

UNE SOIRÉE CHEZ LES TRISTRAM*

* Référence à un texte de Virginia Wool intitulé ainsi et paru jadis au Seuil.

— Q. Est-ce que vous pourriez nous parler des débuts de *Tristram* ?

— R. Ça va être rapide ! C'est vrai que je suis le spécialiste des commencements, mais relativement à la durée de *Tristram* aujourd'hui, qui a vingt ans, on peut dire que j'ai passé tout au plus une soirée en leur compagnie. Je viens de leur écrire aujourd'hui-même à propos de la mort de Claude Riehl, et surtout on s'est vus voilà à peine plus d'un mois, le 7 février, pour la disparition d'une amie très proche, Anne Drucy, qui elle faisait vraiment partie de *Tristram* depuis les débuts.

— Q. Vous êtes bien à l'origine de ce projet ?

— R. Oui. Et j'y ai travaillé seulement de 86 à fin octobre 90. Ensuite *Tristram* a choisi d'éditer des "livraisons" de la Cosmologie au début des années 90, puis *OGR* (une mince tranche) en 99, alors que je n'en faisais plus partie.

— Q. D'où est venue l'idée de *Tristram* ?

— R. J'ai eu l'idée de créer une maison d'édition en 1984, sans doute en réalité pour étoffer autour de la Cosmologie (que je venais à peine de mettre à jour) ce que nous avons appelé ensuite une "Bibliothèque des Polygraphes".

— Q. Comment avez-vous rencontré les autres partenaires ?

— R. En 1983, j'avais été invité par Philippe Prévot, créateur et responsable de LIMCA à Auch, lieu d'invention sonore lié à l'IRCAM dont il fait toujours partie, où il avait créé un *festival intercontemporain* très important et où il invitait aussi bien dans le pays du foie gras et du pousse-rapière, Boulez que Novarina. Philippe Prévot est un musicien, un mathématicien et surtout *un inventeur*. Il a inventé notamment *Le Quatron* dans les années 70 à l'IRCAM (avec d'autres), un appareil proche

du *sonar* (pour parler très vite !) qui a fait le tour du monde, et qui permettait une *interactivité* par exemple entre musique et danse à une époque où personne n'abordait cette question. C'est un type pour moi d'autant plus passionnant qu'il refuse absolument toute communication "officielle" sur ses recherches. Il ne fonctionne que par groupes restreints : il donne des petits concerts de piano et projette une sorte de plan d'analyse des œuvres en temps réel tout à fait fabuleux, mélange de labyrinthe et de survol : Dédale & Icare réunis.

Là travaillaient Sylvie Martigny dans une sorte de rôle administratif, et Jean-Hubert Gailliot qui était aussi l'attaché de presse d'une compagnie de danse locale. J'avais entendu un texte de Gailliot que j'avais aimé et j'avais réussi à le faire passer dans une petite revue d'avant-garde d'alors. Il faisait à l'époque ses lectures pendu par les pieds. Il a réalisé comme ça une performance à la Ménagerie de Verre à Paris, avec un dispositif scénique et un film de Jacques Meilleurat, un ami à eux, encore un personnage de Auch, dont le travail m'a beaucoup intrigué.

Pour moi le Gers était déjà avant cela un lieu très cher, depuis "le camp du Gers" d'ancêtres lors de la Seconde Guerre Mondiale ; c'était aussi le lieu d'entraînement avec d'autres budokas de la Cellule Sabaki et j'y avais longtemps vécu à la fin des années soixante et au début des années 70.

Donc j'ai d'abord parlé de ce projet à Jean-Hubert et à Sylvie, puis il y a eu un premier courrier de ma part avec Gailliot assez délirant en septembre, et une réponse plus rationnelle de sa part en décembre 85, et après plusieurs tâtonnements nous avons mis ça en place en 86. L'idée était de créer un emportement, une spirale, de "construire un opéra fabuleux" (j'avais osé l'expression). Et dès le début nous avons fait une différence entre ce qui devait être *Tristram-Mouvement* et *Tristram-Produits*.

— Q. Pourtant *Tristram-Mouvement* n'a jamais eu lieu.

— R. Non. Le Mouvement, je l'ai plutôt trouvé ailleurs, dans une autre communauté de lecture. Et aujourd'hui dans un cadre beaucoup plus ésotérique où je retrouve mes intérêts primaires pour Robert Ganzo, par exemple. Cependant je n'étais pourtant pas le seul à insister là-dessus, à chercher une activité critique, de création et non pas de production. Mais du moins il a émergé. Je voyais ça comme un prolongement de ce que j'avais amorcé avec *DAO*, le premier numéro de la revue *Ergo* avec

Françoise Calvez, la *Cellule Sabaki d'Arts Martiaux* et d'autres coalescences ponctuelles comme les *Destroy Positive Works* ; tous ces groupuscules étaient affectés d'une recherche semblable par des voies différentes. Pour *Tristram* aujourd'hui, le Mouvement, c'est peut-être tout simplement la dynamique qui se dégage comme dessein, du pavage de l'ensemble des publications ; c'est un autre point de vue. On peut dire comme ça qu'il y a eu à un moment une "secousse-Nadeau", ce qui n'est plus du tout le cas aujourd'hui, par exemple, ou c'est plutôt un court-circuit et où ça sent le barbecue.

Le grand intérêt de *Tristram* dans ce projet d'alors, c'était certes les nouvelles technologies et supports : informatique, cd, etc. Mais surtout de construire un appareillage nouveau autour de chaque ouvrage, un peu comme Barthes disait qu'il fallait construire à chaque fois un appareil critique nouveau pour chaque texte considéré. Un "nouvel outil de pincée pour saisir correctement de nouvelles pensées" ("c'est ici qu'on *pince* !", comme on dit à Bordeaux), c'est-à-dire qu'au lieu de passer toutes les œuvres dans la même moulinette conception-diffusion-distribution, chaque ouvrage était traité comme unique, un "original absolu" dans sa maquette, ses aspects, sa forme, voire ses matériaux et supports, mais également par ses circuits de diffusion et de distribution différents à chaque fois. Alors que si vous êtes chez *Gallimard* ou au *Seuil* ou dans n'importe quelle de ces grandes boîtes, vous pouvez être sûr que votre singularité disparaît aussitôt dans l'immense rotative de la machine à publier ; vous allez passer au laminoir industriel en matière de fabrication, et ensuite on va forcément privilégier du Pennac ou du Clezio, du D'ormesson ou du Rolin ; les attachés de presse ne feront pas du tout le même travail. Personne n'attend plus 30 ans pour qu'un cercle de lecteurs se crée peu à peu autour d'un Ponge ou d'un Michaux.

— Q. C'est ce qui s'est passé avec *Quartiers de ON* ! ?

— R. Non, mais parce que c'est Wallet, que *Verticales* c'est pas *Le Seuil*, et parce que Wallet c'est un géant. On dira pas ça des autres directeurs de collection du Seuil. C'est amusant du reste de penser que cette maison à la teinte pastorale pâle et fragile de Paul Flamand soit née grâce au succès de *Don Camillo* et que *Verticales* soit issue des mémoires de Richard Bohringer ! Il faut voir comment la réalisation des *Quartiers* a complè-

ment bouleversé le service de fabrication, tout de même, alors que c'est un ouvrage on ne peut plus simple dans sa conception, malgré les inserts et autres. Mais le service de fabrication a été extraordinaire : jusqu'à la dernière minute on a cru qu'on ne tiendrait pas le relais ; on a pour ainsi dire soudoyé le coursier au champagne pour qu'il attende les épreuves et que l'impression ait lieu dans les délais. Je passe sur les détails des logiciels qui ne correspondaient pas, de la maquette fin prête qu'il a fallu recommencer à cause de ça sur place rue Saint-Séverin jour et nuit pendant huit jours, de l'oubli des droits musicaux, du problème du titre vérifié à la dernière minute, ainsi de suite...

— Q. Vous pensez que le succès de *OGR* vient de ces "appareillages", comme vous dites, propres à *Tristram* ?

— R. Non, car la mise en place de ces appareillages n'a jamais eu lieu. Ils sont revenus à une diffusion et une distribution homogènes. Sans doute que c'est impossible dans le paysage français : on n'est pas en Amérique du Sud. Rien de baroque dans ce domaine, pas plus que dans l'écriture, d'ailleurs. Ce qui était également novateur, c'était d'associer plusieurs supports : cd, tirage informatique, etc. Ce que font aujourd'hui tous les éditeurs.

Ce qui a eu lieu, ce sont les opérations : l'idée de créer plusieurs événements autour d'un livre : par exemple la très bonne idée du frère de Gailliot qui était à ce moment-là attaché de presse d'une maison de disques, d'organiser un entretien MBK-David Bowie. C'est sûr que ça a aidé à promouvoir *Cancer*. Idem pour l'opération Patti Smith à Auch.

Pour *OGR* c'est beaucoup plus modeste, mais c'est sûrement grâce au travail d'attaché de presse de *Tristram* qu'il y a eu toute cette presse, plus que pour l'intérêt de l'ouvrage, sinon ça aurait suivi pour les *Quartiers* : l'écriture est la même. Le plus sincère intérêt vient effectivement de gens que je connais pas, comme Jean-Pierre Bertrand et quelques autres, mais en ce qui concerne les journalistes, je pense que Savigneau par exemple, n'est venue à la maison que parce que Sollers a dû lui dire d'aller vérifier si sous ce surnom ça serait pas Pleynet ou Baudry déguisé en bûcheron du clan des Stemper habillé avec une peau de mouton et armé d'une tronçonneuse Remington, qui nous faisait un coup à la Ajar. *Sometimes a Great Notion* ! Et en "me visitant", elle a dû être atrocement déçue : ce n'était

qu'un individu quelconque. C'est un peu pareil aujourd'hui où tous les originaux sont montrés pour la première fois à Quimper ("*quimper*" signifie mourir, en argot), et où je suis à peu près sûr qu'aucun de ceux qui ont fait de grands papiers sur la Cosmologie ne daignera aller y voir.

— Q. Est-ce que le succès de *OGR* n'est pas venu tout simplement du fait que ça reflétait bien "l'esprit *Tristram*" (si ça existe).

— R. Dans ce cas-là, c'est un quiproquo complet. Sauf si "l'esprit *Tristram*" c'est celui de tous ses auteurs, comme n'importe quelle collection. Sinon, je pense qu'il faudrait attacher un gadget, comme dans Pif le Chien, la revue du Parti Communiste, une loupe, pour distinguer mon ouvrage dans l'ensemble des productions. Celui qui a représenté parfaitement *Tristram* à ses débuts, c'est MBK. D'abord il venait du même "milieu-rock", puis ça a été pour eux une vraie jubilation de découvrir et de publier cet auteur refusé partout ailleurs.

Il faut dire aussi leur empathie pour les auteurs. Sylvie, en particulier, a toujours été dans une identification par rapport à "ses auteurs" : aussi bien pour les morts comme Gaudier que pour Maurice ou n'importe quel autre. Je me souviens d'un jour où nous étions à Toulouse et où Sylvie allait faire réparer un ordinateur : tout le long du parcours n'était que ponctué par des anecdotes sur MBK : la pâtisserie où il s'était arrêté, quel gâteau il avait choisi, le mariage, tous les détails, Nathalie, etc. C'était très touchant. Ça me faisait penser à ce restaurateur d'œuvres d'arts que j'ai connu et qui voyait des choses surgir d'un tableau à force de le contempler, que personne d'autre n'y avait jamais vu (c'était un vrai visionnaire), et qui chaque année à Pâques revivait la passion du Christ !

— Q. Vous pensez que sans *Tristram* ce travail n'aurait pas vu le jour ?

— R. Non. Ça n'est pas O'Toole. En même temps je ne peux pas en parler, je ne l'ai pas vraiment lu, mais vu son accueil dans le milieu universitaire, les milieux de l'art, c'est dans l'air du temps et je suis persuadé que ça aurait vu le jour ici ou là. Du reste *Les Inrockuptibles* ont suivi tout le temps, comme *Télérama*. *Télérama* et *Les Inrocks*, ce sont des partenaires privilégiés de *Tristram*

— Q. En tout cas c'est un des "auteurs maison", alors que la plupart des autres lignes sont repérables ailleurs : Arno Schmidt chez Nadeau et Bourgois après l'énorme fondation en Allemagne, Julian Rios chez

Corti...

— R. Dans ce cas il y a peu de découvertes du type de Pauvert, Lawrence Ferlinghetti, Corti, Maspero ou Nadeau aujourd'hui ; mais c'est du même tabac que ceux qui croient faire découvrir Huysmans, Stevenson ou Marcel Schwob en oubliant tout le travail fondamental de Phœbus, de Francis Lacassin chez Bourgois et de bien d'autres. Il y aura toujours celui qui a découvert Schwob mardi dernier en fin d'après-midi comme celui qui n'a pas su le lire derrière Suskind, pas plus que *My Secret Life* derrière Catherine Millet (je ne parle pas de l'Angélu !). J'ai lu quelque chose de parfaitement ridicule à propos de Gabrielle Wittkop qui héritait à la fois de Lautréamont, de Poe, de Marcel Schwob et d'une quinzaine d'autres de la même envergure ! C'est l'équivalent de "Dieu, Shakespeare et moi." de Woody Allen. Ou Coluche : "Moi c'est La Callas, et mon copain, c'est les Beatles !", mais malheureusement sans humour. Heureusement Artaud n'héritait de personne : il avait même refabriqué ses géniteurs !

— Q. Qu'est-ce que vous pensez aujourd'hui de ces années quatre-vingt ?

— R. J'ai eu l'impression d'une "justesse historique" qu'on piquait à l'endroit juste, comme l'Acupuncteur, et au bon moment. Sur les bons points de méridiens. Mais j'ai du mal à distinguer l'évènement de *Tristram* lui-même de l'euphorie globale où je me trouvais pris par la mise au jour de la Cosmologie en 84 (avec le passage de 48 à 84 comme Orwell, mais dans le sens d'une utopie positive), des expériences de *DAO*, peu avant, ou du travail avec les amis de *la Cellule Sabaki*. C'était un climat d'effervescence exaltant : recherche, expérimentation, mélange des catégories. On avait plein d'idées : d'almanachs, de bêtisier, d'un journal imprimé à 10 000 exemplaires à chaque saison, pour alimenter les ventes par correspondance... J'avais proposé la typologie du "livre futur" : massicoté en forme de trapèze irrégulier ! Une sorte d'anamorphose du livre en perspective. J'ai toujours été fou du trapèze. Bien sûr, on a abandonné ce genre d'idées aberrantes pour les libraires, mais c'était bien d'en rêver tout de même ! Quand on voit la *bananalité* de la majorité des livres d'artistes encore aujourd'hui, en comparaison ! On a commencé à publier *Le Musée des Traits de Génie*, dans la revue *Mars* ; l'idée étant d'investir plusieurs autres

supports comme des relais.

C'était un grand bonheur. Aujourd'hui on sentirait plutôt l'orage à venir.

— Q. Quel orage ?

— R. (...*inaudible*...)

— Q. Donc vous avez gardé un excellent souvenir de ce groupe ?

— R. Oui, absolument. De ce groupe-là et de ces quelques années. C'était une organisation très lumineuse, quelque chose de primesautier, et en même temps déterminé dans la recherche.

— Q. Par quoi avez-vous commencé ?

— R. Par *Le Discours aux Animaux* de Novarina en compact-disc, puis par les *Poésies* sous leur vrai nom de Ducasse. Le Novarina était une idée de Gailliot, qui avait été son assitant exécutif, pour les nuits de graffitis de personnages, peu avant, dans les tours de La Rochelle ou Novarina s'était fait enfermer. On l'a édité et diffusé lors du Festival d'Avignon 1987 en même temps que le premier bulletin de *Tristram* avec le portrait de Sterne. Mais les bouquets de projets ont fleuri dès septembre-octobre 1986. Sylvie et Jean-Hubert pensaient que c'était bien de s'étayer sur une institution culturelle, et comme je m'occupais d'un machin de ce genre dans le Sud, on a installé le siège de l'association dans la même ville. C'était fabuleux : on n'avait pas divisé le monde en trois comme Klein avec Claude Pascal et Armand, mais la France en quatre, avec la mission pour chacun de prendre en charge plusieurs régions. Du reste dans les premiers dossiers de presse, *Tristram* était indiqué dans trois régions à la fois : Rhône-Alpes, Midi-Pyrénées et Paris.

— Q. Et la presse a suivi ?

— R. Le premier grand article (régional !) de Agnès Goza, du Dauphiné Libéré date du 30 août 1987, et il y est fait grand détail de la définition des polygraphes que nous prétendions être et publier. Puis il y a eu aussitôt *Libé*, *Les Inrocks*, comme je vous disais, et des tas d'autres.

— Q. Et le groupe s'est élargi ?

— R. Plutôt restreint. Au début le noyau se composait de Christèle Lerrisse, une amie photographe que j'avais connue grâce à Didier Morin, qui fait des travaux sur le corps, la géographie, les sols, des paysages très épurés proches de Stieglitz. Elle avait amené Brigitte Legars, qui suivait son travail

(et devait réaliser avec elle à ce moment-là un ouvrage : *Douar Maen*, chez Créaphis) ; Brigitte était une universitaire, la seule parmi nous à avoir un parcours “classique” : normalienne, proche d’une critique des arts plastiques telle que celle de Jean-François Chevrier ; elle enseignait dans une école d’art à Rouen, puis ensuite en Bretagne. Il y avait aussi un comptable dont j’ai malheureusement oublié le nom.

Lorsque ça s’est concrétisé j’ai pensé à Michel Aphenbero pour la conception graphique, un grand ami de Bordeaux. Il était le graphiste du CAPC et il avait créé avec sa sœur la revue *4 Taxis*. Il se trouve que Michel n’avait absolument pas de temps pour ce projet : il était à la fois professeur de communication, responsable de la revue itinérante et de *l’Atelier Christophe Colomb*, un autre gros projet avec des étudiants à travers le monde (qui donnait lieu aussi à des publications), etc. Tout ça était très lourd. Or il se trouve que je venais juste d’aider à déménager Anne Drucy de Tours (qu’elle fuyait) vers Bordeaux où elle a trouvé effectivement de façon immédiate “un vrai accueil”. C’était elle aussi une amie de Didier Morin, elle avait été son assistante pour son travail sur Stonehenge, et elle avait participé à la création de DAO ; elle avait réalisé avec moi plusieurs ouvrages, dont un très original de facture avec des inédits de Christo.

Je regrette de n’avoir pas eu l’idée d’intégrer Didier Morin, un ami de toujours, un frère. Il y a eu tout de même un autre ami photographe, Christian Roger, connu en même temps que Didier, que Anne a contacté pour travailler sur le Gaudier, dont il a réalisé toutes les photos. Roger capable de photographier des fantômes, à qui j’avais montré une photo d’ange gardien, sur un talus, après un accident terrible de voiture.

Anne était donc venue s’inscrire aux Beaux-Arts de Bordeaux et elle était logée aux Capucins dans le “loft” de Michel Aphenbero et Dany Colomine dont elle a tout de suite adoré le travail, et elle a dès lors formé un trio graphique pour *Tristram* avec deux autres anciens élèves de Michel : Thierry Dubreuil et Thierry Véret, des gens hors norme et extrêmement inventifs, des “bidouilleurs” comme on dit à Bordeaux, capables très rapidement de passer d’un registre à l’autre. Ensuite lorsqu’elle est partie pour son tour du monde en bateau, ce sont les deux Thierry qui se sont chargés de tout ce travail graphique. (Par la suite Anne a travaillé avec *Grapus* très engagé politiquement ; elle y a réalisé de belles maquettes comme celle de

la correspondance de Françoise Dolto).

— Q. Le choix du nom de *Tristram*, d'où vient-il ?

— R. Essentiellement de Brigitte Legars. Il y a eu plusieurs essais, comme je vous ai dit. Moi j'aimais beaucoup le terme de Polygraphe, que je tenais de Restif, et on a hésité du reste entre *Le Polygraphe*, *L'Homme Pantehnique*, à propos de Pound, *Le Transformateur* (qui venait de Gailliot), *Les Éditions Esmeralda* (je ne sais plus qui avait eu cette idée), *Les Éditions Multiples*, *Les Éditions du XXIème siècle* (deux idées de Gailliot), etc. Je me souviens que nous avons parlé à Avignon au moment de l'édition du cd Novarina, de l'aspect *polygraphique* que nous défendions, et une journaliste mimétique qui ne connaissait certainement pas Restif avait repris cela texto dans *Le Monde* du lendemain pour qualifier Novarina. Psittacisme de cocotte en papier.

Mais la référence à *Tristram Shandy* vient surtout de Brigitte Legars, du fait de sa formation classique et surtout grâce à *L'Art du Roman* de Kundera qui venait de paraître et dans lequel elle était plongée à ce moment-là. Pour ma part je n'avais qu'un vague souvenir de Sterne, et plutôt du *Voyage Sentimental*, et je ne vois pas le moindre intérêt à Kundera. J'avais été beaucoup plus marqué par *Jacques le Fataliste*. *Tristram* pour moi c'était *Tristram Schien*, le nom du coker d'une amie juive allemande qui faisait un cours sur le fascisme en RFA (qui n'était pas vraiment la République des Femmes Allemandes !); elle était passionnée par Sterne; après tout, le coker de Sylvie Vartan, lui, s'appelait bien *Molière*: ceci à cause de la perruque, je suppose. Sinon j'aurais pensé au "Sire *Tristram*, violeur d'amoureux, manchissant la courte oisie..." de Joyce. Je ne me souviens plus si les autres connaissaient *Tristram Shandy*. Chacun d'entre nous avait une bibliothèque bien différente, ce qui faisait la richesse des apports.

On avait le même enthousiasmes, malgré le fait de ne pas avoir les mêmes auteurs à partager. Sylvie et Jean-Hubert n'avaient ni les mêmes goûts ni les mêmes pratiques. Mais ces lignes étaient logiques, comme après le fait de publier immédiatement Lautréamont (ce qui n'était ni Rimbaud ni Germain Nouveau), on trouve le travail néo-Deleuzien de MBK ou l'écriture de Schmidt.

J'ai parlé dans *DAO* de "la lignée oubliée", au sens biologique, mais

c'était autre chose.

Il faut que j'ajoute que pour moi le mot *Tristram* résonnait aussi d'autres aimables façons : c'était Ritam une petite dame indienne de la Pensée Positive que j'avais rencontrée en 82 et avec qui nous avons commencé un *Atelier de Création Radiophonique* (hélas massacré par le surnommé *Pharabœuf*). Puis c'était aussi sainte Rita, chère à Klein, et à deux amis de Tours : Claire Chaigneau et Pierre-Alain Lucerné.

Ensuite on a pris ça comme figure emblématique avant de se décider à la traduction. Il y avait du reste de jolis projets de gravures originales au début qui m'intéressaient bien : gravures sur bois et autres. On avait prévu de le publier en 9 volumes avec les contributions d'artistes contemporains. Brigitte nous avait mis en garde déjà à ce moment-là contre le danger de "faire école" à propos de *Tristram*, ce qui n'a pas manqué d'avoir lieu plus tard avec l'écurie de la *NRLG*. Nous avons du reste écrit avec Gailliot un texte contre ce type de formalisme et de resucée dans *Le Monde*, ce qui nous a valu le renvoi illico de nos deux ouvrages qui devaient paraître chez *POL*.

— Q. Comment se passaient les réunions ?

— R. Elles avaient souvent lieu à Paris, chez Brigitte, de façon à la fois sérieuse et surréaliste, au milieu de gens très divers. Je me souviens d'un jour où Brigitte avait commencé par faire un éloge du *Tractatus* de Wittgenstein sur un fond de discussion d'amis du proche-orient en train de régler des problèmes d'import-export de layette d'un côté et de derricks de pétrole de l'autre, tout en dévorant des omelettes aux champignons.

On a vu venir aussi des "conseillers" qui venaient là pour rabattre la marge vers des financements officiels : un notamment, qu'on avait surnommé "Tintin", qui faisait partie de la fondation Cartier, ou je ne sais quoi. *Tristram* tenait à ce moment-là à résister à ce genre d'institutionnalisation, à garder son autonomie. Ce qu'il a continué à faire par la suite. On avait l'expérience des arts plastiques, où toutes les petites associations se faisaient noyauter et avaler par les marchandes des quatre-saisons des DRAC.

— Q. Tout de même, la Fondation Arno Schmitt, c'est une institution de poids et de prix, c'est une marge très officielle, non ?

— R. Ça c'est aujourd'hui ; moi je ne peux vous parler que de l'amor-

ce du mouvement, des tout débuts. Aujourd'hui *Tristram* a ses raisons. Puis tenir près de vingt ans dans des conditions matérielles plus que précaires, ça n'est pas non plus une sinécure ! C'est facile depuis un poste assuré de dicter une ligne idéologique intransigeante qu'on ne suit pas soi-même.

Tout ce que je sais c'est que la plupart des projets que j'ai vus se réaliser étaient considérés comme aberrants par les "professionnels" de la chose : que ça soit *Le Grand Graphe* de Lucot ou d'autres. Il y avait ainsi un ami libraire de Toulouse qui à chaque fois qu'on parlait d'un nouveau projet sortait sa calculette et se livrait frénétiquement à des "études de ratio" pour aboutir avec un air désespéré à un "ça ne marchera jamais !" implacable. Il se trouve qu'à chaque fois ça a cependant marché !

Donc je pense que *notre* mérite, mais surtout *leur* mérite (puisque c'est eux qui ont continué à s'appuyer la chose), c'est d'avoir diffusé de grands textes en partant absolument *de rien* matériellement.

Il faut voir que pendant des années ils ont travaillé avec un RMI pour deux avec une voiture dans laquelle ils avaient à peine de quoi mettre de l'essence, et tellement pourrie qu'elle a brûlé une fois sur le périphérique en allant au *Salon du Livre* ! Ils ont été obligés de vendre la toute petite maison qu'ils avaient à Larroque pour l'investir dans le capital de *Tristram*. C'est à tel point qu'un journaliste qui a débarqué de Paris en croyant trouver un immense entrepôt plein d'ouvrages et bourdonnant d'un bataillon de dactylos à la frappe, s'est trouvé sidéré devant les deux pièces en terre battue.

— Q. Et les projets ? Quel était donc le programme à ce moment-là ?

— R. Je ne me souviens pas de tout exactement : c'était foisonnant : aussi bien les émissions de Pound à Radio-Rome que Guyotat, Gerz que Bruno Schulz. Il suffirait de retrouver les documents de l'époque : archives, compte-rendus de séances de travail... Chacun amenait ses propositions puis devenait responsable de plusieurs "dossiers" qu'il devait mener à bien. On se divisait les tâches comme la France. L'un des premiers projets c'était *L'Aveu* d'Arthur London, proposé par Brigitte Legars sous forme de fac-simile du manuscrit original (avant réécriture) écrit en prison en cachette, avec un tout petit crayon, sur des feuilles de papier à cigarettes (après les microgrammes du promeneur Walser). Un très beau pro-

jet. Mais l'entrevue avec Pierre Daix s'est mal passée, et il a dû souffler un mauvais vent dans le tuyau de la Veuve. C'était la *doxa* du Parti.

Brigitte nous avait mis également en relation avec *Lettre Internationale* et avec Fédor Ballo.

Il y avait aussi le projet de *L'Année des Grenouilles* de Martin Simecka qui devait également venir d'elle si je ne me trompe. Un beau livre d'une grande innocence, digne de Salinger. Malheureusement le traducteur de Simecka (dont Gailliot disait très justement qu'il avait "un physique de radio") a préféré comme beaucoup enfouir son auteur et le laisser disparaître chez Gallimard pour une publication six ans plus tard, plutôt que de tenter une expérience nouvelle qui l'aurait beaucoup plus mis en valeur.

— Q. La nouveauté consistait en quoi ?

— R. Je ne tiens pas à répéter tout ce qu'on a dit alors dans le premier bulletin réalisé par Anne Drucy et distribué à Avignon ou ce qui a été repris dans *DAO* ou ailleurs.

Par exemple Jean-Hubert voulait éditer *La Mort des Héros* de Claude Minière en prenant modèle sur une revue américaine sous forme de livraison sur listing informatique, plié en accordéon, en ajoutant de nouveaux paragraphes non pas à la fin mais dans une sorte de germination interne, surgissant à chaque fois en noir sur fond gris. C'était également une façon d'anticiper les publications électroniques.

Il y avait une foule de très beaux projets utopiques. On avait pensé faire préfacier des textes d'écrivains par des champions, comme Niki Lauda, ou des héros, comme le cosmonaute Neil Armstrong. On aimait beaucoup le texte *La Forge*, paru dans Libé, du très grand torero à la gitane Paco Ojeda, que connaît très bien Viallat. Un texte qui en réalité n'était pas de lui !

— Q. Aujourd'hui on aperçoit tout de même une assez grande unité dans les produits : livres traditionnels et cd (en dehors du *Grand Graphe*), et également des filiations : Nadeau pour Schmidt et la prestigieuse Fondation Arno Schmidt, pour n'en citer que quelques-unes... Quel projet vous aviez en particulier ?

— R. Difficile à distance de bien s'en souvenir, puis il est difficile d'arracher des idées personnelles à ces singularités de groupe. Il y a dans ce cas-là des "idées de groupe" qui émergent, et vouloir les revendiquer à tout prix est un peu ridicule, comme il est ridicule par ailleurs de refaire l'his-

toire d'un groupe en lui redonnant une cohérence qu'il n'avait pas.

Chacun d'entre nous fourmillait de projets. Il y avait beaucoup de projets que je transportais avec moi depuis quelque temps, parmi lesquels quelques projets plastiques : Arseguel, Beuys, Sarduy, Cabrera Infante, Tuttle, Twombly, Pistoletto, Zorio, Le Musée de Traits de génie, Le Cabinet de Curiosités... Et parmi les projets qui ont été réalisés : le Pound, *Le Grand Graphe* de Lucot et *Compact* de Maurice Roche en 8 couleurs qui a été réalisé alors que j'avais déjà quitté *Tristram*, en collaboration avec *La Petite École* dont je m'occupais alors. Pound c'était une vieille passion. Lucot et Roche c'étaient en quelque sorte des "vengeances historiques". Maurice Roche m'avait parlé de projet original de *Compact* en 8 couleurs (dont il m'avait montré une maquette faite avec une machine à écrire et des rubans de couleurs différentes) alors qu'il habitait encore rue Henri Barbusse et que je travaillais avec Monique Charvet de la Folie-Méricourt et Hermanno Krumm du *Piccolo Hans*. Il regrettait que Le Seuil n'ait jamais voulu investir dans cette version, ayant préféré "traduire" les couleurs par des corps et des gras différents. Lucot de son côté avait présenté son *Grand Graphe* aux Arts Décoratifs et à Melun pour une revue d'avant-garde qui était intéressée mais qui n'avait rien fait pour le réaliser. Du reste un des gars de cette revue est passé au Salon du Livre au moment où on avait accroché *Le Grand Graphe* dans le métro pour en admirer la réalisation.

— Q. Et comment se sont réalisés ces projets ?

— R. Plutôt bien. Un peu plus difficilement avec Maurice Roche à cause de son sale caractère : alors que J. H. et S. se mettaient en quatre, il était parfois totalement injuste. "Qui se souvient du nom de l'éditeur de Dostoïevski ?" disait-il souvent. Il faut dire qu'il y a eu plusieurs projets à peu près simultanés avec Maurice : celui de *Compact* en 8 couleurs que j'avais amené, celui de *Compact* en compact, une très bonne idée de J. H. et S. Puis une autre idée qui a surgi en l'entendant causer de sa vie à chaque rencontre, vie qu'il inventait en grande partie, à la façon de Cendrars (car il était extraordinairement drôle, aussi drôle qu'il pouvait être désagréable) : d'éditer ses "fausses mémoires" sous une forme sonore. Malheureusement le projet ne s'est pas réalisé.

Pour *le Grand Graphe*, Anne Drucy et Hubert Lucot ont passé je ne sais

combien de temps à quatre pattes à reproduire au millimètre près l'immense manuscrit fait de feuilles les plus diverses, pour la sérigraphie sur un support plastique déniché par Anne, et qui génialement n'offrait aucune rétraction à l'impression, de telle sorte que même les plus petits corps coïncidaient d'un lé à l'autre, puisqu'on l'avait édité comme un papier peint.

— Q. Est-ce que vous voyez aujourd'hui ces réalisations comme aussi importantes.

— R. Aujourd'hui je crois que Schmidt est dans la partie de son œuvre en morcellement (passage de la lettre d'amour à l'amour de la lettre), plus important que Maurice Roche. Sauf Compact, car Compact a une visée cosmologique et futuriste. Et d'autre part *Le Grand Graphe* est assez exceptionnel, unique dans le genre, historique, même si pour ses autres travaux il faut certainement, comme le dit Dominique Poncet, éclairer le travail de Lucot à la lumière des carnets de notations de Rottenberg. Donc ces deux œuvres sont des singularités absolues, oui. Qui se détachent complètement du néo-formalisme post-tel quel ("le mouvement teckel" dit Lucot), et des queues de comète.

— Q. Il y a eu des aides pour ces projets ?

— R. Pour ainsi dire aucune. Voyez le Compact : *La Petite École* a investi en co-production dans les années 90 une somme minime de 50 000F et cela a suffi pour réaliser un projet colossal réalisé grâce au savoir-faire d'Artegrafica Silva à Parme, en Italie.

— Q. Qu'est-ce que vous pensez de la politique éditoriale actuelle de *Tristram* ? Est-ce qu'on pouvait s'attendre à ce que cette entreprise est devenue aujourd'hui.

— R. La politique éditoriale, j'aurais du mal à la juger car je n'ai pas lu la plupart des auteurs, sauf quelques classiques. Pour ce qui est de la prévision : bien sûr que non. Pas plus qu'on ne peut prévoir le dessin du surgissement d'une nouvelle nappe de champignons dans les bois. Ce que *Tristram* est devenu aujourd'hui relève de ses protagonistes ; je n'ai rien à en penser. C'est avec eux qu'il faut en parler. *Tristram* vient d'atteindre sa majorité, existe en tant que tel, et il n'y a pas grand intérêt à imaginer ce qu'il aurait pu devenir d'autre. C'est plutôt rare qu'une maison comme ça tienne le coup. C'est courageux, presque héroïque (*presque*, puisqu'il n'y a

jamais de Héros des Lettres, comme dit Mishima !), qu'une maison se lance comme ça, sans actionnaires, sans capital, sans aide, avec ses pauvres propres moyens... et réussisse ! Donc tout ça est extrêmement positif. Bien sûr il y a toujours les paranoïaques qui renâclent, qui voudraient faire autrement, qui feraient toujours mieux mais qui font jamais rien, qui ont sans arrêt des projets de revues et d'inédits fantastiques avec les plus grands auteurs du monde... on en a connu. Ou des énerguènes qui ont des familles de banquiers suisses et qui prétendent œuvrer sans subventions. Dans les écoles il y a toujours la ravissante blonde au fond qui tourne ses boucles sans fin en totale mutité et semble déborder d'un trop à dire, mais quand elle l'ouvre, c'est une catastrophe ! Ou le parano qui n'en branle pas une à part fumer, mais qui s'il faisait quoi que ce soit excellerait génialement dans n'importe quelle matière prise en compte.

C'est un peu comme la Cosmologie, du reste : tout le monde a vu les centaines de dossiers, mais en réalité il n'y a rien dedans ! Tout ça c'est bourré de papier journal comme les portefeuilles des ministres : de la fausse monnaie !

— Q. À quoi vous résumeriez l'efficacité de *Tristram*, de ceux qui la composent, plutôt ?

— R. Ils sont parfaits, dans ce rôle-là. Jean-Hubert Gailliot est quelqu'un de très organisé, méthodique, tiré à quatre épingles, presque maniaque, mais du coup il ne laisse rien au hasard.

— Q. Ça tient à l'héritage de son père, industriel, ou directeur d'une grande concession automobile ?

— R. Je ne crois pas ou du moins je n'en sais rien. Je ne connais rien à sa famille. Je suis allé chez eux une seule fois, du côté de Dijon, au moment de la préparation du *Pound*. J'ai vu une ou deux fois son frère, qui a fait des études commerciales (c'est lui qui a organisé la rencontre de MBK avec Bowie). Mais Jean-Hubert est indépendant de toute lignée, je crois. Il a commencé par une fugue, et les parents que je sache, d'un côté comme de l'autre, n'ont jamais investi dans l'entreprise de *Tristram* ; ça vient de leur seul mérite.

Dès le début, pour le coup, c'est lui qui faisait des plans sur le cosmos : il était capable de réunir toutes nos intentions de départ dans des dispositifs de maquettes qui se déployaient à l'infini comme un vaisseau inter-

galactique, les faces et les versos de tout le projet jetés dans l'espace, pour l'expliquer, au sens le plus étymologique. ("Ce qui existe/ Ce que nous voulons faire"). C'était scope et couleurs. L'interlocuteur en face se demandait comment il pouvait hésiter à s'engager dans un projet aussi génial, sinon à se pendre par dépit une fois qu'on avait quitté son bureau.

Sylvie Martigny, c'est quelqu'un de très pugnace, patient, efficace, qui ne quitte jamais un endroit sans avoir obtenu ce qu'elle était venue chercher. Je l'ai vue passer je ne sais combien de jours et de nuits en correction à épier le moindre cadratin, aussi bien pour le Pound que pour le Roche en 8 couleurs qui était un vrai casse-tête sur les espacements et les calages.

Ils étaient très forts pour négocier et pour "emporter le morceau". Ils avaient été formés à bonne école avec le *Festival Intercontemporain*, et moi par contre j'étais tout à fait inadapté pour les démarches officielles. Au début on allait présenter les projets tous les trois ensemble, puis au moment du projet Lucot, j'avais parlé "d'art pariétal" à propos du *Graphe* (ce qu'aurait pu souligner la déambulation à quatre pattes de Anne et de l'auteur), à un figolu de ministère qui avait pris ça avec condescendance et surtout au premier degré, un dénommé Atribus ou Cordecar, ou quelque chose comme ça, et j'avais failli l'entarter. Donc ensuite, les fois suivantes, ils m'ont conseillé d'attendre dans une autre pièce ou au bistro, pour que ça tourne pas au vinaigre.

— Q. Et France Gailliot ?

— R. Elle n'a rien à voir avec Tristram. Elle écrit et elle danse dans l'excellente Compagnie de Clo Lestrade, qui est une personne tout à fait remarquable, comme Philippe Prévot : les éternels modestes de l'Œuvre au Rouge.

— Q. Et comment le groupe de départ s'est-il éparpillé ?

— R. Alors oui, je ne me souviens plus exactement de la raison des différents départs. Le comptable, c'est essentiellement parce qu'il n'arrivait pas à nous suivre à la course à travers la colline : il avait des yeux de crapaud-buffle à l'arrivée et il crachait ses mégots ; je crois surtout qu'il ne comprenait pas où on était, et il ne voyait pas la différence entre les calculs des portions de repas dans un restaurant et un livre ; il faisait des ratios de pois chiches. Brigitte Legars, elle était très investie... je pense que c'est parce qu'elle était débordée par sa petite famille, je crois me souvenir de ça

mais je ne peux pas vous l'assurer. Quant à Chrystèle, sa priorité était de développer son travail personnel, ce en quoi elle avait parfaitement raison, et elle y a réussi.

— Q. Et vous vous avez laissé la présidence ?

— R. Oui, volontiers, fin 90. Je m'occupais d'une boutique culturelle et de quelques petits groupes, et surtout de la première mise au point de la Cosmologie et je ne pouvais pas tout faire. Puis J.H. et S. voulaient tout regrouper près de chez eux, à Auch, notamment pour des raisons de gestion économique. Ils étaient corps et âme là-dedans. Je crois qu'ils ont nommé une présidente, à ce moment-là, je ne me souviens plus qui : soit c'était une présidence "honoraire" comme ça se fait dans la plupart des associations 1901, soit c'était Clo Lestrade, et dans ce cas c'était plus qu'honoraire, car Clo, comme on dit dans *La Soif du Mal*, c'est quelqu'un !

— Q. Y-a-t-il des projets personnels que vous n'avez pu réaliser dans ce cadre que vous regrettez ?

— R. Oui, d'abord celui du volume global de la Cosmologie, que j'avais envisagé tout d'abord au lieu de *OGR*, version maigre, et qui se fera peut-être un jour.

— Q. Ce n'est pas celui des *Quartiers*, qui vient de paraître ?

— R. Non, les *Quartiers* (son vrai titre était *ON!*, mais à cause d'un couillon qui l'avait déjà choisi, on a dû changer), c'est une sorte de *digest*, pas plus, une traversée.

— Q. Et le projet de *L'Ogre* avec Cahen ?

— R. Il s'appelait *Vidao*. Ça a été ébauché par Cahen en octobre 86. C'est moi qui ai coupé court ; sans doute que je n'étais pas prêt. Mais Sylvie et Jean-Hubert m'avaient fait remarquer que j'aurais dû davantage penser au projet par rapport à l'intérêt du groupe, et ne pas forcément l'abandonner ; c'était vrai. C'était une sorte de Livre d'Heures enluminé (j'avais pensé à ce qu'il avait fait comme incrustations avec Hideyuki Yano, mort en 88), avec des *Katas* et de la danse. Isis, Osiris, Genet, corps du frère Osiris dans le coffre, etc.

— Q. Le projet était avancé ?

— R. Il y avait eu des esquisses (non filmées) auxquelles on avait pensé avec Didier en 84, que j'avais reprises dans le scénario pour Cahen. Cahen

était venu avec Ermeline Le Mezzo, pendant huit jours à “Isla de Os” pour faire des essais, les premiers plans de tournage, tout ça. Il doit y avoir les maquettes et les essais quelque part chez lui. J’avais beaucoup aimé son travail et en particulier ses *Cartes Postales*.

— Q. Et la rupture avec *Tristram* ?

— R. Elle s’est faite pour des raisons strictement intimes, au moment de la parution prévue de *OR*, début 2000 : une bonne date pour une coupure.

— Q. Analytiques vous voulez dire ?

— R. Analytiques c’est trop compliqué. Intime c’est beaucoup plus simple.

— Q. Et parmi les projets de groupe non réalisés ?

— R. Oui, bien sûr il y en a, comme le projet avec Lucerné, cet ami de Tours si proche de l’Art Brut : un artiste considérable qui construit des sortes de sculptures éphémères et enluminées entre la lettre et le fétiche qui envahissent des pièces entières. Jean-Hubert avait eu la bonne idée de louer un atelier pour Lucerné et d’attendre qu’il le remplisse et d’ensuite le faire visiter ; c’était un très beau projet, parfaitement adéquat à la démarche de Lucerné, c’est toujours possible, bien que les tractations soient toujours difficiles avec Lucerné, et sinon il y aura toujours un nouvel éditeur pour faire de belles choses comme ça à un moment donné, ou encore mieux, puis le Net va permettre beaucoup de liens directs sans le zéaiement des mouches, une fois que tous les éditeurs et les libraires auront disparu.

En avril, voilà deux ans ils ont écrit à un ami responsable d’une revue, à propos de Riehl et ils lui disaient entre autres “Nous aussi, on y a cru.” La conclusion ça serait...

(.....*suite disparue*.....)

15 Mars 2006

Entretien avec Brigida Gazapón