

Les livres-accordéon de l'artiste-poète Etel Adnan

JEAN FREMON

Poésie et peinture

En arrivant à Paris, au début des années cinquante, pour étudier à la Sorbonne, Etel Adnan écrivait des poèmes en français. La question de la langue ne se posait pas, le français était sa langue. Cela ne veut pas dire pour autant que la question de l'identité ne se posait pas: poète en français ne veut pas dire poète français. Mais poète libanais ne veut pas dire grand chose non plus. A qui s'adresse-t-on quand on écrit en français dans un pays, aussi ancien que récent, dont la réalité culturelle est partagée entre le français, l'anglais, l'arabe, le grec, le turc, l'arménien? Par exemple, Etel Adnan raconte que, alors que la plupart de ses poèmes écrits en français étaient presque automatiquement traduits en arabe et publiés par les deux ou trois revues littéraires arabes les plus importantes, l'un des ses premiers longs poèmes, *Le Livre de la mer*, n'a jamais pu être traduit tout simplement parce qu'il était non seulement intraduisible mais même 'impensable' en arabe. Le poème était basé sur la relation de la mer et du soleil dans une sorte d'érotisme cosmique. La mer était vue comme une femme et le soleil comme un guerrier, or en arabe, la mer est au masculin et le soleil au féminin. Toute la métaphore développée par le poème devient inepte. On voit que si la question de la langue ne se posait pas, elle n'était pas sans poser des problèmes.¹ En 1955, après une étape à New York, Etel Adnan se fixe en Californie pour étudier la philosophie à Berkeley. Elle apprend l'anglais sur le tas, en lisant *Time Magazine* et en regardant le base-ball à la télévision. Cependant, elle continue d'écrire en français. Mais elle réalise bientôt que ce n'est plus possible. Quelque chose la perturbe et la bloque. Nous sommes au temps de la

¹ Etel Adnan a publié plus d'une trentaine de livres, poèmes, nouvelles, essais, pièces de théâtre, écrits, soit en français, soit en anglais. La plupart ont été traduits dans de nombreuses langues.

guerre d'Algérie. Etel Adnan se sent parfaitement solidaire des Algériens en lutte, elle partage ce rêve pan-arabe dont l'Algérie est devenue un symbole.² Elle constate qu'elle ne peut plus écrire dans la langue de l'ennemi. Ce n'est pas une décision politique, c'est une incapacité physique.³

C'est alors que la peinture entre dans sa vie, 1960. Un nouveau langage, à point nommé. „Je n'avais plus besoin d'écrire en français, j'allais peindre en arabe“, dit-elle.

Puis est arrivée la guerre du Vietnam et les manifestations sur les campus. Les écrivains américains s'engagent dans ce combat. Spontanément, Etel Adnan s'y engouffre.⁴ Elle écrit, en anglais *The Ballad of the Lonely Knight in Present Day America* et l'envoie à une revue locale. Le poème est aussitôt publié, on lui en demande d'autres. „J'entrais dans la langue anglaise comme une exploratrice“, dit-elle, „chaque mot était naissant, les verbes lançaient des flèches. Ecrire était un sport, les phrases étaient comme des cavales, ouvrant des espaces devant elles avec leurs énergies, et c'était beau de les chevaucher.“

L'opposition à la guerre au Vietnam avait fait naître un immense mouvement. „La poésie devint pour quelques années, la seule religion sans dieux ni dogmes, sans punitions ni menaces, sans motivations cachées ni commerce, sans police ni Vatican. C'était une fraternité ouverte, accueillant femmes, hommes, arbres et montagnes.“ Etel Adnan était devenue poète

² Qu'elle s'exprime en poète ou en journaliste, Etel Adnan s'est fréquemment engagée dans les divers conflits politiques et militaires en Afrique du Nord et au Moyen-Orient: en 1969, la revue *Souffles*, publiée à Rabat par Abdellatif Laâbi, accueille de larges extraits de son poème *Jebu* dans son numéro consacré à la Révolution Palestinienne (n°15, 4ème année, 3ème trimestre). Son long poème *L'Apocalypse Arabe* (éditions Papyrus, 1980) renvoie constamment à la situation politique dans le monde arabe. Dans *Al Safa*, un journal publié en français à Beyrouth, elle publie en 1972 *Pour saluer la Révolution Algérienne*. Dans *Stratégies*, elle publie, en 1993, *Les intellectuels et la guerre*, une analyse de ce qu'elle appelle „la faillite des intellectuels“. Sur les travaux journalistiques d'Adnan, voir Julian Myers-Szupinska, Heidi Rabben (ed.): *The Ninth Page. Etel Adnan's Journalism 1972–1974*. San Francisco 2013.

³ Dans un court et lumineux essai écrit en anglais sous le titre *To Write in a Foreign Language*, Etel Adnan explore cette inusuelle pratique (publié d'abord dans *Unheard Words. Women in Literature in Africa, Asia and Latin America*, édité par Mineke Schipper, London, Allison & Busby, 1985; puis en français, dans la traduction de Patrice Cotensin: *Ecrire dans une langue étrangère*, L'Echoppe, 2014).

⁴ Parmi les poèmes d'Etel Adnan écrits contre la guerre du Vietnam, le plus significatif est *The Enemy's Testament*, publié dans *Quixote. The Peace Issue*, University of Wisconsin, 1966.

américain; et bien qu'elle ait cru peindre en arabe, elle était aussi devenue un peintre américain. A peine a-t-elle saisi des pinceaux qu'elle a su donner forme à un espace libre, ouvert, large, où des plages de couleur pure, travaillée au couteau ou à la spatule, s'imbriquent les unes dans les autres avec la plus grande simplicité. C'est une surface plane où soudain apparaissent des convergences, des divergences, des affrontements ou des mariages de formes, des suspens, des horizons, des collines, des ciels, des dunes peut-être, des lacs ou des étendues d'eau, des soleils, des lunes, toutes sortes de choses aussi naturelles que l'air que nous respirons. Ou plus exactement, puisque, comme disait Degas, le dessin n'est pas la forme mais la manière de voir la forme, ce sont la trace, la silhouette, le profil, le contour, d'une colline, d'une dune, d'un soleil. Bref, la forme rêvée d'une forme vue. Car il n'y a dans ces tableaux ni ombres ni reliefs tendant à donner l'illusion d'un paysage réel. Est-ce plutôt abstrait? Sont-ce vraiment des paysages? Oui et non. Ce sont des points de vue sur d'éventuels paysages, des expressions franches et directes d'un sentiment devant le paysage. Et ce qui est vraiment réel ici, c'est le sentiment plus que le paysage, la peinture plus que son sujet. Du sujet, d'ailleurs, on pourrait presque dire qu'il est toujours le même. Juste de quoi permettre que la peinture se renouvelle avec constance. Mais de la confrontation de ces plages de couleur naît une singulière énergie.

Ce sont des tableaux, le plus souvent, de petite taille, mais ils ne sont en rien des miniatures. Pas le moindre bavardage. Chacun ne dit qu'une chose à la fois, comme un haï-ku ou un sonnet. C'est en Californie qu'Etel Adnan est devenue peintre et cela se voit. Tableaux petits mais l'espace qu'ils ouvrent est ample, simple, généreux. Une respiration. Le grand large.

Ce qui frappe d'emblée, c'est que ces tableaux ont une extraordinaire façon d'être là, d'être eux-mêmes, dans le plus simple appareil. Ils sonnent juste. Ils respirent. Ils irradient tranquillement. Il ne leur manque rien. Ils sont immédiats. Ils semblent couler de source. C'est chaque fois un petit miracle d'équilibre instable, c'est à dire vivant. Laconiques mais ouverts, sobres mais joyeux. Ils sont d'une seule venue, sans repentir. Chacun fruit d'une seule séance de travail. Ce qui est dit est dit, on n'y revient pas. Pleins d'intime conviction, voilà qui leur va bien. Ce sont des déclarations d'amour à l'Univers.

Etel Adnan peint les rythmes du monde. Comme elle les sent, ni plus ni moins. Elle aime la couleur, les couleurs. Un plaisir simple, l'amour de la couleur, la musique pour les yeux. Etel Adnan peint des certitudes: cette

montagne, la même chaque jour. Elle-même devant la montagne. A chaque instant la même, à chaque instant une autre. A la question éculée: pourquoi écrivez vous? Marguerite Duras répondait: „J’écris pour savoir ce que j’écrirais si j’écrivais“. C’est pareil, Etel Adnan peint la montagne pour savoir comment elle est. Comme montagne et comme peinture. Comment elle est, comme peintre et comme femme.⁵

La découverte du leporello

Parallèlement à son activité de peintre et de poète, Etel Adnan a développé une forme intermédiaire où les deux se rejoignent: les leporellos. Elle raconte qu’en 1960, alors qu’elle venait de s’installer à San Francisco, elle fréquentait régulièrement le Buena Vista Café, un pub irlandais situé près de la baie. Il y avait là toutes sortes d’habitues qui s’y retrouvaient régulièrement et échangeaient, autour d’un verre. C’est là, dit Etel Adnan, qu’un ami lui a présenté un homme du nom de Rick Barton. Il était très maigre, très pauvre, se souvient-elle. Il vivait d’une petite pension d’ancien combattant qu’on appelait G.I. Bill. Il avait probablement fait la guerre du Pacifique. Il passait son temps à fumer de l’opium, habitude contractée en Asie, et il dessinait ce qu’il voyait, au pinceau et à l’encre de Chine, sur ces cahiers de feuilles de papier de riz pliées en accordéon qu’on trouvait alors en Chine et au Japon.⁶

Rick Barton vivait seul, dans une petite chambre des environs. Il passait son temps au café. Etel et lui sont devenus amis. Il avait vécu en Chine, c’est là qu’il avait pris le goût de dessiner à l’encre sur ces cahiers. Etel se souvient que Rick Barton lui a raconté qu’un jour, alors qu’il se trouvait sur la Place Tien An Men, occupé à dessiner des chrysanthèmes plantés dans un bac devant une maison, un enfant qui passait avec son père s’est arrêté, l’a

⁵ Sur l’œuvre visuelle d’Etel Adnan, voir: Hans-Ulrich Obrist, Daniel Birnbaum (ed.): Etel Adnan in all her Dimensions. Mathaf, Arab Museum of Modern Art, Doha, Qatar, and Skira, Milan, 2014; Etel Adnan. The Weight of the World, Serpentine Gallery. London 2016; Hans-Ulrich Obrist: Etel Adnan. Une conversation. Paris 2012; Kaelen Wilson-Goldie: Etel Adnan. Lund Humphries: London 2018.

⁶ Dans *The Unfolding of An Artist’s Book*, publié dans: Discourse. A Journal of Theoretical Studies in Media & Culture (Winter & Spring 1998), Etel Adnan se remémore les circonstances qui l’ont conduit à la pratique régulière du leporello. Voir la reproduction en Annexe.

regardé un instant et a dit à son père: „Regarde le Monsieur, il écrit une fleur.“ L'expression lui a plu, elle ne l'a jamais oubliée. „L'écriture des formes“, c'était une expression de Matisse.

Alors ce Rick Barton, dit Etel, passait le plus clair de ses journées au Buena Vista Café, à fumer de l'opium et à dessiner dans des cahiers. Personne ne s'occupait de lui. Il avait quand même un ami qui tenait une librairie non loin de là. Ce libraire parvenait de temps en temps à vendre à un amateur un de ces cahiers dessinés et il donnait un peu d'argent à Barton. Mais la plupart du temps, il offrait ses cahiers aux gens qui venaient lui parler au café. „Il m'a donné celui-là“, dit Etel. Et elle me montre un cahier où l'on voit des personnages dans le café, de près, de loin, des visages, des silhouettes plus ou moins entremêlées, peints de la pointe du pinceau, au trait, sans à-plats, exactement comme écrivent les Chinois. Toutes ces années, ce premier leporello est demeuré précieusement conservé dans un tiroir d'une commode de sa chambre, d'abord à San Francisco, puis à Paris.

Etel raconte que quelque temps plus tard, Rick Barton, au Buena Vista Café, lui a donné un autre cahier qu'il n'avait qu'ébauché, en lui disant: „Prends-le et finis-le!“ Barton lui enjoignait de dessiner sur son cahier, de se l'approprier, et c'est exactement ce qu'elle a fait, comme si son heure était venue, le passage du témoin. Etel me montre alors ce deuxième cahier peint par Barton d'un côté et par elle de l'autre. On y voit un portrait de Gérard de Nerval, face ronde et quelques autres personnages croqués par Barton, et Etel a continué avec des montagnes. C'est alors qu'elle a commencé à peindre des silhouettes de montagnes. Et elle n'a pas tardé à y prendre goût. Aussitôt, elle s'est rendue dans le quartier japonais de San Francisco où elle a déniché une boutique qui proposait de l'encre, des pinceaux, ces merveilleux pinceaux d'Asie et toutes sortes de cahiers en accordéon de tailles et proportions variées.

„J'aimais ce travail“, dit Etel, „parce qu'il ne nécessite qu'un équipement léger, on peut le prendre facilement avec soi, cela sèche vite, on le déplie, on le replie, même sur ses genoux, on peut faire cela n'importe où, alors c'est très propice aux notations spontanées. Et cela permet une autre approche, c'est une façon de sortir du cadre, de la fameuse fenêtre à travers laquelle le peintre voit le monde.“

Le leporello: la langue, la calligraphie et la peinture

A partir de ce moment, Etel Adnan a continué et développé la pratique du leporello, au point qu'il est devenu sa spécificité.⁷ Elle a fait des leporellos avec des vues panoramiques de New-York, de San Gimignano en Italie, ou des études de paysages telles que *Forêt II* (2015, fig. 1) et *Forêt IV* (2016, fig. 2). L'un de ses sujets de prédilection est l'encrier comme dans *Inkpots* (2015, fig. 3). L'encrier, qui sert aussi bien à la calligraphie qu'à la peinture. De nombreux leporellos contiennent des fragments de textes ou même des textes complets calligraphiés, tel *Kalimat II* (2015, fig. 4). Dans d'autres œuvres, tel *Signes* (2015, fig. 5), elle trace des symboles mystérieux qui rappellent les alphabets mais demeurent illisibles. Etel Adnan a aussi créé des paravents en albâtre avec des vues de San Gimignano, ils sont une sorte d'équivalent architectural des leporellos.

Comme le livre-accordéon est une forme hybride faite aussi bien pour l'écriture que la peinture (dans la tradition asiatique, on ne distingue guère entre l'une et l'autre et le plus souvent poésie et dessin se trouvent réunis). Etel Adnan a donc utilisé ce support non seulement pour y dessiner mais aussi pour y recopier des poèmes. Principalement des poèmes arabes. La calligraphie arabe se prête à la fantaisie, elle convient bien à ce format tout en longueur. Etel Adnan a une relation complexe avec la langue arabe – avec les langues en général. Sa mère était de Smyrne, une ville à majorité grecque au sein de l'Empire Ottoman, son père était un arabe de Damas, il avait étudié en arabe, à l'école coranique jusqu'à l'âge de douze ans puis avait intégré l'Académie militaire d'Istanbul où il se trouva le condisciple de Mustafa Kemal; à l'école de guerre, on s'exprimait en turc et on étudiait l'allemand et le français. La mère d'Etel avait étudié dans un couvent français et ne parlait pas l'arabe, elle parlait turc avec son mari mais ne savait pas le lire ; ainsi lorsque son mari, devenu officier, était en opérations, c'est en français qu'il écrivait à sa femme. Dans les années vingt, à Beyrouth, Etel parlait donc grec avec sa mère, turc avec son père et français à l'école où l'arabe était interdit (qui l'employait était même puni). Peu à peu, elle s'est mise à parler français avec ses parents aussi: „avec plaisir pour ma mère, à

⁷ Sur les leporellos d'Etel Adnan, voir également: Simon Fattal: *On Perception*. Etel Adnan's Visual Art, in: Lisa Suhair Majaj, Amal Amireh (ed.): *Etel Adnan. Critical Essays on the Arab-American Writer and Artist*. London 2002.

regret pour mon père“, dit-elle. Son père tenta bien de lui apprendre l'arabe, il lui enseigna l'alphabet et lui faisait copier des phrases d'un livre de grammaire arabe. Elle prenait plaisir à copier des phrases qu'elle ne comprenait pas ou imparfaitement. En dehors d'une langue basique parlée dans la rue, elle n'a jamais vraiment parlé l'arabe. Je raconte tout ceci avec quelques détails parce que, à l'évidence, c'est tout un passé qui a resurgi lorsqu'Etel s'est mise à recopier, à calligraphier à sa manière des poèmes arabes sur ses cahiers en accordéon. Le plaisir d'écrire, ligne après ligne, des phrases qu'elle ne comprenait qu'imparfaitement lui rappelait ses exercices d'enfance sous la houlette de son père. Et la magie de la poésie, les textes choisis étant de très haute qualité, faisait le reste. „Je me saisis de la poésie écrite par les principaux poètes arabes modernes et je ‚travaillai‘ avec. Je n'essayai pas de leur demander de me la traduire, je me satisfaisais de l'étrangeté de ce que je comprenais, des bribes, ici et là, des phrases où je saisisais un mot clé; c'était comme voir au travers d'un voile, regarder une scène extraordinaire au travers d'un écran, comme si l'écran n'effaçait pas les images mais les atténuait seulement les rendant même plus mystérieuses qu'elles n'étaient.“

Le premier leporello avec texte arabe qu'Etel Adnan a réalisé était un texte d'un poète irakien nommé Badr Shakir al Sayyab. Ce poète est mort en 1963 de la tuberculose. Il n'avait que 38 ans. Il était originaire de cette partie de l'Irak qui est au confluent du Tigre et de l'Euphrate, du côté de Bassorah, une région chiite. C'est lui qui, le premier, a vraiment fait éclater la versification classique.

Puis Etel Adnan a fait de nombreux autres leporellos avec des textes de plusieurs poètes arabes, comme Adonis, Mahmoud Darwich, Georges Schéhadé, qui vivait à Paris. En général, elle les donnait au poète dont elle avait recopié le texte. Les images qui accompagnent le texte sont souvent issues du paysage dans lequel elle se trouve au moment de peindre le leporello. Puis elle a fait des leporellos avec les textes de poètes américains de la côte ouest qu'elle fréquentait: Barbara Guest, Lyn Hejinian, Lawrence Ferlinghetti, le compagnon des beatniks et éditeur de City Light Books à San Francisco.

Après 1975, elle a fait des leporellos avec des arbres, des paysages, des montagnes, des encriers, des signes abstraits. Alors que la peinture sur toile impose l'atelier, son calme et son silence, l'art du leporello s'accommode de tous lieux. Immédiat, léger, requérant peu d'instruments, un pinceau et un

encrier suffisent et le livre rentre dans une poche. Il est idéal pour le voyage, pour capter des impressions fugitives, c'est le carnet de notes du voyageur qui observe autour de lui. Je pense à un leporello en particulier, réalisé en Grèce, où l'on voit le jardin, la maison, un fauteuil... tout défile comme l'œil le voit, c'est un espace très particulier, sans perspective unique, avec des points de vue qui changent sans cesse, créant un sentiment de promenade, d'errance, dans l'espace et dans le temps... exactement comme dans les peintures chinoises que l'on déroule. Le visuel devient poésie. C'est un travail aventureux, un voyage... comme une caravane qui passe. Chaque notation est simple, n'engage à rien, mais on ne peut pas revenir en arrière, corriger, c'est une suite d'instantanés.

Le leporello du peintre est comparable au hai-ku du poète-voyageur. Les notations les plus simples et les plus immédiates sont celles qui lui conviennent le mieux. Etel Adnan s'est souvent contentée de dessiner sur un leporello l'encrier même dans lequel elle plonge le pinceau qui dessine l'encrier. Tout est dit.

Et la grande qualité du leporello, c'est qu'il n'est pas fait pour le mur, on le range dans un tiroir comme un dessin ou dans une bibliothèque comme un livre. Il est vraiment entre les deux, on le sort, on le déplie, on le lit, c'est un poème visuel, qui se déroule dans le temps, comme la musique.

Au fil des années le leporello est devenu l'un de ses modes d'expression favoris, avec la peinture et la tapisserie.

Dans les années 60, elle a fait un leporello avec un poème de Jacques Dupin, poète qu'elle lisait et appréciait alors, mais qu'elle ne connaissait pas personnellement. Elle lui a écrit pour le lui dire. Dupin lui aurait répondu: „Ne touchez pas à ma poésie!“ „Alors“, dit Etel, „j'ai déchiré le leporello, dommage, il était bien.“ Jacques Dupin faisait alors des livres qu'illustrèrent André Masson, Alberto Giacometti, Joan Miró, les plus grands artistes de son temps, il n'avait que faire des travaux d'une inconnue qui s'emparait de ses textes sans le lui demander. Lorsque Etel Adnan, cinquante ans plus tard, a exposé dans les salles de la Galerie Lelong, rue de Téhéran, l'ancienne Galerie Maeght, dont Dupin était le directeur, celui-ci était mort depuis trois ans. Je me demande s'il se serait souvenu de cette rencontre manquée? Mais je suis certain qu'il aurait reconnu en Etel la grande artiste qu'elle est devenue.

En 1990, Etel Adnan a recopié sur un leporello le texte intégral de *Mezza voce*, le livre d'Anne Marie Albiach. Ce leporello a été aussitôt acquis par

Yves Peyré pour la Bibliothèque Sainte Geneviève. Elle a fait un autre leporello avec un texte de Claude Royet-Journoud. Albiach et Royet-Journoud, dont l'œuvre est restée relativement confidentielle en France, même s'ils ont été constamment lus et soutenus par les plus grands poètes du moment, ont en revanche toujours bénéficié à l'étranger, et notamment aux Etats-Unis, d'une aura particulière, leur œuvre y est abondamment traduite et commentée. Et le cercle de poètes américains qu'Etel Adnan fréquentait lorsqu'elle habitait la Californie était familier de l'œuvre de ces deux poètes français.

Il est arrivé à Etel Adnan de combiner son dessin et sa propre poésie, par exemple dans un leporello intitulé *Dans la forêt* qui a été édité par Yvon Lambert en 2014. *Dans la forêt* est l'un des rares exemples d'un leporello conçu pour la publication. Il a été composé à l'instigation de l'éditeur. La plupart des autres leporellos sont pensés comme des objets, des œuvres uniques, intimes, invitant à une lecture lente et méditative, comme un rituel, on le déplie, on le contemple, on le replie, on le range dans une boîte, dans un tiroir, dans un coin de la mémoire.

La présentation du leporello à la Biennale d'Istanbul

Pour la Biennale d'Istanbul en 2015, Etel Adnan a tenu à mettre par écrit des souvenirs de famille sur la fin de l'Empire Ottoman. Le texte est écrit à la main, comme toujours, c'est un récit qui se déroule, ponctué de quelques rares dessins et de signes à l'aquarelle. Le leporello a été présenté sur une table, dans la Biennale, une assistante était assise devant cette table, et tournait lentement les pages pour que le public suive et l'on pouvait consulter la transcription du texte en turc et en anglais. Elevée à Beyrouth dans un écheciveau multiculturel, Etel Adnan s'est trouvée au confluent de toutes ces turbulences qui continuent d'empoisonner la vie quotidienne de ces diverses communautés. La forme du leporello convient à merveille à ce type de fresque où les souvenirs intimes sont mêlés à la grande Histoire. Le texte de ce leporello a été publié séparément en français sous le titre: *A propos de la fin de l'Empire Ottoman*. Dans le cadre de la Biennale d'Istanbul, il était prévu qu'une transcription du texte soit placardée au mur, cela n'a pas été le cas. Le texte en turc et en anglais a simplement été dactylographié et placé sous une chemise en plastique. On pouvait le consulter (une personne à la fois) pendant que l'assistante en gants blancs tournait les pages du leporello.

La réalité, c'est que quasiment personne ne l'a lu. Or à travers des souvenirs et anecdotes personnelles, ce texte évoque la relation des familles turques avec les familles arméniennes, sujet qui reste brûlant et sur lequel les autorités turques sont sourcilleuses voire paranoïaques. Faut-il attribuer à la censure la difficulté à prendre connaissance de ce texte? Ou à une sorte d'auto-censure de précaution de la part des organisateurs de la Biennale? En revanche, on peut interpréter comme un clin d'œil complice le fait que la table où était présenté ce leporello a été placée, au Musée Istanbul Modern, dans une salle qui contenait tout un ensemble de peintures de Paul Guiragossian, grand peintre arménien, né à Jérusalem de parents survivants du génocide, et dont presque tous les tableaux représentent des sortes de processions de personnages qui peuvent évoquer les personnes déplacées. Et dans la même salle figuraient aussi des peintures d'Orhan Pamuk, le Prix Nobel de littérature, qui a soulevé avec courage la question de la reconnaissance du génocide arménien.

Quand on referme un leporello d'Etel Adnan, qu'on le replie avec soin après l'avoir regardé, quelque chose continue de se dérouler en nous, comme la parole lente d'un conteur oriental ou la mélodie d'un chant populaire traditionnel. L'image est entrée dans le temps.

Installée à Paris depuis quelques années, Etel Adnan n'a pas perdu ce sens de l'espace découvert en Amérique, il lui est devenu consubstantiel. Sa peinture a maintenant conquis une large audience internationale. Elle continue à écrire, plutôt en français, mais ce qu'elle a auparavant écrit en anglais paraît petit à petit en traduction française (ainsi que dans un nombre grandissant d'autres langues). Dans *Mer et Brouillard*,⁸ je relève ceci qui fait clairement écho à sa peinture: „L'espace n'est pas une notion abstraite mais notre dimension même“. Et plus loin: „La magie de la géométrie a le pouvoir d'envahir l'esprit“. Et enfin ceci qui résume comme un manifeste la „joie de vivre“ qui émane de sa peinture (l'allusion au titre de Matisse n'est pas innocente): „On entend une trompette résonner dans chaque rayon de lumière.“

⁸ Etel Adnan: *Mer et Brouillard*. Traduction de Jérémy Victor Robert. Bordeaux 2015; en Anglais: *Sea and Fog*. New York 2012.

Appendice

Etel Adnan: *The Unfolding of an Artist's Book* (1998)

Première publication de ce texte dans la revue *Discourse: A Journal of Theoretical Studies in Media & Culture* (Winter & Spring 1998)

In the very early days of sixties I was introduced to a person who was spending his life sitting in two or three eating places in San Francisco and drawing ceaselessly the faces of the people around, their hands most often. The day I met him: it was at The Buena Vista Cafe, then a much frequented bar and cafe by Beach and Hyde, famous for its Irish coffee and its proximity to both the end of the cable car line and the Playhouse.

Rick Barton should have been a San Francisco legend. But he lived in a kind of anonymity, I should say clandestinity, because he was a thorough opium smoker and lonelier than a sailor.

He had gone to China in the forties and came back to the U.S. with a habit, a Chinese brass inkpot, a brush, and some Chinese scrolls in the form of folding books, accordion-like books which are also part of the Japanese tradition in art.

The inkpot fitted in the inside pocket of his jacket, a kind of a tube in which he could also install (carefully) his slim and precious brush. He was thus constantly totally equipped. He refused to be called an artist when he showed me his working materials. „I am just drawing“, he said, and then he added: „I am not a painter but a writer. One day in Peking I was sitting on the main square drawing a chrysanthemum and a little boy stopped close, looked at what I was doing, and told his father: ‚Look, He is *writing* a chrysanthemum‘. He was right. I am a writer.“

Rick was in fact a great intellect. In his (miserable) room on Geary by Van Ness, he would read for hours, days, and discuss his thoughts with the two or three friends he had in the city. He would eat in the dingiest places and use his meager veteran's subsidies to buy his dope, his folding books, his China inks, and the drinks he had to order in the two or three cafes in which he was spending the hours out of his room. To make things harder for himself he was an insomniac, half sleeping in the smoke of his pipes.

Before that fateful afternoon, I had never seen any folding books. He opened the one he was working on, put it on the table after having pushed

his drink and dried the surface, and I was in a state of wonder: tiny heads were drawn, each with its own character, the customers of the cafe were recorded with utmost care, filling every book of the page [sic] the way they were crowding the place as well as Rick's mind. Here and there, tucked in what were empty places on the paper, were fingers holding cigarettes, swirls of smoke, an obsessed and obsessive mass of humanity running like a river all along the book which was so to speak growing in length, like a ribbon.

Thus one of the most lasting of my artistic impressions was happening amidst a crowd in the magic atmosphere of a San Francisco which was still primarily a harbor with all the feelings of alcohol and transiency that harbors create.

At our next encounter Ricky was starting a book. He had already covered a few pages when I arrived and in a short while looked at me, passed on the work to my hands and said that I surely would like to work the way he did, and that the book was mine to *continue*. It was clearly a mystic transfer, a gesture in the logic of Being, something that came from a place preceding him and that had to go, to keep going, to acquire a new transiency, an open-ended trust.

Then I came home, unfolded the book and looked at my own brushes and inks, I thought that I had to do some drawings the way I knew. I drew, I remember, a Chinese ginger vase that I had, then a flower pot with some flowers, then my own inkpot . . . so different from Rick's drawings!

But that new format started to preoccupy my mind: I had to do something I never did, to find a way of thinking adequate—for me—to this new material. I realized how much materials, for artists, are things that mediate thought, how much they condition one's aesthetic choices, how much they become the elements of one's expression, and instead of being just a support, they become in a way a *co-author* of one's work.

I know I'm telling a story, but story is always superior to theory, albeit theory is . . . another story.

Things happen in time, therefore they always constitute a story: the unfolding of one's mental operations is akin, it appeared to me, to these long horizontal scrolls that are not meant to be grasped in a single vision like a painting, but rather *to be read*, visually, in sequence, like an ordinary book that you cannot read in a single glance.

This sense of reading attached to the very format of these „scrolls“ brought to my mind poetry and literature. I felt that kinship between script

and the horizontality of the paper, I suddenly saw that I was going to write poetry on these papers and paint watercolors with the sentences, verses, or words. I opened up to myself, with exhilaration, a new artistic world whose possibilities I was going to explore by the very acts of painting.

I used Arabic poems: Arabic script has in its essence infinite possibilities, and of course they have been explored and practically exhausted by classical calligraphy and by the geometric patterns made of sacred verses, and turned into clay tiles which ornament the great mosques of the Islamic world.

My endeavor had nothing to do directly with this classical heritage which is based on the codification of script and on the perfection of codified brush strokes.

I used my (extremely imperfect) handwriting, figuring out the visual possibilities of the manipulation of letters and words given the elasticity of Arabic script. To give an example: a single letter can be as short as the tiniest possible script or can be extended to cover a whole page or, by extension, any size possible or imagined.

I was more than just interested in this new approach, I was having the feeling that there was something sacred about it: I felt close to the icon painters of the past: they were in awe of the fact that they were dealing with sacred history, I was dealing with the combination of poetry, script and painting, I was finding a way out from the past (classical calligraphy), and still carrying on to new shores the inherent possibilities of Arabic writing: I was discovering, by experiencing it, that writing and drawing were one. So, the watercolors or ink drawings and the writing of the poetry were constantly unified in the visual field of the art work.

I remember how carefully I used to wash my hands, with what care and apprehension I was choosing a particular scroll, with what interest I was looking at the paper, usually Japanese handmade paper or rice paper made in Kyoto, because everything had to be in tune, the size, the format, the text, the colors, the texture of these colors, the light outside, my own disponibility; it was each time like entering into a religion for a believer, like going for a climb, for an alpinist, as if painting in this case was also a sacred sport, a battle both spiritual and physical, as well as a game of chance.

When one starts a work which can be as long, when unfolded, as 200 inches or 400 inches . . . one knows that no mistakes are allowed, that the rhythm has to be kept as long as the working endures, that this is a trip, a

travel, an adventure, something that awakens in the depth of the species—memory images, or memories of the nomadic essence of the spirit. In the meantime, the very presence of size and format, which is part of the experience of a painting (framed or not), seems to disappear with these books when stretched out, and the modular character of the work transpires and enchants, exactly as is the case with music.

Thus, the usual affinity between painting and literature, in representational art, and between painting and philosophy, in abstract or conceptual art, gives way to the presence of an affinity between painting, or the visual arts, and music. The response to the interplay of themes and variations, so essential to music, the awareness of pure compositional values, become here major concerns of both music and the folded painted book, which, by the way, in multiplying the possibilities of combinations of different „pages“, opens up for music itself infinite temptations of modular combinations and recurrences.

Asked, often, if the drawings and watercolors which I mingle with the written texts are „illustrations“, I have to answer that they are not; they are, rather, an „equivalence“, both a response and a counterpoint to the text used, not only on a structural basis but also as a means to convey a reading, an intellectual and emotional response to the poetry. Instead of explaining, analyzing my understanding of a particular poem or text in word-language, I utilize the language of painting: in this case written words and the visual text mirror each other and form a new entity which combines them both.

Working for years (since about 1963) in this manner, first exclusively with Arabic texts and then also with some works from American or French poets, I discovered a new dimension to the notion of translation. Translation is transportation. One carries, let's say, a poem or a text in prose, from one language into another, from one language-universe, into another. This operation implies many questions, some of which are purely metaphysical, such as: do two readers really read the same text when they do? Who's the „author“ of the translated text? What is the real being of the original text and the one of the second?

A shower of questions manifested themselves in the course of these many-year long experiences: these „artist's books“ were meant to show how one's sensibility reacted, responded to the one of the poetic text inscribed; how one's understanding of the poetic text was carried from one language to another, this latter being visual; how the finished work in some ways be-

comes independent from both the written element and the image by being seen as forming a new entity which is itself then created by the viewers, their vision differing from person to person ad infinitum.

To put it succinctly: this approach which combines literature and art and which has been fundamental to Chinese and Japanese art, and which is transformed here, seems to bring out a sense of becoming, of fluidity, of constant transformation, as being essential to the mind: the mind never rests on these scrolls as it moves back and forth on them as a scanner. This experience transforms these visual, written words, and the paintings of which they are a part, into a kind of musical score that each person, including their maker, translates into his / her inner language, or languages, into that which we call the understanding.

Working for years in this direction led me to the suspicion that our mental world is an ongoing „translation“, that perception is a translating of the object of that perception, and that any thought that we may think to be primary, primordial, spontaneous, is already an interpretation of something which precedes it and may even be of another nature, another „stuff“ than thinking itself, a wavelength, an „it“ which remains unknown, a translation of this „it“ by an active filtering function we call the „mind“.

On a practical level, all these reflections gradually led me to the erasure, once in a while, of the written text, keeping very little of it or none at all, and made me paint on these „books“ unfolding landscapes or abstract paintings, not as a return to realistic or abstract art, but to a vision of reality as a permanently transformed score meant to remain obscure as such but „heard“ or „seen“ through the translatorial powers of our minds. Thus, although a painted landscape on a traditional canvas freezes, so to speak, its subject matter, a landscape on these accordion-like books can be seen in different manners, the first two openings juxtaposed, for example, with later ones at will, so that a single landscape becomes many, according to the way the work is folded. We move away from the fixed image and see combinations of the same reality, the birth of different realities out of a single one. To put it simply: by multiplying the elements of a work which is itself open-ended, one calls for an intense participation of the mind, for the collaboration of its various powers, and this process illuminates, brings into presence multiple presences, and it is no coincidence that, historically, the traditional and ancient works combining words and images were called by the magic name of Illuminations.

Jean Frémon

Illustrations



Fig. 1: Etel Adnan: *Forêt II* (2015);
Encre et aquarelle sur papier japon, cahier: 25 x 11 cm, 273 cm.



Fig. 2: Etel Adnan: *Forêt IV* (2016);
Encre brune sur papier Japon, cahier: 25 x 11 cm, 273 cm.



Fig. 3: Etel Adnan: *Inkpots* (2015);
Encre de Chine et aquarelle sur livret, cahier: 18 x 12 cm, 291,5 cm.

Les livres-accordéon d'Etel Adnan



Fig. 4: Etel Adnan: *Kalimat II* (2015);
Encre, lavis, aquarelle, jus de grenade, cahier: 25 x 12,5 cm, 444 cm.

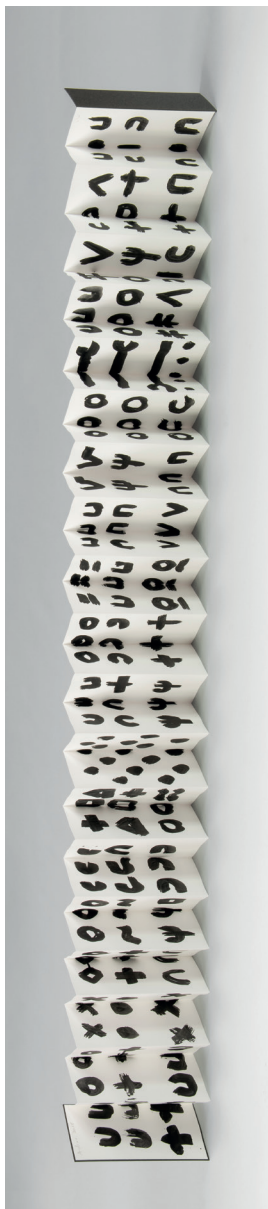


Fig. 5: Etel Adnan: *Signes* (2015);
Encre de Chine sur papier, cahier: 25 x 12,5 cm, 487 cm.