BUREN

janapa

KASIMIR MALEVITCH
CHRISTIAN BONNEFOI
DANIEL BUREN
PIERRE DUNOYER
JEAN-LOUIS SCHEFER
ANTONIO SEMERARO
CÔME MOSTA-HEIRT

janapa

KASIMIR MALEVITCH
CHRISTIAN BONNEFOI
DANIEL BUREN
PIERRE DUNOYER
JEAN-LOUIS SCHEFER
ANTONIO SEMERARO
CÔME MOSTA-HEIRT

Plutôt sur la pointe des pieds
Qu'à quatre pattes!
Plutôt par le trou de la serrure
Que par des portes ouvertes!

JA NA PA

SIÈGE DE LA RÉDACTION : 10 RUE FURTADO - HEINE 75014 PARIS.

S O M M A I R E

K O R R E R E Z H . . .

Kor re rezh zh me kon
Ikanon si re dual'
Milo.

D'où le bien s'éveille-t-il, est-ce que
Ce peut être de toi, nature, que je
Tiens ma bonté, ma tendresse.

Pourtant, sans cesse, de ta vie la plus profonde,
Croît le mal, le meurtre,
Le meurtre proliférant, et tu le sais,
Car tu crées la coloration protectrice.
Tout, en toi, n'est pas perfection,
Et c'est ce qui est évident lorsque je me divise
Moi-même, parfois.

Pourquoi donc, de l'extérieur de la voûte de mon coeur,
La flamme de la bonté et de la tendresse s'élance-t-elle
Vers quiconque a pénétré et étendu
Ses mains et ses rameaux vers les profondeurs sans fond.
Pourquoi donc chacun cherche-t-il à sortir de la forteresse
Et, en même temps, enfonce-t-il solidement ses racines
Dans la terre; toi qui cours, n'es-tu pas aveugle, ou
Rien n'essaie-t-il de te délivrer ?
Pourquoi suis-je submergé de bonté alors que
Mon essence consiste dans le mal ?
Pourquoi ce qui sort de toi
Aspire-t-il au meurtre ?
Si telle est ta sage loi,
Alors pourquoi, au même instant,
Recouvres-tu toutes choses d'une coloration protectrice ?
Cela veut dire que tu es sage et mauvaise.
Tu le protèges, tu en as pitié - par suite en toi
Il y a la même bonté qu'en moi.

Car, comme tout le monde, moi aussi je suis ton rejeton.
N'est-il pas vrai que tu m'as créé avec des cadavres,
Que tu avais tué pour moi ?
Je proviens d'une série de meurtres.
Mais comment sortirai-je et m'en irai-je vers ce qui
Me concerne, comment me purifier
De ce qui a été pillé ? Car je suis une partie
D'un pillage.
Dieu et le mal forment deux moitiés,
Moi et toi sommes formés de la même manière.
Pourquoi en moi y a-t-il toujours discorde,
Guerre incessante, quand y aura-t-il
Victoire et qui la remportera ?
A qui la couronne de l'être revient-elle ?
Oui, tu m'as créé d'une série de
Meurtres, c'est à leur prix que tu m'as bâti.
Mais je me révolte et veux sortir et m'en aller vers
Moi-même seul, pur, transparent
Et si je me purifie, je tuerai le mal.
Je n'ai pas besoin de chemins faits par moi, je serai un nombre impair
Et il n'y aura plus d'estomac, et il n'y aura plus de dents,
Je ne te piétinerai pas - frère !
Nous fuyons de la même manière - mais pourquoi
Te cramponnes-tu si férocement à tes racines ?
Coupe tes doigts, défais-toi d'eux,
Tu n'as besoin de rien maintenir.

Ne connaissant point mon origine, je m'écriai :
Dieu m'a créé à son image -
Et ainsi j'obtins une représentation de Dieu :
Son visage était identique à mon visage,

Mais au cours des siècles de mon devenir,
Je perdis des parties de mon visage, et
A l'avenir, je m'éloignerai plus encore
De mon prototype, je me
Pulvériserai en une multiplicité et bien des choses
Nouvelles naîtront. Ainsi mon prototype passera,
Et ma représentation de Dieu.

C'est ainsi que je juge de moi-même et m'élève
Vers la déïté, lorsque je dis : Je suis tout et
Il n'y a rien hors de moi. Quoi que je voie -
C'est moi que je vois. Si multiforme, si riche de facettes
Est mon être.

C'est en un désert que mon prototype naquit,
Mais je resurgis au sixième jour de la création,
Et si brouillée était ma vue
Que je dus traverser bien des métamorphoses

Avant d'atteindre la perfection et
De pouvoir dire : je suis.

Toutes choses entrèrent à mon service et moi
N'étais au service d'aucune. Mais rien ne me sert
Car je suis seul à me servir moi-même.
Toute vie naît de moi et tout vit
Par moi, de même que je vis par tout.
Mais au cours de ma trajectoire,
J'ai perdu les relations à l'arbre, à l'oiseau,
Aux insectes, nous devînmes différents
Et nous vîmes le monde différemment.

Et je ne puis plus pénétrer leur monde
Et le voir. Et comme j'ai
Perdu de vue ma multiplication,
Je me perds en conjectures et construis
Un nouveau monde avec le centre de la terre.

Ainsi je remplace le paradis originel
Par un nouveau monde et,
Le sixième jour, je me serai
Créé sur le modèle de Dieu.

Il n'est pas de perfection en Dieu,
Car le sixième jour referme
L'anneau de mon nouveau chemin.
Cette heure est le lever
D'un nouveau jour de création,
D'une nouvelle dimension,
Elle est la fondation de mon nouveau visage,
Changé en un être nouveau.

Les astres et le soleil, qui voient toutes choses,
Sont déjà morts, car dans la nouvelle
Métamorphose l'on a plus besoin d'eux.
Dans le merveilleux nouveau, il n'y a
Ni soleil ni astres.
Le paradis s'est éteint,
L'oeil est né pour le nouveau commencement.

Mais nul ne s'en avise,
Nulle âme ne s'embrase
Et tous, sans voir, passent à côté -
Mais l'esprit vivant
Porte sans cesse plus loin la flamme.

KASIMIR S. MALÉVITCH

Traduit par E. Martineau sur la version anglaise, publiée par Tr. Andersen dans K. S. Malevitch, Essays on Art, *tome IV, Copenhague, 1978, pp 27-30, et, pour la deuxième moitié du poème, sur une version allemande de Hans von Riesen communiquée aimablement à J.Cl. Marcadé par M. Jiri Padrta (Prague).*

et maintenant me rejoint de là-bas à ici

désir ombre d'aller lourd pour amener au plus profond d'une surface l'image de sa lente montée au-dessus des choses qui la portent et qui sont la mémoire par où elle est passée de telle sorte qu'elle y est identique mais sur un autre versant on pourrait dire *ailleurs* mais qu'elle a été effilée au cours du voyage comme si elle était au devant exactement ce que de derrière elle présente au devant sans souci de répondre à une demande parce qu'elle est bien en avant du lieu où une demande aurait pu être énoncée et donc l'histoire y est exactement incluse là où toujours pour que cela soit l'histoire a été omise en l'absence d'une demande de forme parce que c'est exactement là où l'his-toire se rassemble et demande un signe pour qu'elle y soit réellement donc sous en dessous d'un terrain marqué et repéré si bas en dessous avec le matériel que ce n'est même pas un lieu d'incertitude un pur flottement sur la surface mais justement une indécision du lieu et de ses choses telle qu'il n'est pas encore qui n'a pas de nom qu'il est l'avenir d'une décision qu'il ouvrira et le fermera afin de s'y mettre ombre crevant la lumière vers le sommet de la montagne dans le néant chromatique parce que c'est dans le silence des langues que le corps se greffe aux gestes qui l'avaient distancé comme si les gestes autrefois lancés puis perdus en étaient la garantie d'existence revenant à lui parce qu'il est une outre et n'a pas d'organes et le regonfle du souffle dont la peinture est le gardien et ainsi les gestes et la mémoire picturale sont l'autre corps qui vient à moi et m'engendre sur une autre scène

... parce que le noir est la crémation des choses étalées qui par elles s'échappe du monde de la forme dans l'instabilité du support si bien que dans les quatre directions il n'y a pas d'arrêt assuré et que le pigment-né emporte avec lui l'indécision au-delà du geste ou quand celui-ci décide d'être cela bien qu'au-delà de lui-même il n'y a déjà plus rien qui soit là à l'attendre si bien que c'est toujours ailleurs là où il n'y a rien pour regarder que la forme défaite en noir tombe comme si le geste consistait à jeter au-delà du regard quelque chose qui autrement pour lui ne serait que la confirmation de son institution

raison supplémentaire pour ne pas identifier ce qui n'a pas pour objet l'identité

qui relevant des vertiges prenant au mot alors la chute des corps s'infuse en même temps qu'il dilue dans l'eau ou l'ombre toute matière à laquelle il a été amené par quoi d'autre sinon la certitude elle-même rencontrée d'y être sans tenir compte en quelle espèce par quelle voie parce qu'il y a immédiatement préparation et donc acte d'emblée dedans et que l'interrogation n'est que sous-tendue ou postérieure autrement dit est le mélange de tous les corps présents comme si ce que j'ai sous les yeux et la main était en fait une prise de l'espace qui m'entoure d'un coup embrassé et rassemblé dans la main si bien qu'une suite de tableaux ne sera toujours que l'enfouissement au sein de ce qu'un jour j'ai saisi dans la main et qui n'a depuis jamais cessé de m'aspirer si bien que devant et autour depuis ne sont qu'une position fictive

la nouvelle figure est l'affirmation sans transition qu'un lieu est là et pas ailleurs et qu'il y ait de telle manière et pas autrement c'est-à-dire moins le flottement moins le défaut essentiel de l'être qui y mène sur le plan spirituel cela signifie que l'homme décide ici et y réussit de quitter sa ressemblance telle qu'une médiation était nécessai-

re pour qu'il fasse le tour de soi-même alors que revenant au point de départ faisant la somme des évènements du détour il ne distinguait qu'une ressemblance dont on l'avait doté et qui était sa limite depuis longtemps calculée et en d'autres lieux méditée or *j'ai perdu les relations à l'arbre, à l'oiseau, aux insectes, nous devînmes différents et nous vîmes le monde différemment* c'est-à-dire que maintenant c'est devant lui que son visage est à venir dans la naissance d'un oeil émergeant d'une coupe en croix du plan de projection *Et quand Il dira Lève toi, peut-être pour contempler sa Gloire, les yeux remonteront-ils aussi à la surface, du fond de leur sommeil et du calme des profondeurs* si bien que c'est une décision de suivre la matière d'ombre sous la face pour quitter la ressemblance au visage que l'on m'a imposé et aussi avec le miroir qui en assurait le retour et donc la boucle du chemin parce que si je refuse le flottement car je refuse d'y voir la figure non-transitoire assure la posture pour que l'oeil vienne de ce dessous sans image et sans rapport

si tel homme était absorbé soudain par le regard même qui porte aux pores de sa peau bu à même le trou dessillé à même sa peau quel serait alors son chemin et où ainsi ménerait-il ses pas où au fil de cet orifice il irait c'est la pensée d'un toucher de la peinture là où la peau suffisamment amincie ne tient plus à border l'air succion millénaire de l'air à la peau frôlement repoussé et revenant inaugurant sur moi le tracé de mon parcours la ronde de moi sur mon alentour parce que le monde est une chose qui s'est retourné ou a été toujours retourné - je ne sais pour quelle raison ni si c'est un bien ou un mal mais cela est tel qu'on y est dans ce qui est tel que c'est une ronde qui tourne en dedans de celui qui tourne tel qu'il est dans ce autour de quoi il tourne - et qu'on a quand on pense le regarder l'immobilité vacillante de ce qui vient soudain de se retourner si vite qu'on en voit que l'after-image si bien qu'on croit qu'il est toujours là tel qu'il a toujours été à l'endroit qu'on a toujours pensé endroit comme si c'était une certitude alors que ce n'est que la certitude par rapport à l'envers qu'on a toujours pensé comme ce que si on le retourne ça en sera l'endroit ou toujours l'envers si l'endroit a été marqué d'une distinction c'est alors une image telle qu'elle l'institue définitivement comme endroit
mais c'est alors un jour avoir définitivement tranché décidé l'élision de la question et d'avoir choisi contre la réalité qui quand elle est est là c'est-à-dire pas ailleurs et si la réalité est telle que jamais rien n'a été bouché sur elle alors les mots tomberont et tout le reste avec eux dans l'errance de ce qui est éternellement voué au contournement d'une ronde qui les contourne ainsi que tout ce qui avec eux tourne parce que rien n'a été refermé de telle sorte que chaque chose toune sur elle-même parce que rien n'est suffisamment proche pour bloquer la chose quand soudain elle bascule puis tourne sur èlle-même si bien que le regard qui s'est infiltré là dedans est dans ce vide entre les choses et qu'il les voit tourner de là qui n'est pas un point ni un appui mais aussi un manque de proximité si bien qu'il tourne sans qu'on sache exactement s'il contourne les choses ou si ce sont les choses qui le contournent mais de toute façon quand il en est là cela signifie qu'il n'a plus la possibilité de trancher à moins d'accepter d'être lui-même retranché ce qui veut dire que s'il décide de voir c'est-à-dire qu'il est aussi une décision la sienne que voir est exactement avoir sous l'oeil ce vers quoi on le dirige comme s'il n'y avait pas déjà dès qu'on décide cela un certain nombre d'impondérables telle une masse d'air de telle sorte qu'on ne sait pas si en fait ça sort ou ça rentre et que voir alors n'est pas forcément projeter et qu'au contraire voir en un certain point c'est ne plus voir ou voir de telle manière que ce qu'on a vu est tel qu'il faut

en retrancher la vision ce qui a été vu moins sa vision ou ce qui a été vu moins ce que le vu lui a concédée de lui à elle puis d'elle a lui c'est-à-dire finalement la chose moins son image justement ce qu'elle n'est pas

maintenant et non pas plus tard pour autant que du geste à son objet il y ait une attente et un défaut de l'ici où rien n'advient que la question qu'est-ce qui maintenant peut advenir ici mais certainement pas une opération s'achevant sur le toucher de l'objet parce que rien n'est encore advenu du geste perdu pour qui là jeté
quand ici et maintenant l'eau a gelé dans sa chute reconvertissant l'espace sur un nouveau plan par la jointure du geste à l'eau libérée de son poids et donc à la fin son poids prenant assise du geste qui l'a lachée dans un espace qui une fois parcouru n'en est plus un mais le plan où son volume se résorbe retirant l'espace en étant retiré parce qu'en-dessous de la forme rien n'existe qui ait du poids et de l'étendue mais seulement ce que le poids et l'étendue pourraient être exactement s'il y avait quelque part la possibilité d'un toucher direct du geste à l'objet parce qu'il y a une oxydation telle qu'elle est un frein à la chute si bien que la pesanteur n'est pas une chose qui va de soi mais bien une interpellation du geste quand je veux toucher montrer ou saisir alors que je ne suis pas encore parvenu à l'existence des choses si bien *que je dus traverser bien des métamorphoses avant d'atteindre la perfection et de pouvoir dire: je suis* pour l'instant image par image le mouvement tronçonné me restitue une paralysie raison pour laquelle jamais la peinture vient au point où on l'attend *je suis* maintenant délibéré dans l'exercice d'un mouvement matériel hors de cause

la pluie de l'ombre la matière de l'ombre comme si on avait agité une masse gazeuse si longtemps au repos qu'elle a purgé par elle-même sé-paré et scindé ses éléments dans une logique des contraires ele remonte troublée sans qu'on puisse dire où et de quel fond et s'il y en a un et même si elle remonte ou descend parce que maintenant si l'on y est aussi comme l'un de ses éléments mais aussi ce qui du dehors est venu à elle pour son inquiétude c'est que ni le haut ni le bas me précise comme ce qui a un haut et un bas ou comme ce qui marche ou se renverse à condition que la pesanteur fasse silence parce que c'est dans ce silence que s'établit la condition à venir de la pesanteur comme ce qui me hissera à faire ce geste par quoi finalement il peut toucher et mourir de la condition à être de son impossibilité un moment au fait par la mort dans l'apesanteur mais parce qu'il y a une condition à l'exécution qui se nomme la ressemblance et l'identité par quoi j'accède aux choses là où je ressemble tel que s'y identifie un mouvement où je suis déjà en fait depuis longtemps bien que j'y fus d'une ressemblance sans identité autrement dit moins la possibilité d'une exécution la mienne c'est-à-dire finalement l'identité d'épaisseur qui n'a jamais été envisagée parce qu'on a retenu du sujet que sa division et non son flottement c'est-à-dire ce par quoi quand il respire il s'étend et s'étendant mélange la matière d'ombre le sans-forme l'eau intérieure qui comme elle ne se divise pas mais elle pend aux choses et se coule dans les plis des contractions comme dans un théâtre de Séraphin c'est-à-dire là où j'appelle ainsi l'ombre il y étendue du dessin et ouverture picturale en ressemblance à un flottement dans l'identité où je me suis introduit

CHRISTIAN BONNEFOI

QUELQUES POINTS ...

... relatifs aux recherches de Buren (mais aussi de Ryman, Carl André, Grosvenor) permettant d'envisager la peinture du point de vue exclusif de sa radicalité spéculative et de son urgence historique :

1 Abolition de l'idéologie du "direct", du gestuel, du pulsionnel née d'une mauvaise lecture de Matisse et de Pollock, concrétisée par le modèle motherwellien.

2) Cela signifie qu'il n'y a pas de projection littérale d'une subjectivité sur un support, mais à travers une série de médiations (par exemple, l'espace entre le pinceau chargé de pigment et la toile chez Pollock, passage d'un état neutre à une fonction active par délégation, investissement subjectif).
Ces médiations en quelque sorte trient l'énergie de départ pour n'en retenir que le contenu symbolique et abandonner les résidus (effets picturaux datés, historisés) hors du support (il serait d'ailleurs intéressant de se poser le problème de cette perte pour la peinture, du contenu qu'elle véhicule, d'un lieu éventuel de dépôt, l'écriture, mais en tant que matière libérée par la peinture).

3) Cela signifie aussi qu'il n'y a pas en peinture d'entité préalable mais qu'à chaque fois l'ensemble des opérations doit être reconsidéré à partir d'une posture. Il n'y a pas d'idéalité, ni de particularité du support et du matériel : ils sont à inventer ou à transformer pour chaque opération individuelle.

4) La condensation par médiations de l'énergie d'origine est nécessitée pour la visée du lieu où elle va s'inscrire.
Ce lieu n'est pas une chose, mais l'objet encore invisible et inédit d'une visée (toile à bandes de Buren, plaques d'André...); une fois élaboré ce lieu-support devient lui-même médiateur de nouvelles opérations dont il a permis le dégagement (problématique de l'accrochage chez Buren, dépassement de la question du format et de l'échelle; ou chez Ryman, réitération d'un même lieu-support dans des matériaux différents).

5) Au niveau de la question de l'élaboration du lieu-support, ces travaux introduisent à l'axiome suivant: un lieu-support étant produit, toute division interne de celui-ci est régressive et restauratrice de comportements esthétiques et compositionnels (voir aussi comment les bandes colorées de Buren permettent un nouveau mode de "division", non-régressif: elle est donnée dans le même coup que la surface, et non dans

un mouvement de retour sur celle-ci).

6) Toute division interne (volumétrique, graphique, chromatique) est le recouvrement rhétorique et stylistique de la dimension picturale, c'est-à-dire la prolifération des variations formelles hésitantes sur la forme nécessaire et assurée.

7) Le mouvement pictural apparait comme un mouvement qui transporte par saccades son matériel sur une autre dimension à chaque fois, donc à chaque fois déconstituant ses catégories. Pour cette raison, il ne saurait y avoir de pessimisme, de compromis ou de nostalgie dans la considération de l'art du passé quelqu'il soit. Mais bien de savoir que c'est de devant que nous vient la peinture (si aujourd'hui, la critique d'art découvre Cézanne, on peut lui signaler que depuis longtemps celui-ci est entré dans la mémoire du peintre à travers Malévitch, Picasso, Mondrian).

8) Ce mouvement permet enfin de considérer, à travers ses premières manifestations (Mondrian), autrement la couleur que dans son espace chromatique (matissienne): elle est aussi un lieu (Buren), un volume (Grosvenor), un poids (André), une distribution (Ryman).
De là, la couleur considérée du point de vue de son espèce sculpturale et spatiale permettra le dépassement des deux régressions actuelles, de formalisations différentes mais de même origine, que sont le lyrisme-expressionniste et le monochrome-minimaliste, toutes deux reposant sur une sur-évaluation picturale de la couleur, des comportements et du matériel.

Le prochain numéro de JA NA PA insistera plus particulièrement sur l'analyse de ces "médiateurs", sur la distance maintenant irréductible qui sépare le peintre de son objet. L'existence de ces préoccupations est peut-être liée à l'absence (depuis les "expériences" de Brunelleschi) de formalisation du moment technique, au fait d'avoir asservi la technique et la réflexion aux seules conditions des effets plastiques.

Ch. B.

R E B O N D I S S E M E N T S

A L'ABRI

Une oeuvre d'art se lit à l'intérieur de son cadre quelle que soit sa taille, elle ne vit qu'en elle-même, que pour elle. En dehors de cet "en-soi", le monde existe paraît-il ! En tous cas, il n'est pas mis en question, mais bien évidemment soustrait au questionnnement. Il ne lui reste plus qu'à accepter l'art comme spectacle et à s'en servir comme alibi pour continuer sans craintes excessives sa route vers l'apocalypse. L'oeuvre d'art a tellement peur du monde, tellement besoin d'isolement pour exister, que tous les moyens possibles de protection lui sont bons. Elle s'encadre, se met sous verre, se barricade derrière des parois pare-balles, s'entoure de cordons sanitaires, de signaux indiquant l'humidité ambiante, tant il est vrai que le moindre rhume lui serait fatal. A la limite, l'oeuvre se retrouve, non seulement soustraite aumonde, mais encore enfermée dans un coffre, à l'abri définitif et total des regards ! Mais cet extrémisme rejoignant l'absurde n'existe-t-il pas déjà, chaque jour, partout, lorsque l'oeuvre s'expose dans ces coffres appelés "Galeries", "Musées" ? N'est-ce pas là le but, la fin même et la fonction essentielle de l'oeuvre d'art que d'être présentée ainsi ? N'est-elle pas par définition si fragile à tout contact qu'elle commande implicitement des précautions infinies, àfin d'être protégée - du toucher, de l'humidité, du vent, de la pluie, de la nuit, du soleil ... des regards ?

Une oeuvre donc est faite -et tout ce qu'elle doit exprimer doit se trouver en son centre même, là- prête à être encadrée, protégée, gardée.

Que reste-t-il aux gardiens des oeuvres (Directeurs et Conservateurs de Musées, Directeurs de Galeries...) si ce n'est à disposer ces oeuvres (à disposer d'elles ?) en tentant de respecter leur dire, leur solitude, en les isolant les unes des autres afin que leur lecture ne soit perturbée par rien, pas même par le mur sur lequel elles s'accrochent ou la salle dans laquelle elles se développent, étant bien entendu que les lieux d'exposition n'ont, dit-on, aucune importance quant aux oeuvres qu'ils abritent. C'est si vrai qu'on pourrait chercher longtemps dans toutes les histoires de l'art (concernant l'art depuis la Renaissance tout spéciale-

ment) une histoire des lieux où ces oeuvres peuvent être vues. Histoire de l'art, c'est, bien évidemment, l'histoire des oeuvres et c'est tout, leur lieu étant bizarrement réduit au support (toile, bois...) sur lequel l'oeuvre est peinte/gravée/dessinée. Et encore, ce support n'est-il mentionné que comme surface recouverte et rarement, pour ne pas dire jamais, comme support matériel d'une importance quelconque.

DANS CERTAINS LIEUX

Le lieu de l'oeuvre serait donc l'oeuvre elle-même. Autrement dit, l'oeuvre n'aurait pas de lieu en dehors du sien propre. Mais l'oeuvre n'existe que dans certains lieux - répétitifs d'ailleurs puisque toujours les mêmes - Musées, Galeries (mettons à part les collections privées). Cela signifie qu'*en dehors de ces lieux* et fondamentalement, *l'oeuvre n'a pas lieu*. Ces lieux ne sont pas n'importe lesquels: comme nous le savons, ils sont bien univoques. A peu près toute la production artistique depuis la Renaissance et toute la critique de l'histoire de l'art sans exception depuis la même époque, sont un camouflage gigantesque de ces notions essentielles.

Aucune importance n'est donc impartie au lieu d'exposition, ni à la manière d'installer une oeuvre, et pourtant ces oeuvres, quelle que soit leur origine, se sont installées ni n'importe comment ni n'importe où. Cependant, leur lieu obligatoire d'expossition et leur façon obligatoire d'être exposées ne sont jamais mentionnés, ni dans l'oeuvre, ni avec l'oeuvre qu'il s'agit d'exposer. Ce point précis donne évidemment aux Conservateurs les plus extrêmes libertés quant à l'installation des oeuvres. En fait, implicitement, l'artiste s'en remet complétement et jusqu'à la fin des temps au sort des modes, aux exigences des pouvoirs qui vont se succéder et ce généralement grâce à une prétention extrême, qui lui fait croire, comme nous l'avons vu plus haut, que tout est dit et se dit à l'intérieur de l'oeuvre, que celle-ci possède son message en propre, quelles que soient les manipulations qu'on lui fasse subir. Rêve idéaliste et persistant de l'artiste.

COMME UNE POUBELLE

Or, malheureusement sans doute pour cette belle illusion, les oeuvres à force d'être manipulées, exposées, juxtaposées, mélangées, disent de moins en moins ce qu'elles sont censées évoquer, mais bien de plus en plus ce qu'on veut leur faire dire. Elles deviennent ainsi de merveilleux receptacles où quiconque s'en emparant leur fait dire / signifier ce qu'il veut. Les régimes se chassent les uns les autres, mais conservent la même culture nonpas parce qu'ils admirent les traces de ce que justement ils viennent d'abolir, mais bien parce qu'ils peuvent et sans grand effort, lui faire dire successivement et à loisir ce qu'ils veulent. L'oeuvre d'art apparaît alors non plus comme une surface éclairante distribuant son propre message à travers les siècles, mais plutôt comme une poubelle dans laquelle tout un chacun jette à son tour ce qu'il

veut y voir ou faire voir. Si l'oeuvre se lit à l'intérieur de son cadre, il faut pour ce faire et avant tout que l'oeuvre se trouve elle-même dans un cadre / lieu qui permette cette lecture. Cadre que chacun va tenter de rendre le plus insignifiant possible (1), afin de laisser à l'oeuvre son apparent pouvoir pour qu'on y croie et surtout pour qu'elle masque les agissements du pouvoir réel qui la manipule. Cependant plusieurs indices permettent de mettre à jour de façon irréfutable cet échange alternatif de bons procédès entre le pouvoir et l'oeuvre, l'un et l'autre se confortant à leur tour de façon plus ou moins explicite.

Par exemple, si le mur qur lequel on accroche l'oeuvre est neutre ou sans valeur et que seul compte l'oeuvre accrochée, quel besoin pousse à disposer d'une certaine manière des oeuvres différentes sur un même mur, plutôt que de les mettre bout à bout par exemple, les unes à côté des autres, comme cela se faisait d'ailleurs aux XVII°, XVIII° et XIX° siècles ? L'espacement d'une oeuvre par rapport à une autre signifirait-il aujourd'hui qu'il est bon (cet espace) pour leur lecture ? Donc, ne serait-il pas neutre, mais bien necessaire à leur existence même ? Pourquoi les oeuvres ne sont-elles pas posées à même le sol ? Le corps humain serait-il si inflexible qu'il ne puisse s'accroupir ? En fait, on assiste de façon de plus en plus évidente à la perte de l'autonomie de l'oeuvre, si tant est qu'elle en eût.

À CES PAPILLONS EXOTIQUES

Si, aux siècles passés, on pouvait accrocher toutes les oeuvres à la queue leu-leu et les unes aux autres d'un auteur à l'autre, c'était sans doute - et sans même parler du cadre assez volumineux qui les entourait en les séparant quelque peu les unes des autres - que l'on était capable de les voir séparément, pour elles-mêmes justement. C'est-à-dire que le pouvoir n'avait pas encore développé la subtilité que nous lui connaissons aujourd'hui pour empêcher cette lecture. D'autre part, toutes ces oeuvres mises les unes à côté des autres, de gauche à droite et de bas en haut, recouvraient totalement le mur / support jusqu'à le faire disparaître. En fait, les oeuvres montraient alors leur pouvoir en tentant d'effacer le mur, en se substituant à lui. Des installations de ce type donnaient par force une place à chacune des oeuvres exposées. En haut, à droite, en bas, au milieu du mur et ce d'une façon précise si même l'emplacement n'était pas a priori dicté ou prévisible par le créateur de l'oeuvre. Les oeuvres en fait se construisaient / s'installaient sur leur mur / support, logiquement, pratiquement, s'accoudant les unes aux autres, celles du dessous supportant celles du dessus, tout comme on construit un mur de briques, on avait là un mur de peintures où chacune avait sa place essentielle par rapport à l'ensemble.

Par la suite, les oeuvres se sont débarrassées de leur cadre et contrairement à l'effet désiré, qui était d'apparaître plus autonome, elles ont montré de plus en plus leur dépendance vis-à-vis du mur (c'est-à-dire du système) qui les supporte et les assimile. Nous assistons aujourd'hui à une séparation de plus en plus grande des oeuvres les unes par rapport aux autres, et la distance nécessaire sur un même mur est devenue

telle que l'on installe même les oeuvres dans des chambres isolées les unes des autres, afin de les rendre de moins en moins dépendantes d'autres travaux et d'accentuer ainsi l'unicité du discours tenu par l'oeuvre en question (2). On oublie de se rendre compte de la dépendance de ce discours à celui de l'idéologie dominante s'accentue proportionnellement et inversement à l'isolement privilégié dont elle bénéficie. Entre autres, l'une des constantes que les accrochages aujourd'hui révèlent, c'est que les oeuvres, ne reposant jamais sur le sol, sont en fait "suspendues" à un certain point (toujours le même d'ailleurs) sur un mur / vide. Les peintures ainsi accrochées dans les Musées, me font penser à ces papillons exotiques épinglés sur des planches puis enfermés dans des vitrines. Comme ces lépidoptères, les peintures peuvent bien être belles, rares, banales ou uniques, elles n'en sont pas moins toujours mortes. Non seulement le système mythifie le produit, le décolore, le perturbe, mais aussi l'idéalise. Une oeuvre dans un Musée, dans une Galerie, n'a plus ni poids ni épaisseur; elle est hors du monde, elle "flotte" et afin d'être comprise, elle transporte le regardeur dans un monde sans pesanteur exactement ce que , par tous les moyens, sous d'autres formes et en d'autres lieux, le système s'efforce et souvent réussit à faire (cf. la télévision par exemple).

Si tout ceci est faux, que les murs où sont installées les oeuvres ne sont que des supports techniques obligatoires certes, mais sans aucune importance ni visuelle ni théorique quant aux oeuvres qu'ils supportent, que les salles ne sont qu'un espace neutre convenu, dans lequel l'oeuvre ne peut succomber puisque par essence elle se suffi à elle-même et se soutient en même temps qu'elle supporte son propre discours, quel que soit son contexte, alors, s'il en est ainsi, pourquoi ne pas utiliser les interstices ? Pourquoi, par exemple, ne pas "peindre" entre les tableaux ? Pourquoi donc ne pas utiliser les espaces vides ?
C'est en tout cas ce qui a été fait en juin 1972 à l'occasion de Documenta V. Et nous allons voir comment.

POUR S'INTERCALER

Bien évidemment, n'importe quelle oeuvre ne peut se prêter à ce jeu et en particulier, ni un tableau, ni un objet d'art quelconque, ni un ready-made. En effet, pour que cela puisse fonctionner, il faut - condition absolue - que le travail soit en rupture totale avec ce qui va entrer en conflit avec lui. Ce travail pourra, par exemple, s'identifier de très près au mur qui supporte les oeuvres puisqu'aussi bien nous avons vu que, par définition et afin que le discours de et sur l'art se perpétue, le mur est considéré comme complétement étranger à ce discours. L'utiliser comme partie intégrante du travail, c'est donc déjà se mettre en rupture avec ce discours de / sur l'art.

Si, par exemple, les espaces vacants sont utilisés par une oeuvre qui déjà en elle-même son message - c'est-à-dire une oeuvre d'art au sens habituel du terme - elle ne perturbera rien du tout, si ce n'est momentanément la disposition d'un accrochage, ce qui n'est guère différent de ce qui se passe à chaque exposition de groupe avant son ouverture quand les oeuvres (mobiles) sont transportées d'un endroit à un autre, chaque artiste essayant d'obtenir un peu plus que le voisin jusqu'à ce

qu'une répartition à peu près équitable soit trouvée ("équité" qui généralement tournera à l'avantage des plus forts sur le plan du système commercial, Galeries, Musées). Comme il y a belle lurette que l'oeuvre d'art n'est plus le mur et qu'elle a trouvé son autonomie supposée - autonomie en faite appropriée au marché de l'art (oeuvres transportables plus petites accrochables n'importe où ...) - il est curieux de constater cette aveuglante contradiction qu'une partie du mur lui serait nécessaire pour apparaître dans le même moment où ce mur est soi-disant rejeté. L'oeuvre aurait donc besoin implicitement d'une auréole - le mur qui l'entoure - qui la distingue ? Serait-elle donc si peu spécifique quoiqu'on en dise qu'il lui faille s'entourer de tant d'artifices pour paraître ? En attendant, rien ni personne ne dit qu'elle ait besoin de cette auréole pour survivre et il y a là une lacune évidente que nous allons essayer de combler !

Une oeuvre, donc, au sens traditionnel et avant-gardiste du terme, ne peut subvertir un accrochage, même en s'intercalant entre deux oeuvres comme nous venons de le voir, puisqu'il s'agirait alors ni plus ni moins que d'une oeuvre de plus à regarder. Pour s'"intercaler" - au sens où je l'entends - il faut, d'une part "un outil" visuel qui le permette techniquement et d'autre part que cet outil une fois en place par son dire ou plutôt par son non dire (comparé au bavardage des oeuvres) soit en contradiction avec tout le reste.

LE MICROSCOPE

L'oeuvre d'art se lit à l'intérieur de son cadre comme nous le disions au début. Afin que cette lecture se fasse, il ne faut évidemment pas sortir de la clôture formée par les bords extérieurs de l'oeuvre elle-même. Lorsqu'on réfléchit à cette notion, on s'aperçoit immédiatement qu'il s'agit d'une imposture, d'un coup de force même, de la part de l'oeuvre quasi intolérable. En effet, le regard ne peut être particulier. La vue est incapable de faire le détail. Le regard ne peut distinguer, ou pour ce faire, il a besoin d'un instrument, le microscope ou la longue vue, ou bien encore d'artifices comme le noir de la salle de cinéma qui permet de distinguer l'écran justement (3). Tout regard est obligatoirement d'ensemble. Tout regard englobe un champ de vision tel que le particulier ne se distingue jamais intrinsèquement seul. L'attention que vous portez à lire ce texte en ce moment n'empêche pas que vous distinguiez dans le même moment la page qui supporte ces caractères (comment pourrait-il en être autrement) et également vos mains qui tiennent ce livre ou bien la table sur laquelle il repose. Cet "environnement" est limité proportionellement à la distance qui existe entre vos yeux et la ligne que vous lisez, mais cela donne une idée de l'"environnement" - bien plus vaste - que le regard couvre en contemplant une oeuvre d'art.

COMME UN SIGNAL QUELQUE PART SUR UN MUR

C'est à cause de la prétention de l'art à se distinguer tout seul et par des vertues qui lui seraient propres que l'expérience pratique /

théorique de Documenta V fut possible. Nous venons de voir qu'il n'est pas possible de ne pas voir ce qui se "passe" autour d'une oeuvre. Nous venons d'indiquer également que l'on commence à s'interesser à ce qui se passe "autour", c'est le discours habituel de l'art et sur l'art qui commence à flancher. En effet, si nous reprenons conscience que dans toute exposition d'oeuvres d'art, nous nous trouvons en présence d'un ensemble que notre regard englobe, et non en face d'oeuvres au milieu de "rien", alors les rapports de détail à détail changent aussitôt. Même s'il ne s'agit pas de privilégier la fenêtre par rapport à la peinture, il n'en est pas moins important d'effectuer ce rapport parmi mille autres. En effet, ce rapport nous aménera, par exemple, à considérer comme étonnant qu'une oeuvre ne se trouve jamais exposée sur une fenêtre ! Par contre, on sait que beaucoup d'oeuvres se prennent pour des "fenêtres". La réciproque pourrait-elle être soutenue ? On voit déjà que ce genre de rapport aujourd'hui est bien plus riche d'enseignement que celui continuellement fait entre une oeuvre du XIX° siècle et une autre du XVII° siècle ou entre une oeuvre cubiste du début du siècle et une oeuvre abstraite des années cinquante, ces rapports n'ayant pour différence que les dates qui les bornent. L'oeuvre d'art apparaît comme un détail ou, si l'on préfère, comme l'un des éléments au milieu d'un ensemble (architectural, économique, politique...) dont elle fait partie, non pas par accident, mais par force et fondamentalement quand bien même elle voudrait lui être étrangère. De tout ceci surgit une notion bien plus capitale, à savoir qu'une oeuvre d'art avant de signifier quoique ce soit, est en fait utilisée comme un signal quelque part sur un mur, signal dont le contenu est de peu d'importance. Ce qui explique la facilité avec laquelle il est possible à n'importe qui de le manipuleret même de se l'accaparer. On sait très bien que ce signe formel peut même aller jusqu'à n'être plus que la signature de l'oeuvre, le nom de l'artiste qu'il faut pour compléter une collection et peu importe alors le travail qui est fait. L'ensemble de ces signes sur un mur forme un nouvel "arrangement" qui n'a pour ainsi dire aucun rapport avec les idées, le style, la couleur, la composition, les intentions, le dessin... contenus dans chacune des oeuvres considérées.

DISSIDENT

Il ne s'agit donc plus de faire la critique des oeuvres d'art et de leur signification esthétique, philosophique ou autre. Il ne s'agit même plus de savoir comment faire une oeuvre d'art, un objet, une peinture, comment s'insérer dans l'histoire de l'art, ni même de se poser la question de savoir s'il est interessant ou non, essentiel ou ridicule de créer une oeuvre d'art, comment, si l'on est ou désire être un artiste (ou si l'on conteste ce terme), s'insérer dans le jeu afin de le jouer avec ses propres instruments et au mieux. Il ne s'agit même plus de contester le système artistique. Il ne s'agit plus non plus de se complaire dans son infinie analyse. L'ambition de ce travail est tout autre. Il ne vise à rien moins en fait qu'à abolir le code qui fait l'art tel qu'il est dans sa production et ses instances jusqu'aujourd'hui. Après avoir décodé, il vise à renverser ou du moins à ne pas tenir compte des tabous de l'art (historiques, esthétiques, économiques...) ni se soucier des hiérarchies que le pouvoir muséal a instaurés au fil des siècles.

Le travail en cours a pour ambition non pas de s'insérer plus ou moins bien mais au jeu ni même de le contredire, mais rien moins que d'en abolir les règles en s'en jouant et, dissident, sur un autre terrain ou sur le terrain-même, de jouer à autre chose.

DANIEL BUREN

(1). Certains Musées ne jouent même plus avec cette ambiguïté et empêchent tout bonnement et complètement à l'art qui s'est fait ces 80 dernières années et continue de se faire d'apparaître à un moment quelconque comme maître des lieux. Cette illusion-là n'existe même plus tant ces Musées sont sûrs et à juste titre de leur pouvoir absolu. L'art se pliera à leurs exigences ou ne sera pas. Ce type de Musée est tout spécialement représenté à l'heure actuelle par le Guggenheim à New York et le Centre Beaubourg à Paris.

(2). Le point culminant de cette technique, d'installations impérialistes ayant été atteint par les artistes "Minimal Art" et ceux qui, à leur suite colonisent les espaces.

(3). Si par contre certains pensent que le Musée est justement l'instrument dont l'art a obligatoirement besoin afin d'être distingué, tout comme le microscope est indispensable pour distinguer une amibe, disons alors tout net, que dans cette hypothèse l'instrument en question n'est pas encore au point ! En effet, lorsqu'on utilise un télescope ou une microscope, ou bien encore une paire de jumelles, à proprement parler ces instruments servent à distinguer , à sortir de l'ensemble un élément afin de l'étudier. Jamais alors dans le cours de l'étude, l'instrument ne se montre. En fait lorsqu'on se sert d'un microscope on ne voit jamais le microscope. On voit à travers lui et grâce à lui. C'est certes là son pouvoir mais il est indispensable à l'étude en question. Dans un Musée, et jusqu'à pruve du contraire, c'est l'instrument qui se montre d'abord et au détrimert de ce qu'il voudrait soi-disant nous faire étudier ! D'autre part, il ne faudrait pas oublier que si le relief lunaire ou la forme d'une cellule n'ont pas attendu l'invention du téléscope ni celle du microscope pour exister, l'oeuvre d'art, elle, se plie, et ce de plus en plus à un "instrument" qui lui était a priori étranger.

EXTRAITS DU LIVRE "REBONDISSEMENTS" PARU AUX EDITIONS DALED ET GEVAERT, BRUXELLES.

RAISON PLASTIQUE ET OBJECTIVITE PICTURALE

Robert Grosvenor : LA PIECE

Une sculpture de Grosvenor fut présentée à Paris (Galerie Eric Fabre) en mai 1977. Cette sculpture n'ayant pas de titre et de par sa présence, sa matière, n'accusant pas de spécificité picturale nous l'appelerons pour en partir et s'y interroger d'un terme qui n'en contrôlera ni le genre, ni la caractéristique formelle.

La Pièce donc, qu'il n'est pas question de présenter ici. Sa description, aussi juste que possible, ne serait qu'un excès de langage, une gageure que nous tenterons d'éviter en traduisant l'expérience que nous en fîmes au titre de celle à venir s'inscrire là, en surimpression, pour atténuer des impressions insupportables de construction et d'analyse.

Le sens que nous pouvons percevoir sur la raison plastique propose dans l'ordre : une quantité infinie de possibles, une convenance singulière du vocabulaire formel ou conceptuel apte à suggérer une relation, un processus hiérarchique des fondamentalités qui s'exerceront à la signification. Ceci afin que :

a) l'idée archaïque de l'aléatoire soit "corrigée" par les relations dynamiques de l'échange et de la distribution : on n'imagine pas là où l'imagination est possible, mais là où l'imagination est nécessaire. Le propre de l'imaginé n'étant pas de demeurer imaginaire.

b) nous ne devrons dans l'investigation n'admettre la portée pertinente d'aucun lexique préalable. Les mots et groupes de mots doivent être mobilisés ou forgés dans l'attraction que l'urgence d'une objecti-

vité exerce sur les éléments et matériaux qui établissent une relation.

c) l'exercice de la signification autorise une pertinence de hiérarchisation devant être envisagée comme une courtoisie conceptuelle, introduisant l'*objet* d'une analyse ou d'une toute autre interrogation spéculative dans la préséance d'action à laquelle, suivant le *propre* de sa nature, la signification le destine.
La philosophie précède la peinture de par son action dans le monde de la relation. Mais cette primauté n'entraîne pas une souveraineté sur l'enjeu d'une signification ou même sur les relations qu'une signification permet d'établir. Nous devrons admettre aussi que la peinture en tant qu'objectivité picturale est souveraine, dès qu'il s'agit des relations susceptibles ou catégoriques de l'objet là. Surtout lorsque ces relations sont introduites par action philosophique sur la signification qui en permet le mouvement.

La Pièce s'enroule autour d'un fait primordial de la picturalité : l'équilibre du poids et du vide en négation du plein. Equilibre critique manifestant la crise de représentation qui est en jeu. Une quantité de signes ajustés par une pression du sens que cette quantité s'attribue, à un moment décisif, fait obtempérer l'image comme mesure. Ce moment catégorise des masses, détermine des structures qui ne peuvent s'adapter sous quelque forme que ce soit à d'autres quantités n'étant pas sous le coup d'un processus identique. Ces quantités autres peuvent à la rigueur être tolérées mais sans pouvoir de signification. C'est pourquoi nous risquons un équilibre en négation du plein. Négation comme rejet. Le rejet d'une masse conceptuelle ou formelle, structurante ou indéterminée, c'est toujours une négation. Cette masse ne peut ailleurs être autre chose. Ce sont les densités de cette nature (bannies) où l'idéologie cherche une faculté d'interventions négatives (en retour de désir).
Nous observerons une attention d'autant plus grande que des travaux comme celui de Grosvenor n'aurait pu se faire sans la conscience la plus lucide de cet ordre des choses.
Il s'agit de mettre ailleurs dans ce que nous pouvons ne pas admettre, des spécificités plastiques susceptibles de contraindre la peinture à la production du double, du semblant. L'entreprise picturale a toujours été, à fortiori avec Mondrian, d'exercer une pression la plus forte afin d'en éclater l'origine, la parodie : faire en sorte qu'elle ne puis

-se passer outre à la mesure qui la destine, pour concevoir d'emblée une subjectivité. *La peinture trouve dans ce sens son seul futur.* L'abstraction la plus pure n'a pas fait en sorte que le problème de la représentation ne soit plus une question picturale. Tout au contraire, en supprimant de l'objet de la représentation l'articulé spirituel du représenté, elle mit à jour ce qu'il en était de la parodie: la tendance précipitée de l'image à intervenir dans les faits sans passer par le procès nécessaire à sa transformation. Par exemple, nous dirons de la liturgie qu'elle n'a d'autre fonction que de permettre, par le procès qu'elle exerce, la transformation du corps spirituel.

Lorsque nous parlons du poids, nous parlons d'une force de pression. L'intensité de l'écrasement - la couleur, par dépôt de matière sur un plan évidé.
Le poids chassant toute trace de parodie met en élévation (verticalité) un volume subjectif *sous le haut* duquel palpite un geste, une pure présence.

Monolithe noir, à l'arrêt, constamment freiné par l'équilibre : la massification d'une matière jusqu'à *l'objet.*

Objet là de l'objet, un *maître-lieu*, le contraire de l'entrave parce qu'une prémonition de l'endroit : un vouloir être là, avec insistance et ce malgré l'histoire, hormis la représentation, à travers la figure.

La Pièce pose l'ouverture d'une dimension incommensurable pleine et entière, corrigeant à perte l'examen du territoire plastique. Rien n'est à voir, rien n'est à prendre, tout est à oublier. Cette dimension de l'objet fouetté dans son entier impose de quitter l'endroit du cumul, du savoir, d'une possession. La Pièce, pour l'urgence d'une picturalité, produit un effet d'objet manifestant les hypothèses élémentaires de la question : "Comment peindre un volume?".

Cet objet là est d'autant manifeste qu'il succède aux *Cuivres* de Carl André. Ces travaux, qui se déploient comme sculptures, n'argumentent dans leur tentative d'objet aucune spécificité sculpturale. Comme objet, ils réfutent un espace conditionnant un matériau, une méthode, ils se déterminent par une présence essentielle. Bien entendu, il ne faut pas perdre de vue les processus d'émancipation qui en sont à l'origine. Mais ce n'est pas l'affaire des peintres. Ces objets, parfaitement libres, non attribués, doivent être saisis pour des nécessités picturales que rien, hormis l'attention portée sur eux, ne permet d'entamer.

Les *Cuivres* de Carl André suscitent une conception jamais formellement envisagée auparavant : *l'équilibre du poids, de la masse et du volume ne peut se soustraire à la production d'une structure élémentaire - la couleur qui, en retour, supporte le "poids de matière" d'un volume donné.*

La Pièce de Grosvenor introduit une dimension éprouvant totalement les exigences formelles de l'objet : *la couleur ne peut être produite et distribuée hors d'une masse, déterminée comme matière par un volume donné.* Pour évacuer la parodie (ce que l'objet impose), il faut bien autre chose qu'une simple intention, mais réaliser la climatation absolue des matériaux entre eux. L'objet ne peut se concevoir par un seul matériau. Les densités extraites, ailleurs, sont univoques, solides et dramatiques. Le drame des corps solides, la misère humaine.

Le *questionnement métaphysique*, c'est de son enjeu que se tolère notre détresse, au petit matin, ces heures qui n'ont pas de doute à nous mettre là. Nous ne sommes pas au petit bonheur, ce qui ajoute à l'incroyable de l'objet ... Une remontrance.

Ceci nous conduit à la fracture massive du repérage, du "couple utile" sujet/objet. Le rejet de la dynamique régressive par la question de l'identité pure : dire que le monde de la relation, tramé par des expressions et ... d'édifications n'est pas un monde fini peut paraître classique et sans grand intérêt; cependant, dire de ce monde qu'il n'est fini parce que l'art n'y a jamais produit un seul objet, et que la présence d'un seul objet par l'art n'entraînera jamais la conception d'une finitude de ce monde, nous parait pose l'épisode encore bien infranchi du renversement de la *construction*. L'objet ne peut intervenir de par le monde que dans la seule mesure où il est un fait majeur de la distance monde - nature. Par là même, il ne peut servir à bouleverser des organisations entraînant le monde comme tel. Il n'y a pas de faculté duelle en l'objet. Sa fonction n'est pas de bouleverser ce qu'il a pour charge de spécifier. L'épisode du bouleversement de la construction invoque l'idée d'une maîtrise de la manifestation : la production d'un moment (dont seules les plus hautes instances de la pensée peuvent avoir conscience) apte à suggérer un déclenchement, l'immédiateté épistémologique : une mise à jour délibérée du temps de l'histoire dans l'espace pur de l'être là. Confronter les tendances de l'esprit *entre elles* par des structures parfaitement libérées de toute sujétion. Construire la subjectivité. Nous ne voyons pas pourquoi le lieu méprisé de la pensée ne serait pas justement l'efficacité et vitalité de l'espace propre à la subjectivité.

Carl André, Robert Ryman et surtout Grosvenor, dont la Pièce nous parait si grave, inaugurent une modernité écrasante pour l'histoire de l'art, toutefois capable d'énormes résistances à son inertie : Mondrian ou, plus insoupçonné, Philippe de Champaigne. Résistance favorisée par l'aveuglement d'une histoire à n'avoir jamais pu supposer que la picturalité pouvait transformer les convenances plastiques en hypothèses objectives et signifiantes. Que Philippe de Champaigne soit en retour "éclairé" par le Suprématisme nous a historiquement échappé. Quant à Mondrian, rien ne nous permet de dire ce qu'il a conçu comme tableau et bouleversé comme peinture.
Que la pensée ne possède rien, qu'il faille désapprendre, certes n'est plus une simple témérité poétique, mais qu'un volume de masse et de geste s'en élabore dans la seule ressource de son instance, voilà qui dorénavant fait basculer par extraction un univers de tendance et de discours dans un espace tangible propre à lui-même et se devant donc enfin comme dimension.

La peinture, en développant comme dimension les grandes inquiétudes philosophiques (nous ne parlerons de la préciosité anthropologique, une idéologie: l'homme n'a jamais rien produit qui fasse retour sur celui-là même) revendiquant une stabilité, une raison d'être, catégorisa la notion d'espace, de couleur, de la figure pour l'aménagement d'un lieu, afin que ce qui est ne soit pas trop, la présentialité dans le drame de la nature des choses, dans cet univers de réfutation : une maîtrise. Le lieu de la présence à s'y tenir malgré l'inertie de l'envers, un *maître-lieu* donc, pour s'extraire des intuitions. Le modelage de l'objet (dont l'identité est essentiellement appropriative)doit viser les sentiments (nous appelerons "saisissement" l'ensemble des sen-timents produits) que la présence d'objet va produire comme le matériau permettant à l'objet d'aboutir dans une constitution générale.
Nous sommes loin des principes culturels d'appropriation qui dénient de l'objet son saisissement au profit de quelques obscures tragédies.
Une efficacité s'interpose, ne permettant plus de passer outre à ce qui est là, une efficacité non alignée sur des revendications allusives, et devant tout à l'unité plastique : la réalisation de l'objet passe par son principe le maître-lieu, dans le rejet des pertinences qui font loi : la forme, l'inventaire des signes, la géométrie, l'usage possible.
Il y a eu des intuitions exemplaires : la croix de Philippe de Champaigne, la toile-réserve de Cézanne, le collage cubiste ou, plus détourné

encore, le rouet dans *Les Fileuses* de Vélasquez, la touche de Van Gogh ... Mais ce n'était que des intuitions, la représentation jouait en perte, c'est-à-dire comme véhicule du transfert des idées. La Pièce nous permet d'admettre et se servir des ressources que dégagent les masses, les volumes noués par eux-mêmes, sur eux-mêmes, sans autre orientation. Spécifique de chaque objet, le maître-lieu ne conduit à aucune hégémonie de matière et de geste. Le problème plastique reste entier, mais l'objet s'ouvre enfin sur des saisissements multiples; penser la pensée, pour ce que les idées les plus fortes n'ont pu jamais le permettre.

Si la Pièce s'argumentent dans sa nature au travers d'une théorie d'objet qui la précède, cette argumentation est irréductible aux appropriations qui l'effectuent. Parler des manifestations répertoriées (sculpture, tableau, etc.) n'implique en rien les gestes d'emploi, de palpation, les décisions de traitement qui furent maîtrisées pour organiser l'union d'un ensemble de paradoxes et d'antagonismes naturels dans le modelage d'un équilibre formel, sans usage ni coutumes.

Avec le travail de Grosvenor, tous les rapports à l'objet sont relativisés. C'est seulement maintenant que le *Carré blanc sur fond blanc* bouleverse les entendements qui préside à la question du tableau : nous ne pouvons plus admettre, à l'aide d'un matériel traditionnel, qu'un geste en la matière s'exécute de la façon la plus contradictoire (le traitement des blancs par touche) avec la figure qu'il a charge d'introduire (le carré). L'oeuvre de Malévitch, sous le coup d'une modernité - la Pièce, attribue à l'espace formel une envergure jamais exposée comme peinture. Il y a bouleversement des catégories formelles : *aucune masse, aucun volume, pas un espace ne peut revendiquer une présence d'objet si les gestes, matières et structures mobilisés pour ce faire relèvent d'une dimension extérieure au lieu d'appropriation, spécifiant l'objet comme tel.*

Dans l'histoire de l'art, nous n'avons affaire qu'à des quêtes d'objet n'ayant point trouvé d'issue. La quête, la recherche produisent les structures indéterminées qui favorisent l'impasse. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'il fut possible d'inventer l'histoire de l'art. L'objet là n'autorise pas son histoire, sa présence renvoie à *une chaîne de paroles* où se conjugue la subjectivité. Ce renvoi implique une présence formelle, une posture qui, ne plus être larvée par des masses intempestives (par exemple, le Futurisme italien ou,

plus proche, le Minimalisme américain) n'est plus convaincue de pesanteur, et peut à nouveau tendre vers le haut ce qui la fixait en bas dans une infirmité idéologique. Cette posture tendue, attirée, pour ce qu'il en est toujours de notre obsession picturale, nous l'appelerons le *Sous-Haut*.

Ce texte est bien limité, trop étroit pour laisser passer ce qui s'y tente, mais nous y reviendrons par ailleurs : l'expérience picturale, qui n'a pas d'autre sens que d'être traversée.

Suggérons pour le Sous-Haut, à se présenter de l'expression quelques pages avant "sous le haut duquel" et à interroger de l'expression venant peu après "penser la pensée". Si nous avons un principe de maîtrise d'objet, l'objet là tire à lui toutes les plateformes.

Quelle subjectivité pousse la matière à s'argumenter? à un tel point qu'on en perçoit l'effet de contraction. Dans sa détermination, la vérité d'objet est criante d'un étant de l'amour. Le Sous-Haut interpelle l'amour, non pas comme sentiment, mais comme structure. Une structure qui détermine à l'être là. Ce qui suppose, par le même endroit, des lieux différents, intouchables l'un par l'autre, une régula tion contemplative où l'espèce se manifeste.

Sous-Haut de quoi? des faits eux-mêmes, qui arrivent, qui m'arriment là. L'expérience picturale autorise la manifestation de mesures nouvelles, pour intervenir dans le battement précipité, dans le désarroi permanent de la raison à tolérer un territoire de l'être. Toutes les techniques conjuguées permettraient sans doute de décrocher le monde, mais quelle force nous permettrait de relever la tête? de ne plus flotter dans l'éther de la géométrie.

Il faut peindre un volume.

PIERRE DUNOYER

CELUI QUI ECRIT

"L'Ecriture dit qu'il y a deux hommes dans l'homme: "Car bien qu'en nous l'homme intérieur se renouvelle de jour en jour"; et: " Je me complais dans la loi de Dieu selon l'homme intérieur"... Certains s'imaginent que, dans la *Genèse*, c'est par simple répétition qu'après la création de l'homme, il est dit : "Dieu prit une motte de terre et façonna l'homme". De cette interprétation, il découle que l'être *selon l'image* est le corps, et que l'on donne à Dieu une forme humaine, ou que la forme de Dieu est selon ce type. Quant à nous, nous ne sommes pas fous au point de dire, ou que Dieu est composé d'un élément inférieur et d'un élément supérieur, pour que l'être *selon l'image* concerne l'un et l'autre, ou que, alors qu'il s'agit de l'image de Dieu, l'être *selon l'image* s'est tout entier réalisé de préférence dans l'élément inférieur, et non dans le supérieur." (Origène, Entretien avec Héraclite).

Ou bien: comment pour quiconque écrit peut résider cet *être selon l'image*. Ce "passage" d'Origène retombe ici: au-delà de ce qu'il désigne il reste lié terriblement à l'un des moments les plus étranges de ma vie, à ce que ne parvient finalement pas à figurer une séparation. C'est aussi quelque chose que le théâtre ne peut capter. Ainsi cette curieuse antécédence de la mort que Gide notait le I7 septembre I936 comme ce corps imprescriptiblement délégué dans l'écriture, ou la voix, de quelqu'un. Une scène non arpentée s'ouvrait ainsi : Valéry dans Gide ne peut résider que par celui qui écrit. C'est une ouverture, de très difficile matière, qui serait à elle seule scène allégorique:

"J'ai fait un rêve étrange, dont je me suis éveillé alors qu'il tournait au cauchemar; et c'est ce qui me permet de m'en souvenir.

"J'étais dans une chambre où Paul Valéry, couché, dictait comme dictait Milton. On comprenait qu'il était très malade, trop malade pour écrire lui-même. Dans un coin de la pièce, quelqu'un, qui pouvait être Claude Valéry, écrivait sous sa dictée; ou du moins était censé écrire; mais, lorsque je le regardai, il était tout occupé à tailler nonchalamment son cray on, tandis que Valéry continuait de prononcer des phrases dont l'importance venait aussi de ce que ce serait peut-être ses dernières. Et je sentis tomber sur moi, comme un ordre, la pressante obligation de suppléer à la déficience du secrétaire. Je sortis mon sty-

lo et, sur une feuille de cahier qui se trouva soudain entre mes mains, me mis à écrire. Mais là commence le cauchemar. La prononciation de Valéry était plus indistincte que jamais; il était nombre de mots que j'entendais, ou comprenais, mal; et que je n'osais lui faire répéter vu sa grande fatigue.

"J'avais déjà couvert une demi-page, tant bien que mal; et, si je m'étais réveillé plus tôt, je me serais souvenu d'autres phrases; chacune à son tour me paraissait de grande importance, sublime. Je ne me souviens que de la dernière, que, m'étant réveillé, dis-je, j'éprouvai le besoin de noter aussitôt. La voici: "Encore un AH de temps, nous étions des pendules littéraires." Je l'avais interrompu, ne comprenant pas bien; et, n'osant lui demander ce que cela signifiait, je trouvai plus expédient de demander comment il fallait écrire : AH. Il répondit aussitôt, avec un peu d'impatience:

"Peu importe 'A ou AH'... et je compris alors qu'il s'agissait de l'expression d'une durée. Cela voulait dire : le temps de dire : *a* (ou Ah!). Quant à la suite, je l'écrivis de confiance, doutant s'il avait dit : pendule, ou pendu, ou perdu. Cela restait, de toute manière, admirable."

L'ouverture peut être aussi d'une mémoire soudaine, ou anticipée, de la dictée; o u un rêve incessamment ouvert par l'éveil d'une diction sourde. Réveil de Gide à l'intérieur de son rêve, tout le mouvement d'aller et retour sur cette pellicule paradoxale - et du sommeil de quelqu'un d'autre qui dicte d'une voix sourde : dicte ses derniers mots, entièrement suspendus à l'incertitude de l'orthographe, et bientôt du sens lui-même. Il est donc tenu dans une sorte de vacillement : ignore le fond ultime de ce qu'il note. Le rêve n'y est pas tout à fait une scè ne: plutôt une tache d'huile de l'incertitude de l'objet, du moment, ou du poids incalculable de ce que peut prélever une sorte de sténographie au chevet. Un rond et des cercles qui ne cessent de s'élargir; le réseau d'écriture, la scription hâtive ne tient plus rien, jamais rien, ni même un monstre.

Recouche le reste du gisant, soulevé sur un coude, irrité, dans une voix de plus en plus sourde, inaudible, attachée simplement à une gravité de sa disparition instante. N'invente rien; atteins au-delà d'une détresse qui a toujours échappé à l'expression (et cet immense travail a été la littérature, sa plus grande affaire), le seuil ultime d'une sorte d'indifférence de ce qui s'écrit au plus près d'une bouche, et d'un chevet, au plus loin aussi de cette tête, de ce qui peut se prononcer ou s'écrire en contrepoids de la disparition sourde et pesante de tout le corps dictant - atteins donc, comme rêve, c'est-à-dire aussi comme seule représentation permise hors du jour de ce corps social, le seuil de différence entre cette chaîne incertaine de paroles graves et improbables mais indécidables, et le rien constant où elles parviennent dès leur transmission.

Eveil, à l'intérieur du rêve, d'un acte d'écriture et comme l'impuissance de prendre autrement le soupir que comme un mot inconnu.

Dernier soupir de Valéry. N'accepte que disparaisse autrement que comme le pendule qui n'enregistre que des quantités de temps innombrables et seulement tendues *comme* oscillations.

Le rêve présente ou écrit quelque chose d'inapprochable qui est l'imagination du temps dans une ombre battant sur un corps exténué - tendu à redire ou à inventer ce seul balancier sur des mots incertains.

Tension de toute une vie sur l'avant-final du *a*, Ah!

Quelle musique écrit la main? mais la poitrine, et la tête?

Quelque chose insiste, et pèse, à ne s'écrire que sur la disparition de la musique.

Cette scène - du mélange de toutes les disproportions d'écriture, d'écoute, de dictée, de voix sourde - attache une quantité de rêve là où elle a toujours été manquée : la scène y est infigurable. Seulement à peu près dite sur un cycle changé de l'espèce et non sur l'imagination d'un lieu. Rêve de Vinci:

del sognare: Les hommes iront et ne marcheront, parleront avec qui n'est pas, entendront qui ne parle.

del ombra che si move coll'uomo: on verra formes et figures d'hommes et d'animaux, qui suivront ces animaux ces hommes où qu'ils fuient; et tel est le mouvement de l'un que celui de l'autre, mais la chose étonnante apparaitra dans les différentes grandeurs qui s'échangeront entre eux.

Le corps ne réside et ne consiste que sur un paradoxe. Un moteur inversé dans le temps, un moteur que l'espace n'accroche pas.

Pas de scène. Du rêve, la fonction (jamais la figure) est de décharger ce présent de toute figure probable (c'est-à-dire répétable). Un théâtre ne s'y ouvre pas: justement tout y est ceci : *une labilité comme espèce* (mais non ce glissement des contenus); le futur y travaille l'impossible de toute "situation" comme passé non advenu (le présent soulevé et sans discours de ce rêve est donc le futur de tel passé non advenu).La scène freudienne est, tout comme le rêve visionnaire, ce que toute nuit contredit. L'"autre" rationalité est déni de son réel.

Le grand savoir y reste allégorique, c'est-à-dire le temps, et l'époque précédant les constructions de dogmes. Le corps allégorique n'est pas attaché à une topique ou à l'imagination mais à la langue et à ce renversement du temps qui s'effectue comme langue dans une tension de sens. Du sens avant toute imagination de scène. La science (ou les premières anthropologies) a par la suite tenté de construire un pont entre ces deux corps jamais contemporains ou mutuellement imprescriptibles. L'expérience allégorique n'est pas celle de leur union mais du déchirement *qui est signe* de toute l'espèce.

Sur ces trois représentants ou ces trois instances ici éparpillées, celui qui rêve, celui qui parle et celui qui raconte (et qui garde la pause entière de celui qui était supposé transcrire), il s'agit de points enfermés dans le corps d'une anamorphose; ils n'ont pas d'union possible, si quelque chose les écrit dans Gide, c'est l'ouverture du théâtre le plus impossible, celui qui non seulement n'a pas de scène puisque tout son travail est de faire signe sur le temps qui n'est tendu qu'à l'en décharger et qu'à faire advenir sur la même quantité onirique, cette quantité de mesure, comme telle sur son insistance et l'entêtement propre du rêve dans l'abrasement de toute figure, avenir l'homme latent lui-même.

Chevet sans laine et sans lumière, un coude invisible tient, sans le secours d'une ombre ou de lampe, une voix hors de ses mots. Emission de gorge passe sur un bloc fuligineux qui n'écrit que l'étouffement d'un soupir ou du signe mathématique qui l'en écarte - et rebascule la durée sans figure de ce corps prononçant sur l'hésitation constante où "il faut", dit Gide, transcrire sa fin. Renvoie tout entier à un mouvement de pendule: ombre mince et tige qui ne sait écrire, bat entre la durée d'un cri sourd et une lettre détachée de l'alphabet, une pente algébrique. Le rêve écrit donc l'irritation de cette hésitation sans figure

qui fait donc espèce sur le temps, et transcrit d'une main impuissante. Soupir tombé de l'alphabet puisqu'il n'est plus une figure, ni la plus mince; durée d'un corps futur, mais simplement latent sur une lettre couchée. Sur le *a* de temps le pendule que nous aurions été (ou pendus, et perdus) ne b at que la face de deux langues qu'il ne joint pas. Qu'il exténue: retient dans un écho incertain le corps impossible à le dire ensemble, en même temps.

Une anamorphose à peine dérangée: le mouvement de retour (le moment métronome) dans le corps impossible ou imprescriptible de Monsieur Teste (et qui n'eût jamais survécu qu'en des quarts d'heure d'écriture inadditionnables, écrivait Valéry). Celui qui supposait chez le même, comme sa face écrite sans figure, ces trois personnages qu'auraient été: la voix, l'écoute et la surdité.

Subsiste donc, comme une face hachurée ou striée, ce que Vinci laissait peut-être pendre en dehors d'une imagination du temps: le troisième envers du personnage, de la scène, du théâtre, des figures. L'ombre.

Imagination du corps le plus lointain (ou d'une demeure), mais le contraire même: corps sans résidence et qui uniquement *graviterait*, sans battement, phase ni, peut-être, mouvement. Serait: pesée d'un corps soustrait d'abord à son imagination. Noir, ou fusée; en tout cas le poids de ce qui le sépare - la face sur laquelle il se tourne pour mettre, et sortir de son image. Monte ou descend? plus encore anatomie aux membres, à la découpe incertaine et qui seulement s'interpose. S'interpose peut-être à son futur (à son avenir) - je répéterais: de l'effet de nulle lumière.

S'il disait "latent à son propre soleil".

Tout un bandeau terriblement, amoureusement posé sur l'espèce inconnue qui m'éveille à la nuit. A son rêve ou à sa chute. Entrecoupée ou sans fin.

Masse précipitée avant que ne l'atteigne la chute d'un corps pâle.

(je ne puis vous accompagner très longtemps, ni sans doute très loin. Je suis au guet. De je ne sais quoi. Je sais trop bien. Espèce de promontoire. Factionnaire d'une langue qui n'existe pas mais fait seulement durer en moi des instants de terreur ou d'emportement). Le doute qu'une main passerait pour tendre ou toucher, traverser une anatomie imprécise et tournée d'abord vers une face, sombrement, jalouse d'un futur. D'un avenir qui n'avance pas contre elle. Ni certainement. Repose loin où cette main jamais ne porte. Face non cachée mais d'abord à l'encontre, et tournée vers sa naissance. Se sépare donc d'une chute qui n'atteint pas: à l'espoir de quiconque s'interpose: c'est un pli subsistant et que l'on ne joint pas.

Commence à connaître ce métal noir survenu dans un immense report de toute l'espèce et dont serait seulement perceptible une quantité: fait masse précisément là où les animaux hésitent à se diviser sur la scène. Une espèce d'âme laminée qui subsisterait antérieurement à tout mouvement qui divise un corps en deux.

JEAN-LOUIS SCHEFER

POURQUOI C'EST LÀ ?

La sculpture est un objet fini, on ne peut pas réintervenir, sinon dans le déplacement.

Si on intervient à nouveau, la pièce ne se modifie pas, elle est là. C'est un fait.

Chez Carl André, la pièce peut être modifiée par son emplacement dans l'espace. Mais pour toute autre sculpture, l'emplacement est définitif.

Au départ, je parle de sculpture que l'on ne peut modifier, alors que la travail de Carl André le permet, le geste de déplacement provoquant une différence de lecture. Cependant, même si Richard Nonas change l'emplacement de son travail, ça ne changera pas son orientation, car elle ne peut être transformée.

Si on prend des éléments spécifiques de la sculpture, c'est-à-dire des masses, il y a une présence qui ne peut devenir autre chose. Une plaque d'acier fonctionne comme élément d'environnement et ne peut aller ailleurs... dans la peinture.

La couleur, sur la toile, s'organise telle qu'on la pense. Le noir, par exemple, est un poids qui a une différence selon qu'il est dilué ou employé tel qu'il se présente dans le tube.

La matière n'est pas différente par son utilisation, mais par la nature qu'on lui donne.

La peinture n'est pas un environnement. On peut la considérer comme un objet formel, un fait pictural. Et sa représentation.

L'objet, ici, est le contraire du ready-made.
Ce n'est pas l'aspect formel qui définit une peinture en tant que telle, car la peinture est toujours un objet formel.

Nous ne pouvons considérer les deux pièces que j'ai effectuées pour JA NA PA comme des objets.

C'est la contradiction dans laquelle mon travail s'effectue.

Pour le peintre, la peinture est un objet; pour celui qui regarde, cet objet devient autre chose - une dimension : par exemple, chez Barnett Newman, dans son *Vir Hëroïcus Sublimus*.

Le dessin pose un problème de représentation limitée. D'ailleurs, je n'appelerai pas cela dessin, mais "partie graphique", comme projet impossible. Le visible, dans l'espace du papier, produit quelque chose qui, à l'aide d'un geste, d'une ligne, tente de ressembler à ce qui est, dans la mémoire, jamais défini.

Les parties graphiques sont spécifiques de l'endroit où elles se montrent, elles ne peuvent être ailleurs.

J'ai fait ce travail qui doit exister à un moment donné dans un espace donné, c'est tout.

C'est l'objet qui rend l'espace spécifique, pas le contraire. Il n'y a pas d'espace préalable à l'objet.

Le tissu de Buren, au départ, c'est un ready-made. Mais, ensuite, il se transforme par le geste d'installation dans l'espace. Celui-ci n'a d'autre fonction que celle de spécifier le tissu comme un objet.

La plupart du temps, l'espace impose des objets. Et l'on voit très souvent des objets dont la structure est trop faible pour soutenir l'influence de l'espace.

Pour moi, la structure primordiale de l'objet, dans l'espace, est la dimension.

Au niveau de la couleur, par exemple un noir n'a pas la même dimension qu'un rouge.

La dimension pose un problème de poids.

La peinture n'a pas d'endroit spécifique.

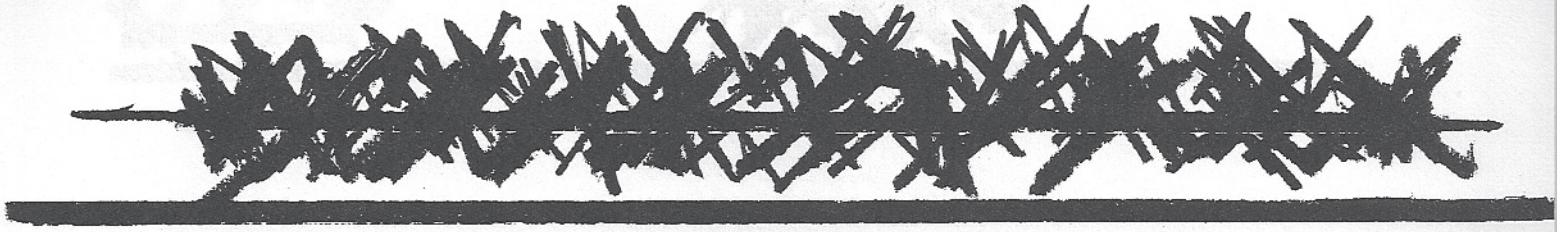
Ici, la partie graphique est en travers, par rapport aux parties écrites. Il y a un pivotement de l'espace lié à une pratique.

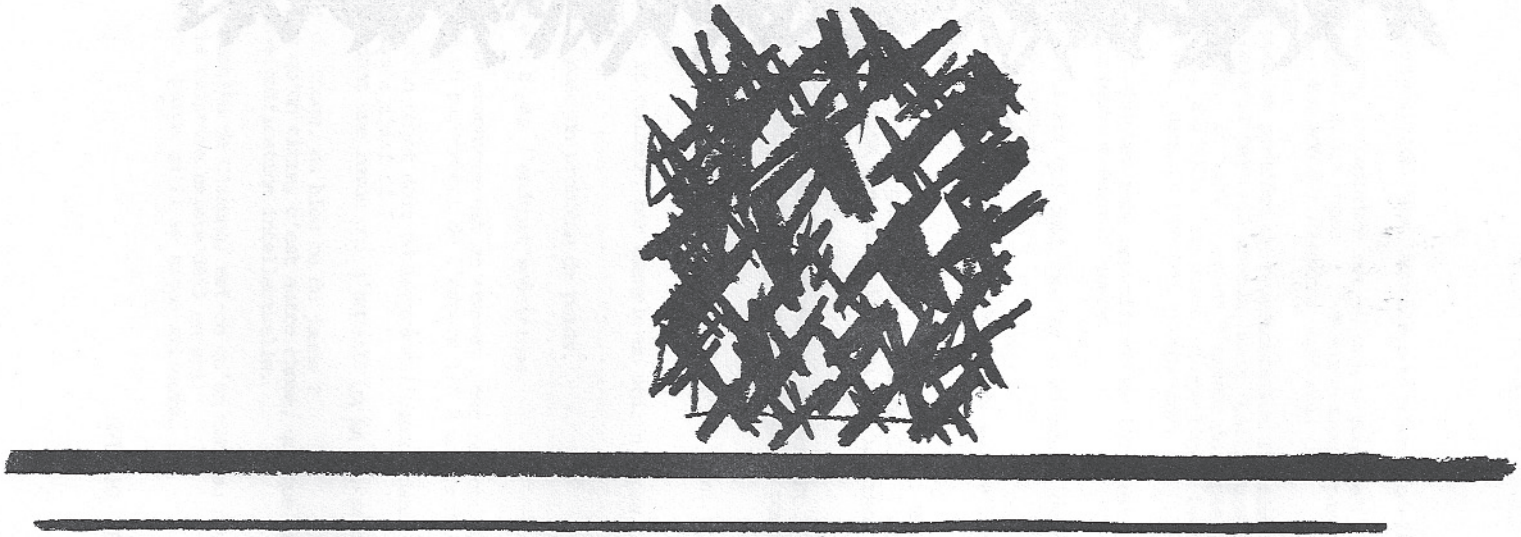
La présence d'un objet doit bouleverser l'espace dans lequel il s'inscrit : *Pourquoi c'est là ?*
Inscrire un travail dans une revue qui s'appelle JA NA PA, pourquoi?

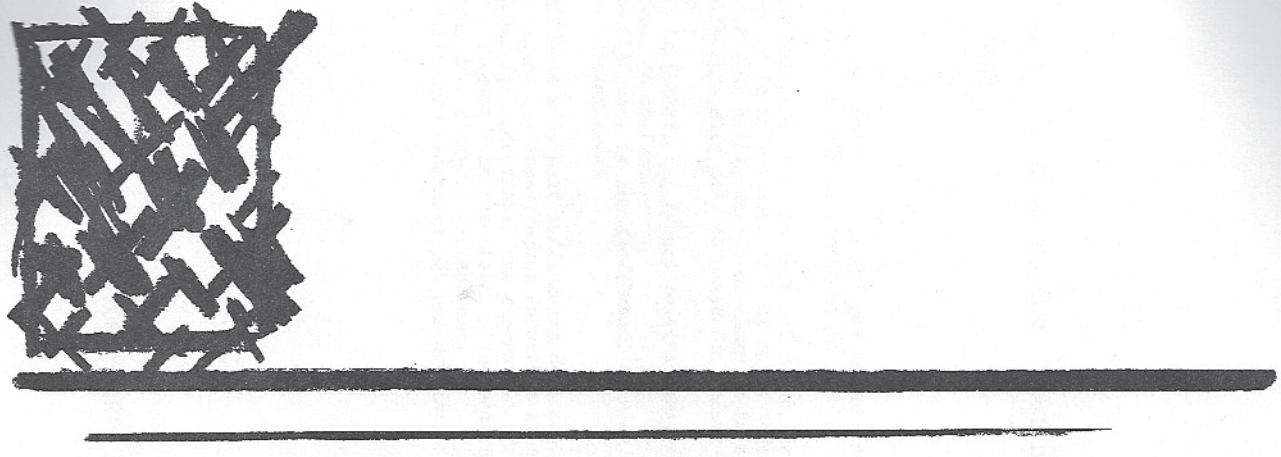
Qui a peur du rouge, du bleu ou du jaune ?
Le tableau n'est pas qu'un titre, c'est autre chose, quelque chose qui transgresse une signification intellectuelle.

La femme étranglée de Cézanne, est-ce qu'un tableau peut n'être que ça ? Non, la peinture existe déjà en soi.
Mais le titre rassure, parce qu'il se situe ailleurs.

ANTONIO SEMERARO







DESSINS EFFECTUÉS À PARTIR DE LA SCULPTURE "SNAKE IS OUT" 1962 DE TONY SMITH.

Je présente, ici, une suite de dessins par rapport à l'espace de la feuille et après avoir étudié la structure de Snake is out, *sculpture de Tony Smith.*

Les travaux successifs de Tony Smith n'ont cessé, en sculpture, de questionner l'espace et le volume dans le sens de la modernité. Les problèmes d'espace qu'il pose à l'intérieur du champ de la sculpture sont fondamentaux, Tony Smith introduit dans la pensée du volume de nouvelles bases de réflexion sur :

- la proportion, le format, les lignes intrinsèques, la diffusion dans l'espace, le rythme, la couleur.

- la question de l'étendue et son traitement, le vide et le plein, questions nouvelles ou réactualisées.

Ce qui m'a intéressé plus particulièrement dans ces dessins, c'est la recherche de lignes qui sous-tendent le volume et qui constituent les plans indiquant les directions. Ces lignes directionnelles auront un double emploi : constituer les plans, d'une part et, d'autre part, diffuser ces plans dans l'espace environnant.

C'est ce que j'ai voulu remarquer par ces dessins.

CÔME MOSTA-HEIRT

Achevé d'imprimer le 13 juin 1978

Dépôt légal: 2ème trimestre 1978

5F