



# trou

CharlElie Couture  
Anne-Lise Grobéty  
Herzog & de Meuron  
Gian Pedretti  
Irving Petlin  
Rosmarie Waldrop





Irving Petlin



## **Irving Petlin**

1934 – 17 décembre, naissance à Chicago

1956 – Obtient son diplôme à l'Art Institute of Chicago

1959 – Obtient son diplôme à la Yale University Graduate School of Fine Art;  
est aussi l'élève de Joseph Albers

1959-1963 – Vit et travaille en France

1961 – Reçoit le prix de William and Noma Copley Foundation Award

1964-1966 – Enseigne en tant que «visiting professor» à University of California, Los Angeles

1970 – Reçoit le Prix Guggenheim Fellowship

1981 – Reçoit le Prix American Academy of Arts and Letters.

enseigne en tant que «artist-in-residence» University of California, Santa Cruz

1983 – Enseigne en tant que «artist-in-residence» au Dartmouth College, New Hampshire

Depuis 1991

Enseigne en tant que «visiting artist» à la Pennsylvania Academy of Fine Art;

vit actuellement à Paris où il travaille essentiellement et passe chaque été dans son atelier à Martha's Vineyard, Massachusetts.

## **Rosmarie Waldrop**, poétesse

Née le 24 août 1935 en Allemagne

Etudes à l'Université de Würzburg

Etudes à l'Université d'Aix-en-Provence, 1956-1957

En 1958 mariage avec Noël Keith

Fondation, avec son mari, des Editions «Burning Deck» en 1967,  
après leur installation aux Etats-Unis à Rhode Island.

Miroir pour ce qui est sans image

## A Mirror for What has no Image

It begins with Edmond Jabès. Not only because his portrait comes first in the series of poets. The afternoon Edmond Jabès sits for his portrait, the first Irving Petlin is doing in a long time, poet and painter talk and talk. Irving Petlin sketches. Erases. Sketches. Sketches. Erases. At the end of their session (Jabès, then 78, is getting tired) Petlin finds he has nothing to show but a ground of smudged eraser lines. Illegible. He has effaced everything.

Then you work like me, says Edmond Jabès.

They agree on another date, a few weeks later.

Back in his studio, Irving Petlin reconstructs Edmond Jabès's face. What eluded the eye yields to memory. And is complicated by it. He is ready to show his drawing. The day of their appointment is the day of Edmond Jabès's funeral.

Erasure and memory. This is how Irving Petlin works on the whole series of poet-portraits.

*Erase*, from *ex out + radere* to scratch. The physical action of scratching, rubbing. Physical. Erasing as well as drawing is a matter of touch, taut power line of physical contact. Not only eye and hand are involved: Irving Petlin brings his whole body to the task. When I sat for him I felt very odd having to sit still while his restless, active body was constantly shifting, practically *dancing*, in his chair. As if he wanted a flaneur's successive, fluid perspectives, without for all that getting up and walking around.

Even more to the point: *efface*, from *ex out + facies* face. To rub out the face. To obliterate the face of this moment (even if not as totally as with Edmond Jabès). In order to prepare for the work of memory which will complicate the vision by starting again from zero (or almost) and allowing the image to unfold over a longer space of time. Just as Moses' Tablets had to be broken to speak.

Arlette Jabès does not consider her late husband's portrait a good likeness. She objects in particular that the ears are too large. But Irving Petlin is not after a good likeness. A photograph could deliver that. He allows memory to filter through what he has seen, heard, felt in the encounter, to search for the essential traits that show something of the mind, the soul. His portraits fit Ezra Pound's definition of the 'image' as that which "presents an intellectual and emotional complex in time." They hold a mirror to what has no image.

Neurophysiological research has shown that the skin and the brain of the human embryo are both formed from the ectoderm; so that "the difference between the brain and the skin is neither originary nor definitive."<sup>1</sup> Petlin's portraits confirm that what we think of as a relation of inside to outside is actually a relation of different surfaces. The center is situated on the periphery. The face is the surface of the mind.

Petlin's Edmond Jabès has large ears because Jabès was a listener. Especially to words. And from the ears down his face gets absorbed into strangely webbed lines that might suggest that



this face, which was cut off from its roots in Egypt, is growing a new web of roots through language, through the words he listens to, listens for. Roots in poetry, in his books, in his Non-Place.

Petlin too is a listener. To the point that, when Jacques Roubaud at first refused to sit for him, he listened to a reading by the poet and drew him as a microphone that has swallowed the face behind it.

More seriously, Petlin's sessions always involve conversation. He brings not only his eye, working hand, body dancing in his chair, he very much brings his ear. The human being is defined and revealed by language — how much more the poet. Between them, eye and ear accumulate differences that memory, later, will work with. Many of Petlin's works, as Michael Palmer has said, "bring into question the boundary between the abstract and the representational through their sense of field and pattern."<sup>2</sup> His working method likewise seems to home in on the point where drawing is informed by more than the eye, where the visual goes beyond itself into the world of signs and where, conversely, the symbolic turns into image, surface, face.

Hence the many strange convergences between a portrait and the poet's work. Take the birdlike quality of Norma Cole, who published *My Bird Book* a year before her sitting. No doubt she mentioned it. But Petlin took this cue to realize the quality of wary deliberation, quick focus, and airborne lightness that is so much there in Norma Cole —and in her work. Or Dominique Fourcade, who seems to have only one eye, the other being dissolved into fleeing lines. Much later, in *Sans lasso et sans flash*, he writes:

I have an eye in the middle of the forehead — that blinds me no:  
I have an eye in the middle of the forehead that blinds what I look at while digging a hole in my forehead<sup>3</sup>

The single Cyclops eye in the forehead that both blinds and turns bullet.

When I saw Irving Petlin recently he greeted me with: you are growing into your portrait. And I said: that's what you were aiming for, isn't it. Aging, like the painter's memory, makes essential traits appear that earlier were mitigated, cushioned by youth, sometimes beauty. And like the painter, it works by destruction. Irving Petlin's work of memory is a memory of the future. That is to say, lastly, of death growing behind our eyes.

Rosmarie Waldrop

<sup>1</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (Dunod, 1985).

<sup>2</sup> «A Bonfire in the Starry Night,» in Irving Petlin: *Le Monde d'Idmond Jabès* (Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, 1997).

<sup>3</sup> *Sans lasso et sans flash* (P.O.L., 2005).



## Miroir pour ce qui est sans image

Tout commence avec Edmond Jabès. Et pas simplement parce que son portrait est le premier de la série des poètes. L'après-midi où Edmond Jabès pose pour son portrait, le premier dessiné par Irving Petling depuis bien longtemps, le poète et le peintre parlent tant et plus. Irving Petlin esquisse. Efface. Esquisse. Efface. A la fin de leur séance (Jabès, a 78 ans, se sent fatigué), Petlin s'aperçoit qu'il n'a rien à montrer si ce n'est une surface couverte de traits de gomme. Illisible. Il a tout effacé.

Tu travailles donc comme moi, dit Edmond Jabès.

Ils conviennent d'un autre rendez-vous, quelques semaines plus tard.

De retour à son atelier, Irving Petlin reconstitue le visage d'Edmond Jabès. Ce qui se dérobait au regard se donne à la mémoire. Et se fait plus complexe. Il peut désormais montrer son dessin. La date retenue pour leur rendez-vous est celle des obsèques d'Edmond Jabès.

Effacement et mémoire. Voilà en quoi consiste le travail d'Irving Petlin dans sa série de portraits de poètes.

*Erase*, effacer en anglais, formé à partir de *ex hors de* + *radere* gratter. L'action physique de gratter et de gommer. Physique. Effacer et dessiner impliquent le toucher, pouvoir de la ligne de tension du contact physique. Le regard et la main ne sont pas les seuls à être requis: Irving Petlin met tout son corps à l'ouvrage. Lorsque j'ai posé pour lui, j'ai trouvé très étrange de devoir rester immobile alors que son corps était agité de mouvements et qu'il changeait constamment de position, comme s'il dansait sur sa chaise. C'était comme s'il avait voulu retrouver la fluidité des points de vue successifs d'un flâneur sans pour autant se lever ou se mettre à tourner autour de l'objet.

Encore plus pertinent: *efface*, effacer en anglais, formé à partir de *ex hors de* + *facies* visage. Gommer le visage. Oblitérer le visage de ce moment (bien que d'une façon moins radicale qu'avec Edmond Jabès). Afin de se préparer au travail de la mémoire qui rendra la vision plus complexe en reprenant le travail à zéro (ou presque) et en permettant à l'image de se déployer dans un espace de temps plus long. Tout comme les tables de Moïse avaient dû être brisées afin de parler.

Arlette Jabès ne trouve pas que le portrait de son mari en vieil homme soit très ressemblant. Elle objecte notamment que les oreilles sont trop grandes. Mais Irving Petlin ne recherche pas la plus grande ressemblance. Une photographie pourrait se charger de cela. Il permet à la mémoire de traverser ce qu'il a vu, entendu et senti lors de cette rencontre, afin de trouver les traits essentiels qui dévoilent un peu de l'esprit ou de l'âme. Ses portraits correspondent à la définition qu'Ezra Pound donnait de l'«image» en tant que ce qui «présente un complexe intellectuel et émotionnel dans une fraction de temps.» Ils tendent un miroir à ce qui est sans image.

La recherche en neurophysiologie a montré que la peau et le cerveau de l'embryon humain sont tous deux formés à partir d'un ectoderme; aussi, «la différence entre le cerveau et la peau n'est ni originnaire ni définitive.»<sup>1</sup> Les portraits de Petlin montrent que ce que nous pensons en termes de relation d'un intérieur à un extérieur est en fait une relation entre différentes surfaces. Le centre se trouve à la périphérie. Le visage est la surface de l'esprit.



Le Jabès qu'a dessiné Petlin a de grandes oreilles parce que Jabès était une personne qui écoutait. Et tout spécialement les mots. Depuis les oreilles, tout son visage se trouve parcouru d'un étrange réseau de traits qui pourraient bien signifier que son visage, coupé comme il le fut de ses racines égyptiennes, construit un nouveau réseau de racines par le langage, par les mots qu'il écoute ou pour lesquels il écoute. Des racines en poésie, dans ses livres et dans son Non-Lieu.

Petlin était lui aussi une personne qui écoutait. C'est si vrai que lorsque Jacques Roubaud a refusé de poser pour lui, il écouta une lecture du poète et le dessina sous les traits d'un microphone ayant avalé le visage qui se trouvait derrière.

Plus sérieusement, la conversation fait toujours partie intégrante des séances avec Petlin. Il met à contribution non seulement son regard, le travail de sa main, son corps dansant sur sa chaise, mais aussi son oreille. L'être humain se définit et se révèle par le langage – c'est d'autant plus vrai pour le poète. Entre l'œil et l'oreille se forment des différences que la mémoire utilisera. Comme l'a dit Michael Palmer, de nombreuses œuvres de Petlin «questionnent la frontière entre l'abstraction et la représentation à travers les notions de champs et de forme qu'elles travaillent.»<sup>2</sup> Sa méthode semble viser ce lieu où le dessin ne dépendra plus que de l'œil, ce lieu où le visible atteint, au-delà de lui-même, le monde des signes et où, en retour, le symbolique se fait image, surface, visage.

D'où les nombreux et curieux points de convergence entre un portrait et le travail du poète qu'il représente. Voyez par exemple ce qui tient de l'oiseau dans le portrait de Norma Cole, qui avait publié *Mon livre d'oiseaux* un an avant de poser. Elle a dû certainement en parler. Mais Petlin a suivi cette idée pour révéler toute la mesure, la rapidité d'esprit, et la légèreté suspendue que l'on retrouve chez Norma Cole – et dans son travail. Voyez encore Dominique Fourcade, qui semble n'avoir qu'un œil, l'autre s'étant dissous dans les traits éclatés. Bien plus tard, dans *Sans lasso et sans flash*, il écrira:

j'ai un œil au milieu du front — qui m'aveugle  
non: j'ai un œil au milieu du front qui aveugle ce que je regarde tandis qu'il me  
creuse un trou dans le front<sup>3</sup>

l'œil unique sur le front du Cyclope qui s'aveugle et se transforme en arme tout à la fois.

Lorsque j'ai revu Irving Petlin récemment, il m'a accueillie en me disant ces mots: tu ressembles de plus en plus à ton portrait. Et je lui ai répondu: c'était ton but, n'est-ce pas? La vieillesse, comme la mémoire du peintre, fait ressortir les traits essentiels qui autrefois étaient adoucis et atténués par la jeunesse, par la beauté parfois. Comme le peintre, la vieillesse opère par destruction. Le travail de mémoire d'Irving Petlin constitue une mémoire du futur. C'est-à-dire, en dernier lieu, de la mort qui grandit sous vos yeux.

*Rosmarie Waldrop*

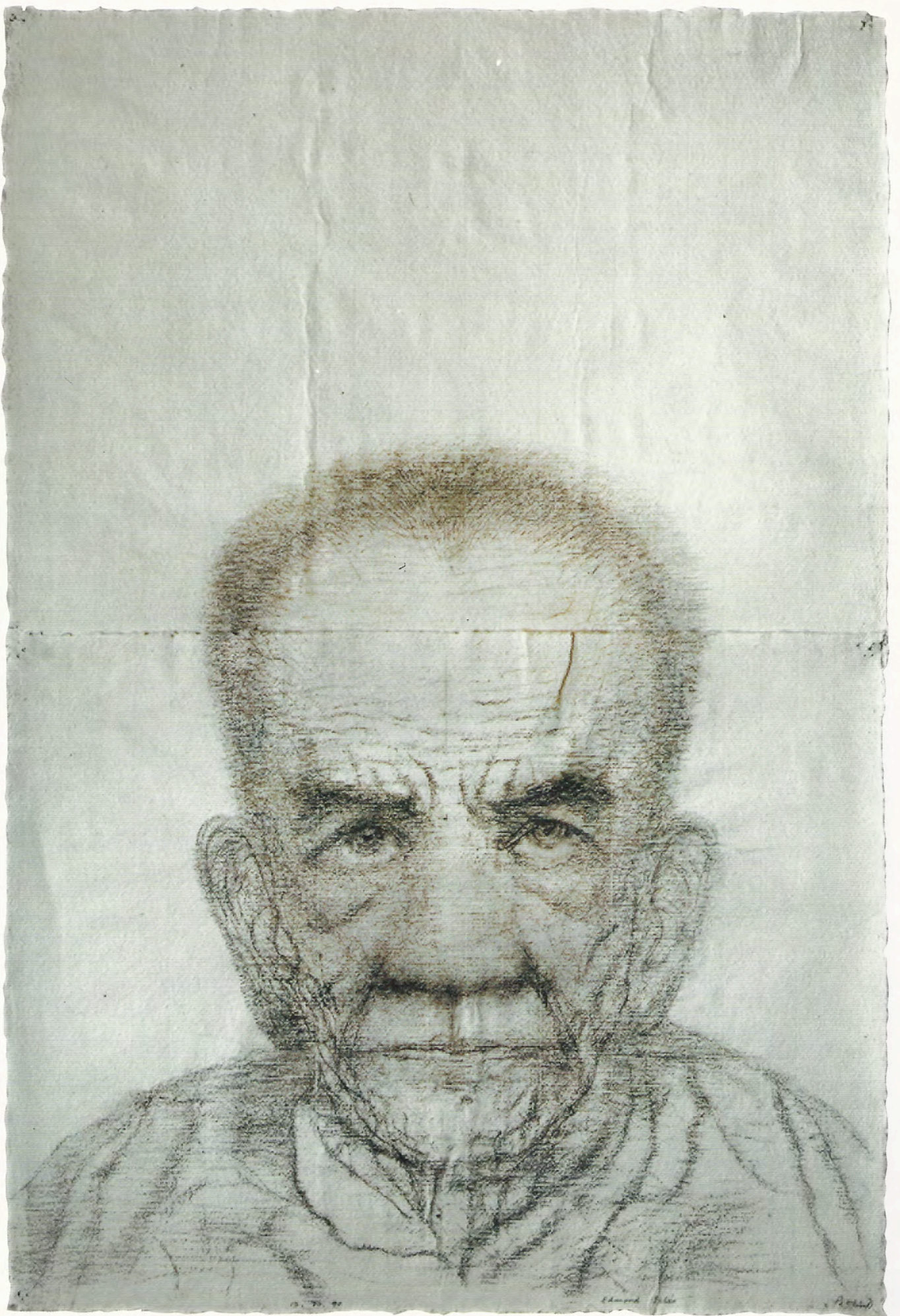
Traduit de l'anglais par Vincent Broqa

<sup>1</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (Dunod, 1985).

<sup>2</sup> «A Bonfire in the Starry Night», in Irving Petlin: *Le Monde d'Edmond Jabès* (Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, 1997).

<sup>3</sup> *Sans lasso et sans flash* (P.O.L., 2005).





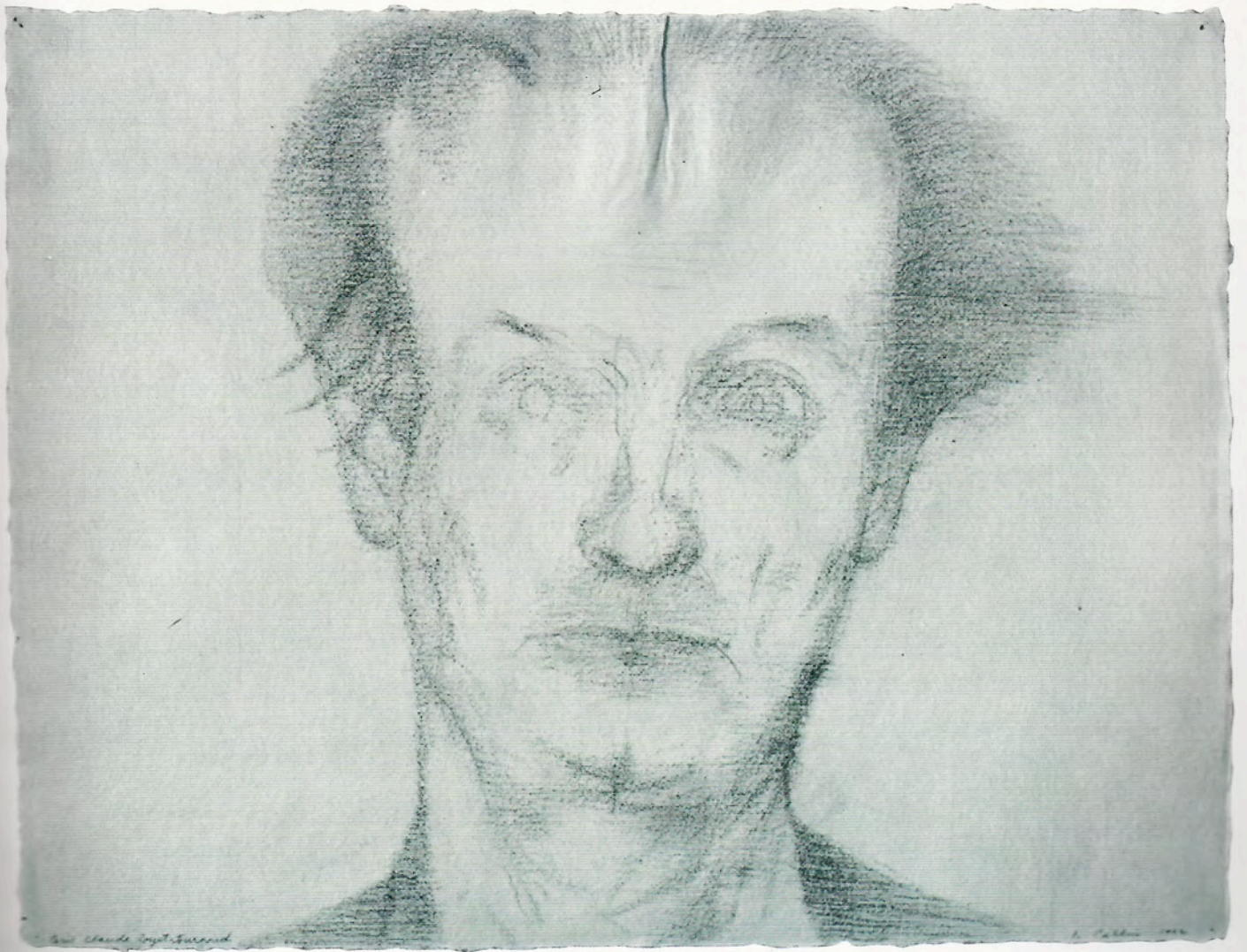
EDMOND JABÈS





MICHAEL PALMER





CLAUDE ROYET-JOURNOUD





MEYER SCHAPIRO





NORMA COLE





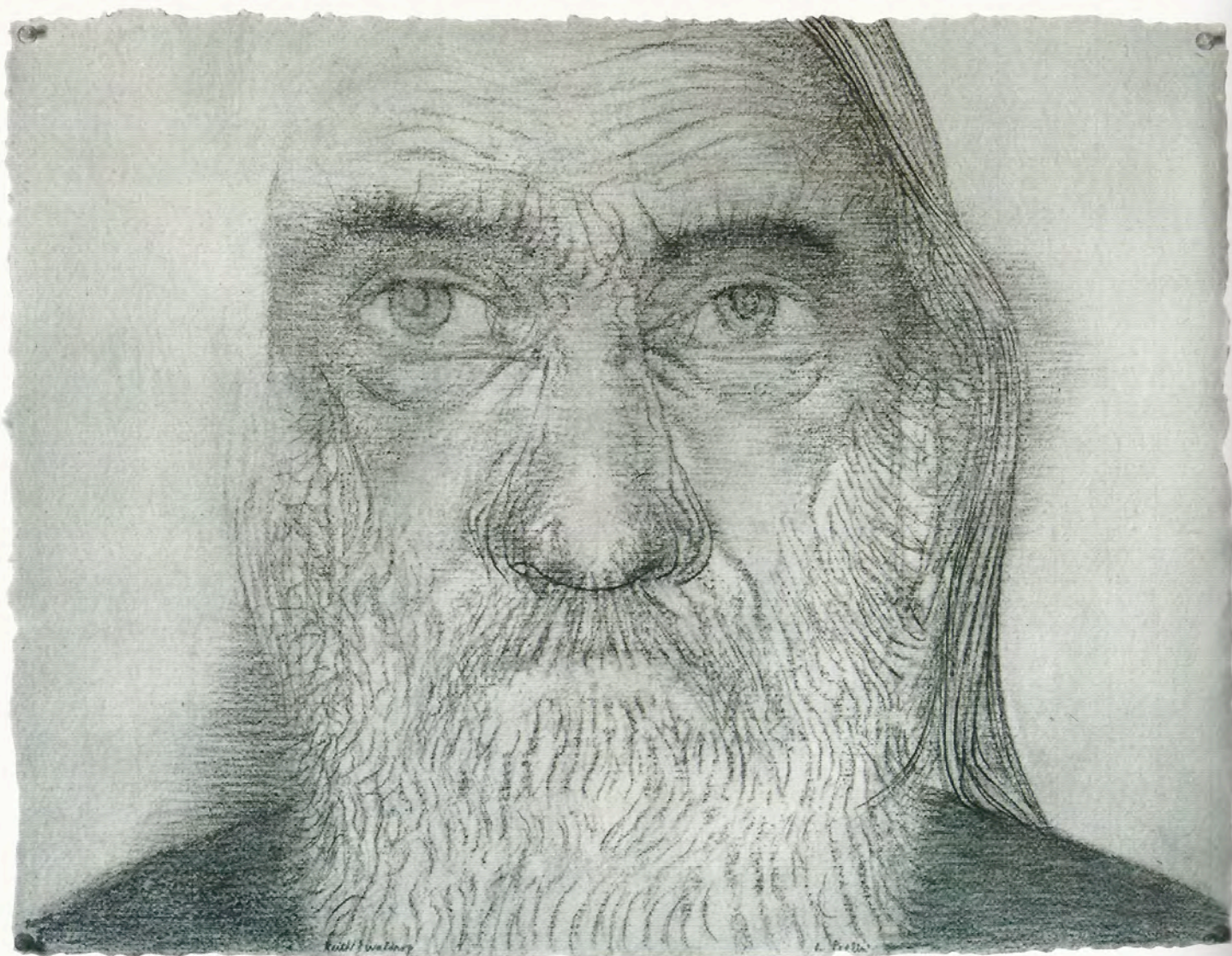
ANNE-MARIE ALBIACH





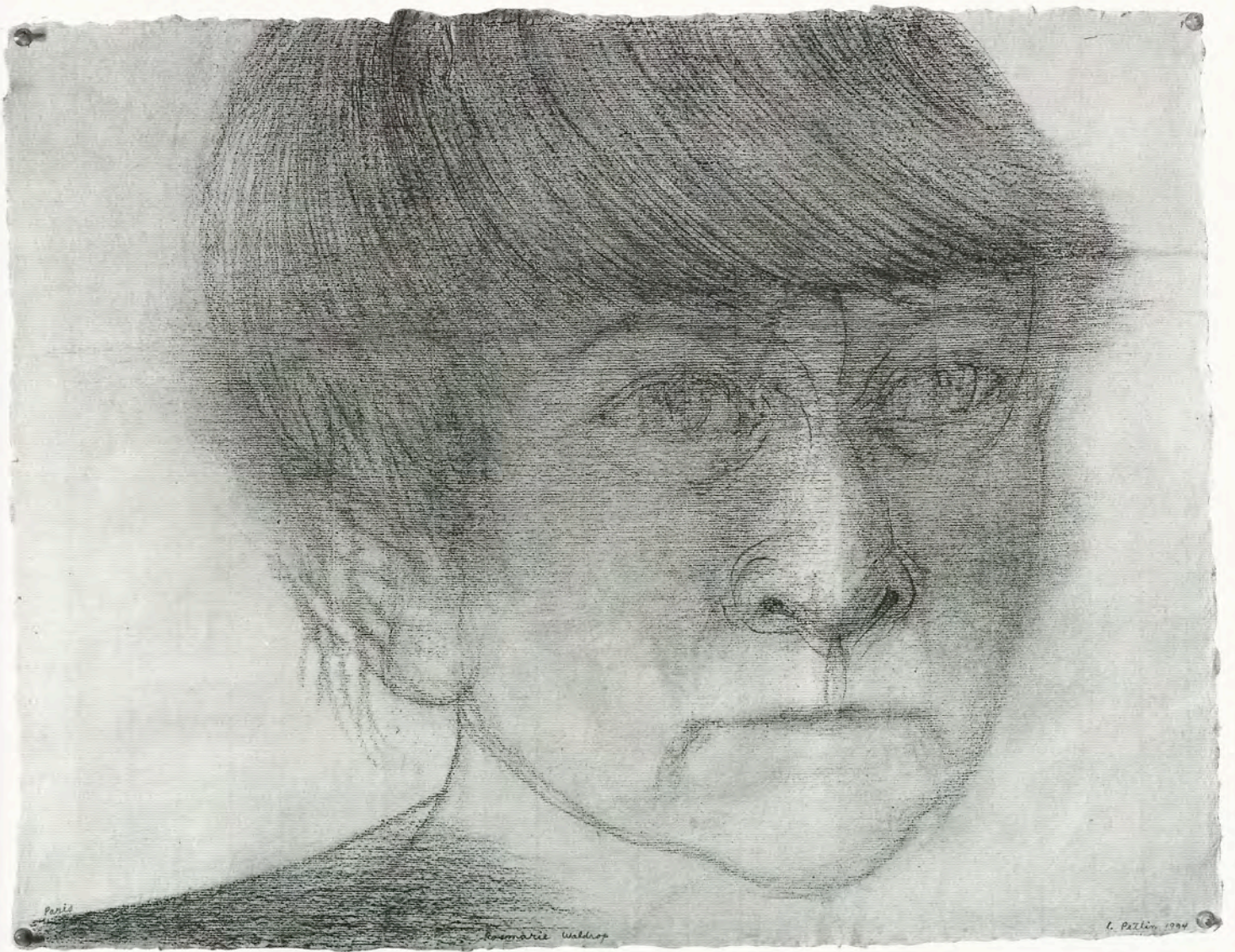
DOMINIQUE FOURCADE





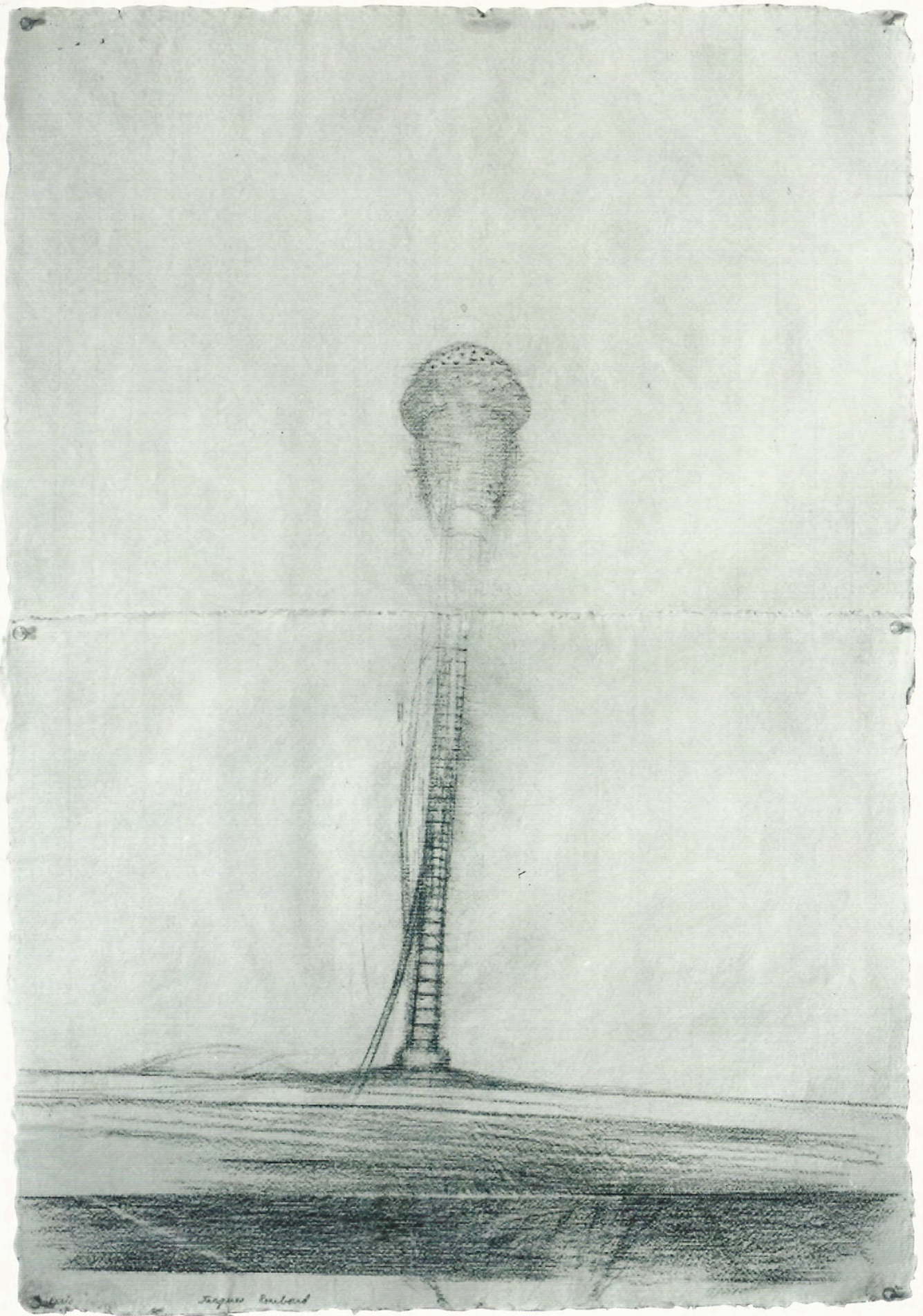
KEITH WALDROP





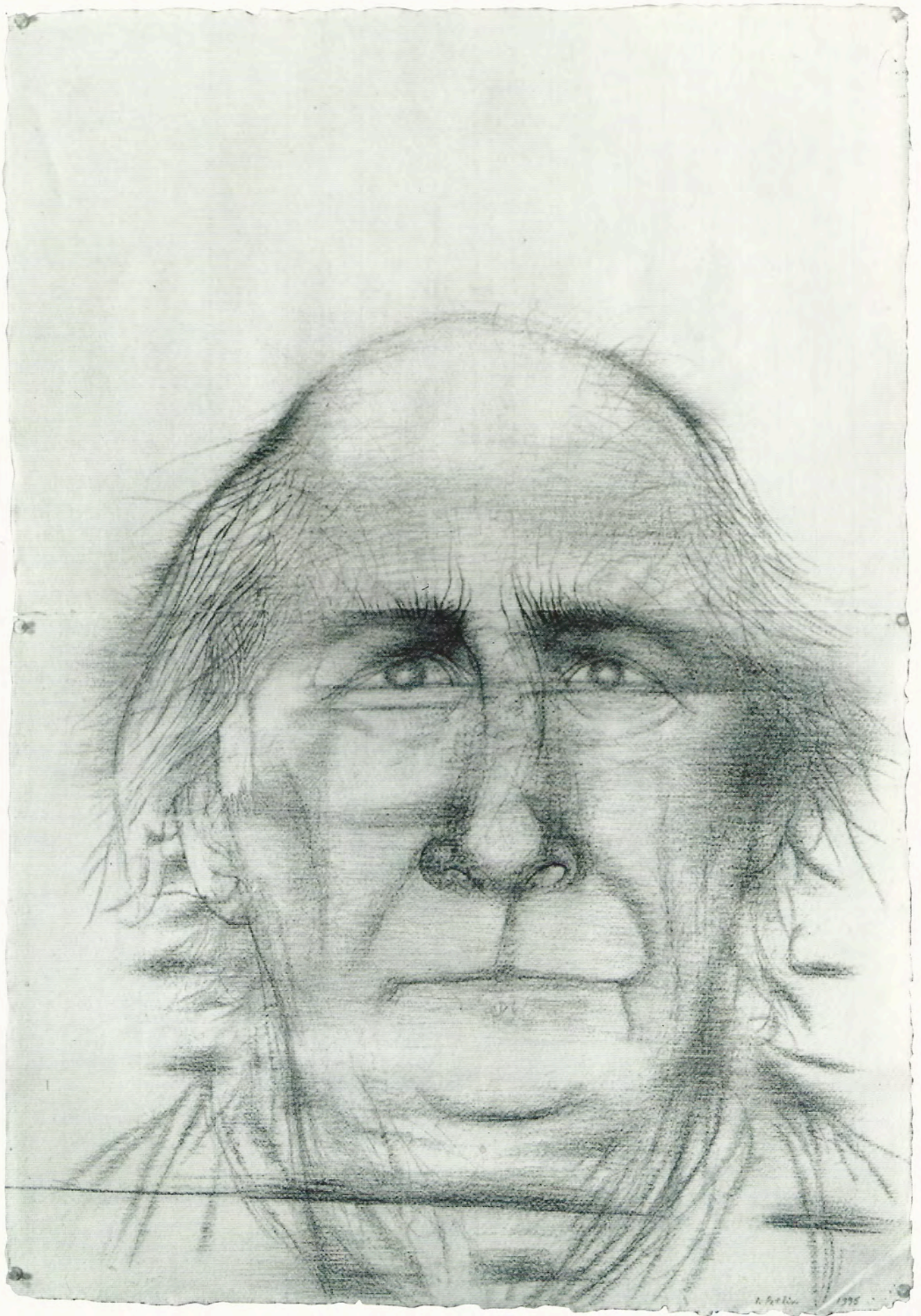
ROSMARIE WALDROP





Jacques Roubaud





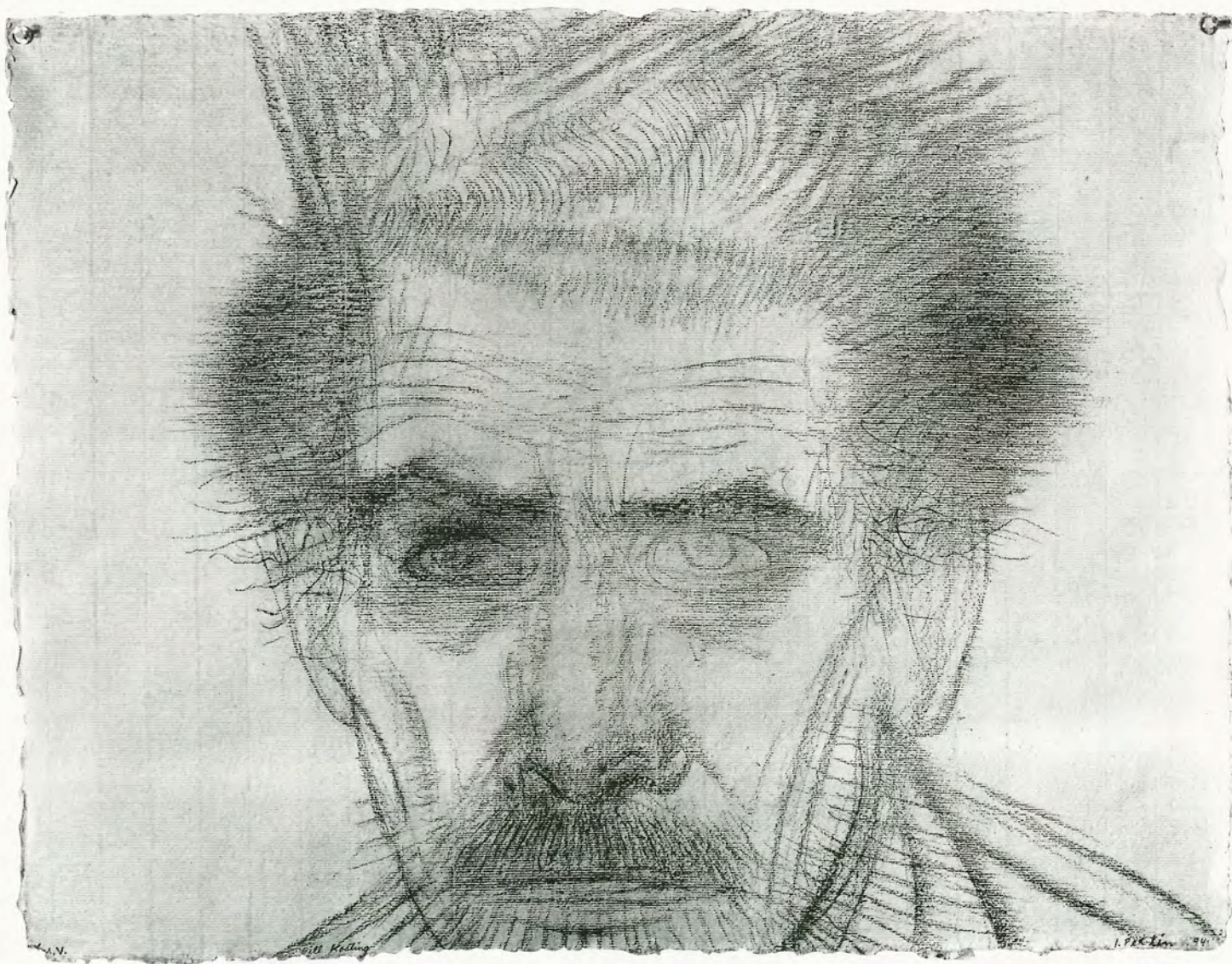
JACQUES ROUBAUD





CATHERINE LORIN





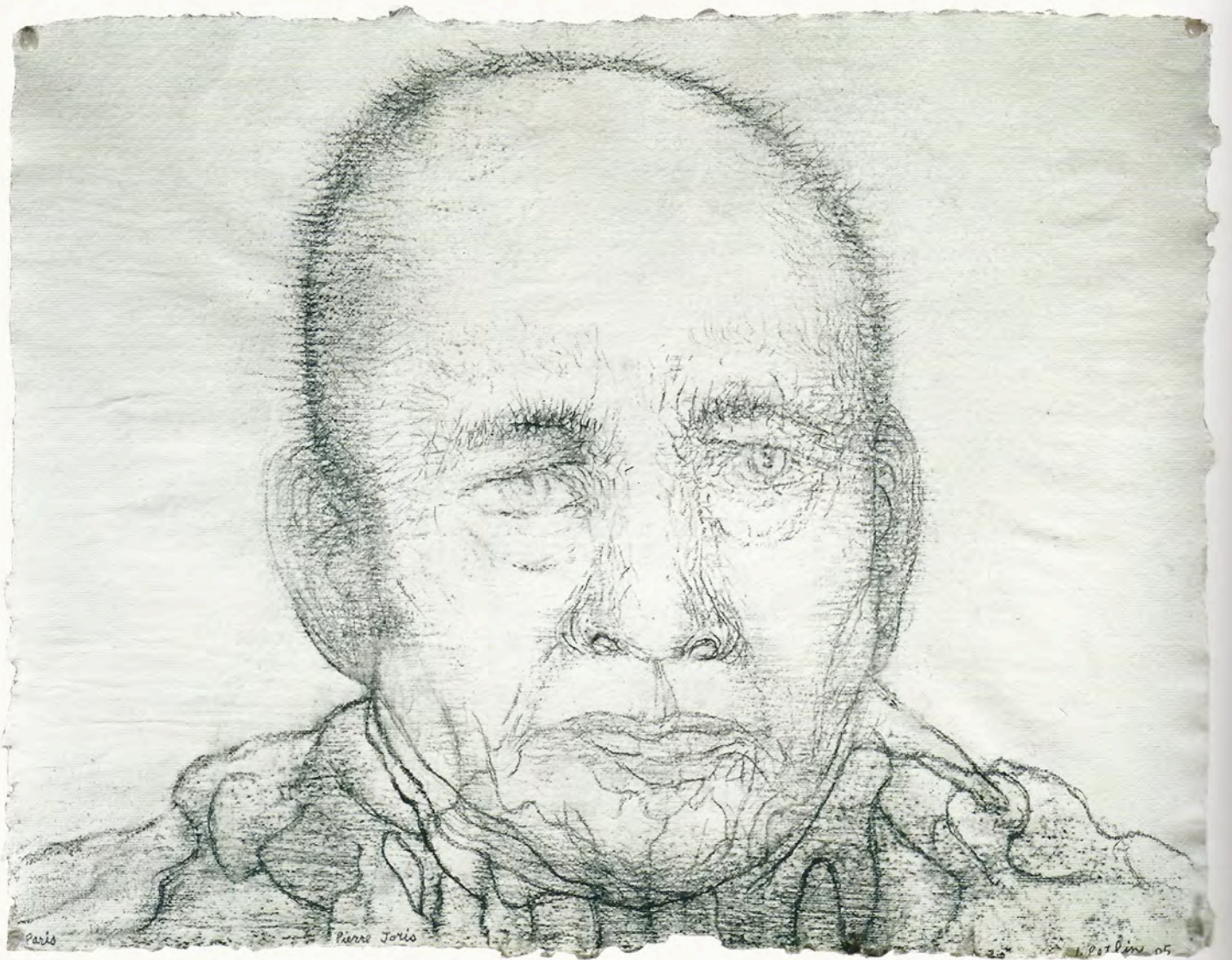
BILL KOSTING





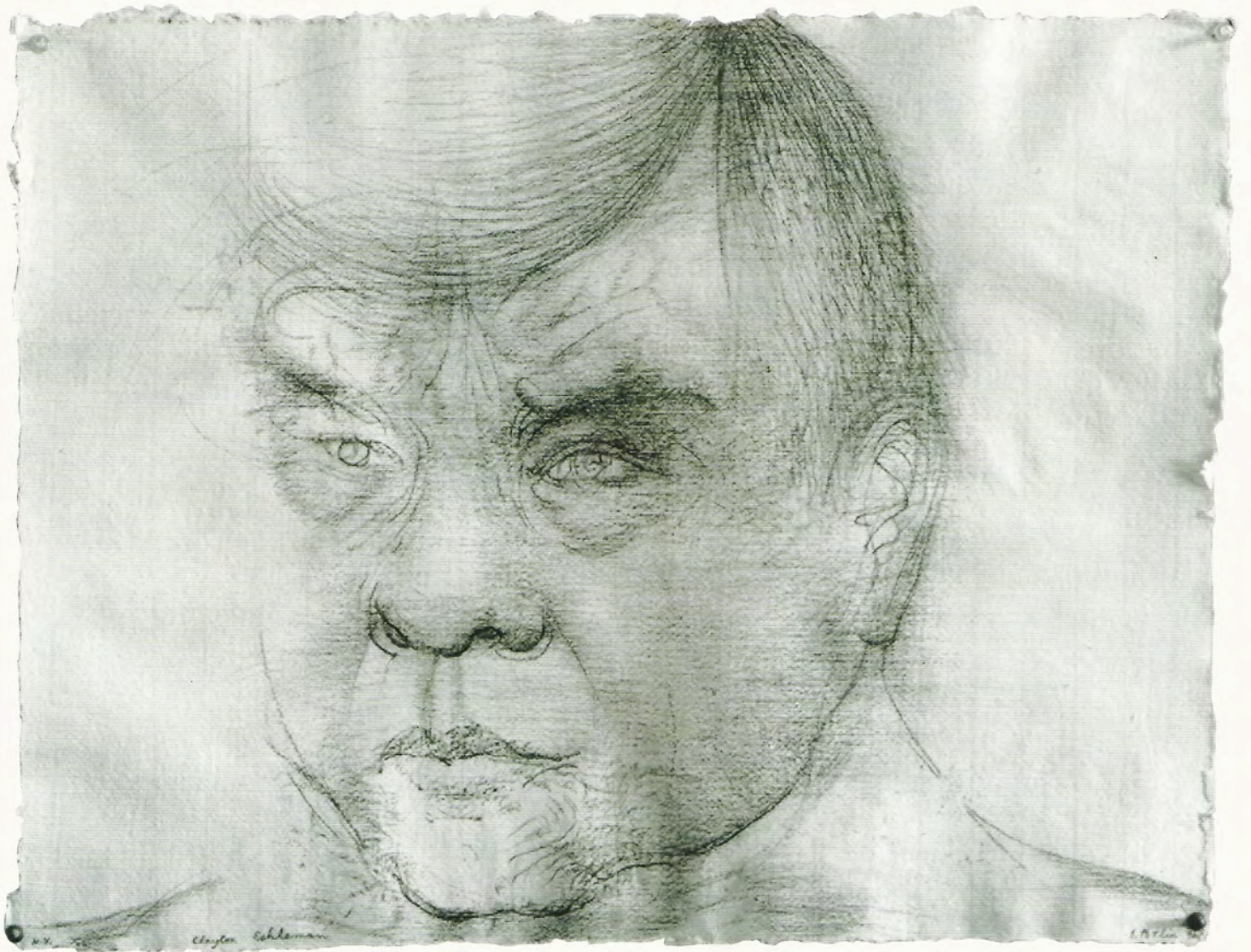
MARCO BERTONE





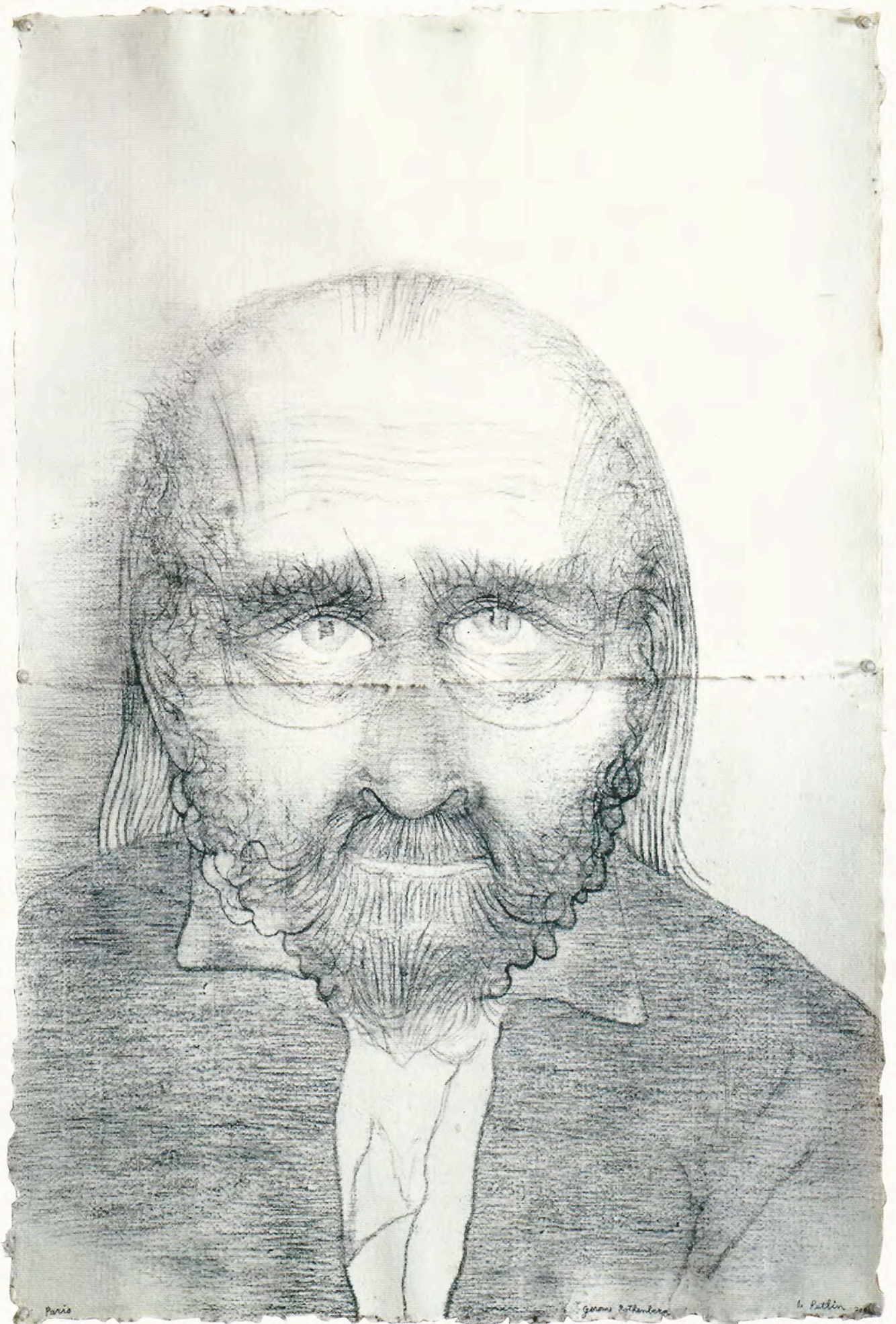
PIERRE JORIS





CLAYTON ESHLEMAN





JEROME ROTHENBERG



Le présent ouvrage a été réalisé grâce au travail des artistes et au soutien financier des bienfaiteurs à qui le comité de rédaction adresse ses sincères remerciements.

Dix-huitième numéro de la revue *trou*, il a été achevé d'imprimer en octobre 2008 sur les presses de l'Imprimerie Roos SA à Crémines/Suisse. La conception graphique et la mise en page sont de Roger et Eric Voser à Belprahon/Suisse.

L'édition courante a été tirée à 750 exemplaires. L'édition de tête comprend 100 exemplaires numérotés de 1 à 100 ainsi que 30 exemplaires hors commerce numérotés de I à XXX, renfermant chacun trois estampes originales dues à CharElie Couture, Gian Pedretti, Irving Petlin et un document au jet d'encre dû à Jacques Herzog. Les œuvres sont numérotées et signées par les artistes.









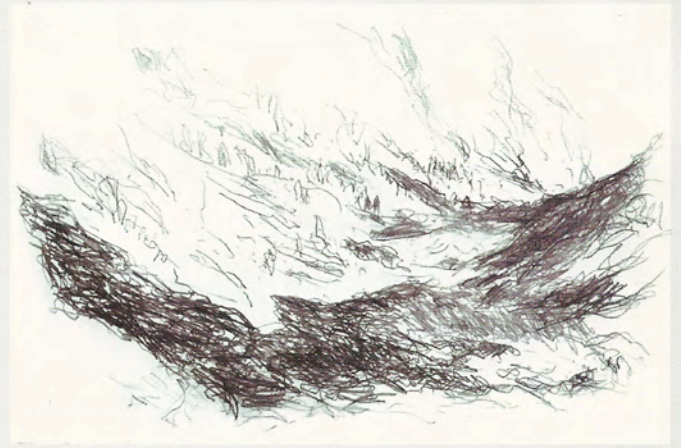
W. 1910

Max Kozloff

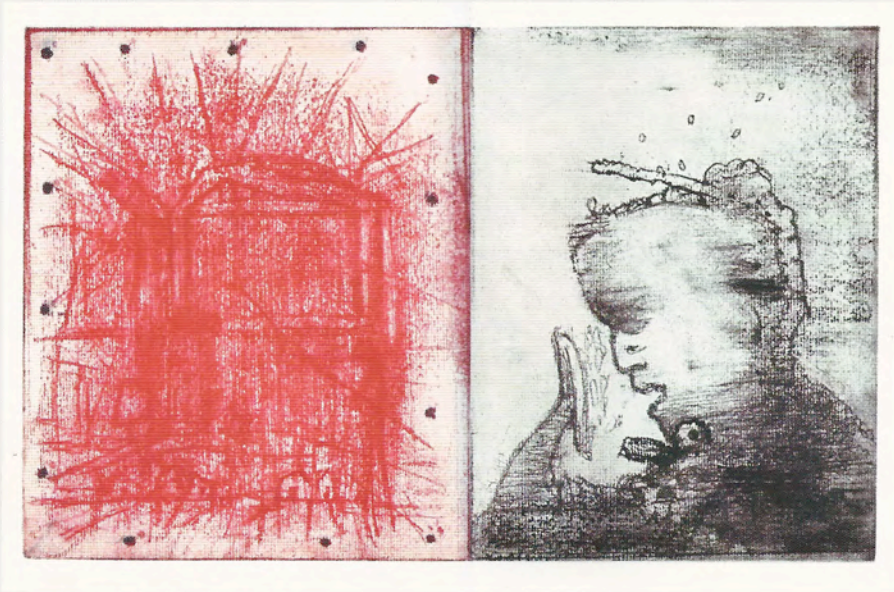
I. P. 1910 93



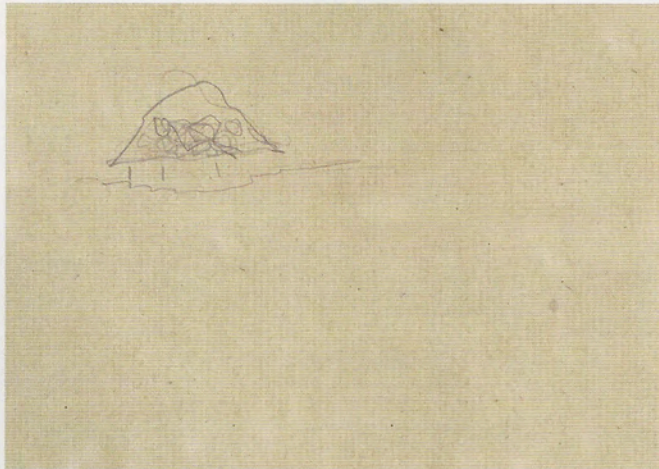
L'édition de tête contient 4 estampes originales  
tirées à 100 exemplaires numérotées et signées.



Gian Pedretti, gravure originale, 21.5x30 cm,  
atelier Gibralfaro, Anna Ziliotto, Verona (I)



Irving Petlin, gravure originale, 43x30 cm,  
atelier Gibralfaro, Anna Ziliotto, Verona (I)



Jacques Herzog, épreuve jet d'encre 21.5x30 cm



CharElie Couture, gravure originale, 21.5x30 cm,  
atelier Gibralfaro, Anna Ziliotto, Verona (I)