

# Discours de Flaran

Sur l'art contemporain en général  
et sur la collection de Plieux en particulier



L'abbaye de Flaran  
Photo F. Chabot, 2002

à Nicholas Fox Weber

*Soleil couché et vent  
or parti, et vent de rien qui souffle  
(là, le néant moderne) ?*

Stéphane Mallarmé  
*Pour un tombeau d'Anatole*

*Ce discours, dans une forme légèrement différente et plus brève, a été prononcé le dimanche 13 juillet 1997, en l'église abbatiale de Flaran (Gers), lors de l'inauguration de l'exposition PLIEUX À FLARAN (collection du château de Plieux)*

*Mesdames,  
Messieurs,*

la collection du château de Plieux, tous les ans à la même époque, doit le quitter, afin de laisser la place, dans les salles et sur les murs qu'elle occupe ordinairement, à la grande exposition de l'été – en l'occurrence, cette année, une exposition de Christian Boltanski, « Derniers jours », qui s'est ouverte hier.

Parmi les divers lieux d'accueil qui se proposaient cette fois, en France et à l'étranger, j'ai donné la préférence à l'abbaye de Flaran, parce qu'elle offrait la possibilité incomparable d'un accrochage aux abords du cloître, et surtout à l'intérieur de cette église abbatiale elle-même, chef-d'œuvre de l'art cistercien, où j'ai l'honneur de m'adresser à vous aujourd'hui.

L'art contemporain, tel du moins qu'il est représenté à Plieux, a tendance à désarçonner à tel point certains de nos visiteurs, pour peu qu'ils aient omis de suivre l'un ou l'autre des épisodes précédents de l'histoire de l'art, depuis Cézanne ou Mondrian, mettons, Schwitters ou Malevitch, Duchamp ou Beuys, qu'ils croient facilement à une plaisanterie – autant dire une *mauvaise* plaisanterie. Faute de s'être vu offrir plus tôt d'autres occasions d'établir avec lui une certaine familiarité, peut-être ; faute d'intérêt, de désir ou de curiosité de leur part dans le passé, sans doute ; faute, surtout, d'avoir entretenu avec assez de soin leur système personnel d'information, ces personnes sont tellement surprises par ce qui leur est montré qu'elles crieraient facilement au scandale, et croiraient volontiers, comme la fameuse Mme de Pourtalès à la première audition du *Sacre*, en 1913, qu'on a décidé de se moquer d'elles. C'est l'art contemporain dans son ensemble, parce qu'elles ne lui trouvent pas d'autre explication, souvent, qui est assimilé par elles à la farce, quand ce n'est pas aux farces et attrapes, à la provocation, voire à l'escroquerie.

Il arrive qu'elles n'y voient rien du tout. Or cette impression n'est pas complètement fausse. Je souhaiterais montrer que, si elle n'est pas non plus complètement vraie, bien entendu, sa part de vérité est non seulement précieuse, mais *essentielle* – par quoi je veux dire qu'elle touche véritablement à l'essence.

Il me souvient de visiteurs de l'exposition Kounellis à Plieux, il y a quelques années, qui avaient acheté leur billet, qui avaient fait le tour de toutes les salles de l'exposition, et qui étaient revenus au bureau de l'accueil pour demander : « Mais elle commence où, votre exposition ? On a traversé un tas de salles, mais on n'a pas trouvé l'entrée... »

En fait ils avaient tout vu, tout ce qu'il y avait à voir, mais ils n'avaient rien vu. Ils avaient vu, ou croyaient avoir vu, qu'il n'y avait rien. Je souhaiterais montrer qu'ils n'avaient pas tout à fait tort – pas tout à fait raison, bien sûr, mais pas tout à fait tort.

L'art contemporain – tel du moins, encore une fois, qu'il est représenté à Plieux, et aujourd'hui à Flaran, donc, mais plus généralement en l'une de ses expressions, ou de ses tendances, que je crois compter parmi les plus hautes –, l'art contemporain, autant ne pas le cacher, a quelque chose à voir avec le *rien*, voilà ce que je pense. Par la même occasion, il a quelque chose à voir avec le sacré.

Giorgio Agamben, le grand philosophe italien, vient de ressortir des limbes où Michel Foucault lui-même ne l'avait pas repérée la figure infiniment complexe, et tragique, et belle, de *l'homo sacer*, ce maudit, ce paria, cet homme qui était si peu de chose, tellement *personne*, tellement *rien*, dans la Rome la plus antique, qu'on pouvait le tuer sans qu'il y eût homicide<sup>1</sup>. C'est de *sacer*, bien entendu, que vient notre *sacré*.

C'est parce que l'art contemporain a quelque chose à voir avec le rien ; c'est parce que l'artiste, comme l'écrivain – on le sait au moins depuis Ulysse, depuis le cyclope et l'épisode de la caverne – a quelque chose à voir avec Personne, avec Ce qui n'a pas de nom, autant dire avec Dieu, mais aussi avec l'Innommable ; c'est parce que Personne et le rien ont quelque chose à voir – mais *qu'y a-t-il à voir*, justement ? –, avec le sacré ; c'est pour toutes ces raisons, qui bien entendu n'en font qu'une, qu'il me semblait particulièrement désirable, et opportun, que la collection de Plieux fût accrochée ici, dans cette église aux volumes admirables, à la spiritualité presque intacte, pleine de beaux abîmes pour l'espace, pour le vide, pour l'œil et pour le pas.

Si cette exposition avait un thème secret, bien peu secret, ce serait à peu près celui-ci : que serait pour nous un *art sacré*, aujourd'hui ?

\*

Il faut remonter au désastre. Ce n'est pas bien difficile, car le désastre a nombre de visages, et le temps passerait-il sur lui que pourtant il ne serait jamais loin. Mais il faut remonter au plus grand des désastres. Il faut remonter à la question d'Adorno – que vous me pardonneriez de rappeler encore une fois, alors qu'elle est si souvent convoquée – sur la possibilité d'écrire encore des poèmes, après Auschwitz. Elle méritait d'être élargie, et elle l'a amplement été, par Adorno lui-même, ou par Maurice Blanchot : « Retirement et non pas développement. Tel serait l'art, à la manière du Dieu d'Isaac Louria qui ne crée qu'en s'excluant. » Ainsi parle *L'Écriture du désastre*<sup>2</sup>.

Si la poésie est inadmissible ou put paraître telle, après les camps de la mort, c'est que toute parole est passée par la bouche des bourreaux. C'est que toute idée de la beauté classique, ou toute idée classique de la beauté, fut aussi leur idée, et aussi leur beauté. C'est qu'ils ont interprété mieux que quiconque non seulement Wagner ou Richard Strauss, mais Mozart et Schubert. C'est qu'ils ont porté aux nues non seulement Nietzsche ou Karl Schmidt mais Rilke, et Goethe lui-même, et jusqu'à Hölderlin. C'est que notre humanité – voici *l'inhabitable*, pour la pensée, et ce qui la rend impensable – est la même que la leur. C'est que les gardiens des camps étaient d'excellents pères de famille, de parfaits camarades, des maris comme les autres : Boltanski nous les montre à la taverne, ou bien en famille, tout souriants près de l'arbre de Noël, le petit dernier dans les bras. C'est que le sens a construit les camps, aligné vers eux les voies ferrées, trouvé la formule meurtrière des gaz, justifié l'injustifiable, et pendant ce temps composé des poèmes, écrit des opéras, organisé des expositions d'art. C'est que tout sens est compromis, que toute image est souillée, que toute beauté est salie, que tout être a honte de se montrer<sup>3</sup>.

L'art de la seconde moitié du XXe siècle, bien loin de relever de la farce ou de la plaisanterie, et bien qu'il fasse la place à l'humour, à un humour souvent plutôt grinçant, au demeurant, est sans doute le plus grave, le plus profondément tragique, de toute l'histoire de l'humanité. Aucun, jamais, ne fut plus éloigné du divertissement, serait-il métaphysique. C'est qu'il a dû se poser, à la suite d'Adorno, à la suite de Blanchot, à la suite de Fautrier et de ses *Otages*, à la suite et en la personne de Christian Boltanski, certes, la question de sa propre existence, de son admissibilité, de sa décence ou de son obscénité.

Il y a une indéniable *aphasie* de l'art contemporain, et pas seulement des arts plastiques ; de la musique aussi bien, et certainement de la littérature : qu'on songe à Luigi Nono et à ses admirables *Fragmente-Stille, a Diotima* ; qu'on songe à Robbe-Grillet et sa haine tant proclamée du sens ; qu'on songe bien sûr à Beckett, à *Godot*, à *Fin de partie*. Qu'on songe à Roger Laporte et à sa *Voix de fin silence*, qu'il tire du Premier Livre des Rois, dans la traduction d'Emmanuel Levinas : « *Et après le tremblement de terre, un feu : l'Éternel n'était pas dans le feu. Et après le feu, une voix de fin silence. Quand Elie l'entendit, il s'enveloppa le visage de son manteau, il sortit et se tint à l'entrée de la caverne.* »

Laporte se demande : « ...et si j'écrivais du moins : l'Œuvre est impossible ? A quoi bon ? Par cette seule phrase, je ne dirais rien et pourtant je ne pourrais rien ajouter<sup>4</sup>. »

On entend bien qu'il n'y a pas de limite, dans cette lignée-là, aux exemples possibles. Qu'on songe encore, toutefois, à Paul Celan, que je ne peux pas ne pas nommer ici, bien sûr : *Il y avait de la terre en eux, et ils creusaient*. O einer, o keiner, o niemand, o du : Wohin gings, da's nirghendin ging ? Ô un, ô nul, ô personne, ô toi : où ça menait, si vers nulle part ?<sup>5</sup>. Mais qu'on songe à toute poésie de toute époque, aussi bien, à toute parole oraculaire, que constitue comme telle son refus même d'un sens trop immédiat, des mots ou des tournures trop répandus, des images trop claires et que rien ne distingue du flot trivial de parler, d'être et de figurer : de ce retrait constitutif, l'art contemporain n'est qu'une exaspération pudique, et révoltée.

Comment produire encore de l'art, quand par décence on ne veut plus rien dire, plus rien vouloir, plus rien montrer ? Comment produire encore du sens, quand tous les moyens du sens vous répugnent ?

J'ai choisi de mettre en avant, ici, la réponse infiniment délicate – et même sensuelle, veloutée, plus riche et plus moirée que les plus belles couvertes impériales tang – la réponse d'un artiste qui est peut-être le moins connu, le plus *anonyme*, serais-je tenté de dire, malgré son nom retentissant, de tous ceux qui sont ici rassemblés. Les questions que nous venons d'évoquer, Frederic Matys Thursz, artiste américain d'origine biélorusse, né français, au Maroc, au sein d'une famille juive, les complique, les enrichit et les aggrave par un télescopage d'ailleurs bien prévisible avec la grande tradition hébraïque, qui interdit la figuration du vivant – tradition dont il faudra bien un jour, entre parenthèses, analyser précisément le rôle dans l'élaboration du grand mouvement *abstrait* du XXe siècle, dont elle constitue, avec Mark Rothko, avec Barnett Newman, Ad Reinhardt ou Robert Ryman, un des courants les plus féconds, les plus profondément fondés en âme.

C'est Jean Frémon qui suggère cette piste, et ce souhaitable champ d'études à venir, dans son excellent petit livre sur Ryman. Il y rapporte aussi l'anecdote, qui à première vue n'a rien à voir – mais qu'est-ce que *voir*, décidément, dans ces deux expressions étranges, *avoir quelque chose à voir*, ou *n'avoir rien à voir* ? –, l'anecdote selon laquelle Marie-Hélène von Kügelgen,

l'épouse d'un peintre ami de Caspar David Friedrich, s'exclama indignée, la première fois qu'elle vit le *Mönch am Meer* (*Moine au bord de la mer*) : *Mais il n'y a rien à voir, pas de bateau, pas même un monstre marin !*

« En effet, dit Frémon, il n'y avait qu'un minuscule personnage vu de dos face à la mer que n'éclairaient que quelques rehauts blancs à la crête des vagues, et dans un ciel immense à peine la trace quasi horizontale du plané d'un ou deux oiseaux. La dame n'était pas seule, on sait combien le tableau devait surprendre les spectateurs les plus avertis, Heinrich von Kleist, Achim von Arnim, Clemens Brentano...

« Depuis la radiographie a montré que Friedrich avait peint là des bateaux qu'il a par la suite fait disparaître ; autrement dit, il a compris que *moins il y aurait à voir plus fort serait le pouvoir de suggestion du tableau*<sup>6</sup>. » (C'est moi qui souligne.)

Comment être peintre lorsqu'on se refuse, comme fait Frederic Matys Thursz, sinon tous les moyens de la peinture, du moins toutes ses voies coutumières ? Il faut tout reprendre au commencement. Il y a un côté adamique, dans la peinture contemporaine ; mais cet adamisme ne renvoie pas tant au jardin d'Eden et au premier matin du monde qu'au lendemain du désastre, à l'Allemagne année zéro et à *l'anus mundi*. L'art invente son langage comme si personne n'avait parlé avant lui. Thursz va jusqu'à produire lui-même ses pigments. Il invente sa matière, il invente ses couleurs, mais comment inventer ses significations ?

Le plus sûr est encore la mort, comme on sait. Et plus précisément le cadavre : « Peindre, c'est tenter de rentrer dans son propre cadavre », écrit Jean-Paul Marcheschi<sup>7</sup>. Il y a même ce qui suit le cadavre, « ce je-ne-sais-quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue », comme disait après Tertullien l'évêque de Condom<sup>8</sup>.

*Ashes to Dust* (« Cendres en poussières »), le tableau monochrome gris-noir qui est à gauche de l'autel, ici dans le chœur de l'abbatiale, à ma droite tandis que je vous parle, est un *tombeau*, au sens le plus littéral du terme. On connaît de longue date les *tombeaux* de la poésie, tels que les aima la Pléiade et le symbolisme encore, du *Tombeau de Du Bellay* à ceux de Théophile Gauthier, de Verlaine ou d'Edgar Allan Poe ; et non moins ceux de la musique, comme le *Tombeau de M. de Blancrocher*, de Couperin, ou bien le *Tombeau de Couperin*, de Ravel. La peinture, elle, jusqu'à présent avait peu dressé de tombeaux, sauf à considérer comme tels les grands *Hommages* à la Fantin-Latour, où l'on voit les disciples pieusement réunis autour de l'effigie du maître, comme dans *L'Hommage à Delacroix*. Thursz, lui, prend le thème littéralement, plus littéralement qu'il n'a jamais été pris dans le passé, puisque son tableau devient lui-même une sépulture.

Vous réclamiez du sens, il descend, le voici. Les cendres de Hans Lünenborg sont mélangées à la peinture. L'homme devient un tableau. Il n'y a pas d'image, pourtant nous sommes au cœur de l'art, au cœur du sens, au cœur de l'évidence et du mystère, avec cette transsubstantiation de l'homme en l'œuvre. Et de quel plus beau destin posthume pourrions-nous rêver, surtout si nous étions peintre, que de finir en tableau ? Il m'a semblé juste que cet objet éminemment sacré, ce monument funéraire, ce tombeau, cet homme, soit ici au plus près du chœur du sanctuaire, dans la meilleure tradition chrétienne.

Thursz, qui voyait la peinture comme pure lumière, qui se définissait comme un peintre de la lumière, et qui concevait ses tableaux comme des irradiations, s'est toujours intéressé aux vitraux et aux églises, et plus qu'à toute autre à l'église du vitrail par excellence, à celle qui est

pour nous l'église des églises, Chartres, la cathédrale des cathédrales. Il aimait s'y souvenir de cet autre artiste aussi différent de lui que possible, apparemment, mais qui l'a obsédé sa vie durant et qu'il appelle un *père*, Chaïm Soutine.

« Des peintres aussi divers que Chaïm Soutine et Barnett Newman, écrit-il, étaient éblouis par la silhouette de Chartres : *Jews painting the diadem of Chritiandom in the twentieth century before and after the Holocaust*. [...] Je pense à Soutine et à nos ancêtres biélorusses des ghettos de l'Europe centrale, ancêtres que je partage aussi avec Rothko et Newman, et qui vécurent à travers les pogroms et périrent dans l'Holocauste. » Il s'étonne – sans s'en étonner vraiment, sans doute – que le plus proche héritier pictural de Soutine soit De Kooning plutôt que Newman et Rothko *who were his genetic descendants*.

La peinture, curieusement, pour lui, est une affaire de famille, en effet, de filiation, de généalogies. A Paris il évoque deux pères : Cézanne et Soutine ; à New York ce sont d'autres oncles, *et des myriades de parents*. S'il cousine avec De Kooning, c'est à travers Soutine, bien entendu, mais aussi à travers l'exigence, commune, que le tableau *ait l'air de venir d'être peint*.

Le peintre le plus proche de lui, cependant, c'est Rothko – bien qu'il préfère la matière de Fautrier : « Partagé entre Rothko et Fautrier, dit-il, je voulais les deux. » Cependant, s'il doit désigner l'exposition qui plus que toute autre l'a mené « au niveau du sublime », et au plus près du point crucial de la peinture (*crux of painting*), c'est la rétrospective Rothko qu'il choisit, à la Marlborough Gallery, en 1971, juste après la mort de l'artiste : « Le déploiement de ces toiles demeure indélébilement gravé en moi comme l'essence même de la peinture *en tant que signification*. »

Ce n'est plus seulement la figuration, qui est ici dépassée, ou transcendée ; c'est l'abstraction elle-même : « Il y a au-dessus du physique de la peinture une spiritualité, une transcendance. Pour moi, la peinture, sa matière, sa couleur, sa lumière peuvent tout interpréter. Nous n'avons pas besoin de la figuration, de l'abstraction... La peinture par ses propres moyens peut diriger l'esprit vers l'inconnu. »

« La peinture est silence, écrit-il encore, sa couleur une intrusion comme l'est le bruit dans le royaume du silence. Pareille intrusion devient sensation, simulation, significations et dimensions simultanées qui ébranlent la fascination de l'absence vis-à-vis de la présence – un état élémentaire, mais non pas minimal, car l'élémentaire a la capacité du maximal. » Et de proposer cette équation-jeu de mots, proprement intraduisible en français, à cause des différents sens du mot anglais *matter* (*matière*, mais aussi *affaire*, *une affaire de...*) et en raison de l'absence d'un équivalent français à *timing* (*temporalisation*, *imposition du temps*) : LIFE IS A MATTER OF TIMING WHILE ART IS THE TIMING OF MATTER. *La vie est une matière de temps (une affaire de temps), tandis que l'art, c'est l'imposition du temps à la matière*<sup>9</sup>.

Beaucoup de ce que dit Thursz, et de ce qu'il a fait, pourrait être rapproché des propos et des accomplissements d'un artiste d'une génération bien antérieure, au point qu'il fait ici figure d'ancêtre, malgré sa modernité provocante, et le rayonnement intact de sa peinture, cet air qu'elle a *de venir d'être peinte*, pour le coup comme si elle était une source d'énergie perpétuelle, un peu à la manière du mythique *Organon* de Reich, mais en plus spirituelle. Profitant des magnifiques points de vue en profonds décrochements ogivaux que ménage cette église, et du relief supplémentaire dont nous gratifient les larges piliers, j'ai voulu qu'on puisse voir dans un même regard le vermillon *Perhaps / Diary*, de Thursz et les quatre jaunes du

vibrant *Homage to the Square (Started)* de Josef Albers. Albers était un homme profondément religieux, qui retourna dans ses vieux jours au catholicisme de sa jeunesse, ce catholicisme rhénan dont procèdent derrière maître Eckhart tous les tenants de la théologie négative et de la *divinité suressentielle, ce néant supra-essentiel*, pour quoi *aucun nom n'est adéquat* : un Henri Süso, un Tauler, un Ruysbrock l'admirable et – serait-on tenté d'ajouter si l'on disposait de deux heures ou de trois cents pages (et des moyens conceptuels adéquats pour fendre comme une mer six ou sept siècles d'ontologie fondamentale) – un Martin Heidegger. Albers aurait été heureux, Nicholas Fox Weber m'en assure, et je le crois sincèrement, de voir plusieurs de ses toiles, qui à ses yeux étaient autant d'icônes, accrochées dans une église.

Pour lui comme pour Thursz, la couleur était intensément spirituelle. Lui aussi s'est beaucoup intéressé au vitrail, quoiqu'il ne nous reste aucun exemple de ses réalisations dans ce domaine, car elles ont toutes été détruites au cours de la Seconde Guerre mondiale. Au Bauhaus, il ne faut pas l'oublier, Albers a dirigé un atelier sur le travail du verre. Ce qui l'avait incité à rejoindre cette école, qui est associée dans notre esprit à tellement de rigueur et de dépouillement modernistes, c'est un petit dépliant publicitaire, tout simplement, qui lui avait été distribué à Munich, et dont la couverture, de façon assez étonnante, au moins pour nous, figurait une cathédrale gothique, gravée sur bois par Lionel Feininger.

En tant qu'étudiant, puis en tant que professeur, Albers a été associé au Bauhaus plus longtemps que n'importe qui d'autre – plus longtemps que Gropius, plus longtemps que Paul Klee ou que Kandinsky, beaucoup plus longtemps que Mies van der Rohe : à Weimar d'abord, puis à Dessau, enfin à Berlin. C'est seulement lorsque l'école fut définitivement fermée par les nazis qu'il la quitta, en juin 1933. Il devait quitter l'Allemagne la même année, avec sa femme Anni : elle était juive, et le caractère de son œuvre à lui le désignait emphatiquement, de toute façon, à l'hostilité et aux persécutions du pouvoir nouveau.

Son enseignement aux Etats-Unis, notamment au fameux *Black Mountain College*, en Caroline du Nord, puis à Yale, serait d'un effet incalculable sur l'évolution de l'art dans le Nouveau Monde. Son influence sur le minimalisme américain n'est pas contestable. Pourtant il n'est pas lui-même un artiste minimaliste. Il n'est même pas un artiste américain. Son art est profondément européen, et ses fameux carrés, calculés au cordeau pour évoquer à la fois, en leur agencement suspendu, la force d'attraction de la terre et l'exponentielle élévation vers l'infini, ont l'intensité iconique de Madones de la Renaissance ou des plus hiératiques natures mortes hollandaises – je pense à celles de Kalf. Interrogé sur ses sources, cependant, « je descends de mon père, disait-il, et d'Adam, voilà tout<sup>10</sup> ».

Aucune autobiographie dans cette peinture, faut-il l'écrire ? Mais dans celle de Thursz encore moins, et pourtant ce monochrome vermillon si riche et si profond, tellement vibrant, aussi somptueux que dépouillé, qu'on peut voir ici sur le dernier pilier à gauche, dans la nef, à la croisée du transept, il s'intitule *Perhaps / Diary*. Certains des écrits de Thursz que nous avons déjà rencontrés sont rassemblés sous le titre *Fragments of a Torn Envelope, a Diary*.

Le *journal*, par définition, est la forme littéraire où sont le plus près d'être une même chose *écrire* et *être* – être et *peindre* aussi bien, car on peut supposer qu'il en va de même en peinture. J'aime à parler de *graphobie*, qui serait l'inverse de la biographie, plutôt le fait d'*écrire* sa vie, de la diriger comme une phrase, de la composer comme un livre, et ses journées, ses heures, comme autant de chapitres ou de paragraphes, d'*entrées*. Il est tentant de sauter de là – quoique le mot ne soit pas très heureux, je le reconnais – jusqu'à la *pinacobie*, qui serait le fait de la peindre (ou de la brûler, comme fait Marcheschi).

Thursz est inscrit dans *Perhaps / Diary* autant et plus que son beau-père Hans Lünenborg est incorporé dans *Ashes to Dust* ; mais, ainsi que le fait remarquer très justement Nicholas Fox Weber, les *Hommages au Carré* aussi sont des êtres vivants : « Totalement dénudés, ils ont réduit au minimum les interférences entre le communicateur et ses moyens de communication. Ils ont comblé la faille entre celui qui parle et ce qu'il dit, entre l'écrivain et ses mots, entre le peintre et son médium : Josef Albers et les *Hommages* ne font qu'un<sup>11</sup>. »

Tout art, depuis toujours, est présence de l'absence – et d'abord, qu'il s'agisse d'un tableau, d'une sculpture, d'un livre ou d'une symphonie, présence de l'artiste absent, présence plus forte que sa présence, précipité de présence en son absence. Je ne suis pas parmi vous, dit l'artiste en son œuvre. Pourtant j'y suis bien davantage que si j'y étais vraiment. Il n'est pas utile, je pense, en cette église, à côté de cet autel, et sans désir de profanation aucun, bien au contraire, de souligner les relations déjà souvent relevées de cette présence-absence avec l'Eucharistie. Ceci est mon corps, ceci est mon sang. Ceci est mon art, ceci est mon temps. Je serai toujours avec vous. Vous serez toujours avec moi.

L'art contemporain, et plus particulièrement la collection de Plieux, si je puis me permettre de le dire, se tient exactement sur cette lisière, en ce lieu impossible, intenable, en cette *u*-topie, ce non-lieu, entre l'absence et la présence, entre le silence et la parole, entre la profération et le retrait, entre le sens et le refus de sens, ou la totale ambiguïté.

Aucun bruit. Si la bouche est ouverte, ce n'est pas pour un cri : c'est pour l'obole des morts.

Christian Boltanski, à l'occasion de son actuelle exposition, voulait faire un “livre d'auteur”, comme on dit (mais en l'occurrence l'expression est particulièrement savoureuse), dont le principe eût été un effacement sous le regard : on l'aurait ouvert, on aurait vu quelque chose, mais ce quelque chose, du seul fait de son exposition à l'air, à l'œil, à la lumière, aurait aussitôt commencé de disparaître. L'image, dans pareil projet, comme la poésie française selon Mallarmé, « s'atteste intermittente : elle brille un laps ; l'épuise et attend<sup>12</sup> ».

Mais je pense surtout, ici, à l'œuvre de Jean-Paul Marcheschi, la plus exemplaire, certainement, de ce que j'essaie d'exprimer devant vous. Elle est un gigantesque dépôt de nuit, une dictée du sommeil et de l'inconscient, *une seule et longue phrase sans césure*, comme dit Saint-John Perse<sup>13</sup>, *à jamais inintelligible* : notée en hâte dans l'insomnie, griffonnée frénétiquement au réveil, récits de rêves et rendez-vous téléphoniques mêlés, pulsion débridée de tracer, obsessions, fulgurances, *remords*, le tout sur une *lecture de Dante*. Mais à peine est-elle phrase et parfois même avant, à peine est-elle portée sur le papier, à peine est-elle menacée de sens ou déjà grosse de pouvoir, de compromission et de stabilité, la voici aussitôt brûlée vive, livrée à la flamme, trouée, percée, persécutée, réduite en cendres. *Le Livre brûlé* : ainsi le rabbin Ouaknin appelle-t-il le Talmud<sup>14</sup>. Et Frederic Matys Thursz : « Dans l'atelier tout à une histoire, je garde tout, et quand je gâche un tableau je le racle avec un couteau et *je fais encore de la peinture avec la peinture que j'enlève du tableau*. Alors pour moi l'histoire de ma vie c'est cette matière, c'est quelque chose qui a l'air de cendres, de quelque chose qui brûle<sup>15</sup>. »

Le sens est comme le phénix : il renaît éternellement de ses cendres. De plus il a horreur du vide. De sa propre consommation il se recrée, il fait sens, il fait œuvre, il fait art. La flamme qui consume le papier et qui détruit l'écriture, chez Marcheschi, elle est elle-même une écriture, avec ses instruments, son vocabulaire, sa grammaire, ses images et ses absences d'images, son style et ses figures de style. *Ecriture du désastre*, pour le coup. Écriture de la résurrection,

aussi bien, ou du moins de la survie, du deuil, de la continuation. J'écris, donc je suis. Je brûle, donc je vis. Je peins, donc je ne suis pas mort. Le *donc*, dans chacune de ces propositions, est encore un peu de trop.

J'ai risqué moi-même après Roland Barthes, il y a déjà bien des années, le concept de *bathmologie*, science à demi plaisante des niveaux du langage. La bathmologie implique nécessairement une *métabathmologie* : car la tentation est grande, par exaspération des degrés byzantins du sens, par épuisement, par claire conscience de la vanité de leur dérobade en abîme, de donner un coup de poing ou de pied dans la spirale du sens, de l'écraser du talon ou de livrer ses arcanes au feu. Gestes barbares et chargés de sens, il va sans dire, et fondateurs de quelque chose, mais de quoi ? D'une civilisation ? D'un sens ? D'un art ? Si tout art est présence de l'absence, cet art-ci serait présence de son propre défaut, de son absence à lui. Or c'est encore une présence, qu'on ne s'y trompe pas. Et c'est encore un art, même si le regard, dans un premier temps, croit ne pas pouvoir s'en nourrir.

*Calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur*, dit le *Tombeau d'Edgar Poe*, auquel nous faisons allusion à l'instant. Ce vers de Mallarmé est aujourd'hui partout, et ce n'est pas sans raison. On en trouve un lambeau jusque chez Marcheschi, qui estime d'autre part, lui, que « les tableaux sont des blocs de silence. Ils sont comme un levain pour le sens, ils sont le sommeil de la langue<sup>16</sup> ».

C'est une grande part de l'art contemporain, et la meilleure, peut-être, que l'on peut dire *chue d'un désastre obscur*. Témoins, de part et d'autre de la nef, ici, ces deux *Archéologies* de Tàpies, vestiges, croirait-on, comme trouvés dans le sable, de civilisations éteintes. Ils portent des signes qui nous paraissent familiers, mais que nous ne comprenons plus : graphies d'une langue engloutie, idéogrammes dont le sens a coulé, *pure intention de signifier*<sup>17</sup> : flèche tournée vers le haut, *plus grand que*, une croix... « Or nul signe n'est parfaitement connu, estime saint Augustin avec pondération, si l'on ne sait pas ce dont il est signe<sup>18</sup>. » A ces signes-ci nous ne pouvons mieux faire que de proposer des rimes : avec la *Croix encadrée*, sortie de noir, du même Tàpies, au-dessus de l'une de ces pierres ; avec l'esquisse de Kounellis, *Croix noire sur fond blanc*, pour l'oriflamme de la tour de Plieux ; avec l'oriflamme elle-même, telle que l'a déchiquetée dans le ciel de Lomagne le vent d'un long été, et qui est accrochée ici tout là-haut, dans la nef, presque aux voûtes, comme les drapeaux conquis dans les batailles ; ou bien avec une croix – ne serait-elle qu'un X ? –, motif d'un chapiteau forcément sans image...

Le désastre peut s'appeler holocauste, il peut s'appeler sida, aussi bien. S'appeler et ne pas s'appeler : *sans titre*, dit James Brown, et entre parenthèses, en italiques, (*sida*). La chose est dite et n'est pas dite. Qu'elle ne saurait être dite, voilà peut-être ce qui est dit.

Parler ou ne pas parler, signifier ou ne pas signifier, montrer ou ne pas montrer, être, en somme, ou ne pas être : l'art contemporain se pose indéfiniment la question d'Hamlet. Mais la réponse qu'il lui donne c'est plutôt celle de Bartleby l'écrivain, ou le copiste, the *scrivener*, le héros si peu héroïque, et pourtant tellement, du roman de Melville. Giorgio Agamben, encore lui, lui a consacré un petit livre d'une rare densité, *Bartleby ou la Création*<sup>19</sup>. Il en a fait le centre et le dernier mot de toute une constellation philosophique, qui recouvre et recoupe une constellation littéraire déjà bien repérée, celle-ci, mais dont elle serait seule à pouvoir nous offrir le chiffre. *I would prefer not to*, dit Bartleby à tout ce qu'on lui propose. Ce n'est pas à proprement parler un refus. « Jaworski, pour sa part (c'est Giorgio Agamben qui parle), a observé que la formule n'est ni affirmative ni négative, que Bartleby n'accepte ni ne refuse,

qu'il avance et se retire au moment même où il avance ; ou, comme le suggère Deleuze, qu'elle ouvre une zone d'indiscernabilité entre le oui et le non, le préférable et le non-préféré. »

Bartleby le copiste est un frère aîné de Bouvard et Pécuchet bien sûr ; un cousin de Robert Walser, pour qui fut inventé (par Walter Lüssi) le concept d'« expérience sans vérité<sup>20</sup> » ; un oncle lointain de Roberto Bazlen, l'écrivain qui n'écrivait pas (ou plutôt qui n'a rien publié)<sup>21</sup>. Mais il n'est pas douteux qu'il descend de Guillaume d'Aquitaine, et reprend à son compte, sans le connaître, le projet vertigineux du prince des troubadours : *Je ferais un vers de pur rien*.

Tous les livres d'Agamben sont obsédés par le rien, dans la plus haute, ou la plus large, de ses dimensions métaphysiques. Il rappelle, dans *Bartleby*, que le néoplatonisme avait fini par confondre le rien, à partir de quoi tout procède, avec le principe suprême. Et de commenter à peine ironiquement : « Les kabbalistes et les mystiques poussèrent cette thèse jusqu'à l'extrême et, avec leur radicalité coutumière, affirmèrent sans moyen terme que le rien, dont procède la création, est Dieu lui-même. » Il ne se prive pas de rappeler d'autre part que « les critiques ont vu en Bartleby (comme en Josef K.) une figure du Christ (Deleuze dit : “un nouveau Christ”), qui vient pour abolir la vieille Loi et inaugurer un nouveau mandat. »

Kounellis, en 1995, dessine un Christ en croix, sur un dessin préparatoire à l'un de ses agencements perpendiculaires de poutres, pour son exposition à Plieux – celle-là même où certains visiteurs ne virent rien. Mais si je veux mettre ce dessin dans le catalogue, il s'y oppose : « Ce doit rester un secret », dit-il... *Stabat Mater dolorosa* : debout se tenait la mère douloureuse, près de la croix. Deux sculptures de James Brown portent ce titre. La Vierge n'y a pas de visage, à peine une silhouette. Elle n'est que la forme de sa propre douleur, ou de la douleur en général. Des niches étaient toutes prêtes pour accueillir cette forme, dans les absidioles de Flaran. « La sempiternelle souffrance a autant le droit à l'expression que le torturé celui de hurler. » Quelle conclusion en tire Adorno lui-même, dans son œuvre majeure, vingt ans plus tard ? « C'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes...<sup>22</sup> »

Une autre de ces niches et de ces absidioles abrite le *Renaud* de Joan Miró, qu'on pourrait résumer et décrire d'une phrase à la Vialatte, *l'homme est un gant de toilette, enté d'une savonnette*. Libre à qui veut de relever dans cette pièce les curieuses parentés du Miró ultime avec le Pop Art, et en particulier avec les *Campbell Soup Cans* d'Andy Warhol. Libre à chacun de voir, aussi, en cette coïncidence de l'être et du nom avec les instruments par excellence de l'ablution et de la purification, une allusion au drame moral que nous n'avons jamais quitté, celui de Lady Macbeth et de la tache, la tache indélébile – cependant nous luttons, la preuve, nous nettoyons, nous lavons, nous n'avons pas renoncé, sans oublier l'inoubliable, à effacer l'ineffaçable.

L'éthique c'est aussi, pour nous autres *lieutenants du rien*<sup>23</sup>, une fidélité exacte à ce maître ombrageux. Les artistes y sont astreints plus que les autres, puisqu'ils en font un métier, à moins que la vocation ne leur en fasse un état. Ce devoir, ce devoir d'état, il est tentant de l'appeler *vérité* – mais ce ne serait vrai qu'un moment, car la vérité se quitte, et sort d'elle-même par le toit, ou par la margelle du puits, ne nous laissant pour miroir qu'une eau croupie, et rien d'autre pour jouer que des cendres, des noms, chromos, clichés et lettres mortes. Le sens, de même, histrion en voyage, se reconnaît à cela qu'il s'éloigne de nous, indéfiniment, qu'il s'écarte aussi débusqué. Et pourtant « la façon dont on parle, c'est cela l'éthique » : ainsi

s'achève *Le Langage et la Mort*. Mais que peut-il en être des peintres, alors, des sculpteurs et des « plasticiens », qui ont fait une croix sur la parole ?

Il est fâcheux que le *suspens* ait si mauvaise presse, en art. *Penser* vient de *pendere*, qui signifie *pendre, suspendre, être en suspens*. L'art n'est pas dans la négativité, et l'art contemporain pas plus que les autres. Il est dans le *suspens*, qu'il met son art à faire durer le plus longtemps possible : entre la phrase et le silence, entre l'absence et la présence, la véhémence et le retrait, la lumière et la nuit, le langage et la mort.

Lui qui sépare si bien, il tient ensemble comme personne.

Cette exposition à tonalité grave, qu'il me soit permis de la dédier à la mémoire d'une femme dont la vie n'a été que lutte contre le mal, justement, et dont le courage a fait l'admiration de tous ceux qui l'ont connue, et qui l'ont aimée : Dominique de Masquard, Mme Stéphane Baumont.

---

## Notes

1. Giorgio Agamben, *Homo sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*, 1995, traduction française, « L'Ordre philosophique », Seuil, 1997.

2. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.

3. Cette partie du discours a suscité la très violente opposition d'un auditeur, qui en la double qualité de philosophe et de neveu de déporté soutint que le sens ne saurait avoir été compromis par les nazis, lesquels étaient des nihilistes, tout entiers du côté du non-sens.

Mais les nazis n'étaient pas du côté du non-sens. Ils n'étaient nullement nihilistes. Ils voulaient bâtir « un Reich de mille ans ».

Lorsque Heidegger, longtemps après la guerre, veut souligner, dans ses réponses au *Spiegel*, en 1966, tout ce qui l'opposait à la philosophie nazie officielle, il renvoie à *Volk im Werden*, la revue d'Ernst Krieck, son grand rival des années trente, recteur de l'université de Francfort. Or que peut-on y lire à propos d'Heidegger, dès 1934 ? « Le sens de cette philosophie est... un nihilisme métaphysique, comme il a été surtout représenté chez nous par des littérateurs juifs, c'est-à-dire un ferment de décomposition et de dissolution... »

4. Roger Laporte, *Une voix de silence*, Gallimard, 1966, repris dans *Une vie*, P.O.L, 1986.

5. Paul Celan, *Die Niemandrose*, 1963 ; *La Rose de Personne*, édition bilingue, Le Nouveau Commerce, 1979.

6. Jean Frémon, *Robert Ryman, le paradoxe absolu*, L'Echoppe, 1991.

7. Jean-Paul Marcheschi, *Le Livre du sommeil, notes sur la flamme, la peinture et la nuit*, Maison de la Recherche en Sciences humaines, Université de Caen, 1996.

- 8.** Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette-Anne d'Angleterre*, Pléiade.
- 9.** Les citations de Frederic Matys Thursz sont extraites d'un entretien avec Bernard Ceysson et de *Fragments of a Torn Envelope, a Diary*, l'un et l'autre dans un volume de la collection « Repères », *Cahiers d'art contemporain*, n° 79, galerie Lelong.
- 10.** Conversations avec Nicholas Fox Weber, cité dans *Josef Albers, a Retrospective*, catalogue de l'exposition Albers au Solomon R. Guggenheim, Harry N. Abrams Inc., New York, 1988. Texte de Nicholas Fox Weber, *The Artist as Alchemist*, 1988. « Albers was fond of saying that he descended from Adam, and in some ways the *Homages* go all the way back to the cave paintings at Lascaux. »
- 11.** *Op. cit.* « Stripped bare, they caused minimal disruption between the communicator and the means of communication. They conquered the gap between speaker and statement, between writer and words, between painter and medium. Josef Albers and the *Homages* are one. »
- 12.** Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Variations sur un sujet*, Pléiade.
- 13.** Thursz, de façon assez inattendue : « Je voulais trouver quelque chose qui parle d'un système, d'une poétique *qui pour moi aboutissait à Saint-John Perse...* » Entretien avec Bernard Ceysson, *op. cit.*
- 14.** Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé : lire le Talmud*, Lieu commun, 1986.
- 15.** Entretien avec Bernard Ceysson, *op. cit.*
- 16.** *Le Livre du sommeil*, *op. cit.*
- 17.** Giorgio Agamben, *Le Langage et la Mort, un séminaire sur le lieu de la négativité*, 1982 ; traduction française, Christian Bourgois, 1991.
- 18.** *De Trinitate*, traduction française, Bibliothèque augustinienne, 1991.
- 19.** Traduction française, Circé, 1995.
- 20.** « La poésie de Walser est “poésie pure” (*reine Dichtung*), parce qu'elle “refuse au sens le plus large de reconnaître l'être de quelque chose comme quelque chose”. » Giorgio Agamben, *Bartleby*, *op. cit.* « Ces expériences [...] mettent en question l'être lui-même, avant ou au-delà de son être vrai ou faux. Ces expériences sont sans vérité, parce qu'en elles il y va de la vérité. »
- 21.** Sur Roberto Bazlen (1902-1965), ou plutôt à *propos* de lui car il n'y est guère présent (en toute logique), on peut lire le roman de Daniele del Giudice, *Le Stade de Wimbledon*, 1983 ; traduction française, Rivages, 1983.
- 22.** Theodor Adorno, *Dialectique négative*, 1966 ; traduction française, Payot, 1978.
- 23.** « *Platzalter des Nichts* ». Heidegger, *Wegmarken*, Klostermann, 1978.