

## Le Dit d'Albert Palma

*« Il me semble que je comprends ce mouvement qui portait les scribes, aux origines de l'écriture, à couvrir de caractères cunéiformes des tablettes, des clous de cuivre ou de cèdre, des pierres, des briques, des cylindres ou des prismes de fondation qui étaient aussitôt enfouis dans les murs de l'édifice. »*

Pascal Quignard

### I. L'épreuve du feu.

Albert Palma rencontra le « milieu du chemin de sa vie » sur un plateau de cinéma, lorsqu'un grave accident la fit basculer, aux premiers jours de tournage du film de Frank Cassenti, *L'Affiche rouge*. C'était à la Cartoucherie de Vincennes. Albert eut les poumons brûlés, fut atteint dans son souffle et perdit totalement l'ouïe.

En 1975, il n'avait pourtant que 28 ans, c'est dire que le milieu du chemin de sa vie s'ouvrit abruptement sous ses pas et le précipita en Enfer au mépris de toute symétrie. Confronté à l'un de ces malheurs objectifs qui ne laissent guère le choix qu'entre la lâcheté et une certaine forme de sublime ou d'héroïsme, privé de toute clémence du réel, Albert Palma débuta alors ce qu'il appelle lui-même sa Geste, en homme « contraint de montrer son indépendance à l'égard des contingences ». C'est dire que si les traits de sa plume, tous tracés à main levée, sont d'une rectitude impeccable, quasi géométrique, le trajet du peintre lui-même se figurerait d'un trait nettement plus sinueux et hachuré. Albert fit alors la seule chose qui lui restait à faire : il saisit ces deux modalités du tracé à pleines paumes, les nouant et les dénouant sans trêve, les entrelaçant comme des fils, la souffrance avec le plaisir, l'angoisse avec la joie, le travail du négatif avec la vie. Soit yin, soit yang. Et il s'enveloppa, comme il le dit lui-même, « d'un manteau d'encre » taillé dans le vaste filet qui, d'un dessin à l'autre, étend sa trame à l'infini comme s'il était une émanation naturelle et nécessaire du papier.

Mais revenons au commencement, puisqu'il faut bien nommer ainsi l'accident qui vint mettre un terme à la belle carrière d'acteur qu'on lui prédisait. Albert en fit un événement placé sous le signe de l'absolu, une sorte de *Vita Nova* :

: « A la Cartoucherie, me dit-il, c'est là que tout commence, par la grande nuit, la nuit pulmonaire. Finalement, c'est cette flamme-là qui a éclairé mes ténèbres, mais ça ne se voyait pas tout de suite ! »

Il résume ainsi ce qui se passa : « J'incarne un résistant torturé par la Gestapo. On a aussi besoin d'un cracheur de feu. Qu'à cela ne tienne. Je le crache, avec dans le même généreux élan, quelques morceaux de poumons. »

C'est la dimension du défi qui se retrouve partout chez Albert Palma, jusque dans son art, bien entendu, exemplaire du rapport qu'il entretient à l'impossible.

J'ai eu la curiosité de voir *L'Affiche rouge* et l'émotion d'y reconnaître Albert, qui prêta fugitivement ses traits de beau jeune homme - il faut aussi le dire, aussi- à Szlama Grzywacz, l'un des 16 résistants, communistes, tous juifs originaires d'Europe de l'Est qui furent exécutés par les nazis, dans le cadre d'une opération de propagande fomentée par Goebbels afin de discréditer l'image de la Résistance dans l'esprit des français. Ils étaient tous très jeunes, certains presque encore des enfants. Avec l'humour acide qui le caractérise, Albert se plaît à dire que Grzywacz fut le membre du groupe le plus torturé par la Gestapo... Voici ce qu'il m'écrivit à propos de l'unique plan séquence où il apparaît dans le film :

« J'ai été étonné d'y figurer, même brièvement, car le rôle que j'y tenais n'avait plus de raison d'être étant donné que le lendemain même de ces prises de vues, j'entrais dans le coma, les poumons brûlés, et que je ne pouvais plus tenir ce rôle. Le réalisateur a néanmoins gardé cette séquence, car il y a lu beaucoup de choses qui l'ont ému. C'est le moment charnière, le moment clef de ma vie, qui m'a réorienté vers le Japon et la Voie des Arts. C'est bien là que tout se joue, c'est bien ces images et leur teneur de destin tragique et bouleversé qui sont à l'origine de mes dessins, de ma Geste, de mon œuvre, si j'ose dire. »

Albert avait survécu à l'accident, mais son pronostic vital était compromis : ses poumons saignaient, la surdité s'installait accompagnée du cortège des troubles labyrinthiques qui perturbent l'équilibre du

corps, et se tenir dans la verticalité n'avait soudain plus rien de naturel. C'étaient les ténèbres, le lieu-dit : « Plus rien à perdre ».

## **II. Le Japon, la « Voie des arts ».**

Des amis lui proposèrent alors de les rejoindre au Japon où ils insistaient pour lui faire rencontrer une personne qui, pensaient-ils, pourrait l'aider. Peu de temps après la seconde guerre mondiale, Maître Aoki Hiroyuki avait inventé avec quelques autres poètes samourais un art martial nouveau, le Shintaïdo. Lui aussi avait eu à pâtir du feu, puisque toute sa famille avait péri sous les bombes incendiaires d'Hiroshima. La gestuelle « explosive » du Shintaïdo en porte les traces. Dans le dojô de Maître Aoki, Albert apprit à faire des gestes dont il lui fallut bien constater, au bout de quelques temps, qu'ils le soignaient. Au prix d'un entraînement intensif, il découvrit peu à peu que « faire le vide entre ses vertèbres est une mécanique qui monte à l'esprit » et qui ouvre même la voie d'une sublimation affine à celle que recherchent les architectes dans leurs œuvres centrées sur la verticalité. Ce fut une initiation aux prodiges du corps, une investigation poussée du mouvement, du geste et de ses articulations jusqu'à celle, si singulière, du poignet libre ( littéralement : « vide »), Et dans la tradition des samourais lettrés, Albert ne devint pas seulement Maître d'art martial mais aussi calligraphe.

Il avait quitté le monde du cinéma, certes, mais pour entrer dans celui du conte et Pascal Quignard ne s'y est pas trompé.

Le séjour au Japon fut une plongée dans un temps moyenâgeux et dans le seul lieu du monde où l'esprit de la chevalerie dispensait encore ses dernières lueurs. Tout y était, du bâton long, du sabre de samourai à la cabane de bois qu'Albert habitait à Tokyo, hors temps, dans un quartier où il n'y avait que des maisons de bois. Entre les gestes de guerre épurés par l'abstraction géométrique des kata et la maîtrise des jeux de l'encre et de la plume, Albert trouva un « nouveau respir », pour reprendre la belle expression de Michel de Certeau. Il finit par s'y retrouver<sup>1</sup> sur un chemin de piste à demi effacé dont les anciens Japonais, et avant eux, les anciens Chinois, avaient jadis prouvé la viabilité.

---

<sup>1</sup> S'y retrouver au sens où Lacan fit le constat d'une vocation du sujet non pas simplement « à prendre connaissance du monde, comme si tout se passait sur le plan de la noétisation », mais à « s'y retrouver », Séminaire II, 1978, p. 326.

Ce chemin a un nom, *Geidô*, la « Voie des Arts ».

Par nécessité vitale, il s'agissait, pour Albert, de faire pièce au cadavre qui cherchait à se tailler sa part dans son corps, de se jouer de la perte en la transformant en gain, tout comme le gain en perte, ce dont l'ascèse vint se charger. Albert Palma s'établit progressivement, corps et âme, dans une posture gagnée de haute lutte, selon un axe de verticalité entre terre et ciel, précisément là où Freud dit que se tient l'artiste ; il devint une sorte d'athlète capable d'entrer de tout son corps dans ses dessins. Je ne vois guère, en France, que Victor Hugo à lui comparer, voyageur infatigable qui escaladait les montagnes, avait toujours soif d'exercices physiques et accordait beaucoup d'importance à la gestuelle dans ses dessins.

### **III Sabre, plume, et fragment : l'éclair du réel.**

Je me rends compte que je relate la vie d'Albert Palma comme si elle appartenait à cette compilation de courts portraits, de dits et d'apophtegmes qui, dans l'histoire de la peinture chinoise, consiste à relater les faits et gestes des grands peintres afin d'en illustrer le style particulier. Ce n'est pas par goût de l'anecdote. Ces fragments d'histoires qui tiennent de la légende et frisent parfois le fantastique ont pour effet de suggérer le caractère soit magique, soit sacré qu'on accorde à la peinture. Ils donnent l'impression de faire approcher d'un secret. Les calligraphies d'Albert Palma cherchent à prendre dans leurs filets ce qui remonterait du fond des âges : « il y a du surgissant antérieur à tout », me dit-il, et chacun de ses traits d'encre est orienté vers ce point mystérieux : « Je cherche le point de l'aube dans mes montagnes, la lumière native. »

On dirait, à les contempler, que le monde entier est fait de flottantes lignes. C'est un univers dans lequel rien n'est assuré, rien n'est vraiment définitif, tout est mouvement, tout est danse. Tout procède en même temps d'une extrême maîtrise du geste, de la justesse de « l'unique trait » sur lequel la main ne reviendra pas et auquel la sensibilité sismographique de la plume « inflige », c'est le terme d'Albert, d'entrer en rapport, dans sa ténuité, avec un ensemble plus vaste. « J'ai fait trente ans de sabre pour tailler ma plume », me dit-il superbement !

« Pascal parle de ce qui devient invisible par excès de lumière<sup>2</sup>. J'ai composé deux dessins sur cette notion : silence-surdité ; visible-invisible ; vrai-faux. Le sabre m'a appris qu'il n'y a pas plus d'épaisseur que son fil entre le vrai et le faux, le visible et l'invisible. Son fil redoutable, tranchant, réel, concret, terrible, est l'invisible même. »

Lacan n'avait pas manqué de rapprocher « la coupure, le sillon du trait unaire » avec le « c'est ça ! »<sup>3</sup> dont lui-même, par ailleurs, ponctuait souvent les séances, dans une sorte de salut adressé à l'épiphanie du réel. Albert, quant à lui, rapproche le tranchant du sabre et le goût pour le fragment chez Pascal Quignard : « Tout ce qui est dépouillement se rapproche de la mécanique interrompue chez Pascal : le fragment, c'est comme un coup de sabre. Il s'agit de donner l'instantané de tout un flux qui passe, comme le fait le haïku. »<sup>4</sup>

Il me vient là-dessus la belle métaphore que Sôseki prête au peintre qui est le héros de son livre, *Oreiller d'Herbe* : « Il faut peindre de telle sorte que l'on soit dans une situation semblable à celle d'un père qui aurait erré dans une soixantaine de provinces à la recherche de son fils perdu, sans l'avoir jamais oublié, de nuit comme de jour, qui l'aurait soudain rencontré au coin de la rue et, en moins de temps qu'il n'en faut à l'éclair pour zébrer le ciel, s'écrierait : « Te voilà ! ». C'est cela qui est difficile. »<sup>5</sup> Avant que le coup ne parte, il se sera écoulé un temps infini, une quête qui peut pendre la figure de l'errance, mais qui est l'intense recherche du « perdu ».

#### IV. Sous le signe du sublime.

En ce sens, Albert n'est pas tout à fait étranger aux « samouraïs errants » dont vous parlez, Pascal Quignard : ils « cherchent l'aventure dans les chroniques japonaises intitulées les Maintenant-Jadis : le présent s'enivre du passé. Ses héros titubent (ou du moins tombent et se relèvent). »<sup>6</sup>

Il peut arriver que ses troubles vestibulaires fassent tituber Albert dont les médecins ne s'expliquent pas très bien comment il a réussi à maintenir son corps dans une verticalité pour ainsi dire exemplaire... Il

---

<sup>2</sup> *Petits Traités*, VI, *De Taciturnis*, p. 63, Maeght Editeur, 1990.

<sup>3</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre X, l'Angoisse*, Seuil, p. 91, 2004.

<sup>4</sup> Ce que Yves Bonnefoy appelle « faire corps avec l'instant ».

<sup>5</sup> Sôseki, *Oreiller d'herbes*, Rivages, p. 81, 1993.

<sup>6</sup> Pascal Quignard, *Le Jadis*, Folio, p. 92.

rejoint précisément par là le prodige de ceux qui furent appelés « les fous de calligraphie » dont on sait que, même s'ils y perdaient le boire et le manger, le sommeil et l'équilibre d'une vie, lorsqu'il s'agissait de tenir le pinceau, ils traçaient des caractères exempts de tout déséquilibre et emplis au contraire d'un nouvel équilibre.

Voilà bien en quoi le rapport au monde d' Albert Palma me fait souvent penser à « ce profond schème de l'existence qui s'appelle le sublime », particulièrement dans la définition qu'en propose Michel Deguy : « ...à savoir ce qui dans la dernière chute se relève ; dans le périr se retourne... Sublime : le suspens, le frein du périr. Je regarde le danseur ou l'acrobate, c'est lui qui me le montre : il retient sa chute, il est suspendu aux lèvres de l'abîme, il tient au haut par un fil. »

C'est sur ce fil qu'Albert Palma s'est établi : « Est sublime ce qui retombe moins vite que nous, les pesants. »<sup>7</sup>

André Malraux tint ce propos à Tadeo Takemoto : « Un jour, un chevalier français viendra étudier au Japon et faire la jonction des cultures. » Tadeo Takemoto, devenu un ami d'Albert Palma, lui confia qu'il croyait que ce chevalier, c'était lui, devenu l'incarnation d'un rêve de Malraux !

Donner vie à « Un Trait », telle est la passion d'Albert, dans la tradition des grands calligraphes chinois et japonais, et nous sentons bien qu'ici l'écriture engage la vie comme conduite. « Un homme droit est la plus belle chose du monde, mais si peu fréquente, subite, sans durée, souvent inopportune. »<sup>8</sup> est une phrase de Pascal Quignard, dont Albert peut se penser l'auteur ou l'incarnation.

Ces fragments du texte quignardien que je cite, au fur et à mesure de mes associations, Albert Palma les nomme « textes déclencheurs » ; ils nourrissent chez lui le tissage d'une trame qui vient se superposer à celle du texte littéraire et se loger dans un espace-temps tout à fait singulier qu'Albert réfère à la notion du « Ma » japonais.

## **V. Le Ma japonais ; l' espace extime de la rencontre.**

Qu'est-ce que ce Ma ? Une notion fondamentale qui désigne l'intervalle, la transition, la pause, la respiration, le passage. Le Ma incarne et s'incarne dans tous les éléments qui permettent de relier « et/ou » de

---

<sup>7</sup> Michel Deguy, *Le Sens de la visite*, pp. 295-296

<sup>8</sup> Pascal Quignard, *Sordidissimes*, Folio, p. 66, 2007.

séparer un lieu d'un autre, un temps d'un autre. Le Ma sépare tout en liant, opère une sorte de « coupure-lien » qui n'est pas sans évoquer le processus dont les analystes ont l'occasion de constater l'efficace dans une cure. Mais il me paraît encore plus intéressant que le Ma se trouve également associé à la notion de bordure ; c'est le bout, le liseré, le cadre, la plate-forme ou la véranda qui ourle la maison traditionnelle et où l'on n'est ni vraiment dehors, ni vraiment dedans.<sup>9</sup> Un espace « extime » donc, où intérieur et extérieur, dedans et dehors sont placés dans un rapport de continuum, espace qui ne manquera pas d'évoquer aux analystes les figures de la topologie mœbienne et autres surfaces closes et asphériques à la fois, où l'on passe de l'endroit à l'envers sans franchir aucun bord.

Dans cet espace-temps, il arrive qu'un lieu s'ouvre. On entre donc. C'est une demeure, un « royaume » peut-être. Il y a un pas à faire : Albert Palma, attiré par les tablettes de buis d'Aprononia Avitia, sa sœur en écriture, a suivi le précepte de Shitao :

« Carcasse transie, mais pinceau plus jeune que jamais,  
L'on n'est pas tenu de gagner le bout du monde. Il faut avancer, c'est tout,

Rester sur la Voie. »

Albert Palma est entré dans la villa de la patricienne, dans sa maison, comme s'il était chez lui. Captivé par sa lecture, le peintre « démaisonne »<sup>10</sup> pour reprendre le mot superbe que vous êtes allé reprendre au temps, Pascal Quignard.

« Pour moi, me dit Albert, Aprononia pave la voie des *Sordidissimes*. Elle voit la lueur dans la fange, elle a ses verticalités intimes qui projettent avec grâce une lumière crue sur la débâcle après l'amour. Là, c'est elle qui est verticale au contraire de l'amant qui fuit, qui est l'horizon. »<sup>11</sup>

Comment l'entendre ? Au regard de l'art, affectionner l'horizontal, serait-ce ramasser tout ce qu'on trouve sur son chemin, sans grimper, sans escalader les murs et les montagnes ? C'est, peut-être, ne pas monter vers Dieu.

---

<sup>9</sup> Augustin Berque, *Le Sens de l'espace au Japon*, Editions Arguments.

<sup>10</sup> Pascal Quignard, *Petits Traités*, V, « La Peur de devenir aveugle », p. 183, Maeght Editeur, 1990.

<sup>11</sup> Albert Palma fait référence au ch. IX, « Q. Alcimus », *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, L'Imaginaire/Galliamard, p. 42.

Sous les pieds d'Aprononia, Albert s'est amusé à glisser des carrelages, des mosaïques<sup>12</sup>, pour leur donner un soubassement et aussi à dessiner ce qu'elle voyait en levant la tête. Lui peignant un ciel, « le ciel d'Aprononia Avitia », il la verticalise et l'établit dans l'acte esthétique originaire qui consista pour l'être humain, à lever la tête vers le ciel. Il est ici chez lui, *Heim*, en familier de cette expérience qui amène à passer par l'Autre pour être un peu plus près de soi-même.

Il ne s'étonne donc pas que Pascal Quignard ait écrit *Albucius* « sur le rempart du jardin funéraire impérial à Tokyo, au pays des taxis dont les portes se ferment toutes seules et où l'on retire ses chaussures pour manger », bien au contraire:

« S'il est un monde à l'extérieur du Japon, que je devrais en rapprocher pour des affinités profondes, c'est l'Italie qui comporte les éléments d'appréciation de la civilisation japonaise les plus poussés, me dit-il. Il existe beaucoup d'affinités structurelles entre l'Italie ancienne et le Japon. A Tokyo, mes lectures me renvoyaient aussi à mes classiques et le mythe du samouraï aux stoïciens. »

Mais les rapports les plus forts entre l'œuvre de Pascal Quignard et la sienne, Albert Palma postule qu'ils sont invisibles. « Beaucoup de choses sont venues par imprégnation, notamment les travaux qui sont issus de ce que Pascal a écrit sur le silence et la surdité. « De Taciturnis » est un texte sur le silence écrit au scalpel, qui a de fortes résonances avec ma condition. Cependant, mon rapport « silence-surdité » s'ouvre à un monde qui comporte les sédiments évoqués par Pascal, mais qui les recouvre, si j'ose dire, par mes conquêtes gestuelles. Dans les *Sordidissimes*, il y a un passage où il définit la métamorphose, « le passage de l'amorphia à la morphé »<sup>13</sup>. Voilà la définition parfaite de ma propre définition des *kata* ! ».

Et d'ajouter : « Pascal et moi, nous sommes semblables, nous travaillons dans le vertige de l'immensité. »

Tout se passe comme s'il y avait de l'inattribuable, comme cela se produit dans une rencontre.

## **VI. « Puisque l'intime nous entoure comme lointain très exercé, comme versant autre de l'air... » (Wallace Stevens)**

---

<sup>12</sup> La mosaïque s'intitule « Chemin des contemplations d'Aprononia ».

<sup>13</sup> Pascal Quignard, *Les Sordidissimes*, op. cit., Ch. XVI.

Evoquer cette rencontre dans la suite de la tradition chinoise impliquerait que tous deux, l'écrivain et l'écrivain, se soient fréquentés à l'écart de toute société ; dans le silence et le vide de l'atelier d'Albert, Pascal aurait passé de longues heures face aux peintures déroulées pour la circonstance et, comme disent les anciens textes chinois, y aurait « fait face (y répondant) à l'écart ». Ils auraient bu du vin et, peut-être, à un moment, se seraient-ils pris la main, savourant le contentement du libre épanchement de leur esprit. Selon l'histoire, l'un aurait suivi l'autre à la capitale, sans même prendre le temps de prévenir sa famille, ou encore, tel l'empereur, Pascal aurait dit tout au plus : « Des hommes de ce talent et de cette sensibilité, il n'est pas facile d'en trouver ! »<sup>14</sup>

Sommes-nous, de fait, vraiment si loin de ces *exempla* qui condensent l'expérience du lettré chinois devant une peinture comme un rapport d'accouplement et de connivence qui ne saurait se passer d'intimité ?<sup>15</sup>

Les choses, de fait, n'ont pas commencé de manière si différente : les visites de Pascal Quignard ont bien eu lieu dans l'atelier d'Albert, sans autres témoins que les dessins qui l'ont rendu pensif et méditatif. Sans doute ont-ils bu quelque cordial, du vin ou du thé. Il y eut, bien entendu, plusieurs visites, car ces œuvres ne se livrent pas d'un coup, mais uniquement dans le commerce que vous êtes en mesure d'engager avec elles. Plutôt que représentations, elles sont la matérialisation de flux d'énergie, un processus de transformation en soi, si bien qu'elles s'offrent comme la promesse d'une relation inépuisable, jamais figée. Réalité et épisodes légendaires diffèrent finalement sur un point unique et pourtant essentiel : Pascal Quignard n'a pas gardé pour lui tout seul ou pour le partager avec quelques intimes sa réceptivité aux dessins d'Albert Palma, et nous voici réunis en grand nombre, ici, à Guéret, pour les découvrir selon d'autres modalités du sentir. Il n'y a sans doute pas moins de bonheur à se trouver sur ce versant-là, ce qui est un paradoxe intéressant. Après tout, nous sommes des « occidentés », comme le disait Lacan, et chez nous, c'est ainsi que l'art s'apprécie ! Et puis, Albert n'est pas resté au Japon, il est rentré en France après 10 ans.

Mais en réalité, c'est l'occident, sur ce point, qui a gagné l'orient : les histoires de peintres calligraphes que j'aime n'ont plus cours nulle part aujourd'hui, sauf exception, par la capacité de certains êtres à les incarner, telles des inclusions de temps dans notre société marchande qui

---

<sup>14</sup> Philippe Jullien, *Cette étrange idée du beau*, pp.197-199, Grasset, 2010.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 184.

sacrifie autant qu'elle peut à l'utile. Albert Palma revendique et soutient ce bel anachronisme.

## VII. La pulsion-scribe.

Je voudrais maintenant me pencher de plus près sur ce que j'appellerai *la pulsion-scribe* chez Albert Palma, cette poussée assez puissante pour mettre en mouvement sa main, il est plus juste de dire, son corps qui entre dans la danse sur un rythme silencieux dont la pulsation habite ses dessins de la manière la plus vivante. Sa méthode, sa façon de faire route avec qui l'émeut (qui le meut) est des plus singulières : tout procède de la lecture, il serait plus juste de dire de la *lectio*, au sens que vous lui donnez, Pascal Quignard : « La *lectio*, (qui est l'énonciation du livre)... est une activité physique, une concrétisation, un échange et une solidarité violente... »

Albert Palma semble voué<sup>16</sup> à de tels rapports avec certains écrivains : « Tout communique...Celui qui lit...se laisse assujettir totalement pendant le temps de sa lecture, à la limite de la perte d'identité, dans le risque de disparaître. Il prête son âme et son corps. »<sup>17</sup> Ces lignes, Pascal Quignard, on pourrait croire que vous les avez écrites à propos d'Albert Palma.

Il commence par se faire copiste du texte, des passages qui ont pour vertu de produire « l'ébranlement » qui le porte ensuite à dessiner de la même main qui a d'abord copié. Paradoxalement, au premier temps qui peut prendre figure d'aliénation, de confusion, peut-être même de dépersonnalisation, succède celui de la réalisation d'œuvres où il faut bien constater, au fil des années, que le trait ne cesse de gagner du large. C'est tout à fait manifeste dans les œuvres de cette période quignardienne.

Selon Merleau-Ponty, « La lecture est un affrontement entre les corps glorieux et impalpables de ma parole et de celle de l'auteur. » Peut-être pas seulement, en l'occurrence.

Lorsque Albert Palma pratique la *lectio* de l'œuvre de Pascal Quignard, je dirais qu'il ne s'agit pas seulement du corps glorieux, mais aussi et avant

---

<sup>16</sup> La période quignardienne est précédée d'une rencontre avec Henri Baucheu qui a été, lui aussi, pour Albert « un puissant déclencheur ».

<sup>17</sup> Pascal Quignard, *Petits Traités*, V, « *Lectio* », op. cit., p. 151.

tout du corps proprement dit, du corps dans lequel on vient au monde, nu.

Vous m'objecterez qu'il n'y a rien là de si étonnant, que les écrivains de la Renaissance avaient déjà identifié ce phénomène et lui avaient donné un nom aux connotations très physiologiques : « innutrition ». Johachim du Bellay se demandait : « Si par la lecture de bons livres, je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie qui, après (...) me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ils ne me reviennent en la mémoire, doit-on pour autant les appeler pièces rapportées ? »<sup>18</sup>

Il se posait non seulement la question de savoir ce qui était sien ou pas lorsqu'une lecture le plongeait dans l'extase, mais dans sa belle langue, ce qu'il s'agissait de « re-prendre » de l'Autre se disait : « traits ».

Albert Palma ne distingue pas davantage entre dessiner et écrire, proche en cela des chinois qui, voulant désigner l'essence du travail pictural, préfèrent le terme écrire, *xie*.<sup>19</sup>

« En lisant, en dessinant », c'est ainsi qu'Albert définit sa pratique, une recherche anthropologique pour retrouver le sentiment primitif de l'écriture et en raviver le geste. Ce en quoi il a le sentiment d'obéir à la très ancienne pratique du scribe.

Ce chemin, il est vrai, pour être solitaire n'en est pas moins fréquenté et même bien fréquenté : Malte, le héros de Rilke, recopiait, lui aussi, avec une ferveur qui évoque celle d'Albert devant la littérature élevée au rang du sacré :

« Voici, devant moi, de ma propre écriture ce que j'ai prié, soir par soir. Des livres où je l'ai trouvé, j'ai transcrit cela, pour que cela fût tout proche, pour que cela fût issu de ma main, comme jailli de moi-même. »

Et s'il fallait ne garder qu'une seule référence, ce serait le « Copier comme autrefois » laissé par Flaubert dans ses notes et par lequel il envisageait de conclure *Boward et Pécuchet*, resté inachevé !

Nous connaissons probablement tous cette impression, lorsqu'une œuvre nous trans-porte, d'en être pour ainsi dire l'auteur, et nous sommes alors en proie au sentiment du sublime qui me paraît souvent visiter Albert Palma.

---

<sup>18</sup> Joachim du Bellay, Seconde Préface de *L'Olive*, 1550.

<sup>19</sup> Tout comme le grec \*graphein signifie à la fois : écrire, dessiner et peindre.

Qu'est-ce qui fait que, parfois, je ne parviens pas à rester simple spectateur ou lecteur d'une œuvre et que j'outrepasse ma position en m'identifiant à son créateur?

« Misère du lecteur qui devrait se satisfaire du don à lui offert par l'œuvre », déplore Albert dans son *Journal*.<sup>20</sup>

Que m'arrive-t-il lorsque j'arrache des fragments, des lambeaux<sup>21</sup> au corps d'une œuvre et que je les intériorise au point de m'en croire plus ou moins la cause productrice ? Vertigineuse question de la citation, que Borgès a portée à incandescence, comme si la littérature toute entière n'était que reprise et ressassement infini de textes tous déjà écrits par l'Autre. Comme si, pour œuvrer, un larcin préalable m'était indispensable . Quelque chose doit être soustrait. Sous ce trait ?

Selon la belle métaphore de Burke, je m'enflamme d'un feu qui brûlait déjà chez un autre et il se produit un phénomène de propagation, une contagion, de par l'énergie propre à ce feu. Le « feu artiste », comme disaient les stoïciens, qui se volerait, non plus aux dieux, mais dans l'espace de l'Autre où je « redécouvre un objet qui, en dépit de son évanescence, n'en a pas moins été déjà inventé et découvert ». <sup>22</sup>

### VIII. Voleur de feu.

Albert Palma se reconnaît volontiers comme un « voleur de feu ». Parmi les plus beaux dessins exposés, celui intitulé « Les Flammes noires » est tout entier imprégné des lignes dédiées par Pascal Quignard à « La barque aux flammes noires » qui transportait les morts sur le Styx. Ce dessin compte parmi ceux qui prennent place pour Albert non seulement dans la « superposition de sens », mais dans « la consanguinité. » Avec ces flammes noires dont l'oxymore enserme le réel des flammes qui l'ont brûlé, retournant sa vie de fond en comble, Albert me paraît proche de l'expérience chère à Rilke « où la bienheureuse confusion de l'échange est tout près de se transformer en l'une des plus pures certitudes. »<sup>23</sup>

« Là où Pascal et moi, nous partageons vraiment la notion des flammes noires, ajoute Albert, c'est que pour Pascal, seules les flammes noires

---

<sup>20</sup> Albert Palma, *Le Peuple du désastre*,

<sup>21</sup> A propos de cette très complexe question du sublime, je renvoie au magistral travail de Baldine Saint-Girons, qui m'a beaucoup appris, et, plus particulièrement à *Fiat lux, Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, 1993, pp. 299 et 356)

<sup>22</sup> Baldine Saint-Girons, *ibidem*, p. 364.

<sup>23</sup> Rilke, *Œuvres*, II, Seuil, p. 409

sont aptes à éclairer les ténèbres. Ce n'est pas la blancheur qui va les éclairer.»

Cette métaphore du feu est aussi, bien entendu, une métaphore de l'amour comme impulsion originaire de l'activité artistique<sup>24</sup>. Lacan l'a reprise à son compte, en nous décrivant cette main qui se tend vers les flammes en quête d'une autre main « rêvée » qui sortirait des bûches pour venir à sa rencontre.<sup>25</sup>

Tout est superbement ramassé en quelques mots par Virginia Woolf, dans *Les Vagues*, comme si les signifiants d'Albert s'y trouvaient articulés :

« Mes yeux s'ouvrent, c'est un livre ; je vois au fond : c'est un cœur. Je vois les abîmes. Je sais de quelle façon l'amour flambe et se tord dans la flamme...et comment l'amour noue les fils. »<sup>26</sup>

Chez Albert, qu'est-ce qui ne passe pas du « cœur » à la main ?

Avant de dessiner, il recopie le texte pour se le mettre en main; le Shintaïdo fonde sa révolution sur l'ouverture de la main ; jusqu'au patronyme de ce nouveau Palamède qui, dans la mythologie, se partage avec Orphée l'invention de l'écriture : « Ce sont eux, mes maîtres d'art martiaux qui m'ont fait découvrir que je m'appelle « la main », me dit Albert.

Mais la main seule ne suffit pas :

« Par l'amour tout à fait humain de son art, me dit-il, il y a échange, participation profonde, mais au-delà même des outils de l'art. On se sent parfois exactement sur le même chemin, alors qu'on n'a pas les mêmes souliers. »

C'est comme s'il fallait passer par un point d'indistinction entre soi et l'Autre, s'exposer à une contagion sans recours, avec le risque de se perdre, comme chaque fois que les pulsions passives tournent à plein régime. En ce point, le phénomène ne peut que nous échapper, car ce n'est pas le texte qu'il faudrait suivre pour en savoir plus, mais le verbe silencieux de l'écrivain jusqu'au lieu énigmatique où le corps d'Albert entre en résonance avec lui : « C'est comme si j'avais une maîtrise pour accueillir son verbe dans le monde gestuel, me dit Albert ; je comprends en gestes ce que Pascal dit en mots . Lorsque je lis, c'est un phénomène

---

<sup>24</sup> Comme en atteste la version officielle de l'invention légendaire de la peinture par une jeune Corinthienne amoureuse.

<sup>25</sup> Lacan, *Le Séminaire*, Livre VIII, Le Seuil, 1991, p. 67.

<sup>26</sup> Virginia Woolf, *Les Vagues*, Bouquins, p. 915.

réversible, je n'ai pas l'impression de lire, mais que c'est l'œuvre qui me lit. »

### IX. « Un dire sans bavures »

Je suis portée à croire que se sentir « lu », dans le silence de la lecture, ce n'est plus avoir affaire aux mots, mais à ce que vous appelez, Pascal Quignard, « de courtes décharges de mutisme » ; « elles courent le long de l'échine, elles désirent blesser »<sup>27</sup>. Il ne s'agit plus de la parole, mais du *mutus*, du silencieux, du privé de parole qui fait limite à toute syntaxe et qui n'est assignable à aucun lieu, mais uniquement au « souffle » dans lequel il s'expire. C'est le point où s'effectue la ligne de partage, entre la face de l'écriture tournée vers l'Autre, vers le langage, et celle qui regarde vers la Chose, ou le réel de la trace. C'est le mystère au sens où la mère, au temps de l'enfance, « ne faisait qu'un avec le mystère »<sup>28</sup>.

« Le Verbe me pénètre, dit Albert Palma, ça me suffit. Il n'y a rien de plus beau, pour moi, que le mystère de la lettre poussé jusque dans le corps ». Propos qui sont à rapprocher de ce qu'il écrit dans son *Journal* : « La lecture soutient parfois mes délicates manœuvres d'approche du réel. »

Alain Didier-Weill, passionné depuis toujours par le mystère de l'acte créateur, est amené à faire l'hypothèse qu'« il existerait un état du signifiant –*verbum*–, qui, ne parlant pas, agit auprès d'un autre récepteur que celui de l'ouïr.<sup>29</sup> » Hypothèse qui s'appuie sur le refus de Lacan d'assimiler l'art au « préverbal », ce qui a pu être monnaie courante chez les analystes, mais de le considérer, au contraire, comme « un verbal à la *seconde puissance*<sup>30</sup> ». C'est ce qu'il a appelé « le dire de l'art », inséparable de sa conception de la pulsion comme « l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire ».

---

<sup>27</sup> Pascal Quignard, *Petits Traités*, VI, « De Taciturnis », op. cit., p. 59.

<sup>28</sup> Rilke, *Œuvres*, I, op. cit., p. 558, et sur ce thème de l'écriture tournée vers *Das Ding*, cf. le bel essai de Catherine Millot, « L'Espace intérieur du monde », in *La Vocation de l'écrivain*, Gallimard, 1991.

<sup>29</sup> Alain Didier-Weill, op. cit., p. 129.

<sup>30</sup> Lacan, *L'insu qui sait de l'une bévue s'aile à mourre*, 28 janvier 1977. Lacan qualifie ailleurs ce verbal « à la seconde puissance » d'« hyperberbal ». Cf. à ce propos les précieux développements d'Alain Didier-Weill dans *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Aubier, 2010, particulièrement p-p. 130-131.

« Ce dire, ajoutait-il, pour qu'il résonne, qu'il consonne, il faut que le corps y soit sensible.<sup>31</sup> »

Qu'est-ce à dire que ce dire ? De l'amour également, Lacan soulignait qu'il se pourrait bien qu'il ne soit « rien » de plus qu'un dire, en tant qu'événement. Un dire sans bavures<sup>32</sup>. Un dire qui s'adresse à l'inconscient.

## X. Le souffle.

L'écho dans le corps d'Albert Palma au dire silencieux qu'il reçoit des textes de Pascal Quignard est perceptible au travers de la pulsation qui anime ses dessins et qui émane tant du souffle que de la répétition.

Ce qui « s'expire » est aux antipodes de l'inspiration et de toute *mimesis* ; j'ajouterai, de toute recherche du beau. Ne nous fions pas au *zen* qui émane de ces dessins laissés sur le rivage « sans mer, sans sable<sup>33</sup> » par une tempête : me désignant le flanc d'une falaise sur un dessin, Albert Palma s'écrie : « C'est la guerre, ça ! Ce n'est pas fait pour faire joli. Mon art attaque directement le magma, le noyau de mon mal. Ce n'est pas une abstraction, c'est une culture de l'urgence. Le dessin accroché au-dessus de mon petit bureau s'intitule : « Prolifération d'une cellule cancéreuse ». C'est un acte d'affranchissement et de liberté, un acte évidemment très douloureux. Mon geste réunit le geste d'écrire, de vivre, de se mouvoir, de dessiner. La trame de mes dessins, c'est la souffrance humaine. » Nous nous trouvions ce jour-là dans son atelier, et me montrant un dessin, Albert s'exclama : « Quelle lutte ! Ce sont des images incroyables de lutte ! »

Le souffle dont il fut privé par les flammes, Albert l'a reconquis, nous savons comment, et il le transmet à la pointe de sa plume, décuplé chaque fois que son poignet parvient à être aussi « vide » que possible, ainsi que Shitao le rêvait pour le peintre.

C'est le fameux poignet « libre » autour duquel le monde se mettrait à tourner.

Accéder à cet insolite rapport au monde suppose d'avoir pu soi-même opérer un tour, voire même un retournement par rapport à sa propre souffrance ; d'avoir « expiré » un certain nombre de fois.

---

<sup>31</sup> Lacan, *Le Sinthomme*, Le Séminaire, Livre XXIII, 1975-1976.

<sup>32</sup> Jacques Lacan, Le Séminaire XXI, « *Les non-dupes errent* », (1973-1974)

<sup>33</sup> Pascal Quignard, *Sordidissimes*, Folio, p. 268.

Dans les parages de la pulsion et de la mort, il devient toujours très difficile de parvenir à dire ce que l'on cherche à dire ; c'est précisément le tour de force de certains artistes que d'y parvenir. Freud lui-même revendiquait cette opacité comme une caractéristique de la pulsion, et puisqu'il concevait les pulsions comme « des êtres mythiques, formidables dans leur imprécision », je m'autoriserai à puiser une dernière fois parmi les histoires légendaires de la peinture chinoise. Albert Palma, le samouraï, est depuis longtemps associé dans mon esprit à la célèbre histoire du général Pei, dont il existe plusieurs variantes. Je choisirai pour la circonstance la version qu'en donne François Cheng : le général venait de perdre sa mère et il demanda au grand peintre Wu Tao-tzu (VIII ème siècle) de peindre, dans un temple, des figures de dieux, afin que ceux-ci protègent l'âme de la défunte. <sup>34</sup>Wu répondit au général : « Je ne parviendrai à réaliser ces figures que si vous me faites l'honneur de danser pour moi votre danse du sabre. » Il lui demandait d'« incarner » l'image de la puissance des dieux face aux démons. Ce fut une démonstration éclatante : ôtant son vêtement de deuil, et vêtu d'un habit de combat, le général monta à cheval ; il exécuta, au galop, une danse à l'épée. Son allure superbe et ses gestes au rythme fulgurant stupéfièrent l'assistance. Inspiré, exalté, le peintre se dévêtit et commença à peindre, irrésistiblement, comme en transes. La légende dit que l'air vibrat à l'unisson de ses coups de pinceau.... Lorsque vint le moment d'ajouter l'auréole sur la tête de chaque dieu, le peintre traça, d'un seul geste, un cercle parfait. <sup>35</sup>

Dans la transmission quasi magique qui s'opère ici et qui relève du spirituel, l'intérieur, le plus intime, communique avec l'extérieur : en occident, nous n'avons pas tellement l'habitude de compter avec la vibration de l'air pour recevoir une œuvre, sauf peut-être lorsque nous assistons à un spectacle de danse. Accoutumés comme nous les sommes à lier la prégnance du visage humain à l'expérience du miroir, et par conséquent, à privilégier formes, contours et regards, nous laissons de côté, dans nos théories, la fonction vibratoire du corps humain. Pour faire de son corps une chambre de résonance, il faut perdre, tout perdre, pour que les ondes silencieuses aussi bien que sonores s'y déploient.

---

<sup>34</sup> Dans une autre version, le général Pei demande au peintre de faire le portrait de la défunte.

<sup>35</sup> D'après François Cheng, *Vide et Plein*, Seuil, p. 39, 1991. Voir aussi Philippe Sers, Yolaine Escande, *La Résonance intérieure*, Klincksieck, 2003, p.p. 45-46.

La traversée périlleuse d'Albert Palma lui a permis de rejoindre cette tradition : en créant un champ vibratoire, il parvient à doter ses images du pouvoir de se renouveler d'elles-mêmes et de s'offrir dans différents états de la trame, selon la place d'où nous les regardons. Sans doute apaise-t-il ainsi son trouble, par cette façon esthétique de l'amener plus près de l'état de calme absolu qui émane de cet univers mi-pariétal, mi-océanique, où la partie semble se jouer sans nous, dans l'indifférence des éléments à notre minuscule condition humaine, aussi infime qu'un trait. « La vie me pousse dans l'infiniment petit depuis longtemps, me dit Albert. Plus je suis tassé contre ce petit point, plus « être me parle », comme le disait Valéry. Je cherche l'infiniment petit qui est en moi, le point qui me sauve. »

### **XI. « Le point qui me sauve », la répétition.**

Le « point qui sauve », le recours, me paraît indissociable des vertus de la répétition qui s'avère être une dimension essentielle chez Albert Palma. Inlassablement se répète le trait minuscule qui ne diffère du précédent que par une infime variation. Ce ressassement dans le registre de l'infiniment petit débouche sur l'immensité et sur l'infini. Il s'agit d'un véritable processus qui conduit, pour le dire avec la force de William Blake, à « Voir un monde dans un grain de sable  
Et dans une fleur sauvage un ciel »<sup>36</sup>.

Signes et valeurs s'inversent, effet du rituel poussé au paroxysme. « La répétition est un costume inusable », se dit en lui-même le protagoniste de Kierkegaard, avant de finir par se raviser ; « la répétition : voilà la réalité et le sérieux de la vie. Qui veut la répétition a mûri dans le sérieux. » Du sérieux au sériel il doit y avoir un lien, je ne suis pas certaine de savoir lequel, mais c'est un fait que chez Albert Palma, comme chez nombre de grands peintres de l'orient, le sériel n'est pas seulement affaire de goût, mais semble participer de quelque nécessité vitale ; c'est du sérieux.

« Quelle constance !, s'écrie Albert. Ce nombre de traits, c'est la folie ! » Il y a, me semble-t-il, dans les séries qui s'étirent vers l'infini, un désir d'abolir les limites de la condition comme les bêtes peuvent aussi l'exprimer. C'est un défi lancé aux frontières, aux tabous, à l'âge, à la maladie. Par exemple, les 219 lions imaginaires peints par Hokusai à l'âge de 83 ans. Avec cette série de *shishi*, il est clair qu'il se projetait dans une

---

<sup>36</sup> William Blake, « Augures d'innocence », d'environ 1803.

vie dépourvue de terme , car il espérait, à 90 ans, « pénétrer le mystère de choses », à 100 ans, « être parvenu à un degré de merveille », et « quand j'aurai 110 ans, ajoutait-il, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant. »

Dans cette perspective, chacun des gestes du peintre, ne serait que le geste antécédant le geste parfait, et en même temps, le premier dans le temps de son accomplissement.

N'y a-t'il pas là une tentative de faire jouer la pulsion de mort autrement que comme le pur automatisme létal que nous savons ? C'est en ce sens que je me suis risquée à parler, tout à l'heure, à propos d'Albert Palma d'un « frein du périr » qui œuvrerait en lui.

Ces milliers de traits qui ne cessent pas de vibrer dans les dessins d'Albert, j'y perçois un battement du silence, une musique donc, qui m'évoque les *raga* traditionnellement joués en Inde : ils reposent sur une répétition très codifiée qui n'empêche cependant pas l'interprète de laisser libre cours à son invention. Dans le *raga*, il existe un monde entre chacune des interprétations, de même que le calligraphe a le loisir de s'attarder sur tel trait, de l'accentuer, de le contracter, de le dilater, tout au long de sa méditation. Mais à un moment donné, tous devront, au rythme de leurs percussions, se rejoindre, boucler la boucle, avant de s'engager dans une nouvelle variation. Cette structure circulaire du *raga* n'est pourtant jamais monotone.

En occident, nous pensons le Ça, avec Freud, comme une entité instinctuelle essentiellement aveugle qui tend à se décharger sans discernement ; nous pouvons difficilement nous penser autrement que totalement assujettis à l'automatisme inconscient de la pulsion de mort. Mais dans la conception hindoue de la psyché humaine, il y a l'idée que la pulsion travaille à sa propre transformation. Dans cette tradition, comme dans plusieurs autres en Orient, celui qui s'engage dans une pratique, à titre d'exécutant, mais aussi de spectateur, sait que par l'intermédiaire du regard, s'il s'agit de peinture, ou du son, s'il s'agit de musique, il contribue non pas à illustrer mais à produire activement le rythme activateur de l'univers. On le dit, pour cette raison, semblable aux dieux qui, à l'inverse de la divinité judéo-chrétienne n'ont pas créé le monde une fois pour toutes, mais travaillent à le « garder » dans son ordre et dans sa dynamique. De même, jouer d'un instrument, cithare, sabre ou pinceau, danser, vocaliser des sons, c'est réactiver une partie de l'univers. Cela éclaire encore autrement la danse du général Pei. Et peut-être aussi

la démarche d'Albert Palma, bien qu'en la matière nous ne puissions faire que des hypothèses théoriques face à une énigme qui demeure entière. La pulsion de mort sépare, fragmente, tandis que la pulsion de vie assemble, relie. Il semblerait qu'une autre démarche soit possible, qui consiste à aller au-devant de la pulsion de mort et à l'assumer en y impliquant l'être entier. Quelles que soient les voies empruntées pour y parvenir, qui diffèrent selon les méthodes, les philosophies, les religions, que ce soit en Orient ou en Occident, une constante ne se dément jamais : c'est avec l'automatisme qu'il faut compter en premier lieu. Les exercices qui fortifient l'âme exigent que l'esprit et le corps passent par les défilés sans fin de la tradition.

On entrevoit ici le danger qu'il peut y avoir à s'en remettre aux forces occultes d'un art. Répéter, selon l'étymologie, c'est chercher à atteindre de nouveau, rechercher le perdu, ce qui ne peut pas se remémorer et qui nous programme à notre insu sur un mode répétitif. En s'abouchant à cette source, pour organiser un matériau, que risque-t-on de réveiller des forces incontrôlables du « génie ancestral »<sup>37</sup> ? S'astreindre à l'ascèse d'une technique, à la rigueur d'une tradition qui se transmettent à travers les siècles, borde la Voie des Arts de garde-fous ou encore, pour un alpiniste comme Albert, assure d'une cordée.

## **XII. Le trait unaire. L'antérieur à tout.**

Coûte que coûte, le rituel doit se perpétuer, trait après trait, comme autant de « points qui sauvent ». « Pouvoir dire 1 et 1, et encore 1 et encore 1 » est le fait du trait unaire dont Lacan nous a appris qu'il « est avant le sujet ». *Au commencement était le verbe* veut dire *Au commencement était le trait unaire*. Tout ce qui est enseignable doit conserver le stigmate de cet *initium* ultra-simple. C'est la seule chose qui puisse justifier à nos yeux l'idéal de simplicité.

*Simplex*, singularité du trait, c'est cela que nous faisons entrer dans le réel, que le réel le veuille ou ne le veuille pas. Une chose est certaine, c'est que ça entre et qu'on y est déjà entré avant nous. (...)

---

<sup>37</sup> A propos de cette notion de « génie ancestral » et de répétition, je dois beaucoup à la lecture de Michèle Montrelay, notamment à sa préface au livre de Bruno Bettelheim, *Freud et l'âme humaine*, et à son bel article consacré au film de Satyajit Ray, *Le Salon de musique*.

Dans l'analyse, il y a quelquefois ce qui est antérieur à tout ce que nous pouvons élaborer et comprendre. Cela, je l'appellerai la présence de l'Autre, grand A. L'Autre est là.<sup>38</sup> »

C'est la face du trait tournée vers l'antérieur à tout, ce que Albert appelle lui-même « le surgissant antérieur à tout » et Pascal Quignard « le Jadis ». L'autre face du trait est orientée vers la pratique du signifiant, délibérément répété. Il ne s'agit pas seulement d'y assujettir la pensée, mais le corps avec son ordre et ses rythmes.

Pourquoi le salut, pour Albert Palma se trouve-t-il sur ce versant-là, je ne saurais évidemment le dire. J'ai insisté sur la dimension tauromachique du combat face à face avec la pulsion de mort, où joue la dimension de l'espoir, de la manifestation possible du *duende*, mais je perçois également un autre versant de la répétition, moins conquérant et néanmoins pacifiant. Voici ce qu'écrit un pianiste de renom, Valéry Afanassiev : « Un compositeur peut toujours se fier à la répétition en cas de besoin, en cas de danger, en cas de lassitude. »<sup>39</sup> Par excellence, la musique laisse percevoir qu'elle est résignée à sa répétition ; elle s'affirme dans cette résignation, elle consent, elle dit : « Oui ». Sans le rite structurel qui la fait durer, peut-être aurait-elle déjà abandonné la partie ?

Accomplir chaque jour les mêmes gestes, mais comme en quelque espace secret, les répéter, non pas tant parce qu'ils auraient particulièrement du sens que parce que l'on croit à leur importance, peut-être cela a-t-il à voir avec « la paix dans l'abîme » qu'Albert Palma dit avoir trouvé. C'est une expression du bouddhisme japonais. « J'ai trouvé l'art de la paix dans l'abîme », me dit-il.

---

<sup>38</sup> Jacques Lacan, Le Séminaire X, *L'Angoisse*, Seuil, 2004, pp. 31-32

<sup>39</sup> Valéry Afanassiev, *Le Silence des sphères*, Corti, 2009.



