciens et des décolleteurs, de consacrer une thèse à l'anarchisme des Montagnons ne trouverait pas un climat très favorable en pays neuchâtelois, résidence obligée pour qui tenait à faire passer les réalités de sa vie et ses obligations familiales en priorité.

Je me propose aujourd'hui d'examiner comment, sans abandonner complètement la veine jurassienne, je me suis ouvert à d'autres champs d'étude, sautant sans transition du cadre natal à l'Europe, singulièrement centrale et orientale. Sans oublier cet autre basculement, des recherches qui épousent un mouvement inverse de la chronologie : du XIX^e siècle à celui de Voltaire et Rousseau. Dans le même temps, on peut se demander si aujourd'hui l'historien écrivant ne cède pas la place au littérateur que laissent lointainement entrevoir des travaux sur Arthur Rimbaud³, pour ne pas dire à l'écrivain. C'est à travers ces évolutions et les trois œuvres principales qui en sont résultées, si j'excepte les éditions critiques de textes⁴, que je souhaite ouvrir quelques perspectives sur mon activité créatrice de retraité : à travers *Des Suisses dans la République des Lettres. Un réseau savant au temps de Frédéric le Grand* (Genève, Slatkine, 2007), *Tiananmen pour décor. Chronique pékinoise* (Fontenais, Malvoisins, 2009) et *Nuits arc-en-ciel*, roman (Fontenais, Malvoisins, 2014).

¹ Mon parcours est jalonné de collaborations bénéfiques. Au risque d'en oublier plus d'un, je pense à François Kohler et à Bernard Prongué, à Jean-Marc Debar et à Cyrille Gigandet, à Bernard Bédard, à Michel Cassan et à Frédéric S. Eigeldinger, à Pierre Bühler.

² L'enjeu n'est apparemment pas toujours saisi par tous, puisqu'en 2014 les Editions Intervalles ont mis au pilon les exemplaires restants du *Journal de ma vie* sans en avertir les auteurs.

³ *Table de concordances rythmique et syntaxique des « Poésies » d'Arthur Rimbaud* (Neuchâtel, La Baconnière, 1981, 2 vol., en collaboration).

⁴ *Lettres de Genève (1741-1793) à Jean Henri Samuel Formey* (Paris, Honoré Champion, 2010, en collaboration) ; Alexandre Voisard/Maurice Chappaz, *Autour de Liberté à l'aube. Correspondance 1967-1972* (Fontenais, Malvoisins, 2010) ; *Emer de Vattel à Jean Henri Samuel Formey. Correspondances autour du Droit des gens* (Paris, Honoré Champion, 2012) et *Emer de Vattel, Les fourmis et autres œuvres conjecturales* (Montreux/Yverdon-les-Bains, Stentor/Maisons d'ailleurs, 2014, en collaboration).

A propos de ma carrière d'enseignant, en exagérant quelque peu, j'ai coutume de prétendre que je n'ai obtenu que ce qu'on m'a offert. D'ailleurs, suivre ce parcours académique ne permettrait pas nécessairement de comprendre non plus toutes les inflexions données à mon activité créatrice. La prégnance du hasard dans une destinée ne remonte-t-elle pas parfois à une existence prénatale? Vivrais-je si un instituteur franc-maçon, mon grand-père paternel⁵, qui envisageait d'émigrer, ô horreur! aux Etats-Unis d'Amérique, n'avait pas succombé à la fameuse grippe espagnole le 11 juillet 1918? Et que serais-je devenu si un orphelin inconsolable, son fils décolleteur⁶, ne m'avait pas désigné pour continuer la chaîne familiale des enseignants, faisant de moi un instituteur au maillot, comme il existait des prêtres au maillot en pays catholique sous l'Ancien Régime? Plus près de nous, les inflexions apportées à mes sujets d'étude – champ international succédant à l'histoire régionale, histoire moderne et abandon de l'époque révolutionnaire et napoléonienne, voire création littéraire – ne trouvent-elles pas leur impulsion dans ce surprenant double appel non sollicité d'avril 1989: ouvrir une section de français au Bureau des services diplomatiques de Pékin avec un mandat onusien et enseigner l'histoire moderne à l'université de Limoges parce qu'un titulaire socialiste venait d'être élu député à l'Assemblée nationale française? Enfin, les lecteurs d'un premier roman (pour faire court, un couple face à la maladie mentale) discerneront rapidement que pour se livrer à cet exercice, il faut avoir côtoyé longuement les abîmes. Et pourquoi justement ses proches atteints? Pourquoi? La vie reste si riche, parfois si cruelle et si déroutante.

Au sujet *Des Suisses dans la République des Lettres*, je ne répéterai pas ce qui fait le quotidien de tout historien: lectures et recherche archivistique, analyse et écriture, colloques spécialisés. De même, je ne vous infligerai pas les deux classeurs fédéraux de glanures accumulées pour *Tiananmen pour décor* (de la fiche «Les abaqués. Comment les anciens Grecs ou les Chinois calculaient rapidement et sans chiffres arabes» à «Grande croisière sur le Yang Tsé») ou pour *Nuits arc-en-ciel* (de «Amour et les quatre profils de l'infidélité» à un extrait photocopié de «Matthias Zschokke, Maurice à la poule»), ni les multiples refontes de deux textes plutôt brefs, mais peut-être l'exemple de récentes lectures «récréatives»

afin de voir si cela «tient»: Maurice Chappaz, *Journal intime d'un pays* (Pierre-François Mettan éd., Paris, La Conférence, 2011) pour la fidélité à un terroir; Tolstoï, monument intimidant, rassurant quand je constate que le critique dispose de pas moins de trois rédactions successives de *La Mort d'Ivan Ilitch*, nouvelle que j'admire par-dessus tout (Folio Classique, Françoise Flamant trad. et éd.). Je n'ai guère de rituel d'écriture, sinon le recours à de roboratives promenades pour surmonter les blocages, mais à coup sûr je recèle en moi un degré d'opiniâtreté dans la poursuite d'un objectif qui permet de déclarer que je n'ai pratiquement jamais abandonné une entreprise. Si, une fois, un premier sujet de thèse de doctorat en histoire, «La réunion de l'ancien Evêché de Bâle aux cantons de Berne et de Bâle». Peu d'intérêt pour la négociation diplomatique, comme j'ai coutume de le prétendre, ou acte manqué, symptomatique?

Je préfère, pour chacune des œuvres les plus récentes, revenir au concept de hasard et de nécessité, à commencer par *Des Suisses dans la République des Lettres*. Universitaire hybride malgré moi, professeur de langue et civilisation françaises et chercheur en histoire, j'ai été conduit à privilégier un sujet, la diffusion du français en Europe sous l'Ancien Régime et à son enseignement par le préceptorat. A l'automne de 1993, un colloque, le Romanistertag de Potsdam et sa coïncidence avec la réouverture de l'antenne est-allemande de la Staatsbibliothek zu Berlin m'ont donné la possibilité de découvrir un fonds largement oublié depuis l'Entre-Deux-Guerres, la volumineuse correspondance du secrétaire perpétuel de l'Académie prussienne au XVIII^e siècle. J'y ai trouvé des centaines de précepteurs et gouvernantes actifs dans l'Europe nordique et orientale et je pouvais m'attaquer à la confusion entretenue par la recherche hexagonale entre Français et francophones. Une décennie plus tard, malgré trois assistants Fonds National suisse de la Recherche Scientifique (FNRS), une quinzaine d'articles dans des revues spécialisées, je restais sur ma faim. Les «vacances éternelles» de la retraite m'ont offert la possibilité de donner la synthèse souhaitée, destinée à un large public d'historiens et d'amateurs qui ne soupçonnaient pas nécessairement l'ample ouverture au monde des réseaux savants anciens. A cette occasion, j'ai été frappé par l'observation d'un ami écrivain qui m'a fait remarquer qu'à partir de l'entrée en scène *Des Suisses dans la République des Lettres* on pouvait facilement imaginer une suite romanesque.

Tiananmen pour décor a paru à l'occasion du vingtième anniversaire des «événements», euphémisme encore toujours utilisé en Chine pour la nuit tragique du 3 au 4 juin 1989, répression sauvage de l'aspiration à davantage de liberté qui

⁵ Albin Bandelier a laissé un récit de la mobilisation 1914-1918: *Mon journal, 1914-1918* suivi de *Travaux maçonniques* (Peseux, Chez le Glossateur, 2012).

⁶ Jâmes Bandelier a livré des mémoires, partiellement publiées: *Mémoires d'un contremaître, 1914-1955* (Peseux, Chez le Glossateur, 2012).

fit à Pékin uniquement entre 1300 et 1400 morts. En retraite, de façon récurrente, je rêvais de ma déjà lointaine mission. Je continuais à m'informer sur le pays et entretenais une certaine proximité avec lui par la pratique du *qi gong*, cette gymnastique douce pour garder la forme physique. Or, ce qui me frappait alors, c'est que les études et les récits évoquaient invariablement, ou la révolution culturelle maoïste, ou la fulgurante ascension économique du sous-continent communiste. Personne ne s'intéressait à l'immédiat après-Tiananmen, cette courte période d'incertitude que j'avais éprouvée, lourde de menaces pour les habitants de la capitale. Il m'a fallu dix-neuf ans pour digérer cette expérience imprévue et six mois pour la traduire en mots : j'ai pour ce faire dû brimer les réflexes de l'historien (ne pas se perdre dans la recherche documentaire, ne garder la grande Histoire que comme décor) et j'ai volontairement privilégié la rencontre interculturelle, celle de deux langues, celle d'usages quotidiens, de mentalités et de systèmes politiques différents, sans gommer les approximations et les malentendus.

Nuits arc-en-ciel procède du même désir de témoigner d'une expérience de vie, presque un demi-siècle, sublimée par la fiction : de manière originale, honnêtement, sans préjugés ni retenue. Même si écrire sur la maladie mentale, sur l'esprit souffrant reste un sujet difficile, angoissant⁷. Promener un miroir autour de soi pour étoffer sa fiction tout en concédant que l'auteur est aussi dans le miroir, pour tendre ce miroir aux autres⁸. Face aux atteintes les plus graves de la maladie psychique, schizophrénie et états maniaco-dépressifs, fictions et témoignages directs se focalisent le plus souvent soit sur les patients, soit sur les proches. Ma singularité, c'est d'avoir ressenti le besoin de me concentrer sur l'interaction entre les uns et les autres, qui plus est de passer par un couple qui, en la circonstance, fléchit mais ne rompt pas, là où l'abandon domine. J'en parlais à mes amis depuis longtemps ; je ne m'y suis mis qu'à l'automne de 2012. J'ai avancé lentement dans ce projet, à l'instinct, avec l'image immédiate des « nuits arc-en-ciel » pour caractériser un moment de la vie d'Emma et de Nathan. Les « nuits » m'ont offert le développement,

l'« arc-en-ciel » la tonalité. Ces personnages, ils en ont vu de toutes les couleurs, le pire et le meilleur, le sombre et le lumineux. J'ai tenté de rendre leur vérité sans préjuger de l'effet que cela peut produire sur les lecteurs potentiels et sur les miens. Des paysages connus et aimés, le Jura et son piémont neuchâtelois, le Maghreb, des musiques, des tableaux, quelques repérages et des marqueurs historiques ont apporté le décor. Des lecteurs choisis, mon épouse, deux éditeurs de ma connaissance et un professeur de littérature française, m'ont encouragé à soumettre le manuscrit au public. Une première adhésion non sollicitée exceptée (l'ouvrage a paru aux Editions des Malvoisins en 2014), j'ai fait aussi, pour la seconde fois, l'expérience des refus convenus des éditeurs français et suisses : « votre ouvrage, intéressant et bien écrit, ne nous a pas semblé compatible avec notre ligne éditoriale » ; « notre comité de lecture n'est pas unanime » ; « nous recevons chaque mois environ cinq cents manuscrits ». Je persiste et signe : un « créateur » me semble légitimé, parce que vraiment utile, quand il exprime une vérité cachée ou peu représentée.

⁷ Aussi la *Bibliographie jurassienne 1928-1972* n'enregistre-t-elle qu'une seule mention de la « Maison de santé de Bellelay », fondée en 1899, sur 27 occurrences réservées à cette localité. Le colloque du 20 septembre 2014 « Bellelay 1714-2014. Des chanoines prémontrés à l'espace d'art contemporain » ne se montre pas plus généreux. On y a évoqué les épisodiques brasserie et verrerie de Bellelay du XIX^e siècle, mais pas la Clinique psychiatrique plus que centenaire.

⁸ « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. » (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, II, XIX, p. 357, éd. Garnier 1960).

Pour répondre à la question formulée en titre, je vais m'inspirer d'un roman dû à la Japonaise Yoko Ogawa : *Le mystère de la formule d'Euler*. C'est dans le genre *Les mathématiques pour les nuls*, mais ici sous la forme d'une histoire à deux personnages, d'une part un ancien professeur victime de troubles de mémoire à la suite d'un accident et dès lors emmuré dans son univers mathématique, d'autre part sa nouvelle femme de ménage, qui se met aux maths pour pouvoir dialoguer avec son patron. Il lui enseigne certaines propriétés des nombres et elle s'étonne d'apprendre que ces résultats remontent aux anciens Grecs. « Les nombres sont donc aussi vieux que ça » ? Réponse : « Les nombres existent depuis toujours. Les mathématiciens n'inventent rien, ils découvrent » !

C'est un peu ce que j'avais pensé en prenant connaissance du thème de ce colloque, et ce à partir du raisonnement suivant : si Mozart n'avait pas vécu, toutes ses œuvres nous manqueraient, tandis que si Newton n'avait pas existé, d'autres que lui seraient parvenus à la loi de gravitation et à la notion d'intégrale. Il y aurait donc d'un côté les artistes et les écrivains qui créent, de l'autre les scientifiques qui découvrent. A la réflexion pourtant, ce clivage paraît bien simpliste. Michel Mayor n'a pas découvert ses exoplanètes, les scientifiques du CERN n'ont pas détecté les bosons de Higgs en méditant tranquillement, comme Newton, sous un pommier. Il a fallu *inventer* de nouvelles méthodes d'observation et *construire* de nouveaux appareils de mesure. Le vocabulaire demande donc à être élargi.

La même remarque vaut aussi pour les mathématiques. Le problème de la quadrature du cercle, formulé 450 ans avant J.-C., a trouvé son épilogue en 1882 grâce à des développements qui auraient été tout à fait incompréhensibles pour les Anciens, notamment grâce à la formule qui donne son titre à mon roman. C'est simple, mais qu'est-ce que cela veut dire ? Ici, la femme de ménage et même la romancière semblent totalement perdues. On demande au professeur :

- Ce i dans la formule, c'est quoi ?
- Un nombre imaginaire.
- Et ces nombres, on les trouve où ?

Le professeur se frappe alors le front : « Là » ! Ce ne sont donc pas des objets qui nous viennent de la nuit des temps,

mais des *créations* de l'esprit humain. Encore faut-il préciser que cette création fut un ouvrage collectif, et de très longue durée. Les nombres imaginaires ont été introduits à la Renaissance par des algébristes qui en avaient besoin pour leurs calculs, mais qui s'en méfiaient comme s'il s'était agi de fausse monnaie. Il fallut attendre le XVIII^e siècle pour qu'ils acquièrent un statut légitime et même le XIX^e pour qu'on exploite les structures qu'ils permettent de construire. Les théories mathématiques sont ainsi des édifices patiemment bâtis et dont on refait périodiquement les fondations. L'ambition des chercheurs est donc d'abord de participer à cette construction, bien avant de songer à d'éventuelles applications (du moins s'ils pensent avec Platon que les mathématiques appartiennent au monde des idées).

Voilà la première caractéristique de notre discipline : celle d'une science qui prend ses distances avec le réel. La deuxième, qui en découle, est que nous n'avons pas besoin d'observer, de mesurer, de récolter des données : toutes les données sont sur la table, comme les figures sur un échiquier. Il suffit de trouver une voie menant au résultat souhaité, donc une chaîne d'arguments logiques reliant les hypothèses à la conclusion. S'il manque un seul maillon, tout s'écroule, et c'est là une troisième caractéristique : la réponse aux questions posées doit être oui ou non, alors que les chercheurs en médecine ou en sciences économiques peuvent se satisfaire d'un « généralement » ou d'un « vraisemblablement ».

Ayant ainsi esquissé notre cadre de travail, je vais tenter de décrire les clés de la réussite. Il faut bien sûr, comme partout ailleurs, une méthode et un fond de connaissances. Les rudiments de la méthode, je les ai déjà acquis à l'Ecole cantonale de Porrentruy avec M. Jobin, un professeur qui jugeait le chemin à suivre plus important que le but, la démonstration plus importante que la mémorisation : « Penser à la définition, supposer le problème résolu, faire abstraction d'une donnée... » .

J'en viens maintenant aux connaissances, découpées en tranches dans l'enseignement (algèbre, géométrie, analyse, etc.), mais qu'on découvre étroitement liées dans la recherche. Pour illustrer ce propos, on peut revenir à la quadrature du cercle, problème d'essence géométrique et cependant résolu (résolu négativement, mais résolu quand même) avec des méthodes d'algèbre et d'analyse. On a donc besoin d'un certain flair pour deviner dans quels tiroirs se trouvent les outils appropriés.

Et cela ne suffit toujours pas ! Il faut encore, quelque part, une étincelle. Je vous en donne un tout petit exemple qui date déjà de 1969. Cette année-là, j'avais rencontré lors d'un congrès à

Clermont-Ferrand mon ancien directeur de thèse, M. Schmetterer, qui enseignait à Vienne et que je voyais donc rarement. Dans sa conférence, il nous avait exposé des résultats étonnants, mais en utilisant une hypothèse qui m'avait semblé suspecte. Je le lui avais dit, il avait accepté mon objection et j'étais rentré à Berne après lui avoir promis de tirer les choses au clair. Je me mis donc à réfléchir, une semaine, quinze jours, un mois,... Rien, sinon une corbeille à papier pleine de tentatives avortées! Dans une telle situation (qui n'est pas exceptionnelle), on range son problème dans un coin de son cerveau et on va de temps en temps regarder s'il y a fermentation. Cette fois, le déclic se produisit dans un train qui m'emmenait vers un centre de recherche en Forêt-Noire, où je devais retrouver M. Schmetterer. Subitement, je réalisai qu'au lieu de m'obstiner à vouloir démontrer l'hypothèse litigieuse, j'aurais avantage à chercher un exemple où elle serait mise en défaut. Et, en sortant du train, j'en avais trouvé un, que je pus présenter lors de notre réunion !

Je signale en passant que le centre de recherche en question est un endroit idéal pour travailler. A l'époque où j'y allais, donc au XX^e siècle, il n'y avait pas de télévision, à peine un ou deux appareils de téléphone dans le vestibule pour les cas d'urgence et un personnel presque invisible. On s'y trouvait donc comme dans un monastère, avec le climat de tranquillité qui permet de se concentrer sur un seul et unique problème. Cette manie de nous enfermer dans une bulle nous vaut à l'occasion quelques piques. La femme d'un célèbre mathématicien français, à qui l'on demandait comment travaillait son mari, eut un jour cette réponse: « Il n'y a pas de grande différence entre un mathématicien qui travaille et un mathématicien qui dort »!

Vous allez peut-être m'interroger sur la place désormais occupée par l'ordinateur. Je vous dirai que les matheux l'utilisent comme tout le monde pour chercher des informations et des références, parfois aussi pour résoudre numériquement des problèmes particuliers ou pour tester des hypothèses, mais rarement pour démontrer des théorèmes. Ceux-ci, en effet, concernent le plus souvent une infinité de cas, ce qui n'est pas à la portée d'une machine.

Paradoxalement, l'optimisme était beaucoup plus grand il y a environ un siècle, donc avant l'apparition du premier ordinateur. On était encore sous l'influence de la pensée positiviste, la science remplaçait la religion, les mathématiques en formaient la base et cette base ne pouvait être qu'infailible. David Hilbert, qui était alors le chef de file de l'école allemande, croyait sérieusement qu'on pourrait construire une « machine à démontrer », donc capable de

discerner le vrai du faux dans un cadre axiomatique donné. L'un des premiers à manifester son scepticisme fut Ferdinand Gonseth (1890-1975), qui allait devenir membre fondateur de l'Institut jurassien. Dans son ouvrage *Les Fondements des Mathématiques* de 1926, il écrit ceci: « Les systèmes axiomatiques ne sont pas l'expression d'une *vérité* absolue, ils sont l'expression d'une *croyance* à l'efficacité des idées abstraites ». Ces propos quasiment hérétiques allaient être confirmés en 1931 déjà, lorsque l'Autrichien Kurt Gödel publia son théorème d'incomplétude. Celui-ci dit que, mis à part les cas élémentaires, les systèmes d'axiomes ne peuvent pas se justifier eux-mêmes, c'est-à-dire prouver qu'ils sont réalisables. Gödel révèle encore que, même dans le champ familial de l'arithmétique, il existe des énoncés à la fois vrais et inaccessibles, donc qu'il faut abandonner l'idée d'une machine à démontrer.

Ce résultat peut paraître décevant. Je le trouve pour ma part plutôt réjouissant dans la mesure où il remet à l'honneur les valeurs communes à toutes les activités créatrices: intuition, fantaisie, imagination, persévérance, etc. Dans notre domaine, ces facultés sont souvent l'apanage de très jeunes gens et on y compte beaucoup d'exemples d'enfants prodiges. Le cas le plus tragiquement célèbre est celui d'Evariste Galois, mort en 1832 à l'âge de 21 ans, tué en duel pour les beaux yeux d'une jeune fille, mais en laissant des travaux qui sont à la base de l'algèbre moderne. J'ajouterai que la distinction la plus prestigieuse en mathématiques, la Médaille Fields, est réservée à des chercheurs de moins de 40 ans.

Pour un vieillard de mon espèce, il ne reste qu'à méditer la pensée que voici: « Le fait du véritable artiste n'est pas de se complaire en ce qu'il fit, mais de le comparer tristement à ce qu'il aurait voulu faire » (Georges Courteline).

Peut-être pour satisfaire ma curiosité personnelle ou mon besoin de connaître de plus près les fondements des sciences naturelles, j'ai choisi la carrière de chercheur dans le domaine des sciences de base. Plus précisément, j'ai choisi la profession de cristallographe. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette profession ne se consacre pas à l'étude des cristaux, domaine de la minéralogie, mais bien à la structure de la matière à l'échelle atomique et aux propriétés qui en découlent. Ce qui est au centre de mes préoccupations est à l'intersection de la physique de la matière condensée, c'est-à-dire des matériaux solides et des sciences des matériaux. Dans le cadre de ma présentation, je me limiterai donc à ce champ précis bien que la cristallographie englobe encore d'autres spécialités telles que la chimie des molécules et des macromolécules, la pharmacologie et les sciences de la terre.

Quelle est donc l'essence de la recherche dans ce domaine particulier de la cristallographie ? Il s'agit de comprendre dans quelle mesure les propriétés physiques de la matière condensée dépendent de leur composition chimique et de leur structure atomique. Précisons que la structure atomique d'un composé décrit les positions relatives de chaque atome ainsi que les interactions qui ont lieu entre eux. Ces interactions sont caractérisées par différents types de liaisons chimiques. La connaissance d'une structure cristalline exige tout d'abord la connaissance des coordonnées atomiques de chaque atome par rapport à un référentiel. Heureusement, le nombre de coordonnées atomiques à spécifier pour un type de composé particulier est en général limité et cela pour une raison bien précise. En effet, une propriété caractéristique de la matière condensée est que les atomes se répètent périodiquement dans les trois directions de l'espace pour former un *réseau périodique tridimensionnel*. Le motif qui se répète dans les trois dimensions de l'espace contient en général un nombre restreint d'atomes et ce nombre est caractéristique de chaque composé.

Ce type de modèle est illustré dans la figure 1 qui représente une portion d'une structure atomique hypothétique à deux dimensions. Le contenu du parallélogramme (ou maille) qui est représenté contient trois atomes et l'ensemble de la structure est généré en translatant périodiquement le contenu de cette maille dans les deux directions du plan illustrées par des lignes pointillées.

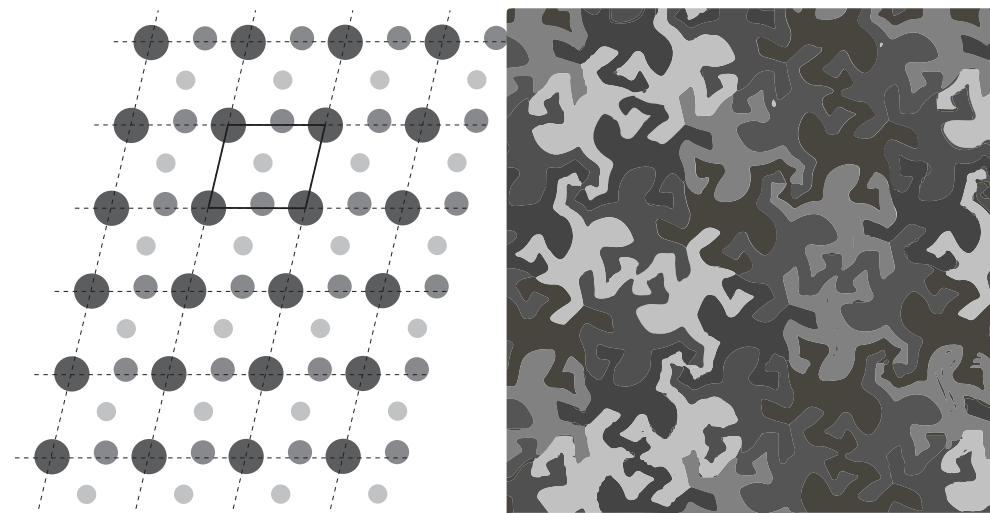


Figure 1. (Gauche) Illustration d'une structure cristalline à deux dimensions. Le contenu du parallélogramme appelé « maille » se répète périodiquement dans les deux dimensions de l'espace. Grâce à cette propriété, toute structure cristalline est caractérisée uniquement par le contenu de sa maille ainsi que par les caractéristiques des périodes de translation.

(Droite) La lecture pourra s'exercer à trouver la maille caractéristique du dessin de M.C. Escher.

Le modèle de structure cristalline que je viens de décrire est celui que nous appelons le *modèle classique*. Ce modèle fête cette année son centième anniversaire. Pour le célébrer, les Nations Unies ont déclaré l'année 2014, Année de la Cristallographie. Même la Poste Suisse participe à cet événement en émettant deux timbres commémorant cet anniversaire !

Dans ce qui suit, j'aimerais montrer comment la communauté scientifique internationale à laquelle j'ai participé a proposé un nouveau modèle de structure qui soit plus compatible avec de nouvelles observations basées sur des mesures physiques bien plus précises que celles obtenues dans la première moitié du siècle dernier. Les meilleures contributions de chaque chercheur individuel ou groupe de chercheurs ont été rassemblées dans le but de créer un modèle qui soit au plus près de la réalité physique.

Il faut dire que ce nouveau modèle a eu beaucoup de difficultés à s'imposer car le modèle classique avait beaucoup d'atouts et a été adopté par la communauté scientifique dès son établissement, bien que des signes avant-coureurs l'avaient déjà mis en doute.

Essayons d'entrer un peu plus dans les arcanes du spécialiste de la structure de la matière cristalline. C'est grâce au phénomène

de la diffraction que l'on peut modéliser les structures cristallines à l'échelle atomique. Si une radiation de longueur d'onde semblable aux distances interatomiques de la structure (par exemple celle des rayons X ou des neutrons) est dirigée sur un échantillon cristallin, celle-ci est déviée (d'où le terme de diffraction) dans des directions précises de l'espace et ces directions sont caractéristiques du composé. Ainsi, le diagramme de diffraction d'un cristal caractérise toute structure de manière univoque au même titre que les empreintes digitales d'une personne la caractérisent d'une manière tout aussi univoque. D'où le principe pour une structure cristalline: *Dis-moi quel est ton diagramme de diffraction et je te dirai qui tu es!*

Il s'avère que chaque direction de faisceau peut être caractérisée par trois nombres entiers formant un triplet. Chaque triplet peut être représenté par un point sur une grille tridimensionnelle qui forme aussi un réseau. Pensons par analogie aux grilles à deux dimensions, où chaque intersection est caractérisée par deux grandeurs: la numérotation des rues de Manhattan ou les cases d'un échiquier. Les triplets en question ne sont qu'une extension du concept de grille mais dans l'espace à trois dimensions.

En résumé et sans entrer dans les détails théoriques du modèle, nous pouvons affirmer que les trois entiers du triplet indiquent que la structure cristalline qui donne lieu au phénomène de la diffraction est périodique dans les trois dimensions de l'espace.

Dès les années soixante du siècle dernier on s'est aperçu qu'il existe des composés cristallins dont les images de diffraction ne se laissent plus caractériser par trois entiers, mais il est par contre nécessaire d'en spécifier au moins quatre, cinq, voire six. En toute logique et si l'on suit notre règle énoncée auparavant, à savoir que le nombre d'entiers nécessaires pour caractériser chaque faisceau est égal à la dimension de la périodicité, il faut donc admettre qu'outre le modèle classique, il existe aussi des structures dont on n'observe pas une périodicité en trois dimensions mais par contre on la retrouve dans un espace à quatre, cinq voire six dimensions! Face à une telle découverte, il a fallu inventer un concept qui nous permette de représenter dans trois dimensions les structures qui sont périodiques dans un espace de dimension supérieure à trois.

Essayons par exemple de nous inspirer du travail des architectes qui ont résolu ce problème depuis fort longtemps pour décrire des volumes, c'est à dire des espaces à trois dimensions. En effet, ceux-ci décrivent leur création sous forme de sections planes

(coupes bidimensionnelles) et utilisent autant de coupes qu'il est nécessaire pour que les artisans puissent construire sans ambiguïté l'œuvre architecturale. Le spécialiste des architectures cristallines va s'inspirer de la même méthode pour décrire ces nouveaux objets périodiques en généralisant les notions de coupes dans des espaces de dimensions supérieures à trois. Une structure cristalline non classique sera décrite en termes de coupes bidimensionnelles et on utilisera autant de coupes différentes pour reconstruire l'espace cristallin dont la périodicité est de dimension supérieure à trois. Signalons ici qu'il n'est pas nécessaire de se limiter uniquement à des coupes bidimensionnelles. On pourrait très bien s'imaginer des coupes tridimensionnelles voire même des coupes de dimensions encore supérieures. En pratique, on préfère se limiter à des coupes bidimensionnelles pour ne pas accroître les difficultés.

On peut illustrer cette méthode des coupes à l'aide de l'exemple illustré dans la figure 2 où l'on montre la relation entre différentes coupes bidimensionnelles d'un même objet tridimensionnel.

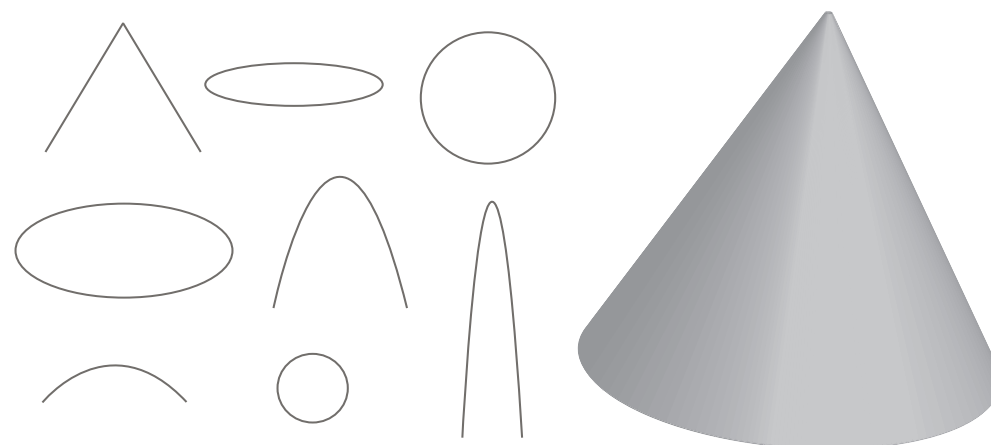


Figure 2. Les courbes de la figure de gauche sont toutes des sections du même cône illustré dans la figure de droite. Le problème du cristallographe moderne est de reconstituer un objet périodique à 4, 5 ou 6 dimensions connaissant toutes les coupes possibles à 2 ou 3 dimensions.

On pourrait raisonnablement se demander s'il est vraiment nécessaire d'étendre la description des structures non classiques dans des espaces de dimensions supérieures à trois. La réponse est claire: pour obtenir une image précise de leur structure à trois dimensions il faudrait spécifier un nombre pratiquement infini de positions atomiques. La description des structures non classiques exige donc bien de recourir à des modèles de dimensions supérieures à trois.

Nous n'allons pas entrer plus en détails dans cette nouvelle science qui prend lentement son essor d'une part vu la difficulté de chacun à généraliser le concept de périodicité dans des espaces de dimensions supérieures à trois. D'autre part il est toujours difficile de changer les paradigmes bien ancrés dans les mœurs. J'aimerais conclure par une analogie remarquable avec l'allégorie de la caverne de Platon (livre VII de *La République*) :

« Dans une demeure souterraine, en forme de caverne, des hommes sont enchaînés. Ils n'ont jamais vu directement la lumière du jour, dont ils ne connaissent que le faible rayonnement qui parvient à pénétrer jusqu'à eux. Des choses et d'eux-mêmes, ils ne connaissent que les ombres projetées sur les murs de leur caverne par un feu allumé derrière eux. »

En d'autres termes, les observations que nous pouvons faire sur les structures cristallines par des méthodes physiques ne nous révèlent pas une image réelle de celle-ci mais seulement leur ombre observée dans notre espace à trois dimensions. Il faut étendre notre espace de description en augmentant le nombre de dimensions pour obtenir une image réelle et non déformée de la structure en question.

S'il est vrai selon les Ecritures et ce que je crois aussi, que l'homme est fait à l'image de Dieu, alors il a hérité de cette extraordinaire faculté de pouvoir créer, mais à son échelle et avec ses moyens. Il s'agit ici de ceux d'un artisan, animateur, chercheur et enseignant en physique théorique, trois activités susceptibles d'être créatives.

Considérons alors la recherche. Par analogie c'est une marche vers un sommet supposé, masqué par des nuages, faite d'essais souvent infructueux, sentiers sans issue, pour aboutir finalement au sommet d'où l'on découvre, avec une surprise émerveillée, le cheminement idoine qui y conduit sans détour et son paysage environnant.

Ma propre expérience, dans des découvertes en chimie-physique de la catalyse, en théorie du chaos déterministe et en mécanique statistique des transitions de phases résulte d'interférences constructives entre l'inspiration, les bagages acquis ou des instruments nouveaux et l'imagination face aux défis imposés ou choisis.

Si je ressens bien le propos de la créativité humaine, dans les sciences en particulier, c'est celui d'être le catalyseur de l'élargissement du front de la connaissance et de la sédimentation de son contenu, avec le but ultime de comprendre le comment des choses de la nature, sans, jamais, expliquer leur pourquoi.

La créativité

Dieu merci, dans nos statuts le mot « créateur » est écrit avec un « c » minuscule...

Il s'agit donc de l'auteur d'une chose nouvelle: *auteur, fondateur, novateur, père, promoteur*, selon le *Petit Robert*, et encore *architecte, bâtisseur, constructeur, pionnier*, voire *couturier, styliste*; en bref, celui (ou celle!) qui invente. J'éprouve quelques difficultés à situer ma carrière de chercheur dans la trame proposée pour ces journées d'étude; aussi évoquerai-je d'abord deux découvertes caractéristiques pour montrer qu'en sciences comme en techniques, une invention peut être le résultat d'un processus plus ou moins long.

Commençons par la girolle.

Nous nous souvenons certainement de la cérémonie, quasiment sacrée, du raclage de tête-de-moine par le père de famille. Lors de repas de sociétés réunissant un grand nombre de membres, il fallait engager plusieurs racleurs. Nicolas Crevoisier, mécanicien de précision, propriétaire de l'entreprise Métafil à Lajoux, se propose alors de mettre au point un petit appareil pour faciliter la tâche des racleurs; la roue étant inventée depuis longtemps, remplacer le mouvement de va-et-vient du couteau par une lame circulaire lui sembla évident. Dans le premier prototype (1982), la lame est supportée par un étrier extérieur à la tête-de-moine, dans le second, par une tige unique extérieure au fromage. Pas complètement satisfait, Nicolas Crevoisier se décide alors à braver l'interdit: percer le fromage pour y introduire une tige centrale. Empaler la tête-de-moine, quel scandale! « J'en ai entendu de toutes les couleurs », racontera l'inventeur, « mais j'ai tenu bon ».

Parlons maintenant du boson de Higgs.

Il s'agit d'une particule prédite à la suite des travaux de deux théoriciens belges – Robert Brout et François Englert – puis de ceux de l'Ecosais Peter Higgs. C'est une histoire beaucoup plus longue et plus compliquée.

Qui ne se souvient des cours de physique de l'école secondaire et du fameux électromètre à feuilles d'or? Je vois encore notre prof Lucien Morel frotter un bâton d'ébonite avec une peau de chat, l'appuyer sur le spectromètre et faire constater à la classe ébahie que les deux feuilles s'écartaient d'un angle

plus grand à chaque fois qu'il répétait l'opération. Cet appareil, inventé vers 1750 par l'abbé Nollet, est à l'origine d'électromètres plus perfectionnés, tous se déchargeant plus ou moins rapidement avec le temps. Pourquoi?

En 1886 Henri Becquerel poursuit des recherches sur la luminescence des cristaux des sels d'uranium. Un soir, il dépose (hasard ou négligence?) dans un tiroir un de ces cristaux sur une plaque photographique vierge; quelques jours plus tard, après avoir développé cette plaque, il observe avec surprise une tache noire de la forme du cristal: il a découvert la radioactivité¹.

On comprend alors que les gaz de l'air des électromètres sont ionisés par la radioactivité ambiante, qu'ils deviennent ainsi conducteurs et se déchargent. On pense que cette radioactivité provient des roches de la croûte terrestre et qu'elle devrait diminuer avec l'altitude. Pour s'en assurer, le physicien autrichien Victor Hess mesure en 1912 le taux d'ionisation avec un électromètre à feuilles d'or embarqué dans un ballon, et constate que l'ionisation décroît jusqu'à 700 mètres, puis croît au-delà. Hess en conclut que le rayonnement est essentiellement d'origine cosmique. On sait maintenant que le flux de particules arrivant dans l'atmosphère, le rayonnement cosmique, est constitué pour l'essentiel de protons (86%) et de noyaux d'hélium (11%) provenant du soleil. Ce rayonnement est dès lors étudié systématiquement dans des laboratoires de haute altitude (Jungfraujoch, Pic du Midi). On réalise que les particules primaires interagissent avec les noyaux des atomes de l'atmosphère et produisent des particules jusque-là inconnues. En 1932 on découvre le positron, antiparticule de l'électron, en 1936 le muon (particule instable dont la vie moyenne vaut 2,2 microsecondes), et en 1947 le pion, qui se transforme en muon en 26 nanosecondes; en se désintégrant le muon et le pion font apparaître des particules neutres de masse extrêmement faible, les neutrinos.

Au début des années cinquante, lorsque j'ai commencé mes études universitaires, ces particules étaient qualifiées d'élémentaires. Aujourd'hui ce sont plus de 300 particules qui ont été identifiées grâce aux accélérateurs de laboratoires, notamment au CERN. Elles sont regroupées dans un *modèle standard* qui les classe selon leurs propriétés relatives aux forces électromagnétiques, hadroniques et faibles, donc tous les types de forces élémentaires à l'exception de la gravitation.

¹ Plus tard on réalisera qu'il en existe trois types: la radioactivité alpha (émission de noyaux d'hélium) due à une interaction dite forte ou hadronique entre les protons et les neutrons du noyau atomique, la radioactivité bêta (émission d'un électron) caractérisant en particulier la désintégration dite faible du neutron non soumis à l'interaction forte, et la radioactivité gamma (émission d'un photon) due aux forces électromagnétiques entre particules.

Avant de décrire ce modèle, il faut dire deux mots du spin. On peut imaginer, mais cela n'est pas très correct, que les particules élémentaires tournent sur elles-mêmes. La grandeur classique pour exprimer une rotation est le moment cinétique (qui se mesure en watt.seconde²). En théorie quantique cette grandeur ne peut prendre que certaines valeurs: 0, $\frac{1}{2}$, 1, ... fois $\hbar/2\pi$, où $\hbar$ est la constante de Planck. Il faut vraiment passer par là pour en venir au boson: les particules de spin entier, 0, 1, 2 sont appelées bosons et les particules de spin demi-entier sont appelées fermions.

Le *modèle standard* considère que les hadrons (protons, neutrons, mésons pi, mésons ka, etc., et leurs antiparticules) sont constitués de quarks dénommés³ u, d, s, c, b, t, et d'antiquarks, soudés entre eux par des gluons; par exemple le proton est un état uud et le neutron un état udd.

Les particules de base du *modèle standard* sont:

des fermions, de spin $\frac{1}{2}$:

trois paires de leptons (e^-, ν_e), (μ^-, ν_μ) et (τ^-, ν_τ)

trois paires de quarks (u,d), (s,c) et (b,t)

ainsi que leurs antiparticules

des bosons, de spin 1 :

un boson électrofaible de masse nulle, le photon γ

trois bosons massifs W^+ , W^- et Z^0

huit gluons dits « colorés »

un boson de spin 0 imaginé par Higgs.

Toutes les propriétés des centaines de particules mentionnées plus haut s'expliquent alors, à l'exception de leurs masses. C'est pour expliquer ces masses que fut inventé le *champ de Higgs* dont le quantum est un boson de spin 0, comme le photon est le quantum du champ électromagnétique.

J'ai décrit deux créations fort différentes. L'une ponctuelle, un appareil conçu et réalisé par un seul auteur, Nicolas Crevoisier, à un moment donné, en 1982, à un endroit donné, Lajoux, pour un coût s'exprimant en milliers de francs. L'autre, postulée

indépendamment par plusieurs auteurs en 1964 et confirmée à la suite de travaux inventifs de milliers de physiciens, ingénieurs, mathématiciens, chimistes, informaticiens, etc. en Europe, en Amérique, au Japon, aux Indes, en Israël..., pour un coût s'exprimant en milliards de francs.

Personnellement, je ne me suis jamais considéré comme un créateur. Lors de ma formation de technicien-mécanicien j'ai décidé, passionné par la physique et les mathématiques, de poursuivre des études universitaires en physique à Neuchâtel avec l'appui de mes parents et l'aide de la commune de Saint-Imier, des cantons de Berne et de Neuchâtel. Ma curiosité m'a poussé ensuite à accepter un poste d'assistant et à effectuer des recherches en physique nucléaire. L'étude des particules produites par des noyaux d'atomes de cuivre, d'argent et de platine soumis au flux du rayonnement cosmique au Jungfraujoch fut ma première recherche; j'étudiai ensuite le bombardement des mêmes noyaux par un faisceau de neutrons produit par le synchro-cyclotron du CERN. Ma thèse en poche, j'ai proposé mes services à l'industrie nucléaire qui prévoyait de construire un réacteur à Lucens. Ma candidature ne fut pas acceptée, mes prétentions salariales étant trop élevées!

Ce fut la chance de ma vie... J'ai alors obtenu une bourse du Fonds National pour effectuer un stage aux Etats-Unis à Argonne, mais le directeur de l'Institut de physique, Jean Rossel, ayant eu un grave accident, j'ai accepté de donner son cours de physique générale, et Argonne a été remplacé par Berne, où j'ai passé deux ans, revenant deux fois par semaine à Neuchâtel pour enseigner. L'Institut de physique de Berne était alors dirigé par un professeur d'origine allemande, Friedrich Houtermans, qui, opposé au régime nazi, avait travaillé en Grande-Bretagne et en URSS. Il avait été associé à de nombreuses découvertes et cultivait de précieux contacts internationaux dont il faisait profiter ses collaborateurs; c'est ainsi que j'ai pu participer à des recherches avec des laboratoires de Strasbourg, Paris et Liverpool. Nommé professeur à Neuchâtel j'ai collaboré intensément avec les Universités de Lausanne et de Genève dans le cadre du CERN et plus tard avec celle de Milan.

Maintenant, s'il fallait répondre aux organisateurs de cette journée, je dirais:

Comment je crée: je cherche, avec l'aide des autres.

Pourquoi: pour comprendre et faire comprendre.

Pour qui: pour ceux qui ont financé ma recherche ... eux savent pourquoi.

Courtedoux, 10 avril

² Il aura fallu le développement d'émulsions photographiques épaisses, l'invention des chambres à brouillard, celles des chambres à bulles et des chambres à fils, la construction d'accélérateurs géants et le développement d'aimants supraconducteurs pour identifier toutes ces particules. La plupart ont des durées de vie trop courtes pour laisser une trace et sont détectées indirectement par leurs produits de désintégration. On les nomme « résonances ».

³ En français: u pour haut, d pour bas, s pour étrange, c pour charme, b pour beauté, t pour vérité.

Autour de mon berceau, les bonnes fées se nommaient Mort, Chagrin et Abandon. C'est pourquoi j'ai très tôt dû – ou voulu – me rassurer sur la bienveillance du monde et sur ma propre existence – vaincre la mort en somme – grâce à d'étroites alliances avec divers avatars successifs de l'éternité. Je précise.

Ma mère, jeune veuve mère déjà de quatre filles, accouche de son fils unique en mai 41, quelques mois après la mort de son mari, décédé sous les drapeaux. Elle s'est réfugiée avec sa marmaille chez ses parents, à Porrentruy. L'accouchement – une césarienne d'allure militaire! – et le deuil la laissent brisée, physiquement et moralement. Le nouveau né est illico envoyé dans une pouponnière en Suisse allemande. C'est la guerre, il ne verra ni sa mère ni d'autres parents pendant presque dix-huit mois. Face à cette sorte d'abandon, il devra tenter vaille que vaille d'exister en séduisant les multiples « nurses » de la pouponnière. «So hübsch, aber so traurig» diront-elles. Revenu à dix-huit mois à Porrentruy, il s'attache fort à son grand-père, maître-électricien et capitaine des pompiers. Mais très vite celui-ci meurt au feu, comme auparavant son père était mort «à la guerre». L'enfant grandit dans une maison où cohabitent trois veuves (mère, grand-mère, arrière-grand-mère), trois vierges et une bonne suisse allemande. L'aïeule est sourde, la grand-mère est aveugle, la mère est admirable: elle reprend l'entreprise paternelle, dirige vingt ouvriers, tente, entre urgences et coups du sort, d'éviter les faillites. Elle se tue quasiment à la tâche. Sublime commanderesse, immense d'abnégation, elle attend en retour de son fils – du moins le crois-je – je ne sais quoi d'exceptionnel! Quelque chose d'éternel, à la hauteur du sacrifice maternel. Cet appel maternel, d'autant plus exigeant qu'il est tacite, double le sentiment de désordre, d'inquiétude et d'abandon dans lequel vit l'enfant¹. Il faut à tout prix que Jean-Marie se rassure sur la bienveillance du monde, sur sa propre identité sur ses mérites aussi. Vaincre la mort.

Dieu est la première forme de cette quête d'existence et de sécurité. Il se fonde en Lui, ne pense qu'à Lui, existe en Lui. La prière de louange est alors la première forme de création, le premier langage original, du jeune Jean-Marie. Elle associe Dieu aux belles vaches d'Ajoie, aux larges vergers d'Asuel, aux vives

truites du Doubs. Bienveillance du monde, Dieu de lait et de miel, Dieu des Rogations, Dieu de Fête-Dieu, bien loin du Christ des Agonies que l'enfant connaîtra plus tard. Longtemps servant de messe, Jean-Marie acquiert dans la proximité du Tabernacle, loin des femmes trop puissantes, une quasi-certitude d'être.

Mais à l'adolescence Dieu se dérobo. Le monde redevient incertain, méchant. Jean-Marie, peu rassuré sur son apparence physique, se méfiant de l'existence du Dieu naguère triomphant, anéanti par la compassion angoissée qu'il éprouve pour sa mère, déjà pubère – et soumis à la tentation! – mais non encore agréé par le clan adverse, Jean-Marie rêve alors d'exister par la poésie. Elle est pour lui une forme nouvelle d'éternité, certes désespérée, mais néanmoins grandiose. Dieu est mort, ou en tout cas agonisant, les femmes sont ailleurs, il est seul, mais la poésie fait de lui un héros, un demi-dieu. Il attire le monde, et lui-même, à l'existence par le verbe. Il est Verbe. A la prière de louange succède l'exaltation du poème, le chant. «Elle est retrouvée, quoi?, l'Eternité – C'est la mer allée avec le soleil» écrit Rimbaud. Jean-Marie envoie des textes aux revues, reçoit un ou deux prix de collège, se persuade non seulement de son existence mais aussi de la place insigne qu'il occupe dans un monde que son verbe ordonne. Certes, ce n'est plus l'Eden, mais c'est une épopée glorieuse. Il est digne de sa mère!² Mais à son tour le Poème se dérobo. Comme il avait douté de sa vocation à la prêtrise, Jean-Marie doute maintenant d'être Orphée. Dans le même temps, les presque-faillites de l'entreprise familiale, les dettes, la quête de clients et le difficile recouvrement de factures obsèdent sa mère chef de famille, et ses innombrables soucis renouvellent l'inquiétude native de Jean-Marie. Sentiment de danger, de fragilité, augmenté encore par le fait que, dans le Porrentruy des années 50, les Veuves sont peu ou prou exclues de la société et vivent en quelque sorte en marge de la hiérarchie sociale. Voici dès lors Jean-Marie orphelin de classe, comme il l'est déjà de père. Il est de surcroît orphelin de patrie, tant il est vrai que cet adolescent abandonnique ne peut s'identifier à Berne et trouve dans la cause jurassienne l'esquisse d'une communauté – encore bien incertaine – à laquelle il aspire. C'est alors qu'il pense à se réfugier dans la science, qu'il pense à la création scientifique. C'est-à-dire à la création d'un langage, d'une connaissance, pour exister malgré la mort. Ersatz d'Eternité: cette sécurité, cette identité, cette existence en somme que finalement ni Dieu ni le Poème ne lui ont assurée, voilà ce que la Science, peut-être, va lui apporter. Au langage de prière, au langage de poésie, succède le langage de la connaissance. Il aspire à l'éternité de Lois. Il faut bien le dire, c'est davantage la mise au jour de lois rigoureuses que la curiosité joyeuse de la découverte qui le fascine. Ah Newton, autre orphelin! Fusion en Dieu, puis fusion dans le Verbe, puis fusion dans la Loi scientifique. Mais quelle science? Obsédé par les deuils familiaux, orphelin de classe comme il est orphelin de

¹ Notons en passant que l'on trouve chez le psychologue Eisenstadt une théorisation assez documentée de cette forme de résilience des orphelins.

² Alexie Lorca évoque à ce propos le « mal de mère » qui affecte de nombreux écrivains, cf. Lire, 1998

famille, orphelin aussi de patrie, c'est dans les sciences de la société que le jeune homme veut trouver son identité en même temps qu'il découvrira les « lois » du social. C'est de cette connaissance qu'il attend une morale, un guide pour l'action, qui remplacera le Dieu défaillant. Il obtient ses diplômes en économie, en science politique et en sociologie et fait son doctorat dans cette discipline. (ou devrais-je dire dans cette « indisciplin » ?). Il trouve – provisoirement du moins – en Emile Durkheim un modèle, en Talcott Parsons une méthode, dans le socialisme un projet social, dans le combat jurassien une communauté.

Comment s'étonner alors que, dans cette sociologie, il choisisse d'abord de se spécialiser dans l'analyse des structures et fonctionnements familiaux. Son autobiographie – où dominent les hommes absents et les mères courage – le pousse à s'interroger sur les stéréotypes courants en matière de genre, et à questionner aussi l'impact des ruptures familiales (séparations, deuils) sur le développement psychologique de l'enfant : ces ruptures sont-elles toujours exclusivement négatives ? N'y a-t-il pas des formes très positives, créatrices précisément, de résilience ? Il a l'intuition de ces vertus du malheur, et elle se confirmera tout au long de sa vie : il cherchera à montrer, dans nombre de ses analyses, comment un handicap, ou une faiblesse apparente, ou un statut de minoritaire, peut se révéler à terme riche d'originalité, fertile en innovations, facteur de croissance. C'est dire que contre l'idée alors dominante d'une seule orthodoxie familiales (rôles féminins et masculins très différenciés, mariage officiel et pérenne, clôture familiale très marquée), il dégage plusieurs types de fonctionnement familial – devenus quelque peu célèbres sous les noms de familles Bastion, Association, Compagnonnage, etc. – dotés de forces et de faiblesses spécifiques. Il montre la pluralité des projets et équilibres familiaux et fait du mode de gestion des crises et conflits – plutôt que du mode d'organisation familiale – la variable-clé de l'adaptation familiale.

Mais plus encore que dans ses thèmes d'étude, c'est dans son épistémologie, dans sa méthode, que le jeune homme est influencé par sa recherche d'ordre et de sécurité. La sociologie dont il a besoin, qu'il veut contribuer à édifier, est une science faite de lois récurrentes, de « formes » universelles dont on peut étudier les propriétés, de systèmes dont on peut définir les procédures de transformation. Il est fasciné par l'idée des stades chez Jean Piaget. Non qu'il ignore la « macrosociologie » des Marx et les fresques historiques somptueuses dont elle abonde. Mais cela l'effraie. Trop complexe, trop peu démontrable. Il préfère les « méso-systèmes » : l'analyse des organisations, des familles, des communautés, des associations. Ces formes sociales, par leur récurrence, par leur accessibilité, permettent de mettre au jour des régularités, des propriétés systémiques éventuellement manipulables, qui à leur tour permettent l'utilisation de la science sociale. En ce sens, la notion d'« idéal-type » de Max Weber le séduit. Elle établit une

frontière et une complémentarité nécessaire entre l'histoire – comme science de la globalité – et la sociologie – comme science des formes « transculturelles » (culture-free) d'action collective. Bien qu'appréciant le combat de son collègue Ziegler, il refuse de confondre comme lui l'idéologie et la science. Bien que d'orientation socialiste, il n'est pas persuadé que le prolétariat ait la conscience juste, ni que la lutte des classes soit l'unique moteur de l'histoire : il s'efforce plutôt de mettre en évidence, dans ses travaux, l'action conjointe des forces de consensus et des antagonismes de classe, d'appartenances, d'idées. Sa « méthode » scientifique abonde en recherche de « types » – types de familles, types de stratégies éducatives, types de communautés, types de mythes, etc – dont il analysera dans quelque quinze ouvrages et deux cents articles les propriétés, les risques et promesses, et qu'il tentera de retrouver dans divers contextes historiques. Dans cette quête de formes, le structuralisme de Claude Lévi-Strauss est un incontournable – avec ses notions de réciprocité immédiate et différée – comme le sera la notion de don chez Marcel Mauss.

Ce questionnement sur la famille se double, pour l'orphelin abandonnique, d'une réflexion sur les communautés et les appartenances. Jean-Marie dénonce dans ses travaux l'atomisation des personnes dans la société moderne et l'individualisme qui en résulte. Il est persuadé que la communauté, loin d'être l'ennemie de la personne, en est comme la condition d'existence. Il trouve dans le « repli sur soi » propre à la modernité les sources d'une angoisse profonde et de comportements paroxystiques. Il analyse, à travers le concept de participation, les formes de l'intégration dans les sociétés modernes et la recherche d'une nouvelle citoyenneté. Il est persuadé que deux rythmes fondamentaux balisent l'existence individuelle et sociale : le « besoin » d'acquisition d'une part – manger, posséder, se protéger, investir pour durer – et celui d'appartenance d'autre part – être avec, partager, s'unir, communier. C'est de l'équilibre entre ces deux forces que naît le bon fonctionnement individuel et social. Or les sociétés modernes ont selon lui trop accentué le pôle acquisitif au détriment du pôle communautaire. Elles sont en train d'en crever. D'ailleurs, l'exaltation glorieuse et triomphante de l'individu des sociétés occidentales – source il est vrai d'accomplissements extraordinaires – repose en dernière analyse sur la misère, la souffrance et la mort, au Sud, de millions de personnes.

Dire cela m'amène au troisième et dernier grand thème de mes travaux : celui qui a trait aux formes – aux types – du sentiment de justice dans les sociétés modernes. Angoissé par l'injuste sort réservé à ma mère, cherchant un peu en vain ma juste place d'homme dans un univers de femmes, révolté par la négation du Jura par la puissance de tutelle bernoise, incapable de m'identifier tant à la bourgeoisie qu'au prolétariat mais voulant instaurer entre eux une salubre pesée des intérêts, confronté toujours aux prétentions contradictoires mais apparemment

légitimes de collectivités antagonistes, j'ai voulu dégager les principaux « mythes » de justice contemporains, avec le secret espoir de pouvoir les réconcilier. J'étais frappé par les grandes théories du juste – d'Aristote à John Rawls en passant par Karl Marx – mais ne pouvais que constater que ces perspectives unificatrices et consensualistes n'avaient guère engendré que le désaccord. D'où ma résolution d'aller en quelque sorte en sens inverse. Au lieu de partir des théories, partir des manières dont les gens disent « C'est trop injuste!, c'est pas juste! » pour en dégager de manière inductive les valeurs principales, les référentiels. J'ai alors étudié ce thème des conceptions populaires du juste aussi bien dans les échanges familiaux que dans le domaine du « juste » salaire, ou encore dans celui de la responsabilité civile et dans celui de la « juste » sanction de la délinquance et du crime. Dans tous ces terrains, en analysant les aspirations, les arguments et les jugements des personnes, j'ai vu se dégager, se confronter, se concurrencer trois mêmes référentiels de justice: d'abord le juste vécu comme poursuite d'un bien d'ordre supérieur (est juste ce qui contribue au bien ultime des personnes ou du groupe)³, ensuite le juste vécu comme acquittement des créances (est juste ce qui reconnaît les mérites et les droits de chacun)⁴ et enfin le juste identifié à la concordance des volontés des parties prenantes (est juste ce que les acteurs concernés ont librement décidé)⁵. Cette confrontation de trois registres concurrents laisse clairement apparaître que la solution des « questions de justice » ne peut résider en une formule arithmétique prête une fois pour toutes, mais consiste essentiellement en un processus de reconnaissance des personnes où dialoguent – toujours imparfaitement, toujours dans un certain faux jour – les trois registres du Bien, de la Volonté et du Mérite. Dans un certain « faux jour », imparfaitement, car, sans un Dieu ordonnateur ou une Eglise – ou encore un Parti – qui discipline, on ne sait plus, on ne peut plus, hiérarchiser ou prioriser ces trois exigences fondamentales, ces trois avatars du Juste: vouloir le bien ultime des personnes, respecter la volonté des individus et reconnaître les mérites de chacun. Par là, l'espérance contemporaine de justice est prométhéenne, et acquiert de ce fait, comme le montre Elster, une dimension tragique⁶.

³ Par exemple, une mère justifiant au nom du bonheur et de la réussite sociale future de son enfant le fait qu'elle doive s'astreindre à une épuisante double journée de travail.

⁴ Par exemple, l'idée que le salaire doit être proportionnel aux « mérites » ou, dans un autre registre, le principe voulant que les aînés aient une part d'héritage plus grande ou encore le fait de proportionner la sanction pénale à l'ampleur des dégâts commis.

⁵ Dans cette perspective, dès lors que tous les acteurs concernés ont pu librement et adéquatement faire valoir leurs droits et qu'ils se sont explicitement mis d'accord, le « contrat » passé est réputé, subjectivement, juste.

⁶ Dès lors que ces trois formes de reconnaissance de la personne s'imposent à la conscience (individuelle et collective) mais ne peuvent pour autant être simultanément et pleinement satisfaites, la « solution » concrète du débat de justice viole nécessairement un ou plusieurs des principes reconnus légitimes par les acteurs. En ce sens, le sens contemporain de la justice est à la fois exacerbé et malheureux.

Tout cela pour dire qu'en moi l'orphelin moraliste et le sociologue averti se confondent quasiment!

Voilà pourquoi – vaincre la mort! – et comment – recherche de formes et de propriétés systémiques récurrentes et éventuellement manipulables – j'écris. Mais à propos de ce « comment », je tricherais en passant sous silence un aspect apparemment anecdotique, mais en réalité essentiel, de mes rites créatifs. Très souvent, j'écris dans l'eau. Dans le bain plus précisément, réchauffant au cours des heures, par le tuyau de douche, la température de celui-ci. Combien de manuscrits, de documents, de tableaux statistiques ont chu dans ce bain, séché sur les radiateurs, et portent aujourd'hui les stigmates boursofflés de ces accouchements! Et cette image génésique n'est pas fausse: ces bains, c'est en somme le liquide amniotique de cet utérus où se réfugie pour survivre et durer par ses œuvres l'orphelin qu'abandonnèrent successivement le Père, Dieu et la Poésie. Il lui faut, pour bien penser, pour bien créer, ce lieu, ce moment, de régression. Image à peine transposée de la dialectique, omniprésente dans ses travaux, entre le souci de fusion dans le « nous » (nous-couple, nous-communauté, nous-patrie jurassienne, etc) et la passion de l'individualité, de l'idiosyncrasie, de la liberté. J'ai tenté, presque partout dans mes travaux, quelquefois avec succès, souvent avec déchirement, de faire se répondre ces deux rythmes.

Et enfin, l'essentiel, pour qui écris-je? Pour qui cette recherche de formes, d'« élégance », d'éternité? J'ai longtemps tenté de penser que j'étudiais et écrivais pour défendre les mal lotis, les gens d'en-bas; pour promouvoir un monde meilleur, plus juste; et accessoirement que j'écrivais pour moi. Ce n'est certainement pas faux, mais c'est peut-être trop superficiel. Car je sais aujourd'hui, maintenant que s'approche le terme de ma très provisoire éternité et que tombent les masques devenus inutiles, je sais qu'en fait j'ai toujours écrit pour ma mère: un peu pour m'en faire écouter, beaucoup pour la mériter, et surtout pour la consoler. Et pour essuyer ce faisant ces larmes trop rares que quelquefois, le soir, je voyais sourdre à ses paupières.

6 avril

Vacances de Pâques. Je profite de cinq jours dans l'Aveyron pour écrire le texte que m'a demandé Jean. Je suis avec mon fils, étudiant à la HEAD, qui s'est enthousiasmé pour les paysages de Duc et a pris de quoi peindre, troquant temporairement la palette graphique pour l'aquarelle. Pendant qu'il créera, j'écrirai sur comment je crée.

En fin de matinée, une fois le poêle bien chaud, je commence et note ceci sur mon ordinateur portable :

L'écriture scientifique est-elle une forme de création ? Oui, si l'on considère la création au sens large et neutre d'un *poiein*, d'un simple *faire*. Mais ce n'est pas ainsi que le mot « créer » s'entend habituellement : la création est un *faire* valorisé par une expression individuelle, une originalité, une esthétique qui n'entrent généralement pas dans les buts de l'écriture scientifique, laquelle cherche avant tout à délivrer un savoir, résultat de recherches rigoureuses où la forme doit rester neutre, où la subjectivité et la singularité de celui qui écrit ne doivent pas se montrer, etc. Mais cela, c'est une conception limitée et cloisonnée de la science. Nous savons tous qu'au départ et dans le cours de toute découverte, de toute recherche scientifique, il y a un individu qui a une idée singulière, une intuition originale, une vision esthétique, et que ce processus se rapproche donc de la création.

Je dois m'interrompre, car il est temps de faire les courses à l'épicerie du village (c'est lundi de Pâques, elle ferme à midi). L'après-midi, je fais une grande marche sur un sentier de PR (petite randonnée) pendant laquelle j'ai plein d'idées, mais comme je porte mes lentilles de contact de myope et qu'elles ne corrigent pas ma presbytie, impossible de prendre des notes.

Lorsque j'arrive, le dos cassé, mon fils me montre la belle aquarelle qu'il a réalisée.

7 avril

Heureusement que j'ai dû m'arrêter pour les courses, hier. Mon texte était mal parti : considérations trop générales, trop impersonnelles, problématisation convenue, etc. Je prenais mon sujet de trop loin. Oublions les préambules et reprenons.

Je pensais qu'au fil des années, j'écrirais plus facilement. Mais ce n'est pas le cas. Il me faut au contraire de plus en plus de temps pour écrire un article ou une communication de colloque.

C'est que je suis devenu de plus en plus *essayiste*. Pendant une bonne partie de ma carrière, je travaillais peu ou prou avec des modèles. Venu à la recherche juste après leur déclin, je n'avais heureusement pas eu à m'inféoder aux « grands récits » (c'est l'expression de Lyotard pour désigner les modèles alors dominants du structuralisme, du marxisme et de la psychanalyse), mais ma thèse sur le *récit excentrique* était quand même marquée par un certain formalisme, qui s'est retrouvé ensuite dans mes ouvrages sur la parodie : il fallait définir une *poétique* d'un certain type de récit, ou de la parodie, ou de Stendhal (*Stendhal et l'empire du récit*), puis montrer comment elle fonctionnait dans les textes. Je caricature, car l'essayisme était déjà là et a toujours été présent dans mes recherches. Ne serait-ce que dans le choix des objets. Ainsi il m'a fallu une année pour définir mon sujet de thèse, qui était une vraie découverte : un filon de récits anti-romanesques du XIX^e siècle (grand siècle du roman) que personne n'avait encore eu l'idée de suivre. Et beaucoup de tâtonnements, de digressions pour arriver à ce corpus, lui-même digressif. Je me souviens être parti pour un mois aux Etats-Unis au moment précis où je commençais à avoir la vision de la cohérence de mon objet et des œuvres qui pouvaient y entrer. À New York, près de l'Université Columbia, j'ai trouvé une édition du *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, qui allait être le premier titre de mon corpus, puis à la librairie française de San Francisco (fermée depuis), un volume de la Pléiade de Vigny dans lequel j'allais pouvoir lire *Stello*. Mon sujet de thèse m'obsédait et il fallait que le monde se dispose pour me fournir ce dont j'avais besoin pour alimenter mon obsession. Et il le faisait.

Je dois m'interrompre, car Monsieur L. frappe à la porte. Il est en train de réparer notre cheminée et reprend les travaux aujourd'hui. Il me dit qu'il n'en a plus que pour deux jours. En attendant, ses coups contre la cheminée entravent ma réflexion. Je pense à un texte en prose où Mallarmé se plaint d'être importuné dans sa création par un chantier et je cherche ce texte dans une édition Poésie/Gallimard des Poésies rangée dans la petite bibliothèque que nous avons ici. Comme ce recueil ne contient que de la poésie en vers, je ne trouve pas le texte en question, mais en feuilletant les Poésies je tombe sur un poème intitulé « Apparition ».

Cette découverte me permet d'expliquer un phénomène important qui se produit sans cesse dans mon travail. Quand j'affirmais que le monde se dispose pour me donner ce dont j'ai besoin pour mes recherches, je pensais surtout à ceci : lorsque je travaille sur un sujet, les ouvrages, articles, etc. qui me sont nécessaires se présentent très souvent à moi comme par miracle, sans même que j'aie besoin de les chercher. Je pourrais donner

de multiples exemples plus spectaculaires de telles épiphanies, mais je me contenterai de celui qui vient de se produire. Je fais actuellement des recherches en vue d'un article consacré aux *apparitions* (dans le prolongement de mon essai sur les *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*) et je récolte donc tous les textes du XIX^e qui parlent d'apparition. J'en trouve sans difficulté, car les écrivains de cette époque sont aussi fascinés par les apparitions que par les fantômes (outre les apparitions de fantômes, il y a celles de la Vierge, des saints, etc.) Et j'en trouve même quand je n'en cherche pas, ou *quand je cherche autre chose*, comme ici avec «Apparition» de Mallarmé.

Je lis ce que j'ai écrit aujourd'hui à mon fils. Il trouve mon texte trop «nombriliste». Il me dit que ce n'est pas «Comment je crée», mais «Comment je», et il a tout à fait raison. Il faudra que j'estompe les je.

8 avril

Hier nous sommes allés à Rodez pour nous approvisionner en livres. Alexandre a acheté six BD, mais moi je n'ai rien trouvé d'intéressant, sinon le dernier Victor del Arbol que m'avait demandé Rosana et un petit livre sur le Japon. En sortant de la Maison du livre, nous avons bu un verre au Broussy, ce magnifique café art déco du centre de Rodez. J'ai demandé à la dame qui nous servait si c'était vrai qu'Artaud fréquentait ce café au temps de son internement. Elle m'a montré une plaque de cuivre apposée à une banquette et indiquant qu'Artaud s'asseyait là lorsqu'il venait chez Broussy (1943-1946). Je n'avais jamais vu cette plaque.

De retour à Duc, j'ai continué ma lecture d'Impressions de Kassel d'Enrique Vila-Matas (Bourgois, 2014), l'un des six livres que j'ai emportés dans l'Aveyron. Or, sur quoi suis-je tombé? Sur sa description d'Artaud's Cave («La grotte d'Artaud»), installation filmique montée par le Vénézuélien Javier Téllez et présentant la mise en scène de La Conquête du Mexique d'Artaud.

Qu'est-ce que je vous disais?

Mais reprenons:

Il y a donc deux sortes de phénomènes ici en jeu: d'une part, le chercheur trouve presque systématiquement les éléments qui répondent à son attente, d'autre part, il fait ses découvertes les plus intéressantes de façon fortuite, et à côté de ce qu'il cherchait. Je ne sais pas comment appeler le premier type de phénomène, mais Balzac le décrit bien dans *Le Cousin Pons* lorsqu'il fait dire à son héros: «Moi, je crois à l'intelligence des objets d'art, ils connaissent les amateurs, ils les appellent, ils leur font: Chit!

chit!». Quant au second phénomène, il est bien connu et on lui a donné le nom de *sérendipité* (voir le récent essai de Sylvie Catellin, *Sérendipité. Du conte au concept*, Seuil, 2014). Ce mot, venu de l'anglais et entré dans les dictionnaires français en 2011, désigne communément le *hasard heureux* par lequel on trouve quelque chose sans l'avoir cherché ou en cherchant autre chose, comme Pasteur et Fleming découvrant respectivement le vaccin contre la rage et la pénicilline grâce à des souches de culture oubliées dans leur laboratoire. L'inventeur du terme *serendipity*, Horace Walpole (XVIII^e siècle), se targue dans une lettre de bénéficier constamment de ces hasards heureux qui le font toujours trouver «à point nommé» tout ce qu'il cherche (la sérendipité semble pour lui inclure les deux types de phénomène évoqués plus haut), mais il parle aussi de «sagacité accidentelle», ce qui montre qu'il n'y a pas de hasard heureux sans une certaine attention à ce qui peut se produire. En fait, il faut être prêt à percevoir le phénomène providentiel, c'est-à-dire être intellectuellement aux aguets, connaître les conditions et les lieux dans lesquels il est susceptible de se produire, et savoir l'interpréter. Bref, il n'y a pas de *hasard heureux* sans connaissance profonde du terrain où il peut advenir, ni sans intuition, sans flair, sans sensibilité à ce genre de phénomènes.

Pour en revenir à mes propres trouvailles, c'est sans doute parce que j'ai une grande habitude des librairies, bouquineries, brocantes et autres lieux où *se trouvent* les livres susceptibles de m'intéresser que ces livres «m'appellent» (à noter que le terme de *serendipity*, après avoir été abandonné pendant un siècle et avant d'être repris par les scientifiques, a refait surface en 1878 chez les bibliophiles: preuve que les livres sont un champ fertile en matière de sérendipité). J'ai pensé pendant un certain temps que le miracle de ces livres mis providentiellement à ma disposition pouvait être le fait des auteurs sur lesquels je travaillais: satisfaits de l'intérêt que je leur portais et heureux que j'entretienne leur mémoire, Nodier, Champfleury ou Jean Lorrain, par exemple, me récompensaient de là-haut en plaçant sur mon chemin une petite édition originale, une lettre manuscrite, ou en me faisant dénicher une référence décisive dans une revue oubliée sur le coin d'une table, au fond d'une bibliothèque...

9 avril

Pardon pour ce mysticisme. On doit certainement pouvoir interpréter les expériences sérendipitiques et leur récurrence par la loi des nombres, les probabilités, etc. Mais quelle qu'en soit leur explication, elles posent la question de la création dans la recherche. Pour résumer, comme l'écrit Sylvie Catellin: «la sérendipité alimente [...] un débat majeur qui oppose, notamment

dans les années 1940–1950, les partisans d’une science libre, autonome, à ceux qui défendent la vision d’une science dirigée, programmée et planifiée. Ce qui est en jeu, c’est la reconnaissance de la part de créativité dans la recherche scientifique et le besoin de liberté des chercheurs.» Malheureusement, aujourd’hui, le débat « majeur » n’a même plus lieu et la *planification* semble avoir pris le dessus. Même dans la recherche en littérature, les projets sont de plus en plus formatés, balisés, programmés à la minute et à la virgule près. Quelle liberté reste-t-il aux jeunes chercheurs engagés dans les immenses projets montés par des professeurs-managers, projets rigoureusement circonscrits et réglés comme des mécaniques de précision? Le pire est que la plupart de ces jeunes gens, éduqués dans le *système* de Bologne et n’ayant jamais connu la « liberté académique », n’en attendent aucune (de liberté)... Quelle chance j’ai eue, pour ma part, de commencer ma carrière avant l’existence de toutes ces usines à gaz : pôles d’excellence, programmes nationaux de recherche, *écoles doctorales* (expression qui dit assez la vision *scolaire* que les planificateurs ont de la recherche académique)...

Comme j’ai prévu d’aller courir sur la Causse Méjols, je m’arrête ici et c’est tant mieux, car j’étais en train de virer grognon. Après le repas, nous buvons un café avec Monsieur L., qui a terminé le crépissage et va entamer la peinture de notre cheminée, et qui nous dit son plaisir de travailler au grand air et en toute liberté (il est seul maître à bord dans sa petite entreprise).

Alexandre a renoncé à peindre sur le motif, car les jeunes chiens des Miquel ne cessaient de l’importuner pour qu’il joue avec eux. À la place, il a commencé une planche de BD où il se représente assis dans un champ et assailli par Perline et Jeko qui sautent sur son cartable, renversent son eau, etc.

10 avril

Dernier jour dans l’Aveyron, et dernière matinée d’écriture. Il faut boucler.

J’ai dit au début de ces pages que j’avais besoin de plus en plus de temps pour écrire, à cause de cet *essayisme* qui se manifeste d’abord dans le choix des objets de recherche (en essayer plusieurs, se laisser choisir même par ces objets, *se laisser porter* par les circonstances...). Il me faut *plus* de temps aussi parce qu’avec les années j’ai tendance à approfondir davantage les sujets que je traite. L’âge ne me rend pas plus savant (d’ailleurs ma mémoire ne retient plus rien), mais il me rend plus conscient des limites de mon savoir et plus conscient en même temps de l’envergure, des implications, etc. des questions ou des thèmes étudiés.

Quand on est un chercheur débutant, *on ne se rend pas compte*, et heureusement : l’ignorance et la confiance vous empêchent de voir ce qui, si vous en aviez conscience, vous paralyserait. Mais lorsqu’on a de la bouteille, impossible de s’aveugler. On devient plus exigeant, plus absolu. Ainsi, pour mon dernier article, consacré au cynisme chez Stendhal, je me suis senti obligé de relire (ou au moins reparcourir) tous ses romans et une bonne partie de son œuvre autobiographique, car je voulais être sûr de ne manquer aucun aspect important de ce thème. Autrefois, je me serais contenté du cynisme dans *Le Rouge et le Noir*, ou *La Chartreuse*. De même, pour ma précédente contribution, sur « Rêves et fantômes », j’ai relu la *Traumdeutung* et des tas de textes de Freud et Jung, et j’ai passé des semaines à investiguer sur le statut des fantômes oniriques dans l’antiquité – avant d’attaquer les fantômes dans les rêves du XIX^e siècle.

Et puis, il y a l’étape de l’écriture. L’essayiste n’applique pas une grille à un texte, il n’a pas de méthode, sinon celle d’observer, d’écouter les textes qu’il analyse et de tenir un discours qui met en scène leur parole. Toute la valeur de son travail est dans l’intérêt de cette mise en scène, dans son originalité et ses qualités formelles. Car pour le critique de la vieille eau, dont je suis, l’expression est aussi essentielle que le contenu : d’une part le discours d’escorte doit être à la mesure de son objet, il ne doit pas *déparer*, d’autre part le contenu même de ce discours dépend en grande partie de son expression. C’est en effet à la faveur des tâtonnements et des circonvolutions patientes de processus d’écriture nécessitant beaucoup de temps que les idées intéressantes et surtout les *trouvailles* peuvent surgir – comme les livres providentiels sous les pas des amateurs. Sans doute est-ce là, dans ces méandres et cette durée bien peu conformes aux exigences de rentabilité actuelles (pour s’excuser, les dinosaures partisans de ce type de démarche parlent de *slow science*), que la créativité de l’écriture académique et scientifique se loge. Mais finalement, je n’en sais rien...

Il est temps de plier bagage. Je trouve ce que je viens d’écrire, et même l’ensemble de ces pages, lourd et didactique. Dans la voiture qui nous ramène à Neuchâtel, je les fais lire à mon fils en lui demandant si je ne devrais pas réécrire le tout. Il me dit que non, que c’est mieux de laisser ces réflexions en l’état, écrites d’un jet. One shot. Je ne sais pas si c’est l’expression qui convient, mais elle déjoue le côté un peu grandiloquent de ce texte. Ernest Mignatte, qui nous lit en copie, ne l’aurait pas désavouée.



Michel Huelin, End of Time 7, 2013, Lambda Print, Fuji Cristal Archive Paper, 76 x 171 cm

Comment nouer la gerbe des divers « témoignages » constituant ce Cahier ? A les rapprocher, à les rapprocher ainsi qu'en un puzzle, comme à se souvenir des débats qu'ils provoquent, on est frappé par le caractère fondamentalement paradoxal, pour les auteurs, de l'aventure créatrice. On aimerait alors montrer, pour conclure, quelques facettes de ce paradoxe, quelques dimensions de cette contradiction inhérente à l'acte de créer, telle qu'elle se dessine en filigrane des propos réunis des auteurs. Ce sera aussi une sorte d'envoi vers de plus amples analyses, de plus riches échanges.

En préambule, on doit toutefois se demander s'il existe une quelconque identité commune entre des poétesses, des scientifiques, des peintres, des musiciens. Sont-ils vraiment tous des « créateurs », ou certains ne sont-ils « que » des découvreurs, des artisans, des interprètes. Qu'est-ce qui vient les réunir ? En fait, qu'ils acceptent de se dire créateurs ou qu'ils s'y refusent – par crainte des honneurs ou des devoirs liés à la charge ?, par humilité ou pudeur face aux connotations divines du verbe créer ? –, tous sont fondamentalement confrontés, quelque étiquette qu'ils s'attribuent, à une même mission : inventer un langage original – et en ce sens-là personnel – pour dire une « vérité » cachée. Cela vaut pour la poétesse, le scientifique, le musicien, le peintre, l'architecte, l'écrivain. Leur commune mesure – même si la diversité des réalités auxquelles ils se mesurent paraît les séparer – vient de cette commune confrontation. « Dire » – en mots, en formes et couleurs, en notes, en formules – est ici le cœur-même de l'acte de création, puisque cela signifie faire surgir des correspondances cachées (« vérités ») pour les amener à la conscience collective, c'est-à-dire à un statut d'existence partageable, ou au moins de connaissance partageable (sous forme tantôt de mots, tantôt d'émotions esthétiques, tantôt de théorèmes, etc). Inventer un langage – avec sa double finalité, coessentielle, de constitution d'un objet (H. Carnal, J-R. Moeschler) et de communication avec autrui –, voilà le trait commun qui vient réunir ces créateurs par-delà les différences apparentes de « réalités » concernées. Mais il découle aussi de cette perspective que toutes les productions de ces mêmes personnages ne sont pas forcément des créations : certaines sont de simples redites, d'autres ne dévoilent rien, d'autres enfin ne sont que des « moments » d'un procès de dévoilement non encore abouti (analogues, en somme, à des notes

de cours, des carnets d'esquisses, des mémos). Ainsi envisagée, la création n'est pas propre ou limitée à un domaine, elle est dans l'originalité et la profondeur du dévoilement (ou, si l'on préfère, du langage-vérité).

Une première facette du paradoxe vient alors de ceci qu'inventer un langage, c'est souvent, dans l'expérience des créateurs, être déchiré entre la volonté d'expression du « vrai » et le perpétuel sentiment de le réduire, de le trahir, de lui être infidèle, tant il dépasse – en complexité, en puissance, en harmoniques – les capacités de l'auteur. En effet, le créateur ne dit pas, ne copie pas, quoi qu'il en veuille, le « réel » ; il ne dit pas tout le vrai ; il en projette une figure – avec des instruments et des concepts limités, datés – dans le plan de la conscience, de l'expérience collective (H. Carnal, G. Chapuis). Il en découle que je ne peux « dire », et par là amener à l'existence partageable, qu'en occultant, qu'en trahissant peut-être, qu'en prenant distance avec l'objet dans le même temps que je l'exprime (H. Carnal). « Traduttore, traditore ». Et le créateur sait bien – lui qui pourtant veut par-dessus tout unifier, donner une cohérence – cette fracture essentielle, constitutive, de la création. Comme il sait aussi, souvent, qu'un jour ou l'autre il sera dépassé par une vision plus large, une sensibilité plus vive, une dimension qui s'ajoute. Bref, par le surgissement d'un langage-vérité plus profond, plus général. Ce qu'il dévoile aujourd'hui, ce sens tant recherché et qui vient ordonner, pacifier, les facettes apparemment disparates ou contradictoires du monde, sera à son tour questionné, relativisé, « objectivé », déconstruit, quelquefois même par son propre travail. En ce sens, le créateur donne à voir ou démontre des « éternités provisoires » : comme le dit K. Popper, est réputée vraie une « proposition », une « interprétation », qui n'a pas encore été démentie ou relativisée. Le temps rôde... !, le temps érode.

Certes, ces langages ont des puissances variables, ils n'ont pas les mêmes indices de dévoilement et d'occultation – d'ailleurs le génie se mesure probablement à l'ampleur de cette dialectique – et partant, ils n'ont pas la même espérance de vie ! Mais la contradiction elle-même marque tous les langages, puissants ou misérables. Et même si la « réalité » ou la « vérité » dont il est question – les bosons d'un physicien, les principes harmoniques d'un artiste, les scènes d'un photographe, les associations d'une poétesse – varie, au moins apparemment, selon les domaines, la posture de création (avec son inévitable coefficient d'involontaire imposture, puisque l'on cache en même temps que l'on dévoile) est fondamentalement la même. Et pourtant ! Malgré ce péché originel de toute création, malgré cette conscience divisée, l'artiste, la poétesse, le musicien traquant la vérité cachée a souvent

¹ les noms entre parenthèses indiquent les textes où l'idée mentionnée est évoquée ou développée ; s'ils sont précédés de citations entourées de guillemets, ces mêmes noms indiquent leurs auteurs.

l'impression d'aller à l'essentiel (J-R. Moeschler, A. Bandelier), de vivre vraiment, d'«offrir un tour de piste de plus à sa vie» (D. de Roulet). Il éprouve le sentiment que, comparée à cette quête, la vie quotidienne est factice, artificielle. Lui, il peut, grâce à la création, arrêter le temps, vivre éternellement, vaincre la mort (J. Kellerhals). Et en cela, le Verbe, sous ses divers avatars, apparaît au créateur plus essentiel, plus dense, plus vivant que l'action (A. Bandelier). Il arrête le temps, le fugace. Il est l'Ordre.

Inventer un langage, enfermer du réel dans ses rets. Mais voici que surgit un deuxième paradoxe. En effet, le démiurge ne sait pas toujours si c'est bien lui, elle, qui invente, ou si tout au contraire il est lui-même inventé par ses mots – les jolis petits poissons de S. Chatelain. N'est-ce pas lui, en définitive, qui, dans le procès de création, vient au jour? Il est comme choisi par ses mots. Il a le sentiment d'être porté, dépassé, conduit, vers des paysages, des harmonies, des lemmes, dont il n'avait pas conscience et qui le réfléchissent dans une nouvelle dimension (R. Crelier). Ses mots, ses notes, ses couleurs, ses hypothèses, dès qu'exprimés, sont comme des fenêtres qui ouvrent sur des réalités insoupçonnées, ou des personnages «qui m'échappent, je cours pour les suivre», et qui «demandent des mots pour les dire» (S. Chatelain). «Il y a quelque chose qui attend derrière la porte» (A. Voisard). «Des choses veulent parler à travers moi» (F. Matthey). Quelquefois même, une «illumination» imprévue et splendide vient soudainement éclairer le laborieux parcours du créateur, mettant tout comme par miracle à sa vraie place, sous sa juste lumière. Eureka ! Ici, l'œuvre – qui «précède le discours» ! – «induit une prise de conscience» (J-R. Moeschler) qui transforme le rapport au monde du créateur, et par là le fait comme renaître. Ainsi, en fin de *conte*, tel est pris qui croyait prendre ! Le démiurge n'est subitement qu'impuissance. Il constate, certes ravi, sa dépossession de soi : il est «possédé», «habité» ! Etrange mode passif ! «Ecrire comme sous la dictée, assistant à ce qui se produit autant qu'en le voulant» (F. Matthey). Bouche grande ouverte pour un cri imprévu. Comme s'il y avait, entre les mots ou le personnage et leur auteur, création mutuelle (A. Voisard), advenue commune à l'existence, à la conscience. Quand je joue à mon chat, disait Montaigne... Comme si le formidable acte de conscience du créateur ne consistait pour l'essentiel qu'à se mettre dans la posture du chaman, c'est-à-dire à entrer dans une sorte de transe où il disparaît à lui-même pour mieux laisser parler l'univers ou l'histoire.

Mais s'il disparaît à lui-même, ses créations, réciproquement, se séparent de lui. Certes, elles lui doivent tout. Elles sont irréductiblement associées à son idiosyncrasie, à sa manière très

spécifique d'être au monde, et elles n'auraient peut-être pas pu advenir sans lui. Ainsi par exemple parle-t-on des théorèmes de Thalès, d'Euclide, de Gödel. Mais, si le langage considéré est puissant, original précisément, il advient fatalement que l'auteur s'efface, disparaisse volens nolens, devienne comme insignifiant, devant l'évidence objective de sa création, devenue, dès qu'ainsi mise au jour, bien commun, anonyme. Un langage-vérité donc qui certes me doit tout, mais qui, dès qu'inventé, paraît aller de soi, naturel, «facile», et du coup appartenir à tout un chacun tant il est – théorème, vers, mélodie – aisément reproductible, tant il semble universel. «Mais c'est bien sûr !» aurait dit Bourrel. Ainsi le créateur se définit-il un peu comme un passeur (X. Voirol) : il rend les gens à eux-mêmes, il leur rend le monde, mais pour aussitôt disparaître. On peut risquer cette expression : mieux il disparaît, mieux il accomplit sa mission. C'est que «sa» vérité est devenue universelle !

Cette étrange posture – un paroxysme de présence qui se résout dans l'absence – nous amène à évoquer la «méthode» de la création. C'est une troisième facette du paradoxe. Peut-on en parler comme d'une rêveuse ascèse ? Ascèse parce qu'en effet les auteurs parlent sans cesse de discipline, d'efforts renouvelés, de constance, de rigueur opiniâtre, de courage. Et aussi de souffrance, d'angoisse, d'obsession. La création est travail, quelquefois même au sens génésique du terme. Fréquemment aussi, des images guerrières apparaissent : c'est une constante bataille contre les mots ; l'auteur et son medium (palette, mots, notes) «se chamaillent» (X. Voirol). C'est aussi une «lutte contre les évidences», une traque «des réflexes mimétiques» (F. Matthey, J-R. Moeschler). Il faut renoncer aux sécurités trompeuses, savoir affronter le vide sans se payer de mots (P. Chappuis, R. Crelier). Il faut méthodiquement déconstruire, pour mieux viser un ordre supérieur. Ou encore des images de belluaire : il faut dompter les mots, les maîtriser, mais aussi aller chercher ceux qui se cachent, se défilent (S. Chatelain). Ou encore l'idée de révolte contre l'incapacité des instruments disponibles à exprimer ce qu'on pressent (P. Chappuis, S. Chatelain). L'auteur est quasiment général en chef : stratégie, information-documentation (A. Voisard), fiches et dossiers (A. Bandelier), maîtrise technique d'armes complexes, coordination (D. Sangsue). Bref, le créateur en Volonté ! Et pourtant ! Surgissent en même temps les images de rêve, de lâcher prise, d'abandon à l'imprévu. L'attention flottante chère au psychanalyste n'est pas loin. Ardu travail du rêve. Errance, détours : ce n'est qu'une fois le but atteint que se révèle la voie droite (Ph. Choquard). Viennent les mots de fantaisie (H. Carnal), de flair, d'avancée à l'instinct (A. Bandelier), mots comme portés par des attitudes d'humilité, d'obscurité clairvoyante, d'écoute

du silence, de patience, de veille distraite, d'affût songeur (P. Chappuis). Au fond de moi, des Signes viennent d'un Dehors. Le créateur en Aveugle, en Voyant! Le hasard paraît emporter les stratégies! Mieux peut-être: se pourrait-il que toute l'astuce de la création consiste à agencer des stratégies propices au surgissement du hasard (A. Bandelier)? Faire en sorte que «le monde se dispose pour me donner ce dont j'ai besoin» (D. Sangsue). «Se laisser choisir par les objets», et qu'ainsi surgisse – sorte d'épiphanie – un hasard nécessaire. C'est toute l'idée, bien connue des scientifiques, de «serendipity»: une quête obstinée, méthodique, bureaucratique quelquefois, suivie d'une découverte par hasard, inattendue, comme ailleurs (D. Sangsue).

Voici donc le créateur entre erreur et vérité, démiurgie et impuissance, méthode et hasard: une identité aussi complexe, ambiguë peut-être, n'est pas facile à revêtir, à assumer. Suis-je vraiment un créateur? Ai-je droit à ce titre? De quel sceau garantir ma légitimité? Face aux difficultés, aux doutes, aux errements, au manque de reconnaissance, où puiser la certitude de la vocation et la force de continuer? Bref, qui m'a fait roi? C'est peut-être à cause de l'urgence existentielle de cette question que l'on rencontre dans la biographie de nombre d'artistes, d'écrivains, de scientifiques, un personnage-clé – ou un groupe, ou une institution – qui a, à proprement parler, «adoubé» l'auteur, lui a remis les insignes de sa dignité, a validé son identité, lui a donné son ordre de mission. Lui a transmis peut-être, comme on dit souvent en Jura, le «secret». Sans lui, on n'aurait pas osé commencer, pas osé continuer. Mais un Grand Prêtre l'a initié, fait entrer dans le cénacle, l'intégrant de ce fait dans une sorte de chaîne généalogique de créateurs. Maillon d'une quête du Graal qui à la fois le fonde et le dépasse. Paradoxe, ici encore, de la coexistence chez le créateur d'un sentiment souvent fort d'individualité et d'originalité irréductibles, et son appartenance essentielle, primordiale, à une communauté à certains égards «mystique» – quelquefois réelle, plus souvent symbolique – qui le fonde, et dans laquelle il se fonde. Et avec laquelle, aussi, il est perpétuellement en dialogue. Ce personnage-clé, ce passeur, prend souvent la forme, chez les scientifiques, du «patron», du professeur chez qui l'on a fait ses classes. Mais c'est vrai aussi pour certains interprètes que leur maître a adoubés (R. Duc), ou pour certains artistes (J.-R. Moeschler). Chez d'autres, il s'agira peut-être d'un éditeur, indispensable, qui critique et encourage (D. de Roulet). Ou d'un vieil ami psychanalyste (F. Matthey). C'est aussi, plus abstraitement, la communauté scientifique, avec ses rituels de congrès, de bourses pour jeunes chercheurs, de comités éditoriaux. Toujours est-il que cette sorte de reconnaissance, de consécration sacramentelle – venue non pas, ici, du public ou des

laïcs, mais de l'Ordre ou des clercs – prend une place décisive dans l'identité que l'auteur se reconnaît. «Tu es prêtre à jamais dans l'ordre du roi Melkisedek» (Psaume 109).

Ce personnage-clé du «passeur» ne doit pas être confondu, quand bien même il s'en rapproche, avec celui du modèle, que l'on rencontre fréquemment aussi. En effet, le premier introduit, alors que le second oriente. Et à son propos, on ne peut manquer de relever l'attitude quelque peu ambivalente des créateurs. Nombre d'entre eux, artistes aussi bien que scientifiques, se sont certes inspirés de tels modèles: un autre peintre, une école de pensée, un Sage. Ils les ont admirés, ont voulu s'approprier leurs techniques ou leur sensibilité, se sont disciplinés à suivre leurs règles. Et pourtant, aucun ne se définit comme imitateur ou même continuateur: le modèle appartient assez systématiquement au passé, à un moment du parcours intellectuel ou artistique qui a certes beaucoup compté mais dont on s'estime aujourd'hui libéré (D. de Roulet, D. Sangsue). C'est qu'ici – paradoxe encore – le rôle ultime du modèle n'est pas la reproduction du même, mais l'émancipation, l'autonomisation, du disciple. Qui ainsi peut voir ailleurs, plus loin peut-être. Mais qui sait bien, intimement, que s'il peut ainsi voir mieux ou autrement, c'est parce qu'il a été porté par un ou plusieurs géants qui lui ont ouvert la route. Ainsi prend-on place dans une œuvre finalement collective (G. Chappuis, Ph. Choquard, E. Jeannet, A. Tschumi), mais faite du dialogue incessant d'individualités exacerbées.

Comme décrypteur-diseur d'une vérité cachée, le créateur vise – implicitement ou explicitement – à une réconciliation entre le monde et les hommes. Par l'extension du champ de la raison et la mise en évidence des déterminants des faits naturels ou sociaux, comme dans la logique, la philosophie et les sciences; par la découverte des multiples registres de l'harmonie et les jeux sur celles-ci, comme dans les arts; par l'exploration, l'analyse et la mise en scène des sentiments et relations, comme dans les Lettres; avec une place particulière pour la poésie, auto-célébration fascinée du langage, lieu «où la pensée rejoint un souffle» (F. Matthey). Il s'agit, quels que soient ces chemins vers l'Etoile, de «rendre les gens à eux-mêmes», à leur histoire, de leur redonner leur parole (A. Bandelier); de les installer dans plus de sensibilité, de connaissance, d'épanouissement; ou même de les rendre à la «vie». Autrement dit, de me réconcilier avec Moi-même et mon Histoire, avec Autrui et les Relations, avec les Choses et leurs Lois. De créer une cohérence (A. Tschumi). Vouloir une certaine «communion», avec sa double composante, insécable, de vérité et de partage «la jonction entre une pensée sur le monde et une vie qui surgit» (P. Voélin). C'est qu'à l'image du poète le créateur

est comme l'exilé inconsolable d'un paysage, d'une patrie qu'il n'a pourtant jamais habitée, dont il ne sait peut-être pas vraiment dire où et comment elle est, mais dont il a la préscience et dont il ressent l'urgence. Ancien paradis perdu – par quelle faute originelle? – dont on ne conserve qu'une certitude nostalgique, et que l'on veut impérativement retrouver. D'ailleurs, le projet naît souvent d'un «manque»: un sentiment de chaos, d'incohérence, d'incomplétude; ou alors une soudaine absence, une rupture, un deuil (F. Choquard, F. Matthey), un vide (J-R. Moeschler); ou encore un besoin de repères (J. Kellerhals); ou l'entrée décisive dans un rôle mal connu (D. de Roulet); ou l'urgence existentielle – souvent simplement nommée, un peu paresseusement?, curiosité (G. Chapuis) – de certaines interrogations et la conscience de contradictions jugées mal supportables; ou la volonté de satisfaire des besoins essentiels mais négligés. Réconcilier, par la recherche lente et opiniâtre d'une vérité pourtant impérieuse.

Communion, réconciliation, recherche de l'Un (F. Matthey). Paradoxalement, pour y parvenir, le créateur doit comme se mettre à l'écart, se retirer en lui-même, prendre distance. C'est, par exemple, par l'introspection – c'est-à-dire une plongée résolue dans la subjectivité et le particulier – que l'écrivain s'unira aux autres, s'approchera de l'universel (D. de Roulet). Ou encore, il s'agira de se mettre à distance pour mieux rendre compte: écrire est un exercice de désengagement engagé, un recueillement pour mieux participer à l'histoire (D. de Roulet). Construire la bonne distance, car la soif de l'Un n'y suffit pas. Il faut déconstruire, affronter le vide, refuser les obscures évidences, les parentés douteuses, les «stammtische», les chorales militaires. Se mettre à l'écart, «seule sur la berge, à distance», mais pour mieux communier, s'identifier, mieux «voir de l'intérieur ceux qu'il observe» (S. Chatelain). Ainsi parle-t-on, gravement, de la solitude – hautaine mais si fraternelle, critique mais charitable – du créateur. Elle est l'outil indispensable de la communion, la voie vers l'unité. Autrement dit, il y a chez lui un va-et-vient fécond entre désir de solitude et volonté de communication, de participation (R. Duc). Comme dans l'esprit monastique peut-être. La conscience du créateur passe incessamment d'un pôle à l'autre, comme son «œil» (son regard, son analyse) oscille perpétuellement entre le souci microscopique du détail – rapprochement qui atteste de son souci de précision, de fidélité, d'exhaustivité – et le souci macroscopique d'ouverture – éloignement qui permet de donner sens à ses mots, ses touches de couleur ou encore ses notes par leur intégration dans un contexte plus vaste.

Cette question de la communion et de la bonne distance

nous fait déboucher, en conclusion, sur l'ambiguïté de la présence d'autrui dans l'expérience de création. Quel est son rôle, en définitive? On peut certes penser, assez superficiellement peut-être, que le créateur se sent poussé par une telle nécessité de «dire» qu'il n'accorde souvent à son public qu'une fonction marginale: tant mieux s'il est là, mais ce n'est pas sa présence qui conditionne au plus profond la création. Et pourtant, plus profondément, on sait bien que dire, c'est toujours «dire à quelqu'un». En cela, il n'y a pas de langage sans interlocuteur, pas de langage non plus sans désir, pas de désir sans souci de partage (F. Choquard). Et la recherche d'un langage-vérité – en art, en sciences, en lettres – est toujours aussi, consubstantiellement, celle d'une plus grande communion avec autrui. Ce sont les deux faces de l'Un. C'est peut-être ainsi que l'on peut comprendre qu'un langage-vérité, dès que formulé, appelle aussitôt avec force la communication, la «publication». Si le «public», par sa taille, sa composition, sa qualité, peut certes sembler accessoire (comme en attestent divers auteurs qui ne se préoccupent guère de cet aspect des choses), nul doute que la publication comme telle n'apparaisse subjectivement essentielle. On ne peut, on ne veut taire le vrai que forcé par des circonstances adverses, ou parce que l'œuvre n'apparaît pas encore «finie», aboutie. Mais sinon, pour le dire comme Ovide, «écrire pour ne pas être lu, c'est comme danser dans le noir» (cité par M. Darrieussecq). Certes, on peut et veut choisir son moment, son lieu, son public. Mais quant au fond de l'affaire, la vérité, joyeuse, fertile, appelle irrésistiblement à la communion fraternelle. (Et réciproquement: Adam, sans Eve, aurait-il goûté des fruits de l'arbre de la connaissance?!) Et ce serait trahir le sens de cet «appel à communication» que de le réduire, chez les auteurs, à une pure avidité de gloriole, ou même à un seul souhait de reconnaissance. C'est bien plus grave que cela, cela frôle le sacré. Pour le dire autrement, l'acte de création est «aimanté par une figure de l'autre» «Rien qui ne vienne de quelqu'un et n'aille vers quelqu'un». Ou encore: «le poème est un acte de reconnaissance entre deux hommes, une vraie poignée de mains» (P. Voélin).

Gageons que l'on peut dire cela non seulement du poème, mais de toute création, de tout dévoilement. Certes, cet autrui à qui je parle, individuel ou collectif, réel ou imaginaire, n'est pas toujours consciemment identifié, pas plus que ne me sont clairs les motifs du désir que j'en ai. Mais il est au cœur de l'acte de création, et il est probable que celle-ci puisse s'enrichir beaucoup d'une plus claire connaissance de cette «figure» de l'autre avec laquelle nous voulons tant partager.

mai-juin 2015

André Bandelier est né à Perrefitte le 23 avril 1940. Après une scolarité passée à Moutier, il a fréquenté l'Ecole normale des instituteurs à Porrentruy de 1956 à 1960 et enseigné à l'école primaire de Champoz. Ses études à l'Université de Neuchâtel, débutées en 1962, l'ont conduit du diplôme de maître secondaire bernois et du diplôme d'aptitudes pédagogiques neuchâtelois (enseignement à Tramelan et à Neuchâtel) au doctorat ès lettres en 1980. Il a dispensé langue et civilisation françaises dans son Alma mater de 1970 à 2003, avec une seule interruption de 1989 à 1990, où il a dispensé l'histoire moderne à l'Université de Limoges. Historien, il s'est spécialisé dans l'histoire administrative et culturelle, le préceptorat francophone et les écrits du fort privé (journaux personnels et correspondances). La retraite lui permet de mener à la fois ses recherches historiques, l'édition de textes et une tardive « carrière » d'écrivain.

Henri Carnal. Né en 1939 à Bienne. Scolarité obligatoire à Tavannes, gymnase à Porrentruy (1954-57), études de mathématiques à l'EPFZ (1957-61), préparation d'un doctorat dans le domaine du calcul des probabilités à Vienne avec le professeur Schmetterer (1961-62). Séjours d'étude à Paris (1963), puis au Courant Institute de l'Université de New York (1963-65). Professeur assistant à l'EPFZ (1965-66). Professeur extraordinaire (1966-71) puis ordinaire (1971-2002) à l'Université de Berne pour le calcul des probabilités et ses applications. Président de l'Institut jurassien (1971-84), de la Société mathématique suisse (1983-85) et du Congrès international des mathématiciens (Zurich, 1994). Travaux dans le domaine des probabilités et de ses relations avec l'algèbre.

Pierre Chappuis. Né à Tavannes en 1930; vit à Neuchâtel où il a longtemps enseigné. Auteur d'une quinzaine de recueils de poésie parus pour la plupart aux éditions José Corti qui l'ont accueilli dès 1990 (*Muettes émergences*, proses 2011, *Entailles*, 2014, derniers titres parus) et qui ont donné aussi des ensembles de notes et réflexions et des lectures critiques; présent occasionnellement aux catalogues de La Dogana (*Le noir de l'été*) et des éditions Empreintes (*Eboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*). Parmi les revues, a surtout collaboré, ces dernières années, à *La Revue de Belles-Lettres*, *Conférence*, *L'étrangère*. Plusieurs livres ont été réalisés avec des amis artistes (voir *De l'un à l'autre, dans la compagnie d'artistes amis*, La Baconnière/Arts, 2010).

Gervais Chapuis. Né en 1944 dans la Baroque en Ajoie. Etudes à l'Ecole cantonale de Porrentruy terminées par une maturité scientifique en 1962. Etudes de physico-chimiste à l'École Polytechnique Fédérale de Zurich, diplôme, puis en 1970, doctorat en cristallographie. Séjour postdoctoral à l'Université de Berkeley et au Lawrence Berkeley Laboratory en Californie. Retour en Suisse en 1974 dans le laboratoire de cristallographie de l'Université de Lausanne. Nommé Professeur ordinaire en section de physique à l'UNIL en 1991 et à l'EPFL en 2003. Il est l'auteur de plus de 300 publications et d'ouvrages dans le domaine de la cristallographie et de la structure des matériaux. Éditeur, co-éditeur et membre de comités de lecture de nombreuses revues scientifiques. Présidence de nombreuses commissions internationales dans le domaine de la recherche scientifique.

Sylviane Chatelain est née à Saint-Imier le 14 novembre 1950. Elle a étudié à l'Ecole des arts décoratifs de Genève et à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel où elle a obtenu un certificat d'études supérieures de langue et littérature latines. Pendant une vingtaine d'années, elle a vécu à Lausanne, Neuchâtel et Genève avant de revenir s'établir à Saint-Imier. Romancière et nouvelliste, elle se consacre depuis plus de trente ans à l'écriture. Elle a publié aux Editions de L'Aire *Les Routes*, nouvelles, 1986. Chez Bernard Campiche Editeur: *La Part d'ombre*, roman, 1988, Prix Hermann Ganz 1989, Prix 1989 de la Commission de littérature française du Canton de Berne; *De l'autre côté*, nouvelles, 1990, Prix Schiller 1991; *Le Manuscrit*, roman, 1993; *L'Etrangère*, nouvelles, 1999; *Le livre d'Aimée*, roman, 2002, Prix de la Bibliothèque Pour Tous 2003, Prix 2004 de la Commission de littérature française du Canton de Berne; *Une main sur votre épaule*, 2005; *Dans un instant*, nouvelles, 2010; *La Boisselière*, roman, 2014. Distinguée par le Prix des arts, des lettres et des sciences du Conseil du Jura bernois en 2013, elle est la première lauréate de ce prix, remis une fois par législature.

Françoise Choquard met trois choses en avant quand on la fait parler d'elle, en gommant son âge avancé: solides attaches jurassiennes, besoin de partage (mot-clef pour elle) et place cruciale de l'écriture dans sa vie. Père à forte personnalité, mère morte prématurément, nombreuses années dans de lointains pensionnats et certificat de maturité au lycée de Porrentruy, dit-elle pour simplifier. Mariée à un médecin, elle élève quatre filles dans une profonde maison de Berne – où un exil la marquera qu'elle veut bien taxer d'ordre linguistique, encore que... Elle se met tard à l'écriture et publie six romans et trois recueils de nouvelles et textes courts – tous vite épuisés. Le dernier d'entre eux, *Cartes sur table* éclaire des bribes de vie de l'auteur, et le roman *Le Centaure blessé* revient cet été en Aire bleue, enrichi d'une préface de Robert Kopp. Les nouvelles *Mes Mots* avaient aussi été rééditées en Aire bleue avec une intéressante préface de Maurice Born.

Philippe Choquard. Né à Porrentruy le 23 mai 1929, troisième d'une famille de quatre enfants. Issu d'un père médecin vétérinaire et d'une mère de nationalité française. Enfance et adolescence en Ajoie avec maturité scientifique à l'Ecole Cantonale en 1947. Etudes au « Poly » de Zurich avec diplôme de physique en 1951, suivi d'un doctorat en physique théorique en 1953, sous la direction de Wolfgang Pauli. Attiré par la recherche appliquée et sa gestion, il a passé 15 ans à l'Institut Battelle à Genève, y compris deux ans d'enseignement post-grade. Nommé professeur ordinaire à l'EPFL en 1969, il a créé le Laboratoire de Physique Théorique, participé à la formation de nombreux étudiants, diplômants et doctorants. A publié plusieurs travaux en Mécanique Statistique, participé à et animé de nombreuses activités scientifiques au niveau national et international. Retraite active depuis 1996. A épousé Nicole Sierro en 1954, est père de 4 enfants.

Romain Crelier. Né en 1962 à Porrentruy. De 1986 à 1987, il suit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts à Sion avant d'intégrer de 1987 à 1990 la Schule für Gestaltung de Bâle en classe de sculpture et gravure. Dès 1989 ses expositions personnelles et collectives le mènent dans des galeries et musées en Suisse, en France, en Allemagne, en Bulgarie et en Italie mais aussi dans un ancien monastère, un passage sous voie, un phare, un parc, une ancienne usine, une abbaye. Il vit et travaille à Chevenez.

Roger Duc. Après avoir terminé ses études pédagogiques à la Musikakademie de Bâle, Roger Duc poursuit sa formation au Conservatorio Giuseppe Verdi de Milan dans la classe du Maestro Bruno Canino de 1980 à 1982. De retour en Suisse, il rejoint la classe de Hubert Harry à la HEM de Lucerne où il obtient son diplôme de virtuosité en 1984. Ses diverses collaborations avec des musiciens réputés l'ont conduit dans de nombreux pays européens où plusieurs de ses concerts furent enregistrés par différentes radios. De 1983 à 2015, il enseigna l'Education musicale ainsi que le piano au Lycée cantonal de Porrentruy.

Michel Huelin. Artiste multimedia, Michel Huelin est né à Saignelégier en 1962; il vit et travaille à Lausanne et Genève. Principales distinctions : Prix de la Fondation Lachat (1995). Prix de la Fondation du Jubilé UBS (1999). Prix Artiste Confirmé, Ville de Genève (2004) – Principales expositions: 1995 Beyond Switzerland, Museum of Modern Art, Honk Kong, HK; 1996 MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain, Genève; 1999 Centre Culturel Suisse, Paris ; 2006 Xenobiosis, Abbazia de Bellelay; 2008 Floating Device, MOCA, Museum of Contemporary Art, Cleveland, USA; 2009 Genipulation, Centre PasquArt, Bienne; 2014 Zurtopia, Zurcher Studio, New York, USA ; 2015 Internal Landscape, FABRIKculture, Hégenheim, France.

Eric Jeannet. Né le 30 avril 1932. Ecole obligatoire à Sonvilier et Saint-Imier. CFC de mécanicien de précision. Diplôme de technicien mécanicien. Diplôme de physicien. Doctorat ès sciences. Chargé de cours puis professeur de physique à l'Université de Neuchâtel (recteur de 1979 à 1983). Congé sabbatique à l'Université de Milan. Recherches en physique des particules et leurs détecteurs. Une cinquantaine de publications scientifiques. Nombreux articles de vulgarisation dans les journaux. Nombreuses conférences dans le cadre du Forum des régions (La Bulle) et de l'Université du 3ème âge. – L'article que je n'ai pas écrit: «Si l'accélération de la pesanteur valait 19,62 et non 9,81 m/s², les tartines tomberaient du bon côté».

Jean Kellerhals. Né en 1941 à Porrentruy, il y fait sa maturité classique avant de poursuivre des études d'économie et de sociologie à l'Université de Genève. Après son doctorat en sciences économiques et sociales, il se spécialise en sociologie de la famille, de l'éducation et des relations intergénérationnelles. Plus tard, il travaillera aussi le thème de la justice. Professeur ordinaire, vice-recteur, puis professeur honoraire de l'Université de Genève, il est l'auteur d'une quinzaine d'ouvrage (dont *Microsociologie de la famille*, Paris, PUF, *Mesure et démesure du couple*, Payot, Paris et *Juste? Injuste?*, Payot, Paris) et de quelque 200 articles scientifiques. Il a été à plusieurs reprises professeur invité aux Universités de Paris-Sorbonne, Grenoble, Liège, Louvain, Lisbonne, Montréal, Lausanne, Fribourg et Neuchâtel. Palmes académiques.

Françoise Matthey. Poétesse. Née à Strasbourg. A partagé sa jeunesse entre l'Alsace et la Suisse. Vit dans les Franches-Montagnes. Éducatrice spécialisée et médiathécaire. Parmi ses publications: chez Empreintes, *De feu de Miel – Moins avec mes mains qu'avec le ciel – Comme Ophélie prenait dans l'eau sa force* (avant-propos d'Henry Bauchau, Prix Schiller 2001) – *L'or dans la poussière des seuils*, 2009. Aux éd. de l'Aire: *Pour qu'au loin s'élargisse l'estuaire* (prix de la commission de littérature française du canton de Berne 2005) *Le Transparent* (Sélection Lettres Frontière 2014).

Jean-René Moeschler. Né à Tavannes en 1951. Maturité scientifique à Bienne en 1970. Brevet d'enseignement secondaire en éducation artistique et mathématiques à l'Université de Berne. Stages de formations et séjours à l'étranger. Responsable du perfectionnement du corps enseignant en arts plastiques de 1979 à 1989. De mars 1997 à février 2002, lecteur pour l'éducation artistique à l'université de Berne (BES). De 1989 à 2010, membre de Visarte Jura. Séjours de travail à Paris et New York. Peintre indépendant depuis 1990, avec atelier à Moutier, puis à Malleray dès 2012. Membre de la commission cantonale bernoise d'art et d'architecture, de 1998 à 2005. Président de la section culture du Conseil du Jura bernois, de 2006 à 2014. Expositions personnelles depuis 2000 : Galerie Numaga, Auvernier, puis Colombier, Espace Noir, St-Imier, galerie Imoberdorf, Morat, galerie Selz, Perrefitte, galerie du Soleil, Saignelégier, Fundació Niebla, Casavells, Catalogne, galerie Courant d'Art, Chevenez.

Daniel de Roulet. Né à Genève 1944, a gagné sa vie comme ingénieur. Depuis vingt ans, il se consacre à un cycle romanesque qui retrace l'épopée du nucléaire d'Hiroshima à Fukushima, du triomphe de la science à la mise en cause de sa démesure. Ce cycle romanesque a fait l'objet d'un essai de déconstruction/reconstruction à travers des outils numériques. Daniel de Roulet est par ailleurs l'auteur d'essais critiques, dont *Tu n'as rien vu à Fukushima* et *Ecrire la mondialité*. <http://www.daniel-deroulet.ch>

Daniel Sangsue. Né en 1955 à Porrentruy, Daniel Sangsue est professeur de littérature française à l'Université de Neuchâtel, après avoir enseigné dans les universités de Genève, Smith College (USA), Paris III (Sorbonne Nouvelle) et Grenoble III (Université Stendhal). Spécialiste du dix-neuvième siècle et poéticien, il est l'auteur d'essais sur *Le Récit excentrique* (Corti, 1987), *Stendhal et l'empire du récit* (SEDES, 2002), *La Parodie* (Hachette, 1994), *La Relation parodique* (Corti, 2007) et, dernièrement, sur les *Fantômes, esprits et autres morts-vivants* (Corti, 2011). Il a dirigé de nombreux ouvrages collectifs et publié plus d'une centaine d'articles dans des revues scientifiques. Il est également l'auteur, sous le pseudonyme d'Ernest Mignatte, de trois fictions (*Le Copiste de Monsieur Beyle*, Metropolis, 1998; *Ma tante d'Amérique*, Metropolis, 2001; *Le Copiste aux eaux*, Metropolis, 2012) et d'un livre de souvenirs (*Papiers de famille*, Editions des Malvoisins, 2005) dont il espère qu'ils seront lus en 2080.

Alain-G. Tschumi, architecte dipl. EPFZ, membre FAS/SIA, professeur honoraire EPFL. Né le 8 juillet 1928 à Moutier. Ecoles et baccalauréat à Porrentruy. Etudes d'architecture et diplôme à l'EPFZ. Assistant du prof. W. Dunkel à l'EPFZ. Stages à Helsinki, Finlande. Dirige un bureau d'architecture à Bienne de 1955 à 1998. Nombreuses réalisations en Suisse (particulièrement à Bienne et dans le Jura) et à l'étranger dans les domaines les plus divers: habitation, industrie, commerce, écoles, homes de vieillards, lieux de culte, etc. Co-initiateur à Bienne de la création du groupe régional Seeland-Jura de la SIA. Co-fondateur du premier Forum d'architecture en Suisse à Bienne. Président central de la FAS de 1976 à 1980. Professeur d'architecture et construction à l'EPFL de 1980 à 1993. Co-directeur artistique des Expositions suisses de sculpture de Bienne en 1975 et 1980.

Pierre Voélin, poète de la frontière, est né à Courgenay en 1949. Enfance et adolescence à Porrentruy. Etudes de Lettres et d'Histoire de l'art à Genève et Fribourg. Professeur au lycée. Il a publié, à partir de 1984, de nombreux livres de poèmes, entre autres : *Lierres* (le Feu de nuit/Fribourg); *Sur la mort brève* (Castella/Albeuve); *Les bois calmés, La lumière et d'autres pas* (La Dogana/Genève); *L'été sans visage* (Empreintes/Lausanne); *Dans l'œil millénaire* (Cheyne/Le Chambon sur Lignon). Il collabore à quelques revues, en Suisse et à l'étranger. Sa poésie est désormais traduite en plusieurs langues. Il a en outre publié deux livres d'essais : *La nuit accoutumée* (Zoé, Genève); et *De l'air volé* (MétisPresse, Genève, 2012). Il publiera cet automne à La Dogana : *Des voix dans l'autre langue*. – «C'est l'un des poètes de langue française les plus importants de sa génération. Son œuvre est à la fois exigeante et humble, musicale et grave, joyeuse et maîtrisée. Sa poésie est réponse et prélude à la rencontre, au geste, à l'écoute. Elle interroge le poids des mots, les enjeux de la parole, la mémoire des persécutions du XXe siècle, la honte et la survivance.» D. C.

Xavier Voirol. Né à Porrentruy en 1966. Photographe. Dernier ouvrage paru : *Musiques de Nuits*, éditions G'd'Encre/ESN, texte de Thomas Sandoz.

Alexandre Voisard. Né à Porrentruy (Suisse) en 1930 a publié une quarantaine d'ouvrages chez divers éditeurs tels Empreintes à Lausanne, Campiche à Orbe et Seghers à Paris. Son œuvre poétique se donne à lire comme une autobiographie en mouvement ou un journal intime. Ce projet de longue haleine est parcouru de diverses proses narratives et de pratique de l'aquarelle.

André Wyss. Né en 1947 à Saint-Ursanne. Ecoles à Boncourt, à Courtelary et à Porrentruy; licence et doctorat ès lettres à Genève (*Jean-Jacques Rousseau, l'accent de l'écriture*, La Baconnière, 1988). De 1987 à 2011, professeur ordinaire à l'Université de Lausanne (doyen de la Faculté des lettres, de 2002 à 2006). Président d'Uni3 Genève depuis 2011. – Etudes sur la poésie française moderne et la prose française du 20^e siècle, ainsi que sur les rapports entre musique et littérature (*Eloge du phrasé*, PUF, 1999 – Prix des Muses et Prix Meylan 2000). Directeur de l'*Anthologie de la littérature jurassienne 1965-2000*. Editeur des œuvres complètes d'Alexandre Voisard chez Bernard Campiche.

