

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

APPEL, ADAMI, ARAKAWA ET BUREN: JEAN-FRANÇOIS LYOTARD ET LES ARTISTES¹

Mariana Bardelli²

Résumé: Dans cet article, nous aborderons le travail de critique d'art, développé par le philosophe Jean-François Lyotard, qui, parallèlement à sa production philosophique, s'est consacré au commentaire d'œuvres d'art. Sa production de textes qui approchent le travail d'artistes contemporains – qui incluent des essais académiques ainsi que des textes publiés en catalogues d'exposition – est très vaste et a été rassemblée en collection publiée par Leuven University Press. Au sein de cet exhaustif travail de critique d'art, nous avons choisi, pour traiter dans cet article, quatre des artistes dont le travail a été commenté par Lyotard : Appel, Adami, Arakawa et Buren. Nous verrons que le philosophe ne développe pas une critique d'art au sens courant, mais que son commentaire sur l'œuvre des artistes est une continuité du développement de sa pensée philosophique. Lyotard élabore ainsi une critique d'art avec un caractère bien particulier, et les textes sur les œuvres s'esquissent eux-mêmes comme une continuité de celles-ci. Si nous approchons ici quelques-uns, c'est seulement pour indiquer quelques voies de lecture, tout en sachant que les textes commentés demeurent irréductibles à leur commentaire, à l'instar les œuvres d'art qu'ils commentent.

Mots-clés: Lyotard; Appel; Adami; Arakawa; Buren; Philosophie; Critique d'art; Esthétique.

Resumo: Neste artigo, abordaremos o trabalho de crítica de arte desenvolvido pelo filósofo Jean-François Lyotard que, paralelamente à sua produção filosófica, dedicou-se ao comentário de obras artísticas. Sua produção de textos que abordam o trabalho de artistas contemporâneos – que vão desde ensaios acadêmicos a textos publicados em catálogos de exposição – é bem extensa e foi reunida em coleção publicada pela Leuven University Press. Desse exaustivo trabalho de crítica de arte escolhemos, para tratar neste artigo, quatro artistas cujo trabalho foi comentado por Lyotard: Appel, Adami, Arakawa e Buren. Veremos que o filósofo não desenvolve uma crítica de arte no sentido corrente, mas que seu comentário sobre o trabalho dos artistas é uma continuidade do desenvolvimento de seu pensamento filosófico. Lyotard elabora, dessa forma, uma crítica de arte com um caráter bem particular: seus textos sobre as obras se constroem como continuidade dessas. Se nós aqui abordamos alguns deles, é somente com intuito de indicar algumas vias de leitura, sabendo que os textos comentados permanecem irreduzíveis ao comentário, “à maneira” das obras que comentam.

Palavras-chave: Lyotard; Appel; Adami; Arakawa; Buren; Filosofia; Crítica de arte; Estética

¹ Appel, Adami, Arakawa e Buren: Jean-François Lyotard e os artistas

² Licence et master en philosophie à l'Université de Sao Paulo. Titre du mémoire: "Lyotard: entre o pensamento e a arte", dirigé par Celso Favaretto, avec le financement de la FAPESP. Travail en cours: thèse de doctorat à l'Université de Strasbourg, dirigée par Jacob Rogozinski, avec le financement de la CAPES. Adresse email: mbardelli@gmail.com

Parallèlement à son parcours philosophique, Jean-François Lyotard s'est attelé à mettre en lumière le travail de certains peintres, et même si beaucoup de ses commentaires ont été écrits hors du cadre académique, ils ne vont pas sans rejoindre sa pensée philosophique. Lyotard a abondé en productions écrites portant sur ses artistes de prédilection, notamment dans la dernière période de sa carrière philosophique, en élaborant une sorte de critique d'art. En cherchant à échapper à la façon d'opérer de la critique d'art courante, Lyotard élabore des textes qui approchent les œuvres d'art, pour développer, dans le commentaire de celles-ci, sa propre pensée sur l'esthétique. Ainsi, les œuvres dont il traite entraînent la mise à l'épreuve de sa réflexion philosophique, et en même temps, dans ses commentaires, sa pensée sur l'art se déploie. De cette manière, il peut ouvrir de nouvelles voies et développer des thèmes qui lui sont propres.

Dans un entretien donné à Bernard Blistène, qui a été republié³ dans le recueil "Lyotard et les arts" (2014), Lyotard répond aux questions concernant une apparente "logique de la discontinuité" qui caractériserait l'ensemble de ses textes sur les artistes, avec les mots suivants :

Et si vous me demandiez si ces essais font partie d'un ensemble bien précis et si cet ensemble s'inscrit dans le cadre de mes réflexions de philosophe, je serais tenu de répondre à peu près de la même manière et de dire que *pour le moment* je considère ces divers petits textes comme les premières pièces d'une espèce de dossier qui pourrait me conduire à une étude substantielle non pas tellement de l'art, mais plus précisément de la peinture. De la peinture contemporaine. Et mon but serait d'essayer de définir la nature d'une éventuelle philosophie de l'art aujourd'hui.⁴

En se référant à cet entretien, Herman Parret remarque: "Lyotard reconnaît la discontinuité et l'hétérogénéité de ses essais sur les artistes, et admet qu'il y a beaucoup de hasard et de contingence dans la production de ces textes dus à des rencontres, des collaborations, des sympathies personnelles."⁵ Ces informations sont importantes pour ceux qui ont l'intention de se pencher sur ces textes. Sans aucun doute, cette discontinuité et cette hétérogénéité, dont Herman Parret nous parle, posent des difficultés à ceux qui se tourneraient vers ces écrits en cherchant à en extraire une critique d'art systématique. En fait, quand nous pénétrons dans la réflexion de Lyotard sur les œuvres et les artistes, nous voyons qu'elle n'autorise aucune systématisation. La façon dont Lyotard approche les œuvres d'art est très particulière, et ce qui en ressort est un déploiement de sa pensée philosophique, plutôt qu'une analyse des travaux commentés. Il ne s'agira donc pas ici de se pencher sur ses textes en cherchant à extraire de leurs pages une critique d'art au sens courant. Nous les prendrons en considération en tant que "lieux" de

³ L'entretien a été publié pour la première fois dans la revue *Flash Ars* de mars 1985.

⁴ COBLENSE, Françoise; ENAUDEAU, Michel (dir.). **Lyotard et les arts**. Paris: Klincksieck, 2014, p. 184.

⁵ PARRET, Herman. "Préface". In: LYOTARD, Jean-François. **Karel Appel: Un geste de couleur / Karel Appel: A Gesture of Color**. Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 6.

déploiement de la pensée philosophique lyotardienne, lieux où celle-ci peut assumer la spécificité qu'elle cherche à prendre depuis l'époque de *Discours, Figure*, quand Lyotard prétendait écrire un texte d'artiste. Il fait donc plutôt un effort qui aurait comme prétention de valoir comme une continuation des œuvres commentées. À travers elles, il fait travailler sa pensée philosophique et en même temps, leurs esthétiques imprègnent ses textes, œuvrent à leur donner corps.

Cependant, nous verrons que l'exercice de trouver des fils conducteurs dans ces commentaires, qui dialoguent avec le contenu théorique présenté dans les textes de la même période, offre quelques difficultés à l'analyse en raison de la modalité d'écriture et du développement réflexif qui inclut des paradoxes et des ambiguïtés. Mais outre ces difficultés, un tel exercice nous donne la possibilité de clarifier et d'approfondir des thèses exposées dans certains de ses essais philosophiques. Pour autant, cette sinuosité ne nous empêche pas de dégager des fils conducteurs, si nous nous appuyons également sur ses essais; et nous essayerons d'exposer des pistes trouvées dans quelques commentaires que nous avons choisis. Dans ses textes sur les artistes, Lyotard met en place des analyses en fonction d'un *mode* de l'art qui ne demande pas une esthétique et qui ne peut pas être atteint par la critique. Quelle sorte d'approche ce *mode* appelle, sera l'une des questions que Lyotard va se poser au cours de ses écrits. La difficulté que les œuvres imposent au "commentaire du philosophe" est un sujet qui est à plusieurs reprises abordé dans ses propres analyses des œuvres artistiques. En même temps qu'il commente, Lyotard demande à plusieurs reprises : comment est-il possible de commenter? Herman Parret remarque que non seulement "Cézanne et Klee, mais également les avant-gardes et les 'postmodernes', n'y sont jamais présentés en fonction d'une histoire de l'art, voire d'une sociologie de la culture, mais comme des exemplifications d'une certaine intuition ou d'un positionnement réflexif concernant l'espace, le temps, le désir, la communauté".⁶ Si nous ne pouvons pas organiser ces textes en fonction de critères qui permettraient de constituer une unité entre eux, nous pouvons néanmoins pénétrer dans le développement de la pensée philosophique lyotardienne qui s'élabore en parcourant la singularité des œuvres d'art. Cette absence d'unité possible entre les commentaires est en accord avec sa conception, selon laquelle un regard unifié sur un ensemble d'œuvres n'est pas possible, parce que des langages différents s'articulent dans le champ artistique.⁷ En d'autres termes, la possibilité d'une lecture critique systématique à partir de concepts, qui permettraient d'interpréter des œuvres d'art, comme si celles-ci formaient un ensemble cohérent, est remise en question. À plusieurs reprises, Lyotard affirme l'insuffisance du texte dans la compréhension de l'œuvre d'art, car dans une certaine mesure celle-ci restera toujours incompréhensible. Il problématise ainsi le rapport du texte à l'œuvre en montrant que celui-ci ne peut jamais en atteindre la *présence*.

Dans "Que peindre?", Lyotard expose ses thèses de manière plus sinueuse qu'ailleurs, sous la forme d'un dialogue entre plusieurs voix, qui expose des thèses et

⁶ LYOTARD, Jean-François. **Karel Appel: Un geste de couleur / Karel Appel: A Gesture of Color**. Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 7..

⁷ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre?: Adami, Arakawa, Buren**. Paris: Hermann Éditeurs, 2008, pp. 175-176.

des objections et, partant, un parcours de réflexion que le lecteur suit au fil du texte. D'abord, Lyotard avance l'argument suivant lequel le commentaire serait nécessaire à la compréhension de l'œuvre, mais plus tard le dialogue amène le lecteur à penser que la *présence* propre à l'œuvre échappe à toute tentative de saisie par le langage: commenter la *présence*, c'est enchaîner ce qui n'a pas de chaînes.⁸ La difficulté du commentaire demeure dans la tendance à l'échappement de la *présence*, qui ne se laisse ni accaparer ni traduire par des mots. L'*événement* "dégage une durée d'attente et de satisfaction qui n'est pas calculable"⁹ et la *présence* interrompt "toute pensée articulée".¹⁰ La *présence* arrive toujours trop tôt ou trop tard pour le langage, qui par ailleurs ne peut que traiter de la forme, sans atteindre la matière. Celle-ci excède tout commentaire et ne peut pas être saisie par le discours.

La beauté dans l'œuvre permet une infinité de commentaires pouvant constituer différents discours sur la même pièce, chacun ayant sa cohérence avec elle, mais aucun n'appréhendant vraiment ce que l'œuvre a de singulier. Lyotard écrit: "Ce *tout* qu'il faudrait dire ne sera jamais dit en effet. Il peut seulement être visé par le dire actuel, comme son horizon justement. Le commentaire de l'œuvre belle répète sur lui-même et en lui-même le geste de la profusion débordante qui habite l'œuvre."¹¹ Il précise qu'au cours de l'histoire de l'art, des commentaires et des points de vue différents ont pu être formulés sur une même œuvre d'art. Il y a plusieurs types de discours possibles pour parler d'une même œuvre d'art (politique, religieux, anthropologique, etc.), et la récursivité infinie du langage permet la prolifération de ces discours. C'est la raison pour laquelle il y a autant de propos différents tenus au sujet d'une même œuvre. Ce faisant, la profusion d'*Idées* esthétiques ne peut pas être épuisée par le commentaire; et ce qui est propre à la beauté dans l'œuvre, ne peut jamais être saisi entièrement, par aucun discours: "La beauté est innommable, *unnennbar*. L'imaginaire, le sensible désenchaîné des règlements de la réalité, se montre irréductible à la langue sensée. Esthétique du *trop*."¹²

Un tel point de vue s'oppose à toute périodisation de l'histoire de l'art, ainsi qu'à la notion de "transition" d'une esthétique à une autre. Si l'historien de l'art associe l'œuvre à une démarcation temporelle, c'est parce qu'il la prend pour *objet culturel*. De cette manière, selon Lyotard, quelque chose échappe au commentaire, puisque "la détermination de périodes ou d'époques ne peut se rapporter qu'à l'objet culturel qu'est l'œuvre, mais non à la promesse de bonheur qu'est sa beauté".¹³ Les différentes désignations historiques "signalent que la *manière* dont l'indéterminé, la transcendance des *Idées* esthétiques, habite les œuvres n'est pas constante. Mais la transcendance, quant à elle, est perpétuelle".¹⁴ Ainsi, l'histoire de l'art est l'épreuve

⁸ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre ?: Adami, Arakawa, Buren**. Op. cit., p. 44.

⁹ LYOTARD, Jean-François. **Karel Appel: Un geste de couleur / Karel Appel: A Gesture of Color**. Op. cit., p. 92.

¹⁰ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre ?: Adami, Arakawa, Buren**. Op. cit., p. 26.

¹¹ LYOTARD, Jean-François. **Karel Appel: Un geste de couleur / Karel Appel: A Gesture of Color**. Op. cit., p. 88.

¹² Ibid., p. 64.

¹³ Ibid., p. 92.

¹⁴ Id.

de la transfiguration de la transcendance infinie qui se laisse poser esthétiquement en formes infinies, mais non pas se présenter comme Idée.

La singularité de toute œuvre est ce qui lui permet de transposer le temps objectif, pour atteindre une temporalité esthétique, une temporalité singulière, qui la rend dans une certaine mesure inaccessible; et cette accessibilité partielle sera peu à peu, mais jamais complètement, dévoilée. Cette “dette immémoriale” est ce qu’il y a en commun entre toutes les œuvres qui ne peuvent être associées à une manière ou à un style déterminé, à telle période ou à telle esthétique. Ainsi: “Dire que le temps de l’art est passé n’a donc aucun sens. Dire avec Adorno que la beauté est *devenue kitsch* aujourd’hui, c’est confondre le temps artistique et le temps historique.”¹⁵ Par là, Lyotard veut dire qu’“il n’est pas vrai que l’art soit, intrinsèquement et destinalement, le témoin et l’expression de son temps”¹⁶: il serait plutôt la “dette primordiale” de tous les temps.

De ce point de vue, l’œuvre d’art est toujours “un futur antérieur”, c’est-à-dire qu’elle fait partie d’un processus d’*anamnèse*, et par là, elle est inéluctablement liée à d’autres œuvres d’art. En ce sens, aucune œuvre d’art ne constitue une rupture totale. Au contraire, il faudrait plutôt dire que toute œuvre n’existe que comme *travail* sur d’autres œuvres, il faudrait plutôt parler d’un processus: une œuvre d’art effectue toujours une “perlaboration” sur d’autres œuvres d’art. Eu égard à l’œuvre, nous ne pouvons pas parler de telle ou telle esthétique, d’un style tel ou tel, pour autant que cela puisse être déterminé par la “théorie”. Un regard tourné vers les œuvres peut trouver une continuité entre les unes et les autres, de sorte que, d’un point de vue historique, il serait possible de distinguer dans le champ de l’art, des catégories, des courants ou des mouvements.

Déterminer quelle esthétique gouverne dans une œuvre d’art s’avère impossible: il y aurait toujours un “différend” irrésolu. En ce sens, le commentaire de Lyotard veut montrer qu’il y a toujours une sorte d’ambiguïté, qu’il nomme “paradoxe”. Cela devient plus claire dans le cas de “Que peindre?”, grâce à la forme dialogique du texte. Les personnages s’y opposent les uns aux autres, de sorte que le commentaire se construit à partir de points de vue différents.

Si l’œuvre d’art est considérée en tant qu’objet culturel, il est possible de la rapporter à des modes et à des périodes. En l’occurrence, il est juste de tenir compte de la transformation des conditions de l’objectivité, en tant que ce qui bouleverse à la fois les arts et la science. Il est possible également de faire des analyses historiques, de parler d’époques et de styles. Cependant, tout cela ne rend pas compte du “renvoi à l’altérité” qui concerne toutes les œuvres, et dont nous ne pouvons que faire l’expérience. Pour cette raison, pour Lyotard, le commentaire artistique peut aller dans deux sens différents en fonction de ce qu’il veut mettre en valeur: se tourner vers les spécificités d’un certain courant de l’art, affirmant donc celui-ci comme moment historique et comme style; ou, chercher dans chaque œuvre sa singularité – et à travers cet exercice, approcher le mouvement qui la dépasse, et par

¹⁵ Ibid., 94.

¹⁶ Id.

lequel l'artiste revient sur des canons artistiques pour les retravailler à sa manière ("perlaborer"). La théorie qui se tourne vers l'art (l'esthétique, l'anthropologie) a besoin de catégoriser, d'établir les spécificités à tel ou tel mouvement artistique. Lyotard lui-même, dans un autre texte,¹⁷ affirme le "moderne" et le "postmoderne" comme des "modes" de l'art et discute de la particularité de chacun. Ainsi, il n'entend pas refuser les notions artistiques de style et d'époque, mais plutôt relativiser leur privilège : la théorie de l'art en fait un usage légitime, mais l'œuvre en elle-même ne se réduit pas à ces catégories. Il est possible de parler de "manière" et de "contexte historique", comme fait Lyotard lui-même dans d'autres textes. Si cette approche occupe une certaine fonction, ce qui est de l'ordre de la "présence" ne peut pas dès lors être saisi. Cependant, ces deux dimensions de la réalité esthétique ne sont pas contradictoires, comme le montre un passage de "Moralités postmodernes": à travers les "manières" de son temps, ces œuvres appellent à leur "présence" mystérieuse.

Cela étant dit, dans ces textes sur les artistes, la pensée sur l'art de Lyotard prend un sens bien particulier : celui du commentaire qui ne cherche pas à analyser les œuvres d'art conceptuellement, ni les associer à des styles ou à des "manières", mais qui cherche en elles le fil conducteur d'un processus de "perlaboration" constant. Pour ce faire, Lyotard aborde les œuvres d'art d'une manière bien particulière. Il ne cherche pas à appréhender leur sens. Nous pouvons dire qu'il fait sur elles une *anamnèse*. Dans ses mots : "le philosophe épris d'art doit s'attacher à pratiquer, sur une œuvre singulière, une anamnèse du geste secret d'où l'œuvre tient ses paradoxes d'espace-temps-matière, et qui nous touche."¹⁸ Il assume ainsi un mode de discours auquel il faisait déjà allusion dans "Le différend": un discours réflexif et non pas théorique.

Ayant établi ces considérations, nous pouvons désormais traiter des analyses que Lyotard fait de certains artistes. En cherchant à rendre compte de l'hétérogénéité des textes ici sélectionnés, nous ferons l'effort de les rapprocher, mais seulement pour indiquer quelques voies de lecture, tout en sachant que les textes commentés demeurent irréductibles à leur commentaire, à l'instar les œuvres d'art qu'ils commentent.

KAREL APPEL

Lyotard écrit que certaines figures d'Appel, telles que les arbres peints en 1945, "sont des visibles-visuels qui n'ont pas d'essence", qui "n'offrent rien à concevoir".¹⁹ L'absence d'un "plan de référence" ne permet pas à l'esprit de se repérer pour concevoir. Ces figures ne s'offrent pas comme des objets qui doivent être compris selon leur concept, mais plutôt en tant qu'objets sensibles, traversés par un geste qui n'a pas l'intention d'exposer son essence: "la main est trop lourde, la pâte bave, le fini manque".²⁰ Les couleurs ne demandent pas la médiation de

¹⁷ Cf. LYOTARD, Jean-François. **Moralités postmodernes**. Paris : Galilée, 1993, p. 44.

¹⁸ LYOTARD, Jean-François. **Karel Appel: Un geste de couleur / Karel Appel: A Gesture of Color**. Op. cit., p. 194.

¹⁹ Ibid., p. 30.

²⁰ Ibid., p. 28.

l'entendement. Il n'y a pas de message transmis: "Les tableaux d'Appel n'enseignent rien"²¹ – pas plus que ceux de Barnett Newman, comme nous verrons dans les textes qui lui sont consacrés. Pourtant, à la différence des peintures abstraites de ce dernier, les œuvres d'Appel sont pleines de figures, elles ne se limitent donc pas aux allusions conceptuelles:

Qu'on reconnaisse un poisson, une rive, le moulin, le visage, l'orage sur les tableaux: ces vestiges sont là pour qu'il soit dit qu'il y a eu violence. Si on les supprime purement et simplement, comme font les Américains et les Parisiens en ces années 1950, on fera *oublier*, encore une fois, ce qu'il faut de *Durcharbeitung*, de laborieuse et périlleuse traversée des apparences pour arriver à toucher la chose-couleur et à la 'rendre'. On fera croire comme Pollock après Matisse, qu'il suffit de danser sur la toile, la couleur n'étant somme toute qu'ondulation. Si elle peut dire à l'œil, au corps, danse avec moi, danse moi, et se faire obéir, sa séduction est intacte.²²

Ainsi, ces figures ne sont pas là en tant que simples figures traversées par le geste qui s'annonce en elles, par la main lourde du peintre. Elles s'offrent comme matériau d'une anamnèse, celle de la peinture figurative. Cette anamnèse rappelle ce que la peinture abstraite a pu faire oublier en "oubliant" les vestiges de la peinture figurative.

Le *geste* qui traverse les *figures* les manipule sans les achever, et, au contraire, fonctionne de sorte que l'achèvement n'ait pas lieu. C'est une "esthétique du trop", du trop de matière. Lyotard suggère que les figures que nous semblons reconnaître soient les vestiges d'un travail d'anamnèse. Elles sont là pour montrer qu'il y a eu "violence", elles sont là parce que le peintre "violente" la matière pour lui donner forme. En ce sens, les esthétiques du beau et du sublime paraissent co-exister dans les mêmes œuvres, même si elles le font selon un "différend". La tâche de ne pas confondre ces deux "esthétiques" est bien difficile, en ce qu'elles ne sont pas tout à fait opposées; au contraire, elles sont deux manières possibles du rapport de l'œuvre et du rapport à l'Autre. S'il s'agit d'un "litige", dans le cas du beau, et d'un "différend", dans le cas du sublime, "Ces deux manières de l'altérité sont comme le recto et le verso d'un conflit entre la forme et le concept, le visible et l'invisible".²³ Ce sont deux manières pour l'altérité de faire irruption dans l'œuvre: comme quelque chose de présent ou d'absent. La tâche de les distinguer doit être entreprise par le commentaire philosophique en fonction de la temporalité de chaque œuvre: "appuyée sur l'analyse de la temporalité inhérente aux œuvres, la critique philosophique distingue aisément ce qui est beau et ce qui est sublime en elles et dans leurs effets."²⁴ L'effet sublime est en fait hors temporalité, car il échappe à la saisie, comme la présence qui instaure une césure dans l'espace-temps. La question est de savoir comment il est possible de commenter ce qui échappe au commentaire.

²¹ Ibid., p. 74.

²² Ibid., p. 72-74.

²³ Ibid., p. 82.

²⁴ Ibid., p. 84.

Le travail du philosophe n'est pas d'expliquer et d'interpréter l'œuvre d'art, mais, au contraire, il devra la commenter tout en montrant l'impossibilité de la comprendre: "La couleur d'Appel fait voir aux yeux qu'ils n'avaient et n'auront rien vu. Le commentaire de la couleur d'Appel devrait faire entendre à la pensée: qu'elle n'avait et n'aura rien compris."²⁵ Le commentaire, envisagé de cette manière, doit interroger. Il ne doit pas seulement être complémentaire à l'œuvre, comme son simple déploiement destiné à la seule compréhension, mais il sera lui-même œuvre. Celle-ci est la seule manière d'approcher et d'interroger la matière. Tandis que l'œuvre le fait par la couleur, qui est la matière de la peinture, le commentaire doit le faire par le mot, qui est la matière de la langue.

Des voix de "Que peindre?" exposent l'argument selon lequel les œuvres, étant donné leur caractère énigmatique, nécessitent une compréhension, une lecture. Mais dans le texte à propos d'Appel, Lyotard écrit: "Si l'œuvre d'Appel disait quelque chose aux yeux, ce serait: ne me lisez pas, ne m'entendez pas. [...] danse avec moi, *sur* moi comme sur un rythme, danse-moi"²⁶ Si "[l]e peintre est le premier danseur de son œuvre"²⁷, le philosophe essaiera d'approcher cette danse par des mots, quoique cela ne soit pas vraiment possible dans la mesure où "les présentations sensibles de l'œuvre excèdent infiniment le sens lisible de sa représentation écrite"²⁸. C'est donc une tâche infinie, comme les Idées esthétiques qu'elle essaie de commenter.

La danse ne peut jamais être saisie. Pour le philosophe, il y a la "difficulté de philosopher sur ces gestes"²⁹, puisque les œuvres ne s'offrent pas à l'expérience sous la forme de données. Le geste qui les engendre fait de celles-ci quelque chose de non finie: "L'œuvre, dans son ensemble, et chaque œuvre, s'efforce de laisser paraître le geste dont elle résulte, plutôt que de se poser et se reposer comme une œuvre faite, d'où le geste se serait éclipsé."³⁰ Nous pouvons nous demander ce que ce "déli opposé au regard" peut bien vouloir signifier. Lyotard répond de façon négative: pas d'analyse formaliste. Le geste est un *actus* qui réordonne l'espace-temps où il advient, en permettant le passage de couleurs, de lignes, etc.: il "est une poussée de matière"³¹.

Si d'une part, Lyotard propose que, chez Appel, "Toutes les œuvres prises ensemble sont comme une seule œuvre en cours qui s'interrompt et reprend, provisoire et différée, le transit d'un seul geste"³², il affirme, d'autre part, que ce peintre n'a pas de style, dans la mesure où celui-ci n'est pas sa façon d'appliquer sa marque à la matière. Il serait possible de parler de style si une volonté s'imposait au geste, mais cela n'est pas ce qui se passe chez Appel. Dans son cas, sa disposition volontaire ne ferait que rendre possible l'occurrence du geste. Celui-ci ne signifie pas la même

²⁵ Ibid., p. 108.

²⁶ Ibid., p. 44.

²⁷ Ibid., 46.

²⁸ Id.

²⁹ Ibid., 42.

³⁰ Id.

³¹ Ibid., p. 40.

³² Ibid., p. 46.

chose que le style, ce dernier étant lié à l'intention de l'artiste de répéter sa marque, comme intention subjective. Le geste, lui, est la présence qui parle au travers de l'artiste, indépendamment de toute intention que celui-ci pourrait avoir. Lyotard écrit: le geste d'Appel est attente en tant qu'*actus*, attente de l'occurrence, il est lui-même "matériel immatériel". Le geste pénètre la matière visuelle, "aborde" et "déborde" l'œuvre en l'aliénant de la même manière qu'il aliène le "je".³³

C'est par le geste que la matière et le langage vont s'installer dans l'œuvre en toute singularité: "La chose est cryptée dans l'inconscient, non pas du peintre ou de l'écrivain, mais de la langue de la peinture ou de l'écriture."³⁴ Le geste sera, en ce sens, un événement pour l'artiste lui-même, puisqu'il échappe à son contrôle:

Le geste pictural atteint l'œil, ainsi préparé à l'impréparation, comme un événement. Non pas parce que ce geste surgirait inopinément, puisque au contraire il aura été attendu et violemment souhaité. Mais il est événement en ce que le sujet qui lui donne issue ne savait pas et ne sait pas *ce qu'est* cet événement, en quoi il consiste, comme on dit. Il ne le contrôle pas.³⁵

Comme il n'applique pas sa marque à la matière, comme il n'élabore pas son propre style en le faisant, la matière n'a pas les traces de l'artiste. Sans contrôler ce qui lui échappe, le peintre est lui aussi limité à l'attente. Comme le spectateur qui regarde l'œuvre, il peint dans l'attente d'une occurrence: "Il faut que le corps du peintre se démaîtrise, pour peindre, comme devra s'aveugler le corps du regardeur pour voir."³⁶ Il y a dans le geste une *passibilité* du peintre, qui est une réceptivité à l'actualisation:

Le geste d'Appel n'est pas fait par Appel mais par la virtualité visuelle s'actualisant à travers l'ascèse de son corps. Le geste n'est pas volontaire, mais il y a une volonté de s'exposer au geste, l'exercice intentionnel d'un autre corps caché dans le corps.

Pour que le geste laisse passer la matière, le "corps artiste" doit se soustraire :

Mais l'exercice auquel Appel se soumet pour "passer" la couleur sur le support révèle, du côté du corps vivant, le sacrifice qui doit être consenti pour que non seulement un autre temps, mais un espace et une matière autres puissent advenir et faire œuvre. Le corps ici est mis en absence affirmativement et quant à lui-même, jeté au "chaos affirmatif", dit Appel, *tandis* qu'il acte le geste – sans compter qu'il est négativement absent à l'œuvre avant et après son actualisation.³⁷

³³ Ibid., p. 50.

³⁴ Lyotard, Jean-François. **Misère de la philosophie**. Paris: Galilée, 2000, p. 104.

³⁵ Ibid., p. 99.

³⁶ LYOTARD, Jean-François. **Karel Appel: Un geste de couleur / Karel Appel: A Gesture of Color**. Op. cit., p. 214.

³⁷ Ibid., p. 216.

Lyotard identifie une “esthétique du trop” chez Appel,³⁸ car même si les représentations sont chez lui des formes, il ne s’agit pas de “la matière mise en forme”, mais d’une “profusion de formes”. L’excès de matière et la profusion de formes échappent aux concepts, aux commentaires, en même temps qu’une “esthétique” s’élabore, dans le sens où celle-ci interroge. Lyotard la nomme dans *L’inbumain* une “esthétique négative”. Les figures n’y sont pas des réminiscences nostalgiques, mais des traces d’une anamnèse : “C’est cela qu’Appel rappelle: la matière affecte.”³⁹ C’est en cela que l’art diffère de l’éthique: il s’agirait dans son cas d’une “dette de geste” qui “n’est pas due à la liberté de la volonté mais à la liberté de la présentation, au pouvoir figural”.⁴⁰ En ce sens, il ne faut pas confondre la “dette de loi” et la “dette d’art”. Les impératifs éthiques et esthétiques ne sont pas équivalents, la *passibilité* au “Il arrive...” n’est pas la même chose que l’impératif de la loi. Et cette “dette d’art”, “dette de geste”, écrit Lyotard, “presse de tout son poids le travail d’Appel”.⁴¹

Selon le philosophe, Appel nous montre qu’il n’y a pas que l’absence de figure qui peut évoquer le “signe de l’absolu”: “chez Appel, la fable plastique de l’ ‘Oiseau et la grenouille’ peinte en 1986 n’est pas moins marquée de ce signe que la quasi-abstraite ‘Dansa amorosa’ de 1956”.⁴² Ainsi, Appel montrerait l’inadéquation de la forme à la matière, et il le ferait sans abandonner la figure, puisque son geste s’accorde au fait que la vue reconstruit toujours un champ de vision chaotique: “C’est la sagesse de la folie d’Appel de ne jamais oublier cette condition *a priori* de l’art visuel.”⁴³ Le geste ne supprime pas les figures, en cela qu’il porte au-delà de ce qu’elles figurent. Il fait ainsi apparaître l’altérité à travers ce à quoi la figure ressemble et l’excès qui est par là évoqué. C’est ainsi que le geste “ajoute du visible au visible”.⁴⁴ Lyotard écrit dans le texte au sujet de Stig Brøgger: “La forme est le geste offert à la vision (à la lecture) mais qui se *retire* dans cette exposition seulement visible. Peindre a toujours eu pour enjeu d’atteindre et d’attester l’en-deçà du visible par les moyens du visible.”⁴⁵

Dans son texte “Flora danica”, Lyotard élabore un commentaire sur l’œuvre de Stig Brøgger qui a aussi donné son intitulé au texte. Nous pouvons y trouver des éléments qui contribuent à la compréhension de ce mouvement que Lyotard voit dans l’œuvre d’Appel. Il écrit que “la tension que l’historien d’art qualifie en termes d’école ou de courant”, il l’entend lui comme “la cohabitation de deux gestes hétérogènes”.⁴⁶

³⁸ Ibid., p. 64.

³⁹ Ibid., p. 194.

⁴⁰ Ibid., 208.

⁴¹ Id.

⁴² Ibid., 88.

⁴³ Ibid., 198.

⁴⁴ Id.

⁴⁵ LYOTARD, Jean-François. **Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists**. Louvain: Leuven University Press, 2012, p. 632.

⁴⁶ Ibid., p. 634.

Une présentation de formes ou une syntaxe tendent à cacher le geste. Plus le geste s'expose, plus "pure" sera la présence des éléments picturaux. L'intensité de cette tension se donnera en fonction du degré d'allusion à l'altérité ou du degré d'articulation des phrases. Le geste véhicule les aspects visibles de l'œuvre, et de cette manière, cette tension est alors exposée. Lyotard affirme que la combinaison des aspects visibles dans "Flora danica" lui donne un "rythme": d'une part, la mesure géométrique impose ses règles aux couleurs, de l'autre, il y a une profusion chromatique dans laquelle les couleurs se disposent et se modulent librement. Dans le premier cas, Lyotard dit que la mesure géométrique traite de la couleur comme si elle était un "pur *signifiant*",⁴⁷ c'est-à-dire qu'elle ne renvoie à aucun message. Par ce géométrisme, les couleurs "n'appellent que la stupéfaction que leur présence suscite".⁴⁸ Mais dans la composition de "Flora danica", dans la même pièce ou dans des pièces différentes, cet aspect sera confronté à l'"abondance de couleurs" et à la liberté avec laquelle elle sont disposées dans les pièces, qui tendent à attirer le spectateur. Même si cet aspect de *Flora danica* – l'efflorescence – demande "aux yeux de se laisser *séduire*",⁴⁹ il n'y a pas de "signification articulable", puisque l'*affection* suscitée est antérieure à toute *articulation* par le langage. Ainsi, cette profusion chromatique offre des phrases *inarticulées*, des "phrases-affects": "Les deux silences, mère et père, affect et signifiant pur, s'exposent ensemble dans leur divorce."⁵⁰

Lyotard voit donc chez Brøgger le conflit entre deux gestes qui constitue en quelque sorte un paradoxe: "d'un côté, une autorité géométrique, de l'autre une poussée de chromatisme sans règle apparente".⁵¹ Pourtant, il ne s'agit pas d'une contradiction: "Mariées l'une avec l'autre, ces deux gestuelles engendrent un rythme."⁵² Et de cette danse ressort un "différend" issu de l'association entre l'articulé et l'inarticulé: "Entre la transcendance du lieu désigné par l'appel d'une voix et l'immanence du *non-lieu* où couleurs et regards s'étreignent, le différend n'est pas seulement d'espace, mais de temps."⁵³

ADAMI

Dans son commentaire au sujet de l'œuvre d'Adami, Lyotard se positionne par rapport au débat portant sur la primauté du dessin ou de la couleur, renvoyant à la querelle entre les florentins et les vénitiens à l'époque de la Renaissance. Pourtant, il dépoliarise la discussion en identifiant le *trait* comme élément pictural également important. La ligne, dit Lyotard, "est antérieure à tout tracé" et le rend possible.⁵⁴ De ce point de vue, la ligne à autant d'importance que la couleur, et toutes les deux se suffisent à elles-mêmes et n'ont pas besoin du dessin pour s'exprimer. Autrement dit, il n'y a pas de hiérarchie entre les éléments picturaux. Dans le texte sur Brøgger, Lyotard écrit que les fonds lisses et plans ont "la même valeur visible" que les lignes:

⁴⁷ Ibid., p. 636.

⁴⁸ Ibid., p. 638.

⁴⁹ Id.

⁵⁰ Ibid., p. 642.

⁵¹ Ibid., p. 634.

⁵² Ibid., p. 636.

⁵³ Ibid., p. 640-642.

⁵⁴ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre ?**: Adami, Arakawa, Buren. Op. cit., p. 67.

“de faire taire l’espace et de suspendre le temps”.⁵⁵ Une des voix de “Que peindre?” dit au sujet de l’œuvre d’Adami: “Lui-même ne m’a-t-il pas dit qu’aujourd’hui sa ligne ne circonscrit plus un contenu, mais qu’elle est le contenu? Quand elle s’entrouvre pour laisser imaginer un contenu, c’est une intrigue qui commence, et la sainteté se retire.”⁵⁶ La présence de la ligne est en conflit avec celle du contenu: l’une portant sur la sainteté, l’autre sur l’intrigue. Cette tension entre la ligne et le contenu est une de celles présentes dans toute l’œuvre d’Adami.

Ainsi, nous pouvons parler d’une sainteté soit de la ligne soit du trait, de sorte qu’ils assument une valeur presque mystique, en tant qu’éléments qui laissent entrevoir “le signe de l’absolu”. La couleur, en l’occurrence, est ce qui s’offre à la vision. Alors que chez Appel, la couleur déborde les contours des figures, chez Adami elle est contenue par la ligne, de sorte que l’intrigue peut ainsi avoir lieu. Mais la ligne n’obéit pas non plus à la volonté de l’artiste:

On dirait que la ligne est la sainteté dans le visible s’il y avait un visible. Mais s’il y a du visible, on le doit plutôt à la couleur qu’à la ligne. Or les couleurs d’Adami obéissent aux lignes. La ligne est du regard, due à sa finitude, à son geste, rayonnant de son point de vue? Mais alors où serait sa sainteté? Le regard est profane, et il profane, on le sait. La main qui le suit veut quelque chose, elle découpe des formes là où il n’y en a peut-être pas, et le regard s’y retrouve. Il n’y a pas de sainteté s’il y a volonté. La ligne fait entrer la mémoire dans ce qu’on voit et qui n’a pas de passé.⁵⁷

La couleur est l’élément par le biais duquel la *présence* est accessible dans le visible, mais elle n’est pas elle-même présence: “La couleur est le retrait du trait, sa ‘critique’, son éclaircissement. Un accès à l’âme est ouvert par les teintes intermédiaires entre nuit et jour qui baignent la figure et le paysage.”⁵⁸ Alors qu’Appel peint des figures tout en laissant le geste les traverser d’une énigme, Adami, dans une approche plus classique, peint des paysages et des intrigues avec un autre propos: par un encadrement différencié et un usage particulier de la couleur, il distingue son dessin de l’approche de la Renaissance et fait sa critique. Lyotard écrit: “Adami est un classique parce que sa ligne prescrit à la matière le souvenir des proportions. Il n’a pas l’air de l’être parce que cette ligne se décroche des proportions, s’enfle ici, s’inachève là, fait dissonance. Mais d’autres proportions sont en jeu, obéissant à un autre canon, aussi rigoureux que celui de Raphaël, et différent”.⁵⁹ Autrement dit, la proportion est un élément pictural sur lequel Adami réalise une anamnèse telle que l’entend Lyotard. Il reprend ce canon de la peinture classique, mais non sans le mettre en question et sans proposer de nouvelles possibilités – en particulier quant à l’organisation classique de l’espace-temps pictural.

⁵⁵ LYOTARD, Jean-François. **Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists**. Op. cit., p. 634.

⁵⁶ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre?: Adami, Arakawa, Buren**. Op. cit., p. 68.

⁵⁷ Ibid., p. 78.

⁵⁸ Ibid., p. 83.

⁵⁹ Ibid., p. 78.

Bien qu'Adami représente des scènes, celles-ci n'ont pas une fonction de représentation, mais plutôt de "perlaboration". Elles jouent en quelque sorte le même rôle que les figures chez Appel, lesquelles ne sont pas dans l'œuvre sans interroger sa condition figurative. Ni l'intrigue chez Adami ni les figures chez Appel ne valent pour ce qu'elles représentent. Selon Lyotard, Adami "ne cherche pas à faire voir mais à évoquer".⁶⁰ Cela veut dire que pour lui il ne serait pas question de rendre l'invisible visible, mais d'interroger le visible, faire son anamnèse.

S'il y a, d'une part, affirmation d'une sainteté de la ligne – "la ligne est ce qui arrive quand rien n'arrivait"⁶¹ –, d'autre part, Lyotard écrit qu'Adami "nous plonge dans l'anamnèse plutôt que dans l'événement".⁶² Par des encadrements différenciés et par des allusions à l'intrigue, Adami réalise l'anamnèse du découpage, de l'intrigue et de la proportion: "la protestation qui s'élève de ces tableaux réside alors dans l'ambiguïté du découpage".⁶³ Dans cette anamnèse, Adami "attise notre chagrin d'avoir perdu ce que le monde aurait pu être",⁶⁴ alors que "le signe de vie" persiste dans le trait, lui-même insaisissable:

Mais si le dessin recèle quelque chose qui excède toute explication, toute analyse formelle, iconographique, iconologique, structurale, et autre, tout commentaire, c'est que dans le dispositif de ses traits, aussi caché qu'on voudra par la composition, effacé même à la gomme dans les allées et venues des repentirs, le signe de vie qui a fait se poser le crayon persiste. Je ne sais comment. C'est de cette trace, imperceptible aux yeux, d'un passage qu'il doit s'agir dans le trait d'Adami.⁶⁵

Par le biais des intrigues qu'il peint, Adami ne réalise pas un simple retour au passé; une anamnèse est différente d'une simple remémoration qui ne consiste que dans la répétition. Au contraire, il apporte des éléments nouveaux, ou pour ainsi dire, il "perlaboré": "ce n'est pas un art du passé, de l'exposé. [...] Ce n'est pas une mémoire d'images. En reproduisant la chose perdue, c'est-à-dire en fabriquant l'image, l'imagination ne fait que répéter la séparation et l'amnésie."⁶⁶ Même s'il s'inspire d'autres peintres qui l'ont précédé, comme Raphaël par exemple, son travail n'est pas un retour au passé, mais une reprise des questions qui étaient présentes chez eux, pour les retravailler.

À ce sujet, dans l'essai "La peinture, anamnèse du visible",⁶⁷ Lyotard mentionne la différence entre l'anamnèse et l'histoire: bien qu'elles soient proches en tant qu'effort visant à "garder" "présent ce qui se fait oublier", elles diffèrent quant à leurs procédures. L'histoire essaie "d'être fidèle à ce qui *s'est passé*, en témoignant". L'anamnèse se déploie "en se laissant guider par l'inconnu qui advient peut-être,

⁶⁰ Ibid., p. 17.

⁶¹ Ibid., p. 79.

⁶² Ibid., p. 17.

⁶³ Ibid., p. 69.

⁶⁴ Ibid., p. 72.

⁶⁵ Ibid., p. 79.

⁶⁶ Ibid., p. 89.

⁶⁷ In Lyotard, Jean-François. **Misère de la philosophie**. Op.cit.

par l'imprévisible et par *l'invisible* d'un événement, par son inénarrable".⁶⁸ L'histoire doit "phraser l'événement passé" de sorte que la "véridicité de la phrase" obtienne "pour un temps, le consensus de la communauté des historiens". L'anamnèse, quant à elle, " explore les sens d'une donnée 'présente', d'une phrase de maintenant, sans s'occuper de la réalité (référentielle), par associations dites 'libres'"⁶⁹.

En ce sens, le trait, la couleur et le dessin, ne servent pas, chez Adami, à figurer, à reconstituer un style ou à faire revivre tel canon ou telle école. Ils servent, au contraire, à interroger des continuités supposées en ce qui concerne les mouvements artistiques. Chaque œuvre ouvre à un espace-temps propre : "L'espace subit une claustration absolue, le temps s'arrête, le possible est anéanti."⁷⁰ Nous ne déduisons pas de catégories de ces continuités – même si cela reste possible du point de vue du commentateur, comme nous le rappelle une voix de "Que Peindre?". C'est le paradoxe vers lequel Lyotard nous entraîne: les artistes doivent faire l'anamnèse de l'art, mais sans se laisser guider par une supposée histoire de l'art. Selon lui, c'est un paradoxe seulement de surface, puisque l'histoire de l'art est seulement énoncée *a posteriori* :

Le trait n'a plus pour office d'empaqueter les restes de la postmodernité, ni la couleur de les conditionner de façon performante, le dessin traverse et ébranle la consistance du projet d'une renaissance finalement manquée. Adami songe au monde possible que ces figures appelaient et préparaient, qui n'a pas eu lieu.⁷¹

Comme chez Appel, nous pouvons trouver, dans les œuvres d'Adami, des figures, des formes et des scènes. Nous pouvons nous demander ici, comment cela est compatible avec cette notion de "sainteté". Dans "Que Peindre?", Lyotard laisse entendre que celle-ci se déploie vers une "franchise". Il affirme que chez Adami "La scène et le sacrifice, la figure, les formes et les complicités, tout le luxe représentatif, toute la tradition narrative, il les plie à la sainteté du trait, au retrait vers la franchise".⁷² La "franchise", la "sainteté" du trait sont chez Adami le contrepoint de l'utilisation des formes, bien qu'il en reste une certaine *promesse*: "En matière de jugement d'existence, il y a une sorte de droiture modeste, inattaquable, une probité du visible. Une franchise. Elle n'exclut pas l'ambiguïté, l'erreur, mais elle inclut toujours la promesse de la correction."⁷³ Adami recourt donc moins à l'expressivité de la couleur qu'à la sobriété de la ligne, du trait et du dessin. Les formes continuent à promettre ce qui pourrait être communiqué, mais non sans être traversées par la "franchise" qui perlabore: "[...] la franchise requiert une tenue, plutôt qu'une expressivité. Hostilité d'Adami pour les expressionismes. Les formes ne viennent pas plus de l'intérieur que de l'extérieur. Elles sont d'avant ce clivage."⁷⁴

⁶⁸ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre ? : Adami, Arakawa, Buren.** Op. cit., p. 100.

⁶⁹ Ibid., p. 101.

⁷⁰ Ibid., p. 69.

⁷¹ Ibid., p. 72.

⁷² Ibid., p. 60.

⁷³ Ibid., p. 94.

⁷⁴ Ibid., p. 104.

ARAKAWA

Toujours encore dans “Que peindre?”, Lyotard commente également l’œuvre de Arakawa. Comme le fait remarquer Herman Parret, il y procède sous le prisme d’un dialogue entre l’Est et l’Ouest, entre l’Orient et l’Occident. D’après Lyotard, à la différence d’Adami, Arakawa ne donne pas de place aux scènes, il ne donne occasion à aucune *intrigue*, y compris celles qui concernent les conditions extérieures à l’œuvre d’art: “Arakawa s’emploie à dérouter les intrigues, celle du commerce de l’art, celle de la complicité de l’œil et du champ, celle de la narration induite, celle de l’interprétation et du commentaire intelligent.”⁷⁵ Le commentaire, pour sa part, tente d’extraire par la force l’intrigue de l’œuvre, parce qu’il exige un récit, un enchaînement de sens pour construire une lecture.

Lyotard compare les œuvres d’Arakawa à celles de Duchamp. Il se demande si, de la même manière qu’il est possible de commenter *Le grand verre* et *Étant donné*, et d’y trouver une interprétation qui renvoie à un récit, il serait possible de contextualiser les œuvres d’Arakawa, de lire des *phrases* dans ses lignes répandues sur le fond blanc. Comme il l’avait déjà fait dans d’autres commentaires, le philosophe propose une interprétation pragmatique des œuvres en indiquant que les *phrases* y sont destinées à un destinataire par un destinataire. Selon lui, dans l’œuvre d’art, ces phrases proposent quelque chose à voir comme des phrases visuelles, mais ne rendent pas compte de ce qui échappe à la présentation. Il se peut donc que cette interprétation en termes de phrases soit un travail vain qui échoue à faire comprendre l’œuvre et sa signification: “Je crois qu’on chercherait en vain à fournir une interprétation exacte de ces phrases. [...] Elles sont plutôt des pastiches, des œuvres d’ironisme’ (Duchamp).”⁷⁶ L’érudition au service de l’interprétation ne serait donc pas nécessaire. Au-delà des intrigues et des phrases qui peuvent être observées dans leurs œuvres, Arakawa et Duchamp “ne marchent pas en produisant des effets dans les choses, en enchaînant et en dominant la réalité, en imposant la maîtrise à l’esprit comme son but principal. Ils marchent parce qu’ils inspirent à l’esprit la question: qu’est-ce donc qui arrive là?”⁷⁷ De cette manière, l’intrigue est absente dans l’œuvre d’Arakawa.

Lyotard remarque également qu’il n’est pas possible d’échapper à l’attribution de sens, il n’est pas possible d’échapper au commentaire. Ainsi, il prétend montrer ce qui est de l’ordre du commentaire et ce qui ne l’est pas, car ce qui fait de l’œuvre un événement échappe à tout commentaire, y compris celui du philosophe dont la tâche est également impossible: parler de l’*imprésentable*. Nous avons donc affaire à un mouvement de séparation qui génère un écart irréductible par rapport à ce qui s’enchaîne. Ce n’est pas dire que: “[...] l’œuvre échappe à l’assignation, à la donation de sens; mais plutôt que cette assignation, qui est inévitable à chaque lecture, ne peut être obtenue qu’au prix d’une imagination incessante dans l’élaboration et l’usage des alphabets, lexiques et syntaxes grâce auxquels la lecture se fait.”⁷⁸ D’autre

⁷⁵ Ibid., p. 58.

⁷⁶ Ibid., p. 119.

⁷⁷ Ibid., p. 113.

⁷⁸ Ibid., p. 175.

part, le sens n'englobe pas ce qui se situe dans les écarts de l'enchaînement, impossible d'enchaîner: le "différend".

À propos de l'œuvre de Arakawa, Lyotard nomme ce "différend" *blank*, lorsqu'il la compare à celle de Duchamp. Il s'agit de ce qui se situe dans l'écart entre le monde bidimensionnel et le monde tridimensionnel, entre le fond et la figure, entre une intrigue et une autre: "*Blank* est ce qui permet ces intermittences, le non-sens dans lequel le sens se décide en oubliant le non-sens."⁷⁹ Ainsi, il ne serait pas possible de s'approprier l'œuvre d'Arakawa : il faut peut-être juste "laisser être *blank*".⁸⁰

Dans "Le Grand Verre" et "La Mariée" de Duchamp, il y a toujours *blank*. Entre le monde bidimensionnel et le monde tridimensionnel, il n'y a pas de conciliation possible:

Le monde bi- et le monde tri-dimensionnel sont en conflit à propos de la mesure des carrés. Le différend ne peut être réglé que si l'on sait dans quel monde sont situés les carrés. Comment le savoir? C'est l'un des effets *blank* suggérés par *La Mariée* de Duchamp. Il n'y a pas de "correction", faute d'échelle absolue.⁸¹

Chez Arakawa, cela fonctionne de la même manière, de sorte que toute tentative de lier un élément à l'autre est arbitraire. Il se peut que le tableau doive être lu dans un autre sens: de la droite vers la gauche.⁸² La connexion entre une phrase et une autre n'est plus nécessaire, pas plus que l'ordre des phrases. Synthétiser c'est "oublier le *gap* entre deux phrases", et qu'une phrase est aussi "le *blank*, le *drop*, la suspension de l'intrigue".⁸³ Ainsi, "le sens se constitue par élimination des autres situations et des autres enchaînements possibles. Ce qui se passe n'est pas nécessaire".⁸⁴ Par conséquent, si entre une intrigue et une autre il y a *blank*, nous pourrions supposer que quand il y a intrigue, il n'y a pas *blank*. Or, il s'agit en fait seulement de la tentative du commentateur d'enchaîner et d'ignorer *blank*, puisqu'il ne peut pas le commenter. *Blank* a toujours été là, même dans les œuvres de la Renaissance. Le *blank* de Arakawa était condition de possibilité déjà aussi pour l'espace-temps italien:

Mais la distance dans laquelle s'ouvre l'espace-temps italien présuppose *blank*. *Blank* unit et sépare. Continu et discontinu se différencient en lui. Pour qu'il y ait une narration, il faut que des moments soient enchaînés les uns aux autres selon une finalité éthique, politique, religieuse. Pour enchaîner, il faut du vide.⁸⁵

Nous pouvons donc supposer que la perspective et la proportion sont des tentatives d'enchaîner et en quelque sorte de cacher *blank*. Au contraire, l'œuvre de Arakawa propose de détourner toute possibilité d'un centre, d'une voie unique de lecture de

⁷⁹ Ibid., p. 122.

⁸⁰ Ibid., p. 111.

⁸¹ Ibid., p. 114.

⁸² Ibid., p. 121.

⁸³ Ibid., p. 123.

⁸⁴ Ibid., p. 134.

⁸⁵ Id.

l'œuvre, et de cette manière, c'est la possibilité de lecture de l'œuvre elle-même qui est déroutée. Il n'y a pas un seul ordre des phrases, le sens peut être retourné. Il n'y a pas de hiérarchie entre figure et fond – comme chez Brøgger – entre ce qui est dans le centre et ce qui est à la marge. *Blank* rejette toute hiérarchie, même si la figure est déterminée, le fond ne l'est pas:

Que cette figure se détermine plutôt qu'une autre, cela est l'événement, la contingence. Ce qui est nécessaire, c'est que sa détermination laisse un fond. "Laisse un fond": du non-focalisé enveloppe la figure, et il n'est pas déterminé. S'il l'est, il n'est plus le fond-laissé. Comme si l'œil et la pensée ou le langage ne pouvaient déterminer ceci qu'en laissant autour de lui cela qu'il ou elle ne voit pas, ne conçoit pas, ne dit pas. *Blank*: confins, banlieue. Il n'est pas le territoire, mais ce qui doit manquer au territoire afin que celui-ci soit précisément ce qu'il est.⁸⁶

Donc, il n'y a pas d'ordre, seulement juxtaposition ou parataxe: "C'est le paradoxe de la parataxe: focaliser à côté du *focus*. Se rendre sensible ce qui est mis en marge quand on focalise. La parataxe est un tour de style: on juxtapose au lieu d'ordonner (subordonner, coordonner), comme l'exige la syntaxe."⁸⁷ Par le biais de la parataxe, nous échappons à "l'architecture du sens".⁸⁸ Ce qui est sous *focus* n'est pas focalisé par le regard: "Ce qui est focalisé n'est pas *blank*, mais focaliser est l'affaire de *blank*, et non de l'esprit."⁸⁹ *Blank* est ce qui appelle au *focus*, de telle manière que ce n'est pas la tâche de l'observateur de focaliser, mais plutôt d'accéder à l'œuvre telle qu'elle se laisse focaliser: "La précision de Arakawa n'est pas faite pour plaire ni pour faire valoir le talent de l'artiste ou la valeur de l'œuvre, elle témoigne pour *blank* en l'appelant à se focaliser maintenant tandis que l'esprit du regardeur se concentre à l'occasion de l'œuvre."⁹⁰ *Blank* n'est pas ce qui a lieu, mais plutôt ce qui manque, c'est donc le signe d'une présence absente:

Blank ne se donne certes pas "en personne", mais il a au moins deux façons d'être absent: ou bien il s'oublie dans un récit, un contenu, une finalité; ou bien il se refuse en les désertant, en ne laissant visible que l'organisation fantomatique de leur présence, et c'est dans ce retrait et par cette esquive qui les désavouent qu'il se laisse deviner.⁹¹

Si les signes chez Arakawa peuvent être compris comme des phrases, ils ne servent pas à créer un sens univoque: "Intitulés, noms communs isolés, phrases nominales ont en commun une même propriété: elles signifient sans désigner le référent auquel cette signification se rapporte. Elles fournissent du sens, mais il reste flottant, on ne sait à quel objet le fixer."⁹² Plutôt que de conduire à un sens, à un enchaînement, plutôt que d'engendrer une pensée, ces phrases amènent à la non-pensée.

⁸⁶ Ibid., p. 124.

⁸⁷ Id.

⁸⁸ Ibid., p. 125.

⁸⁹ Ibid., p. 137.

⁹⁰ Id.

⁹¹ Ibid., p. 127.

⁹² Ibid., p. 128.

L'aquarelle de Arakawa ne donne pas à penser mais à voir, "elle donne à penser à travers les yeux plutôt qu'à voir en pensée, qu'à imaginer".⁹³ Sa peinture "exige qu'on écoute avec l'œil".⁹⁴ Cette idée est fréquente dans les textes de Lyotard, notamment à partir de *Discours, Figure*. Le regard doit parcourir le tableau, survolant ce qui est en *focus*, de même que ce qui est à la périphérie. Tout dans l'œuvre s'offre au regard avec la même importance, pour être vu, pour qu'on l'écoute, car la présence ne dépend pas de l'ordre ou de la hiérarchie pour être invoquée.

L'œuvre de Arakawa, au-delà des décisions arbitraires, donne lieu à ce qui les excède et qui n'est même pas formulé par l'artiste. Elle se destine à la non-pensée, au-delà de ce que nous prétendons observer, elle destitue le sujet. La "non-pensée d'Arakawa" ne permet pas que nous en fassions l'histoire; il n'est pas possible d'en repérer les influences.

Au sujet de ses œuvres architecturales de Arakawa, cependant, une voix de "Que peindre?" suggère: elles "me semblent au contraire ordonnées par une syntaxe sévère et d'un classicisme agressif".⁹⁵ Ici, les décisions arbitraires de l'artiste se mélangent dans des syntaxes strictes. Mais le "différend", ce qui n'est pas arbitraire et qui a lieu malgré la volonté de l'artiste, est ce qui donne occurrence, malgré tout, à l'événement:

[...] le voyage dans les syntaxes obsessionnelles de Arakawa vous fait sentir ce qu'elles cachent de décision arbitraire. Leur articulation se minimise jusqu'à la simple parataxe, et vous accédez à l'étrangeté du *Et il arrive que* [...]. L'idéal d'autofondation de la Cité est ramené à sa valeur, celle d'un événement.⁹⁶

Si nous nous tournons vers l'œuvre sans la contribution d'un commentaire, nous n'y trouvons pas un sens attribué par un discours: les phrases sont sans référent, les signes sont juste des signes. Par ailleurs, les éléments intérieurs se repliant sur eux-mêmes produisent des *paradoxes*. Il n'y a rien à comprendre chez Arakawa: "Il demande à n'être pas compris. Il ne demande rien. Il demande à être ce dans quoi la demande a lieu: *blank*."⁹⁷ Pour ainsi dire, les signes de Arakawa ne sont peut-être pas des signes, puisque pour en être, il faudrait qu'ils renvoient à autre chose qu'à eux-mêmes. Une voix de "Que peindre?" pose la question: "Une peinture de Arakawa signifie-t-elle autre chose que son événement? De même que les deux tableaux de Barnett Newman intitulés *Now* sont leur propre maintenant?"⁹⁸ Les tableaux de Newman n'offrent presque aucune interprétation au commentateur, ainsi que "l'aquarelle de Arakawa n'offre rien à regarder qu'elle-même".⁹⁹ Il n'y a

⁹³ Ibid., p. 117-118.

⁹⁴ Ibid., p. 133.

⁹⁵ Ibid., p. 125.

⁹⁶ Ibid., p. 127.

⁹⁷ Ibid., p. 109.

⁹⁸ Ibid., p. 110.

⁹⁹ Ibid., p. 117.

pas d'intrigue, de scène, il n'y a rien que nous pouvons enchaîner – à la différence de ce qui se passe chez Adami et Appel.

Les tableaux de Newman offrent un espace-temps propre; ceux d'Arakawa le font également, mais en défiant le regard. Pour regarder les œuvres de ce dernier, il faut beaucoup de temps parce qu'elles sont grandes, mais peu de temps parce qu'il n'y a pas beaucoup à voir.¹⁰⁰ Il ne s'agit pas d'un temps mesurable, mais d'un *tempore suo*: "Il faut démesurer le champ de l'œil humanisé, éloigner les bords qui le ferment et le rendent saisissable."¹⁰¹

Arakawa peint des tableaux immenses, "à la limite du transportable", de telle manière qu'ils ne s'adaptent pas au lieu d'exposition. Malgré cette inadaptation, les œuvres rentent transportables et peuvent être exposées dans différentes salles – ce qui les distingue de celles de Buren, comme nous le verrons par la suite. Chez Arakawa, "c'est ici la quantité de l'espace d'abord, et non son marquage, qui invoque la présence".¹⁰² Ces tableaux immenses posent un défi à ceux qui sont responsables de leur transport: les transporteurs, les curateurs, etc. Ainsi, le caractère marchand de l'exposition est dénoncé par ce "grossissement des formats". Nous allons voir que Buren se prête également à cette dénonciation, mais, à sa manière, en interrogeant les *présupposés* de l'exposition.

BUREN

Selon Lyotard, les bandes de couleur, qui sont très caractéristiques du travail de Buren, posent la question de l'utilisation de la couleur par l'artiste. Celle-ci aurait une position très particulière chez Buren, assez différente de celle qu'elle a chez Appel ou chez Adami. Une des voix de "Que peindre?" laisse entendre que l'utilisation que fait Buren de matériaux pré-fabriqués indique que l'expression de l'artiste n'est pas ce qui est primordial. L'argument invoqué dans le dialogue est que les bandes de couleur sont appliquées à la main, et donc qu'il ne s'agit pas du même problème posé par le *ready-made*. En outre, le matériau n'a pas de valeur en soi, mais seulement aussi longtemps que l'exposition a lieu, puisqu'il est détruit dès que celle-ci arrive à terme.¹⁰³ Ainsi, "les bandes alternées verticales sont dans leur principe un signifiant vide, reproductible, transportable, applicable à tout site".¹⁰⁴ Cependant, il est possible que nous voyions les couleurs de tableaux comme nous voyons les couleurs de Buren. Les bandes de couleur appliquées à la main ne reçoivent pas exactement la même tonalité les unes que les autres. Même si le matériau est pré-fabrique, le geste de l'artiste permet qu'une singularité s'y affirme, de sorte que ces bandes de couleur incluent un "écart différentiel". La couleur n'y est donc pas une marque arbitraire, elle est l'"indice de la présence".¹⁰⁵ La couleur est un signe, mais

¹⁰⁰ Ibid., pp. 57-58.

¹⁰¹ Ibid., p. 57.

¹⁰² Id.

¹⁰³ Ibid., p. 148.

¹⁰⁴ Ibid., p. 55.

¹⁰⁵ Id.

qui ne peut pas être reconnu, car elle ouvre à une infinité: entre un ton et l'autre, la nuance est infinie.

Si Arakawa conteste le caractère marchand de l'exposition en rendant plus difficile le transport des œuvres, Buren radicalise cette difficulté en construisant des œuvres intransportables. Il refuse la conservation et la commercialisation de ses installations qui " invoquent un lieu et un moment intransportables, non négociables, matériels " (QP, 54). Il réalise une installation exclusivement en fonction d'un *site particulier* en considérant les variables qui lui appartiennent ; et pour cette raison, elle ne peut être transportée d'une exposition à l'autre. Les bandes de couleur sont exposées dans un espace spécifique, elles sont faites exclusivement pour celui-ci. La matérialité du travail est unique, elle est constituée par son espace-temps: " C'est un travail *tempore suo*, qui obéit à ses propres règles de temporalité et qui les confronte avec celles auxquelles la présentation des œuvres est soumise d'habitude. " (QP, 148) Le matériau de l'œuvre est modelé pour s'adapter à l'espace de l'exposition, et cela constitue l'espace-temps propre à l'œuvre, qui n'est pas adaptable à d'autres sites. Le site et le moment ne peuvent pas être séparés de l'œuvre parce qu'ils y sont " matériels ".

D'après Lyotard, Buren développe l'idée selon laquelle aucune *position* n'est libre de présupposés : une position enchaîne sur d'autres (ce qu'on appelle, au sens commun, contexte)¹⁰⁶. Par sa position dans l'espace de l'exposition, l'installation établit avec ce dernier une relation conflictuelle, et ce faisant, elle arrive à interroger les présupposés de l'exposition d'art. Pour y parvenir, Buren modifie l'œuvre au cours de l'exposition – il change les couleurs, les positions – et ces modifications suscitent des rythmes: "Ceux-ci désorganisent et réorganisent la vision. Ils révèlent combien le regard d'art est soumis à des conditions chroniques, généralement inconscientes."¹⁰⁷ Ainsi, Buren montre que les opérateurs de l'"effet de peinture" ne dépendent pas seulement de la peinture en elle-même, mais aussi du lieu d'exposition: "Le jeu joué par le travail DB avec le contexte auquel il réfère consisterait à se demander: telle condition du site n'est-elle pas l'un des opérateurs pragmatiques de l'effet de peinture?"¹⁰⁸

Dans la mesure où Buren travaille avec des opérateurs du regard artistique, il agit sur ces derniers en les déplaçant précisément pour interroger leurs présupposés. Ainsi, il développe une pragmatique, bien qu'il le fasse par le biais d'un travail *in situ* et *tempore suo*, qui prétend interroger la pragmatique des effets de vision. Dans son commentaire sur l'artiste, Lyotard propose une interprétation de son œuvre comme un jeu de langage qui "aurait pour enjeu de rendre visibles les opérateurs de la vision d'art".¹⁰⁹ Pour défendre cette thèse selon laquelle nous pourrions interpréter l'œuvre

¹⁰⁶ Cf. Lyotard, Jean-François. Faire voir les invisibles, ou: contre le réalisme. In Lyotard, Jean-François et al. **Les Couleurs: sculptures. Les Formes: peintures.** Paris: Collections du Musée National d'Art Moderne / Halifax: Les presses du Nova Scotia College of Art & Design, 1981 p. 28.

¹⁰⁷ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre ?: Adami, Arakawa, Buren.** Op. cit., pp. 149-150.

¹⁰⁸ Ibid., p. 151.

¹⁰⁹ Ibid., p. 150.

de Buren comme un jeu de langage, l'une des voix de "Que peindre?" affirme que si nous appliquons le paradigme de la pragmatique au travail de l'artiste, nous tombons sur l'absence de l'élément qui correspond à ce qui est dit (*what?*), alors que le référent peut y être trouvé: "les données du *situ*". Or, ces questions seraient pragmatiques et non pas formelles. Elles indiquent la difficulté du destinataire à déchiffrer le "message pictural". Le fait que la transmission du message ne s'effectue pas est un problème communicationnel. Pour que la communication ait lieu, il faudrait des "opérateurs institutionnels" qui permettent au destinataire de reconnaître une œuvre picturale en tant qu'œuvre d'art.¹¹⁰ Néanmoins, les "conditions pragmatiques de la transmission du message" vont bien au-delà de "la condition strictement communicationnelle", argumente une des voix du dialogue. Ainsi, les commentaires et les théories ne concernent qu'une partie de ces conditions; de même que les techniques et les écoles ne s'intéressent qu'à l'un ou à l'autre des opérateurs qui produisent l'"effet de peinture". Cependant, ils ne rendent pas compte des opérateurs "invisibles et *impensés*", plus encore, ils cachent et omettent ces opérateurs. C'est cet état de fait que Buren propose de remettre en question. Il s'attache à rendre visible ces opérateurs qui, même impensés, agissent sur les œuvres: "Il faut interroger la pragmatique tout entière, dans toute sa complexité, dit Buren."¹¹¹ Son travail présenterait en quelque sorte une pragmatique – même si le dialogue de "Que peindre?" développe l'idée qu'il ne se limite pas à cela. Selon l'un des argumenteurs, cette pragmatique permet de lire l'œuvre en tant que jeu de langage, ou plus exactement en tant que "jeu de "phrases" interrogatives". Celles-ci "positionnent leurs référents, les opérateurs jugés pertinents à la production de l'effet de peinture, comme des instances à découvrir (ou à inventer)".¹¹² Le travail de Buren "peut être considéré comme un analogue d'une phrase se référant à ce site",¹¹³ qui agit sur le champ visuel.

Lyotard énumère quelques-uns de ces opérateurs qui produisent des effets de visibilité: les paramètres dedans/dehors, durable/bref, en repos/en mouvement, etc. À la différence des opérateurs logiques et "langagiers", ils "peuvent modifier des propriétés d'objet situés dans l'espace-temps".¹¹⁴ Sur la base de ces opérateurs, les institutions artistiques font des choix implicites ou explicites, et c'est cette procédure que le travail de l'artiste permet d'interroger. Lyotard écrit: "La recherche DB consiste dans le repérage *in situ* de ces opérateurs, des alternatives qu'ils proposent et des choix qu'ils permettent. Elle procède au moyen du marquage des lieux et des moments par le matériau DB."¹¹⁵ Dans chaque site où l'investigation prend place, elle met au jour un opérateur nouveau.

Lyotard ne réfute pas l'hypothèse selon laquelle une œuvre peut être lue, de la même manière que peut être lu un dessin, de façon à donner sens au tracé. Pourtant, en le faisant, il se peut qu'"on néglige la valeur d'usage 'immédiate' du tracé, son

¹¹⁰ Ibid., p. 152.

¹¹¹ Id.

¹¹² Ibid., p. 153.

¹¹³ Ibid., p. 154.

¹¹⁴ Id.

¹¹⁵ Ibid., p. 153.

incidence directe sur l'œil et sur tout le corps du regardeur".¹¹⁶ Pour Lyotard, Buren met en lumière le fait que les opérateurs agissent non seulement dans l'espace limité par l'œuvre d'art, mais encore dans tout l'espace où elle se situe. Ce faisant, il évoque une propriété du visible "qui le distingue essentiellement du lisible, à savoir que le voyant et le visible sont pris dans un même champ dont ils ne sont que des pôles".¹¹⁷ Ce champ relève d'une faculté spéculaire ou chiasmatisque, de sorte qu'il n'y a pas de position privilégiée: "le voyant est lui-même visible".¹¹⁸

Le travail DB en luttant contre les "limites" apportées à la vision par l'institution de l'art s'attaque à la présomption, constitutive de cette institution, qu'un regard pourrait rester non vu, qu'un ordonnancement du visible et du voyant pourrait se faire à partir d'une instance invisible, qu'il y aurait en somme un non-lieu et un non-moment. Sous ses dehors arrogants, voire colériques, le travail DB en appelle à l'humble immanence du regard à un voir anonyme.¹¹⁹

Dans les dialogues de Lyotard, nous avons donc affaire à un mouvement qui souligne tantôt le caractère intelligible de l'œuvre de Buren – comme si celle-ci était donnée à lire, en s'affirmant dans sa fonction sociologique –, tantôt son caractère visible – comme si elle était avant tout une nouvelle manière de s'installer dans le sensible. Cette ambivalence peut être expliquée par une thèse du texte "*Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?*": toute grande œuvre affecte le sujet par sa présence conformément à une condition qui est esthétique et, plus généralement, anthropologique.

Ayant en perspective la rencontre de ces deux instances dans l'œuvre d'art, Lyotard envisage le travail de Buren comme une phrase, non parce qu'elle peut être lue, mais plutôt "parce qu'elle résulte de règles simples et invariables de formation et d'enchaînement".¹²⁰ À la différence d'Arakawa, chez qui les phrases qui se dégagent ne s'attachent pas à un espace-temps déterminé, "cette 'phrase' lisible est située dans un lieu et un moment".¹²¹ Comme Buren lui-même le soutient, son œuvre n'est pas autonome, elle dépend d'un lieu: "galerie, musée, espace urbain" par exemple.¹²²

La "phrase" est ainsi plongée dans un champ visuel organisé par les opérateurs que nous avons nommés précédemment. Elle rencontre l'histoire de l'art, c'est-à-dire la sédimentation des choix effectués sur les alternatives permises par ces opérateurs. Telle situation spatio-temporelle de la "phrase" interroge tel de ces choix. Ce n'est pas par ce que la "phrase" "dit" que l'interrogation a lieu, mais par son occurrence situationnelle. Car

¹¹⁶ Ibid., p. 155.

¹¹⁷ Ibid., p. 156.

¹¹⁸ Id.

¹¹⁹ Ibid., p. 157.

¹²⁰ Ibid., p. 158..

¹²¹ Id.

¹²² Id.

elle ne “dit” rien, vous me le concédez. Elle n’opère pas par signification, mais par position.¹²³

L’œuvre en question ne signifie pas quelque chose au sens d’une phrase qui doit être lue, elle ne se réfère pas aux éléments *in situ* comme un signe se réfère à son signifiant, mais par la position qu’elle occupe dans l’espace de l’exposition. Pour expliquer cela, Lyotard, prend comme exemple la manière dont l’œuvre peut se référer à une fenêtre de la galerie, en fonction de la position qu’elle occupe par rapport à celle-ci: parfois en l’encadrant, parfois en la cachant. Mais en fin de compte, il s’agit bien d’une phrase qui ne dit rien. S’il y a une *occurrence*, elle est due à la situation de l’œuvre dans l’espace-temps, et non pas à un message que l’œuvre énoncerait. Lyotard défait ainsi la présupposition d’une pragmatique du langage à laquelle se plierait l’œuvre de Buren. Celle-ci ne fait pas appel aux opérateurs linguistiques, mais “à l’espace-temps sensible visuel (ontologique) dans sa puissance spéculaire infinie”.¹²⁴ Pour interroger, il faut situer. L’artiste peut ainsi interroger sans signifier, et cela en opposant l’espace-temps sensible infini à l’espace-temps institutionnel, “comme résultant de choix limitatifs exclusifs”.¹²⁵

Tout le commentaire de Lyotard consiste à exposer une tension entre une pragmatique articulée dans les œuvres d’art et le visible, entre le langage et le sensible. Dans la mesure où Buren propose d’interroger les opérateurs et les codes déjà donnés, il agit au niveau pragmatique pour élaborer des significations non données. Mais cela n’épuise pas ses œuvres, car elles sont des opérateurs visuels. Elles donnent de la matière à la réflexion, mais néanmoins, le sensible déborde encore toujours le sens. Dans les termes de Laurence Corbel :

[...] le travail de Buren oblige le regard à se retourner sur soi en suscitant une réflexivité du voir qui devient modalité de la pensée. Pourtant, ce mouvement d’assomption retrouve ici son terme: cette pensée reste une pensée sensible qui ne peut pas s’achever dans une forme discursive.¹²⁶

Buren a lui-même beaucoup écrit sur ses travaux. Les voix de “Que peindre?” se demandent si ces écrits dirigent l’observateur qui regarde l’œuvre, en la rendant plus accessible, plus intelligible. Le texte qui accompagne l’œuvre fonctionnerait alors “comme un opérateur qui commande la direction du regard”.¹²⁷ Mais nous pourrions alors objecter que, si l’opérateur n’est pas lui-même interrogé, tout le projet de Buren échoue. Une des voix de “Que peindre?” fait ainsi remarquer:

Ce n’est pas le *logos* et son pouvoir de conclure qui décident du sens du travail DB, c’est le site. Interroger des opérateurs de l’institution du visible d’art au moyen d’une “phrase” visible qui s’y réfère en s’y situant (par position, et non par signification)

¹²³ Ibid., p. 158-159.

¹²⁴ Ibid., p. 159.

¹²⁵ Id.

¹²⁶ CORBEL, Laurence. “De l’autre côté du discours. Un dialogue entre Daniel Buren et Jean-François Lyotard”. In: **Revue d’Esthétique**, v. 44, 2003, p. 81.

¹²⁷ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre ? : Adami, Arakawa, Buren**. Op. cit., p. 160.

est nécessairement paradoxal. Ces opérateurs ne sont pas vus, étant ce qui guide et aveugle la vision d'art; la pièce qui est installée dans leur lieu et à leur moment risque en effet de passer inaperçue comme eux.¹²⁸

Les écrits permettent en définitive de “dissiper l'équivocité de l'œuvre”; et refuser le “secours du langage” serait refuser de la comprendre. Une des voix affirme que le travail de Buren n'a pas un propos sociologique, mais plutôt ontologique. C'est dans ce champ qu'il agit, par le biais d'œuvres réalisées dans le visible, qui “ne peut certes pas répondre à une question, mais il peut faire question, inquiéter”.¹²⁹ À la suite de Cézanne, Buren pointe vers le rapport, qui est ontologique, entre le visible et le voyant: “C'est cette puissance spéculaire ou chiasmatisque du voir, par laquelle le visible interroge le voyant, que le travail DB invoque et éveille (comme celui de Cézanne, mais à une autre échelle).”¹³⁰ Si nous tenons compte de l'ensemble de l'œuvre de Buren, nous pouvons dire qu'elle “ne pose pas seulement la question: Qu'est-ce que la peinture?, mais: Qu'est-ce que penser (la peinture)?”¹³¹ Par ailleurs, dans ses écrits sur les conditions et les questions de la peinture, “Buren se demande en outre ce que c'est que le commentaire sur la peinture”.¹³² Il y aurait comme une tension entre les fonctions d'une œuvre singulière: d'une part, en incorporant sa pragmatique en elle-même, l'œuvre dit quelque chose; d'autre part, elle déploie “les sensibilités” en exposant ce qui était caché.

Lyotard précise: “La réalité est le présupposé, suspendre la réalité, c'est examiner le présupposé, découvrir des opérateurs là où il y avait des données.”¹³³ Buren voudrait exposer ces présupposés, et puisqu'ils ne sont pas visibles, il intervient par le biais de l'installation pour les rendre visibles. De la même manière que le beau et le sublime chez Appel ne sont pas clairement différents, de même le visible et l'invisible ne sont pas des “entités parfaitement distinctes”; il y a entre elles une “implication réciproque”. L'exemple classique qui est donné par la phénoménologie, est celui de la face cachée de l'objet, que nous cherchons à voir en tournant autour de l'objet. Mais lorsque la face qui était cachée s'expose, celle qui était, auparavant, visible se trouve cachée à son tour. En ce sens, le peintre se consacrerait à exposer l'invisible, à “signaler” la “latéralité” cachée. La question du peintre ne serait donc pas dialectique, mais “(quasi) ontologique”: “Ce n'est pas: le musée ou la rue, le bourgeois ou le prolétaire. C'est: le visible et l'invisible dans le visuel. La logique de ce dernier couple n'est pas binaire, mais paradoxale, on l'a dit, sui-référentielle, immanente.”¹³⁴ À la question de savoir si l'esthétique de Buren est anti-idéologique, une voix de “Que peindre?” répond: “En plaçant par son travail le problème à portée des sens, Buren ne s'en prend pas à la théorie des œuvres d'art, mais à leur présence sensible, et c'est pourquoi c'est une esthétique au sens kantien,

¹²⁸ Ibid., p. 161.

¹²⁹ Ibid., p. 162.

¹³⁰ Id.

¹³¹ Ibid., p. 164.

¹³² Ibid., p. 184.

¹³³ Ibid., p. 165.

¹³⁴ Ibid., p. 174.

qui est en jeu, *avant* une analytique ou une dialectique.”¹³⁵ Mais c’est alors la possibilité du *sensus communis* qui va être remise en question. Les artistes contemporains savent que “les cadres de la perception, l’espace-temps, ne sont pas *a priori*”,¹³⁶ affirme une des voix de “Que peindre?”. Dans son texte à propos de Brøgger, Lyotard écrit: “La main confiante ne doute pas qu’elle restitue à l’espace-temps-matière des états de sensibilité dont celui-ci est capable et qu’il peut accueillir.”¹³⁷ Ce faisant, l’œuvre s’installe d’une façon particulière dans le sensible, contestant la possibilité du *sensus communis*, pour ouvrir à une esthétique de la “césure” dans l’espace-temps. L’œuvre est ainsi la critique de la croyance dans certaines réalités données, même si elle le fait par la voie d’une pragmatique:

En incorporant sa pragmatique, en se sur- ou, se sous-exposant, l’œuvre est humoristique. Elle ne communique pas comment communiquer, mais plutôt l’inverse: comment on peut croire communiquer. Elle dit; vous ne me connaîtrez pas vite; c’est un aspect de l’altération nécessaire qu’elle fait subir à la forme du temps.¹³⁸

Le commentaire n’atteint pas l’événement, il arriverait trop tard pour le faire; et les artistes, pour leur part, n’ont aucun contrôle sur le fait qu’il arrive. Ils expérimentent et font de l’anamnèse, et ainsi il se peut que la césure se produise dans l’espace-temps. C’est d’abord l’événement qui a lieu, et qui donnera, par la suite, occurrence à la réflexion: “à la mémoire d’Adami, aux paradoxes d’Arakawa, à la critique de Buren”.¹³⁹ Au contraire, ce qui se met en place par la ligne d’Adami, par le *blank* d’Arakawa et par l’invisible de Buren, n’a pas comme fonction de présenter, mais plutôt d’interroger. Selon Gérard Sfez, “Tout le paradoxe est que, avec la vivacité postmoderne de ce paradigme, deux voies, dans la peinture notamment, s’exposent: celle qui fait signe vers le concept, celle qui fait signe vers la présence sensible.”¹⁴⁰ Deux voies que les commentaires de Lyotard sur ces artistes nous exposent dans leur rythme propre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COBLENCÉ, Françoise; ENAUDEAU, Michel (dir.). **Lyotard et les arts**. Paris: Klincksieck, 2014.

CORBEL, Laurence. “De l’autre côté du discours. Un dialogue entre Daniel Buren et Jean-François Lyotard”. In: **Revue d’Esthétique**, v.44, 2003.

¹³⁵ Ibid., p. 181.

¹³⁶ Ibid., p. 182.

¹³⁷ LYOTARD, Jean-François. **Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists**, op.cit., p. 636.

¹³⁸ LYOTARD, Jean-François. **Que peindre ? : Adami, Arakawa, Buren**. Op. cit., p. 184.

¹³⁹ Ibid., p. 15.

¹⁴⁰ SFEZ, Gérard. “Autrement qu’être en art”. In: COBLENCÉ, Françoise; ENAUDEAU, Michel (dir.). **Lyotard et les arts**. Op. cit., p. 92.

- ENAUDEAU, Corine; NORDMANN, Jean-François; SALANSKIS, Jean-Michel; WORMS, Frédéric (dir.). **Les transformateurs Lyotard**. Paris: Sens & Tonka, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. **Karel Appel: Un geste de couleur / Karel Appel: A Gesture of Color**. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- _____. **Le postmoderne expliqué aux enfants**. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- _____. **L'inhumain: causeries sur le temps**. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- _____. **Misère de la philosophie**. Paris: Galilée, 2000.
- _____. **Moralités postmodernes**. Paris : Galilée, 1993.
- _____. **Que peindre?: Adami, Arakawa, Buren**. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.
- _____. **Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art / Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art**. Louvain: Leuven University Press, 2012.
- _____. **Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists**. Louvain: Leuven University Press, 2012.
- LYOTARD, Jean-François et al. **Les Couleurs: sculptures. Les Formes: peintures**. Paris: Collections du Musée National d'Art Moderne / Halifax: Les presses du [Nova Scotia College of Art & Design](http://www.nova-scotia-college-of-art-and-design.ca/), 1981.

Artigo recebido em: 16/01/2019 e aceito em: 10/16/2019