

La prophétie de la perfection

Discours tenu lors de l'inauguration de l'exposition *BOEKEN BOOKS* au Stedelijk Van Abbemuseum à Eindhoven, 1991⁴⁴

Aujourd'hui, j'aimerais parler des tableaux. Dans ce genre d'allocution, il serait normalement d'usage de parler des œuvres exposées ici même. Mais, dans le cas présent, elles ne feront pas spécifiquement l'objet de mon discours. J'ai plutôt l'intention de parler du tableau en tant que tel, c'est-à-dire de l'essence du tableau, ce qui inclut bien sûr l'essence des tableaux qui sont exposés ici.

La question qui se pose est: qu'est-ce qu'un tableau? Je pose cette question en tant que personne qui peint des tableaux. C'est pourquoi on peut comprendre que je m'interroge sur le tableau mis en œuvre, sur le tableau valorisé dans ce qu'on nomme œuvre d'art. Il est donc ici question du tableau remporté de haute lutte dans l'œuvre et de ce qu'il a d'essentiel.

Je réfléchis à la nature du tableau par le discours. Cela signifie que j'exprime cette réflexion dans le langage. Les tableaux qui nous entourent, vous l'aurez certainement remarqué, réfléchissent également à cette question. Ils réfléchissent à leur propre nature et se montrent comme objets de la réflexion. Mon discours et les tableaux traitent de la même chose. Le discours énonce la question et exprime la signification dans le mot, les tableaux posent cette question devant eux et se montrent, dans l'œuvre, comme objet de la question. Le discours ne veut pas se placer au-dessus des tableaux. Le tableau et le mot doivent plutôt se tenir côte à côte. Ils expriment chacun à sa manière le débat autour de la question de l'essence du tableau.

Vous vous demandez peut-être pourquoi je pose la question de l'essence du tableau. Ces derniers temps, le rapport au tableau comme œuvre d'art est devenu confus, comme cela a déjà souvent été le cas dans son histoire. La raison en est – assez curieusement – l'intérêt accru de la société pour l'œuvre d'art. La proximité de l'art est aujourd'hui attrayante. Cela s'exprime tout spécialement par la présence croissante des œuvres sur les marchés et dans les foires. Ceux-ci constituent aujourd'hui un lieu important d'un point de vue social. Une grande activité est apparue autour des œuvres. Cet intérêt pour l'œuvre, qui est au fond louable, l'a cependant rendue de plus en plus indistincte. Le danger est qu'elle se perde dans cette activité, cet affairement. Face à ce danger, il me semble opportun de préserver l'œuvre de sa perte en interrogeant ce qu'elle est, en exigeant qu'elle montre ce qu'elle est. Le but de ce questionnement est, en définitive, de maintenir l'œuvre dans un rapport qui soit à sa mesure. En découvrant l'essence de l'œuvre, ce questionnement espère trouver la mesure qui permettra d'apprécier l'œuvre conformément à sa nature.

La question d'une mesure, d'un rapport déterminant à l'œuvre, se fonde sur l'idée que les œuvres sont aujourd'hui en partie constituées par la manière dont elles sont traitées, montrées, appréciées. Nous posons la question du lieu qu'elles exigent. Celui qui s'interroge ainsi est conscient que toutes les places sont actuellement occupées, qu'il ne reste plus d'endroits disponibles, ni dans ce monde ni dans notre pensée. Il se demande donc finalement quel endroit, quel domaine doit être libéré pour l'œuvre. Il faut répondre à cette question.

Qu'est-ce qu'un tableau? Quelle est l'essence du tableau? Le tableau rassemble en lui un caractère double. D'un côté, il est une chose. Il est une chose fabriquée qui a une dimension et un poids dans le matériau. D'un autre côté, le tableau luit, paraît (*scheint*). Il montre à travers lui quelque chose dont il ne peut garantir que cela soit une chose. Paraissant, le tableau indique une distance dont il n'est lui-même que le point de départ. Le tableau est la limite à partir de laquelle se mesure cette distance. Cela signifie qu'une profondeur est accordée au tableau, la profondeur picturale, à laquelle celui-ci ne correspond pas comme corps. En contemplant un tableau, on s'en remet à cette profondeur, on se transporte dans ses espaces et l'on s'assure toujours de cette profondeur à partir de là où elle commence, à la surface du tableau. Le tableau oscille ainsi entre l'être et le paraître. Il légitime ce qu'en montrant il produit seulement dans une

réalité analogue à notre perception habituelle. Le mouvement pendulaire entre l'être de la matière et le paraître du sens, le maintien de cette tension et son dépassement simultanés tiennent du paradoxe. Un mot s'offre pour désigner ce paradoxe. C'est celui d'énigme. Il ne s'agit cependant pas d'une énigme qui appelle une solution, mais de ce genre d'énigme qui se déploie comme énigme, qui s'accomplit dans son existence d'énigme. Énonçons encore un autre mot qui s'applique au tableau□: le voilé, le dissimulé (*das Verborgene*). Le tableau abrite (*birgt*) en lui ce qu'il montre de manière dissimulée (*in verbergender Weise*). Mais la dissimulation (*Verbergen*) est ouvertement présente dans le tableau. Le tableau est la présence ouverte du dissimulé (*Verborgenen*). Il se peut que ce mode d'être paradoxal du tableau semble difficile à comprendre par la description. C'est pourquoi il est plus aisé de déterminer la nature du tableau, que nous questionnons toujours, par la manière dont le tableau se montre, se manifeste à nous en tant qu'entité. Car la monstration du tableau, son devenir manifeste, est déterminée par le caractère ouvert de sa dissimulation (*Verborgensein*). Cela signifie alors: *le tableau se montre dans son retrait*. Le tableau se montre et se retire démonstrativement de la monstration dans la dissimulation (*Verborgensein*).

Nous avons interrogé l'essence du tableau et, à ce stade, nous avons constaté que le tableau se soustrait à ce questionnement. Il appartient en effet à l'essence du tableau que nous questionnons de se dissimuler précisément devant cette question. Nous devons donc admettre que notre question ne nous permet pas d'accéder à ce que nous questionnons. La question de l'essence du tableau ne semble pas être la voie permettant d'obtenir des éclaircissements concernant ce qu'est un tableau.

Vous voudrez bien vous souvenir de cet état de fait lorsque nous présenterons dans ce qui suit ce qu'on appelle la relation quotidienne ou actuelle aux tableaux. Je peux m'imaginer que, au cours de ce développement certainement difficile, vous vous êtes déjà secrètement retirés dans cette relation familière aux tableaux et que, devant l'effort exigé pour me suivre, vous vous êtes rappelé le rapport au tableau qui vous semblait être adéquat et aller de soi. Mais j'aimerais vous montrer que votre rapport à l'œuvre est également déterminé par le caractère inatteignable de celle-ci et qu'en définitive, dans votre attitude à l'égard de l'œuvre d'art et de son indétermination, vous cherchez de l'aide en la cautionnant⁴⁵ par une autorité. Pour compléter, j'aimerais préalablement vous faire remarquer que toute forme de caution par une autorité passe à côté de l'œuvre à cautionner. Vous devez partir du principe qu'on ne peut assurer une œuvre d'aucune manière adéquate. Cela signifie qu'une œuvre qui vous apparaît sous une forme légitime est d'ores et déjà une œuvre ratée.

Considérons une attitude courante envers l'œuvre. Le plus facile est de commencer par ce lieu-ci□: ces tableaux sont exposés dans un musée. C'est un musée très réputé en Europe. C'est un honneur pour des tableaux que d'être montrés ici. Cela leur apporte non seulement de l'honneur, mais également de l'importance. Leur exposition dans ce lieu augmente leur valeur et la valeur des autres œuvres que l'artiste a produites ou produira. Pourquoi doit-on encore se poser la question de l'essence des tableaux, puisque des experts en la matière, des spécialistes de l'art les ont qualifiés d'essentiels. Ces tableaux sont légitimés en tant qu'art par leur lieu d'exposition. L'attitude décrite ici, qui consiste à légitimer le caractère artistique de l'œuvre, associée à la reconnaissance des lieux véritablement dignes de l'art et, parmi eux, ceux qui en sont les plus dignes, est aujourd'hui monnaie courante. Elle met les œuvres ainsi exposées et légitimées hors de question. Mais cela ne veut pas dire que celles-ci ne doivent pas prêter à discussion.

Examinons une autre attitude. Peut-être êtes-vous également venus aujourd'hui pour me voir, moi l'artiste qui ai peint ces tableaux, et m'éprouver en chair et en os. Il se peut que, pour vous, l'œuvre d'art soit quelque chose d'étranger, d'exotique. Le monde traité dans ces peintures n'est pas le vôtre, vous en prenez connaissance en marge de votre réalité. Ces tableaux sont pour vous l'expression ou l'indication d'une vie vécue autrement que la vôtre. Cela ne veut pas dire que vous refusez une telle vie. Vous vous sentez au contraire attirés par la liberté et

l'indépendance que vous supposez d'elle, vous êtes intéressés par cette vie menée contre l'embourgeoisement et les nécessités. Que vous associiez cette attitude à la sincérité et au sérieux ou à la débauche et aux éclats chatoyants, vous êtes venus pour découvrir ces attributs dans l'artiste en personne ou, le cas échéant, les voir confirmés. Vous cautionnez l'œuvre par le biais de la personne qui l'a créée, qui se l'est arrachée de soi. L'essentiel de l'œuvre réside à vos yeux dans le caractère fondamentalement étranger de son auteur. On peut faire à cela deux objections. D'une part, l'artiste se tient face à son œuvre comme n'importe qui d'autre. C'est la condition pour qu'elle puisse exister comme œuvre. L'indépendance à l'égard de l'auteur qui l'a faite et qui a accepté qu'elle existe ainsi seule est un impératif de l'œuvre. D'autre part, je n'ai pas besoin de dire grand-chose. Vous me voyez devant vous et vous ne trouvez nulle part l'étranger auquel vous vous attendiez. Je ne voudrais en aucun cas me faire bien voir de vous, j'aimerais seulement rejeter l'altérité qu'on me prête. Il me faut vous décevoir. Cet exemple d'attitude envers l'œuvre me sert à démontrer que la posture qui veut légitimer une œuvre, quelles que soient la manière dont elle s'y prend et l'instance à laquelle elle recourt à cet effet, est sujette à illusion, qu'elle repose sur une illusion et qu'elle doit donc être déçue⁴⁶. L'attente envers l'artiste est un exemple parmi d'autres de la manière dont les œuvres sont aujourd'hui presque exclusivement jugées et cautionnées par une garantie quelle qu'elle soit. Quand ce n'est pas l'artiste qui garantit l'effet des œuvres par son excentricité, c'est peut-être alors le prix élevé qu'on paie pour elles. Ce prix est devancé par la réputation qu'il augmentera encore, et que, par conséquent, le respect dont jouit l'œuvre semble également augmenter. Ici, l'œuvre est légitimée comme ce qui a de la valeur, on lui attribue d'être par essence coûteuse. Nous participons tous à cette excitation, nous chuchotons les prix. Nous sommes cependant les premiers à constater avec effroi que l'œuvre se perd dans cette spirale des prix. C'est précisément dans l'assimilation de l'œuvre à sa commercialisation que la menace latente de désillusion devient visible à tous.

Mais peut-être êtes-vous également venus pour voir quelque chose de beau et en tirer du plaisir. Vous souhaitez que l'essence de l'œuvre satisfasse votre sentiment du beau, confirme votre sens du goût. Mais quand je vous vois devant moi, je dois reconnaître que vous êtes tous habillés avec goût, que vous offrez un spectacle plus plaisant que les tableaux que j'ai produits et qui se trouvent autour de vous. Peut-être voulez-vous aussi admirer dans ces œuvres la maîtrise technique de l'artiste, apprécier son habileté manuelle. Je n'ai guère besoin d'objecter que, par exemple, la voiture avec laquelle vous êtes venus à cette conférence a été fabriquée avec une compétence technique plus grande que ces tableaux-ci.

Une attitude largement répandue voit dans l'œuvre un lieu pour exprimer ses états d'âme. La possibilité de se vouer à sa propre sensibilité devant l'œuvre cautionne l'œuvre comme un lieu au-delà de toute contrainte pouvant servir à son petit accomplissement personnel. Dans cette attitude, vous avez peut-être pris conscience de votre isolement avec vos sentiments. La liberté acquise devant l'ouverture attribuée à l'œuvre conduit au désengagement, au dénigrement, aussi bien du sentiment provoqué par l'œuvre que de l'œuvre elle-même. Mais l'incapacité à communiquer de tous ceux qui, dans leur isolement, éprouvent quelque chose est finalement fatale à tous.

Une autre grande tentation contemporaine est la mise en scène de l'œuvre dans l'espace. J'entends par là l'attribution d'une œuvre à une structure spatiale donnée. Impressionnant par son équilibre et son agencement harmonieux, l'accrochage d'une œuvre, c'est-à-dire son installation dans un espace dont la structure est purement fortuite et n'a originairement aucun lien avec l'œuvre, participe à son apparition. Accrocher une œuvre au milieu d'un mur signifie déjà inclure l'espace dans l'apparition de l'œuvre et l'augmenter de la dimension banale de cet espace. Cet usage répandu partout légitime l'œuvre dans l'espace. On peut, jusqu'à un certain point, le reprocher aussi à la présente exposition. Cette attitude, aujourd'hui transformée en credo, cherche en fin de compte à réaliser l'œuvre dans l'architecture. Elle voit dans l'architecture le lieu qui permet de justifier l'œuvre.

La légitimation de l'œuvre par l'art précédemment évoquée, c'est-à-dire, dans une perspective

pratique, la garantie qu'il s'agit bien d'art – par le biais d'une expertise, d'une compétence avérée qui garantit sa qualité artistique –, promet, après de nombreuses déceptions, une rencontre assurée avec l'œuvre. Cependant, chacun d'entre nous connaît le malaise qui s'instaure face à une œuvre dont il a été décidé qu'elle est de l'art. Or ce malaise n'est pas dû, comme vous pourriez le croire, à la dissolution du concept d'art à laquelle on assiste visiblement aujourd'hui, c'est-à-dire à la désintégration des catégories par lesquelles on juge une œuvre comme digne d'être de l'art, mais plutôt au fait de déclarer de quelque chose qu'il est de l'art. Il appartient à la nature du jugement que l'on peut ou non s'accorder avec les prémices à partir desquelles il est prononcé. Dans le cas qui nous occupe, le jugement est en soi problématique en raison de l'objet qu'il doit juger. En ce qui concerne l'œuvre, on attend un constat ne permettant aucun doute, tout en sachant pourtant que tout jugement est sujet à révision. Chaque œuvre jugée contient en soi la possibilité d'une désillusion parce que le jugement en soi peut être faux. En outre, l'attitude qui juge de l'œuvre est fondamentalement fautive puisque, comme nous l'avons vu, l'objet qui doit être jugé se dérobe. L'œuvre se montre dans le retrait, elle se dissimule. On ne peut pas prononcer de jugement responsable à propos d'une chose qu'on ne peut évaluer.

Je résume: qu'il s'agisse du sens du beau, de la liberté de la sensibilité propre, du respect pour le savoir-faire artisanal, de l'expression d'une vie exotique, de l'horreur devant les prix en hausse, du recours à l'expertise, de la reconnaissance comme art, toutes ces attitudes partent du principe que l'œuvre peut se justifier en référence à l'une des instances citées. Mais vous serez déçus: ces attitudes se fondent sur une illusion. Il existe sûrement encore d'innombrables attitudes. Nous tous, moi inclus, les adoptons, consciemment ou non, bien que nous soyons au fait de cette illusion. Cela fait de nous tous des traîtres à l'égard de l'œuvre.

Nous avons dit que le tableau se soustrayait à la détermination de son essence. Il faut cependant retenir que ce retrait ne nous soustrait pas à la détermination en question, mais que l'essence du tableau apparaît dans ce retrait. D'autres ont montré que, lorsqu'il est par exemple question du sens de la vie ou de ce qu'est la vérité, ce qui est interrogé, à savoir le sens ou la vérité, se soustrait justement à la question. Si nous interrogeons la détermination fondamentale d'une telle chose, ce que nous questionnons s'éloigne de nous et, dans le pire des cas, se dissout dans notre questionnement. Il faut constater que la réflexion portant sur ces questions ne peut pas aller plus loin. La pensée conceptuelle échoue devant la question du fondement. À l'égard de cette question, il existe une issue, qui consiste à élaborer des métaphores, à mettre en avant des tableaux.

La chute originelle constitue une telle image. Elle illustre l'expulsion du paradis et évoque le destin de notre être comme celui de la perte. L'impossibilité de comprendre le sens, de connaître la vérité, trouve son fondement dans le contrat autrefois rompu entre Dieu et les hommes, entre l'être et la conscience de sa destinée. Cette légende nous décrit cette rupture comme une perte irrémédiable. L'histoire récente des civilisations poursuit l'écriture de cette perte de manière effrayante et l'a même encore aggravée. Si les anciennes civilisations, oui, notre civilisation fondée sur le nouveau testament dont notre société se réclame encore, ont pu trouver dans le symbole une transition, un dépassement de cette rupture, nous avons perdu cette possibilité au cours de l'histoire. La querelle à propos du sacrement de la Cène, entre Luther, d'une part, et Zwingli et Calvin, d'autre part, est à ce sujet symptomatique. À ce moment historique, on comprit douloureusement la catastrophe: il n'était plus possible de se mettre d'accord sur ce qui se produit à travers ce sacrement. Le symbole, le pain en tant que corps du Christ, a dégénéré en un signe qui désigne quelque chose□; depuis, il n'est plus la présence réelle du Christ, la présence incarnée du fils de Dieu. La perte initiale a donc également rongé les sacrements qu'il nous restait.

Le concept de *désenchantement du monde* est trop mince pour décrire en des termes approchants le dévorement qui a sévi au fil du temps. Comme les penseurs contemporains le montrent, ce dévorement n'est arrêté par rien. Même notre langage, les paroles comme les images, tous ces signes qui nous ont été confiés autrefois comme des garants de l'alliance avec

Dieu afin de pouvoir relier par leur biais l'être et la signification, la chose et son fondement, ont été rongés par cette perte. Il n'est resté à ces signes que le fait de se montrer eux-mêmes. Le langage ne dit que lui-même, le signe est signe de son signe. Ces médias ne peuvent plus transporter autre chose qu'eux-mêmes. Notre parole n'est plus en mesure de recevoir de contenu, elle est incapable de recevoir en elle un sens, un contenu qui réside hors d'elle-même, et de le libérer à nouveau dans le parler. Notre parole, notre expression a perdu son contenu, ce qui suppose en définitive que nous ne pouvons plus nous comprendre, puisque nous n'avons plus rien à nous dire ou, plus précisément, que nous ne pouvons plus rien dire.

Cet état de fait doit rester inconscient; si l'on en prenait conscience, notre vie en commun s'effondrerait. Nous l'avons malgré tout réalisé intérieurement, et nous l'avons fui dans des attitudes, comme je l'ai montré dans l'exemple du rapport au tableau, à l'œuvre. Nous ne parlons donc ici que d'une parcelle d'une catastrophe refoulée mais totale. Souvenons-nous comment l'on se rencontre aujourd'hui sur le marché de l'art. «Si, comme on l'a remarqué depuis longtemps, les tableaux ne portent plus de signification, je veux au moins gagner ma vie. Si je ne peux plus m'entendre avec les autres par les moyens qui me sont donnés, tableaux inclus, je veux au moins me divertir lors des événements mondains où ils sont exposés.» Aussi terrible que cela puisse paraître et en dépit de toute protestation, c'est actuellement le fondement de l'exploitation organisée de l'art. Il ne s'agit pas de condamner moralement une telle exigence, car cette attitude semble objectivement raisonnable.

Je ne vous parlerais pas, je ne vous aurais pas confrontés à tous ces raisonnements si je ne partageais pas cette raison condamnée à devenir cynique. Nous ne sommes plus capables de donner du contenu à ce que nous disons et à ce que nous créons. Les définitions données aux signes leur passent au travers, ils ne contiennent plus ce que nous y déposons. Nous sommes laissés seuls avec des signes usés par le temps. Ils se révèlent inutilisables et ne sont plus maniables. Au vu de ces vestiges de langage, de tableaux, de ces fossiles, de ces blocs erratiques, se pose la question de la provenance du langage. Nous abandonnons donc la question de l'essence du tableau pour nous tourner vers une nouvelle question: comment ces signes nous sont-ils parvenus? D'où les tenons-nous? Comme auparavant, ajoutons à cette question une métaphore, une image tirée de la Genèse.

Mais j'aimerais préalablement m'élever contre le soupçon qui grandit en vous qu'il s'agirait, dans cette conférence, d'un prêche et que je chercherais à vous convertir à la religion chrétienne, puisque je recour, pour la deuxième fois, à une image chrétienne. Je me sers de ces images parce que, d'une part, je peux présupposer qu'elles sont connues de tous; d'autres civilisations ont créé des images semblables. D'autre part, les images chrétiennes possèdent une puissance évocatrice inégalable, qu'on ne trouverait dans aucune image si saisissante soit-elle. Néanmoins, en convoquant de telles images, je présuppose chez vous une disposition à y accéder. Mais pour que cet accès aux images puisse nous paraître à nous-mêmes crédible et corresponde à leur grandeur, la croyance est finalement une condition incontournable. Dans la Genèse, il est dit□: Dieu créa l'homme à son image. L'image y est élue comme le contrat entre Dieu et les hommes. L'image est désignée pour transmettre à l'homme sa provenance divine. Elle est la forme par laquelle Dieu s'est communiqué à l'homme. Elle est la forme dans laquelle Dieu s'est donné. La ressemblance est la promesse de notre caractère originellement divin.

C'est pourquoi, dans toutes les civilisations, les portraits ont été l'objet de vénération. L'image conserve en principe la promesse que la chose qui y est promise peut retourner à sa cause, au lieu où elle a été promise par le langage. Cependant, nous avons dû comprendre que le contrat entre l'être et sa destination, pour lequel l'image représente en quelque sorte le formulaire sur lequel ce contrat est inscrit, est rompu ou plutôt déchiré. Cela signifie que nous sommes déçus de cette image et qu'aucun retour n'est possible. En songeant à la Genèse, nous pouvons dire que nous devons notre existence à l'image, que l'image est le fondement qui s'est offert à nous. L'image est un seuil passé lequel nous avons été amenés à exister, elle est la frontière où nous nous sommes transformés. Cette légende retient encore aujourd'hui l'image dans notre réalité.

Le seul problème est que nous ne pouvons passer le seuil en sens inverse, de notre côté, la frontière est fermée ou, pour reprendre un concept déjà utilisé, la frontière qu'il faudrait franchir se retire au fur et à mesure que nous nous en approchons, elle recule. À chaque pas que nous faisons vers elle, elle recule d'autant.

C'est pour cela qu'il est ici question d'un autre rapport aux tableaux, d'un rapport porté par une conscience objective qui n'attend pas des images ce qu'elles ne peuvent plus porter depuis longtemps. Ce discours dit: nous laissons l'image dans sa dissimulation, nous respectons sa fermeture. Ce laisser-être va cependant si loin que nous la protégeons dans sa dissimulation. Nous définissons l'image comme un lieu intouchable et administrons ce lieu en fonction de ce qui y est conservé. Cela signifie que nous soustrayons ce lieu à notre propre disponibilité. Nous délimitons le tableau comme lieu. La réalité que nous estimons disponible s'interrompt devant lui. Ce lieu se refuse à toute détermination qu'on lui offre, il rejette tout contexte qu'on lui propose. Ce lieu n'est accessible ni comme beauté, ni comme sensibilité, ni comme force ou quoi que ce soit de semblable. Ce lieu ne promet pas de sauver le monde. Ici, rien n'est bien intentionné. Ici, personne ne s'indigne, personne ne dénonce l'injustice du monde. Ici, personne ne sait mieux que les autres. Ici, on n'expose aucune conviction, on ne fait aucune profession de foi. Ici, on ne loue rien, on ne signifie ni ne célèbre rien.

Ce lieu est hors de tout jugement. Ce lieu est indisponible, il est tabou. Le seul mode de rapport approprié au tableau est de le considérer comme un lieu rendu tabou, comme un domaine libéré de tout accaparement, à l'écart de toute exigence. Il faut cependant réfléchir à ce que cette libération signifie. Il s'agit de notre renoncement au désir de sens. C'est le renoncement à notre pouvoir de disposer du lieu délimité. C'est le retrait total de nous-mêmes, de nos désirs, de nos espoirs, de notre volonté et de nos besoins. Libérer un espace à partir de lui-même, l'abandonner sans condition, c'est là le sacrifice.

C'est pourquoi ce discours sur le rapport aux tableaux exige le sacrifice. Il attribue au tableau le lieu du sacrifice, hors du commun (*ausgezeichnet*)⁴⁷ parce que délimité (*ausgegrenzt*). Ce discours invite à exclure du lieu du tableau même toutes les images dont nous avons connaissance, en décidant de renoncer à leur disponibilité, à la manière du sacrifice. Le discours exige de nous dessaisir de toutes les représentations que nous avons. Les offrandes d'aujourd'hui ne sont pas comme autrefois des animaux, ce qui nous donne la nourriture; non, le discours exige que nous restituions à son archétype l'image de tout ce qui nous semble cher et précieux, de tout ce à quoi nous avons conféré du sens et de l'importance, tout ce pour quoi nous croyons nous porter garants; de la donner sans limite, hors de tout sens, foi et espoir.

L'artiste obéit à la façon dont un tableau se retire, lorsqu'en le créant il le produit selon sa prophétie. Il remet son tableau à l'apparence. Son travail est renoncement. Il se résigne à la perte de ce qu'il a créé. Il libère le tableau dans un espace non limité pour l'autoriser à être dénué de toute signification. Il lui est alors facile d'abandonner au domaine non limité son insignifiant statut d'auteur. Là, il se sépare également de ce qu'il a accompli et le renvoie à son insignifiance. Il n'y a plus personne pour faire office de cause devant la frontière du tableau comme domaine auquel on a renoncé. Ceux qui sont envoyés devant ce lieu – que ce soit les auteurs comme fondateurs ou les conservateurs comme gardiens – ne sont plus soucieux que d'une chose: ne laisser pénétrer aucune exigence dans ce domaine – serait-elle la mieux intentionnée. Tous deux protègent le tabou de ce lieu qui a été délimité comme tableau. Nous avons donc désormais fait place à un lieu, une place vide qui nous fait face dans toute son insignifiance. Les attributs caractérisant ce lieu de manière insuffisante sont insignifiants et sans importance. Ce lieu est inactuel, misérablement sans signification, pauvre et inintéressant, sans valeur, maladroit, lourdaud, oui, ce lieu nous paraît ennuyeux.

Il convient toutefois d'ajouter une indication d'importance concernant le lieu ainsi décrit. Ce lieu a été vidé en toute confiance, sans colère aveugle, sans désespoir, sans indifférence, sans cynisme, mais en toute confiance. Cette confiance s'en est remise au retrait du tableau. Mais la

confiance a eu confiance dans le retrait sans aucune garantie, elle s'est donnée à ce retrait. Lorsque c'est le cas, il se produit la chose suivante, par la description de laquelle j'aimerais clore ma conférence, bien que je sache que cette description sera insuffisante: cette place vide, ce lieu délimité par nous, connaît une sorte de métamorphose qui a souvent été chantée. Le vide commence à se remplir dans la prophétie de l'accomplissement. L'accomplissement se révèle comme une venue. De l'autre côté du contrat, les signes commencent à s'animer. L'événement se produit comme accroissement. Ou devrions-nous dire comme beauté. Ce qui jusque-là ne semblait plus en mesure de porter la moindre prétention à la signification est soudainement rempli de sens. Il est parfait. Nous éprouvons cette perfection comme monstration. Maintenant, soudain, le tableau se montre. Nous disons alors: il est là.