

La Frise Rouge

Les tableaux de cette exposition sont tous accrochés au-dessus d'une frise rouge. En les contemplant, on s'aperçoit que cette frise rouge se répète dans les tableaux. Ainsi, la frise dans la salle d'exposition se retrouve dans l'espace des tableaux. L'espace d'exposition et l'espace pictural sont intriqués l'un dans l'autre. Lorsque nous nous tenons debout devant les tableaux et que nous les contemplons, nous nous retrouvons dans deux espaces qui se correspondent. On peut transposer la situation dans les tableaux à la situation dans l'exposition. Nous nous représentons : ce qui est représenté dans les tableaux pourrait pareillement se produire ici, avec nous, dans l'espace d'exposition. Le spectateur peut interpréter cela comme une invitation. Il doit se mettre en rapport avec les tableaux. À présent, les tableaux ne sont plus seulement des objets au mur, qu'il s'agit de contempler seuls et isolés. Chaque tableau propose au visiteur un point de vue. S'il le veut, il peut y adhérer, il peut assumer le rôle qui lui a été proposé. Le spectateur devient un élément du tableau, il est à présent, comme nous disons, « dans le tableau » (« *Im Bilde* » sein : *expression idiomatique qui signifie également « être au courant, y voir clair »*). En contemplant un tableau, il devient aussi son propre spectateur.

Devant des tableaux nous avons l'habitude de poser des questions. Nous demandons par exemple « Que signifie ce tableau ? ». Imaginez-vous que le tableau vous demande en retour « Et toi, que signifies-tu ? ¹ ». Nous sommes prompts à avoir un jugement, un avis qui nous fait dire : « Le tableau est beau ! ». Vous seriez sûrement pris au dépourvu si je rétorquais alors : « Mais vous êtes beau, vous aussi ». Régulièrement nous nous excluons nous-mêmes de la contemplation picturale. Bien que nous en fassions largement partie, nous restons en retrait. Le plus souvent, nous nous efforçons de contempler quelque chose avec la distance requise, le recul convenable. Il s'agit, en fait, d'avoir un aperçu du tableau que l'on regarde pour le comprendre ensuite. Le tableau devient pour nous un objet que nous tentons de décrypter afin de pouvoir finalement porter un jugement sur celui-ci. Nous dirons alors par exemple : « Oui, le tableau me plaît. Je trouve ce tableau beau. »

Qualifier de cette façon un tableau diffère de l'*expérience (Erfahrung)*² que nous pouvons faire devant un tableau. Faire cette expérience n'est possible que lorsque nous sommes un élément de la contemplation picturale, lorsque nous nous y voyons vivre. En faisant cette expérience, nous sommes donc embarqués (*wir fahren mit littéralement nous voyageons avec/ nous sommes du*

¹ Ad Reinhard dans la série de Bandes dessinée « How to look at Modern Art » 1946

² Jean Gebser décrit dans son principal ouvrage « Origine et présent » (1947-1952) l'histoire de l'humanité comme une succession de mutations des structures de la conscience : la conscience archaïque/magique, la conscience mythique et la conscience mentale/rationnelle. À ces positions correspondent l'« éveil à la vie » (*Erleben*) pour la structure magique, l'expérience (*Erfahrung*) pour la structure mythique et la représentation (*Vorstellung*) pour la structure mentale. Les développements du présent texte se basent largement sur les descriptions de Gebser sur l'histoire de la conscience.

voyage/ repris plus loin par : Erfahrung Mise en route). En revanche, lorsque nous émettons un avis ou portons un jugement, nous nous excluons. Nous faisons d'un tableau une chose que nous appréhendons extérieurement sans faire corps avec elle, afin de nous en faire une opinion.

On peut aussi comparer la contemplation d'un tableau à une traversée. Nos regards glissent au-dessus d'un tableau, semblables au marin qui dirige son navire au-dessus des grandes profondeurs. Les eaux profondes, les fonds abyssaux, sont une image, une métaphore de la psyché. Lorsque l'homme vivait encore totalement dans la dimension psychique, il vivait à l'âge mythique. De nombreux mythes décrivant des traversées nous ont été transmis de ce temps-là. Parmi ceux-ci, nous connaissons l'histoire de l'arche de Noé ou le périple d'Ulysse. La dimension psychique est donc une *expérience (Erfahrung)*. C'est une traversée, un voyage auquel nous participons. Ce qui relève du mythe se situe à un niveau plus profond de notre conscience, mais ne cesse cependant de se manifester inopinément dans notre représentation rationnelle et éclairée du monde. Cela ne se produit certainement pas lorsque nous pensons au moyen de concepts ou opérons avec des chiffres. Mais ce qui relève du mythe s'impose lorsque nous abordons des tableaux. Les images sont une conquête du mythe. C'est pourquoi nous avons souvent du mal à intégrer les tableaux dans la systématique de notre conscience rationnelle. Cette conscience se définit en effet par la distinction entre l'observateur et la chose observée. De manière un peu plus abstraite, on parle de la dualité sujet-objet de la pensée rationnelle. Le mythe, par contre, « pense » en images et donc à partir des liens inéluctables étroitement tissés entre le Je et le monde. C'est pourquoi les tableaux ne sont pas, de par leur essence même, en mesure de dissocier celui qui regarde de ce qu'il regarde. Vivre cette forme d'« être non dissocié » (*Ungetrenntsein*), c'est ce que nous avons appelé une *expérience (Erfahrung)*. L'expérience est évocatrice, elle se déroule dans la dimension psychique. Elle s'oppose à la *représentation (Vorstellung)*, c'est-à-dire à la perception qui distancie et dissocie, caractéristique de notre attitude rationnelle contemporaine. La disparition du mythe n'a pas fait disparaître les tableaux. Nous continuons à nous inspirer des tableaux, mais nous les classons différemment. Dans la dimension mythique, nous admirons un tableau à travers sa contemplation, aujourd'hui, un tableau est une représentation. Il est donc devenu un « vis-à-vis », une chose que nous classons dans des systèmes. L'art est un de ces systèmes. C'est pourquoi devant un tableau, on pose aujourd'hui couramment la question : « Est-ce de l'art » ? Qu'un tableau puisse devenir de l'art suppose que ce soit une chose, qu'on le contemple de manière objective. De nombreux tableaux que nous admirons aujourd'hui dans les musées comme objets d'art ne l'étaient pas auparavant, parce qu'on en faisait l'*expérience (erfahren wurden)*, parce que, devant eux, on ne faisait pas la distinction entre le tableau et le spectateur. Ils n'étaient pas contemplés en tant que chose représentée et de ce fait pas non plus jugés ou considérés comme beaux.

Devant les tableaux de cette exposition, je ne plaide en aucun cas pour un retour à la dimension mythique. Je considère que faire un tel pas, qui serait un pas en arrière, serait fatal. Il s'agit pour moi de montrer que le tableau nous a transmis son essence à deux visages à partir du mythe. La mutation vers la conscience rationnelle visait à ôter aux tableaux leur essence janusienne, à les obliger à être regardés avec objectivité. Cela ne fut possible qu'à travers l'objectivation du tableau. L'histoire de l'art témoigne de la tentative vieille de plus de 500 ans de ranger les tableaux dans des catégories différentes. Les esthétiques philosophiques concomitantes et changeantes finirent par placer le tableau dans des systèmes. Jusqu'à nos jours, les classifications et les systèmes visent à objectiver les tableaux, c'est-à-dire à les percevoir en tant que chose et puis à les comprendre. Cette nouvelle attitude envers les tableaux nous a ouvert de vastes et précieux horizons dans le domaine pictural. Je

suis toutefois convaincu que nous ne devons pas en rester à cette classification de l'histoire de l'art et à cette systématisation esthétique. Cela ne nous avance pas non plus de renverser les catégories trouvées ou d'élargir les systématiques. Nous devrions mettre à profit les nouveaux horizons pour sauter, bondir hors d'une attitude qui nous est chère mais qui est également figée. Nous devrions sauter par-dessus les catégories et systèmes, et par là-même, la pensée. Aller à la rencontre des tableaux au-delà des catégories et des systèmes contraignants qui les enserrant aujourd'hui est une chance pour faire un tel saut.

Tournons-nous donc encore une fois vers les tableaux de cette exposition : j'ai plaidé auparavant pour que l'on puisse faire devant eux une *expérience* (*Erfahrung*). Celle-ci se caractérise par le fait que le tableau regardé renvoie le regard sur celui qui regarde. L'expérience est donc un « être-avec » vécu comme un « être non dissocié » de ce qui est vu. Cette expérience est une forme de réminiscence. Elle touche de près à l'intime, à la psyché, aux images intérieures, à l'émoi du spectateur. J'ai dit que l'expérience était une traversée au-dessus des abîmes de l'âme, telle qu'elle a été décrite dans le mythe. Les images extérieures communiquent avec nos images intérieures, avec ce qui se passe dans notre psyché. La conscience rationnelle a démasqué ces images comme étant des projections, des images sublimées. Nous avons appris à interpréter telle ou telle chose que nous voyons et par là-même nous représentons sous la forme d'une image, non pas comme un symbole de ce qui se passe en nous, mais à y percevoir une réalité propre, éloignée de nous. De ce fait, nous avons ôté aux tableaux les liens inéluctables qui jadis nous enlaçaient, impuissants, lorsque nous les contemplions. La pensée en tant que pensée dirigée, c'est-à-dire la conscience rationnelle, a défait ces liens. C'est la raison pour laquelle la conscience rationnelle se confronte à juste titre aux tableaux parce qu'elle craint en eux une « rechute » dangereuse dans les ténèbres de la dimension mythique, dans l'irrationnel. Les polémiques contre les tableaux sont légion depuis la percée du rationalisme. Mais il est absurde de vouloir interdire les tableaux, il faudrait alors nous crever les yeux à tous. Mais, même dans ce cas, nous n'aurions aucune garantie que les images intérieures ne continuent pas à nous apparaître. Les tableaux sont une partie indestructible de notre « être-dans-le-monde ». C'est pourquoi nous aurons fait un premier pas si nous considérons les tableaux comme notre héritage issu du mythe et si nous reconnaissons aussi le rapport irrationnel au monde qui nous habite. Nous devons accepter que l'intégration de ce qui relève du mythe ne veut pas dire pas qu'on puisse le rationaliser. Le tableau n'est pas accessible de manière rationnelle et n'a donc pas à être « objectif ». Lorsque nous regardons des tableaux, nous ne regardons pas une chose mais nous sommes mis dans une relation avec nous-mêmes. Toutefois depuis que nous sommes sortis du mythe et que, dans le logos, nous arrivons à une impasse sur le chemin de la pensée, nous nous trouvons dans la situation nouvelle et surprenante d'y voir clair en nous. Nous ne regardons plus seulement quelque chose, nous nous regardons nous mêmes. L'*expérience* (*Erfahrung*) nous permet d'y voir clair en nous. Cela ne se fait pas à travers l'analyse, la division ou la confrontation, mais à travers une vue d'ensemble.

Les situations picturales dans la Frise rouge sont une énumération incomplète et ne pouvant jamais être exhaustive de rencontres picturales. Celles-ci non seulement se succèdent, mais elles sont également accompagnées chacune d'un petit texte. Les descriptions ne sont pas des explications des tableaux mais une incitation à voir comment l'expérience devant les tableaux peut devenir apparente et limpide. N'abordons donc pas la lecture avec l'espoir erroné qu'elle nous permette de *comprendre* les tableaux. Il s'agit bien plus, en prenant conscience, de faire en quelque sorte un saut, un bond. Sauter, bondir, comme décrit précédemment, hors d'un ordre établi. Le saut, le hiatus est

comparable à un hoquet qui se manifeste par exemple lorsque la respiration se bloque à la suite d'une frayeur, d'un changement imprévu dans nos habitudes. Une blague que l'on raconte produit un effet similaire. La pensée cohérente bouscule la suite logique et en vient à trébucher. Nous vivons la sortie inattendue de ces classifications données comme une libération et cela nous fait sourire. Celui qui arriverait à faire, ici, devant les tableaux, une telle expérience, aurait acquis quelque chose.

I Intuition

D'où viennent les images ? L'intuition a-t-elle un horizon au-dessus duquel elle s'élève ? Tout ce que je puis dire : une idée de tableau surgit spontanément. En réalité, parler d'une idée est incorrect, car l'intuition n'est pas de l'ordre de la pensée, elle n'est pas abstraite, mais vient à l'esprit sous la forme d'une image et devient alors, tout à coup, palpable. L'intuition ne se laisse pas acquérir de force. Aucun chemin n'y mène non plus, tandis que la pensée se met en chemin, chemine, pour arriver à une conclusion. Lorsque la pensée nous guide, alors l'intuition vient à nous. Lorsqu'une pensée est dirigée par une volonté et un objectif, son auteur se voit gratifié d'une intuition. Cela suppose de la confiance et aussi de la patience. Parfois l'intuition n'apparaît pas clairement, elle reste alors dans l'approximation. Cela ne vient pas d'elle, mais de moi. Je ne suis pas assez ouvert pour l'accueillir. Ce sont peut-être mes préjugés, une attente erronée ou la routine qui troublent mon regard et me bloquent. À moi alors de m'exercer de nouveau à la patience. Qu'est-ce, si ce n'est prendre du recul par rapport à moi-même ? L'intuition n'est pas devant moi, mais elle a été déposée en moi. Il faut donc que je fasse le vide en moi-même pour lui faire de la place. Lorsque cela se produit, l'intuition se transforme en directive. Elle devient consigne : peins le tableau ! Peins-le dans ce format, choisis cette proportion, utilise ces couleurs ! Une intuition se fait reconnaître comme un impératif. Les instructions sont strictes et inéluctables. Cela ne sert à rien de vouloir les esquiver ou de les faire apparaître plus accommodantes et moins exigeantes par des ornements. C'est pourquoi je ne peux que m'y tenir et je suis souvent moi-même surpris du résultat. Et c'est à moi, alors, de m'y faire.

II La Frise rouge

Le mot allemand « Fries » est-il du genre neutre ou masculin ? J'hésite et je vérifie : du genre masculin. Malgré l'orthographe officielle, mon doute envers l'article persiste. Au lieu de frise, je pourrais dire socle. Les tableaux, accrochés au-dessus, seraient alors sur un socle. Est-ce bien approprié ? Ce qui repose sur un socle est perçu avec plus de solennité. Une distance s'instaure. Il faut lever les yeux avec dévotion vers ce qui est exposé. Mais on ne devrait pas devoir lever les yeux vers les tableaux. Ils sont un vis-à-vis. On devrait les aborder sur la même ligne d'horizon. La frise n'est donc pas une stèle mais un ruban, une bande qui enlace et relie le tableau et le spectateur. La frise est le thème qui traverse les tableaux comme une mélodie revenant sans cesse dans des variations diverses dans un morceau de musique. Plus fondamentalement, la frise est la tonalité choisie pour donner au morceau interprété ici son timbre propre.

III La magie de l'analogie

« Ce qui se produit dans l'image doit s'accomplir dans l'original » énonce la magie de l'analogie. Deux têtes sont installées dans une vitrine, exact modèle réduit d'un espace entouré

d'une frise rouge. Si l'on suit le tour de magie, les têtes se dressent maintenant devant nous dans l'espace d'exposition, imposantes et plus hautes que nous.

Les images sont aussi proches de la magie. Elles réveillent en nous des restes de conscience magique. Le magique ne reconnaît pas seulement la ressemblance entre l'original et son image, il voit aussi une relation de similitude. Le magique ne fait pas la différence entre un animal et l'image d'un animal. En revanche, nous jugeons aujourd'hui la ressemblance d'une image par rapport à l'objet représenté. L'image d'un tigre ressemble au tigre. L'image et la représentation sont deux réalités distinctes. Pour le magique, la représentation et le représenté appartiennent à la même réalité. De la même façon, les actions magiques dans la réalité de l'image sont aussi des actions sur son propre ordre corporel : ce qui arrive à l'image arrive également à mon corps. Ces traces magiques perdurent dans le langage sous forme de métonymies. Par exemple, la couronne et la tiare : les attributs impérial et papal se substituent aux personnages et à leur pouvoir. Le signe remplace le signifié. Le mot et sa signification sont rangés dans le même domaine de réalité. Il existe entre ces deux éléments une dite contiguïté. On parle aussi ici de *pars pro toto* : une partie de la personne, par exemple la couronne, désigne le roi et/ou son pouvoir. Si l'on fait tomber la couronne, on renverse tout le royaume..

Au cours de l'évolution de la conscience, nous nous sommes de plus en plus démarqués de nos images. D'indiscernable, donc de parfaitement identique à l'image magique, la même image est devenue aujourd'hui un signe abstrait lié à une fonction que nous pouvons commander partout au quotidien en appuyant sur un bouton. Ce signe, nous l'effleurons tout juste du bout du doigt à l'ultime périphérie de notre corps. Nous vivons à l'ère digitale³ et c'est à l'extrémité de nos doigts que nous avons transféré notre contact avec le monde.

Si l'image n'était autrefois pas distincte de notre corps, elle l'a quitté aujourd'hui. L'image représente une réalité totalement détachée de nous. Quand nous cliquons aujourd'hui sur un signe ou sur un bouton, nous oublions complètement que nous touchons quelque chose auquel nous appartenions entièrement jadis.

IV Cause et effet

Lorsque quelque chose existe, c'est toujours la conséquence de quelque chose qui le précède. N'est-ce pas ainsi ? Lorsque nous voyons une pierre, nous supposons qu'elle est arrivée jusqu'ici d'une manière ou d'une autre. Lorsque, en ce moment précis, nous réfléchissons à nous-mêmes, nous avons une histoire antérieure. Nous sommes arrivés ici. Nous ne nous trouvons pas simplement là. Tout vient de quelque part, il y a une raison pour laquelle une chose, et donc nous aussi, sommes ici maintenant. Nous racontons notre histoire, racontons les raisons, les causes, le « d'où » et le « pourquoi ».

Qu'en est-il ici ? La frise rouge se reflète dans des flaques d'eau. Ces reflets ont une raison, une cause : c'est l'eau versée qui reflète la frise. C'est logique. Les flaques réfléchissent également l'image d'un seau. Dans le seau, il y a de l'eau. Le seau, dans son reflet, est à la verticale et à l'envers. On pourrait dire que c'est pour cette raison que l'eau est tombée du seau et a formé des flaques sur le sol. Ce n'est pas logique. L'eau ne tombe pas d'un seau, elle peut seulement couler d'un seau. En

³ Du latin *digitus*, le doigt

outre, on ne peut verser de l'eau figurée. On peut par contre représenter cette eau versée dans le tableau. C'est de nouveau logique. L'eau dans le tableau est dans un seau. Et de même, l'eau versée est représentée dans le tableau. Les flaques sont elles aussi un tableau. Ce n'est malgré tout pas logique. Où est le problème? Le seau représenté se trouve dans un autre tableau que les flaques représentées. Le seau et les flaques n'appartiennent pas à la même réalité picturale. Pourtant, si l'on regarde encore une fois, on s'aperçoit que les réalités perçues différemment par notre intellect sont réunies sur un même niveau dans le tableau. Le tableau possède des propriétés intégratives. Il n'argumente pas selon la logique du « de deux choses l'une » mais se comprend comme un « non seulement mais encore ». Les tableaux ne séparent pas, mais réunissent. Les tableaux ont une vue d'ensemble. Ils font un tout de ce qui n'est inconciliable qu'en apparence. En ce sens, les tableaux sont irrationnels, car ils prennent racine dans une vision pré-rationnelle du monde. Aujourd'hui, nous n'imaginons plus le monde, nous nous le représentons. La représentation engendre une distanciation. C'est pourquoi la pensée analytique ne considère pas qu'une chose est simplement là, mais qu'elle est dissociée de son « être ainsi » et « être là ». L'« être là » doit avoir une cause qu'il faut chercher en un autre endroit que celui où ce qui se manifeste apparaît. C'est ainsi que nous pensons. Les tableaux ne pensent pas, raison pour laquelle il n'y a pas en eux de différence entre la cause et l'effet.

V L'évident

Comme le peintre aimerait bien toujours peindre l'évident. Ses tableaux devraient proclamer haut et fort : venez voir, c'est ainsi ! À dire vrai : le peintre se fatigue aussi rapidement de sa propre exigence. Vouloir montrer à tout prix le fatiguer. S'il pouvait laisser ses tableaux tranquilles, retournés contre le mur. Cela serait pour lui un grand soulagement. Il peint donc le dos des tableaux. Il peint le châssis en bois, peint les croix qui stabilisent le tableau. Il veille à la tension de la toile, donc il peint les clés qui assurent cette tension. Et en peignant, il pense toujours que le soin qu'il apporte à cette bonne préparation profitera aux tableaux. S'il ne consacrait pas une telle attention aux toiles brutes, les tableaux pourraient ne pas aboutir. Et il s' imagine que les tableaux auraient été auparavant longtemps accrochés au mur et y auraient révélé leur visibilité. Puis on les aurait de nouveau décrochés et ils se trouveraient à présent de dos sous leur lieu d'origine. En témoigneraient encore les surfaces claires au mur. Ce serait une nuance de blanc, comme un souvenir vague.

À la vue de ces emplacements plus clairs, le peintre en vient à penser que cette légère différence pourrait être l'essence même de la visibilité que ses tableaux ont toujours tenté si vainement et avec tant de mal de révéler.

VI Les trois genres de la peinture

Ce tableau réunit trois conceptions picturales différentes : bien qu'un tableau en tant qu'objet soit une surface plane, il semble s'ouvrir à nos yeux et donne l'illusion de la profondeur. Cet espace imaginaire est une découverte de la Renaissance italienne. La construction en perspective linéaire, mais aussi la perspective dite chromatique, avec des tons de couleurs plus clairs ou plus sombres (en clair obscur), crée l'espace pictural virtuel. Le tableau était perçu comme une fenêtre, un portail, une vue panoramique et transversale vers un ailleurs. À cette conception picturale italienne s'ajoute ici la conception flamande. Pour les peintres flamands, le tableau était une enseigne, notamment parce qu'ils dissociaient la peinture et l'architecture, le mur, et peignaient leurs tableaux sur des panneaux mobiles. Ainsi avaient-ils donné à leurs œuvres le nom de « Schilderij ». Ne l'oublions pas : les

Hollandais ont toujours été des commerçants, des marchands. Il leur importait d'avoir une telle enseigne au-dessus de leurs échoppes pour mettre en valeur leur marchandise. L'enseigne comme panonceau de porte, c'est-à-dire la conception picturale néerlandaise, fait référence à la conception italienne. La peinture du nord renvoie à la peinture méridionale. Enfin, l'ombre de l'enseigne ajoute, comme une remarque au tableau, la conception de la peinture grecque primitive. Dans la mythologie grecque, on raconte que le premier tableau aurait été le tracé de l'ombre qu'une jeune femme aurait reproduit au mur lors du départ de son bien-aimé.⁴

VII Le regardé

Je reconstruis le tableau, ce que je perçois dans un espace. Pour cette reconstruction, je reprends les angles réels de la représentation. J'obtiens des caissons de forme pyramidale, amputés de leur sommet. Cela nous permet de percevoir comment nous voyons. Nous réalisons comment l'œil assimile le « regardé ». Si le tableau d'une chose était également une chose, elle devrait nous apparaître amputée de la sorte.

Mais un tableau n'est pas une chose. Il est un *Eräugnis*, il advient sous nos yeux. Le tableau est un phénomène auquel nous prenons part : un événement (*Ereignis*). À travers notre « prendre-part », « l'ainsi-perçu » se tourne vers sa propre identité : il advient.

VIII La disparition

Ce tableau a été manifestement accroché une fois à cet endroit. La tache claire indique les mêmes proportions. Oui, c'est précisément ici que ce tableau fut une fois accroché. À présent, il ne l'est plus, il a été décroché. Mais étonnamment, il est là malgré tout. Car l'absence du tableau nous est justement signifiée à travers ce tableau. C'est pourquoi il est facile d'imaginer la tache claire derrière lui. Ce tableau évoque sa propre disparition. Les tableaux sont éphémères. Un moment d'apparition, un bref temps d'arrêt et voici qu'ils ne laissent plus que la trace d'une légère rémanence sur le mur.

IX L'horizon

Un plombier fut chargé de rendre le tableau présenté perceptible au regard du spectateur. On lui demanda d'installer l'horizon de la représentation à hauteur exacte dans l'espace pictural : un tuyau d'un bout à l'autre de la pièce. À présent, on y voit plus clair dans la représentation et on s'oriente mieux dans le tableau.

X L'excavation

Ce qui surprend dans un tableau, c'est sa profondeur, la profondeur picturale. Il va de soi qu'on l'obtient de la même manière qu'en faisant un trou : on creuse. Les tableaux sont donc comme des fosses excavées. Il est rare de trouver quelqu'un qui ait pensé qu'en peignant un tableau on obtenait un tas, tout comme en faisant un trou. Plus le tableau est profond, plus l'excavation⁵ est importante. On peut s'imaginer que dans l'atelier du peintre voient non seulement le jour de profonds tableaux, mais que la profondeur picturale obtenue ainsi, le négatif, transforme de plus en plus son atelier avec la production croissante de tas. Pour un peintre productif, cela peut devenir un problème. Plus son

⁴ Pline, « naturalis historia XXXV », 1^{er} siècle apr. J.-C.

⁵ Aushub, voir la proximité phonétique avec Aus-Huber (nom de l'auteur) Ex-Huber, le négatif renvoie à son Exitus.

travail avance, moins il a de place dans l'atelier. Ce phénomène étonnant et à ce jour à peine étudié est représenté ici dans un tableau divisé en deux. Nous voyons, à droite, la profondeur picturale peinte en noir et blanc. Elle montre le positif et peut également être vue comme un tirage positif en photographie. Le négatif, l'excavation du tableau et donc également sa représentation, est présenté en négatif dans la moitié gauche du tableau. Par conséquent, l'ombre du cône n'est pas sombre mais à l'inverse totalement claire. Il en va de même pour le côté éclairé du tas qui apparaît à présent entièrement sombre. Ce tableau ne résout certes pas l'étroitesse croissante dans l'atelier, mais toujours est-il qu'il a dépeint le problème.

XI Le point de fuite

Aucun doute. Les tableaux sont faits pour les hommes. Le peintre pense toujours au spectateur qui va regarder le tableau achevé. Il crée de l'espace pour le spectateur et s'imagine comment ce dernier ne restera pas devant le tableau, mais que, invité par sa contemplation, il pénétrera aussi dans l'espace pictural ouvert. De nombreux peintres ont la mauvaise habitude de remplir l'espace pictural avec des personnages. Quelle déception pour le spectateur ! Comment peut-il encore s'y transporter avec tout ce monde ? D'autres ont déjà pris possession de ce bel espace. Mais ici, dans le tableau, on fait de la place au spectateur du tableau, on lui attribue sa place. Au point de croisement de la perspective, que l'on nomme le point de fuite, le spectateur trouve sa place dans l'espace pictural. Le peintre n'oublie pas le spectateur, il lui réserve une place.

XII Iconoclasme

« Les tableaux doivent disparaître ». On a déjà vu plus d'un zèle ardent se déchaîner sur les tableaux. Cette iconoclastie a fait rage sous différentes cultures et à différentes époques. L'iconoclasme est la conséquence d'un intellectualisme croissant dans l'évolution de notre conscience. Le monde a été perçu de manière de plus en plus distante et abstraite. L'avènement du monothéisme, c'est-à-dire la croyance en un dieu unique et insaisissable, fut la raison déterminante qui amena l'interdiction des tableaux. Dieu n'avait pas d'image, mais il parlait à l'homme. De là date la hiérarchie entre l'image et le verbe. Le verbe est plus proche de Dieu, car il sied mieux à sa nature insaisissable que seule la pensée peut appréhender. Le verbe est abstrait, en lui se dessine la distance infranchissable entre le signe et le signifié. Cette distance entre l'ici-bas et l'au-delà est celle qui sépare également l'homme de son Dieu unique. Les religions « icônographiques » sont beaucoup plus proches de leurs dieux.

La modernité a déclenché une nouvelle fois une iconoclastie dans l'histoire de l'art. Dans la soi-disant abstraction, elle a prôné l'art de l'élimination. Tout ce qui, dans un tableau, ne correspondait pas à la pure idée de l'art, devait être éliminé. Tout ce qui allait à l'encontre de sa pureté déclarée devait être sacrifié à la notion abstraite et donc non palpable de l'art. L'objectif était le vide, aussi clair et limpide que la lueur des emplacements vides des tableaux au mur.

C'est la pensée et son zèle inhérent à tendre vers l'abstraction qui nous a finalement conduits devant le vide en tant que fondement suprême de l'existence. Le dieu de la religion, comme la notion de l'art, sont si abstraits qu'aucune image ni aucun signe ne suffisent à les approcher. La notion d'art est strictement imperceptible. Ce qui reste à l'art, c'est donc le vide. Mais la pensée ne se contente pas d'avoir nécessairement ce raisonnement. Etant donné que la pensée est en chemin, elle doit se donner une direction, elle a l'embarras du choix. Elle ne peut emprunter deux ou plusieurs chemins à la fois. Le monde lui apparaît en termes opposés et inconciliables. Le bien et le mal, le grand et le

petit, soit l'un soit l'autre. Le vide est encore une notion religieuse, car au vide correspond le plein. Une cruche vide peut être remplie. Le vide et le plein ne sont pas opposés de manière inconciliable. Pourtant la pensée a dépassé l'idée du vide et elle a osé se demander si somme toute il existait quelque chose ou plutôt s'il n'existait rien. Elle s'est fourvoyée vers une alternative absurde qui l'a menée à une impasse, car elle se trouve effectivement devant le rien . Là où il n'y a plus rien à penser, la pensée s'évapore dans le néant.

XIII Variante

Ce tableau ne ressemble-t-il pas dans une large mesure au tableau précédent qui porte le numéro VII ? On devrait se demander pourquoi de nombreux artistes se répètent. Par le passé, il y en eut qui peignirent toute leur vie durant seulement des Vierges à l'Enfant. Puis vinrent ceux qui représentaient toujours le même paysage et, il n'y a pas encore si longtemps, ceux qui peignaient toujours et encore le même carré, traçaient toujours les mêmes lignes dans leurs tableaux ou n'avaient de cesse d'enfoncer des clous. Certes la répétition augmente le degré de reconnaissance d'une œuvre d'art. Est-ce là le fondement de la variation ? On dit aussi que ces artistes ont trouvé leur thème de prédilection. Mais la répétition ne révèle-t-elle pas plutôt une idée fixe, une compulsion à la répétition peut-être malade ? La production au centuple d'un seul et même motif dans des formats et des couleurs variés pourrait aussi venir du fait que l'artiste n'est plus capable de sortir du chemin qu'il a une fois choisi d'emprunter. Il se réveille chaque matin dans la peau d'un peintre, il lui faut toujours continuer à peindre, jusqu'à ce que le pinceau lui tombe des mains. Il a entrepris de peindre un tableau, le tableau ultime de son imagination. L'idée de pouvoir un jour réussir ce dernier tableau-là ne le quitte pas et c'est pourquoi il s'attaque chaque jour à ce tableau unique et définitif, pour constater à la fin de sa vie qu'il a peint cent tableaux similaires alors qu'il avait seulement voulu peindre ce tableau qui devait en tous points ne ressembler qu'à lui-même.

XIV Auréole

Quand il était jeune, il se rendait dès le petit matin dans son atelier qui se trouvait sous le toit. La lumière tombait dans la pièce par un lanterneau. La veille, il avait monté une cuvette en fer-blanc remplie d'eau pour y nettoyer ses pinceaux. Le récipient était posé par terre près du mur. La réflexion de la lumière sur la surface de l'eau projetait des cercles concentriques sur le mur au-dessus. Enchanté, il s'approcha de la cuvette pour observer le jeu de lumière de plus près. Ses pas firent alors trembler le sol et produisirent des vaguelettes dans la cuvette, ce qui eut pour effet que les reflets lumineux générèrent sur le mur des lignes concentriques vacillantes. À ce moment-là, l'image des reflets et de la cuvette en-dessous lui apparut comme l'expression même de sa conception picturale. Si quelqu'un lui avait demandé pourquoi il peignait des tableaux, il aurait désigné sans mot dire les cercles lumineux. Mais comme ce matin-là, il était seul dans son atelier, il ne se les désigna qu'à lui-même.

XV Être dans le tableau

« Le spectateur ne doit pas stationner devant le tableau, mais doit être dans le tableau ». L'intention de l'artiste est ici particulièrement claire. Tant que nous regardons un tableau d'une distance respectable, nous avons face à lui une distance objectivante. Cette attitude permet d'émettre un jugement sur le tableau au premier coup d'œil. Nous pouvons ainsi l'estimer, le comparer à d'autres tableaux et nous efforcer de déchiffrer son contenu. Vu ainsi, le tableau nous apparaît comme une

sorte de contenant ou de boîte remplie d'informations qu'il faut extraire du tableau. Nous vérifions ensuite si le contenu de la boîte correspond bien à ce qui est inscrit dessus. C'est ainsi que nous voit ce tableau. Il nous montre dans notre attitude empreinte de rationalisme, en sujet en train de regarder un objet. On dit de la conscience qui s'interrompt dans cette confrontation distanciée qu'elle est également divisée par une vision dualiste. La position rationnelle guidée par l'entendement partage le monde en deux réalités : le monde objectif et le monde subjectif, deux vérités incompatibles entre elles. Il y a alors, d'un côté, la chose en tant qu'état de fait objectif et, de notre côté subjectif, l'impression que la chose produit sur nous. En tant que représentation, le tableau est illusion. C'est ainsi qu'il est montré ici. L'espace pictural devient une construction pyramidale apparemment absurde, une boîte étrangement déformée à laquelle il manque visiblement une face, par laquelle on devrait maintenant regarder à l'intérieur de la construction.

XVI Les bords des tableaux I

Tout tableau possède un élément contrariant. Ce sont ses bords. Le tableau s'arrête à quatre extrémités : en haut, en bas, à droite et à gauche. Mais qu'y a-t-il au-delà ? L'entendement se moque de ces délimitations et prolonge tout naturellement les lignes qui mènent au-delà du tableau et de ses limites. Cependant, la représentation entreprise dans le tableau ne se laisse poursuivre que jusqu'à un certain point. On ne voit qu'une partie de l'espace représenté. Au-delà des limites de la représentation, son aspect reste pure spéculation. Le véritable artiste refuse de laisser le spectateur dans l'approximation. Alors, il représente comme un tout l'espace qui n'était jusque-là que partiellement présenté. L'espace représenté dans le tableau est représenté - surélevé – une deuxième fois, offrant ainsi une vue sur l'ensemble. De la sorte, le tableau conserve son honnêteté artistique même au-delà de ses bords et de sa réalité délimitée.

XVII Proportions

Les proportions d'une représentation spatiale ne concordent jamais avec les proportions réelles de la chose représentée. Nombreux sont ceux à en avoir fait le reproche au tableau. Il serait, depuis toujours, une illusion s'il négligeait quelque chose d'aussi simple et d'aussi fondamental que la taille d'une chose. Comment se fier à un tableau qui ne représente même pas correctement un élément aussi simple qu'important ?

Au reproche déjà exprimé par Platon, ce tableau oppose une équation. Elle a pour but de montrer que, par rapport à son sujet, un tableau doit toujours être compris sur le plan des proportions. Celles-ci ne sont ni choisies arbitrairement ni déformantes, elles obéissent à des principes clairs.

Le tableau est accroché au-dessus d'une frise rouge, elle-même d'une hauteur de 100 cm. Cette même frise se retrouve dans le tableau. Elle est désignée par x et possède donc un référent vérifiable dans la frise de la salle d'exposition. Le référent x est mis en équation avec les signifiants y , y' et y'' , $x = y = y' = y''$. Les frises représentées sont chacune percées d'une porte qui introduit l'échelle humaine. En regardant les portes, nous supposons naturellement que chacune d'elles est assez haute pour nous laisser le passage sans nous cogner la tête au linteau. En raison de la différente dimension de chacune des portes représentées, la proportion porte/frise change. La taille initiale supposée de la frise, à savoir 100 cm, change. Elle apparaît tantôt plus grande, tantôt plus petite. Les proportions sont données entre parenthèses : $(y > y' > y'')$.

C'est Kurt Gödel qui a énoncé le dit théorème d'incomplétude. Celui-ci dit que, dans aucune loi axiomatique, l'axiome qui sert de cadre au théorème ne peut être irréfutablement déduit de celui-ci. Toute équation est basée sur des hypothèses qui ne sont pas absolument vérifiables dans le théorème en question. Ce fait est visible dans ce tableau si l'on suppose qu'une porte correspond à l'échelle humaine. Ce qui implique tacitement la perception par l'esprit. Par conséquent, on peut dire que toute loi formulée abstraitement demande d'abord à être perçue par l'entendement humain. L'esprit correspondant qui s'exprime dans l'entendement, peut, certes, s'énoncer en formule mathématique, mais ne peut s'en déduire. Si le principe mental est visible dans une formule mathématique, il ne peut cependant y être révélé. La géométrie ne peut expliquer ce qu'est l'esprit.

XVIII Fenêtre

Deux amies se tiennent devant le tableau. « J'aime ce tableau », dit l'une d'elles à l'autre. « Regarde quelle douce lumière envahit la pièce par la fenêtre. » Elle montre les ombres bleues que le châssis de la fenêtre projette sur l'embrasure. Puis elle contemple le rectangle clair que la lumière du soleil dessine sur le plancher. « Cela me fait penser à Vermeer », dit-elle. « Chez Vermeer, il y a toujours une fenêtre par laquelle la lumière tombe diagonalement dans la pièce. » Son amie à côté d'elle se met à regarder le tableau plus attentivement. « Mais il manque la femme. Chez Vermeer, il y a toujours la femme qui regarde par la fenêtre. » « Tu ne la vois donc pas ? », répond à son tour la première. « Je suis cette femme. Je me tiens devant la fenêtre et regarde au dehors. » Son interlocutrice fait un pas en arrière pour embrasser du regard son amie et le tableau. « Tu as raison », constate-t-elle en souriant, « effectivement, c'est comme chez Vermeer. »

XIX Débaras

« Et qu'est-ce que ces choses viennent faire là ? », me demande-t-on. Je réponds : « Oh, ne me demandez pas. Quand vous rendez visite à quelqu'un chez lui, vous ne lui demandez pas à chaque chose pourquoi elle se trouve là. Mon conseil : une personne discrète se limite à considérer les choses du coin de l'œil en silence et à garder ses réflexions pour soi. C'est ce que je fais chez les autres. Je refrène ma curiosité. Je sais me tenir. Cela devrait également valoir devant les tableaux. Pourquoi toujours ces questions précisément devant les tableaux ? Pourquoi dois-je donner la raison de la présence des choses représentées dans les tableaux ? Qu'est-ce qui vous fait penser que je vais vous donner une réponse ? Pourquoi me regardez-vous maintenant si bizarrement ? Mais si vous voulez exactement savoir : c'est un problème de place. Ces objets, je n'ai fait que les remiser là, dans le tableau. C'est tout. Ils m'embarraçaient ! Cela fait des années qu'ils sont sur mon chemin ! Des années qu'ils m'encombrent la vue et l'esprit ! Pourquoi ? Je n'en sais rien. Je ne peux pas non plus m'obliger à les ficher en l'air et je n'ai pas le courage de les donner. C'est la seule et unique raison pour laquelle je les ai remisés dans ce tableau, que je les ai, puis-je dire, casés là. Dans le temps, à chaque fois que j'avais commencé un tableau, ces objets se trouvaient sur mon passage et traînaient dans le tableau. Ne me demandez pas comment ils y étaient arrivés. C'était à désespérer, je vous dis ! J'avais beau les avoir repoussés d'un endroit à un autre, où qu'ils soient, ils gênaient toujours. Je ne savais simplement plus quoi faire. C'est pour cela que je les ai enlevés, déblayés, que je m'en suis débarrassé dans ce tableau. C'est aussi simple que cela, c'était un problème de place, sans plus. Vous comprenez ? »

XX Le point vert

Je deviens l'esclave de mes propres intentions. Chaque tableau devant avoir un rapport avec la frise rouge, chaque tableau comporte une référence à la frise rouge. La frise rouge ! Encore et toujours cette frise rouge ! La frise rouge se retrouve dans chaque tableau ! C'est à devenir dingue ! Revoilà cette ligne horizontale, cette bande rouge de la gauche vers la droite dans le tableau. Dans chaque tableau la même chose. Toujours l'horizontalité. J'aimerais qu'elle fût autrement, verticale par exemple, allant de haut en bas, cela apporterait un peu de diversion dans la vie, dans la vie de peintre en tout cas. C'est pour cette raison que j'ai fait pivoter le tableau de 90 degrés. Il s'est alors produit quelque chose de bizarre. Un des points verts a disparu. Tout bonnement disparu. Je ne m'y attendais pas. Donc, puisqu'il a disparu, je ne l'ai pas peint ou plus exactement je n'ai pas pu le peindre. Je ne veux pas perdre mon temps avec des choses qui disparaissent. Là, je suis minimaliste. La peinture est suffisamment fatigante comme ça. Alors s'il fallait en plus que je peigne ce qui disparaît comme étant ce que l'on ne pourra de toute façon pas voir. Où cela me mènerait-il ? Conclusion : le point, je vous le laisse. Vous êtes le spectateur. Imaginez-le, cela m'est égal. Je peux vous dire qu'il n'existe pas. Je le sais forcément, puisque c'est quand même moi qui ai peint le tableau.

XXI Eau

L'eau. Il a la passion de l'eau. L'eau est sa passion parce qu'en tant que peintre, il veille à la propreté. Un atelier propre signifie des tableaux propres et proprement peints. Pas d'éclaboussures de peinture, pas de coin sale. Et si un malheur vient à arriver, il le nettoie. Il le nettoie avec de l'eau. En tout cas en ce qui concerne le sol de l'atelier. Dans un tableau, malheureusement, cela ne marche qu'indirectement, par un moyen détourné. Mais il a trouvé la solution. Il peint un seau d'eau, le pose dans le tableau et voilà le tableau prêt à être nettoyé. C'est-à-dire que le sol du tableau peut être lavé là où la peinture a coulé. Il ne s'attaque pas seulement à la peinture, mais à n'importe quelle sorte de salissure. Miettes, poussière, cendre de cigarette tombée, tout part avec de l'eau. Le résultat est présentable. Un tableau propre, un sol plus propre. Tout est si nickel que même la frise se reflète maintenant sur le sol.

XXII Orientation

Une indication du lieu est indispensable dans les tableaux. On la doit au spectateur. Il doit savoir où il se trouve quand il regarde le tableau. Car le spectateur ne fait pas que se tenir devant le tableau, son regard sur le tableau le transporte sur le lieu que lui ouvre sa contemplation de la représentation. Qu'y voit le spectateur ? Une frise rouge. La frise rouge pourrait être peinte tout autour d'une grande salle claire à la manière d'un socle. Mais elle pourrait tout aussi bien être le décor minimaliste d'une pièce écartée. Ou alors la frise parcourt une cave humide où elle a été appliquée dans le seul but d'absorber sommairement l'humidité remontant du sol. Comment donc reconnaître où l'on est quand on se trouve en face du tableau ? Mais non, la pièce peinte n'est pas une grande salle claire ni une pièce ni une cave non plus. L'espace est une idée relativement abstraite. Tout juste un carton, une boîte que l'on peut plier, mettre sous son bras et emporter chez soi.

XXIII Men is present

« Men is present. » J'ai souvent lu cette phrase au sujet de tableaux. Ces attributions ont une consonance héroïque. On parle alors du transcendant : « Sublime is now ». Si je me souviens bien, les tableaux sont hauts et larges. Le spectateur se découvre lui-même en face des tableaux, il est projeté

dans l'immensité de l'étendue de couleur. Il se perd dans une mer de couleurs. Il est écrasé par la peinture. Mais je n'ai pas su opter pour le grand format. Ce tableau est même le plus petit de toute la série. Il est vraiment très petit. Fallait-il vraiment que je l'intitule « Men is present », ou plus simplement « Here » ou « Now »⁶ ? En réalité, je pourrais simplement constater que le spectateur veut bien se pousser. Une invitation aimable mais ferme. Il fait de l'ombre au tableau, c'est évident. S'il s'en allait, s'il déguerpissait tout bonnement, le tableau serait seul dans la lumière. On pourrait voir trois bandes claires et nettes. Mais la question du titre se poserait alors de façon d'autant plus pressante. Car « Men is present » ne serait plus de mise.

XXIV Assimilation

C'est le genre de spectateurs qu'un peintre souhaite avoir. Des spectateurs capables de s'identifier à la chose représentée. Des gens qui se laissent enthousiasmer par les tableaux. Qui par enthousiasme s'assimilent aux tableaux. « Assimilation », ce mot n'est-il pas beau ? Ces gens ne font pas que regarder un tableau, ils sont capables de s'absorber dans la contemplation au point de devenir eux-mêmes le tableau qu'ils regardent.

XXV Accrochage

C'est le regard de l'exposant. Le regard de l'artiste qui voit à chaque endroit la possibilité d'accrocher un tableau ou même plusieurs de ses tableaux. Peut-être est-ce une maladie professionnelle, une fixation très ambiguë de l'artiste. Possible que ce regard soit l'expression d'un besoin exacerbé de se mettre en valeur. À peine l'artiste voit-il un mur qu'il y voit ses tableaux accrochés. Si l'on veut se faire une idée du regard de l'exposant qui cherche à se mettre en valeur, ce chevalet en est, en tout cas, la parfaite illustration. Autrement, comment pourrait-on se représenter le regard sur des tableaux qui ne sont pas encore au mur – mais que l'on représente pourtant déjà comme y étant accrochés ? Nous devrions nous entendre pour voir dans le chevalet le regard de l'artiste ambitieux sur l'exposition de ses tableaux. Le chevalet figure le désir d'exposition de tout artiste - un désir d'exposer devenu monument, promu à l'état de monument. Voilà pourquoi il faudrait réfléchir s'il ne serait pas à l'avenir plus logique d'installer ces monuments, c'est-à-dire ces chevalets, directement dans les salles d'exposition, ce qui permettrait d'exprimer plus immédiatement l'intention de l'artiste. Afin que cette nouvelle pratique d'exposition ne devienne pas trop ennuyeuse pour le public intéressé, on pourrait imaginer faire des chevalets de formes et de couleurs différentes de façon à diversifier le plaisir du public qui passe d'une exposition à l'autre.

XXVI Explication

Une situation d'exposition : deux tableaux sont accrochés devant une frise rouge. Tout le monde dira : « L'ensemble est clair ». Et tous de convenir : « C'est un accrochage sans prétention, sobre et cohérent ». On a même renoncé à l'assommant étiquetage pour plus de clarté, afin que rien ne vienne déranger l'impression générale. C'est dans cette optique que, par égard délibéré pour la simplicité et la sobriété de la présentation, on a aussi accroché tous les autres tableaux au-dessus de la frise. Ici l'accrochage ne se distingue pas de l'accrochage des autres tableaux. Et puis ... Je ne sais pas ce qui m'a pris. Était-ce ma manie depuis toujours excessive de vouloir tout expliquer, mon « éros didactique » assurément exalté ? Quelle était mon intention ? Il faudrait connaître les

⁶ Barnett Newmann, « Here I », 1950, « Now I », 1965

rapports. Le spectateur devrait être mis en mesure de discerner les correspondances voulues et bien pesées entre l'image et le contexte. Il faudrait représenter la représentation et le représenté ainsi que, finalement, la situation dans laquelle la représentation est représentée. J'avais réfléchi à tout cela auparavant ! J'avoue que je m'inquiétais que le spectateur puisse ne pas saisir mon ingénieuse intention, encore moins la subtilité et l'intelligence de mon installation. C'est pour cette raison que j'ai eu l'idée des lattes de toit. D'accord, cela m'a amusé. Sauf que la reconstruction des chaînes d'associations visées et donc prédéfinies, la reconstitution des chemins de la connaissance devant les tableaux sont désormais horriblement dérangeants dans ce tableau. Je l'admets. Maintenant, toutes ces explications empêchent de voir les tableaux. Les modèles didactiques bouchent visiblement la vue sur ce qu'ils devraient au fond mettre en évidence. Appliquées aux tableaux, les systématiques semblent manifestement parvenir à l'inverse de l'intention initiale.

XXVII Les bords des tableaux II

C'est aux bords des tableaux que s'instaure le langage, c'est-à-dire que l'on commence à parler d'eux. L'image est un monde et le langage est aussi un monde. Se pose alors la question suivante : est-ce que la limite les sépare irrémédiablement ou est-ce qu'elle laisse des passages ouverts où le mot et l'image peuvent se rencontrer ? Je suis persuadé que les deux, chacun à sa manière, ont un rapport avec le spirituel. Les limites existent. Cependant, le mot et l'image appartiennent tous les deux à l'horizon spirituel. Ils s'étendent comme deux continents sous un seul ciel qui leur offre le même air (le pneuma, le souffle) à respirer.

Les couples réunis ici – le tableau accompagné d'un texte qui lui répond – représentent la façon dont l'image et le mot peuvent parvenir à un compromis spirituel. Ma combinaison mot/image se distingue des discours habituels sur l'art. Ceci ne doit pas être pris comme un affront ni comme une tentative prétentieuse de vouloir me donner une position artistique exceptionnelle en me distinguant par une touche particulière et divergente. Mon intention est plutôt de me servir de ces exemples pour tenir un discours en dehors voire au-delà de l'art. Je pars du tableau qui appartient à une histoire ayant débuté fort longtemps avant l'art et qui, à mon avis, ne finira pas forcément dans l'art.

Dans quelques-uns de mes commentaires sur les tableaux, j'insiste sur le fait que l'image conserve des éléments essentiels de couches très anciennes de la conscience. Devant les tableaux, ces couches de la conscience se réveillent en nous. Si nous laissons de côté tout préjugé, nous constatons par exemple qu'une conscience plus ancienne agit encore en nous. Je la nomme à un endroit la conscience mythique. De notre point de vue actuel, nous jugeons la conscience mythique irrationnelle. Nous nous orientons aujourd'hui sur la conscience rationnelle. L'entendement est notre principe directeur, parce que nous avons appris à penser. Voulant comprendre les choses, nous formulons notre conception du monde en termes abstraits et classons ceux-ci en systèmes. Nous avons créé un nombre infini de systèmes, des systèmes principaux et secondaires. L'art est un système parmi d'autres. Le concept et le système sont des catégories de l'intellect. Ils sont les garants de l'idée selon laquelle la raison et l'entendement constituent notre principe spirituel suprême. En vertu de quoi, nous soumettons aussi, aujourd'hui, l'image à l'intellect. De même que nous avons mis notre langage, nos mots au service de l'intellect. De nos jours, images et mots sont effectivement devenus pour nous des objets, des choses dont nous disposons. Nous avons objectivé le monde. D'où notre compréhension du monde comme un état de fait objectif auquel nous

opposons une réponse subjective. Depuis, le tout, l'univers s'est divisé. Il y a l'opposition inconciliable entre le Je et le monde. Au cours des deux derniers millénaires, cette conception dualiste du monde est devenue une certitude presque inébranlable au point que nos pensées et nos actes ne puissent apparemment y échapper. Cette conscience comporte pourtant des lacunes, des fêlures. L'image en est une parmi plusieurs. (Il ne m'est pas possible de m'étendre ici sur d'autres comme le sentiment ou le vécu). Ces fêlures dérangent l'entendement, raison pour laquelle il les refoule. La systématisation de l'image dans l'art est l'une des plus impressionnantes manifestations de refoulement de la part de notre intellect. Par exemple, le tableau est un tout totalement autre que le tout que s'imagine la pensée. L'image est *dans* le tout ; la pensée, elle, est *devant* le tout. Si le tableau est un spectacle (*Schau*), alors la pensée est une présentation (*Vor-Stellung*). Sous sa direction, la conscience rationnelle, qui est une présentation (*Vor-Stellen*), a rejeté la contemplation parce qu'irrationnelle. De ce fait, le tableau serait, lui aussi, une présentation (*Vor-Stellung*). Enraciné dans le mythe, le tableau est un évènement ambivalent. Il ne différencie pas rigoureusement entre le regardant et le regardé et n'est donc pas dualiste mais unitaire. *Une image est dans le tout. La pensée, elle, est devant le tout.*

Nous vivons dans l'évidence que notre conscience actuelle est plus intelligente que la conscience dans ses précédentes structures. Nous vivons dans la conviction qu'en tant qu'êtres rationnels nous sommes plus proches du spirituel. À mon avis, l'intellect n'est qu'une forme exclusive de proximité du spirituel. La contemplation telle qu'elle se manifeste dans le tableau, donc une attitude non rationnelle, est une autre forme de proximité du spirituel. Nous avons parcouru différents niveaux de conscience. L'arrogance du dernier niveau de conscience que nous avons atteint, c'est-à-dire le rationalisme, consiste à croire qu'il aurait quasiment « touché » le spirituel. D'où la prétention de la pensée contemporaine de désavouer et refouler tous les niveaux de conscience antérieurs comme étant sans valeur ou sous-développés.

Dans un premier temps, nous devrions reconnaître que nous avons conservé en nous d'anciennes couches de la conscience que nous devrions mettre au jour. Dans un deuxième temps, nous devrions reconnaître leur régime. Nous devrions donc rendre hommage à ces structures enfouies et refoulées comme à autant d'accords particuliers avec le spirituel. L'archaïque, le magique, le mythique et le mental sont les noms que portent ces niveaux de conscience en nous. Mais ces termes importent peu. L'important est de tolérer, l'une à côté de l'autre, les apparentes incompatibilités. Ces niveaux ne semblent se contredire que pour notre conscience rationnelle, c'est-à-dire notre conscience déterminée, qui juge et qui divise. Par conséquent, tous les niveaux peuvent prétendre avoir un impact au prix d'un effort intellectuel, donc par la réflexion. Mais nous ne ferions ainsi que répéter et confirmer l'exclusivité revendiquée par le rationalisme. Sur ce point, ces pensées, c'est-à-dire les réflexions sur ce que nous avons exposé ici, ne peuvent constituer qu'un moyen très limité de s'échapper au diktat de l'intellect. Nous ne parviendrons à la transparence des différentes attitudes de la conscience, apparemment contradictoires, qu'en étant tolérants vis-à-vis de nous-mêmes. Avec pour résultat que cette indulgence est un ordre où il n'existe plus de vérité. En effet, l'idée de vérité est un dernier recours (*ultima ratio*). Or la vérité n'est, à son tour, que le reflet de ce rationalisme et de sa conception du monde. On reconnaîtra peut-être ici quelle dette nous avons envers la pensée rationnelle qui nous force quasiment sans cesse à classer l'essentiel en catégories rationnelles. Difficile pour nous de dépasser la détermination de la pensée.

Cet article se penche essentiellement sur la confrontation et l'intrication de l'image et du mot, du tableau et de sa contemplation. Le raisonnement développé ici veut nous signaler ces constellations. Il ne peut pas les expliquer, mais il peut leur servir de base. Partant de là, on réussira peut-être à faire le saut nécessaire pour apercevoir ce que – tributaire des mots - l'on pourrait appeler la transparence des bords.#

**Der Text wurde von Yves lektoriert und ist noch nicht der Endtext für die Ausstellung « Der Rote Fries » in Toulouse (2014). Der Text wurde für eine Rede von T.H. , 11.02.2014 in der Galerie Skopia, Genf genutzt.*