

e) Ecrire et dessiner Louise Bourgeois.

Notes de lecture du texte de Marie Laure Bernadac, *Tendres compulsions. Les écrits de Louise Bourgeois*, in Les écrits d'artistes depuis 1940, Actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002, textes réunis par Françoise Levaillant. Paris : éditions Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004.

L'écriture chez Louise Bourgeois prend différentes formes :
Journal intime, correspondance, textes poétiques.

En préambule cette réserve de Louise Bourgeois concernant les écrits d'artistes : les mots qui masquent

« Il faut toujours prendre avec prudence ce que dit un artiste. L'artiste qui se lance dans des explications sur la prétendue signification de son œuvre ne fait en général qu'en décrire un aspect littéraire secondaire ; le noyau de l'impulsion originelle sera trouvé, si on le trouve, dans l'œuvre elle-même. De la même façon, l'artiste doit dire ce qu'il ressent. »

In Louise Bourgeois, « Ce que dit une artiste », Design Quarterly, n°30, repris dans Louise Bourgeois, Destruction du père. Ecrits et entretiens. 1923-2000, Paris : Daniel Lelong éditeur, 2000, p.71.

L'artiste ne peut pas expliquer l'œuvre par les mots dits ou écrits sauf si l'on se réfère au sens étymologique du mot « expliquer » : ex-plicare, c'est-à-dire sortir du pli. Faire l'œuvre c'est de toutes les façons sortir quelque chose du pli et le mettre à l'extérieur, le rendre visible. C'est donner forme à une pensée, une idée, un sentiment, une blessure, un besoin...intérieurs. Donc « faire œuvre » c'est déjà dire, expliquer quelque chose.

L'artiste selon Louise Bourgeois, « doit dire ce qu'il ressent. ». L'artiste peut parler de lui mais non de l'œuvre. L'œuvre parle d'elle-même.

Autre réserve : les mots qui mentent

« Je me méfie des mots, ils ne me satisfont pas. La façon dont les mots s'épuisent me fait souffrir. On peut faire dire n'importe quoi aux mots. On peut mentir toute la journée, en revanche dans la recréation de l'expérience, on ne peut pas mentir. » Louise Bourgeois, in Ecrits et entretiens op.cit.

La trop grande malléabilité des mots, leur non résistance est à l'origine de leur trahison : on peut leur faire dire n'importe quoi, on peut mentir. Elle oppose aux mots, la recréation de l'expérience. L'œuvre est probablement pour Louise Bourgeois, la forme que prend cette recréation de l'expérience. L'œuvre n'est pas du côté de l'expérimentation, elle n'est pas un outil exploratoire de terres vierges et à conquérir elle permet au contraire d'explorer les territoires de l'enfance, un déjà vécu qu'il faut exhumer, exorciser, assimiler et pour ce faire, qu'il faut « recréer ».

Et pourtant l'écriture a une place importante dans l'œuvre de cette artiste. Si on laisse de côté la correspondance et les journaux intimes qui sont du côté de la biographie plus que de l'œuvre elle-même ainsi que les écrits sur l'art par lesquels l'artiste se positionne, il reste les écrits poétiques édités sous forme de gravures et les écrits-dessins dont les dessins d'insomnie réalisés entre novembre 1994 et juin 1995.

- Dessins d'insomnie, Louise Bourgeois
- Autre dessin d'insomnie, Louise Bourgeois

Au-delà de ces deux réserves, les mots qui masquent et les mots qui mentent, il y a les mots qui sauvent.

« On peut tout supporter à condition de l'écrire. Il faut le faire pour se ressaisir. [...] les mots mis en relation peuvent ouvrir vers de nouvelles relations, vers une nouvelle vision des choses. »

Louise Bourgeois, entretien avec Deborah Wye.

La dimension thérapeutique de l'écriture et des mots est essentielle pour Louise Bourgeois. Elle les utilise à cet usage et plus que les mots eux-mêmes c'est leur mise en relation qu'elle souligne. Leur pouvoir évocateur ne naît pas du mot en soi mais :

- des liens que tissent les mots entre eux, des images qu'ils suggèrent, de celles qui se forment dans l'esprit puis sur le papier.
- Des jeux de mots, jeux formels, allitérations, rimes, répétitions... qui accentuent la matière sonore des mots
- Des liens qu'ils nouent avec le dessin et la ligne en particulier dans l'ensemble des « dessins d'insomnie ». Ces dessins sont l'enregistrement d'une sorte d'errance de la main sur la feuille, errance de la pensée dans ces heures de la nuit où la fatigue associée à l'impossibilité de trouver le sommeil favorise la divagation des sens, la perte de la cohérence de l'état de veille et l'émergence de certains automatismes, de formes non contrôlées. « *C'est une écriture brouillonne, jetée sur n'importe quel papier dans l'urgence. Une écriture sauvage, désordonnée, incohérente, compulsive, faisant des bonds, des coqs à l'âne, des associations libres de noms, d'idées. Se forge ainsi une nouvelle esthétique, celle du fragment, et de l'éclatement des frontières entre dessin et texte.* » Marie-Laure Bernadac, Tendres compulsions. Les écrits de Louise Bourgeois, op.cit. p31.

Les liens que les mots établissent entre eux ou avec les dessins qui les jouxtent ne sont pas intentionnels et c'est en cela qu'ils sont vrais, qu'ils ne mentent pas. Les mots et les lignes n'entrent pas dans le projet d'une configuration maîtrisée. Ils ne sont pas parties du tout que pourrait être un texte ou une composition artistique. L'état final n'est pas anticipé, il se définit au fur et à mesure et n'est autre que l'ensemble des gestes (ayant produit des mots ou des formes) rassemblés sur une feuille. Le support donne sa cohérence et ses limites, ses bords, à ce qui s'est produit à sa surface.

« Fragments », bribes d'un côté puisés dans l'épaisseur du vécu de l'artiste.

« Eclatement des frontières » de l'autre, celles des catégories, pour retrouver une pratique plus primitive de l'écriture, un état d'organisation de la ligne moins dissocié, moins soumis aux conventions du sens dans lequel dessin et ligne surgiraient indifféremment.

Le dessin d'insomnie du 7 janvier 1995 au stylo à bille rouge sur papier ligné, 27,9x20,7cm, coll Daros, Zurich. Inventaire Bourgeois 2349 (cf reproduction in Les Ecrits d'artistes depuis 1940, textes réunis par Françoise Levaillant op.cit. p27) montre sur un papier ligné destiné à l'écriture avec un stylo à bille rouge tout aussi approprié à l'écrit, un maillage de lignes qui occupe la quasi-totalité de l'espace. Le geste répétitif inscrit une régularité approximative, sorte de tricot linéaire qui repousse en bas et à la périphérie trois morceaux de phrases : « fil conducteur », Le cauchemar de Hayter », « ligne tirée, ligne poussée »

Stanley William Hayter (1901-1988), peintre et graveur britannique, a participé au surréalisme et à l'école de Paris, a permis le renouveau de la gravure. Connu pour ses gravures. Son atelier a été fréquenté par les plus grands artistes

- Stanley William Hayter, 3^{ème} personne, 1938, gravure

Association d'idées, fil conducteur, les lignes sont en lien entre elles, tout est lié.

Relation écriture/dessin :

Sur le plan formel : la ligne comme élément commun, primordial, à l'origine de toute forme comme de toute écriture. Retrouver une écriture primitive, un point qui précède la dissociation.

Sur le plan du contenu : continuité entre œuvre littéraire et plastique. Repérer les thèmes récurrents et voir leurs différentes expressions dans l'un ou l'autre des 2 médiums.

Ne pas chercher à contraindre l'analyse pour qu'elle vérifie mes hypothèses. Serrer l'analyse et en déduire des résultats

f) Décrire, un procédé à l'œuvre dans la pratique artistique de Saytour

Notes à partir du texte de Muriel Lepage sur Patrick Saytour

Muriel Lepage, *Décrire, recommencer ou l'impossibilité de décrire*. Patrick Saytour, 1990-2000, in *Les écrits d'artistes depuis 1940*. Actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002. Textes réunis par Françoise Levaillant. Paris : éditions Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004. pp381- 396.

Couronnements

Des sculptures en chaîne marine, de la fin des années 1980, surmontées par des formes coniques ou tronconiques en feuilles métalliques ou en déployés. Les pièces ainsi couronnées ressemblent souvent à des luminaires surdimensionnés.

Chroniques

Des Gabarits en papier fort, des patrons de vestes récupérés dans un atelier désaffecté, servent de référence formelle : l'habit mis en pièces, en morceaux répertoriés. Chacun de ces « vêtements » est utilisé pour une peinture, fournit les pièces d'un patchwork contrecollé sur une toile tendue sur un châssis. L'ensemble (généralement de 2m sur 2m) va tenter de rendre compte de l'image d'une toile (généralement bichrome) issue d'un dépliage des années 1967-1968. Une ou deux surfaces géométriques (carré ou rectangle) vont être colorisées indépendamment de la présence des patrons collés sur la toile. On a avec le vêtement écartelé, une opposition de couleurs structurant fortement la surface et l'amorce d'une suite infinie de propositions plastiques qu'il serait intolérable d'exploiter.

Extraits de textes écrits par Patrick Saytour entre 1994 et 1997, publiés dans « Patrick Saytour 90.00, Blois, Musée de l'objet, novembre 2000. »

- Œuvre de la série des couronnements, 1989

- Œuvres de la série des Chroniques, 2 vues

Quels enjeux contenus dans l'acte de décrire son propre travail ?

- enjeux politiques et stratégiques dans les années 60-70. cf BMPT, exposition MAM de la Ville de Paris en 1967. Décrire le travail consistait pour les artistes, à reprendre à leur charge le discours sur l'œuvre des théoriciens, historiens, esthéticiens, critiques, conservateurs et autres et de le réduire au strict minimum. Une manière de refuser les interprétations diverses et explications de l'œuvre qui traduisaient son propos et de se réapproprier le discours sur l'œuvre.
- Saytour dans VH 101, n°5 en 1971 dit : « Nous parlons *la* peinture, et non *sur* la peinture. ».
- Parler la peinture, est ce peindre ou décrire chez Saytour ? Est-ce peindre et décrire ?
- Muriel Lepage évoque l'idée « d'une parole de la peinture à trouver dans la langue » (p 384)
Une proximité maximale entre le peintre et la peinture. Un positionnement vis-à-vis des théoriciens.
- Décrire était une manière de produire un texte qui redoublait, répétait l'œuvre, sans la trahir.
Produire un texte le plus littéral possible et qui, parce qu'il était proposé par l'artiste, coupait court à toute exégèse.
- Un tel texte revendiquait la matérialité de l'œuvre, la ramenait à ses caractéristiques en tant qu'objet.
- Pour Saytour, comme pour d'autres artistes de l'époque, la description était aussi un moyen de reconnaître l'œuvre, de l'identifier lors même que la plupart ne portaient pas de titre ou étaient communément baptisées, « sans titre » ou étaient désignées, c'est le cas pour Saytour, en fonction de l'appartenance à une série qui, elle, était nommée : Noubas, Commémorations etc. La description comme moyen de repérage de pièces dans l'ensemble.
- Dans les catalogues anciens, la description de l'œuvre remplace l'image.
- La description comme première étape de l'analyse d'œuvre permet à l'historien de l'art de se rapprocher de l'œuvre, de la détailler, de la regarder très précisément afin d'avoir en main tous les paramètres sur lesquels il va fonder son analyse. Pour l'artiste, à l'inverse, la description permet une mise à distance, un recul. La redire avec les mots pour la voir autrement. L'objectiver. Ne plus être dedans mais devant.
- Si la description permet de vérifier la justesse de l'observation de celui qui décrit par rapport à l'objet décrit, elle permet aussi de mettre en évidence la non équivalence fondamentale entre un texte, aussi précis fût-il et une œuvre. L'inadéquation et la résistance de l'œuvre à échapper à toute description, à ne pas s'y résumer. La description fait apparaître certains caractères de l'œuvre plus saillants et du coup, passe sous silence certains autres. La description oriente aussi le regard de celui qui lit le texte et le compare à l'œuvre. Comme tout texte, la description pose un filtre devant l'œuvre en relevant les points qui la caractérisent.
- Muriel Lepage définit ce temps de la description chez Saytour comme celui de la déprise (vis-à-vis de l'œuvre décrite et achevée) un temps d'achèvement, de finition. Et aussi comme celui de la re-prise, moyen qu'a l'artiste de reprendre en main le travail, de reprendre ce qui est encore irrésolu dans le travail pour le porter plus loin dans

l'œuvre qui suit, de recommencer différent. Espace intermédiaire qui lie les œuvres entre elles. Qui clôture et qui ouvre à la fois.

g) L'écrit dans l'œuvre d'Alberola.

Cf Dagen, Philippe « Peindre en écrivant, écrire en peignant. Observations sur quelques travaux récents de Jean Michel Albérola » in *Les écrits d'artistes depuis 1940*. Actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002. Textes réunis par Françoise Levaillant. Paris : éditions Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004. pp 235-247.

Au-delà des écrits sur le travail, notes d'atelier ou textes programmatiques, l'écriture a une place bien particulière dans l'œuvre picturale de cet artiste.

- Vous avez le bonjour de Marcel Duchamp, 2002
- Suzanne et les vieillards, pastel sur papier, Actéon fecit, 1986
- Trouver un axe, gouache sur papier, 2010
- La sortie est à l'intérieur, peinture murale, 2010

Le mot et la lettre dans l'œuvre

Le mot se mêle à l'image dans le tableau ou sur le mur peint.

- Soit il la complète, la compose au même titre que les éléments purement formels auxquels il est associé.

- Soit il la commente, en fournit la clef ou la met en tension voire en porte-à-faux.

Dans le premier cas on pourrait être du côté du rébus, lettres et images sont autant de fragments d'une totalité plus ou moins cryptée à laquelle elles donnent accès, mais sont aussi lignes, couleurs et formes qui participent à la composition plastique du tableau. Le mot comble l'espace entre les images et donnent des informations supplémentaires. Les deux ordres du visible et du visible s'entrelacent pour produire du sens.

Dans le deuxième cas, le mot joue sa propre partie et oppose son ordre à celui de la peinture. Le mot entre en conflit avec l'image, la contredit, interpelle directement le spectateur et ce faisant met en défaut la logique formelle du pictural pour lui opposer celle du texte. Le mot tire d'un côté et l'image de l'autre créant une fracture, un espace intermédiaire qui empêche à l'illusion de fonctionner. Albérola place dans ces cas là son spectateur à la fois dehors et dedans

« Dans les travaux sur papier récents d'Alberola – ou sur coquilles d'escargot, ou sur tessons de bouteille –, il écrit parfois « contre » la peinture, pour susciter l'agacement et le malaise. » Ph Dagen op.cit p245.

L'hétérogénéité

L'association de l'écriture et de la peinture au sein du tableau traduit d'emblée une hétérogénéité qui se retrouve à différents niveaux dans l'œuvre d'Alberola. L'utilisation de médiums différents : peinture, dessin, collage, écriture, gravure etc..., de supports différents : la toile, le mur, le livre, l'estampe... Ce n'est pas au sein d'une même pratique que s'énoncent les questions et se trouvent les réponses mais dans la mise à distance que permet l'usage de techniques différentes. L'hétérogénéité offre des points de vue différents, favorisent les frottements, permet d'interroger une pratique par l'intermédiaire d'une autre.

L'hétérogénéité est indissociable de la notion de rupture et de fragment (en opposition à celle de continuité et de totalité). Le passage d'un milieu à un autre, implique une limite, une frontière, une fin et un commencement.

Si le continu peut donner l'illusion de la globalité, l'hétérogène ne renvoie qu'à la diversité et au fragment. La totalité est hors d'atteinte, englobante, elle n'est même pas un objectif. L'enjeu est plutôt de s'en extraire et pour cela d'aller voir ailleurs et en se retournant, la considérer de l'extérieur.

Un tableau est comme un mot

« Chaque tableau est toujours pour moi un fragment : je demande à ce que l'on ne considère jamais un tableau seul, ce qui compte, c'est l'ensemble de l'histoire qui avance. Un tableau est comme un mot et pour faire la phrase, il faut beaucoup de mots ou de tableaux. »

Cette phrase de l'artiste traduit le mode d'organisation de l'ensemble de l'œuvre. L'artiste raconte une histoire, les œuvres sont les mots. Ces propos trahissent l'existence d'un projet, pré-déterminé ou non (l'artiste en connaît la fin ou non) qui sous couvert de narration, lie les œuvres les unes aux autres à la manière dont les mots s'enchaînent dans une phrase, avec plus de souplesse cependant.

Plusieurs niveaux d'approche, plusieurs échelles ;

Le tableau n'est qu'une partie d'un tout qu'est l'œuvre de l'artiste.

Cf Jean Le Gac

- Jean Le Gac, le délassement d'un peintre parisien, 1983
- Jean Le Gac, Fragments 13, 1990

h) L'écriture comme étapes du travail chez Roman Signer

a) Avant la réalisation de l'œuvre au niveau du projet.

Elle accompagne les dessins, les schémas qui mettent en place les conditions de déroulement de l'œuvre à venir. Sorte de légende détaillée qui explicite le processus mis en œuvre.

Elle précise le mode opératoire. Ecrits et dessins ont une fonction explicative. Ils permettent à l'artiste de faire exister l'idée, de la visualiser avant sa réalisation. L'œuvre est virtuellement présente mais pas encore matérialisée. L'utilité de ces schémas légendés est réelle au moment de la mise en œuvre. Ils permettent de traduire la pensée de l'artiste et de la communiquer.

Dans le même temps ils offrent une existence sur papier aux œuvres qui ne seront pas réalisées.

Donc soit projection en avant d'une action qui prendra forme ultérieurement, soit qui restera à l'état de projet, potentiellement réalisable.

Donat Rütimann écrit à ce propos : « L'écriture ajoutée au dessin est un moyen de penser l'acte futur. »

p 402. Roman Signer. S'inscrire dans cet écart qu'est l'œuvre. in LEVAILLANT, Françoise. *Les écrits d'artistes depuis 1940*. Actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002. Textes réunis par Françoise Levaillant. Paris : éditions Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004.

b) Après réalisation.

L'écriture survient en tant que commentaire des œuvres réalisées, présentes sous la forme de reproductions, de souvenirs. Une manière de les rejouer. On rejoint, d'une certaine façon la question de la description comme répétition dans les textes que Saytour adjoint aux œuvres.

Reste à savoir qu'est ce qui se répète ?

Si avec les schémas préparatoires il anticipe l'évènement, avec le commentaire, il le prolonge, en réactive le souvenir.

Les œuvres de Roman Signer ont une durée de vie courte. Elles s'inscrivent dans le présent, dans une temporalité précise liée à leur déploiement. Leur dimension évènementielle et performative explique cette particularité ainsi que la nécessité du témoignage après coup. Cependant, l'image photographique ou la vidéo pourrait suffire à témoigner de l'action qui a eu lieu. Comme l'écriture et tout naturellement la parole en rendent aussi compte. Témoignages directs de l'artiste et de spectateurs. Mais ce qui intéresse l'artiste, ce n'est pas tant l'évènement en soi, le moment où quelque chose se produit mais ce qui précède et ce qui suit.

« Le moment où, par exemple, un objet est dans l'air et qu'il tombe est très important. C'est comme un rêve. Comme tout le monde, j'aime bien les feux d'artifice. Mais je m'intéresse beaucoup plus à la période précédant les feux : à la construction, la préparation. Il s'agit là de sculptures anonymes. Et le moment qui suit l'événement est également important. Lorsque j'étais enfant, j'allais toujours regarder après les feux d'artifice les restes des fusées plantées dans la terre. Je trouvais ça beaucoup plus intéressant que l'événement en lui-même. J'étais tellement heureux de voir ça. Je ne fais pas de feux d'artifice : je m'intéresse à la vitesse, au temps. Ça m'agace qu'une fusée ne puisse faire autre chose que d'éclater. PAF et on l'oublie (2) » Propos de Roman Signer recueillis par Marc-Olivier Wahler en mai 1998. (<http://www.frac-bourgogne.org>).

L'image va plus naturellement saisir l'essentiel de la performance, le moment précis où il y a « quelque chose » à voir. Et aussi conserver les étapes, la progression de l'action.

Le texte ne donne pas à voir, il donne à imaginer en l'absence d'image. Le texte produit, déclenche des images mentales.

Lorsque l'image est présente, il va la compléter en apportant un hors champ qui se situe :

- en amont, du côté des intentions de l'artiste. Ce qu'il prévoit de faire et les conditions de la mise en œuvre.

- en aval, du côté de l'évaluation du résultat obtenu par rapport projet et aux attentes et bien sûr du côté du vécu de l'artiste.

Les textes de Signer restent très pragmatiques et ne s'aventurent guère du côté de l'émotionnel. Peu d'état d'âme. Ils s'inscrivent plutôt de façon très objective par la description. Il y a une autre raison à cela relevée par l'analyse de Rütimann ci-dessus citée et qui tient à la cohérence ou d'une autre manière aux parentés entre écriture et pratique artistique d'un artiste.

Economie du vocabulaire

En l'occurrence Par exemple chez Roman Signer la description des performances est très technique, elle révèle une économie de mots qui renvoie d'une certaine manière à l'économie de moyens utilisés pour un effet conséquent :

« J'ai à disposition certains éléments et je peux les combiner les uns avec les autres. La fusée peut s'associer avec du sable ou de l'eau, le parapluie avec le ballon, etc. C'est comme un langage, avec une multitude de combinaisons. Et je tiens à jouer avec le même vocabulaire, en essayant d'être rigoureux. Je réduis volontairement mon vocabulaire. Mais je ne suis pas un artiste minimaliste. Je suis plutôt un artiste "élémentaire". Je travaille avec les éléments et les formes qui me paraissent les plus simples (1). » Propos recueillis par Marc-Olivier Wahler en mai 1998. (<http://www.frac-bourgogne.org>).

Les termes de « rigueur », « réduire volontairement le vocabulaire », « artiste élémentaire », « formes les plus simples », donne le cadre d'intervention de Signer, les conditions qui sont les siennes et qui déterminent certaines caractéristiques de son travail.

L'écriture d'une certaine manière fait écho, reprend ces caractères par sa précision, plus même, sa concision, elle colle au plus près à l'énoncé des faits.

Toutefois, l'écriture apporte quelque chose de plus : une interprétation de ce qui est produit par l'action.

L'action produit une image

Par l'écriture Signer nomme l'image produite par l'action. Elle ne reste pas sur le plan d'un possible dépendant de l'imaginaire du spectateur et de sa lecture de l'œuvre. L'évocation d'une image oriente le sens d'interprétation, le conditionne et engage la pratique dans la direction de cet objectif à atteindre. A la transformation réelle des matériaux engagés (explosion des pots de yaourt, bleuissement du papier etc.) correspond une transformation du sens (le pot de yaourt et son contenu répandu deviennent une étoile, les papiers bleus et blancs, les lignes de montagnes etc.)

L'action *Korridor-Corridor* en 1981 fait naître de l'explosion successive de rangées de pots de yaourt, des lignes d'étoiles, *Maison avec deux fusées* en 1978 engendre « une maison colossale, la tête en bas » (p 403 Roman Signer. S'inscrire dans cet écart qu'est l'œuvre. in LEVAILLANT, Françoise. *Les écrits d'artistes depuis 1940*. Actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002. Textes réunis par Françoise Levaillant. Paris : éditions Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004.) et *Espace pour un fleuve*, en 1975, transforme les relevés quotidiens sur une année du niveau de l'eau d'un fleuve sur un papier qui au contact de l'eau devient blanc et bleuit sous l'effet du soleil, mis bout à bout en lignes de crêtes d'un panorama de montagnes.

Dans ce cas précis, l'écriture en nommant l'image déduite, occurrente, la fait exister comme intention première exprimée par l'artiste et objectif atteint et non pas comme un heureux accident ou comme un phénomène accessoire ou une interprétation abusive.

Ici et maintenant

Par ailleurs par fidélité à la dimension processuelle de l'œuvre, Roman Signer écrit au présent, dans un ici et maintenant qui rejoue à chaque lecture, réactualise de façon virtuelle, l'oeuvre dont il est question.

La relation de l'écriture au dessin

La place concrète : l'écriture côtoie le dessin, même support papier, même medium : l'encre de chine.

La relation est forte écriture et dessin contribuent également à décrire l'œuvre.

Avant qu'elle ne soit réalisée et après comme nous l'avons vu plus haut. Ecriture et dessin permettent la mise en forme de l'idée avant la réalisation proprement dite. Le passage du cerveau au papier.

On peut aisément supposer en voyant les dessins et en particulier les flèches qui relient le texte à l'image que le dessin précède. Le texte le légende et en rend la lecture plus aisée.

Le dessin propose des arrêts sur image, des étapes, des états permettant de visualiser l'installation ;

Dans le dessin Korridor-Corridor, 1981, deux moments sont retenus :

- 1) celui de l'allée de pots de yaourt alignés avec les mèches allumées
- 2) celui de la même allée avec un certain nombre de pots de yaourt éclatés qui forment des étoiles. Deux pots n'ont pas encore éclaté. Donc l'artiste fait attention à montrer, même dans la deuxième étape, l'action en cours et non pas achevée. Ce n'est pas un « avant/après » mais deux moments d'un « pendant » l'action.

Le texte : « Les pots avec de la couleur noire sont tous équipés d'une capsule explosive et d'un bout de mèche. De l'arrière à l'avant je longe le couloir et j'allume les mèches. Les pots explosent les uns après les autres et forment des étoiles sur le plancher. » explique l'action, introduit la présence de l'artiste et désigne le but à atteindre « former des étoiles sur le plancher ».

Texte et dessin sont en partie redondant, en partie complémentaire. Ils proposent deux manières de formuler et de conserver la trace de l'action. De toutes les manières, ils l'anticipent ou la décrivent mais il y a quelque chose du même et de la répétition dans tous les cas.

La répétition :

Quel intérêt y a t'il à redire ?

Qu'apporte la concrétisation de l'action, le passage au réel, par rapport à l'idée qui le contient de manière hypothétique ? C'est une partie de la problématique des artistes conceptuels comme en témoigne la déclaration d'intention de Lawrence Weiner dans son *Paragraphs on Conceptual Art écrit en 1968* :

« 1. L'artiste peut concevoir l'œuvre. 2. L'œuvre peut être fabriquée. 3. L'œuvre n'a pas besoin d'être faite. Chaque partie étant de même valeur et en cohérence avec l'intention de l'artiste, la décision comme la situation repose pour le récepteur sur les modalités de la règle ».

Par ailleurs, qu'apporte le commentaire à postériori du travail surtout lorsqu'il est comme c'est le cas pour Signer essentiellement descriptif ?

Pas d'analyse mais une pratique du redire qui sous-tend un revivre l'expérience.