

DANS
L'ŒIL
DU BERNARD
LAMARCHE-VADEL
ET LES ARTISTES
CRITIQUE

MUSÉE D'ART MODERNE
DE LA VILLE DE PARIS/ARC

PARIS musées

L'INNOCENCE DE L'ÉCRIVAIN RECONNUE PAR LES ANIMAUX¹

C'est ici bien entendu que je me différencie de plus en plus et de mieux en mieux de ce qu'il est convenu de nommer «la critique d'art». Toujours je tente de poser dans l'instant où je constitue mon regard vers telle œuvre, de poser dans l'instant, un jour, la mort. Dans le même temps je veux que l'œuvre considérée me figure la sensibilité de cet instant dans la loi de sa volonté d'être le dernier tableau, la dernière scène, autant que le détour qu'elle occasionne, la métaphore qu'elle induit, la différence préhensible qu'elle dessine d'avec l'instant de cette limite dont l'art assume le destin².

DE LA CRITIQUE D'ART COMME MANIÈRE PLASTIQUE D'ÊTRE

Au début des années 1970, Lamarche-Vadel publie ses premiers actes critiques. En 1972, après avoir coécrit avec Gaëtane Vadel l'article «Dieu signe-t-il?» dans la revue *Communications*³, il livre son premier compte-rendu critique aux *Cahiers du Chemin*. Il rend compte de *L'Homme nu* de Claude Lévi-Strauss⁴. Si, pour l'anthropologue, «la vocation première du mythe est d'émouvoir», pour Lamarche-Vadel, un mythe est surtout «l'exposition d'une manière plastique d'être⁵».

L'été de la même année, il participe au colloque de Cerisy «Vers une révolution culturelle : Artaud, Bataille⁶». S'il ne fait pas de «communication»,

1 Titre en hommage à l'homme ayant choisi de disparaître. La référence renvoie d'une part au tableau de Carmelo Zagari, *L'Innocence de Bernard Lamarche-Vadel reconnue par les animaux*, 1996, et d'autre part à la nouvelle de Lamarche-Vadel, *Échos* : «Pour un conciliabule nous nous sommes éloignés de notre père; par lui nommés Charlotte Salomon, Joseph Beuys, Emil Nolde, Kurt Schwitters et moi-même Franz Marc, nous nous sommes nommés à notre tour et nous avons décidé que le tableau de Zagari, avers et revers, intitulé : "L'Innocence du docteur Paul Marbach reconnue par les animaux" représente bel et bien notre père, il s'agit de son portrait. Il dort debout dans la Nature. Des familles

d'animaux l'entourent. Il ne s'ennuie pas.», *L'Art, le suicide, la princesse et son agonie*, Paris, éditions Méréal, 1998, p. 58.

2 B. L.-V., *Pino Pinelli*, Milan, Artra studio, janvier-février 1979.

3 Bernard Lamarche et Gaëtane Vadel, «Dieu signe-t-il?», *Communications*, École pratique des hautes études, n° 19, 1972, pp. 170-176.

4 Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, L'Homme nu*, Paris, Plon, t. IV, 1971.

5 B. L.-V., «Claude Lévi-Strauss : *L'Homme nu*», *Les Cahiers du Chemin*, Gallimard, n° 15, avril 1972, pp. 124-125.

6 Colloque dirigé par Philippe Sollers, 29 juin-9 juillet 1972.

il prend néanmoins part aux débats. Les actes s'ouvrent par un texte de Philippe Sollers, «L'état Artaud⁷». Lamarche-Vadel tente de recentrer le débat autour de ses propres obsessions en introduisant la question de la perversion. Il développera cette problématique dans sa théorie autour de l'abstraction analytique et dans l'ensemble de ses écrits, de *L'Efficacité des rouges* à «Chignon», ultime chapitre de *Sa vie, son œuvre*. Cette manière d'agencer le reste du monde autour de ses propres thèmes ou obsessions deviendra au fil des ans une manière plastique d'être écrivain.

En 1973, il dirige *Figurations. 1960/1973* dans la série «S» de la collection «10/18». Sa rencontre avec Gérard Gassiot-Talabot, critique d'art lié à la Figuration narrative et membre du comité de direction de la revue *Opus International*, influence son parcours. Lamarche-Vadel publie son premier article de critique d'art «Télémaque "intermédiaire"» dans le numéro 43 d'*Opus International* et poursuit sa réflexion dans un second texte intitulé «Un point de suspension : Télémaque». Il cherche à «envisager ce que Télémaque donne à voir : des figures qui agencent la structure d'un piège⁸». Pour Lamarche-Vadel, la critique d'art est souvent liée à cet acte d'envisager : elle deviendra elle-même une «allée des visages⁹», un portrait.

Cet autoportrait dressé au fil des critiques prendra forme dans un dispositif d'écriture et de mise en scène.

Le terme scénographie est présent dans ses deux premières études sur Télémaque. Dans le premier texte, il note : «Les ciseaux peints n'entament rien, la fracture est celle de la scénographie. La scène se représente elle-même, par l'inscription du support comme lieu de la pratique des signes¹⁰.» Dans le second, il se cite en tant qu'auteur : «J'avais avancé, à propos de Télémaque, l'idée de peinture du fragment, de fracture de la scénographie, scénographie à laquelle reviennent actuellement quelques peintres de la même génération¹¹.»

Piège, fragment, fracture, scénographie : autant de prémices singulières mais essentielles pour envisager l'œuvre. Le dispositif comme piège de la visibilité, théorisé par Michel Foucault dans *Surveiller et*

7 Sous la direction de Philippe Sollers, *Artaud*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», 1973. Voir aussi B. L.-V., «Le 2 juillet 1972 à Cerisy», revue *L'Infini*, Gallimard, n° 49-50, printemps 1995, pp. 154-155.

8 B. L.-V. et al., *Figurations. 1960/1973*, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», série «S», 1973, p. 49.

9 Expression en référence à la préface de B. L.-V.

«Allée des visages» parue dans le recueil de portraits du photographe P. Facchetti *Paul Facchetti, traits singuliers*, Paris, éditions A une soie, 1993, n. p.

10 B. L.-V., «Télémaque "intermédiaire"», *Opus International*, n° 43, 1973, p. 40.

11 B. L.-V., «Un point de suspension : Télémaque», *Figurations. 1960/1973*, op. cit., voir note 8, p. 69.

*punir*¹² en 1975, deviendra vite pour Lamarche-Vadel l'arme de sa scénographie critique, biographique et politique. La question du dispositif et de l'appareil photographique comme piège de la visibilité sera développée dans son texte magistral sur Lewis Baltz. Le dispositif deviendra aussi un des outils conceptuels de sa manière critique d'être. Lamarche-Vadel ira jusqu'à mettre en scène son propre dispositif d'enfermement¹³. La critique, puis l'exposition et enfin l'écriture en soi seront tour à tour envisagées comme une manière critique et plastique d'être.

Sa manière de pratiquer la critique d'art révèle une manière plastique d'être où tout est symbolique.

DE LA CRITIQUE D'ART COMME PRÉ-TEXTE ET DISPOSITIF D'ÉCRITURE

Pour évoquer Roland Barthes, son professeur aux Hautes Études, on peut dire que la critique d'art, pour Lamarche-Vadel, a servi de *pré-texte*¹⁴. C'est en pratiquant la critique d'art, puis en l'abandonnant au profit du roman qu'il a construit l'ensemble de son œuvre. Les artistes sont devenus des personnages, des outils conceptuels et symboliques. En définitive, il n'aura eu de cesse tout au long de sa vie d'écrire un seul et unique grand texte dans lequel œuvres d'art et artistes sont des prétextes et vecteurs pour un dépassement du visible et du seuil de la perception.

Dès le début des années 1970, Roland Barthes avait su distinguer sous la figure de l'étudiant les signes du véritable écrivain. Dans une présentation du travail sur Artaud réalisé par le jeune Lamarche¹⁵, il note comment ce dernier ne produit pas une « critique transcendantale », mais une « écriture concomitante, un carrousel de textes ». Cette écriture concomitante ne le quittera plus. En 1998, dans sa pièce de théâtre *Comment jouer enfermement*, Lamarche-Vadel dira autrement cette nécessité de comprendre que tout est lié. Il écrira : « Tout est symbolique, car tout est symbolique¹⁶. »

12 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, chapitre « Le panoptisme », Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 234.

13 Dominique Quessada, *Le Dos du collectionneur*, Paris, éditions Méréal/MEP, coll. « Photopensées/1 », 1999. L'auteur rend compte d'« Enfermement », une exposition de B. L.-V. autour de la photographie (Paris, Maison Européenne de la Photographie, 17 novembre 1998 au 31 janvier 1999. Dispositif scénographié par lui-même avec la complicité du photographe Jean-Philippe Reverdot).

14 Colloque de Cerisy « Prétexte : Roland Barthes » dirigé par Antoine Compagnon, 22-29 juin 1977. Sous la direction d'A. Compagnon, *Prétexte : Roland Barthes*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1978 ; réédition Christian Bourgois, 2003.

15 En novembre 1970, Bernard Lamarche a obtenu le diplôme de l'EPHE (École pratique des hautes études), VI^e section, avec un mémoire intitulé « La réalité d'Antonin Artaud ».

16 B. L.-V., *Comment jouer enfermement*, Paris, éditions Christian Bourgois/MEP, 1998, p. 66.

Roland Barthes, dans son texte «Présentation : Bernard Lamarche : Antonin Artaud/écriture/figure¹⁷», nous dit de Lamarche qu'«il a écrit sa lecture» et ajoute :

«Cette réussite tient à ceci, que l'écriture de Lamarche est plusieurs fois (à plusieurs niveaux) citationnelle.

Le texte même d'Artaud (son texte historique, philologique, éditorial) est sans cesse pris dans le volume du texte de Lamarche; ce sont comme des bulles de nourriture qui éclatent au grand jour du second texte; Artaud est recopié dans sa frappe, sa vocation citationnelle, son énergie d'écriture (ce qui veut dire, selon la terminologie actuelle : comme production et non comme produit) : démembré, fragmenté, il essaime; il s'accomplit ainsi, par un retour paradoxal, un savoir d'Artaud supérieur à tout le savoir didactique, philologique, historique, que le discours de la scientificité pourrait rassembler sur Artaud [...].

En somme, à la question : comment parler d'Artaud? Lamarche répond : ne pas en parler, ni même écrire "sur" Artaud, mais : écrire avec Artaud. Ainsi se substitue à la critique transcendantale (coiffer le texte d'un auteur par un discours qui le "comprend"), une écriture concomitante, un carrousel de textes, qui ne fait (ou ne fera) de l'auteur (ici Artaud, Lamarche) qu'un geste amorcé par le corps mais continué par la masse.»

L'écriture de Lamarche-Vadel, critique d'art des années 1970-1980 mais déjà et toujours écrivain, sera sans cesse «plusieurs fois (à plusieurs niveaux) citationnelle». Il écrira «avec», dans des processus d'identification aux génies tutélaires que seront les grandes figures comme Beuys, Opalka ou Gasiorowski. L'art deviendra vite une légende servant un seul et unique dispositif d'écriture. À travers plus de 400 textes critiques, Lamarche-Vadel «écrit» sa vision du monde, celle d'un écrivain profondément politique sous le masque du critique.

Barthes, déjà, notait : «[...] ce que Lamarche met en scène, ce n'est pas seulement Artaud (dans sa lettre et sa figure), c'est toute écriture.» L'écriture sera stratégie et dispositif.

La critique d'art, jusqu'à ce que la scénographie l'emporte, passe par une période de «théorie critique». Dès les années 1970, les thèmes, les obsessions, le vocabulaire et les outils critiques sont méticuleusement choisis et participent à l'élaboration d'un dispositif d'écriture.

17 Une brève lettre manuscrite de Roland Barthes datée du 23 juin accompagne le tapuscrit ici cité et intitulé «Présentation : Bernard Lamarche : Antonin Artaud/écriture/figure», archives Imec. Le tapuscrit a

été publié en 1981 dans la revue *Lunapark* et repris dans les *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens* de Roland Barthes, Paris, éditions du Seuil, 2002, vol. 3 (1968-1971), p. 877.

Très tôt, les thèmes obsessionnels que sont la mort ou la disparition, la matière, le corps, l'animalité et la nature se mettent en scène. Les chiens, les oiseaux et les arbres seront les guides fidèles de l'écrivain dans cette humanité désolée, malade de sa propre puissance et perversion.

En janvier 1974, Lamarche-Vadel publie dans la revue *Minuit* «Lettres à Mère». L'une des lettres contient cet énoncé : «Un tableau, surtout un tableau, une scène¹⁸!» La critique d'art deviendra progressivement le lieu d'une scénographie critique. Ces deux lettres témoignent déjà avec méticulosité de l'indissociable lien entre autobiographie et fiction. Photographie et cadavre sont une première fois sujets à l'écriture. On retrouve ce rapport à l'image et à la mort dans l'œuvre entier de BLV, que ce soit dans l'ensemble des écrits sur la photographie ou dans ses romans.

En 1976 paraissent les premiers recueils de poésie *Du chien les bonbonnes* et *Blanc*. La revue *L'Énergumène* publie en novembre 1976 une nouvelle intitulée *Les Derniers Outrages*¹⁹, prolégomènes au roman *Vétérinaires* qui paraîtra en 1993, dans laquelle tous les éléments obsessionnels sont en scène. La sexualité en est encore le thème central, comme dans *Du chien les bonbonnes* ou dans son premier entretien avec Gasiorowski²⁰, une année auparavant. Cette nouvelle raconte l'histoire d'un homme reprenant conscience dans sa chambre d'hôpital : «En fait, j'étais serré comme dans un étau par deux tableaux, et je tentais afin de distraire mes journées d'interroger des correspondances entre le crime dans le terrain vague sur des coquelicots et mes doigts, les dix, réchappés de l'incision.» Les doigts sont déjà des éléments importants de la fiction : «Les doigts donc, chez moi, remontent très loin, ils composent somme toute le second tableau chargé d'entretenir les correspondances avec ce qui me passe par la tête, jusqu'à la boule. Par ailleurs, si l'on veut bien se donner la peine de relire les parties publiées de mes écrits, on peut mesurer combien le doigt s'y presse, sans compter les mains. Mais revenons sur mon lit. J'ai désolidarisé Fifi de Lulu qui se chevauchaient. Par Fifi, je nomme indistinctement mes deux index et par Lulu mes deux majeurs, mes autres doigts sont anonymes, faute de leur trouver des prénoms adéquats.» Fifi et Lulu deviendront les chiens des Dubois dans *Vétérinaires*, presque vingt ans après!

18 B. L.-V., «Lettres à mère», revue *Minuit*, n° 7, janvier 1974, pp. 34-39. Ce titre n'est pas sans évoquer Kafka et sa «Lettre au père» dont B. L.-V. dira en 1998 dans un entretien à la revue *Le Trait* combien il est sensible à la conclusion de Kafka «[...] il me semble que je suis parvenu malgré tout à quelque chose qui serre la vérité d'assez près pour nous apaiser un peu, toi et moi,

et nous rendre plus léger le vivre et le mourir».

19 B. L.-V., «Les derniers outrages», *L'Énergumène*, n° 10-11, novembre 1976, pp. 20-21.

20 B. L.-V. et Gérard Gasiorowski, «Entretien de Gérard Gasiorowski avec Bernard Lamarche-Vadel», *Dauriac, Gasiorowski*, Paris, galerie Gérald Piltzer, 1975, pp. 3-7.

La critique d'art est indissociable du dispositif d'écriture et de sa mise en scène : art et fiction sont symboliques jusqu'au bout des doigts.

De même en ce qui concerne le vocabulaire, la critique d'art est encore un pré-texte. Si l'on considère les romans comme l'aboutissement d'un processus, on s'aperçoit que pour l'écrivain, la critique d'art est un laboratoire dans lequel l'écriture travaille et se travaille. Dans ses écrits sur l'art, il emploie un vocabulaire qu'il affectionnera particulièrement tout au long de son parcours critique. On trouve pour la première fois les expressions «synthèse disjonctive du cadre et du châssis» ou «ombilic de la représentation» dans un texte de décembre 1974 sur Dezeuze, Dolla, Jaccard et Pincemin²¹. En juillet 1974, il parle de la «curieuse aphasie qui entoure le travail de Rougemont²²». À propos du même artiste en mars 1975, il souligne : «Ici même il faudrait noter, et faire correspondre la notion d'apathie en laquelle s'instituent à la fois le deuxième degré de Matisse et ce que donne à voir Rougemont²³.»

«Aphasie», «atopie²⁴», «apathie», «abréaction», «forclusion», «sentiment océanique», «ombilical²⁵», «par nos soins²⁶», «stase» sont autant de termes inhabituels sous la plume d'un critique d'art, mais récurrents

21 B. L.-V., «De la matériologie au matérialisme, en passant par quatre peintres», *Dezeuze, Dolla, Jaccard, Pincemin*, Paris, galerie Gérald Piltzer, 1975, pp. 2-5 (exposition, 8 janvier-5 février 1975, texte daté de décembre 1974). Il reprend souvent le terme de disjonction, par exemple dans l'article sur Mario Merz, *Artistes*, n° 1, octobre-novembre 1979, ou à propos de Gilbert and George dans «La marche dans le paysage anglais», *Artistes*, n° 2, décembre 1979-janvier 1980.

22 B. L.-V., «Rougemont : la couleur entre en blanc», juillet 1974 (exposition, Paris, ARC, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1974).

23 B. L.-V., texte daté de mars 1975, écrit à l'occasion de l'exposition sur Rougemont (Paris, galerie du Luxembourg, 10 avril-10 mai 1975).

24 «Histoire des suites», texte consacré à l'œuvre de Bernard Pagès, *Toni Grand/Bernard Pagès*, catalogue de l'exposition du musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1976. Repris dans l'anthologie critique du catalogue *B. Pagès*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. «Contemporains», 1982, p. 71 : «C'est d'atopie par rapport aux différents courants qui constituent l'histoire de la sculpture contemporaine dont il faut nous entretenir.» En 1977, B. L.-V. parle de «l'empire atopique du monochrome» dans un texte intitulé «Situation de l'abstraction analytique» paru dans le catalogue de la 10^e Biennale de Paris, p. 51.

25 B. L.-V., «L'œuvre de Bernard Pagès à la taille d'un aperçu», *Bernard Pagès : tentoonstellingen*, Anvers, ICC, 1978, p. 19 : «Déjà, je remarque à l'instant ombilicale [*sic*] de cette pratique...»

B. L.-V., «Abstraction analytique», catalogue *Abstraction analytique*, Paris, ARC, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1978, vol. 1, p. 7 : «[...] de cette exposition composée de peintures tendues sur la volonté visible de ne figurer que le principe ombilical de toute représentation picturale, abstraction analytique; l'os nous avons voulu toucher, la guerre des principes minimums qui gouvernent dans l'atelier européen [...]»

B. L.-V., «L'œuvre de Jean Degottex et la question du tableau», catalogue *Degottex*, musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble, musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1978, p. 29 : «d'un retour aux conditions ombilicales de la représentation [...]» À propos de Klossowski, on retrouve le même vocabulaire : «Toutes les caractéristiques, ou presque, de l'œuvre ultérieure sont présentes dans ce point de vue ombilical des décennies suivantes», B. L.-V., «Pierre Klossowski», *Flash Art*, été 1985, pp. 8-11.

26 L'emploi du mot «soin» ou de l'expression «par nos soins» est récurrent et symbolique : art et maladie forment le c(h)œur de la critique. B. L.-V., «Nos soins», catalogue *Béatrice Cussol*, Bourges, La Box/Vence, galerie Beaubourg/Paris, galerie Rachlin Lemarié, 1999.

et symboliques sous celle de l'écrivain Lamarche-Vadel. Le choix du vocabulaire renvoie chaque fois à des univers qui lui sont chers. Qu'il s'agisse d'Artaud ou plus largement de son rapport à la folie, à l'autobiographie et à la médecine, on voit comment la critique d'art est traversée par les obsessions de l'écrivain. Obsessions qui sont liées d'une part à sa vie, avec la dimension de la justice et du procès, d'autre part à son rapport visionnaire à la Nature et à l'Infini. La dénonciation du complot envers sa personne, la critique du chiffre et de l'institution feront écho à la dimension visionnaire de son écriture.

De la même manière qu'on trouvera à plusieurs reprises dans l'ensemble du corpus un vocabulaire au scalpel, méticuleusement choisi, on peut aussi voir à travers le choix des thèmes, du vocabulaire, des titres, des supports d'édition et bien sûr des artistes comment « tout est symbolique ». Il publie par exemple un texte intitulé « Jacques Monory : éloge de l'apathie²⁷ » dans la *Gazette Médicale de France* ! Il montre comment l'écran est l'espace de déréalisation de la scène et le compare à ce drapé bleu au surplus des prêtres indiquant une fonction. Il organise son texte autour de la fonction du ravissement et de son double sens lacanien, entre désir et confiscation. Disparition par un coup de revolver, meurtre et ravissement, tels sont les thèmes soulevés et décrits par le critique. Monory exprime l'acte de se convertir en peinture, Lamarche-Vadel, lui, se convertit à l'écriture.

En ce qui concerne les outils conceptuels de cette première décennie, il nourrit ses réflexions de dérives à partir de Marx et Freud²⁸. À la lumière de Lyotard et Lacan, il met au cœur de son analyse le tableau comme espace de jouissance, le vocabulaire de la psychanalyse domine²⁹. Il pense le tableau en termes d'économie au sens freudien. Le structuralisme est aussi souvent évoqué dans ses textes sur Bernard Pagès³⁰ ou

27 B. L.-V., « Jacques Monory : éloge de l'apathie », *Gazette Médicale de France*, tome 81, n° 30, 4 octobre 1974, p. 4060.

28 Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1973.

29 Dans son texte intitulé « Rougemont : la couleur entre en blanc », il écrit : « En nos manuels, section psychanalyse traditionnelle appliquée à l'art, chez Rougemont, les changements de couleur qui baguent ces imposantes érections sont autant de coupures, ainsi ce peintre nous rappelle-t-il que le désir ne va pas sans l'interdit, et, symboliquement, que la jouissance n'existe que de la castration. »

30 *Op. cit.*, voir note 24, éd. 1982, pp. 71-72 : « Maîtrisant l'ensemble des représentations d'occupation d'espace depuis 1960, elle trouve son point d'accord, son lieu d'engendrement de par une problématique qui, quoi qu'on puisse en dire, demeurera avec la psychanalyse, une méthode d'analyse des plus rigoureuses de l'histoire philosophique du xx^e siècle, à savoir ce que J.-M. Benoist a titré "La révolution structurale". »

Op. cit., voir note 25, p. 18 : « Bernard Pagès structuraliste, telle était l'enseigne sous laquelle je pus il y a deux années tenter l'analyse de son œuvre. [...] D'emblée la sculpture de Pagès s'est placée sous le signe d'une économie. »

sur Jean-Pierre Pincemin³¹. Dans un entretien, il écrit : « Par amitié pour des critiques estimés et aussi à ce moment-là par inclination personnelle, j'ai défendu de manière active la Nouvelle Figuration, des artistes comme Télémaque, Gasiorowski ou Arroyo... Le travail des critiques d'alors était dépourvu d'un fondement théorique suffisant, cela m'a poussé à imposer une nouvelle écriture sur la peinture, une écriture qui mettait en jeu des conceptualisations venues de la psychanalyse, de la linguistique et du marxisme. [...] Une seule question vaut (théoriquement) d'être posée, cette peinture ne représente-t-elle pas une régression précézanienne³²? » Il tiendra cette position théorique tout au long des années 1970. C'est le moment pour lui d'imposer une nouvelle écriture sur un « atelier européen » de la peinture et de développer un certain nombre d'outils conceptuels,

Sa grande période théorique est celle de « l'abstraction analytique » et des expositions éponymes qu'il organise au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1978. Il reprend et développe la notion d'induction comme outil de lecture critique opérant. À propos du titre de son premier recueil de poèmes *Du chien les bonbonnes*, il faisait déjà l'éloge de cette opération intellectuelle nommée induction, il rappelait : « Le chien [...] est le symbole autobiographique de ce livre. [...] Mon livre, [...] est parfaitement inachevé. Il n'est pas du tout inachevé quant au texte ; je pense même au contraire qu'il est très achevé sur le plan de la textualité. Mais je crois qu'il organise des inductions de sens et des inductions au niveau de la pratique : c'est ça qui m'intéresse dans la littérature telle que je la conçois³³... » La critique d'art est donc toujours à replacer dans cette conception inductive du texte.

La période de l'abstraction analytique correspond à une théorie critique autour de l'histoire de la surface de la peinture depuis Manet et de sa forclusion. Vocabulaire, obsessions et outils critiques sont méticuleusement articulés pour penser le monochrome comme reconquête de la surface. Lamarche-Vadel emploie l'expression « complot du monochrome », il parle de « stase historique de la représentation », de « réduction conjonctive », du « vieux système d'infocation perspectiviste linéaire ». Il n'hésite pas à réintroduire le regard du médecin au côté de celui du critique : « Nous pouvons envisager le corpus picassien par la métaphore du régime binaire de la systole opposée à la diastole. » Le choix du vocabulaire, la structure des phrases – « l'os nous avons voulu toucher » –, les concepts « d'induction », de « perversion », puis

31 *Op. cit.*, voir note 21, p. 2.

32 B. L.-V., « Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel : repères et tendances de la peinture contemporaine », Perpignan, journal *L'Indépendant*,

n° 92, 17 avril 1975.

33 B. L.-V. et Gérard-Georges Lemaire, entretien « La poésie, la peur », *La Relève*, n° 15, 17 avril 1976, p. 8.

plus tardivement « d'addition soustractive³⁴ » participent à l'élaboration d'une critique d'art « inductive ». Dans un entretien avec Filiberto Menna³⁵, il écrit :

« Par contre, dans la problématique européenne, je perçois, de plus en plus, qu'il y a un concept nouveau qui dirige la pratique picturale et qui sera peut-être la sortie de cette danse autour du dernier tableau : ce concept c'est le concept d'induction, je pense que, les artistes, même s'ils ne sont pas conscients, même s'ils ne possèdent pas pragmatiquement ou programmatiquement ce concept, travaillent néanmoins à faire échapper le tableau de sa conclusion par un phénomène d'induction extra-territorial qui ne désigne rien, c'est ça qui est important, il ne désigne pas un lieu focalisable par le spectateur ; non, je pense qu'à la suite d'artistes comme Martin Barré, en France qui est certainement là quelque'un d'important, aussi Degottex et dans certains derniers tableaux de Devade qui seront donc aussi dans cette exposition, il y a de plus en plus fortement marqué le dépassement ou l'émargement du tableau sur lui-même, par lui-même dans un réseau d'induction. [...] N'est-ce pas d'un centre absent, d'une induction périphérique, d'un débordement que se fonde le regard sur les tableaux de cette exposition ? Voilà ce qui m'intéresse du point de vue du regard pervers, en ce sens que le regard pervers, c'est un regard qui n'institue des sujets ou des objets que par l'effet marginal que produisent ces sujets ou ces objets. » Il reprendra ce même outil conceptuel et critique de l'induction dans son texte « Martin Barré : induire³⁶ ».

Chaque fois, tout est lié : ses écrits *Du chien les bonbonnes*, *Blanc*, *L'Efficacité des rouges*, *Cols de l'accent violent* paraissent accompagnés d'œuvres de Gasiorowski, Degottex ou Mario Merz... Toujours les artistes l'accompagnent. Au-delà de la collection qu'il constitue, il s'inscrit au cœur de son propre dispositif. Il se met en scène et fait réaliser son portrait par nombre d'artistes peintres ou photographes. Jean Olivier Hucleux réalise son portrait avec, derrière, une œuvre de Martin Barré.

34 B. L.-V., « Panamarenko : addition soustractive », *Cardinaux*, n° 1, automne 1986, p. 129 : « Cette machine, dans le cas où elle fonctionnerait effectivement sera une stase, elle-même un seuil dans le programme poursuivi par l'expérimentateur. [...] cette machine développe sur l'addition qu'elle expose d'études et de moyens techniques une finalité soustractive... » B. L.-V. s'explique sur ce concept : si John Cage, à propos de Rauschenberg effaçant un De Kooning, parle de « soustraction additive », lui voit le processus d'Arman comme exactement inverse et parle d'« addition soustractive »

dans « L'amour de l'océan », *Artistes*, n° 9-10, octobre-novembre 1981. Il réemploie le concept ailleurs : « L'œuvre de Roman Opalka est une addition soustractive » dans *Opalka 1965/1-∞*, Paris, éditions de La Différence/Tours, CCC, 1986, p. 10.

35 B. L.-V. et Filiberto Menna, « Fractures du monochrome aujourd'hui en Europe », entretien de Filiberto Menna avec B. L.-V., *Abstraction analytique*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1978, vol. 4, pp. 8-9.

36 B. L.-V., « Martin Barré. Induire », *Opus International*, n° 61-62, janvier-février 1977, pp. 21-23.

L'induction est une notion clé pour comprendre l'œuvre du critique d'art écrivain : elle se mesure à l'aune d'un mouvement ampliatif de l'écriture elle-même. La critique d'art est pré-texte, et l'ensemble des écrits sont à relire dans une scénographie inductive. «BLV, induire», tel aurait pu être le titre de son portrait réalisé par Jean Olivier Hucleux. Il s'est fait filmer, photographier, peindre, dessiner par ceux qui avaient réalisé les portraits des grands hommes : des portraits de présidents aux véritables grands de ce monde que sont les artistes et les écrivains. En étant mis en scène dans l'œuvre de Bresson, Springs, Hucleux, Rheims, Facchetti, Senadji, Dietman, Tahara, Zagari et beaucoup d'autres, il s'inscrit dans ce panthéon des grands hommes.

DE LA CRITIQUE D'ART OU « FINIR EN BEAUTÉ » !

En 1986, le catalogue *Qu'est-ce que l'art français ?* portera cette épigraphe de Jean Giraudoux : « Le privilège des grands, c'est de voir les catastrophes d'une terrasse. »

Les années 1980 sont celles des tournants et des ruptures, elles correspondent à la grande époque critique. En tant que critique d'art, Lamarche-Vadel est précurseur et découvreur de talents. Revues, monographies et expositions vont lui permettre de porter sur la scène française des artistes majeurs comme Beuys, Opalka, Gasiorowski, Klossowski, Sanejouand, Hucleux... C'est l'époque où la critique d'art n'est plus théorie critique, mais mise en scène. La critique d'art s'expérimente dans de nouveaux espaces : celui de ses propres revues, *Artistes* puis *Cardinaux*, celui de l'exposition « Finir en beauté » dans son propre loft, rue Fondary à Paris, et enfin celui de « Qu'est-ce que l'art français ? » en 1986, à Labège Innopole³⁷, à l'époque où il a quitté Paris pour La Rongère en Mayenne.

L'année 1981 est celle des changements et de la vision tragique. Dans la revue *Artistes*³⁸ paraît le texte « Finir en beauté » avec pour épigraphe ces mots du romancier japonais Yasunari Kawabata : « Mourir en excitant la curiosité, en s'attirant les sarcasmes, n'était-ce pas une façon de finir en beauté. »

L'exposition éponyme³⁹ que BLV organise, accompagnée du texte cité, marque une logique enclenchée, celle de désirer vivre – ou mourir – dans

37 Exposition de juin à septembre 1986.

38 En 1979, B. L.-V. crée la revue *Artistes*.

39 L'exposition « Finir en beauté » eut lieu

39, rue Fondary dans le 15^e arrondissement de Paris,

du 4 au 20 juin 1981. B. L.-V. présentait Alberola,

Blanchard, Blais, Boisrond, Combas, Di Rosa,

Maurige, Viollet, Concert Kas Product/Les démodés.

cette spiritualité qu'il invente et nomme la «paranoïa béneéictine». Il met ainsi un terme à la «théorie critique» des années 1970 et décide de privilégier une subjectivité contemplative. Il choisit d'écrire plutôt que de décrire, de passer de la vue à la vision béneéictine. Son écriture deviendra le prolongement d'une vision tragique : «[...] un chef-d'œuvre est toujours d'essence paranoïaque béneéictine. Je veux élucider ou pour le moins je veux tenter d'écrire des suggestions et des suspicions sur le rapport que doit entretenir une visualité très forte, une densité visuelle vraie avec la paranoïa béneéictine, c'est-à-dire avec le tragique de la spiritualité, avec les étapes d'une vie intérieure essentielle⁴⁰.»

La vie et l'œuvre continuent de s'écrire dans une mise en scène où tout est annoncé. L'été de l'année 1981, drapé dans les créations haute couture de Yohji Yamamoto, il pose comme modèle pour le photographe Keiichi Tahara. À cette occasion, il écrit un bref texte de présentation et souligne à nouveau son attrait pour le suicide pensé comme un des beaux-arts : «Je désirais une démonstration dans la forme, du désir qui est le mien de vivre et mourir japonais.»

L'aventure de BLV critique d'art est celle de la constitution d'une autobiographie qui n'existe que par l'Art. L'art est une légende pour survivre. La critique d'art est pré-texte à la constitution de cette légende, elle est une scénographie critique. À propos de cette année 1981 et de «Finir en beauté», il emploie lui-même le terme de scénographie :

«Finir en beauté, c'était une période très triste de ma vie pendant laquelle je voulais me suicider. J'étais au terme de trop de choses à la fois. Pour des raisons qui étaient tout à fait circonstancielles, existentielles, sans intérêt. J'étais obligé de mettre un terme à beaucoup de choses. Mais en même temps, comme je suis très malin, je sais échapper à moi-même : j'ai voulu scénographier ce moment. Je me suis dit : je ne vais pas partir comme ça. Ça leur ferait trop plaisir. Je vais partir, mais dans un éclat. Donc j'ai constitué une exposition de la Figuration libre.

Ça me plaît de partir, de m'effacer mais dans un geste en faveur de très jeunes gens... Et au fond cette scénographie a été très bien. C'est ce qui m'a repêché moi-même⁴¹.»

Paradoxalement, cet hommage est un adieu multiple. Dès lors, il tournera définitivement le dos à la Figuration libre et s'intéressera à la mise en place littéraire d'un dispositif d'enfermement dans lequel les artistes seront aussi les personnages d'une vision mystique. Le temps

40 B. L.-V., «Finir en beauté», *Artistes*, n° 9-10, octobre-novembre 1981, p. 39. Le texte est dédié à Michel Enrici.

41 B. L.-V., «La sainteté vaut bien une collection», *Les Années 80*, n° 1, 1983, pp. 38-39.

des ruptures a eu lieu. Les textes témoignent d'une critique acerbe de l'institution et d'une volonté de soigner ses blessures en privilégiant une critique spirituelle souvent placée sous l'égide de Novalis, Rainer Maria Rilke ou Paul Klee. En 1983, ayant choisi la forme épistolaire pour rendre compte du travail de Bernard Pagès, il termine sa lettre par ces mots : « Dites leur à ces foules pressées de comprendre, auxquelles Paris envoie des objets d'art moderne à entendre, que ces hiéroglyphes sont inhumains, que ce chantier mène à l'obscurité d'un sens qui n'admet aucune grammaire, tout cela n'est tourné vers personne et regarde exclusivement la mémoire d'un groupuscule de vieillards fous qui ont abandonné jusqu'à l'idée même de saisir quoi que ce soit, divorcés de l'histoire et de la comptabilité, amoureux à n'en plus finir de considérer le vers *[sic]* dans le fruit, le méconnaissable dans le visible. Vieillards qui disent la phrase qu'ils aiment, lue sur la tombe de Klee :

“Ici bas je ne suis guère saisissable
 Car j'habite aussi bien chez les morts
 Que chez ceux qui ne sont pas nés encore,
 Un peu plus proche
 De la création que de coutume,
 Bien loin d'en être jamais assez proche⁴².” »

Cette lettre dénonce la critique formaliste ou « la nécrophagie critique moderne », et l'auteur « rêve d'une critique dont la puissance serait d'énoncer tout ce par quoi une œuvre n'est pas tournée vers nous [...] car la vérité de l'art moderne est de l'autre côté de son tableau ou au-delà de sa représentation, méconnaissable, et nous n'en pouvons pas parler, nous ne pouvons négocier cette vérité ni ses effets, elle est la posture du juste qui affirme la totalité ».

Dans l'entretien « La sainteté vaut bien une collection⁴³ », répondant à la question « Si vous deviez recommencer en connaissance de cause choisiriez-vous les mêmes œuvres ? », il rappelle : « [...] dans cette opération idéale consistant à choisir un certain nombre d'œuvres représentant ma façon de voir, j'éliminerais au profit d'œuvres qui seraient véritablement posées sur le seuil de la visibilité. Je conserverais Klein ou peut-être

42 Dans un texte sur B. Pagès paru sous forme épistolaire dans *Textuerre*, n° 37-38, janvier 1984, il dénonce la critique formaliste et rêve d'une critique idéale.

43 Dans ce même entretien, il conçoit sa collection comme un théâtre. Il montre comment collectionner, c'est se créer une scène par « urgence personnelle », et rappelle à propos de ses choix que la « dureté de

sa scénographie n'est pas une entreprise de valorisation des artistes ». À propos de son autorité de critique et de collectionneur, il répond : « [...] mon autorité et ma scène ne sont pas tournés vers le monde, et de moins en moins. Mon autorité est tournée vers moi, je l'ai démontrée, je n'ai pas une seule fonction publique, institutionnelle », *op. cit.*, voir note 41, pp. 38-39.

quelques œuvres qui s'approchent justement de mon sentiment de la nature de ce que doit être une œuvre d'art, c'est-à-dire nous orienter vers l'invisible.»

Les années 1980 sont celles d'une critique de plus en plus absolue, inspirée par les trois I : infini, invisible, immaîtrisable.

À propos de l'œuvre du sculpteur Daniel Resal, il écrit : «Une fois encore l'art est au-delà de l'art. Et ce que nous considérons, l'œuvre, n'est que le seuil obligatoirement inédit, du processus spirituel, éthique, de la considération mentale, et de la jouissance, par-delà les nécessaires objets, des trois i.

Infini

Invisible

Immaîtrisable⁴⁴.»

La figure du critique laisse place à celle de l'écrivain scénographe et visionnaire.

Proposer une «altitude» qui fasse nombre, tel fut également un mot et un thème récurrents sous la plume du critique. En 1986, avec «Qu'est-ce que l'art français?», il rassemble de manière visionnaire onze artistes exemplaires et choisis parce que les problématiques de leurs œuvres regardent essentiellement et avec exigence l'invisible, et mettent en procès leur propre existence. On retrouve dans le texte du catalogue les notions d'induction et de dispositif : «[...] l'art moderne regroupe dans le visible des procédures et des dispositifs de dénotation, ou plus précisément d'induction⁴⁵.» La vision du paranoïaque bénédictin est à l'œuvre, l'exposition est encore une autre façon de rappeler que «l'œil, [...] est la seule voie qui nous reste de sanctification à l'approche de l'infini». Il revient sur sa définition de la critique d'art. Le critique étant celui qui désigne, celui capable d'admirer et de consacrer «la performance personnalisée d'une vision excentrique⁴⁶». La critique étant dès lors une action morale, «elle élève à l'altitude du génie spirituel européen». La même année, dans un entretien donné à Yves Hayat pour *Galleries Magazine*⁴⁷, il rappelle que : «Dans l'ordre de l'art, le

44 B. L.-V., «Les trois I : Infini, Invisible, Immaîtrisable», catalogue *Daniel Resal*, Limoges, DRAC, 1989, p. 8. Texte daté de novembre 1984.

45 B. L.-V., *Qu'est-ce que l'art français?*, Paris, éditions de La Différence, coll. «L'état des lieux», 1986, p. 16.

46 *Id.*, p. 21.

47 «De la théorie à la sanctification, un jugement», interview de B. L.-V. par Yves Hayat, *Galleries Magazine*, n° 10, mars 1986, pp. 53-63.

L'article est illustré avec des œuvres et des vues d'ateliers d'artistes qu'il soutient : Beuys, Gasiorowski, Dietman, Hucleux, Klossowski, Opalka, Venet... B. L.-V. s'est mis en scène, la légende indique «BLV chez lui, entouré d'œuvres de Mario Merz, Joseph Beuys, Barbara Thaden, Yves Klein, Marx Ernst et Plensa» et sont posés sur la table basse des livres qui lui sont chers sur Opalka ou Emil Nolde.

critique doit être un prophète et le début d'un saint, sinon il n'est qu'une grimace.» « De la théorie à la sanctification, un jugement », telle est bien la voie critique des années 1980.

En 1987, il publie aux éditions du Styx un texte accompagnant les photographies de Daniel Boudinet intitulé *Menuiseries et ici bas* qui deviendra le chapitre III de *Vétérinaires*. Ernest Friedrich deviendra Klaus Friedrich dans le roman qui paraîtra en 1993, mais le texte est déjà écrit. Une fois encore, on s'aperçoit que la critique d'art est prétexte. À partir de là, il n'hésitera pas à donner des chapitres entiers de ses futurs romans ou des nouvelles en guise de préface. Il avait écrit son premier texte sur la photographie en 1980 sur l'œuvre de Daniel Boudinet. En 1995, il avait voulu republier ce texte à la fin de son anthologie sur la photographie. Manière de fermer le livre en ouvrant une alcôve symbolique sur Roland Barthes... Barthes ayant choisi un polaroid de Daniel Boudinet pour ouvrir son livre *La Chambre claire*. Tout est symbolique car tout est symbolique.

Tout au long des années 1980, avec BLV, la critique d'art est devenue scénographie critique et visionnaire. Elle est prolongement d'une écriture, elle-même réflexion et prolongement d'une vision du monde.

DE LA CRITIQUE D'ART COMME PROLONGEMENT D'UNE VISION TRAGIQUE DU MONDE

Proposer un texte ou une nouvelle préfigurant un roman allait devenir, après *Menuiseries et ici bas*, une tactique. Lorsque *Vétérinaires* reçoit le prix Goncourt (1994) du premier roman, le critique d'art cesse toute véritable activité du genre pour se consacrer à l'écriture elle-même.

Les années 1990 sont celles de la photographie, on y retrouve les grands thèmes ayant valeur d'obsession. Les textes sur Lewis Baltz, Magdi Senadji, Jean-Philippe Reverdot, Jean-Luc Mylayne témoignent de sa relation à la photographie : « Si elle n'est pas un art, elle est néanmoins le plus grand art du pessimisme. »

Lorsqu'en 1995, il accepte un projet anthologique de ses textes de critique d'art, il commence par la photographie aux éditions Marval, avec pour idée future de réunir les autres écrits sur l'art. *Lignes de mire*⁴⁸, écrits sur la photographie, paraît en septembre 1995, accompagné d'une exposition éponyme à la galerie Barbier-Beltz.

48 B. L.-V., *Lignes de mire*, écrits sur la photographie édités par Cécile Marie, Paris, Marval, 1995.

Si l'écrivain a bien voulu rassembler ses textes en un seul ouvrage, c'est parce que, comme il le dira lui-même : « Ces *Lignes de mire* ne visent qu'à prolonger une vision tragique du monde. »

L'entretien qui ouvre l'anthologie rappelle que le sujet n'est pas la photographie, mais les problématiques de vision et de perception du monde au-delà des images.

De la même manière que, dans le domaine de la photographie, la critique d'art est un pré-texte à l'apprentissage de seuils inédits de la perception du monde, la critique d'art dans le domaine de la peinture ou de la sculpture est longtemps pré-texte à l'apprentissage du roman.

Dans l'entretien, il revient longuement sur les rapports de force et sa solitude dans le milieu de la critique d'art. Il termine son texte en faisant l'éloge de la figure des maquisards. *Lignes de mire* est un recueil sans concession, et toutes les cibles de l'auteur éclatent dans chacune des analyses. Les grands thèmes ayant aussi valeur d'obsession – la matière, la mort, l'animalité, la puissance du chiffre – scandent l'ensemble des écrits.

À propos de la critique d'art, il écrit :

« La réponse est que je suis critique d'art, douloureusement comme vous ne pouvez pas l'imaginer ; comme un amant vers une apparition qui l'éclaire, mais désespéré de trouver les moyens de l'atteindre, hanté par la réconciliation juste de la vie avec la représentation et des représentations avec la vie. La critique d'art ne méprise ni le savoir ni l'expérience mais en regard de l'art elle se tient sur la rive où les œuvres sont soumises au jugement premier de leur adéquation avec la vie ; ce que la critique d'art qui se tient dans l'exemple de Baudelaire expérimente concerne le sens immédiat et dont on espère qu'il se prolongera des œuvres par elles envisagées en relation avec l'existence de ceux qui les considèrent. Sans doute voilà pourquoi aussi la critique d'art est-elle toujours très datée, et devrait atteindre le niveau d'expression d'une subjectivité inévitable si elle veut conserver espoir de demeurer en tant que telle⁴⁹. »

« Lorsque j'écris sur une œuvre, souvent au milieu du gué, je m'efforce de m'éloigner de mon regard actuel sur celle-ci, et je tente de voyager jusqu'au bout de moi-même, juste avant que la nuit ne tombe, je mime un instant le regard du vieillard que je ne serai peut-être pas. Exercice somnambulique pour savoir ce que je retiendrai de ce que j'envisage à l'heure où je ne tiendrai à presque rien⁵⁰. »

49 *Id.*, p. 17.

50 *Id.*, p. 138, extrait de « L'élégant distrait » déjà paru dans *Facile* (album de Magdi Senadji).

N'ayant été sauvé qu'un temps par la critique d'art, puis par la scénographie d'exposition viendra la troisième décennie, celle du roman. Dès le milieu des années 1990, la critique d'art a totalement disparu : le roman devient le jugement dernier.

L'ART EST CETTE LÉGENDE

En 1993, la revue *L'Infini* publie un texte intitulé « Le fusil » : « Revenu ici, sous l'image pendue à trois pas de mon travail, de la douce ligne de crête du corps couché, comme il le fait tous les jours mon regard descendra par paliers, s'accrochant en une plus longue station à la caverne percée dans la nuque, puis dévalant la paroi blanche mes yeux se poseront sur la crosse en noyer parfait de mon fusil de chasse au repos parmi des piles de livres et de dossiers que domine mon Bossuet. Ainsi ne sera-t-il pas dit que tout n'aura pas été annoncé de ce qui se fera⁵¹. »

Les textes de 1995 à 2000 ou les expositions de la même période seront la traduction d'une disparition annoncée. Le suicide est omniprésent : après la déclaration de la condamnation vient l'écriture de la mise en scène de sa propre disparition. Lettres de condoléances, critique épistolaire, romans et omniprésence de la maladie et du suicide vont ponctuer les respirations de la fin des années 1990.

En 1995, à l'occasion de la parution de *Tout casse* et de *Lignes de mire*, Lamarche-Vadel s'explique sur les chemins qui l'ont conduit de la critique d'art au roman⁵². 1995 est l'année de ce tournant radical. Il revient sur sa biographie, habité par la mort et la violence. Il déclare : « Jamais on ne doit oublier dans mon cas que je suis le produit d'un viol, à ce titre pour ceux qui avaient la charge de m'élever me revenaient les travaux de la mort, de droit, et dans le but de m'y confondre. Il me fallait une légende qui put m'extraire de mon ignominieuse singularité, l'englobe, la prolonge et la métamorphosera, l'Art est cette légende.

[...] Hanté par l'obsession de répliquer à ce que je subis autant que préoccupé d'assumer la restauration de ma personne dans un semblant de vie un peu plus normale, les artistes pour moi ont longtemps représenté, ils représentent encore des personnages autant que des délégués de ma regrettable marginalité, de ma solitude, de la nécessité de ma rébellion en regard de l'absence d'amour et de compréhension qui trame mon existence. Oui Gasiorowski si sublime dans sa colère contre

51 B. L.-V., « Le fusil », revue *L'Infini*, Gallimard, n° 44, hiver 1993, p. 55.

52 B. L.-V., entretien avec Isabelle Sobelman (septembre 1995), *Art Jonction*, n° 3, octobre-décembre 1995, pp. 1-2.

l'espèce et contre les représentations instituées de l'art, Beuys si émouvant dans la Rédemption de la culpabilité à lui infligée par l'histoire, Giacometti si beau dans son approche de l'exténuation de la présence; Opalka si pur envers les morts, vraie mémoire de survivant de la catastrophe nazie; Dietman si généreux dans sa manière de renverser la mort et toutes les corruptions organiques par son rire qui les laboure, au centre de quelques autres, restent des personnages de mon roman paru à l'enseigne de la critique d'art, elle n'installait que la phrase susceptible d'exprimer la richesse sémantique qu'ils incarnent aux yeux de celui qui envers et contre tout pense que l'horreur d'être un homme ne trouve jamais son rachat que dans les conséquences textuelles ou figurales de sa conscience d'être immédiatement mortel.»

Cette thématique de la honte et de la culpabilité traverse l'ensemble de ses écrits critiques et fait l'objet de « Chignon », dernier chapitre de son dernier roman *Sa vie, son œuvre*, roman dans lequel l'écriture a été une autobiographie scénographiée.

En 1998, dans la revue *Le Trait*⁵³ il s'expliquera sur sa manière d'écrire et « sa méticulosité voulue dans le choix de ses moyens ». Il note le sujet récurrent de son travail, « Comment vit-on dans le couloir de la mort ? », et rappelle pour qui aurait une vision partielle du dispositif le soin qu'il met à lier l'art de la médecine à l'art d'être écrivain. Il prend soin d'énoncer : « Se présente aussi à moi chaque jour le regret d'être écrivain consubstantiellement lié au regret de n'être pas médecin. Dans mon étude des sciences naturelles la médecine et la géologie ont reçu un grand rôle, de même que la zoologie. Dans la mise en scène intime de l'artiste pour accomplir sa tâche, chacun dispose, je le suppose, d'un scénario invariable; où le pouvoir magique de chacun sur soi se donne libre cours dans un cérémonial plus ou moins bref et une représentation de soi décalée quelque peu de la situation où l'on se trouve : travailler, qui peut vouloir dire alors opérer au sens chirurgical autant que fouiller au sens géologique. »

Lamarche-Vadel a parcouru de multiples chemins de pensées, tout en se confrontant chaque jour à ce chemin de l'ange sur lequel il ne pouvait engager ses pas. « Mais l'homme doit être un lien; et dans l'âge savoir se proposer un chemin dans la collection. Tout en sachant que sur ce chemin, il ne peut engager ses pas, c'est le chemin de l'ange. [...] Tu es au centre ensoleillé de l'âge musculaire et les [aigles] pleuvent sur les

53 B. L.-V. et Luc L'Archer, « Échapper à la traque », entretien écrit avec Luc L'Archer, *Le Trait*, n° 2, automne 1998, pp 7-16.

rives de tes oreilles, et c'est l'ivoire qui chuchote sans interrupteur entre tes lèvres. Mais le voyage reste une masse de marbre blanc au centre de ton augmentation⁵⁴. »

De son premier compte-rendu sur *L'Homme nu* de Claude Lévi-Strauss à son dernier texte, une écriture et une manière plastique d'être sont mis en œuvre. À la fois poète, critique d'art et écrivain, BLV n'aura eu de cesse d'écrire et de prolonger une vision tragique du monde.

Contrairement à certains de sa génération qui se sont réfugiés dans une critique d'huissier qui se voulait objective, le critique et auteur d'expositions ne se contenta pas du seul devoir de « dire ». Il mit en place un dispositif, une écriture de *Sa vie, son œuvre*. Lire ses écrits critiques, c'est donc aussi faire l'expérience de l'œuvre d'un critique comme pure entreprise autobiographique.

54 B. L.-V., « Rivages-virages », revue *Oracl*, n° 14, automne 1985, pp. 41-42. Ainsi que l'a indiqué l'auteur lui-même par une annotation manuscrite

sur un exemplaire de la revue, il faut lire « aigles » à la place de « sigles » (coquille dans la revue).