



HAL
open science

Ouvrez ! Sortez ! Au spectacle des mots

Jean-Philippe Antoine

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Antoine. Ouvrez ! Sortez ! Au spectacle des mots. 2010, pp.42-61 et 62-79 (traduction anglaise). halshs-00595049

HAL Id: halshs-00595049

<https://shs.hal.science/halshs-00595049>

Submitted on 23 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ouvrez ! Sortez ! Au spectacle des mots

They're almost not words - they are
objects that become words.

Ed Ruscha

I

Dans *Stephen le héros*, première mouture de ce qui deviendra bientôt le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, James Joyce décrit la manière dont le protagoniste - clair lieutenant de ce que fut autrefois l'écrivain - , lancé durant ses années de collège dans « l'exploration du langage pour son compte », devient « poète avec préméditation¹ ». Ce processus emporte deux moments successifs. Le second détruit à bien des égards le premier, mais l'un et l'autre sont gouvernés par une pratique obsessive d'*engrangement des mots* :

[Stephen] fut tout de suite captivé par les apparentes excentricités de la prose de Freeman et de William Morris. Il les lisait comme on lirait un *Thesaurus* et faisait un recueil de mots. Il lisait le *Dictionnaire étymologique* de Skeat durant des heures, et son esprit, qui dès le premier jour n'avait été que trop soumis au sens enfantin de la merveille, était souvent hypnotisé par la conversation la plus commune. Les gens lui paraissaient étrangement ignorants de la valeur des mots qu'ils utilisaient avec tant de désinvolture. Et, pas après pas, au fur et à mesure que la vie lui imposait ces outrages, il s'éprit d'une tradition idéalisante, plus véritablement humaine².

¹ James Joyce, *Stephen le héros*, chap. XV, trad. Ludmila Savitsky révisée par Jacques Aubert, dans *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1982, I, p. 341. Traduction modifiée, comme dans l'ensemble des citations suivantes.

² « He was at once captivated by the seeming excentricities of Freeman and William Morris. He read them as one would read a thesaurus and made a garner of words. He read Skeat's Etymological Dictionary by the hour and his mind, which had from the first been only too submissive to the infant sense of wonder, was often hypnotized by the most commonplace

La thésaurisation de mots glanés dans les Trésors et Dictionnaires obéit à un amour des lettres que commande une valeur idéale, dispensée par la Littérature. Cette valeur extrême s'oppose à l'usage « déprécié » qui est le leur sur le marché³. Mais le choix de Stephen repose sur une coupure en fin de compte arbitraire entre signifiant et signifié. Cette séparation fait du signifiant le réceptacle neutre et passif de pensées importées du dehors dans le langage, et du prix de ces pensées une donnée indépendante du contenant *quelconque* qui l'abrite. C'est cette situation que va corriger et transformer une épreuve hypnotique des mots qui déserte livres et bibliothèques pour s'ouvrir aux conversations les plus ordinaires, et au spectacle des mots dans la rue. En émerge une expérience de dépossession du sens qui se découvrira être inversement proportionnelle à l'appréhension et à la jouissance de l'aspect matériel des lettres :

Tandis qu'il marchait ainsi par les chemins de la ville, ses yeux et ses oreilles étaient toujours prompts à accueillir des impressions. Ce n'est pas seulement dans Skeat qu'il trouvait des mots pour son trésor, il les trouvait aussi au gré du hasard dans les magasins, sur des publicités, dans les bouches du public laborieux. Il n'arrêtait pas de se les répéter, jusqu'à ce qu'ils perdent pour lui toute signification instantanée et deviennent des vocables merveilleux. [...] En classe, dans

conversation. People seemed to him strangely ignorant of the value of the words they used so glibly. And pace by pace as this indignity of life forced itself upon him he became enamored of an idealising, a more veritably human tradition. » James Joyce, *Stephen Hero*, Paladin, Londres, 1991, p. 32.

³ « Les mots, disait-il, ont une certaine valeur dans la tradition littéraire, et une certaine valeur sur la place du marché - une valeur dégradée. Les mots ne sont que des réceptacles pour la pensée humaine : dans la tradition littéraire ils accueillent des pensées de plus de valeur que sur la place du marché », *ibid.*, p. 342-343. [« Words, he said, have a certain value in the literary tradition and a certain value in the marketplace - a debased value. Words are simply receptacles for human thought : in the literary tradition they receive more valuable thoughts than they receive in the marketplace. », *ibid.*, p. 33.]

la bibliothèque coite, en compagnie d'autres étudiants, il pouvait soudain entendre un ordre : partir, être seul, une voix qui remuait jusqu'au tympan de son oreille, une flamme qui sautait dans la vie divine du cerveau. Il lui arrivait d'obéir à l'ordre, et de vagabonder partout dans les rues, seul, la ferveur de son espérance soutenue par des exclamations, jusqu'à ce qu'il fût convaincu de l'inutilité de vagabonder plus longtemps : alors, d'un pas réfléchi, infatigable, il retournait chez lui, assemblant avec un sérieux réfléchi, infatigable, des mots et des expressions sans signification⁴.

A la valeur exclusive dont la tradition littéraire investissait une minorité de mots, choisis pour le sens qu'ils aident à bâtir, fait maintenant pièce une profusion irrationnelle et insensée d'apparitions de lettres, repérées au fil de promenades urbaines que règlent chance et hasard. Organisées ou non en vocables, leurs formes variées illuminent les supports les plus divers. Ce sont ces mots de rencontre que Stephen répète, mâche et remâche, jusqu'à éteindre en eux toute étincelle de sens communicationnel, au bénéfice du « sens de la merveille » qui s'y laisse à nouveau déchiffrer, comme à l'heure où l'enfant - *infans* : celui qui ne parle pas - proférait un gazouillis ignorant des lettres et de leur écriture.

⁴ *Ibid.*, p. 345-346. [« As he walked thus through the ways of the city he had his ears and eyes ever prompt to receive impressions. It was not only in Skeat that he found words for his treasure-house, he found them also at haphazard in the shops, on advertisements, in the mouths of the plodding public. He kept repeating them to himself till they lost all instantaneous meaning for him and became wonderful vocables. [...] In class, in the hushed library, in the company of other students he would suddenly hear a command to begone, to be alone, a voice agitating the very tympanum of his ear, a flame leaping into divine cerebral life. He would obey the command and wander up and down the streets alone, the fervour of his hope sustained by ejaculations until he felt sure that it was useless to wander anymore : and then he would return home with a deliberate, unflagging step piecing together meaningless words and phrases with deliberate unflagging seriousness. », *ibid.*, p. 36.]

De cette confrontation répétée avec les caractères éparpillés au hasard des rues, va naître une activité seconde de composition. Délaissant la poursuite érudite de « la tradition littéraire », elle se consacrera à l'étrange métier d'assembler, « avec un sérieux réfléchi, infatigable, des mots et expressions sans signification ».

2

Autrement dit - Autrefois : Lisez, regardez. - Aujourd'hui : permettez-moi de vous présenter...

Marcel Broodthaers

La découverte par le jeune héros joycien que c'est au spectacle urbain des mots, et non aux canons de la littérature, que se mesure une ambition artistique contemporaine, convoque deux figures.

La première, connue de Joyce, est celle de Mallarmé. En réponse au défi posé par le triomphe de « l'universel reportage⁵ », le poète avait fait le choix de spatialiser le langage : un espace de l'écriture partiellement délivré des contraintes graphiques de la communication ordinaire recueille des énoncés que les torsions de la grammaire dotent d'aspérités neuves. Cette écriture plastique défait « les mots de la tribu ». Récusant tout sens communicationnel, ou presque, elle se confronte aux techniques de juxtaposition/dispersion des mots et lettres que sèment dans la ville journaux, réclames, publicité et signalétique. Desserrant leur emploi, elle leur offre des destinations plus vagues et insensées.

⁵ Voir Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Bertrand Marchal éd., Gallimard-Poésie, Paris, 2003, p. 259.

Le second nom à prononcer ici est celui de Duchamp. Il n'est plus poète ni écrivain, mais bien artiste, et le premier d'une nombreuse lignée à hériter d'une question qui a cessé de se définir comme exclusivement littéraire. Un événement souterrain du tournant entre XIX^e et XX^e siècle, auxquels les artistes qu'assemble *The Space of Words* font aujourd'hui écho, est en effet la manière dont l'invasion de l'espace urbain de la vie moderne par une prolifération de mots, construite d'abord par des écrivains comme un défi adressé à leur pratique et à l'ambition d'une Littérature, s'est métamorphosée en un défi auquel se confrontent des artistes essentiellement voués à la plastique. La main passe⁶.

La première des *Spéculations* que contient la « Boîte blanche » duchampienne, aussi intitulée *À l'infinifitif*,

⁶ Également symptomatique de ce passage de témoin entre littérateurs et artistes est, sous l'égide de l'incohérence, l'invention *par des écrivains* de la peinture monochrome. Alphonse Allais expose à l'*Exposition des Arts incohérents* en 1883 « une feuille de bristol absolument blanche » (Félix Fénéon), sous le titre « suave » de *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Comme le fait observer Denys Riout, « alors que le peintre d'histoire s'appuie sur la lecture d'un récit pour concevoir l'image, le monochromiste figuratif considère le plan coloré uni et s'emploie à élaborer un texte qui puisse passer pour avoir engendré l'image monochrome. » (Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, p. 172.) Conçu a posteriori, le texte donne rétroactivement sens à une image plastiquement indéchiffrable. Ce retournement du processus créatif en peinture devait sans doute en passer par la figure de l'écrivain, entendu comme *celui qui ne sait pas dessiner*, au contraire de ce que l'académie requérait encore des artistes (Il faudrait ajouter à cette histoire la carte de *La chasse au Snark* (1876) de Lewis Carroll : un espace lui aussi entièrement blanc, défini par un cadre et des mots indicateurs de directions - de *sens* - qui l'entourent). L'invention du monochrome a pour corollaire la capture par des artistes - en principe dispensés d'un *savoir* de l'écriture - de mots appréhendés au hasard des rencontres dans l'espace kaléidoscopique de la ville, et leur exposition à nouveaux frais dans des lieux inédits : le champ pictural d'abord, puis, bientôt, l'espace des installations.

associe, en un style que sa concision énigmatique approche d'ailleurs de Mallarmé, la question de l'art à celle de la marchandise, sous l'égide spectaculaire des devantures. « *Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas 'd'art' ?* » demande la note. Et jaillit immédiatement, en guise de réponse, « *la question des devantures...* » :

Subir l'interrogatoire des devantures . .
L'exigence de la devanture. .
La devanture prouve de l'existence du monde extérieur.
Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. Pas d'entêtement, par l'absurde, à cacher le coït à travers une glace avec un ou plusieurs objets de la devanture. La peine consiste à couper la glace et à s'en mordre les pouces dès que la possession est consommée⁷.

Donnant séparément congé à la Littérature et la Peinture, tout en s'autorisant de leur combinaison, le *Grand Verre* s'offrira comme équivalence plastique du coït que réclament les devantures. Coït avec des objets ? Soit. À condition de se souvenir que ces objets tiennent lieu de mots. L'impulsion du lent travail que fait cristalliser - par simple épuisement progressif du processus - le *Grand Verre*, c'est la version scénique des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel qui l'avait démarrée, autrement dit - déjà - la transposition sous forme « purement » plastique d'une série d'énoncés langagiers que relie une loi inconnue de composition⁸ (**fig. 1**).

⁷ Marcel Duchamp, « À l'infinifitif », dans *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1975, p. 105-106.

⁸ « C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce furent les *Impressions d'Afrique* qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. Cette pièce que je vis en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans l'un des aspects de mon expression. Je vis immédiatement que je pouvais subir l'influence de Roussel. Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que

Le *Grand Verre* invite au soupçon que bien des œuvres plastiques du XX^e siècle ont plus à voir qu'il n'y paraît d'abord avec la langue, ses mots et ses sons. L'espace visuel qu'elles instaurent bruit des mots tus qu'y inscrivent des protocoles variés, fréquemment invisibles. Mais c'est plus précisément la présence physique des mots dans l'espace urbain ou domestique moderne que questionnent les artistes aujourd'hui convoqués au Musée, sur fond d'un déplacement qu'enregistrait Marcel Broodthaers lorsqu'après avoir transformé en pure « image » spatiale les constellations verbales qu'organisait *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, il déclarait d'un ton souverain Mallarmé « source de l'espace contemporain⁹ ».

3

Marcel Broodthaers. Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard. Une image, le livre édité par l'artiste à l'occasion de son l'*Exposition littéraire autour de Mallarmé*, organisée à la galerie Wide White Space d'Anvers en décembre 1969, est la déclaration muette de ce constat. La couverture de l'*ouvrage* parodie le graphisme de l'édition originale posthume publiée en 1914 par Gallimard. Au nom de Mallarmé, Broodthaers substitue le sien, il remplace le sous-titre original de *poème* par celui d'*image*. Du *poème* à l'*image*, les mots ont disparu (**fig. 2**). En seront lieutenants, « sur aluminium anodisé, des

par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin.", *ibid.*, p. 173-74.

⁹ Marcel Broodthaers, extrait d'un feuillet manuscrit de l'exposition à la Galerie MTL, Bruxelles, 1970, cité dans Catherine David et Véronique Dabin éd., *Marcel Broodthaers*, Galerie du Jeu de Paume, Paris, 1991, p. 139 (ci-après *JdP*).

sillons gravés exactement dans le même ordre et la même dimension que la typographie du texte du poème¹⁰. »

Lorsqu'il substitue aux caractères typographiques et aux mots qu'ils assemblent des barres noires d'épaisseur et de longueur équivalentes - une première fois sur plaque d'aluminium, puis sur papier mécanographique, enfin sur papier courant - , Broodthaers réitère tout en l'accentuant le mouvement de spatialisation de la langue inauguré par Mallarmé. Or, poussé jusqu'à ses dernières limites, ce mouvement s'inverse, jusqu'à produire *la totale oblitération du sens dans une spatialité tout entière de surface*. Réduite au pur tracé visuel de barres qui recouvrent exactement les mots du poème, « l'image du texte dans l'espace de la page¹¹ » déjoue toute possibilité de lecture - orale aussi bien que silencieuse. Pur spectacle insensé, elle laisse le spectateur/lecteur interdit¹².

Pourquoi avoir utilisé de formes spatiales aphones pour en recouvrir des mots et en effacer le sens (mais pas la trace de leur inscription) ? C'est que les constellations spatiales de mots, pensées par Mallarmé comme une alternative poétique viable à la prolifération de « l'universel reportage », n'ont depuis lors jamais cessé de révéler davantage - bon gré mal gré - leur accointance avec la marchandise, et avec un spectacle urbain qu'elle avaient en principe pour vocation de tenir à distance. « L'espace », déclare Broodthaers, « ne peut

¹⁰ Marcel Broodthaers, « Antwerpen, 2 décembre 69, Chers amis », lettre ouverte stencilée distribuée lors du vernissage de l'*Exposition littéraire autour de Mallarmé*, reproduite dans *JdP*, p. 140.

¹¹ Catherine David, dans *JdP.*, p. 21.

¹² La version de la pièce ici exposée - sur plaques d'aluminium - accentue le caractère objectal des lignes et barres gravées. Mais elle ouvre, dans le même temps, une possibilité de ressemblance avec les barres et tirets de l'alphabet Morse, et par le relief dessiné en creux, évoque un alphabet Braille en négatif - maintenant l'idée d'une communication codée, quoiqu'ici incompréhensible.

mener qu'au paradis¹³ », et ce paradis est un paradis consommateur. Aussi le rêve mallarméen, beau geste auquel l'artiste rend hommage en le dotant d'un prolongement radical, devra-t-il être simultanément critiqué par la mise en scène de sa logique aboutie : l'inscription spatiale de constellations de mots qu'indiquent et résument, à l'écart de toute signification avouée, les traces de l'opération de censure et de recouvrement dont elles ont fait l'objet.

Le *Coup de Dés* broodthaersien offre une indépassable radicalisation du constat mallarméen, en même temps que sa critique mélancolique. Plusieurs autres pièces occupent un espace plus amène. La lecture y est moins interdite que simplement retardée ou rendue malaisée. Elle permet une perception de « l'image du texte » habituellement et inconsciemment passée par pertes et profits par les lecteurs/regardeurs.

Discutant les éditions de plaques en matière plastique (**fig. 3**, *Rue René Magritte/ Magritte Straat*) qu'il a commencé à réaliser en [1968], Broodthaers précise à leur propos :

La lecture est contrariée par l'aspect image du texte et l'inverse. Le caractère stéréotypé du texte et de l'image est défini par la technique du plastique. Et la lecture dépend d'un double niveau - appartenant chacun à une attitude négative qui me paraît être le propre de l'attitude artistique. Ne pas situer le message entièrement d'un côté, image ou texte¹⁴.

Ne pas empêcher entièrement la lecture, c'est en effet aussi bien contrarier l'illusion d'une perception totalement plastique de l'image - celle-là même dont la surface prétendument unie interdit au regardeur l'accès aux mots qui hantent toute visualité.

¹³ Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense », dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée. Entretiens 1972-1984*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, p. 155.

¹⁴ *Ibid.*, p. 151-152.

Les plaques broodthaersiennes viennent heurter des stratégies avoisinantes, élaborées déjà par d'autres artistes. À chaque fois, il s'est agi de retarder, voire de presque empêcher (tout est ici dans le *presque*) la perception des lettres et de leurs combinaison en mots, au profit d'une appréhension des surfaces plastiques qu'elles composent, et de leur éclat propre. Les *Hépériles éclatés* de Raymond Hains déforment une police inédite au gré de sa projection lumineuse sur des verres cannelés. La photographie enregistre le résultat obtenu¹⁵. Signalée comme un idéal à atteindre par le maintien de la perception des lettres comme signes, la lecture est, sinon empêchée, en tout cas retardée par les déformations qui affectent les figures projetés sur une surface de rencontre.

À cette altération décidée et soigneusement contrôlée s'opposent les décollages d'affiches. Défigurés par la fragmentation et les béances aléatoires qu'ouvrent dans les strates de matériau collé les déchirures, les mots qu'abritaient les affiches déploient une présence figurale où s'abîment, défaites, les significations qu'ils véhiculaient, sans pour autant s'abolir en une plastique irréprochable, étrangère à tout vocable - même hypothétique (**fig. 4**, Raymond Hains-Jacques de la Villeglé, *Ach Ama Manétro*, 1949).

¹⁵ « Notre mérite - ou notre astuce - c'est d'avoir vu des ultra-lettres, là où nous étions habitués à voir des lettres déformées. / enfin nous nous servons de trames de verres cannelés qui dépossèdent les écrits de leur signification originelle. - par une démarche analogue, il est possible de faire éclater la parole en ultra-mots qu'aucune bouche humaine ne saurait dire. » Raymond Hains et Jacques de la Villeglé, préface, *Hépérile éclaté*, Librairie Lutétia, Paris, 1953, cité dans Raymond Hains, *J'ai la mémoire qui planche*, Centre Pompidou, Paris, 2001, p. 72.

Les stratégies de confrontation à l'empire paysager des mots jusqu'ici convoquées ont pour principal ressort la mitigation du texte par sa dimension d'image, ou à l'inverse, de l'image par le texte - autrement dit un trouble porté dans les opérations de la lecture et/ou de la contemplation. Des stratégies parallèles visent, elles, à exacerber la perception des caractères matériels des mots, de leur écriture et/ou de leur paysagisation (essentiellement urbaine).

Confronté aux mots et phrases qui animent l'omniprésent *sprawl* suburbain de Los Angeles, sa ville d'adoption, Edward Ruscha retrouve les gestes de Stephen le Héros. Une nouvelle fois, il s'agira d'effacer le sens des mots considérés. Une nouvelle fois, ces mots seront avant tout des noms et expressions de rencontre, des objets trouvés¹⁶ :

Si vous isolez un mot juste un instant, et le répétez dix, quinze fois, ce n'est pas difficile d'expulser la signification du mot, et du son de ce mot¹⁷

¹⁶ « Parfois, les mots trouvés sont les plus purs, car ils n'ont rien à voir avec vous. Je prends les choses comme je les trouve. Une grande partie de ces choses provient du bruit de la vie quotidienne. » [« Sometimes found words are the most pure because they have nothing to do with you. I take things as I find them. A lot of these things come from the noise of everyday life. »] Ed Ruscha, *They Call Her Styrene*, Phaidon Press, Londres, 2000, s. p., cité par Richard D. Marshall, *Ed Ruscha*, Phaidon, Londres-New York, 2003, p. 162. Voir aussi, à propos du choix des mots : « Eh bien, c'est juste qu'ils m'arrivent ; parfois des gens les disent et je les note et ensuite je les peins. Parfois j'utilise un dictionnaire. » [« Well, they just occur to me ; sometimes people say them and I write them down and then I paint them. Sometimes I use a dictionary »], Robert Colacello, « Art : Interview with Ed Ruscha », dans Ed Ruscha, *Leave any Information at the Signal*, MIT Press, Cambridge Mass., 2002, p. 39.

¹⁷ « If you isolate a word for just a moment and repeat it ten, fifteen times, you can easily drive the meaning from the word and from the sound of the word. » Ed Ruscha, dans Bernard Blistène, « Conversation with Ed Ruscha », *Edward Ruscha : Paintings/Schilderijen*, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1990, p. 126-140, *ibid.*, p. 106.

Plusieurs séries récurrentes de peintures de Ruscha transposent, sur un plan tout entier visuel, l'opération sonore ici décrite. L'effet de la répétition phonique y est pris en charge par l'isolation du mot de son apparition contextuelle originelle¹⁸, et par sa refection sur la toile, sous un aspect matériel qui appelle l'attention du regardeur. Présentées comme pincées par un étau¹⁹ ou sous l'aspect de gouttes de liquides de diverses couleurs et opacités²⁰, peintes en flammes²¹ ou faites de feuilles de papier-toilette posées debout sur une surface plane²², ces combinaisons de lettres acquièrent l'inquiétante étrangeté d'un mot mâché et remâché jusqu'à devenir impossible à reconnaître, et donc neuf ou choquant. Cette stratégie d'imitation sera réitérée ou

¹⁸ « Quand j'ai commencé à peindre, toutes mes peintures avaient des mots qui étaient des énoncés gutturaux, comme 'smash', 'boss' ou 'eat'. Je ne voyais pas cela comme de la littérature, parce que ça ne faisait pas des pensées entières... Les mots ont ces formes abstraites, ils habitent un monde sans taille. On peut leur donner n'importe quelle taille, et quelle est leur taille réelle ? Personne ne le sait... » [« When I began painting, all my paintings were of words, which were guttural utterances like « smash », « boss », and « eat ». I didn't see that as a literature, because it didn't complete thoughts... The words have these abstract shapes, they live in a world of no size. You can make them any size, and what's the real size ? Nobody knows... »] Walter Hopps, « A conversation between Walter Hopps and Edward Ruscha », dans Yve-Alain Bois, *Edward Ruscha : Romance with liquids, Paintings 1966-1969*, Gagosian Gallery et Rizzoli, New York, 1993, s. p., cité *ibid.*, p. 106. Yve-Alain Bois évoque lui-même l'association possible des premiers tableaux de mots à un rendu visuel du bruit, en même temps qu'il insiste à juste titre sur « l'écart » que déploient ces œuvres « entre l'univers acoustique du discours et l'univers visuel de l'écrit ». Voir Yve-Alain Bois, « Edward Ruscha. La température des mots », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, hiver 1994, p. 57-73, p. 58. Je remercie Catherine de Smet, sa traductrice, pour avoir attiré mon attention sur ce texte.

¹⁹ Voir par exemple *Squeezing Dimple* (1964) ou *Securing the Last Letter* (1964), *ibid.*, p. 42.

²⁰ *Rancho* (1968), *ibid.*, p. 54.

²¹ *Damage* (1964), *ibid.*, p. 45.

²² *Pool* (1967), *ibid.*, p. 119.

déplacée parfois dans les matériaux employés pour peindre les lettres : poudre à canon, jus d'épinard, caviar et graisse pour essieux, pétales de roses, sang, vaseline, eau de javel, posés sur le papier ou la toile, complètent ou remplacent pastel, crayon, huile et acrylique. Ils donnent aux lettres une teneur matérielle qui interdit leur pur effacement au profit du sens - réduit - qu'elles véhiculent.

De manière plus générale, des stratégies et des affirmations d'apparence contradictoire trouvent dans cette opération une cohérence inédite. Aussi bien que leur isolement sur des fonds de couleur dont ils sont les seuls habitants, leur intégration à des paysages génériques qu'ils circonstancialisent donne aux mots peints leur puissance de choc. Cette relation entre mots et paysage a pour cœur l'horizontalité commune à l'écriture alphabétique occidentale et aux paysages du Sud-Ouest et de l'Ouest nord-américain, avec les relations dialectiques qui s'y nouent. L'échelle panoramique et, fréquemment, le point de vue aérien adoptés dans la construction des paysages monumentalisent les mots qui y paradent. A cette monumentalisation fait pièce la capacité de ces mêmes mots à déconstruire, justement, toute relation d'échelle prédéterminée. Leur inscription planaire donne un statut d'image générique à des paysages qui par ailleurs n'empruntent à des lieux reconnaissables que pour mieux s'en abstraire. Ils produisent des *lieux communs* qu'ancre tel ou tel mot réifié, ou encore tel fragment flottant d'une conversation anonyme, discontinue. Leur forme policée se lie aux silhouettes indéfiniment répétables d'une architecture ou d'un ciel indifférents :

Les mots sont comme des patrons, et leur horizontalité répond à mon enquête sur le paysage. Ce ne sont presque pas des mots - ce sont des objets qui deviennent des mots²³.

²³ [« Words are pattern-like, and in their horizontality they answer my investigation into landscape. They're almost not

C'est cette capacité à mouler, former, structurer l'espace sans limites qu'ils emplissent de leur résonance²⁴, ou encore le silence des paysages où résonnent ces apparitions, que célèbrent ou signalent avec un relief particulier certaines séries d'œuvres. Rares mais récurrentes, elles rejoignent les stratégies d'effacement déjà rencontrées plus haut. Dans un groupe de peintures de 1997, des phrases, dont le titre de l'œuvre conserve la teneur exacte, d'abord inscrites sur la surface de la toile, ont ensuite été blanchies à l'eau de javel ou recouvertes d'enduit. Les blocs rectangulaires de couleur claire qui subsistent évoquent des briques (**fig.** ²⁵), des motifs de couvertures indiennes (**fig.** ²⁶) ou des peintures abstraites (**fig.** ²⁷). Seule la lecture du titre invite à associer ces compositions de blocs colorés à des énoncés que leur caractère agressif ou menaçant, adressé au vous spectateur, relie à l'opération de censure dont ils ont fait l'objet. Ruscha réitère ici le geste effectué par Broodthaers à l'égard du *Coup de Dés* mallarméen. Mais le matériau en est bien différent : beaucoup plus que d'un culte du Verbe spatialisé qu'il faudrait simultanément prolonger et critiquer, il s'agit de fragments de conversation ordinaire, d'objets trouvés langagiers, proches des *Épiphanies* joyciennes et de leur fascination inquiète pour la teneur du réel²⁸.

words - they are objects that become words. »], Bernard Blistène, « Conversation with Ed Ruscha », *Edward Ruscha : Paintings/Schilderijen*, Museum Boymans Van Beunungen, Rotterdam, 1990, p. 126-140, *ibid.*, p. 106.

²⁴ Yve-Alain Bois note avec justesse le caractère de « fond de scène abstrait » ou de « champ mystérieux en apesanteur » du champ pictural non-figuratif sur lequel se détachent les premiers tableaux de mots. Voir *art. cit.*, p. 62.

²⁵ Ed Ruscha, *I MIGHT JUST ACT UGLY IF YOU GET UP ON THAT STAND AND SAY SOMETHING UNPLEASANT TO MY EARS*, 1997.

²⁶ Ed Ruscha, *Trouble Your Way IF YOU Insist On Rattin*, 1997.

²⁷ Ed Ruscha, *YOU AND I ARE IN DISAGREEMENT*, 1997.

²⁸ Dans le texte déjà cité plus haut, Yve-Alain Bois établit cependant, par delà le « peu de points communs » entre leurs

Une série de travaux du milieu des années quatre-vingt confirme cet aspect. S'y profilent les silhouettes nocturnes, peintes en camaïeu, de maisons modernes avec leur entour végétal, ou encore de vaisseaux de haut bord et de chariots de pionniers empruntés à l'univers des studios hollywoodiens (films de cape et d'épée, westerns) des années quarante ou cinquante. Du fond de la scène noir et blanc ou sépia, se détachent des rectangles blancs étirés où pourrait venir s'inscrire le titre donné à la peinture (**fig. 29**) - et tout aussi bien d'autres mots, qui resteront indéterminés, à charge pour le spectateur d'y pourvoir :

Je crois qu'on pourrait considérer [les espaces blancs] d'un côté comme s'ils étaient un outil, quelque chose qui m'aide à aller jusqu'au bout de cette chose, de cet acte de peindre ou cet acte de raconter l'histoire, n'importe laquelle, que je dois produire. Cela peut vous suggérer quelque chose comme le ruban du censeur. Ou cela peut suggérer le contraire. Cela peut suggérer un espace pour une pensée³⁰.

Cet espace d'inscription pour des pensées encore indéterminées - ou qu'a déjà effacées leur caractère ordinaire - rejoint les énoncés fragmentaires, banals, habituellement repérés par les peintures de Ruscha. Il relève d'une même ambiguïté poétique. Le vide spectaculaire et l'horizontalité de ces habitats de mots sont-ils les instruments ironiques d'une dénonciation de la réification conjointe du langage et des espaces de vie contemporains ? Acquiescent-ils au

langues respectives, une connexion entre Mallarmé et Ruscha, fondée sur la « conception thermodynamique » et entropique du langage que le poète français a été « le premier à élaborer ». Voir Bois, *art. cit.*, p. 59.

²⁹ Ed Ruscha, *Name, Address, Phone*, 1986

³⁰ [« I think you could look at the [white spaces] on one hand as though they were a device, something to get me through this thing, this act of painting or this act of telling whatever story I have to make. It can suggest to you something like a censor's strip. Or it can suggest the opposite. It can suggest a space for a thought. »] Ed Ruscha, dans Thomas Beller, « Ed Ruscha », *Splash*, février 1989, s. p., cité dans Marshall, *op. cit.*, p. 211.

contraire à des formes de banalité qu'ils assument sans barguigner ? *Not a bad world, is it ?* déclare un paysage bucolique - et pour une fois vertical - de 1984³¹. *Pas si mal, ce monde, n'est-ce pas ?* Ce sont ces modestes épiphanies, indéfiniment nombreuses car tributaires d'une opération toujours réitérable, que cartographient et signalent au regard les peintures de Ruscha, lorsqu'elles donnent à LIRE, sous forme d'image paysagée et de « paroles gelées », des fragments de ce « bruit visuel³² » qui sourd d'ordinaire de notre environnement sans accéder à aucune inscription.

5

Qu'il est doux qu'il est doux
d'écouter des histoires,
Des histoires du temps passé,
Quand les branches d'arbres sont
noires,
Quand la neige est épaisse et charge
un sol glacé !

Alfred de Vigny

Le mot *lire* est ici une nouvelle fois important. Les peintures de Ruscha, dans leur diversité qui est grande, peuvent en effet toutes s'envisager comme l'élaboration d'une seule et même tentative : édifier un espace de lecture à la mesure du bruit visuel contemporain et des formes originales qu'il revêt, à l'heure où les premières entreprises artistiques de maîtrise de ce bruit - voire tout simplement de confrontation avec lui - se sont vues « balayées par une

³¹ Ed Ruscha, *Not a Bad World, is it ?*, 1984, *ibid.*, p. 194.

³² « Je crois que l'idée d'un certain - comment dire - bruit visuel m'a toujours paru significative. » Ed Ruscha, dans Bernard Blistène, *op. cit.*, cité en ouverture de Yves-Alain Bois, *art. cit.*, p. 57.

culture commerciale capable d'exproprier et de dévaluer la signification de tout ce qui passe à sa portée³³. »

C'est la possibilité d'un tel espace de lecture que questionnent, remettent en cause, mais aussi espèrent des œuvres plus récentes. Elles ont pour trait commun de sortir du livre, et cela au moment même où elles investissent de manière forte *l'acte de lire*³⁴. Envisagé dans sa relation avec le bruit visuel qui forme son accompagnement obligatoire (accepté ou

³³ Rosalind Krauss, *Compte-rendu de la Corcoran Biennial, Artforum*, mai 1971, p. 85, cité par Bois, *art. cit.*, p. 72. Pour Krauss ces tentatives se réduisent à « l'affirmation moderniste du lettrage cubiste » et à « l'imagerie surréaliste ». Comme on l'a vu, le terrain de ces interrogations est en fait plus vaste.

³⁴ Même *L'Adaptation manifeste* d'Aurélien Froment, pourtant tributaire de l'existence de l'objet-livre, puisqu'elle donne à voir une lectrice, est indicatrice de ce mouvement. Le livre s'y réduit à un objet générique au contenu indéterminé, que seuls caractérisent ses effets sur le corps lisant, enregistrés une première fois par le cinéma, puis isolés et rejoués en vidéo dans un décor non moins générique. L'acte cinématographique de la lecture et ses circonstances font l'objet de la capture par l'œuvre, non pas le livre qui l'occasionne. Son contenu mais aussi son apparence ont ici été entièrement neutralisés. De même, *De l'île à hélice à Ellis Island* (2005) enferme dans une étagère de bois blanche quarante-quatre livres. D'apparence et de destinations différentes, ils sont reliés, à la Raymond Roussel, par la chaîne associative que déclenche la nécessité de relier matériellement, à fin de calembour et uniquement par le moyen de titres de livres existants, les volumes en principe situés aux deux extrémités de l'arrangement : *L'île à hélice* et *Ellis Island* (Ces deux volumes sont en fait dissimulés dans l'épaisseur de l'étagère qui abrite les livres). Nous avons affaire à un train de pensées superficiel, au sens le plus littéral du mot : il concerne la surface du dos des exemplaires et procède par assonances de type *selle de cheval/ cheval de course/ course à pied / pied-à-terre*, etc. Son exposition comme tel défait les raisons de lire auxquelles viennent en aide les classifications bibliographiques usuelles. Si elle lui fait d'abord obstacle, elle n'interdit cependant pas - geste audacieux aidant - d'extraire un des livres de ce moderne écrin, et, chaîne rompue, d'en goûter le contenu.

non), cet acte se confronte aux formes de mobilité neuves qui affectent le transport et l'exposition des mots.

Si elles oblitèrent souvent le « sens de la merveille » que font paraître les travaux de Ruscha, c'est que ces œuvres n'habitent pas le même présent spatialisé de l'idée, que seule recourbe sur une durée différenciée l'heure crépusculaire régulièrement évoquée par ses peintures³⁵. Au contraire, la plupart se présentent non seulement comme héritières d'œuvres antérieures, mais comme directement entées sur elles, dans une démarche qui les prolonge et les corrige à la fois, par la production de contextes inédits.

The New New Alphabet (2008) de Ryan Gander présente ainsi, répandus en tas sur le sol, trente-six poinçons comportant les caractères d'une police inventée par lui avec la collaboration de Rasmus Spanggaard Troelsen. Conçue comme une addition au New Alphabet, le projet typographique formulé en 1967 par le graphiste hollandais Wim Crowel en réponse à l'avènement de l'ordinateur et aux contraintes de l'affichage numérique, cette nouvelle police prétend remédier à la légendaire illisibilité de la proposition crouwellienne. Elle consiste en une série de détails graphiques destinés à faciliter sa lecture. « Complété » par ces ajouts, *The New Alphabet* se retransforme en effet en un archétype plus ancien, et mieux

³⁵ Ruscha y insiste à maintes reprises. Il ne peint pas des choses, il peint des « idées » des choses ; là réside le caractère « intemporel » de son travail, mais tout autant sa relation avec la civilisation la plus contemporaine (Voir par exemple : « Je continue à peindre à l'huile. Mais ce qui m'intéresse, c'est d'illustrer des idées » [« I still paint in oil paint. But what I'm interested in is illustrating ideas. »], « Ed Ruscha Discusses His Latest Work with Christopher Fox » (1970), dans Ed Ruscha, *Leave any information...*, p. 32). Cette caractéristique s'accompagne par ailleurs d'une conscience aiguë de l'entropie et de la détérioration que produit le passage du temps. Voir à ce sujet Tracy Bartley, « Seeing Things Age Is a Form of Beauty. A Conversation with Ed Ruscha » (1998), *ibid.*, pp. 355-360.

connu, de la modernité typographique : l'*Helvetica* (1951-1953)³⁶.

L'illisibilité du *New Alphabet* ne constituait pas un problème pour Crowel. Son invention représentait pour lui avant tout une « contribution expérimentale » théorique, et elle n'était pas vouée à s'incarner dans un jeu de caractères utilisable par d'autres³⁷. Lorsque trente ans plus tard cette police est produite et appliquée comme telle - souvent pour accompagner des musiques électroniques - la question de sa lisibilité refait cependant surface, et avec elle, celle de son statut³⁸. Accolés à ceux inventés par Crowel, les caractères de *The New New Alphabet* en annulent justement l'invention, critiquée au nom d'un Modernisme antérieur et de l'exigence de lisibilité qui y était attachée³⁹. Pourtant, une fois doté d'une existence indépendante, *The New New Alphabet* perd lui-même toute lisibilité : *Substance* (2008), une autre pièce récente de Gander, se présente comme une affiche. La notice de l'historienne du graphisme Emily King sur *The New New Alphabet*, commanditée pour un récent catalogue, y a été

³⁶ Voir *The New New Alphabet/ 2008*, et Emily King, « The New New Alphabet », dans Ryan Gander, *Heralded as the new black*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2008, p. 61 et 131-132.

³⁷ « Désireux d'inventer une police de caractères ayant non seulement la même hauteur mais aussi une largeur identique, je dus parfois choisir des formes difficiles à reconnaître du premier coup d'œil. Pour le dire autrement, la lettre était difficilement lisible, ce qui, pour une contribution expérimentale, ne me semblait pas poser problème. » [« Wanting to invent a face that had not only the same height but also an identical width, I sometimes chose shapes that were difficult to recognize at first glance. In other words, some letters were hard to read ; but since this was an experimental effort, it didn't seem to me to be a problem. »] Wim Crowel, « Architectures typographiques », trad. Anette Eskénazi, dans Catherine de Smet, Emmanuel Bérard, *Architectures typographiques*, Galerie Anatome-fsept, Paris, 2007, p. 28.

³⁸ La fonderie anglaise *The Foundry* a publié *The New Alphabet* en 1997.

³⁹ On se souviendra ici que Wim Crowel a aussi été directeur du musée Boijmans Van Beuningen, de 1985 à 1993.

composée grâce à cette même police. Reproduite sur le verso de l'affiche, à l'envers, la police de Crowel qu'elle était censée compléter devient presque invisible, comme effacée sous une couche de Tipexx. Le résultat, qui semble mélanger code Morse, écriture Braille et « crottes de souris numériques⁴⁰ », est cette fois-ci devenu résolument illisible.

Corriger un passé récent, « rétro », par un autre (légèrement) plus ancien et déjà historique pour tenter d'y retrouver une lisibilité perdue, ou au contraire autonomiser les formes fragmentaires du présent au risque d'une totale incommunicabilité, telle est l'alternative que paraissent construire pour leurs spectateurs et potentiels lecteurs les pièces de Gander. Mais ses termes apparaissent l'un et l'autre tout aussi peu viables. A l'heure de la composition par ordinateur, les poinçons du *New New Alphabet* constituent une forme anachronique, désuète, indépendamment même du statut de la police qu'il cherchent à restaurer. Quant à un possible usage oubliés de leur destination première et des passés qu'ils cherchaient à interpréter, il vouerait ces caractères « partiels », isolés dans un pur présent, à servir d'instrument à la transformation systématique d'une information lisible en un pur spectacle visuel insensé.

6

C'est ce problème d'usage des mots, et d'exposition de leur matérialité, que retrouvent les sculptures et installations de Josef Strau. Des textes, qu'il produit - écrit - lui-même, y tiennent une place de choix, mais aussi les usages domestiques de la lumière électrique. Au premier abord, les décors constitués renvoient - en plus minimal - aux

⁴⁰ Emily King, « The New New Alphabet », dans Ryan Gander, *op. cit.*, p. 132.

espaces marchands où s'exposent, pour y être vendus/achetés, les lampes et luminaires qui forment la troupe principale d'objets avec lesquels travaille l'artiste. C'est dans ce contexte que s'exposent des textes que leur présentation matérielle, aussi bien que leur caractère incongrûment confessionnel invitent à ne pas lire, sinon en diagonale et superficiellement, sans ambition d'exhaustivité.

Les lampes, aussi bien que les textes et plus encore leur conjonction, débordent pourtant fonctionnellement l'espace d'exposition qui les abrite. Leur caractère usé, de seconde main, leur aspect « customisé », mettent en relief un trait déjà notable dans l'objet neuf : être exposées n'est pas leur destination, et c'est *une fois sortie de l'exposition que chaque lampe accomplira sa promesse de lecture*. De même les affiches à emporter le cas échéant mises à la libre disposition du public, pliées comme des quotidiens, suggèrent des potentialités autres que leur exposition murale : un espace domestique de lecture, et le loisir qui s'y gagne.

Dans un texte qui accompagne un de ces assemblages -*The Tabernacle on Rosa-Luxemburg-Platz (Moses)* (2007) - (**fig.**), Josef Strau décrit quelque chose comme la scène primitive que construisent et reconstruisent, à chaque fois de manière diverse, ses « lampes ». Par certains côtés, ce paragraphe fonctionne comme l'explication possible des caractéristiques de ces pièces : le long ruban vert attaché à la chaînette de l'interrupteur de plusieurs des lampes, par exemple, est « expliqué » comme une invention tardive permettant à l'auteur-artiste-lecteur, douillettement couché dans son lit, d'éteindre sans avoir à se relever la lampe située derrière lui, entre le mur et l'oreiller⁴¹. Mais c'est (aussi) de bien

⁴¹ « Depuis bien des années aujourd'hui, un lampadaire se dresse juste derrière les oreillers de mon lit. Ça n'était pas une chose très pratique. ça n'a pas l'air pratique, puisque probablement le lit serait mieux contre le mur qu'en ayant un petit espace dans l'intervalle, un espace gouverné par la

autre chose qu'il s'agit, comme le dit l'association de la qualité de la région lumineuse créée par la lampe allumée au sein de l'obscurité de l'appartement avec un affect autrefois expérimenté - celui produit par l'espace enfantin où existait encore un langage d'objets, à l'écart des noms et usages propres de ces mêmes objets, connus ou non :

Malgré tout je n'étais pas sûr que cette décision soudaine avait vraiment été prise uniquement pour m'éviter cet effort de dernier moment avant de dormir. je crois que la lampe, ou plutôt l'intérieur de l'abat-jour était pour moi un objet mystérieux. mais pourquoi ? étendu au lit avec le reste de l'appartement dans l'obscurité, lever les yeux jusque dans l'intérieur doré de l'abat-jour tout là-haut me servait de rappel. bien des gens croient que c'est une qualité très arriérée si les gens demeurent dans leur jeunesse une fois qu'ils deviennent plus vieux. mais je me considérais moi-même comme demeurant dans un état bien plus précoce, parfois l'état pré-langagier le plus précoce et j'essayais de me mettre en quête de la situation qui me donnait ce sentiment mystérieux. c'était l'époque où les rares objets dont on faisait l'expérience semblaient tenir lieu de l'univers tout entier. ou il y avait déjà la capacité d'expérimenter bien des objets de cet univers et même de leur donner des noms, mais on ne pouvait

lampe blanche et argentée. ce n'était pas pratique, aussi bien, parce que je devais me lever hors des draps confortables afin de l'éteindre avant de dormir. mais j'ai refusé de faire aucun changement bien des années durant. puis, un jour sans y réfléchir j'ai pris un ruban vert, qui avait été acheté pour emballer un cadeau, et l'ai attaché à la petite chaîne métallique qui branchait et débranchait la lumière. À partir de ce moment-là, j'ai pu éteindre sans me lever du lit. [« For many years now a floor lamp stands just behind the pillows of my bed. It was not a very practical thing. it does not look practical, since probably the bed would be better against the wall than having a small space in between, a space reigned by the white and silver lamp. it was not practical as well, because i had to get up from the comfortable sheets in order to turn it off before sleeping. but i refused to make any changes for many years. then, once without planning i took a green ribbon, which was bought for wrapping a present, and attached it to the little metal chain that switched the light on and off. from then on i could turn the light off without getting up from the bed. »] Ici comme dans les citations suivantes, j'ai conservé la ponctuation du texte original, et autant que possible, dans la traduction en français, les particularités de l'anglais dont use Josef Strau.

l'utiliser puisque les objets étaient ceux, rares, de la petite pièce autour de soi. donc ils remplaçaient l'univers des objets et ainsi ils étaient doués d'une aura sombre et mystérieuse. pour moi cet objet était une lampe en fait vraiment laide qui était fixée sur le mur au-dessus de moi et je n'avais rien d'autre sur quoi méditer, rien d'autre sur quoi projeter toutes mes potentialités hormis l'intérieur de l'abat-jour. Aussi c'était le dernier objet avant l'obscurité, rayonnant... donc mon désir de trouver la sécurité ou mieux de trouver le confort de continuer à vivre avec juste quelques rares objets et de leur donner bien trop de qualités dans mon imagination on le trouve dans la lampe derrière l'oreiller⁴².

Au point de départ de cette description, et plus généralement du module *textes + lampe* qui organise la principale série de travaux de Strau se trouve un moment de loisir conçu comme rappel ou memento d'autres moments antécédents, chacun témoin d'un état d'enfance, au sens une nouvelle fois quasi-étymologique du mot : *un état où l'absence d'un acte de nommer pas encore présent, ou provisoirement*

⁴² « still i was not sure if this sudden decision was really made only to spare me this last moment's effort before sleeping. i think the lamp, or rather the interior of the lamp shade was some mysterious object for me. but why ? lying down in bed with the rest of the apartment a dark zone, looking up into the golden interior of the lampshade from far below was a reminder. many people believe it is a very retarded quality if people remain in their youth once they get older. but i thought of myself as remaining in a much earlier state, the earliest pre-language state sometimes and tried to search for the situation which gave me this mysterious feeling. it was the time when the few objects one had experience with seemed to stand in for the whole universe. or there was already an ability to experience many objects of this universe and give them names even, but it could not be used since the objects were just the few of the little room around you. so they replaced the universe of objects and thus were endowed with a dark mysterious aura. for me that object was an actually quite ugly lamp which was fixed on the wall above me and i had nothing else to meditate on, nothing else to project all my capabilities on than the inside of the lampshade. as well it was the last object before darkness and it remained as strange afterimage once in darkness, sending out... so my desire to find security or better to find the comfort of still living with just a few objects and giving to them too many qualities in my imagination is found in the lamp behind the pillow. »

suspendu, force les rares objets présents à se faire lieutenants du monde et de ses arrangements, autrement dit à devenir signifiants ; un état plastique qui dure, pleinement branché sur la dimension de la signification mais à l'écart de ce que l'acte de nommer emporte de conceptuel, une fois qu'un même mot s'applique à une pluralité d'objets - qu'il instaure comme identiques. C'est ce moment, à la fois durable et fragile, que prennent en charge les installations, pour l'amener jusqu'à une exposition publique susceptible d'en raviver le souvenir, mais aussi de faire échapper ce souvenir à la sphère étroite et peureuse de l'existence privée.

Constituer cet *espace domestique de pensée*, avec le loisir⁴³ qu'il implique, sans pour autant en faire un *réduit*, une zone définie de manière purement négative par les forces dont elle se protège *maintenant* sans pouvoir empêcher leur déchaînement au-dehors, ni leur probable débordement à venir ; constituer cet espace consiste d'abord à en exposer publiquement les contradictions.

Dans les installations, on l'a dit, l'acte de lire qui rassemble lampes et textes est, sinon empêché en bonne et due forme, du moins considérablement gêné et retardé. En l'absence de livre, mais aussi de supports corporels favorables à une station immobile prolongée, la quantité de texte livrée à la lecture, ses proportions et sa densité, enfin les surfaces sur lesquelles elles s'inscrivent interdisent au spectateur de devenir lecteur, sinon par bribes⁴⁴. Encadrés au mur comme les

⁴³ Autrement dit la « non-productivité ». Voir à ce sujet Josef Strau, « The Non-productive Attitude », dans *Make Your Own Life. Artists out of Cologne*, University of Pennsylvania, 2006, pp. ?

⁴⁴ Certes, comme l'écrit Elena Filipovic, « les acrobaties qu'il faut accomplir pour ralentir, se pencher, s'incliner ou plisser les yeux pour lire [l]a poésie [de Strau] sont une sorte de rituel d'initiation, comme l'entrée dans un club ou une société secrète. » [« the acrobatics that one has to

photos ou dessins qu'ils sont parfois ; enroulés autour d'un abat-jour ou (super)posés à terre comme des tapis ; exposés au titre de multiples standardisés ou au contraire d'œuvre plastique originale, ces blocs de pavés gris de taille et de densité diverses cessent en effet d'appeler une lecture immédiate et continue, à laquelle ils font au contraire obstacle. En témoigne leur facture matérielle.

D'abord écrits sur ordinateur⁴⁵, les textes de Strau passent par divers degrés de transposition et recomposition avant leur publication/exposition : transformation du traitement de texte en dossier PDF, éventuel assemblage et collage électronique des pavés ainsi obtenus en un nouveau document, enfin impression sur papier d'imprimante, ou sur papier photographique, suivant la nécessité, et aussi bien parfois l'humeur. C'est la haute normalisation et le lissage imposés par ces techniques que viennent troubler les interventions manuelles qui ponctuent certains des textes, et donnent à leur forme publiée une individualité circonstanciée.

Ce marquage procède de multiples ironies. Tout d'abord il prétend forger des impuretés de détail. Réalisées à la main, à l'encre, sur des exemplaires au départ sans défaut, produits de la technologie la plus récente et la mieux répandue, des taches minuscules miment les défauts d'une technologie aujourd'hui obsolète - celle de la machine à écrire (caractères ronds bouchés par l'encre du ruban, bâtons salis) -, ou encore les bavures et maculations d'une imprimante contemporaine (chiures noires inégalement dispersées sur la

engage in to slow down, lean, tilt or squint to read [Strau's] poetry are a kind of a initiation ritual, as if entering into a club or a secret society. »], *Frieze Magazine*, septembre 2007, 109, p. ? Mais l'étrangeté de ces attitudes, et l'effort physique qu'elles réclament apparaissent d'abord comme un obstacle opposé aux attitudes « naturelles » de la lecture.

⁴⁵ Ou à l'occasion dans des carnets, puis partiellement recopiés dans l'ordinateur

blancheur du papier). De ce travail manuel peu virtuose, accompli sur une impression sans défaut et neuve, surgit l'image d'une technologie antérieure défectueuse, en proie à l'entropie. Détériorant certains caractères typographiques ou la qualité virginale des papiers utilisés, ces impuretés singularisent la part « insignifiante », vouée au pur transport de l'information, d'un message dont la lisibilité n'est pas altérée par ces imperfections mineures.

7

Ces ajouts, s'ils blessent l'équivalence parfaite entre exemplaires promise par la technologie de reproduction qui préside à leur multiplication, entrent en rapport avec le ton « confessionnel » adopté par le narrateur des textes, identifié à la personne de l'artiste/écrivain. Les confessions individuelles qui s'y affichent, avec leur lot d'impuretés et d'« iniquités⁴⁶ », trouvent une analogie matérielle dans les impuretés ajoutées par la main d'un sujet soi-disant artiste, et parfois elles-mêmes à leur tour reproduites industriellement⁴⁷.

Mais ces ajouts rejouent aussi une contradiction qui affecte l'espace plastique des mots dans la modernité. Celui-ci est en effet le lieu d'une compétition entre écrivains et artistes qui a pour cœur la professionnalisation, et sa marque : l'argent gagné. Un des enjeux de la singularisation à la main des textes par leur auteur est d'en faire « des originaux ». Comme les sculptures et installations-avec-lampe

⁴⁶ « 18 iniquities » est le titre d'une récente exposition de l'artiste dans une galerie new-yorkaise.

⁴⁷ L'équivalence « impureté »/« iniquité » est discutée par l'artiste dans une correspondance électronique avec l'auteur, 3/02/2009.

dont ils sont à l'occasion partie intégrante, ces *readymades aidés* seront vendus beaucoup plus cher qu'un texte imprimé, dont les exemplaires identiques ont une valeur également médiocre. Le texte imprimé obéit à une économie différente, beaucoup moins rentable (et cela d'autant mieux, en l'occurrence, que les textes inaltérés, présentés sous forme d'affiches, sont fréquemment mis à la libre disposition des spectateurs de l'exposition qui souhaiteraient s'en saisir, pour plus tard les lire à loisir.) La plus-value apportée à un objet - y compris un *texte* - par son insertion, sous des formes renouvelées, dans le domaine des arts plastiques est donc au cœur des questions sourdement proférées par les travaux de Strau.

Marcel Broodthaers avait autrefois proclamé quitter la poésie, c'est-à-dire la Littérature, pour « se vendre » aux arts plastiques, à partir du constat de la différence d'échelle entre leurs publics respectifs, et des meilleures chances de commercialisation offertes par les arts plastiques. *Pense-Bête* - vedette de la première exposition d'art de Broodthaers - matérialise ce transfert et les contradictions qui l'informent (**fig.**). Quarante-quatre exemplaires de la plaquette homonyme publiée l'année précédente à compte d'auteur par le poète Broodthaers, et quasiment invendue, accèdent maintenant au statut de emploi plastique. Enserrés dans une gangue de plâtre et de journaux, mais aussi dans l'espace commercial des arts, ils ont indubitablement gagné en valeur. La structure de l'œuvre qui les accueille interdit pourtant qu'on les lise - autrement dit qu'ils servent à leur destination première - , sauf à mettre en danger son intégrité plastique, et avec elle la valeur inédite qu'elle leur confère.

Les objets bâtis par Strau retrouvent dans une large mesure cette logique, issue du croisement des relations entre

mots et espace avec les logiques de production et de survivance sociale des objets :

... j'ai une biographie presque post-industrielle ; une jeune personne éduquée dans un contexte très universitaire, ensuite on devient rebelle en devenant artiste, ensuite on prend ça au sérieux, mais après 20 ans, on se retrouve à vivre cette vie de pauvre brocanteur de marché aux puces. Cela n'était pas LA grande idée, mais l'idée sous-jacente à cette chose, c'est que j'ai acheté les lampes au marché aux puces, les ai transformées, peintes, ou j'y ai mis un lecteur-mp3 avec une voix. De cette manière j'ai métamorphosé la chose la moins chère d'un marché aux puces en quelque chose de haute valeur. Je voulais avoir une chose vraiment parfaite qu'on pourrait avoir dans son appartement pour toujours et regarder avec fierté. Elles devaient continuer à manifester cette économie du brocanteur de marché aux puces, un universitaire manqué métamorphosé en brocanteur de marché aux puces dans une période post-industrielle ou autre...⁴⁸

Artiste non-productif, brocanteur, occasionnel galeriste et directeur d'espace alternatif, Strau recourt à de multiples stratégies de valorisation pour gagner l'argent nécessaire à la poursuite de son mode de vie. La première, loin d'être exclusive au monde des arts plastiques, régit le commerce des objets de seconde main. Elle réclame la restauration, parfois la transformation, d'un objet ainsi restitué à l'attention

⁴⁸« ... I have a post-industrial biography almost ; educated in a very academic context as a young person, then you become rebellious by becoming an artist, then you take that serious, but after 20 years you find yourself having this quite poor flea market dealer life. It was not THE great idea, but the subtext to this thing was that I bought the lamps at the flea market, and transformed, painted them, or put a mp3-player with a voice on them. In this way I turned the cheapest thing from a flea market into something of high-value. I wanted to have a really perfect thing you could have in your apartment forever and be proud of. They should still display this economy of the flea market dealer, a should be academic that turned flea market dealer in a post industrial period or something... » Josef Strau, « The Dissident Bible of Ethics, Die Krankheit zum Tode - An Interview », dans Josef Strau, *A dissidence coincidence but W. H. C. T. L. J. S.*, Malmö Konsthall, Malmö, 2008, s. p.

publique et financièrement revalorisé. La seconde, plus spécifique et plus rentable, met en jeu l'insertion de cet objet dans les circuits de l'art contemporain, à partir d'un « détour » littéraire. Ce qui autorise l'accès des lampes aux lieux d'exposition étiquetés « art contemporain », ce n'est pas en effet les transformations cosmétiques purement plastiques - les « détails graphiques » aurait dit Duchamp - effectuées par l'artiste/brocantier sur leur corps. Ce sont plutôt les textes, les nouvelles ou brèves confessions fragmentaires qui viennent s'y loger.

Les lampes mettent alors l'accent sur une forte contradiction de notre présent. En tant qu'information voyageuse et pur signifié, les textes possèdent une très faible valeur marchande, d'où le recours fréquent à la gratuité, moyen expéditif d'accroître leur circulation. C'est présentés sous une forme signifiante raréfiée et singularisée qu'ils pourront acquérir des valeurs d'objet significativement supérieures. Ou plutôt c'est métamorphosés en objets - sauf en livres ! - qu'ils accèdent à la valeur marchande significative qui d'habitude aujourd'hui leur échappe⁴⁹. Mais qui accomplit cela ?

⁴⁹ Une pièce récente de Ryan Gander, *She walked ahead, leading him through a blizzard of characters/2008* pointe des lieux problématiques similaires. Elle consiste en un texte fantôme. D'abord imprimé puis collé sur le mur du lieu d'exposition, il a ensuite immédiatement été recouvert de plâtre et rendu invisible. Cet acte de monstration/censure affecte un texte à l'origine commandité à un nègre par l'artiste Mario Garcia Torres, en vue d'une performance à la Frieze Art Fair de 2007. Refusé et finalement non publié, le texte a été racheté par Gander, qui en détient maintenant les droits - y compris celui d'en offrir une présentation censurée... Voir Ryan Gander, *Heralded...*, p. 85.

« Comment vendre le doute si
celui-ci n'a pas de qualité
artistique certaine ? »

M. Broodthaers

- Un double individu déprofessionnalisé, proposera-t-on. On l'a dit déjà, les détails graphiques qui augmentent les sorties d'imprimantes pour en faire des dessins sont le produit de gestes menus, non-virtuose, contents d'ajouter quelques impuretés à la perfection d'un travail préalablement effectué par des machines. De même, l'ajout d'un ruban aux lampes, leurs rehauts de peinture ou leur blanchiment partiel au Tipp-Ex - le correcteur liquide de l'écriture mécanique - constituent autant d'interventions minimales, non-professionnelles, qui mettent en jeu un artiste dépossédé de tout savoir ou technique ésotérique.

À cet artiste déprofessionnalisé fait pendant un littérateur tout aussi éloigné des légitimités traditionnelles. Dans un texte de 1960, Roland Barthes doublait l'écrivain, autrefois « propriétaire incontesté du langage⁵⁰ », d'une catégorie propre aux sociétés issues des révolutions démocratiques de la fin du XVIII^e siècle : celle des *écrivants*⁵¹. Par rapport aux fonctions de l'écrivain, définies par des normes techniques et artisanales séculaires et régies par un idéal d'autonomie de l'art, l'activité de l'écrivain s'édifie de manière beaucoup plus « transitive ». Déterminée par « une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen⁵² », elle emporte du même coup des exigences communicationnelles naïves : outil « neutre » mis au service d'une « pensée » qui se veut sans ambiguïtés,

⁵⁰ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1971 (1964), p. 152.

⁵¹ « À côté des écrivains proprement dits, il se constitue un groupe nouveau, détenteur du langage public. Intellectuels ? Le mot est de résonance complexe ; je préfère les appeler ici des *écrivants*. » *Ibid.*, p. 153.

⁵² *Ibid.*, p. 156.

la parole de l'écrivain use d'une écriture commune à tous ses sectateurs. À la rigueur dialectale, elle ne se hausse pas jusqu'au style, et aux ambiguïtés qui en sont la marque distinctive, contre les prétentions de la doctrine et du témoignage.

Plutôt que dans l'établissement d'une hiérarchie prévisible entre *écrivains* et *écrivants*, l'intérêt du texte de Barthes réside ailleurs, dans un double constat. Tout d'abord, « chacun aujourd'hui, se meut plus moins ouvertement entre les deux postulations, celle de l'écrivain et celle de l'écrivain⁵³ ». Domine alors, dans l'espace contemporain, le type neuf et mixte de l'*écrivain-écrivant*. Mais un paradoxe complique ce premier constat :

[C]e paradoxe, c'est que la société consomme avec beaucoup plus de réserve une parole transitive qu'une parole intransitive : le statut de l'écrivain est, même aujourd'hui où les écrivants foisonnent, beaucoup plus embarrassé que celui de l'écrivain⁵⁴.

Là où le caractère purement communicationnel, immédiat et utilitaire de la prose des écrivants semblait la prédisposer à fournir le modèle des ambitions sociales contemporaines, c'est l'inverse qui se produit. « Livrée selon des circuits séculaires », la parole de l'écrivain est en effet « l'unique objet d'une institution qui n'est faite que pour elle, la littérature⁵⁵ ». Cette dernière crée la distance publique nécessaire à la conversion de ses contenus en « pur spectacle⁵⁶ », c'est-à-dire aussi en marchandise. À l'opposé, la parole de l'écrivain ne sera « produite et consommée qu'à l'ombre d'institutions qui ont, à l'origine, une tout autre fonction que de faire valoir le langage⁵⁷ ». Barthes cite en exemple l'Université, la Recherche, la Politique. On ajoutera

⁵³ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 157.

à ces institutions ce qu'on nomme habituellement *le monde de l'art*, pour peu qu'on prête au mécanisme décrit par l'analyse de la production écrivante toute l'attention qu'il requiert :

Du fait qu'elle n'est (ou ne se croit) qu'un simple véhicule, sa nature marchande est reportée sur le projet dont elle est l'instrument : on est censé vendre de la pensée, hors de tout art ; or le principal attribut mythique de la pensée « pure » (il vaudrait mieux dire « inappliquée ») c'est précisément d'être produite hors du circuit de l'argent : *contrairement à la forme (qui coûte cher, disait Valéry), la pensée ne coûte rien, mais aussi elle ne se vend pas, elle se donne généreusement*⁵⁸.

L'économie des travaux de Strau matérialise cette contradiction de façon exemplaire. Lorsqu'il sépare des affiches distribuées gratuitement, en tant que pensée « pure » véhiculée par un support de valeur indifférente, d'autres pièces où les mêmes textes affichés, enrichis de « détails graphiques » inédits, s'intègrent à des dispositifs plastiques dotés d'une valeur marchande importante, Strau restaure le contraste entre d'une part le mythe d'une pensée pure, libre de circulation et sans valeur marchande autre que résiduelle, et d'autre part un « objet du texte » dont la forme exhibe une posture d'artiste - parallèle à celle de l'écrivain fournisseur de spectacle - susceptible de valorisations bien supérieures. Or - un entretien récent le déclare -, cette attitude n'est à proprement parler pas celle d'un artiste au sens usuel du mot, pas plus qu'elle n'est celle d'un écrivain. Elle signale plutôt l'irruption d'un écrivain qui cherche à échapper à sa condition, et trouve dans les arts plastiques - plus exactement dans les circuits commerciaux de l'art contemporain - les conditions d'avènement d'une plus-value refusée aux modes de production et de distribution littéraires :

Acheter pas cher les lampes, les vendre pour des valeurs de marché aux puces largement supérieures après quelques

⁵⁸ *Ibid.* (je souligne).

modifications et après l'avoir métamorphosée en lampe de lecture par l'addition d'un bref récit, la valeur réelle, les lumières réelles dans l'ensemble de l'œuvre étant le texte. *Donc c'était une économie du genre comment être un écrivain sans être capable de vendre le texte pur. [...] Et j'aimais bien que le texte ne coûte rien, le texte imprimé peut être emmené à la maison et lu ailleurs, mais l'objet du texte coûte cher*⁵⁹.

L'écrivain qui n'est pas « capable de vendre le texte pur », c'est l'écrivain. Sa production, libre, non commanditée, individuelle, ne trouve pas nécessairement preneur, ou preneur au prix désiré. Elle est alors condamnée à circuler gratuitement ou presque, à moins d'adopter des tactiques « artistiques » de mise en forme qui seules garantissent l'accès à une valeur marchande significative. Les « exercices d'écriture » de Strau adoptent volontiers cette posture « écrivante ». Les coquilles non-corrigées, l'absence de majuscules (mais sans respect systématique de la règle), les idiomatismes qui infléchissent l'anglo-américain international dans lequel sont rédigés les textes, enfin les variations de leur vitesse d'écriture, explicitement mises en rapport par leur auteur avec l'urgence d'une commande ou au contraire avec l'indétermination de confessions non-sollicitées, toutes ces marques pointent vers l'économie de travail de l'écrivain - aujourd'hui typique de la blogosphère -, et vers ses relations paradoxales avec la production de la valeur.

Le type de l'écrivain-écrivain se double d'un type analogue, qu'on nommera par symétrie, et au risque d'une certaine confusion, *artiste-écrivain*. Ce qui dote en effet les

⁵⁹ «Buying cheap, the lamps, selling them for flea market values extremely higher after a few modifications and after turning it into a reading lamp with adding a short story to it, the actual value, the actual lights in the whole work being the text. So it was an economy of how to be a writer but not being able to sell the pure text. [...] And I liked that the text does not cost, the printed text can be carried home and read somewhere else, but the objet of the text is expensive.», Josef Strau, *op. cit.* (je souligne).

lampes chinées d'une importante plus-value, on l'a dit, ce ne sont pas seulement, et peut-être assez peu, les altérations plastiques non-virtuoses qu'elles accueillent. C'est fondamentalement leur association au texte, qui métamorphose un objet de brocante retouché en une authentique œuvre d'art. La promesse d'une lecture et son accomplissement retardé, à l'écart - le plus souvent - de l'exposition qui l'a suscitée, mais aussi le contenu propre des « confessions » ainsi mises en circulation, déterminent la valeur de ces travaux *en tant que pièces plastiques*, inséparables d'une pratique du penser qui ne joue à se détacher de ses formes, en tant que « texte pur », que pour mieux retourner, à la fin, vers « l'objet du texte » : la matérialité de sa production, et les circonstances que servent à y inscrire « détails graphiques » et textes⁶⁰.

⁶⁰ Sur la valeur certificatrice que possèdent les textes par rapport aux objets, dans une logique explicitement référée à la consommation, voir Josef Strau, « the certificate » : « les certificats sont des textes, qui donnent au consommateur une preuve des qualités du produit, qui ne peuvent pas être immédiatement perçues pendant la consommation, le consommateur peut choisir entre différents processus de production, ne pas choisir l'objet juste à cause de son goût ou de sa qualité visuelle. le résultat est presque une révolution sociale, une révolution presque iconoclaste, aussi bien une révolution spirituelle, qui continue le long processus historique de l'image vers le texte, et donc aussi bien un tournant linguistique, parfois interrompu par des contrecoups historiques de retour à l'image et retour au goût idolâtre et la qualité visuelle devient secondaire, des qualités mineures avec le temps, parce que ces certificats jouent un rôle croissant dans les modes de production contemporains, comme les certificats de conditions de vie saines dans la production alimentaire, ou au moins que seuls des moyens sains ont eu à voir avec le processus de production. » [« certificates are texts, which give the consumer proof of qualities of the product, which can not immediately be perceived during consumption, the consumer can choose between different processes of production, not choose the object just because of its taste or its visual quality. the result is almost a social revolution, an iconoclastic revolution almost, a spiritual revolution as well, which continues the long historic process

Qu'il y ait là - outre une plus-value financière et la possibilité de poursuivre le développement des « exercices d'écriture » qui ont amené cette transformation - quelque chose comme une « valeur » et des « lumières réelles », c'est ce que disent d'autres traits, qui eux aussi assimilent la posture adoptée par Strau à celle de l'écrivain. Barthes y insistait dans son essai: « *la fonction de l'écrivain, c'est de dire en toute occasion et sans retard ce qu'il pense.* » Cette immédiateté de ton et d'adresse caractérise la prose blogueuse que déploient affiches et surfaces diverses des installations. Or, dans le décalage entre « le caractère irrépressible de la pensée » individuelle, que signalent cette immédiateté et cette vitesse, et « l'inertie d'une société qui répugne à consommer une marchandise qu'aucune institution spécifique ne vient normaliser », se loge une dimension critique : celle qui désigne a contrario l'écrivain comme ayant eu - et ayant encore - pour tâche de « *transformer la pensée (ou la conscience ou le cri) en marchandise*⁶¹. » Les signes d'un refus de la littérature et la vitesse confessionnelle que miment les textes de Strau, déconstruisent alors et la figure de l'écrivain, que mine l'activité de l'écrivain, et celle de l'artiste : lui aussi ne doit qu'à cette même activité écrivante la capacité de persévérer dans son être - un être maintenant déprofessionnalisé.

from image to text, therefore a linguistic turn as well, sometimes interrupted by historic backlashes back to the image and back to idolatry taste and visual quality become secondary, minor qualities by time, because these certificates play an increasing role in contemporary production modes, like certificates of healthy living conditions in food production, or at least that only healthy means have been involved in the production process. »] Ce texte appartient à une affiche murale qui fait partie de l'installation *Schopenhauer*, 2007.

⁶¹ Voir Barthes, *op. cit.*, p. 158 (souligné dans le texte). *Fonction* s'oppose ici à *activité*. Voir *supra*, note 49 et 50.

On s'est attardé sur ces œuvres parce que s'y déploie avec une acuité particulière le dilemme qui régit les relations entre un spectacle des mots auquel se confrontent aujourd'hui, bon gré mal gré, aussi bien l'ambition d'écrire que celle de construire plastiquement, et un acte de lire condamné à se hisser à la hauteur de ces nouvelles circonstances, malgré le retard et les obstacles structurels qu'elles lui opposent. D'autres pièces auraient pu appuyer, jusqu'à un certain point, la démonstration⁶². Si on a choisi pourtant de passer autant de temps avec ces lampes, c'est parce que, de la lumière électrique tamisée par l'abat-jour, avec la pénombre qui l'entoure, et des mots spectacularisés que livrent aux regards les dispositifs qu'elle anime, rayonne autre chose ou plus que la déclaration d'une contradiction :

la saison d'hiver ici est la bonne époque de davantage de leçons à apprendre sur le grand carreau de la vacuité, par exemple qu'il n'y a pas de lumière et pas d'amour qui existent dans le vide.⁶³

- *Not a bad world, is it ?*

Jean-Philippe Antoine

⁶² On pensera par exemple aux lettres - et mots virtuels - qu'exposent, partiellement dissimulés par leur empilement à l'horizontale, les éléments sculpturaux qu'accumulent les installations d'Harald Klingelhöller.

⁶³ « wintertime here is the great time of more lessons to learn on the big square of emptiness, like that there is no light and no love existing in a void. » Josef Strau, « the new year lamp müsli shop lamp letter », dans Josef Strau, *A dissidence cit.*, s. p.