

Aurore Lanteri

Concert
de mouches
et de
crevettes

« Vous êtes si jeune, vous êtes avant tout commencement, et je voudrais, aussi bien que je le puis, vous prier, cher Monsieur, d'être patient envers tout ce qu'il y a d'irrésolu dans votre cœur et d'essayer d'aimer les questions elles-mêmes comme des chambres fermées, comme des livres écrits dans une langue très étrangère. »
(Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*)

28 octobre 2010

Je voudrais comprendre quelles sont mes puissances, sur quel terreau repose ma construction : comprendre d'où je viens et voir où je vais. Mais tout cela reste bien peu lisible, contradictoire.

Je pense que ce qui est au départ, et tout ce qui se construit à partir de cette origine, est mouvant. Le passé ne s'arrête pas, il vit de sa propre vie, sans mon consentement. Le futur et le présent, c'est la même chose.

Il s'agit de parler de ces fragments que l'on ne saisit pas, de parler de l'indicible : parler de ce qui est, entrer en dialogue avec ce que l'on ne peut pas connaître.

CE JE-NE-SAIS-QUOI

« Si la chance, le moment – de la vue intérieure permettent, peut-être, comme on dédouble une étoile, comme on devine une orbite – ce soir également, de ressentir un *fait* intérieur – un moment important et imperceptible de la pensée – ce rien devenu sensible et qui ne l'est pas généralement – ce vrai non utile – organe sans apparence ni place dans le monde *donné* auquel il travaille – ... À la fois c'est un accident de le percevoir, tout essentiel qu'il est, mais soupçonné voici que l'indice, peu de chose, nécessite un bouleversement de ma vérité¹. »

QUE DIRE ?

Par le « Je-ne-sais-quoi », notion dont il traite dans l'essai *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*², Vladimir Jankélévitch exprime ce qui ne peut avoir de nom, ce qui ne peut être défini par des mots. C'est un concept dont se servaient déjà les rationalistes des

1 Paul Valéry, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*, édition présentée, établie et annotée par Michel Jarrety, Gallimard, Paris, 2000, p. 82, IV, 37 [1906].

2 Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Éditions du Seuil, Paris, 1980.

XVII^e et XVIII^e siècles, comme Baltasar Garcían ou Montesquieu, pour énoncer ce qui ne peut être expliqué par la raison, en matière de charme et d’amour. « Le je-ne-sais-quoi exprime le premier désarroi du rationaliste scandalisé par les causes dérisoires de l’amour, par la disproportion des causes et des effets, si injurieuse pour la raison, enfin par ses ébranlements infinitésimaux et ses motivations microscopiques qui sont les seules raisons du cœur³. »

Lorsque l’on a fini de tout démontrer, reste un « Je-ne-sais-quoi » d’inexplicable. Il s’agit de la chose que l’on sent mais qui reste inconnaissable, de ce que notre intuition entr’aperçoit, mais que la raison ne peut atteindre. C’est le presque-rien qui manque à notre savoir pour qu’il soit complet – mais sans ce presque rien, nous sentons bien qu’il nous manque presque tout.

On parle beaucoup. Parfois à raison, parfois à tort et à travers. Ce qui est certain malgré tout, c’est que le discours nous offre une certaine forme d’autorité. Mais lorsqu’il s’agit de parler d’art, j’ai très souvent le sentiment que rien n’a été dit, que presque tout nous échappe encore. Non que tout discours soit pauvre ou sans intérêt, mais il subsiste toujours un manque. Et lorsque je tente d’expliquer mon travail, il y a toujours

3 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 46.

l'impression d'un mensonge, la sensation que ça n'est pas seulement ça, qu'il y a sûrement autre chose. Pas grand-chose, un tout petit rien, simplement pour sentir que cela sonne juste. Or ce petit rien, qui me paraît fondamental, reste informulable. Il semble qu'en art réside ce « je-ne-sais-quoi » de troublant, d'essentiel. Ce quelque chose d'« inévident⁴ » qui indique la présence d'un mystère.

LE PARCE QUE

L'art constitue un langage, l'homme s'exprime dans ce qu'il est et dans ce qu'il veut dire. Cette expression pourtant n'est peut-être que partiellement cernée par la raison. Ce que la connaissance saisit, c'est le contexte historique et culturel, c'est la *tekhné*, le sens apparent, l'émotion directe. Mais il y a autre chose, et c'est cela que je voudrais pointer.

En tant qu'artiste, je ne peux pas exclure l'idée que la nécessité de créer, le rapport particulier que j'entretiens avec les œuvres qui me touchent, viennent d'ailleurs. Que l'on me demande ce que je voudrais transmettre par mon travail : j'hésite. Que je cherche à comprendre ce qui m'interpelle dans cette œuvre d'un autre que je regarde : cela reste un peu vague. Tout ceci me semble issu d'un lieu que, malgré mes

⁴ Le mot est de Jankélévitch, *op. cit.*, p. 11.

efforts, je ne peux atteindre. Et pourtant, c'est vers cet endroit un peu magique, plein de promesses, que je me sens attirée. « Ma peinture [dit Barcelò] fabrique des idées, puis les balaie et elles se déposent autour du tableau, par terre, avec les mégots et les épiluchures d'orange. Ce qui tient la peinture, ce ne sont pas les idées, c'est quelque chose d'autre, comme une sorte de grande idée définitive : indicible⁵. »

Pour un artiste, creuser à fond la question du « pourquoi faire art » ramène inévitablement à *quia* : à ce « parce que » qui ne trouve d'autre réponse que lui-même. Jankélévitch s'y référerait en matière d'amour et de bonheur. Pourquoi l'aimez-vous ? Pourquoi voulez-vous être heureux ? « Parce que », et finalement rien d'autre. Lorsque l'on a épuisé toutes les raisons apparentes, exprimables, arrive un moment où l'on ne sait plus que répondre. Mais à la fin, pourquoi faites-vous de l'art ? Malgré l'idiotie, je réponds : parce que.

Évidemment, on ne crée pas sans raison. Nous portons tous très haut nos besoins, notre quête, nos idéaux, et toutes les meilleures justifications qui soient. Pourtant, au fond, à force de chercher plus loin, ne reste qu'un « Parce que ». Ce parce que infini,

5 *Miquel Barcelò. Mapamundi*, cat. exp., textes de Jean-Louis Prat, Jean-Luc Nancy et Caroline Edde, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 2002, p. 104.

qui gonfle à mesure qu'on le perce, le parce que de l'insaisissable, de l'existence. Quelque chose d'un peu obscur, qui ne peut pas ne pas être. Un mystère.

DE L'IMPORTANCE DE L'INÉVIDENT

Dans la volonté et l'acte de créer comme dans l'observation d'une œuvre d'art, se trouve une énigme qui semble insoluble. Comment en parler avec justesse ? Pourquoi même continuer à se poser la question, si au fond la réponse est « Parce que » ? Il serait bien plus facile d'y renoncer, et pourtant : « Il y a quelque chose d'inévident et d'indémontrable à quoi tient le côté inexhaustible, atmosphérique des totalités spirituelles, quelque chose dont l'invisible présence nous comble, dont l'absence inexplicable nous laisse curieusement inquiets, quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses importantes, la seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire⁶ ! »

La seule chose à dire est celle qui ne peut être dite. C'est pourtant celle-là même que je voudrais dire ici. L'art bien sûr n'est pas qu'inévidence, il y aurait mille autres points à aborder. Mais, par mon engagement, c'est cet aspect, à la fois précis et dans lequel je ne

⁶ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 11.

fais que m'égarer, qui m'est essentiel. Cette étude ne saurait être exhaustive : elle est la formulation de questionnements qui n'auront jamais fini de se poser, d'idées lancées au creux du doute, avec la conviction de toujours devoir douter.

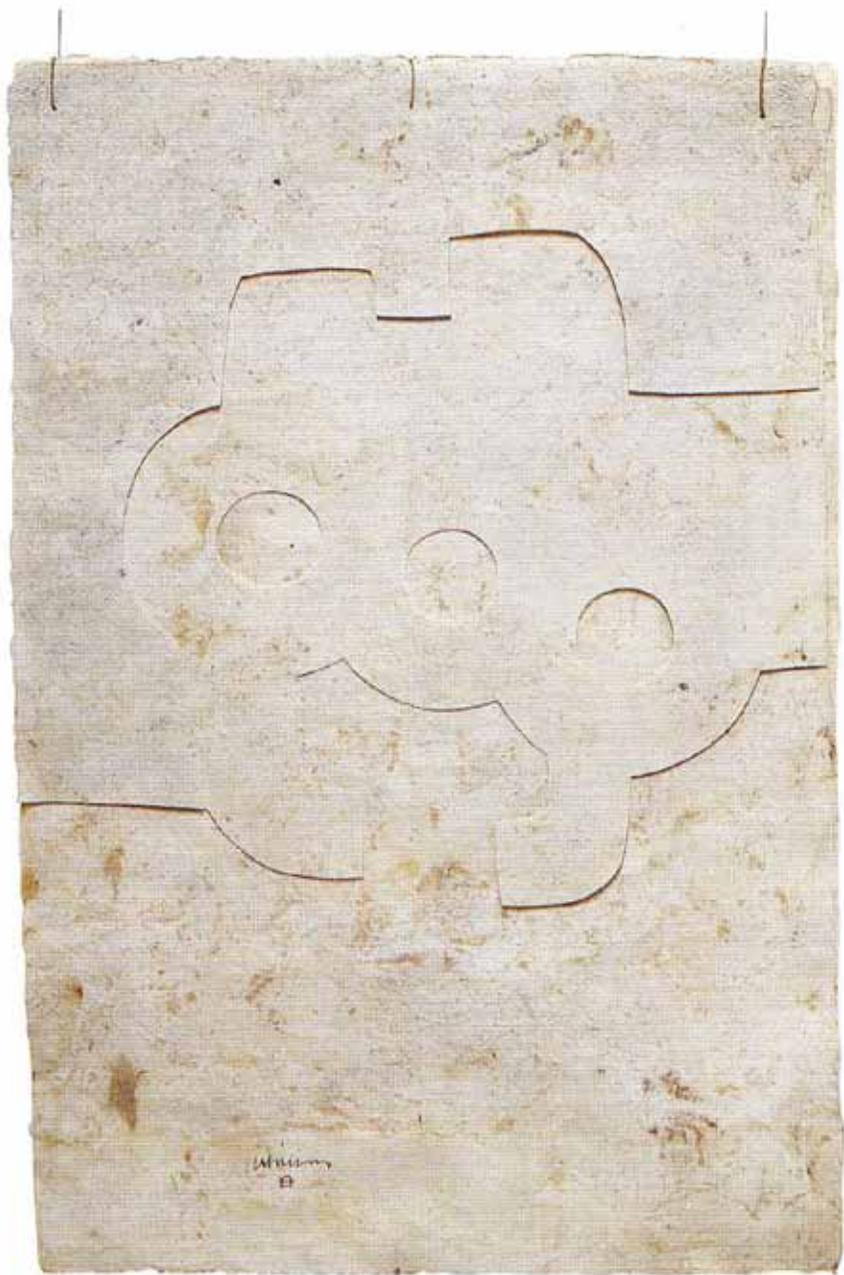
Cet essai se développe en étroite relation avec ce qui se passe dans ma pratique, avec le combat qui s'y trame, entre la volonté de comprendre et le sentiment que, quoi qu'il se passe, je n'y comprendrai jamais rien. Or ce combat particulier, cette contradiction pure, sont mon mode de création. C'est dans l'état de vision qui succède à l'aveuglement, et dans l'état d'aveuglement qui succède à la vision, que j'avance. Je travaille ainsi, dans la maîtrise de mes outils – mes pensées et mes techniques – et avec leur résistance. Sans cette résistance, je me trouverais dans la suffisance du savoir, d'un savoir qui ne doute plus de lui-même et qui, du coup, ne permet plus d'avancer.

Il me semble que c'est bien parce qu'il y a de l'inévidance que la recherche est possible. Parce qu'il y a toujours autre chose, à l'infini, il y a infiniment à créer, puisque recherche et création sont finalement une seule et même chose. Créer une œuvre permet de mieux voir, mieux comprendre, mais pas entièrement : il faut créer à nouveau pour que, petit à petit, les choses s'éclaircissent.

28 octobre 2010

Peut-être que je parle de ridicule aussi parce que, dès que je pense, dès que je tente de comprendre, je tourne en rond et assurément je fais des bulles. Je me sens ridicule puisqu'il n'y a rien à faire, ma pensée bute contre sa propre ineptie. Je me sens ridicule car je le suis. Ridicule car je sens que tout ceci n'est qu'élucubrations et que finalement, je n'y comprends rien. Et je sais que vous êtes ridicules. Il n'y a pas là-dedans autant de dépréciation que vous voudriez bien le croire. C'est comme un fait avec lequel il faudrait continuer d'agir.

Je te ressemble, qui que tu sois de ridicule et pauvre con d'âne.



Eduardo Chillida, *Gravitation*, 1989, papier découpé, 59 x 40 cm, collection particulière



Pablo Picasso, *La Chèvre*, 1946, Ripolin, fusain et graphite sur bois, 119,6 x 149,5 cm, Musée Picasso, Antibes

22 mars 2011

Garde-à-vous ! Garde-à-vous en piquet bien droit au son du clairon. Observez-vous, érectiles passagers, admirez votre arrogance, écœurez-vous, avalez votre langue bavarde, dégueulez votre morgue et enfin rampez ! Quelle joie de posséder le langage ! Quelle joie d'exprimer son imbécillité, son manque de lucidité ! Quelle joie de se répandre, bouche accumulatrice d'idées ineptes. Ne soyez pas si bruyants, on ne s'entend plus penser, on ne s'entend plus vivre. La pensée se délite à ses tournants. Plus ses circonvolutions sont nombreuses, plus le sens s'échappe, et ne reste que le doute criard, piailleur, bavard. HA HA HA, HAAA, il se moque de toi ! Retourne au sol, couche-toi, respire le sol, respire ta fiente et apprécie. Bas les masques. Que reste-t-il ? Aucune réponse, les masques ne tombent pas, le fard colle. Tu pleures, ça coule noir sous tes yeux, mais quand tu as fini de renifler, quand tu as fini de te répandre, tout reprend sa place, au poil.

PENSÉE ET LANGAGE

« Je ne peux pas aborder la manière de vos vers ; toute intention critique est trop éloignée de moi. Rien ne permet aussi peu de toucher à une Œuvre d'Art que les mots de la critique : on aboutit presque toujours par là à des malentendus plus ou moins heureux. Les choses ne sont pas toutes aussi saisissables, aussi dicibles qu'on voudrait en général nous le faire croire ; la plupart des événements sont indicibles, ils s'accomplissent dans un espace où aucun mot n'a jamais pénétré ; et plus indicibles que tout sont les Œuvres d'Art, existences mystérieuses dont la vie, à côté de la nôtre, qui passe, est durable⁷. »

LA PAROLE INQUIÉTANTE

S'il y a de l'incompréhensible, de l'impensable au lieu où mes réflexions se focalisent, comment parler ? Comment écrire ? Les mots sont *a priori* impuissants à supporter une pensée peu claire. Mais alors que l'inconnaissable suppose cette impuissance, c'est

⁷ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète. Prose. Poèmes français*, traduction nouvelle, préface et notes de Claude Mouchard & Hans Hartje, coll. Le Livre de poche, Librairie générale française, Paris, 1991, p. 35.

bien l'impuissance des mots qui a révélé au départ la présence de l'inconnaissable. Je réponds : « Parce que » à une question simple, et je me demande naturellement si cela fait de moi quelqu'un de sot. Et comme je ne peux pas non plus répondre, je me dis soit que cela cache quelque chose d'ineffable, soit que je suis réellement sotte. Dans le doute, je suis la piste de l'ineffable. En tout état de cause, c'est bien parce que l'on sent que quelque chose ne peut être dit que l'on se rend compte que cette chose existe. Et c'est la frustration de ne pouvoir la connaître, la comprendre, et la dire, qui excite la réflexion. « Je ne sais pas quoi. Mais non point, notez-le : je ne sais rien, purement et simplement ; ni : je ne sais pas, sans préciser et sans distinguer. Je ne sais pas rien du tout, et je ne dis pas non plus qu'il n'y a rien. Il y a quelque chose et c'est mon savoir seul qui est en défaut ; pourtant ce déficit de savoir est mille fois plus savant que la nescience pure et simple⁸. »

Cependant le langage inquiète terriblement puisque la pensée, là-dedans, fait grise mine. Comme il ne suffit pas de dire : « Tout ceci est de l'ordre de l'indicible », il faut peut-être essayer de comprendre ce qui serait compréhensible – et, pourquoi pas, ce qui ne l'est pas ? Cela nous donne deux catégories d'apparence

8 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 60.

simple... mais ça n'est même pas si évident. Car ce qui paraît très clair peut s'embrumer d'un coup, et inversement. Finalement, on peut difficilement avoir confiance en ce que l'on pense, et donc en ce que l'on dit ?

Dans cette terrible optique, je ne saurais avec certitude énoncer un engagement, un concept inscrit dans mon travail, puisqu'au fond, tout peut être à revoir. Bram van Velde disait : « Surtout ne jamais rien affirmer⁹. » On comprend bien l'angoisse sous-tendue par ces mots. Affirmer une chose, dire : « Voici la signification précise de ce travail », c'est se mettre, aux yeux de l'autre, dans un espace défini. Or si l'on peut, par une évolution de la pensée, sortir de cet espace, l'autre ne vous en sortira pas de sitôt.

« Et puis... il y a des moments – où tout ce qui est le plus certain – les bases mêmes de l'être vacillent – palpitent – comme –

comme un décor de toile qui va s'enlever
comme un voilier qui sent le vent et bouge autour de son ancre
et puis la connaissance devenue tremblante et

l'encens de la vanité –
analyser cela¹⁰. »

9 Bram van Velde, cité par Charles Juliet, *Rencontres avec Bram van Velde*, coll. Le Grand pal, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 1978, p. 46.

10 Paul Valéry, *op. cit.*, p. 61, I, 399 (II, 212) [1889-1899].

ÉNONCIATION DIFFICILE D'UNE PENSÉE LIMITÉE

La pensée est en perpétuel mouvement, elle évolue, grandit ou se rétracte, puisqu'elle est inextricablement liée à l'expérience. La formuler, c'est l'arrêter en un point, et donc ne pas rendre compte de sa véritable essence, qui s'inscrit dans la durée. Circonscrire une pensée par le langage, c'est quelque part marquer sa condamnation en stoppant sa course. « Nommer les choses est toujours évidemment les molester et dénaturer, comme au papillon le clouer à un bouchon¹¹ », écrit Jean Dubuffet. Ainsi, il est des raisons de se méfier des mots appliqués à un travail qu'ils caractérisent en un point donné, alors que le propre d'une œuvre, et de la pensée qui l'accompagne, est de se mouvoir sans cesse.

Mais il est une autre source de méfiance, qui remet en question l'autonomie et la singularité de la pensée de chacun. Le langage en effet se heurte à un formalisme dont l'homme ne peut se défaire, et qui est dû à son éducation, à sa culture. C'est ce qu'écrit Gombrowicz à Dubuffet, alors que ce dernier cherche à s'extraire du déterminisme culturel pour retrouver une expression originelle : « Cependant,

¹¹ Jean Dubuffet, *Prospectus : et tous écrits suivants*, t. II, réunis et présentés par Hubert Damisch, Gallimard, Paris, 1967, p. 17.

moi je ne crois à aucun langage spontané et naturel de l'homme, je crois que l'homme est toujours déformé, que toute forme est limitation et mensonge. Il peut (l'homme) comprendre que ce qu'il dit ne l'exprime pas entièrement et prendre ses distances envers la Forme (Et la culture). Mais rien de plus¹². »

Quand on a le souci d'aller au fond des choses, de chercher dans les plus obscurs recoins de l'esprit les raisons qui nous font être qui nous sommes et produire ce que nous produisons, il est décevant de comprendre que, quelle que soit la finesse du raisonnement que l'on élabore et la subtilité des mots que l'on emploie, notre pensée n'est que le fruit d'une norme, d'un contexte commun. Quoi que je pense et quoi que je produise, ce ne sera pas en toute liberté, en toute singularité, mais toujours plus ou moins conventionnel. Et comme le fait remarquer Giacometti, cela ne sert pas à grand-chose, si ce n'est à tourner en rond autour de savoirs artificiels, et donc inessentiels. « Comme nous n'avons pas le choix de la longueur de nos jambes, de nos maladies, nous ne l'avons pas de notre manière de penser, de notre manière de nous exprimer. Et cette manie de s'exprimer est bien du même ordre, rigoureusement

12 Witold Gombrowicz, lettre à Jean Dubuffet, le 14 juillet 1968, in Jean Dubuffet & Witold Gombrowicz, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1995, p. 25.

du même ordre, que le jeu des mouches autour du globe d'une lampe éteinte au matin¹³. »

LE CHOIX DE LA PAROLE

Pour autant, on ne saurait ne rien dire, arrêter tout raisonnement, arrêter d'essayer de comprendre ce qui se passe dans l'expérience. Bien au contraire. C'est en la formulant que l'on peut faire évoluer la pensée. Ne rien affirmer, c'est ne pas se donner la possibilité de reconnaître ses erreurs et rester pour toujours dans le malaise de l'incertain. Sans doute vaut-il mieux se contenter de ce que l'on a aujourd'hui, en attendant patiemment que le temps de l'expérience advienne encore et encore, sans doute vaut-il mieux donner du crédit au raisonnement de ce jour, en admettant sa métamorphose future.

Quant à la conscience de ne pas être totalement maître de sa pensée, on perçoit tout de même, avec Dubuffet, la possibilité d'un salut : « J'ai toujours eu foi, malgré l'illogique, malgré l'absurde, dans la possibilité de déchirer, au moins pour des instants fugaces (qu'on peut peut-être s'entraîner à prolonger) cet écran du conditionnement de la culture¹⁴. »

13 Alberto Giacometti, *Écrits, Articles, Notes et Entretiens*, nouvelle édition revue et augmentée, coll. Savoir. Sur l'art, Hermann Éditeur, Paris, 2007, p. 354.

14 Jean Dubuffet, lettre à Witold Gombrowicz, le 16 juillet 1968, in Jean Dubuffet & Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 28.

Il serait donc possible d'apercevoir parfois une sorte de vérité nue. Plus de cadre, plus d'écran. Nous pourrions sentir que notre pensée est juste, puisque quelque chose s'est éclairé, puisque c'est l'évidence même, quand bien même on ne saurait pas bien dire pourquoi.

Plutôt que de considérer les incertitudes de la pensée et les manques de la parole comme des impuissances, il est loisible de les entrevoir comme des possibilités infinies de découvertes infinies. Du moins apparaît-il que ces deux états extrêmes existent, qu'ils se succèdent dans un mouvement perpétuel, du désespoir à l'espoir et de l'espoir au désespoir, de l'arrêt à l'action et de l'action à l'arrêt, comme une respiration vitale. « Selon qu'on la considère comme ce qui nous attire sans fin ou comme ce qui nous échappe à l'infini, l'infinité sera solution continuée ou problème éternel, c'est-à-dire mystère¹⁵. » Nous pouvons voir la recherche de l'inévident comme ce qui nous donnera infiniment à penser, à dire, sans cesse à comprendre, et donc à grandir.

Alors, sans nous prendre trop au sérieux, parlons tout de même, car nous sommes mouches, d'accord, et nous tournons en rond – mais mouches qui pensons et mouches qui parlons, ce qui n'est pas rien.

15 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 49.



Émile-Antoine Bourdelle, *Homme à la cruche*, vers 1900, bronze, hauteur environ 30 cm, Musée Bourdelle, Paris



Jean Dubuffet, *Limbour crustacé*, 1946, huile sur toile, 116 x 89 cm, The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington

LE FOND ET LES CREVETTES

TORPILLES

En art, il n'y a presque rien à dire. Mais dans ce presque rien, qui est l'inévident, se trouvent, il me semble, à peu près toutes les aspirations humaines, du moins celles qui donnent à l'homme sa sérieuse attirance pour les choses d'ordre métaphysique ou spirituel. L'attitude de l'homme face à son monde découle très directement du fait qu'il cherche il ne sait trop quoi, qu'il agit il ne sait trop pourquoi – peut-être que c'est parce qu'il meurt, et encore, s'il ne mourait pas, peut-être agirait-il encore comme cela ? C'est l'homme atteint du syndrome de la crevette, savoureusement décrit par Dubuffet : « Regardez faire une crevette dans un trou d'eau à marée basse, observez l'instant qu'elle reste immobile ; dans ce moment une passion, très rapidement grandissante, prend possession de tout son être, impétueuse, incoercible, atteint en une seconde un paroxysme de voltage et dans une détente irrésistible, pfuitt ! projette la bestiole dans une direction où dirait-on une nécessité l'appelle d'urgence ? Quoi faire ? Il n'y a rien là où la voici maintenant mais déjà – observez – elle n'était pas même encore parvenue en ce nouveau point où la voici maintenant que déjà, et son immobilité

frémissante le traduit, une nouvelle passion s'allume en elle – tout étant oublié de sa précédente extase – une nouvelle lueur se fait en elle sur... on ne saurait bien sur quoi à dire vrai – quelque chose comme le bonheur, l'apaisement, le but, la réalisation de son être, la solution des problèmes qui motivent son agitation incessante, la clef de sa condition – et avec une si éclatante évidence et un appel si pressant qu'elle part de nouveau comme une torpille dans une nouvelle direction où, cette fois comme l'autre, il n'y a rien¹⁶. »

Voilà décrit notre héros, qu'une impulsion pousse vers on ne sait trop quoi, mais de manière, semble-t-il, vitale. Et il faut bien un fond pour ce héros, car l'homme n'est pas seulement en lui-même, il est au monde.

AU-DELÀ DU TROU D'EAU

Le décor dans lequel l'homme évolue n'est pas uniquement son environnement proche, son « trou d'eau à marée basse ». C'est aussi un « fond », dit Pierre Schneider, abyssal. « Les yeux de qui se tient debout, détaché des sens rampants, regardent au loin. Ils voient ce que nous ne pouvons saisir, fixent ce que nous ne saurions comprendre. À la sensation du plein et de la présence où nous étions enfouis, ils opposent celle

¹⁶ Jean Dubuffet, *op. cit.*, p. 12-13.

du vide, de l'absence. Nous nous découvrons limités dans l'illimité, figures finies sur fond sans fin¹⁷. » L'œil de l'homme debout peut prendre contact avec la profondeur infinie, l'espace à la fois vide et plein d'imperceptible. C'est dans cet espace que naissent les dieux, dans cet espace qu'il n'y a rien d'intelligible, mais que tout revêt un caractère d'absolu. Dans ce fond immense Giotto peut faire communiquer Saint François et les oiseaux, c'est ce fond que Mondrian cherche à transcrire dans son essence, c'est dans ce gouffre qu'existent les figures de Giacometti.

Et voici l'homme, crevette dans l'océan. Il me semble que l'art n'est que le reflet de cette crevette et de cet océan. Finalement ce n'est qu'une image, pour dire : l'art, c'est l'homme, et c'est le monde. Facile, certes. Mais ça n'est rien d'autre. Et les artistes n'ont rien fait d'autre que de révéler notre perte et notre fulgurance, notre irrésolution et notre foi, bref, notre inévidance. Ils la sondent et la révèlent, que ce soit avec extase, indifférence, ou angoisse terrible. L'inévidance n'est donc pas issue de l'œuvre, mais du monde, et si l'œuvre en est empreinte, c'est qu'elle reflète ce qui se trouve hors d'elle, l'immensité, le vide, la patrie des dieux.

17 Pierre Schneider, *Alberto Giacometti. « Un pur exercice optique »*, Hazan, Paris, 2007, p. 19.

Pour cette raison je crois qu'il est encore possible, sans que ce soit préjudiciable à un artiste contemporain, de relever le caractère sacré de l'œuvre d'art. Ce n'est pas religieux dans le sens où on l'a longtemps entendu, cela ne se réfère à aucun dieu, aucun dogme. Le caractère sacré de l'œuvre, c'est ce qu'elle révèle de l'homme et de l'immense inexplicable, ou c'est du moins à peu près cela. Même pour Picasso, ce caractère essentiel devait être dicible : « Quelque chose de sacré, voilà. C'est quelque chose comme ce mot-là qu'il faudrait pouvoir dire, mais les gens le prendraient de travers, dans un sens qu'il n'a pas. Il faudrait pouvoir dire que telle peinture est comme elle est, avec sa capacité de puissance, parce qu'elle est "touchée de Dieu". Mais les gens le prendraient à faux. Et pourtant c'est ce qui se rapproche le plus de la vérité¹⁸... »

18 Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure Bernadac & Androula Michael, Gallimard, Paris, 1998, p. 153.



Miquel Barcelò, *Cite sesgardo*, 1990, technique mixte sur toile, 80 x 100 cm, collection particulière



Pablo Picasso, *Ulysse et les sirènes*, 1947, Ripolin et graphite sur panneaux de fibrociment, 360 x 250 cm, Musée Picasso, Antibes



Taddeo di Bartolo, *Enfer, Les gloutons* (détail), 1396, fresque, Collégiale Santa Maria Assunta, San Gimignano

12 août 2010

Continuons tous autant que nous sommes
à nous arracher les membres à coup de dents,
à nous piétiner les jointures,
à nous cracher dans la bouche
et à danser,
et dans cette danse macabre,
et malgré les pendus du bal,
j'y suis, alors, que voulez-vous,
j'y reste.

8 septembre 2011

Il y a ce poids effarant lorsque l'on se pose, lorsque l'on tente de se calmer. Il y a cette angoisse sourde, ce sentiment de perte, cette mélancolie collante et lourde sur les épaules, les reins, les jambes. Ce sentiment d'être égaré, de ne pas être un, d'être mille, et la peur d'y réfléchir car au fond, la réponse à la question, c'est la peur.

Mais il arrive également que l'on se sente unifié enfin, unique. Sentir que l'on est exactement là où l'on doit être, que là sont la beauté, le calme, la raison. Nous sommes doubles et opposés, liés par un équilibre précaire, qui vacille d'un côté, de l'autre. C'est un balancement perpétuel. La splendeur et l'effroi de l'existence : mais sans cela, on s'ennuie.

L'EXPRESSION DU DRAME

« Si quelqu'un, du haut d'une guérite élevée, s'amusait à considérer le genre humain, comme les poètes disent que Jupiter le fait quelquefois, quelle foule de maux ne verrait-il pas assaillir de toutes parts la vie des misérables mortels ! Une naissance malpropre et dégoûtante, une éducation pénible et douloureuse, une enfance exposée à la merci de tout ce qui l'environne, une jeunesse soumise à tant d'études et de travaux, une vieillesse sujette à tant d'infirmités insupportables, et enfin la triste et dure nécessité de mourir¹⁹. »

ART MÉDECINE ?

Peut-être les considérations de Nietzsche sur l'art sont-elles justes. Peut-être l'art est-il une illusion qui sert de stimulant à la vie, de remède à la conscience de l'absurde. « C'est ici, dans ce suprême péril de la volonté, que s'offre l'art, comme un magicien qui guérit et qui sauve ; lui seul est capable de transformer les pensées de dégoût nées de l'horreur et de l'absurdité de l'existence en représentations

19 Érasme, *Éloge de la folie*, traduit du latin par Jean-Charles Thibault de Laveaux, Mille et Une nuits, Paris, 1997, p. 61.

qui rendent la vie possible : nous voulons parler du *sublime*, par quoi l'horreur est maîtrisée à travers l'art, et du *comique*, où l'âme se décharge à travers l'art du dégoût de l'absurde²⁰. »

À partir de la sensation de mourir sans cesse, de la vue de l'horreur dont nous sommes capables, et même, de la conscience existentialiste d'être libre, trop libre, peuvent s'installer l'angoisse, le mépris pour l'humain, et le désir de ne surtout pas participer à cette mascarade. L'art, selon Nietzsche, serait comme un voile tiré entre l'homme et le monde, pour rendre au premier la vie moins hostile, un artifice nécessaire pour ne pas sombrer dans le dégoût et la folie.

Ce voile n'est pas, comme on pourrait l'entendre, un mensonge. Il n'est pas là pour nous faire croire que tout est bien. Il nous montre peut-être le monde différemment, mais tel qu'il est, c'est-à-dire horrible et sublime. Quand bien même il y aurait de l'horrible, peut-être simplement la découverte du sublime suffit-elle à ce que l'œuvre agisse comme un remède. Nietzsche parle également de la décharge provoquée par le comique, de cette expiration soudaine qui délest le dégoût. Le rire comme expulsion, spasme hystérique, ne dure qu'un instant, mais suffisant.

20 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction nouvelle et présentation de Cornélius Heim, Denoël, Paris, 1964, p. 48.

DE L'HORREUR

Il y a bien des artistes dont la vocation est de déchirer le voile, pour révéler ce que serait, selon eux, la véritable condition de l'homme : horreur et violence. C'est le cas, par exemple, de Marina Abramović. Dans une performance de 1974, *Rhythm 0*, elle place sur une table, à destination du public, soixante-douze objets et, durant six heures, donne cette consigne : « Faites de moi ce que vous voudrez ». Elle rend compte en ces termes, *a posteriori*, de ce qui s'est produit : « J'ai réellement été violée : ils arrachèrent mes habits, ils enfoncèrent des épines de rose dans mon estomac, ils coupèrent ma gorge, ils burent mon sang, une personne a braqué le pistolet sur ma tête puis une autre s'en est emparée ». Ce fut, si l'on en croit ses mots, la démonstration sans appel de la violence dont chacun est capable.

Ici l'on s'insurge. Que pouvons-nous faire d'autre ? Les démonstrations de notre violence, dans l'histoire, abondent. Tant d'artistes d'ailleurs, après-guerre, se sont demandé : « Comment continuer à faire art ? ». La question fait toujours sens, même pour ma génération, même dans mon pays. L'expérience d'Abramović a remis au jour les facultés destructrices de l'homme, tout comme, du point de vue de l'artiste, la faculté qu'a l'homme de se laisser détruire. Et pourtant cette expérience me gêne. Il y a, dans ce travail, une certaine ambigüité. Car en disant : « Faites de moi

ce que vous voudrez » et en plaçant une arme sur la table, l'artiste s'attendait bien à cette sorte de résultat, et l'a même suscitée. Elle a mené son expérience, de manière clinique. Je ne mets pas en question l'intérêt de sa pièce. La performance a été très efficace. Mais ce qu'elle provoque m'apparaît comme un constat alarmant qui empêcherait toute projection vers autre chose. Et j'ai très vite envie de m'en détourner.

Otto Dix ou Max Beckmann eux aussi dépeignent la violence, mais l'effet de leurs œuvres m'est très différent. Tout comme devant l'œuvre d'Abramović, les bras m'en tombent. Mais, étrangement, j'ai envie de continuer à regarder les œuvres de Beckmann et Dix, en appréciant infiniment l'air que je respire. Comme si ça n'était pas seulement violent, mais plus complexe. Peut-être est-ce dû à la mise en forme plastique, donc au décalage entre le réel et l'œuvre. Par exemple, Dix donne à ses personnages un caractère grotesque, apportant, au sein de la vision tragique des visages mutilés, une forme de dérision. Cette étrange ambivalence, le fait qu'il n'y ait pas qu'amertume, mais aussi questionnement, fait que de l'informe naît cette sorte de vie qui pousse plus loin. Jankélévitch fait d'ailleurs parfaitement la distinction entre l'état de violence qui paralyse et celui qui anime, qu'il appelle d'ailleurs force : « La force féconde excite, inquiète, anime ce qu'elle défait ; où est passé, au contraire, l'ouragan de la violence, il n'y a plus que ruines et

décombres ; il n'y a plus, sur les cadavres, que le rictus grimaçant, rire figé dans un masque²¹. »

À LA VISION

Dans les années 1970, Zoran Music reprend les dessins qu'il a réalisés en 1945 à Dachau, et peint ce qu'il a vu : des cadavres aux visages figés dans une agonie indescriptible. Et pourtant, malgré l'effroi, le désarroi, l'implacable réalité des morts, il y a là une espèce de beauté qui n'est pas amour du macabre, mais lumière déchirante. « J'étais aveuglé par la grandeur hallucinante des champs de cadavres. De loin, ils m'apparaissaient comme des plaques de neige blanche, des reflets d'argent sur la montagne, ou encore pareils à tout vol de mouettes blanches posées sur la lagune, face au fond noir de la tempête au large. Quelle tragique élégance dans ces corps fragiles. [...] Cette beauté grandiose et tragique²². » Par son regard, l'artiste arrache ces cadavres à l'obscénité. En ne diminuant en rien le caractère terrible de ces visions et de son vécu, il rend à ces corps leur dignité, les replaçant dans la beauté du monde.

21 Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'Impur*, Flammarion, Paris, 1960, p. 188.

22 Zoran Music cité dans Bruno Duborgel, *Zoran Music. Un art de la métamémoire*, cat. exp., Musée Picasso, Antibes, 1995, p. 25.

BEAUTÉ DU LAID

L'homme recherche la beauté. Il a besoin d'accéder à quelque chose de plus grand que lui, qui ne pourrait pas s'altérer ni mourir. Mettre en forme cette beauté, c'est exprimer un idéal spirituel, philosophique ou idéologique.

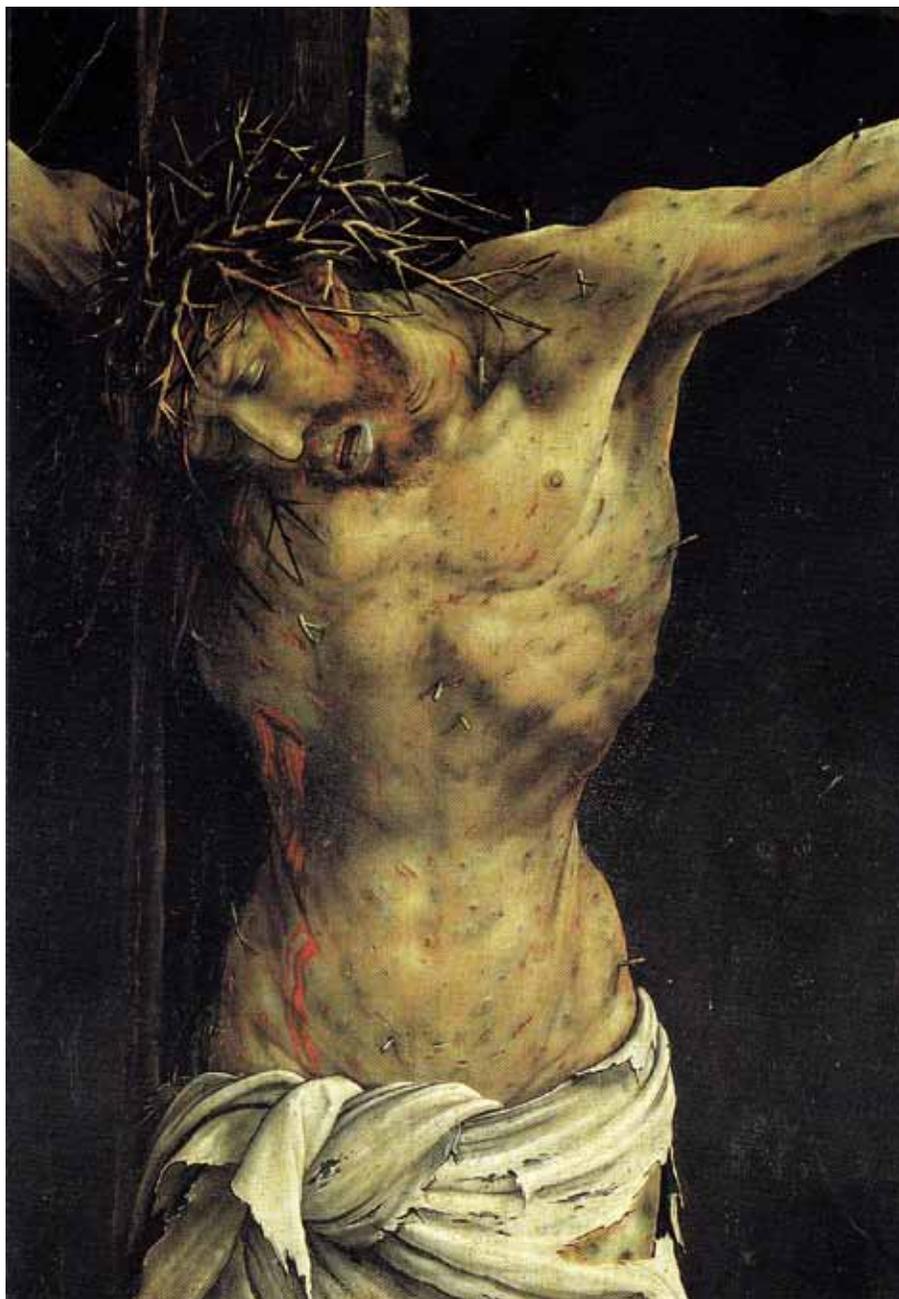
Mais l'homme ainsi s'éloigne de lui-même, en ne tenant pas compte des sentiments qui l'attirent tantôt vers la boue, tantôt vers l'absolu. La règle, les hautes vertus peuvent contenter l'esprit, mais ne disent en rien nos mouvements spasmodiques vers le plus et vers le moins, la vie et la mort. La beauté en ce sens peut devenir un charme sans fond, puisque le monde est beauté et laideur liées, contradiction.

Il est cependant tout aussi illusoire de ne vouloir montrer que la laideur. Ce serait nier l'humain, exercer une violence contre sa puissance de création. « Comme il y a deux laideurs, une laideur énergique et fondatrice, promesse et source de beauté, et une laideur affreuse, ainsi il y a deux formes de chaos, l'une qui est vacarme de l'improvisation et rumeur des pressentiments, l'autre qui est le néant et la mort²³. » La laideur, quand elle n'est pas pure horreur, peut être belle. On a compris que les portraits monstrueux de Picasso n'étaient pas violence négative, mais force

23 Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'Impur*, *op. cit.*, p. 189.

productive. La laideur difforme de ses visages et de ses corps est bouillonnement, expression, vitale, de la réalité dans sa complexité. « Il faut réveiller les gens. Bouleverser leur façon d'identifier les choses. Il faudrait créer des images inacceptables. Que les gens écument. Les forcer à comprendre qu'ils vivent dans un drôle de monde. Un monde pas rassurant. Un monde pas comme ils croient²⁴. »

24 Pablo Picasso, *op. cit.*, p. 141.



Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim, Crucifixion* (détail), vers 1510-1516, tempera et huile sur bois, 269 x 307 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar

6 mars 2012

J'avoue que je ne pensais pas comme ça dire longuement ce qu'il y a de terrible. Il y a bien ça en art, sûrement un peu de ce caractère médical, et un peu de ce caractère antimédical. Mais ce n'est pas que ça. Nietzsche et son histoire de l'art médecine, d'accord, mais ça n'est pas sûr sûr. On peut se dire qu'il a raison, mais si devant une œuvre, n'importe laquelle, ça ne vient pas à l'esprit, c'est que ça n'est pas seulement ça. Ce serait vraiment terrible que toutes les œuvres nous rappellent le vide, nous rappellent que nous sommes perdus, que nous sommes des presque rien. Ce serait trop de flétrissure. Les œuvres que l'on observe avec attention sont la plupart du temps agréables à regarder. Un Christ en croix peut être agréable à regarder parce que c'est beau. Et encore, c'est notre culture qui fait qu'on peut regarder un Christ en croix en se disant que c'est beau. Donc ça n'est pas un bon exemple. Alors je pourrais parler d'Adrian Schiess, par exemple, c'est facile, parce que ça ne fait pas très longtemps que je le connais. Quand on a trop lu les analyses des historiens parfois, on ne s'en rend pas compte, on ne pense plus avec ses yeux, avec ses émotions, mais avec ce qui est décrit dans les livres. Adrian Schiess fait des plaques assez grandes couvertes de peinture industrielle pour voiture. C'est très brillant, ça peut changer de couleur quand on se déplace et ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que la peinture a une profondeur, comme s'il y avait une surface en glaçage transparent et la couleur par en-dessous. Les plaques sont au sol et on y

voit tout ce qu'il y a autour. Le monde se reflète dedans, et la lumière, les reflets, font comme quand on regarde les yeux de quelqu'un. On a la profondeur physique de l'œil, et par-dessus les reflets de la lumière, et le monde déformé que l'on distingue mal, parce qu'il se perd dans le fond de l'œil et parce que les reflets le cachent un peu. Tout ça fait que ça bouge beaucoup, on est un peu perdu. C'est très beau. Je suis contente d'être là et de regarder, de tourner autour, de balancer la tête pour essayer de voir tout ce que je pourrais bien y voir, tout en sachant que je pourrais en voir bien plus, si ce reflet n'était pas là, si la plaque était posée différemment. C'est donc un peu caché, mais pas tellement frustrant. On peut être frustré de ne pas tout voir du monde, même si c'est devant les yeux. Mais finalement on accepte, puisque c'est bien aussi de ne pas tout voir, de ne pas tout embrasser, ça fait partie du mystère, et c'est ce qui me fait continuer à balancer la tête, pour essayer d'y voir clair.



Duane Hanson, *Tourists II*, 1988, polyvinyle polychromé à l'huile, technique mixte et accessoires, homme 180,3 x 91,4 x 45,7 cm, femme 167,6 x 83,8 x 53,3 cm, Saatchi Gallery, Londres

LE GROTESQUE N'ACCUSE NI NE SAUVE

Donc nous ne savons pas bien où nous allons, ni pourquoi, on oscille souvent entre émerveillement et effroi, et parfois même on vit dans les deux, et tout cela fait un joyeux potage, bien opaque.

Il existe un caractère compliqué, car contradictoire, que l'on nomme le grotesque. Si l'on regarde par exemple *Tourists II* de Duane Hanson, c'est assez frappant. Ces deux sculptures hyperréalistes représentent un couple de touristes que l'on identifie clairement comme américains. Ils en sont la parfaite caricature, surcharge pondérale sous moustache, chaussette, casquette et chemise hawaïenne. Ils sont gros, laids, et ont l'air idiots. Au premier regard je ris, je les méprise pour leur mauvais goût et leur médiocrité. Je ne doute absolument pas de ma supériorité.

Mais très vite je me crispe, car bien sûr j'ai honte. Je sens bien maintenant que c'est de moi que l'on se moque, et ma propre médiocrité m'est renvoyée de plein fouet. Je ne suis, finalement, pas si différente, et cela devient très inconfortable. Alors, pour sauver la face, je pourrais me mettre à les regarder comme des gens touchants, puisque humains, comme tout le monde... Certes, ils ont cet air bête, mais sûrement

c'est l'étonnement, moi aussi j'ai l'air bête quand je découvre quelque chose, j'imagine. Donc, dans l'affaire, personne n'est médiocre... mais quand même, ils sont très laids ! Mais non... En somme, je suis très embêtée.

Voici le grotesque : quelque chose de grinçant et de désagréable. On ne sait jamais s'il faut en rire ou en pleurer, tout en sentant qu'on n'a pas vraiment le choix, il vaut mieux en pleurer... mais alors, ça devient comique. On ne s'en sort jamais. Le grotesque finalement nous laisse seuls avec nos doutes, nous dit : vous ne savez pas où vous allez, débrouillez-vous, je vous montre juste à quel point vous ne savez pas où vous allez. Le grotesque n'est pas très sympathique.

4 janvier 2011

Le grotesque n'est pas une réponse, mais une question.
Il échappe aux codes, fait du lourd le léger et du léger le
lourd.

Le grotesque est épine dans le pied, renversement de
situation et délivrance.

Le grotesque est l'absurde et en rit, sauve de l'absurde par
le rire, mais reste absurde.

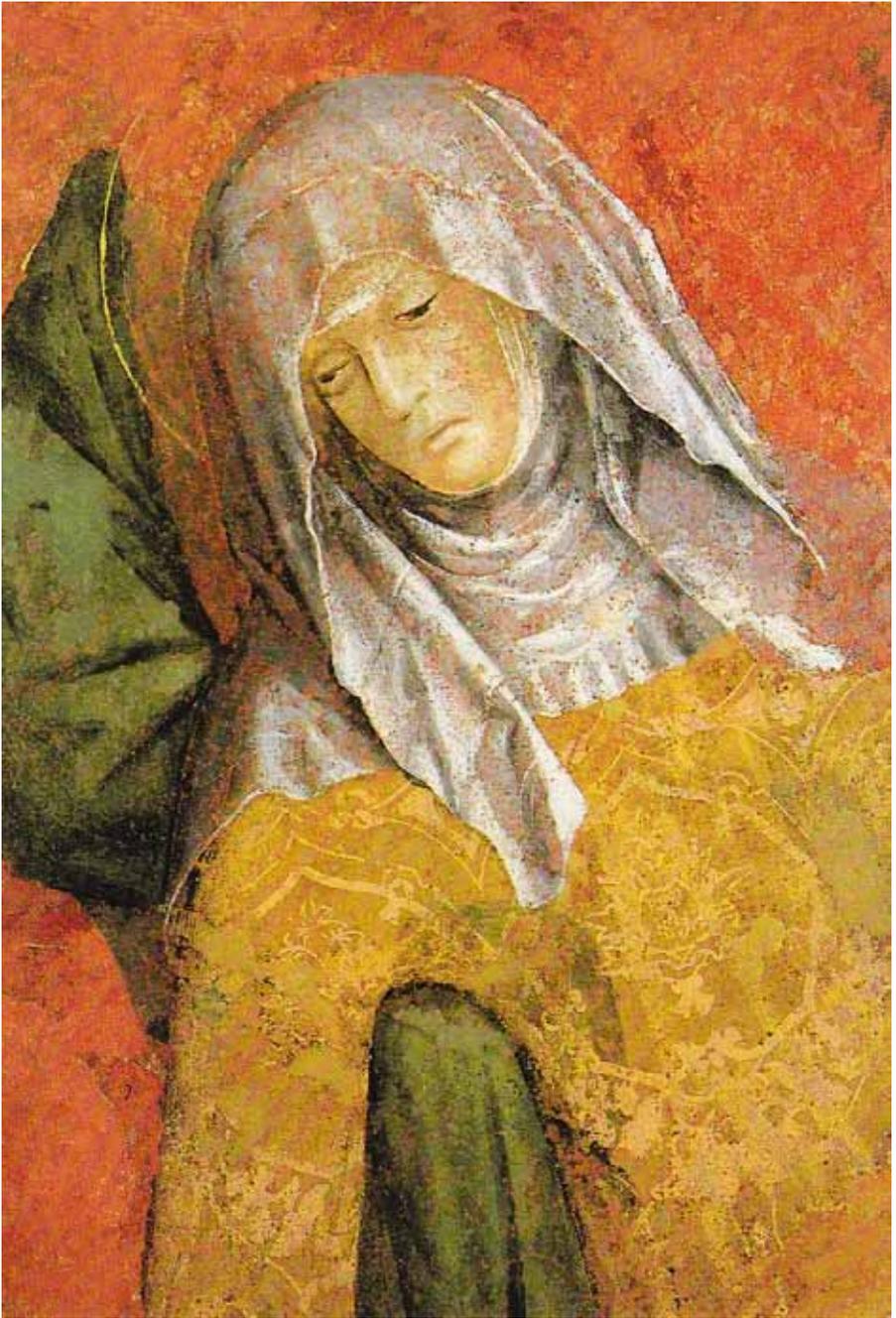
Il est démesuré, hors norme, inconvenant et dionysiaque.

Le grotesque est boue, excrément, crasse, poussière.
Il magnifie le trivial pour mieux mettre en évidence le
tragique.

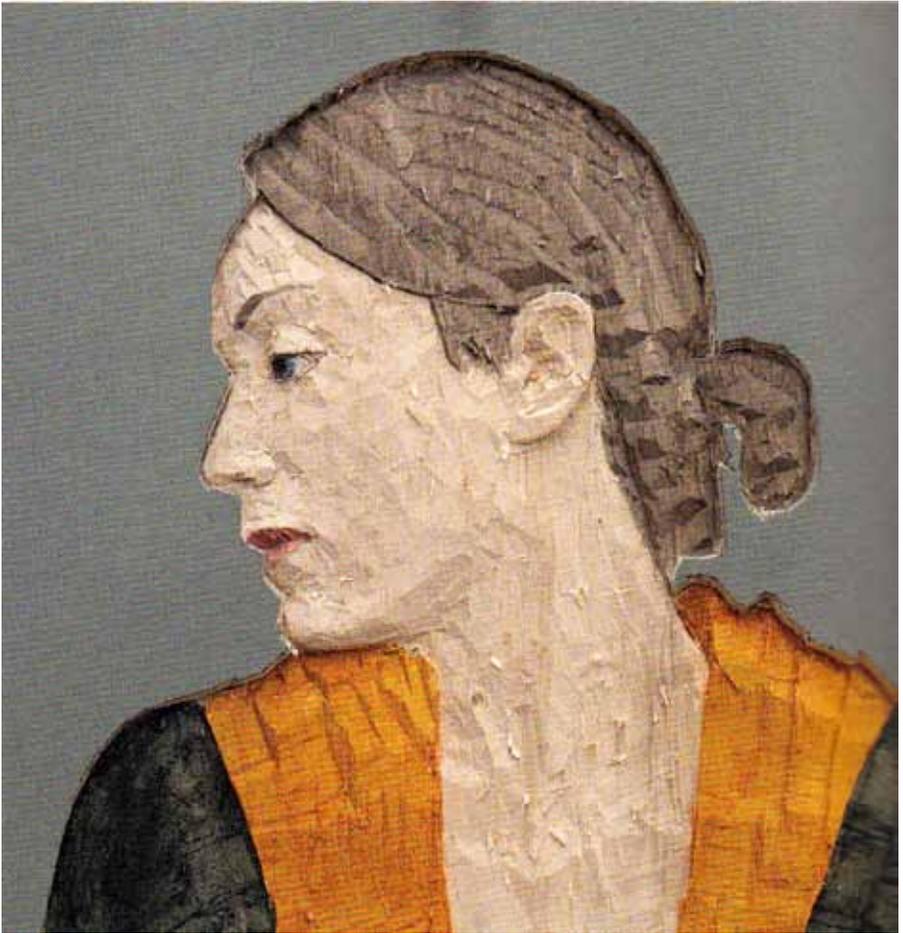
Le grotesque pointe la défaillance.

6 mars 2012

Pourquoi, nom de Dieu, faire ces têtes ? Et pourquoi les faire grotesques, ces têtes ? Je n'ai pas choisi qu'elle soient grotesques. Peut-être un peu, mais pas vraiment. Parce que, quand c'est grotesque, on ne sait pas bien ce que ça veut dire, et ça m'embête. Elles sont grotesques, je peux le dire, mais nom de Dieu, pourquoi ? Je voulais qu'elles aient de la gueule. Elles font la gueule, ah ça oui, et je ne sais pas vraiment pourquoi. Pourquoi a-t-on envie de faire des choses qui ont de la gueule, c'est un peu con, mais si ça n'a pas de gueule, c'est pas bon, c'est que ça ne vit pas. Déjà, ces têtes, elles sont bien ridicules, parce qu'elles veulent être toutes différentes, alors qu'elles sont bien toutes pareilles. C'est bien parce que je voulais les faire différentes et pareilles, mais je ne sais même pas pourquoi. Je ne sais pas ce que ça veut dire de les faire différentes et pareilles. Je ne sais pas ce que ça veut dire, des têtes grotesques : je le sens à peu près, mais pas complètement – ça m'embête beaucoup. C'est peut-être parce que je ne comprends pas le grotesque ? Mais quand même, ça n'aide pas, au contraire, c'est bien pareil, j'ai toujours rien compris, nom de Dieu, j'ai toujours rien compris.



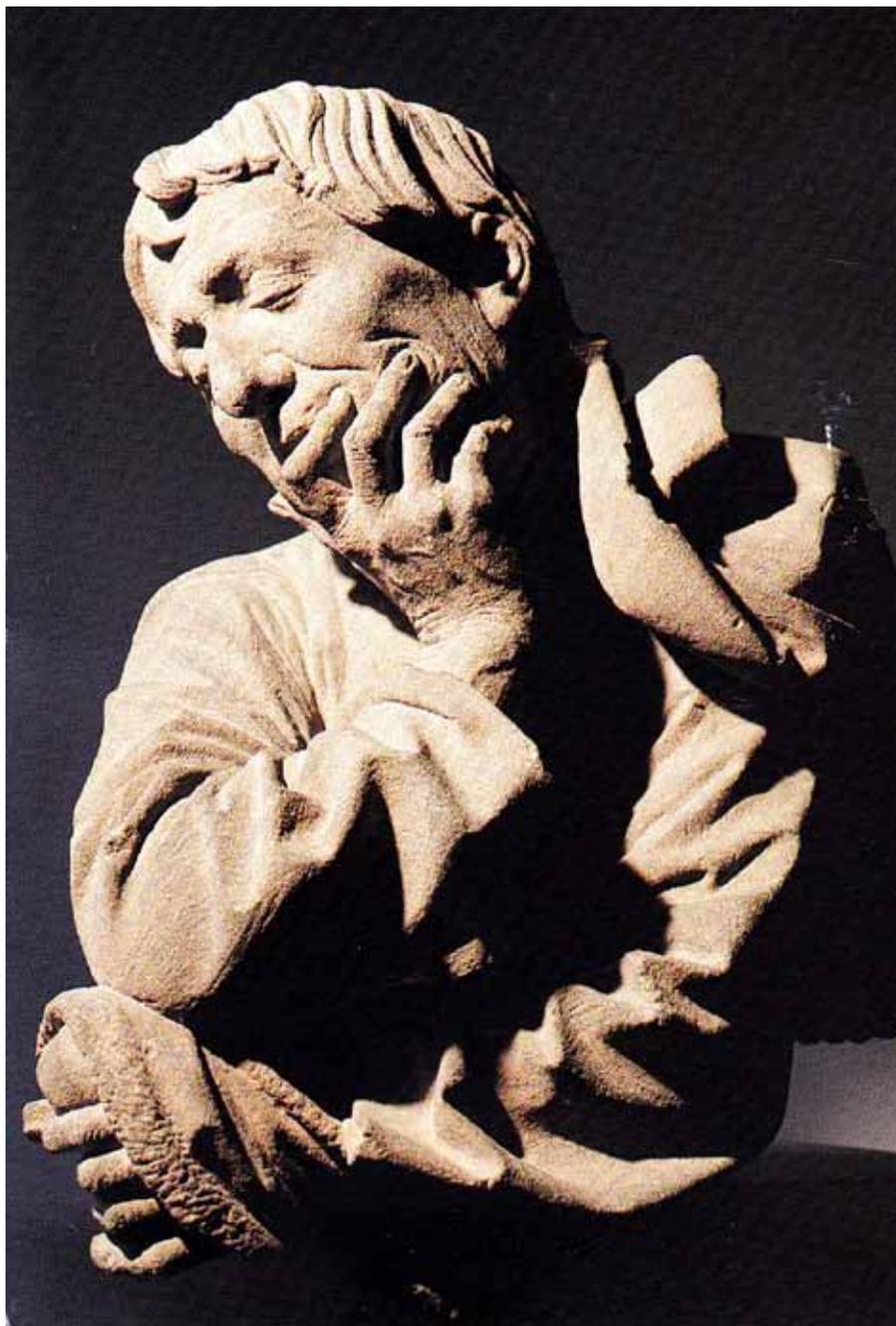
Pierre Spicre (? -1478 ?), *Virgine de la Déposition de croix* (détail), peinture murale, Musée Rolin, Autun



Stephan Balkenhol, *Relief-Tête (Femme, fond gris)*, 2010, bois peint, 60 x 59 cm, Courtesy Galerie Nosbaum & Reding, Luxembourg

22 mars 2011

Nous nous obstinons à naître. Nous créons pour naître et nous mourons à n'être plus rien. Chaque création est un embryon de naissance arrivé à terme, mais continuez le travail, Madame, ça n'est pas terminé, poussez encore. Les cris de votre naissance seront ceux des autres, quand vous mourrez. En attendant, poussez, à en rire et à en pleurer.



Nicolas de Leyde, *Buste d'homme accoudé*, avant 1467, grès rose, 44 x 32 x 31 cm, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg

28 octobre 2010

Agir. Ça rassure. Ça fait vibrer les cordes et ça émet des sons qui s'éteignent, mais lors de l'écoute, on a entendu. Être artiste, c'est peut-être partager des sons qui s'éteignent. C'est partager, c'est parler puis se taire, c'est se réconcilier à un moment avec l'autre, qui peut entendre, et puis c'est tout. Ça n'est pas grandiloquent, ça n'est pas tapageur, c'est parler de soi et donc de l'autre, s'il le veut bien, et puis plus rien. Ça n'est plus rien, ce n'est pas grave, c'est bien comme ça.



Brassai, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, 1945, tirage argentique sur papier, 40 x 30 cm, collection particulière

UN MONDE DES MONDES

ILLUMINATION

Comme le disait Bram van Velde : « La peinture aide à voir. Elle fait de la vie, de la complexité de la vie, quelque chose que l'on peut voir. Elle rend visible ce qu'on ne sait voir²⁵. »

Certes, nous percevons bien des choses, mais nous n'avons pas toujours le temps, ni la capacité de nous concentrer sur elles, ni de les comprendre. Nous baignons en effet dans une marmite d'informations. Nous devons rapidement trier et écarter ce qui nous paraît superflu. L'œuvre devant laquelle on s'attarde, en pointant un aspect du réel, joue le rôle d'un révélateur. En lisant un essai de philosophie, par exemple, il n'est pas rare de se dire qu'évidemment, à cela nous avons déjà pensé, nous le savions déjà. Cependant jamais auparavant nous ne l'avions formulé, et jamais cela n'avait été si clair.

Une œuvre peut illuminer un savoir que nous possédions dans l'ombre, et c'est peut-être pour nous l'une des raisons de la trouver belle, parce qu'elle rend le réel plus distinct. « Dans le moment où je fais ces

25 Bram van Velde, cité par Charles Juliet, *op. cit.*, p. 29.

peintures, puis ensuite encore dans les moments où je les regarde à mon mur, je découvre [...] tous les faits et phénomènes de tous ordres de la nature, de la vie de l'homme et de toute vie, les mécanismes de la matière, les mécanismes de la pensée ; c'est comme si de nouveaux yeux m'étaient donnés [écrit Dubuffet]²⁶. » Ainsi, l'œuvre peut provoquer cette sensation de tout à coup tout comprendre. Mais l'impression ne peut être que fugace, puisqu'au final, rien de plus n'a été compris. Sans ça l'éveil serait accessible à tous. Ce lien qui se crée entre le spectateur et le monde, par le biais de l'œuvre, est à mon sens un sentiment soudain d'unicité, de plénitude, où les doutes et les questionnements n'ont plus d'importance – d'où l'impression d'y voir clair.

DES FORMES POUR UNE QUESTION

Évidemment, le réel n'est pas seulement le monde qui m'entoure, une accumulation d'êtres et d'objets, ni l'image commune que nous nous faisons d'un homme, d'une pomme ou d'une cruche.

La réalité qui peut se trouver dans la représentation d'une pomme, d'une sensation colorée ou d'une ligne dans l'espace, c'est la singularité du regard de l'artiste, celle de ses expériences et de sa pensée. Si la singularité

26 Jean Dubuffet, *op. cit.*, p. 212.

du spectateur et celle de l'artiste s'entendent, une résonnance est possible.

Pourtant Jean Clair affirme : « Au regard de l'intemporel, [...] entre le taureau gravé par Picasso et les bouquetins ou les cervidés de Lascaux ou d'Altamira, il n'y a en effet pas de "progrès", ni même d'"histoire". L'*homo sapiens sapiens* a d'emblée atteint la perfection, et ne fait jamais que tenter de la retrouver²⁷. » Une forme ici en vaut une autre, puisqu'elles répondent toujours aux mêmes et éternelles questions. Mais les modalités de leur énonciation évoluent en fonction des époques, et prennent des formes toujours nouvelles. C'est ce qui fait la richesse de l'expression artistique, et il semble possible d'avancer dans l'immuable. « C'est tout à fait comme une grenouille qui saute : elle ne peut jamais franchir la même distance ou sauter de la même façon à chaque saut. Le chant d'un oiseau est peut-être ce qu'il y a de plus semblable à la répétition, mais si vous écoutez, lui aussi varie dans son insistance. C'est le mode d'expression humain que de dire la même chose et en insistant et nous insistons tous en variant l'emphase²⁸. »

27 Jean Clair, *Courte histoire de l'art moderne. Un entretien*, L'Échoppe, Paris, 2004, p. 7.

28 Gertrude Stein, *Lectures en Amérique*, traduit de l'anglais (États-Unis) et présenté par Claude Grimal, coll. Change sauvage, Christian Bourgois éditeur, 1978, p. 131-132.

LES PUISSANCES

Le caractère sublime d'une œuvre provient de l'intensité de la question, du regard actif que l'artiste porte sur le monde, de son acharnement à voir et à faire voir. L'art c'est « l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre²⁹ », disait Rodin. Il se forme donc un quatuor d'acteurs qui se répondent : le monde, l'œil, l'esprit et la main, ou le corps. Tout ceci constitue une grande machine à voir, à penser, à faire, qui devient puissance. Et cette puissance, c'est la capacité d'un homme à aller vers ce qui est en train d'advenir.

Les artistes que j'admire le plus sont ceux qui ont cette sorte d'engagement dans l'action et dans la recherche. Jean-Yves Jouannais note que « l'intelligence n'est pas un système isolé dont on jugerait la valeur en en faisant le tour, admirant ses proportions comme détournées dans un absolu de la puissance spéculative. L'intelligence, c'est précisément à quoi on la fait servir, le mouvement dans lequel on l'entraîne et les idées dont on lui confie la charge. Elle ne préexiste pas à son actualisation. [...] Hors de ses actions, elle n'est rien³⁰. » En somme, il faut que ça bouge.

29 Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, Paris, 1911, p. 12.

30 Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie. Arts, vie, politique – méthode*, Beaux-Arts Magazine-livres, Paris, 2003, p. 13.

LE SAISISSEMENT

Jusqu'à très récemment, je ne me sentais pas d'affinité particulière avec l'œuvre de Pierre Bonnard. Jusqu'à cette exposition au Cannel, en 2011, où d'abord je n'ai vu que de très belles peintures, des rapports étonnants entre le blanc et la couleur, des détails qui racontent des histoires, des carnations que l'on aimerait toucher. Et puis tout est devenu tellement évident. J'y suis rentrée, dans ces toiles, et même, j'ai pu aller au-delà. J'ai vu Bonnard peindre, de dos, puis je me suis mise près de lui, enfin j'ai vu par ses yeux, ses préoccupations, ses questions, ce qu'il pouvait ressentir. Ça peut sembler un peu présomptueux, mais c'est ainsi qu'il est devenu l'un de mes interlocuteurs.

Dans sa peinture des dernières années, j'ai pu voir un savoir immense accumulé, l'artiste demeurant incroyablement pudique et toujours en recherche. On sent très clairement que chaque toile est un recommencement car, chaque élément de nature étant toujours nouveau, il faut à chaque instant réessayer de le saisir. Sa peinture n'est ni complètement sereine, ni complètement angoissée, ni complètement claire, ni complètement sombre. Pas non plus parfaitement équilibrée, constante. C'est une peinture qui respire en écho au souffle de l'artiste. On peut y apprécier la composition, les couleurs, mais au fond, ce qui touche vraiment, c'est cette respiration, l'urgence avec laquelle Bonnard tente de rassembler tout ce

que son regard saisit. Ça donne une toile, et puis ça s'échappe, et il faut continuer, comme continuer de respirer, toujours. Dans une lettre à Matisse, Bonnard écrit : « Mais comme vision je vois chaque jour des choses différentes, le ciel, les objets, tout change continuellement, on peut se noyer là-dedans. Mais cela fait vivre³¹. »

L'ÉVIDENCE RETROUVÉE

Puisque je parle d'inévident, il semble assez improbable qu'une œuvre soit, à mes yeux, évidente. Et pourtant. Bien sûr, si l'on part du principe que l'évidence est le savoir absolu, l'entière compréhension, l'évidence semble impossible. Mais malgré mon raisonnement, j'ai l'intime sentiment que les œuvres que je chéris le plus sonnent justement comme de pures évidences. Un paysage de Bonnard en est une. *Jetée et Océan* (1914) de Mondrian également. Ces œuvres me paraissent vraies. Si douloureusement vraies qu'elles en deviennent plus vraies que nature. Ce ne sont pas des symboles. Ce sont des mondes dans notre monde, qui s'en font l'écho. Des mondes comme des miroirs déformants, terriblement fidèles.

31 Pierre Bonnard, lettre à Henri Matisse, fin février-début mars 1940, in Pierre Bonnard & Henri Matisse, *Correspondance 1925-1946*, préface de Jean Clair, introduction et notes d'Antoine Terrasse, coll. Art et artistes, Gallimard, Paris, 1991, p. 68.

Cézanne déjà remarquait qu'il semble impossible de représenter le monde tel qu'il nous apparaît, car « les objets se pénètrent entre eux... Ils ne cessent pas de vivre... Ils se répandent insensiblement autour d'eux par d'intimes reflets comme nous par nos regards et par nos paroles³². » Ainsi, rien n'est statique, tout se meut en d'infimes vibrations, d'infimes connexions, et le moyen qu'a trouvé Cézanne pour faire vibrer ses tableaux comme vibre le monde, c'est la couleur, qui devient forme et objet. C'est ainsi qu'on entre dans ses toiles et qu'on s'y sent chez soi.

Une œuvre que je trouve belle reflète mon monde si justement qu'il n'est presque rien à en dire, elle doit simplement être contemplée comme on contemple un univers où se trouve tout ce que l'on connaît, mais où tout est, cependant, différent.

ACHARNÉ AU VRAI

« Il me semble pourtant [dit Pierre Schneider] que ces têtes étaient de moins en moins des portraits, de plus en plus des approximations d'autres choses, de quelqu'un qui serait plus vrai qu'une personne

32 Paul Cézanne, cité in Véronique Wiesinger dir., *L'Atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, Fondation Alberto et Annette Giacometti-Centre Georges-Pompidou, Paris, 2007, p. 36.

33 Pierre Schneider, in Alberto Giacometti, *op. cit.*, p. 232.

réelle³³... » Bien sûr les têtes, les corps chez Giacometti ne sont plus vraiment des têtes ni des corps. C'est leur essence même, dans leur architecture et dans ce qu'il y a à l'intérieur, dans ce qui pourrait être quelque chose du vivant. Cependant *L'Homme qui marche*, sculpture de 1961, n'est pas l'homme qui marche, c'est cet homme-là dans son évidence. Peut-être que c'est parce qu'il en est réduit à son expression la plus simple, par sa forme extrêmement serrée, à peine quelques indices de chair sur un squelette minimal, qui suffisent à signifier ce corps singulier. Mais c'est peut-être aussi parce que cet homme marche sans marcher. Non que la sculpture ait arrêté sa course. Mais il y a quelque chose, comme un contrepoint à son élancement, qui la cloue au sol, cela tient à ces pieds énormes, à cette jambe, devant, tendue comme une cale. À mieux y regarder, de profil, la jambe droite, dans le prolongement du tronc et de la tête, fait penser à un fin corps qui chute, alors que la jambe gauche est là, frêle, pour empêcher la catastrophe. C'est peut-être l'idée de la marche comme figure même de l'existence de l'homme, en ce qu'elle est une chute toujours retenue, en ce qu'elle n'avance pas vraiment.

Ce qui fait l'œuvre de Giacometti est si juste, outre sa forme, c'est l'engagement acharné de l'artiste dans

33 Pierre Schneider, in Alberto Giacometti, *op. cit.*, p. 232.

sa recherche. C'est criant dans ses écrits comme dans son œuvre. Une des phrases les plus marquantes que j'aie pu lire vient de lui : « Je ne sais pas si je suis un comédien, un filou, un idiot ou un garçon très scrupuleux. Je sais qu'il faut que j'essaie de copier un nez d'après nature³⁴. » Manifestement il ne se saisit pas bien lui-même, mais ce dont il ne doute absolument pas, c'est qu'il doit tenter de copier ce nez. Et justement il a bien essayé, il n'a pas arrêté. Même s'il se savait toujours dans l'échec, il a continué à chercher. Car quand on le regarde bien, ce nez, toujours il s'échappe, comme les objets sous les yeux de Cézanne. Il n'est jamais semblable à lui-même. Qu'on se concentre, on finit par ne plus le reconnaître. Il n'est plus un nez. Il faut pouvoir le rattacher à nouveau au visage, et le visage au cou, le cou au corps, et ainsi de suite, jusqu'aux orteils. Le nez fonctionne avec le corps, le corps fonctionne avec l'espace. Le modèle sans son ensemble, sans les infimes variations de chaque instant, sans cette sensation que ce qu'il y a au-dedans pousse la forme au-dehors et que le vide du dehors soutient la forme pour éviter qu'elle se répande, sans tout cela, le modèle devient autre chose que le modèle.

Or l'espace autour du modèle n'est pas pour

34 Alberto Giacometti, *op. cit.*, p. 166.

faciliter les choses. C'est même à travers lui que le nez s'échappe. Car Giacometti voit partout la profondeur, c'est-à-dire cet espace infini, vertigineux, qui sépare toutes choses. « Même résiduelle [remarque Pierre Schnieder], la ressemblance est affaire de mesure : la distance qui sépare le nez de l'oreille, celle qui va des yeux du poseur à ceux du peintre... Or "la profondeur" où plonge le regard de Giacometti est démesurée. Elle condamne tout ce qu'il y aperçoit à une disproportion impensable, qui reflète le sentiment qu'il a de sa propre infinitésimalité et fait qu'il ne perçoit le modèle qu'au sein de l'immensité vertigineuse où il vit³⁵. »

35 Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 88.



Georg Baselitz, *G. Kopf*, 1987, hêtre et peinture à l'huile, 99 x 65,5 x 58,5 cm, Ludwig Museum, Budapest

23 janvier 2012

Je fais une petite tête, je la moule, je la tire.

J'agrandis la petite tête, j'agrandis la petite tête, j'agrandis la petite tête, la petite tête est grande.

Je moule la grande tête. Je tire la grande tête, je regarde, je protège la grande tête, je moule la grande tête, je tire la deuxième grande tête.

Je tire la troisième grande tête, je peins la troisième grande tête, je vernis la troisième grande tête et je vernis la deuxième grande tête, je regarde.

Je tire la quatrième grande tête, je tire la cinquième grande tête, je tire la sixième grande tête, je tire la septième grande tête, je tire la huitième grande tête.

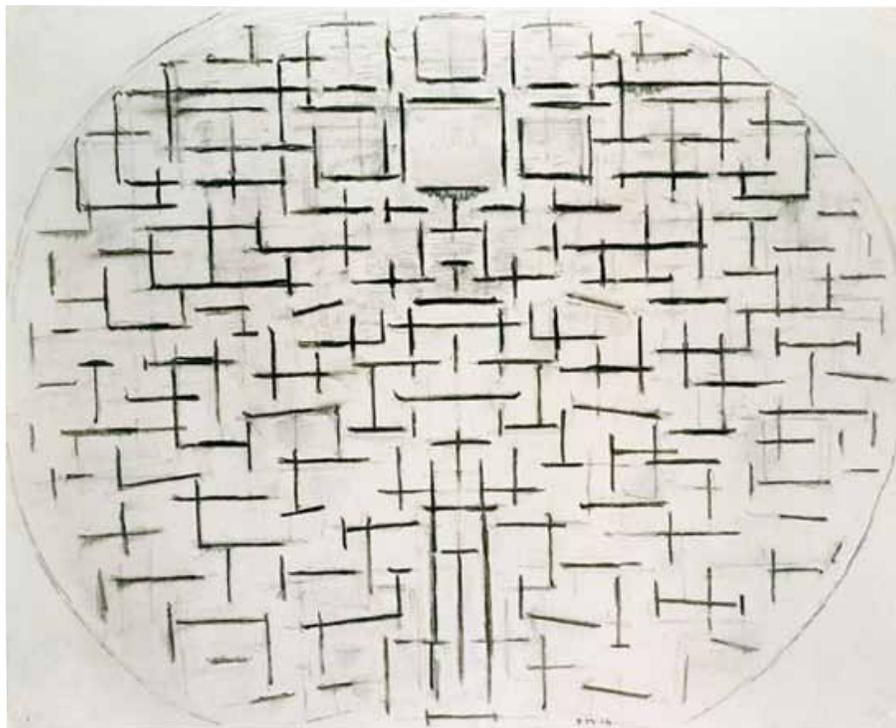
Je peins la quatrième grande tête, je chauffe la quatrième grande tête, je peins la cinquième grande tête, je peins la sixième grande tête, je maroufle la septième grande tête.

Je tire la neuvième grande tête, je peins la neuvième grande tête, je chauffe la neuvième grande tête, je tire la dixième grande tête, je peins la dixième grande tête, je fonds la dixième grande tête.

Je tire la onzième grande tête. Je repeins la sixième grande tête, je chauffe la sixième grande tête, je peins la huitième grande tête au chaud.



Gislebertus, *Le Jugement dernier* (détail), XII^e siècle, moulage du tympan du portail de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun réalisé par Jules Fontaine, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris



Piet Mondrian, *Jetée et Océan 4*, 1914, fusain sur papier, 51 x 63 cm, Gemeentemuseum, La Haye



Henry Moore, *Seated Figures*, 1931, plume et encre, crayon et aquarelle sur vélin, 37,4 x 27,3 cm, The Henry Moore Foundation, Perry Green

S'ÉGARER ET S'Y RETROUVER

« Ne demande jamais ton chemin à qui le connaît. Tu risquerais de ne pas t'égarer³⁶. »

SE PERDRE

Je suis incapable d'élaborer un projet précis avant sa réalisation. Si je le faisais, j'aurais le sentiment que la réalisation deviendrait secondaire, donc inutile. Cela impliquerait aussi que l'œuvre ne serait que simple support du sens qui lui a été donné, sans qu'elle puisse jamais s'en tirer. Une œuvre doit pouvoir s'ouvrir. Il m'est d'ailleurs habituel de voir l'œuvre non comme un réponse, mais comme une question, une grande question qui aurait peut-être un petit caractère de réponse. « Une sculpture n'est pas un objet, elle est une interrogation, une question, une réponse. Elle ne peut être ni finie, ni parfaite. La question ne se pose même pas. Pour Michel-Ange, avec la *Pietà Rondanini*, sa dernière sculpture, tout recommence³⁷. »

36 Rabbi Nahman de Bratslav, cité par Gérard Garouste in Gérard Garouste avec Judith Perrignon, *L'Intranquille : autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, L'Iconoclaste, Paris, 2009, p. 9.

37 Alberto Giacometti (1957), cité in Véronique Wiesinger dir., *op. cit.*, p. 79.

Pour moi, chaque pièce n'est peut-être pas un recommencement, mais au moins une étape, surtout pas un aboutissement. Cette étape me fait avancer ou reculer, selon la chance que j'ai. Parfois ça marche, parfois non, le rythme n'est jamais le même, mais quand on a la conviction nécessaire, ça avance, même quand ça recule. Et pour que la conviction soit tenace, il faut accepter de se perdre, c'est important, même si c'est très inconfortable. Car la perte est féconde. Comme il s'agit d'un espace immensément vide, tout est toujours à construire. Il faut pouvoir ramener à soi les objets, les pensées éparses, les expériences, pour tenter de comprendre où ça mène. « Comprendre ! Il s'agit bien de comprendre !... Depuis quand un tableau est-il une démonstration mathématique³⁸ ? »

Peut-être que se perdre, c'est comme être debout et regarder au loin l'inquiétant infini. Alors peut-être que, lorsque l'on crée, on ne fait rien d'autre que se créer des dieux, des réponses rassurantes, mais dont on sent bien qu'elles sont insuffisantes. Quoi qu'il en soit, c'est dans l'égarement que naissent les surprises. Quand on sait, on n'attend rien de mieux que ce que l'on sait, d'où l'ennui. Et l'ennui, le roi nous le dira, est la chose la plus mortifère pour le bien portant. Il ne faut pas oublier que si l'art est une richesse pour

38 Pablo Picasso, *op. cit.*, p. 130.

l'esprit, c'est surtout un divertissement qui aurait bien convenu au personnage de Giono³⁹. « Pense que la peinture ce n'est plus un métier ni un travail. c'est presque une maladie. Ce n'est pas un *modus vivendi* ni une façon de vivre, c'est. au contraire. une forme de DESMOURIR⁴⁰. »

LE VERTIGE

Bien sûr il ne s'agit pas de travailler seulement d'instinct, il y a tout de même le désir de tendre vers quelque chose, de rendre telle impression et de la mettre en forme. Dans l'équation entre toujours une part de hasard. Ainsi parle Nicolas de Staël : « Je crois, pour autant que je puisse me contrôler, je cherche toujours à faire plus ou moins une action décisive de mes possibilités de peintre et lorsque je me rue sur une grande toile de format, lorsqu'elle devient bonne, je sens toujours atrocement une trop grande part de hasard, comme un vertige, une chance dans la force qui garde malgré tout son visage de chance, son côté virtuosité à rebours, et cela me met toujours dans des états lamentables de découragement. Je n'arrive pas à tenir, et même les toiles de trois mètres que j'entame et sur lesquelles je mets quelques touches par jour

39 Langlois dans Jean Giono, *Chronique I. Un roi sans divertissement*, Gallimard, Paris, 1948.

40 Miquel Barcelò, in *Miquel Barcelò. Mapamundi*, op. cit., p. 134.

en y réfléchissant finissent toujours au vertige⁴¹. » Ce vertige, c'est l'étourdissement de voir que ce qui se forme n'a pas été entièrement décidé, que le hasard y est pour quelque chose. Cela peut être frustrant, décourageant, soit que le résultat ne corresponde pas à ce que l'on attendait, soit que l'on se sente dépossédé de son travail.

Il semble cependant qu'il s'agit là d'un mal pour un bien. Car accepter que cela nous échappe, c'est choisir une forme de liberté, même si dérangement. Lorsque l'on ne se trouve pas dans la nécessité de suivre une idée jusqu'au bout, alors on peut tout faire. On s'offre la possibilité de se questionner infiniment, de s'étonner, et du coup, de faire s'étonner les autres.

L'IDIOTIE

« Il y a un mot en italien, en français aussi [dit Penone], c'est le mot "stupide". Stupide c'est une personne évidemment qui ne comprend pas, mais c'est aussi l'état de stupeur. L'état dans lequel on se trouve lorsqu'on ne comprend pas ce qui est en train de se passer. Cette stupeur est nécessaire dans la fabrication de l'œuvre parce que sans la stupeur et si quelqu'un n'arrive pas à être lui-même stupéfait de ce qu'il est en

41 Nicolas de Staël, *Lettres et Dessins*, présentés par Pierre Daix, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1998, p. 120.

train de faire, l'œuvre ne peut pas créer cette situation de stupeur chez le spectateur⁴². »

Être stupide pour connaître la stupeur, voilà, pour finir, un état important. L'artiste peut se servir de son idiotie pour qu'il en sorte quelque chose d'inattendu. Idiotie n'est pas naïveté – trop charmante, trop innocente. Ni non plus, évidemment, folie, qui a sa raison propre, et qui ne peut se placer ni pour, ni contre le sens commun. L'idiotie, elle, peut être un vêtement que l'on enfile. On peut se parer du caractère de l'idiot, de l'incohérent, de celui qui fait mine d'être sot, souvent pour ridiculiser tout ce qui fait parade de l'intelligence et du « grand art ». Ça peut être un outil de contestation. « L'artiste jouant l'idiotie, parce qu'il joue, parce qu'il raisonne jusque dans la comédie de son infamie, et qu'il désire rire au dépens des autres aussi, dont ceux qui, sur le sujet de l'art, aspirent à conclure, foule aux pieds ces images d'Épinal de "l'artiste véritable"⁴³. »

Pour ma part, je ne foule aux pieds aucune image, ni ne pars en guerre. Je fais ce que j'ai à faire, je cherche. Mais si je me sens ce caractère idiot, c'est que, de fait, je suis idiote. Certes, je n'ai pas tout vu, ni tout lu, et chacun sait à quel point c'est frustrant,

42 *Giuseppe Penone. Portrait de plasticien*, réalisation Frédéric Le Clair, coll. L'Art et la Manière, Arte France et Image et Compagnie, Paris, 2005.

43 Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 67.

mais là n'est pas vraiment le problème. Il va de soi que je ne sais pas rien, j'ai des avis, des convictions. Et pourtant il y a toujours une part de moi qui est tentée de tout remettre en question. J'ai bien l'impression, et j'en reviens à mon début, qu'il y a autre chose à comprendre, de particulièrement important, et que sans ça, je n'y comprends rien. Et je me méfie des gens qui savent. Savoir, c'est bien, mais il faut en faire quelque chose, aller au-delà. Alors oui, en ce sens-là, je suis idiot. Je n'y peux pas grand-chose, j'aimerais bien ne pas l'être, et paradoxalement, j'y tiens. Car comme le dit Penone, c'est parce qu'on est stupide que l'on peut se surprendre.

6 mars 2012

Qu'est-ce que j'ai dit ?

Tout, absolument tout, rien du tout.

Qu'est-ce que ça peut faire ?

Ça fait tout parce que ça vit, ça ne fait rien parce que ça n'avance à rien. Ça avance mais ça n'avance pas, ça avance et c'est bon à rien.

Ici c'est fini, mais ça ne fait toujours que commencer.

Je peux dire, en général : l'art c'est ça, ou ça, ou ça... mais rien du tout, rien de rien de rien du tout. Le général, il faut s'en méfier : c'est mi-figue, mi-raisin, le général.

Pourtant des fois ça marche, ça fait son effet, des fois ça rencontre une de ces sortes de vérités vraies, c'est, oh la la, c'est beau, c'est, oh la la, c'est vrai de vrai.

Changent les crevettes.

Ce qui a été dit jusqu'ici, c'est que l'artiste ne fait que se débattre avec l'inévident, le fouiller, le révéler, le chanter. C'est loin d'être une découverte, c'est même une évidence, mais c'est ce qui fait qu'aujourd'hui encore, l'art doit pouvoir envisager le mystère comme un aspect du réel.

Le nœud que j'ai pointé n'a bien sûr pas été dénoué. Il ne peut l'être, car la clef de tout ceci, c'est l'énigme. Et puis, finalement, à la question : « Mais pourquoi faites-vous cela ? », c'est toujours : « Parce que », et surtout : « Parce que j'aime ça ».

« Le sens de ces arborescences et de ces plumages ? Quel sens élucider à l'amant qui tourne jusqu'à l'épuisement comme une toupie en répétant sous mille formes que son aimée est belle, et finalement des hoquets, rien que des hoquets : le sens, c'est qu'il l'aime⁴⁴. » L'amour, n'est-ce pas, est un mystère.

44 Jean Dubuffet, *op. cit.*, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES

CRITIQUE ET PHILOSOPHIE

Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant. Essais et conférences*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Arnaud François, Frédéric Fruteau de Laclos *et al.*, coll. Quadrige. Grands textes, Presses universitaires de France, Paris, 2009 (é. o. 1934)

Jean Clair, *Courte histoire de l'art moderne. Un entretien*, L'Échoppe, Paris, 2004

Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traduction du latin et du grec par François Rosso, Flammarion, Paris, 2007

Érasme, *Éloge de la Folie*, traduit du latin par Thibault de Laveaux, Mille et Une nuits, Paris, 1997

Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'Impur*, Flammarion, Paris, 1960

Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Éditions du Seuil, Paris, 1980

Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Beaux-Arts Magazine-livres, Paris, 2003

Cyril Morana & Eric Oudin, *Petite philosophie des grandes idées : L'Art*, préface d'André Comte-Sponville, Groupe Eyrolles, Paris, 2010

Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction nouvelle et présentation de Cornélius Heim, Denoël, Paris, 1964

Pierre Schneider, *Alberto Giacometti. « Un pur exercice optique »*, Hazan, Paris, 2007

Gertrude Stein, *Lectures en Amérique*, traduit de l'anglais (États-Unis) et présenté par Claude Grimal, coll. Change sauvage, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1978

ÉCRITS D'ARTISTE, CORRESPONDANCES ET ENTRETIENS

Pierre Bonnard & Henri Matisse, *Correspondance 1925-1946*, préface de Jean Clair, introduction et notes d'Antoine Terrasse, coll. Art et artistes, Gallimard, Paris, 1991

Jean Dubuffet, *Prospectus : et tous écrits suivants*, t. II, réunis et présentés par Hubert Damisch, Gallimard, Paris, 1967

Jean Dubuffet & Witold Gombrowicz, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1995

Gérard Garouste avec Judith Perrignon, *L'Intranquille : autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, L'Iconoclaste, Paris, 2009

Alberto Giacometti, *Écrits, Articles, Notes et Entretiens*, nouvelle édition revue et augmentée, coll. Savoir. Sur l'art, Hermann Éditeur, Paris, 2007

Charles Juliet, *Rencontres avec Bram van Velde*, coll. Le Grand pal, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 1978

Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète. Prose. Poèmes français*, traduction nouvelle, préfaces et notes de Claude Mouchard & Hans Hartje, coll. Le Livre de poche, Librairie générale française, Paris, 1991

Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure Bernadac & Androula Michael, Gallimard, Paris, 1998

Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, Paris, 1911

Nicolas de Staël, *Lettres et Dessins*, présentés par Pierre Daix, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1998

CATALOGUES D'EXPOSITION

Bruno Duborgel, *Zoran Music. Un art de la métamémoire*, Musée Picasso, Antibes, 1995

Henry Moore. *L'atelier*, textes de Dominique Viéville, Anita Feldman, David Mitchinson *et al.*, Éditions du musée Rodin-Hazan, Paris, 2010

Miquel Barcelò. *Mapamundi*, textes de Jean-Louis Prat, Jean-Luc Nancy et Caroline Edde, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 2002

Veronique Serrano dir., *Bonnard et Le Cannet : dans la lumière de la Méditerranée*, Musée Bonnard-Hazan, Le Cannet-Paris, 2011

Stephan Balkenhol, textes de Laszlo Glozer, Andreas Franzke, Richard Leydier *et al.*, Actes Sud-Musée de Grenoble, Arles-Grenoble, 2010

Véronique Wiesinger dir., *L'Atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, Fondation Alberto et Annette Giacometti-Centre Georges-Pompidou, Paris, 2007

LITTÉRATURE

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, suivi de *Le Théâtre de la cruauté*, présentation d'Evelyne Grossman, coll. Poésie, Gallimard, Paris, 2003

Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin*, Mercure de France, Paris, 1974

Jean Giono, *Chronique I. Un roi sans divertissement*, Gallimard, Paris, 1947

Franz Kafka, *La Métamorphose*, traduction et présentation par Bernard Lortholary, Flammarion, Paris, 1988

Vladimir Nabokov, *Pnine*, traduit de l'anglais par Michel Chrestien, Gallimard, Paris, 1962

Francis Ponge, *Le Parti-pris des choses* (1942), précédé de *Douze petits écrits* (1926) et suivi de *Proèmes* (1948), coll. Poésie, Gallimard, Paris, 1991

Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja, recueillies et présentées par Jean-Louis Maunoury, coll. Libretto, Phébus, Paris, 2002

Paul Valéry, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*, édition présentée, établie et annotée par Michel Jarrety, Gallimard, Paris, 2000

AUDIO ET VIDÉO

Giuseppe Penone. Portrait de plasticien, réalisation Frédéric Le Clair, coll. L'Art et la Manière, Arte France et Image et Compagnie, Paris, 2005

Vladimir Jankélévitch. Un homme libre – L'Immédiat – La Tentation, CD audio, Frémeaux et Associés, Vincennes, 2004

TABLE DES MATIÈRES

CE JE-NE-SAIS-QUOI	6
Que dire ?	6
Le parce que	8
De l'importance de l'inévident	10
PENSÉE ET LANGAGE	17
La parole inquiétante	17
Énonciation difficile d'une pensée limitée	20
Le choix de la parole	22
LE FOND ET LES CREVETTES	27
Torpillés	27
Au-delà du trou d'eau	28
L'EXPRESSION DU DRAME	37
Art médecine ?	37
De l'horreur	39
À la vision	41
Beauté du laid	42
LE GROTESQUE N'ACCUSE NI NE SAUVE	49
UN MONDE DES MONDES	60
Illumination	60
Des formes pour une question	61
Les puissances	63
Le saisissement	64
L'évidence retrouvée	65
Acharné au vrai	66
S'ÉGARER ET S'Y RETROUVER	75
Se perdre	75
Le vertige	77
L'idiotie	78
BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES	84

Mémoire de fin d'études réalisé sous la direction d'Anne Bertrand
dans le cadre du DNSEP Art présenté durant la session de juin 2012
à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg,
Pôle Alsace d'enseignement supérieur des arts