

# Cahier

Dispositions

Richard Monnier 2023



## New-Néo

New-York, Nouvelle-Calédonie, sont des noms que l'actualité a banalisés, rendant de plus en plus lointaines et inconnues, la ville d'York et La Calédonie. Est-ce à cause d'un point commun avec son pays d'origine que le colon a ainsi nommé ces lieux? Où est-ce au contraire le désir de créer des repères avec des noms familiers sur une terre qui lui est étrangère? L'une des attitudes n'exclut pas forcément l'autre. La découverte d'un élément reconnaissable, aussi infime soit-il, peut être une amorce pour une identification rapide. On retrouve le même phénomène dans l'histoire de l'art : néo-réalisme, nouveaux-fauves sont des étiquettes qui désignent un aspect de l'actualité de l'art mais qui en même temps témoignent d'une volonté d'appartenance à une histoire. Dans les deux cas, l'acte d'identification sommaire trahit souvent plus une volonté d'appropriation qu'un désir de découverte.

Ces réflexions ne sont évidemment pas sans incidence sur mon attitude dans le milieu artistique et en tant qu'artiste enseignant, car je peux être aussi bien l'objet ou l'auteur de cette identification-appropriation.

Dans un milieu comme l'école des Beaux-arts, destiné à l'affirmation des personnalités, je suis sensible au risque de passer trop rapidement de la découverte à l'identification et de l'identification à l'appropriation.

Cat. de l'École des beaux-arts de Grenoble, 1987.

## Extrait d'un entretien avec H.S.

H. S. : Croyez-vous que l'insistance avec laquelle vous traitez différents matériaux de construction ou que votre attention portée à l'organisation interne des formes puissent avoir un écho parmi les préoccupations de l'art actuel largement orienté sur la question de l'objet et de sa présentation ?

R. M. : L'attitude qui consiste à collecter et présenter, sur le mode de la déclinaison ou de la sérialité, aussi bien des images tirées des mass-média ou des objets manufacturés s'inscrit finalement dans la tradition du modernisme. C'est toujours une appropriation du monde par la répétition d'un geste-signature même s'il ne s'agit pas d'une trace sur un tableau. L'artiste cherche simplement la confirmation de sa propre existence et une reconnaissance en s'appropriant et en s'identifiant à un objet. A la place d'un art « positif apologétique » et de son opposé, un art « contradictoire critique », J. Baudrillard (1) voyait dans le Pop Art américain, émerger un art qu'il qualifiait d'« homologue collusif », où « la systématique objective » du geste de l'artiste jouait selon lui, et faisait le jeu du monde de la production industrielle. L'art américain qui servait d'objet de réflexion à J. Baudrillard datait des années 60, et aujourd'hui l'œuvre de Haim Steinbach, par exemple est encore une bonne illustration de la critique du sociologue.

Quant à moi, je ne m'identifie ni à un geste ni à une forme ni à un matériau en particulier, au risque d'ailleurs d'être considéré comme un perpétuel amateur puisque mes déplacements successifs m'empêchent d'accumuler de l'expérience (et de la reconnaissance). Je me fonde dans les formes que les qualités des matériaux autorisent. En me laissant envahir par les choses, je manifeste une volonté de dessaisissement qui est à l'opposé de l'appropriation tous azimuts. Et si une identité est repérable parmi la diversité des mes œuvres, elle en est une résultante et non un principe directeur.

1) . Pour une critique de l'économie politique du signe. Éditions Gallimard, coll. Les Essais. Paris 1972

Numéro hors-série de Beaux-arts Magazine *Nos Années 80* , Fondation Cartier, 1989.

## Ton crédit t'a quitté.

Un soir de foire  
d'histoire de l'art  
l'artiste triste est noir.  
Il n'arrive guère à voir  
car son aura, sa divine aura  
vient de le quitter.  
Son crédit l'a quitté.  
Il a fait choux blanc  
ce grand duc avec ses trucs et ses trocs,  
céruse de riche blanc.  
« Ma tactique était toc »  
dit l'artiste qui s'endort  
ivre moire au miroir de l'art.  
L'artiste broie du noir  
quel rare hasard se marre  
un agent d'art toquard.  
C'est pas fort, l'artiste dort.  
Mais près de son oreille  
merveille, un réveil vermeil  
lui prodigue des conseils  
pendant son sommeil :

Tic tac tic tac  
Ton crédit t'a quitté  
Tic tac tic tac  
Ton crédit t'a quitté.

Claque ta couette, qu'attends-tu ?  
Écarte tes tics et dicte  
du ton cru de ton cru  
les acquis de ta quête.  
Ton crédit t'a quitté  
Ta tactique était toc  
Ta tactique était toc  
Ton crédit t'a quitté.  
Ta critique étriquée  
a tricoté ta côte  
à des taux très coquets  
et contre toute éthique  
calqué tant d'étiquettes.

Ton crédit t'a quitté  
Ton crédit t'a quitté.

L'autistique du tout tech  
Tôt attaque ta pratique  
Ta classique esthétique

Datée des déités  
Qui titillaient, qui tentaient et qui entêtaient.  
Aux côtés d'étiques coquettes  
« L'anesthésie te guette »

Tic tac, Driiiiin  
Au matin quel réveil  
matin, quel réveil matin.  
Écris-le noir sur blanc sans peur  
Pour une sonnerie, c'est une sonnerie.

Cat. *Richard Monnier* 1977-1992,  
Frac Limousin, 1992.  
D'après « Ta Katie t'a quitté » De Boby Lapointe.  
Phonogramme France 1964  
Éditions musicales Intersong Tutti 1975

## Dispositions infantiles

Il y a des règles auxquelles les enfants sont contraints d'obéir et les règles qu'ils s'imposent eux-mêmes. Parmi ces dernières, une règle qu'ils s'imposent sur le chemin de l'école et qu'ils observent avec une rare application, concerne leur déplacement, la forme de leur marche : *à chaque pas, le pied doit se poser sur un des joints de ciment qui scellent les pierres du trottoir*. Leurs enjambées doivent donc s'accorder aux différentes longueurs des pierres, ce qui accélère ou ralentit leur allure. Cette activité pédestre révèle la merveilleuse disposition de l'enfant envers les choses telles qu'elles sont. Elle exige une grande tolérance et une généreuse acceptation de l'accident. L'enfant doit savoir, par exemple, passer outre les obstacles géographiques ainsi que les rencontres éventuelles (passants, signalisations, etc.) et reprendre le jeu là où la règle est de nouveau applicable. Un accident de parcours peut, sans dénaturer le jeu, renverser la règle en son contraire, soit : *marcher sans que les pieds se posent sur les joints de ciment qui scellent les pierres du trottoir*. Où l'on voit bien que l'enfant s'intéresse aux éléments matériels du sol (les joints les pierres, les rainures du ciment bouchardé, les bandes peintes des passages pour piétons, voire les flaques d'eau) non pas comme éléments qu'il affectionne en particulier mais pour la partition qu'ils proposent. Partition extrêmement concrète, inspirée de multiples contraintes : écoulement des eaux, qualité du sous-sol, habitudes des riverains, etc. Très loin du «ciel» promis au gagnant du jeu de la marelle, ce jeu n'a d'autre but que de mieux approcher les motifs qui l'ont fait naître. Contrairement à la figure conventionnelle qu'on retrouve souvent, dessinée à la craie sur le sol des cours de récréation, ce jeu sans nom, qu'on ne peut désigner, se découvre en même temps que sa règle s'élabore. Si on l'interroge sur ce qu'il fait, l'enfant décrit ce qu'on lui voit faire strictement. On retrouve là, sans que ce soit véritablement une surprise, tout le charme obstiné des œuvres des premiers artistes conceptuels dont la forme se confond aussi avec leur énoncé. Par exemple cet énoncé de Sol Le Witt : « *tous les points architecturaux reliés par des lignes droites* » qui permet d'exécuter un dessin mural dont les traits relient effectivement tous les points architecturaux du lieu d'exposition. C'est encore la même forme d'apparition qu'on apprécie dans « les auto-définitions de J. Kosuth qui se limitent délibérément à leur énoncé, véritables objets parfaits qui accomplissent leur programme à 100% » comme a bien voulu croire un critique. Par exemple : « *Five words in yellow neons* » décrit strictement les cinq mots en néons jaunes qu'on voit sur les murs du lieu d'exposition. Ces deux exemples d'œuvres conceptuelles s'accordent parfaitement avec l'activité infantile péripatéticienne « sans intention » dirait Sol Le Witt, où n'est dévoilé que ce qui est là.

Les lecteurs avisés objecteront que l'enfant n'énonce rien, qu'il ne conceptualise pas et que de toute façon, il n'agit pas dans le contexte de l'art. C'est vrai que l'enfant ne projette rien, qu'il n'affiche rien, qu'il ne signe rien. Sa marche ne laisse aucune trace, néanmoins elle est un modèle qui se transmet depuis des générations. De ce point de vue, elle répond aux exigences que formulait J. Kosuth dans un texte très célèbre (*L'art après la philosophie*) : « l'art «vit» à travers l'influence qu'il exerce sur un autre art et non pas en existant comme résidu physique des idées d'un artiste. » Précisément, la marche de l'enfant qui s'accorde aux motifs rencontrés sur le trottoir, est une forme qui perdure sans être conservée. Comme l'artiste dont le devoir est de répondre aux questions que personne ne pose, l'enfant résout un problème que personne ne lui a posé. C'est la grande leçon de cette école péripatéticienne sans maître où aucun disciple n'a le souci de distinguer le cas particulier de l'espèce où chacun part du réel pour mieux s'y maintenir.

Cat. *Manifeste Ductile*, Carré des arts, Paris. Mai 1996.

Nouvelle version parue dans *Des écrits des artistes*, Éditions Le Bleu du Ciel, 27 décembre 1996.

## My Recreative Method

*"Dans la vallée de l'Oklahoma, en 1931 Karl Jansky réalise une sculpture monumentale: un assemblage de poutres s'étendant sur une trentaine de mètres et formant une sorte de charpente qui supporte deux séries parallèles de quatre carrés faits de tiges métalliques. Le parti pris radicalement abstrait de la composition rivalise avec certaines œuvres des constructivistes russes des années 20 et en même temps, la relation que cette sculpture entretient avec son environnement et son ouverture sur le paysage annoncent déjà le Land Art américain des années 70."*

Se fier aux apparences, fixer les ressemblances formelles comme premiers critères pour relier des objets qui s'ignorent, voilà ma méthode. Voilà comment mon intérêt pour la sculpture en général et mon attention pour les poutres qui aménagent le vide, en particulier, me permettent d'aborder un objet utilitaire, ici la première antenne radio-astronomique de Karl Jansky, en l'introduisant entre deux courants artistiques dont l'histoire lui est complètement étrangère. Diachronie fantaisiste.

Voilà comment je prends la liberté de comparer les différences entre l'antenne radio de Jansky et le *Monument pour la IIIème Internationale* de Tatline ou bien les tribunes pour haut-parleur de Gustav Klucis par exemple. La première s'étale horizontalement pour capter, elle sert à écouter, les seconds servent à la propagande, ils s'élèvent pour propager. L'antenne laisse entendre, elle reçoit des ondes à déchiffrer, le monument veut dire, il émet des certitudes. Après lui avoir trouvé une origine formelle, je peux inventer, en aval, une descendance à l'antenne de Jansky dans les années 1970, par exemple certaines sculptures, constructions en extérieur de Dennis Oppenheim ou les sculptures-observatoires de Nancy Holt qui semblent viser un lieu particulier dans l'espace et placent le visiteur en position de réception.

L'autre versant de cette méthode consiste à considérer deux événements incomparables formellement pourvu qu'ils aient eu lieu à la même date. Il s'agit alors de forcer la comparaison pour orienter le choix des termes avec lesquels on va frictionner les objets qu'on rapproche. Synchronie burlesque.

Au début des années 30, sort le premier film parlant de Charlie Chaplin intitulé *Les Temps Modernes* qui conserve toutes les caractéristiques d'un film muet sauf pour quelques scènes. Chaplin réserve les nouvelles possibilités du cinéma parlant pour quelques minutes seulement de l'ensemble de son long métrage, d'abord pour les sons d'une machine à manger qui se dérègle, puis pour un dialogue basé sur des gargouillements intestinaux et enfin pour des sortes d'allitérations d'un langage improvisé au moment où il doit chanter une chanson dont il a perdu les paroles. Je relie cet usage sélectif du son, cette attention particulière aux sons incompréhensibles et qu'on ne maîtrise pas, à la première fonction de l'antenne de Jansky qui était de localiser le « bruit » "a faint steady hiss of unknown origin" qui perturbait les communications radio transatlantiques. (L'émission radiophonique est d'ailleurs le « bruit parasite » que Chaplin interrompt dans la scène des gargouillements).

En orientant son antenne vers le ciel, Karl Jansky a découvert que des ondes radios provenaient de corps célestes inconnus situés au centre de notre galaxie. Mais l'indifférence des scientifiques quant à ses résultats et aussi bien la satisfaction immédiate de son employeur qui le rappela à des tâches plus terre-à-terre, ne lui permirent pas de développer sa découverte. Étudiées systématiquement bien plus tard ces ondes permettront d'établir une nouvelle carte du ciel.

La représentation du monde est toujours une récréation dont l'importance des moyens mis en oeuvre dépend de la volonté des artistes. Karl Jansky et Charlie Chaplin avec leur économie propre se détournent de l'efficacité de la communication. Au lieu de se conformer à l'usage évident des dernières innovations techniques de leur temps, soit pour assurer la qualité des messages

téléphoniques, soit pour restituer des dialogues en parfaite et réconfortante synchronisation avec l'image des acteurs, ils nous révèlent tous deux des données sonores qui nous échappent.

Le bruit du ciel qu'on ne voit pas.  
Le son des organes qu'on ne voit pas.  
La-parole-telle-qu'on-la-regarde.  
La carte d'une galaxie ventriloque.  
Le son du parlant sans paroles.  
Le chant des paroles qu'on oublie.

Quelques décennies plus tard, Jacques Tati redécouvre les vertus du parlant sans paroles et nous offre une seconde unique de cinéma muet :

Le silence d'une porte qui claque.  
C'est le temps du jeu, *Playtime* en français.

Édition Contrat Maint, octobre 2005.



## Ce jour inconsciemment gagné.

« Phileas Fogg avait "sans s'en douter" gagné un jour sur son itinéraire, et cela uniquement parce qu'il avait fait le tour du monde en allant vers l'est, et il eût au contraire perdu ce jour en allant dans le sens inverse, soit vers l'ouest » nous explique Jules Verne. Pour gagner son pari, Phileas Fogg devait faire le tour du monde en 80 jours. Identique à lui-même dans les pays les plus divers, il devait conforter sa réputation : "une véritable mécanique" d'après son domestique. Dans cette course contre la montre, il allait réduire le tour de la Terre à une abstraction, à une liste d'horaires affichés par les compagnies maritimes et ferroviaires, sans tenir compte des conditions matérielles du voyage. En allant vers l'ouest, le voyage aurait duré un jour de trop du point de vue des observateurs londoniens mais Phileas Fogg en perdant son pari et la considération de ses pairs aurait en quelque sorte vécu un jour de plus. Gentleman ruiné, exclu de la vie réglée des clubs mais aimé de sa princesse indienne.

Quelques temps auparavant, un autre aventurier soucieux de son intégrité, devait lui aussi s'abstraire de la vie commune. Son épreuve consistait à lutter contre la faim durant 40 jours, seul dans le désert et à résister aux tentations du diable. Il lui fallait manifester une pureté qui permette de répandre sans l'altérer la parole du père dont il était le fils bien-aimé. En s'isolant dans une durée parfaite, il se distinguait de son temps, celui des idoles, pour annoncer le temps où il en sera l'unique. En succombant à la tentation, il aurait en quelque sorte perdu son pari, il aurait entretenu un commerce ordinaire avec les humains, il aurait péché sans miracle, aimé de Madeleine

« Mais c'est au bout de 41 jours (du 3 Octobre au 14 Novembre 1897 nous précise Octave Mannoni) qu'il déclare que l'auto-analyse est vraiment impossible. « Je peux seulement m'analyser au moyen d'un savoir objectif, comme si j'étais un autre. » nous révèle Freud dans sa correspondance. L'auto-analyse de Freud a dépassé le délai des 40 jours. Au-delà de ce délai propice à un retour sur soi-même, il doit s'adresser à un collègue médecin à qui il accorde assez d'autorité pour se placer lui-même dans le rôle de ce qu'il appellera plus tard l'analysé. Il a en quelque sorte perdu son pari lui aussi, mais il va gagner une découverte : le transfert. L'expérience de Freud montre que le chemin à suivre pour se découvrir soi-même passe par une autre personne, par un autre, l'un de plus. Plutôt que de s'enfermer dans l'image de la boucle qui revient au même ou dans le "compte rond" qui protège de toute intrusion, Freud renonce à l'unité qui unifie pour gagner l'unité qui augmente.

Cette méthode qui permet de se retrouver à l'extérieur de soi nous amène à reconsidérer notre goût pour l'exotisme et nous rapproche d'une héroïne lointaine, Shéhérazade qui savait bien ce qu'il fallait perdre pour gagner du temps. Pour éviter d'être tuée par son roi à la fin de la nuit passée dans son lit comme toutes les vierges qui l'avaient précédée, elle fait le pari de pouvoir le détourner de ses intentions criminelles. C'est grâce à la puissance captivante du conte qu'elle obtiendra la nuit sauve. Pendant que les dormeurs rêvent que la vie suit son cours, Shéhérazade lutte pas à pas pour qu'elle dure. A la suite des histoires qui nous emportent vers encore d'autres histoires, filent mille et une nuits sciemment perdues.

Décembre 2006.

## Note tenue.

En 1871, la Commune vote pour la démolition de la colonne Vendôme, déclarée symbole "de force brute et de fausse gloire".

En 1873, Gustave Courbet, un des instigateurs de cette décision, est condamné par le nouveau gouvernement à payer la reconstruction de la colonne.

En 1920, Constantin Brancusi isole puis étire jusqu'au ciel les balustres des fermes de sa Roumanie natale pour en faire ce qu'il nomme la *Colonne sans fin*.

En 1966, Carl André annonce qu'il couche la colonne de Brancusi en alignant des briques sur le sol. Il se distingue dans les années suivantes en réalisant des sculptures dont la hauteur est réduite à l'épaisseur de plaques de métal posées sur le sol.

En 1998, Richard Serra érige près de Essen dans le bassin de la Ruhr, une plaque de métal de 15 m de haut qu'il nomme "Bramme" en référence aux activités sidérurgiques de cette région. En isolant cette plaque sur un très grand terre-plein, Serra rompt avec ses préoccupations formelles antérieures concernant l'interaction de la sculpture avec son environnement. En l'assignant à une fonction commémorative, il fait en sorte qu'elle se distingue à l'horizon, qu'elle serve de repère. De plaque radicalement abstraite qu'elle était en sortant des laminoirs, la pièce de métal dressée retrouve toutes les vertus du monolithe, elle devient une stèle.

En 2008, Alain Séchas est invité à exposer dans l'ancien atelier d'Antoine Bourdelle transformé en musée. Il saisit cette occasion pour manifester son amusement à propos des œuvres qui sont mises à bas ou qui sont élevées pour faire de l'histoire. Il met en scène une reproduction en résine du « Centaure Mourant » de Bourdelle. Environ tous les quarts d'heures, la sculpture tombe en morceaux sur le sol et se relève quelques instants plus tard pour reprendre sa position initiale. Ni la chute ni le redressement de la sculpture ne sont accompagnés d'une déclaration de l'artiste susceptible d'orienter le sens de cette scène. Les allers-retours des différentes parties, qui sont pourtant reliées par des mécanismes très visibles, provoquent l'effet comique d'un film projeté en avant puis en arrière. Après avoir vu l'éclatement de la sculpture puis sa reconstitution, on sait que la statue édiflée est aussi un pantin articulé et on comprend que cette scène est pathétique ou aussi bien burlesque.

Août 2010

Cat. de l'exposition *Tenir, debout*, Musée des beaux-Arts de Valenciennes.

## Futurs Antérieurs

### Sensation

"Il aura fallu 24 heures au tsunami pour atteindre les côtes de l'Inde". Cette phrase placée au milieu d'une carte géographique qui illustrait un article du *"Monde des Documents"*, a retenu mon attention parce qu'elle se distinguait de toutes les autres informations sensées apporter un point de vue strictement objectif comme le voudrait la réputation de ce journal. En n'écrivant pas simplement "Il a fallu 24 heures au tsunami pour atteindre les côtes de l'Inde", l'auteur a laissé passer une appréciation personnelle concernant un événement qui "ne peut laisser insensible" comme on dit couramment. En employant le futur antérieur, il nous fait ressentir une sorte de fascination devant cette catastrophe pour son caractère à la fois exceptionnellement puissant et inexorablement destructeur.

### Subjectivité

"Il aura fait beau aujourd'hui", cette phrase que j'ai entendue au retour d'une promenade, n'avait pas provoqué de réponse dans le groupe à qui elle semblait adressée. L'ami qui l'avait prononcée continuait à regarder devant lui sans chercher d'interlocuteur. Apparemment, il ne faisait pas un simple constat, auquel cas il aurait pu dire : "Il a fait beau aujourd'hui". En employant le futur antérieur, sa phrase était restée suspendue comme s'il voulait faire durer le moment présent alors qu'il voyait la fin de la journée approcher.

### Collection

Collectionneur passionné mais sans moyens, j'ai décidé de thésauriser des objets précieux qui appartiennent à tout le monde : des phrases contenant des verbes conjugués au futur antérieur extraites de livres, d'articles de journaux, ou entendues à la radio, à la télévision, dans la rue. La lecture de l'ensemble de ces citations permet d'apprécier différents moments où chacun avec son langage, essaie de résister à ce que nous acceptons par habitude comme des évidences : le "temps qui passe", "les faits qui sont là". Je montre comment chacun tente d'inventer "une temporalité sensationnelle" comme le dit Germain Lacasse dans un texte intitulé *"L'aura actuelle du futur antérieur"*.

### Monument historique

Pendant que d'autres artistes se mesurent au Grand Palais ou au Château de Versailles, je me confronte moi aussi à un monument historique mais ce monument est vivant et indemne de toute restauration. Je veux moi aussi me frotter à notre patrimoine, mais plutôt que de cantonner ma promenade sous les voûtes d'un bâtiment toujours identique à lui-même, je préfère naviguer dans un monument en construction permanente, dans une oeuvre jamais édifiante.

### Sémiométrie

D'après Jean-François Steiner, c'est Charles E. Osgood qui a introduit le concept "d'espace de sens". Dans l'introduction de son livre sur la sémiométrie, il évoque "ces intuitions qui nous laissent attribuer une distance de sens entre les mots". La sémiométrie a été développée par les instituts de sondage dont le travail consiste à enregistrer les valeurs numériques attribuées à une liste de mots par les personnes sondées et à les représenter suivant des axes prédéfinis, sous forme de "nuages de mots".

## Art conceptuel

Les œuvres des artistes conceptuels se sont distinguées par leur forme écrite : définitions éditées sur feuilles A4 et posées sur le rebord d'une fenêtre ou propositions directement dessinées sur les murs du lieu d'exposition. "Toutes les choses que je connais mais auxquelles je ne pense pas en ce moment, 1969". Ici, Robert Barry nous place physiquement devant quelque chose de difficilement représentable comme il avait commencé à le faire dans ses photographies des gaz inertes. Par la suite, il a disposé des mots isolés sur le blanc des murs. Je me souviens de ce léger trouble éprouvé au moment où j'ai lu "anywhere" situé précisément à sa place.

Avril 2011

Ce texte accompagnait l'exposition du tirage numérique *Futurs antérieurs* à la galerie Marion Meyer et Contemporain à Paris et lors de l'exposition *Supervues* à l'Hôtel Burrhus à Vaison-la-Romaine.

## **Économie cosmétique. Une petite histoire hautement anecdotique.**

Il y a quelques années, j'ai exposé en Allemagne une télévision (intitulée "*Je vous dois la vérité*") sur l'écran de laquelle j'avais collé des billes en verre. Au moment de l'accrochage, j'ai constaté que quelques billes s'étaient détachées pendant le transport et je me préparais à les recoller quand le technicien chargé de nous assister arrive vers moi, la salopette bardée d'outils et me propose un pot de résine polyester. Je le remercie le plus gentiment possible et pour lui montrer que ce produit ne sera pas nécessaire, je sors de ma poche un petit flacon qui provoque aussitôt l'ahurissement de mon interlocuteur. Je n'aurais jamais imaginé qu'il suffisait de quelques centilitres de vernis à ongle pour perturber un technicien aussi bien armé. Passé sa première surprise, il prend une moue hautaine et se dirige vers d'autres artistes sans demander ni donner d'explications. J'aurais bien voulu lui préciser que le vernis à ongle "cristal" a le même coefficient de réfraction que le verre et qu'il est parfaitement transparent même sur un écran éclairé, contrairement à la résine de polyester. J'aurais bien voulu lui expliquer que le vernis à ongle étant dissoluble dans l'acétone, il sera facile de détacher les billes de l'écran au cas où le téléviseur tombe en panne et doit être remplacé (ce qui effectivement, est arrivé quelques années plus tard). Mais sa réaction précipitée ne m'a pas permis d'aborder ces considérations pourtant très rationnelles.

Sans doute un produit issu de la cosmétique française ne pouvait-il pas provoquer autre chose qu'une réaction épidermique même chez le plus sérieux des hommes de métier.

Je retrouvais dans le comportement de ce technicien la même incompréhension manifestée par ceux qu'il est convenu d'appeler "les professionnels du milieu artistique", à propos des artistes français en général, et de mon travail en particulier qu'ils considèrent trop emprunt d'amateurisme. Cette histoire révèle bien le même malentendu à propos d'une attitude artistique jugée trop frivole, et d'œuvres cataloguées comme bricolage alors qu'elles relèvent d'une économie spécifique.

03 octobre 2011

## Les cubes ont des racines (Position).

« A la vérité, rien n'est plus futile que de nous occuper de simples nombres et de figures imaginaires, à tel point que notre volonté paraisse se satisfaire dans la connaissance de pareilles bagatelles ». Plus de trois siècles après ce jugement de Descartes extrait de son livre intitulé « Règles pour la Direction de l'Esprit », je me charge de réactiver, de réactualiser ce qu'il appelle des "bagatelles".

Les dessins et les sculptures que j'intitule *Les Cubes ont des Racines*, sont construits point par point, ligne après ligne, surface après surface, sans tirer les bénéfices de cette capacité qui permet aux esprits « perspicaces » selon Descartes, de se représenter spontanément une figure sans avoir à en reconstruire mentalement les différentes parties. Élément après élément, je construis un cube qui, contrairement aux figures que le philosophe « peut voir par intuition », n'est pas pour moi « quelque chose d'un et de simple ». Soit une ligne de 10 unités numérotées de 1 à 10, soit un carré fait de 10 lignes de 10, chaque unité étant alors numérotée de 1 à 100, soit un cube fait de 10 carrés superposés, chaque unité étant numérotée de 1 à 1000 ; je repère à l'intérieur de ce cube, les unités qui sont les cubes des 10 premiers nombres entiers : le 8, le 27, le 64, le 125, le 216, le 343, le 512, le 729, le 1000 et je trace un trait qui les relie entre elles. J'appelle cette ligne la racine du cube de 10.

En réalisant *Les Cubes ont des Racines*, non seulement, je ne me représente pas une figure élémentaire intuitivement mais je m'écarte également d'une autre vision qui a fait autorité dans les années 70 avec l'Art Minimal : la forme simple perçue dans son entièreté (wholeness), considérée comme un tout sans hiérarchie entre les différentes parties qui la constituent. Dans *Les Cubes ont des Racines*, la forme est orientée, développée pas à pas. Avec des cubes en bois, avec du grillage ou aussi bien à l'aide de quelques lignes de code écrites avec l'éditeur Processing, je revisite l'intérieur du cube, forme que d'autres avant moi n'ont cessé de vouloir évider, qu'ils soient convaincus de l'évidence de l'intuition (Descartes) ou de l'évidence de la forme perçue (self-evident-thereness). La pratique de l'informatique enseigne que la forme même la plus élémentaire est générée, produite par des boucles dont il faut régler le pas. C'est dans ces conditions que j'ai été conduit à concevoir des cubes qui poussent par les racines naturellement.

Juillet 2014 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se Dérèglent*.

Commentaire d'un Visiteur

"Dans la réalisation fastidieuse de ce programme vous ne faites que produire une énième version de ce qui est labellisé Art Concret dans les musées. Des artistes comme Theo Van Doesburg ou Max Bill exécutaient des peintures d'après des courbes mathématiques ou inspirées de l'anneau de Möbius par exemple. La seule chose qui pourrait vous différencier de ce mouvement épuisé, étant l'aspect très bricolé de vos réalisations. »

05 septembre 2014

Dans leur manifeste, les artistes de l'Art Concret insistent sur l'aspect rationnel de la composition de leurs oeuvres. Ils utilisent les progressions arithmétiques pour guider la main et pour contraindre les mouvements. L'art concret a peur des débordements. Il attribue au nombre, au calcul, une autorité censée préserver l'artiste de toute forme d'égarement. Leurs oeuvres ne sont effectivement que le résultat de l'exécution d'une règle, pas plus. A part François Morellet, très peu d'artistes de l'Art Concret sont joueurs. (Contrairement à l'Oulipo, par exemple où les contraintes sont utilisées de façon stimulante). F. Morellet revendique lui aussi l'exécution d'un « programme » pour produire

des œuvres mais il arrive parfois que le résultat dépasse heureusement les termes de la procédure qu'il a mise en place. Avec l'informatique, l'écart entre l'écriture de quelques instructions et le résultat visuel peut être infiniment exploité. Dans "Les carrés ont des racines" ou dans "Les cubes ont des racines", les effets visuels obtenus vont à l'encontre de toute notion de maîtrise, de clarté ou d'ordre. A partir d'un processus extrêmement simple, une profusion de lignes enchevêtrées apparaissent plus comme un phénomène naturel que comme une composition ordonnée. Je privilégie même les résultats qui paraissent aléatoires. C'est passionnant de simuler du hasard sans jamais jeter le dé ni utiliser la méthode random dans un programme informatique. Une confusion persiste aussi bien dans l'esprit du public que dans celui des artistes à propos de la « rigueur » attribuée aux œuvres qui utilisent des données chiffrées ou des figures géométriques. L'utilisation d'un nombre ou d'une progression géométrique pour définir une composition peut être tout aussi subjective, aussi fantaisiste que l'utilisation du contenu d'un rêve.

18 octobre 2014

## Retour aux Fondamentaux

Les ronds dans l'eau, la bulle de savon, le cône de sable appartiennent à la catégorie des grandes figures géométriques concrètes qui se réalisent sans calcul et qui sont la conséquence d'actions simples.

Jeter : des cercles concentriques se propagent à partir du point de chute d'un corps sur une eau plane.

Souffler : des sphères s'envolent, air enclos dans une pellicule transparente.

Verser : le sommet d'un cône s'élève à la verticale du point où du sable s'écoule.

Ces formes ne nécessitent ni connaissances ni virtuosité pour être exécutées. Il suffit de savoir se réjouir de les voir apparaître. Toutefois, le motif qui me pousse à les reproduire ne tient pas tant au plaisir de les contempler qu'à l'étonnement suscité par l'écart que je constate entre la précision géométrique de ces figures et l'approximation des gestes qui les provoquent.

Les ronds dans l'eau se propagent en même temps qu'ils se dissipent. Dès qu'ils apparaissent, ils commencent à disparaître.

La bulle de savon trouve sa forme parfaite au moment de son envol. Elle se distingue au moment où elle m'échappe.

Il faut un écoulement pour monter le sommet d'un cône de sable sur l'instabilité même de ses contours. Son élévation est aussi une chute.

L'onde mouvante, la pellicule fragile et le grain instable composent ici des formes parfaites mais insaisissables. Je vois leur nature éphémère non pas comme le signe de la vanité des choses mais plutôt comme une invitation à les reproduire.

Œuvres premières qui orientent mon attention sur leurs causes fortes de leurs effets invariables. Art sans évolution, antérieur à la recherche des beautés inédites, qui impose un temps où la perception est subordonnée à la répétition.

23 juin 2016



## Autobiographie Synchronique

Deux événements marquent l'année de ma naissance.

Robert Rauschenberg, jeune artiste américain expose des panneaux de peinture blanche considérés comme des surfaces sensibles qui révèlent les variations lumineuses de l'environnement proche. Il redécouvre à sa façon un nouveau monde. Alberto Giacometti peint une pomme posée sur une commode. Sur les restes de l'ancien monde, il expose le fruit d'un nouveau désir. Voilà Robert et Alberto, tous deux à la recherche d'un regard neuf, compagnons de ceux qui voient le jour.

\*

Quelques années plus tard, Eric Tabarly gagne la course transatlantique en solitaire et il s'impose sur les mers avec ses *Pen Duick* pendant plusieurs années durant lesquelles, porté par une solitude active, j'aborde et je commence à composer les premiers objets qui vont constituer mon horizon.

\*

Alors que des hommes posent pour la première fois les pieds sur la lune, j'atterris à l'école des Beaux-Arts où je rencontre des trotskystes, des maoïstes et un adepte de la secte Moon qui me traitent, tour à tour, d'anarcho-petit-bourgeois, de valet du capitalisme et de charognard. De là vient sans doute, mon souci de distinction.

\*

Pendant mon séjour à New-York, je prenais plaisir à emprunter à pieds le Williamsburg Bridge dont la structure entièrement métallique formait une sorte de cage de résonance qui amplifiait les vibrations dues au passage des voitures et du métro. J'éprouvais la sensation paradoxale d'une musique industrielle suspendue en plein-air. Pendant ce même séjour, j'ai visité le *Saint John's Rotary Arc*, une sculpture de Richard Serra installée récemment au milieu d'un rond-point. Cette œuvre avait provoqué une polémique qui faisait encore beaucoup de bruit, sans jamais atteindre toutefois la qualité des sons du Williamsburg Bridge qui est pour moi le seul monument horizontal de New-York.

\*

Pour mon anniversaire, je loue une machine à faire la barbe à papa. Au cours de cette journée très familiale et modérément alcoolisée, j'introduis des bâtons de colle thermofusible dans la machine au lieu d'y verser du sucre en poudre. J'invente ainsi, par hasard, les barbes à papa synthétiques, 63 ans seulement après la découverte de la pénicilline.

\*

Fort de mes avancées expérimentales, je consulte le livre de François Lepage intitulé *Éléments de Logique Contemporaine* et je note à la page 39 : « La méthode des matrices : l'idée de départ est de représenter l'ensemble des mondes possibles par un rectangle ». Je me retrouve donc, de nouveau, 50 ans après les monochromes de Rauschenberg, devant une simple forme abstraite qui a l'ambition de contenir le monde. J'ai l'impression de ne pas avoir avancé alors que tous les médias annoncent l'imminence du passage à l'euro.

\*

Le temps passe, j'entreprends de faire une collection de phrases qui contiennent un verbe conjugué au futur antérieur, par exemple : « Il aura fait beau aujourd'hui ». La personne qui prononce cette phrase exprime une satisfaction, elle considère, elle suspend un moment heureux. Elle ne fait pas simplement un constat, elle étend ce moment sur toute la journée telle qu'elle s'en souviendra. Est-ce pour suspendre le temps présent que j'éprouve le besoin d'écrire ce que ma vie aura été ?

17 mai 2020

## Tables des matières

New-Néo	3
Extrait d'un Entretien avec H. S.	4
Ton Crédit t'a quitté.	5
Dispostions Infantiles.	6
My Recreative Methode.	7
"Ce jour inconsciemment gagné."	9
Note Tenue.	10
Futurs Antérieurs.	11
Economie Cosmétique.	13
Les Cubes ont des racines.	14
Retour aux Fondamentaux.	16
Autobiographie Sychrone.	17