

RACONTER SA VIE

Errance est mon deuxième prénom, un nom sans destination. Pas même un coucher de soleil où se détache la silhouette d'un cow-boy sur l'horizon désert. Rien du spleen des plaines qui révèle à Kierkegaard le concept de l'angoisse. Pas de paysage ni toile de fond, pas de cinéma. Rien d'héroïque.

Une errance d'avant l'homme, celui des « vallées perdues », confine à la dés-orientation native du monde occidental.

Nous vivons comme dans un rêve un monde qui n'aurait pas lieu d'être, si l'errance ne nous mettait les pieds sur terre. L'errance qui nous perd est aussi la condition d'un monde qui rencontre sur terre la nécessité de s'inventer. Qu'il périsse ou qu'il se perpétue, monte au ciel ou tombe en terre, le monde occidental, pas à pas, relève, au hasard de la rencontre, de la contingence d'une déclinaison planétaire.

Rien de moins qu'une erreur cosmique d'aiguillage, infime, un écart dans la déclinaison des atomes entraînant la dérive des continents, suspend le train de la mondialisation, le roulement des civilisations, la marche des peuples, le cours du temps, au seul vertige de la fiction.

Un vertige enroule l'errance et la love en cocon. L'errance enfante la fiction. Hors fiction, tout bascule. Le vide sidéral emporte le mirage de la banquise, le rêve du chasseur et le dernier ours blanc. Hors fiction, l'errance n'a pas de nom.

La fiction, comme le vertige même de la page blanche, donne une erre à l'errance. C'est à peine un sillage, un glissement dans la parure du paraître. L'inapparent paraît. Rien ne se montre que l'errance n'efface, si ce n'est le suspense d'une apparition que le hasard fait naître. Il n'y a pas d'explication.

Comme une étoile filante plisse le drap de la nuit et la fait apparaître, sans fond, en un clin d'œil, à perte de vue, le pli d'un moment et d'un lieu fugitifs de rencontre fait surgir du hasard la fiction d'un monde où se replie l'errance.

Ce n'est pas un monde habité, mais le seuil d'une vie habitante. Ce n'est pas une histoire qu'on raconte, elle n'a pas de passé. Ce n'est pas la fiction d'un monde opposée à sa réalité. C'est l'invention du mot de passe, la copule qui ouvre à l'artifice des noms un moment et un lieu de passage sur terre.

La fiction est par effraction le seuil d'une entrée en matière. Faille et front frayant une ligne d'horizon, le peu de réalité que la fiction arrache à la terre ente une nuée de signes sur un nuage de poussière. Poudre aux yeux ou scintillement solaire, dans le clin d'œil d'un jour entrouvert se mêlent indifférenciés le ciel et la terre, le vide et la matière. Aux confins et en lisières, l'espacement foudroyant de la lumière. Il n'y a pas de quoi en faire un monde.

D'une rencontre de hasard, naît le suspense pendulaire d'un moment de gravitation planétaire. Une occurrence, une récurrence, le temps d'un battement de paupière, bordent la passe d'un présent où quelque chose peut arriver, où une rive peut être nommée, un événement daté, un hasard embarqué, un signe arrimé, une errance incarnée.

Sans plus de relief qu'un jour blanc, une géographie physique amène au trait la fiction. Ce n'est pas un portrait, c'est à peine un signe. Une trace de craie sur un tableau noir, un trait qui ponctue le hasard, marque et démarque l'occurrence d'un instant, la récurrence d'un ici et maintenant. Ce n'est pas un territoire, mais l'amorce d'un espacement, l'erre d'un présent qui donne cours à l'errance, mais l'abandonne à la trace et à l'effacement.

Errer ici et maintenant. Battre le pavé, battre la campagne ? Ici et maintenant, l'errance bat la mesure du temps, marque le pas d'un présent saisi et révolu dans l'instant. L'errance se trouve et se perd là où s'écrit le chemin, dans le pas suspendu de l'espacement où le présent fait signe.

Comme un point virtuellement engendre la ligne, la ligne le plan, le plan la sphère, le repère d'une géométrie élémentaire assigne à l'errance la cartographie d'une terre inconnue.

Terra incognita, là où se perd l'errance atterrit la fiction qui lui donne carte blanche.

Un atterrissage forcé sur une terre inconnue abandonne à l'errance le champ d'apparition que la fiction libère. La géométrie ne s'en sort pas indemne. Rien à voir avec la « table rase » d'une construction métaphysique du monde. L'errance est physique, terre-à-terre. Si elle erre dans un monde ouvert, dans l'errance la fiction touche terre, dans l'errance elle entre en matière, la géométrie d'un monde se fait chair.

L'ouvert du monde n'est d'abord qu'un accident charnel, un pli, qui pourrait être une plaie, dans la chair où se replie l'errance, prise du vertige d'une fiction dont l'échappée vorace n'échapperait pas au carnage sur une terre inconnue, si ne prenait corps, dans la rencontre de la matière et de la forme, se dévorant, se creusant l'une l'autre, le relief sculptural d'un signe, la séduction d'une apparition épingleant la fiction comme une pin-up sur le nez d'un bombardier. Il s'en faut d'un instant saisissant, dont l'intime séduction signe la fiction d'un « ici et maintenant ».

À point nommé, l'errance, dans l'impasse d'une terre inconnue, enroule le temps d'apparition d'un signe à la croisée de tous les chemins. Il n'y a pas d'issue hors du suspense déroutant d'un présent en passe de devenir monde ou immonde. Il y a à risquer le pas d'un chemin, à réitérer l'errance dans la répétition et la différence d'un « ici et maintenant ». Il reste à mordre la poussière. Il reste de la chute d'Icare à marquer la page blanche d'une pierre blanche. Un scrupule, l'artifice d'un chemin écrit dans la poussière.

L'art a là sa nécessité, une écriture terrestre, un élevage de poussière. *Fêtes de la faim*, disait Rimbaud :

« Si j'ai du *goût*, ce n'est guères
Que pour la terre et les pierres.
Dinn ! dinn ! dinn ! dinn ! Mangeons l'air,
Le roc, les charbons, le fer. »

Un scrupule, qui pourrait ne pas être, le délitement d'une pierre peut-être, ou sa fracture décisive et élémentaire dans la sculpture d'Ulrich Rückriem, abandonne au désœuvrement de la terre l'ombre portée d'un doute, un trouble dans la lumière, un

trou d'air, le creux d'une forme dans la matière, l'artifice d'un départ entre ombre et lumière, écart d'un signe et jour entrouvert, où par effraction la terre, dans l'ouvert illimité du monde, donne corps au lieu où gravite le suspense d'un présent erratique. Ici et maintenant, il y a lieu. Ici et maintenant, le lieu erre. Le temps du monde entre dans l'errance et l'errance dans le temps du monde. Sans issue dans l'ouvert sans retrait, un temps pour rien bat en brèche la passe du présent, l'impasse de tous les chemins. Là se tient l'art. Là où il n'y a pas lieu d'être, il *tient lieu* sur la brèche du *paraître*.

« Tenir lieu » est l'avoir lieu que l'art met en jeu. Un lieu risqué, un lieu joué, comme on lance les dés. Un lieu à relancer. Si c'est un lieu de résistance au monde institué, ce n'est pas une place forte. C'est même un lieu qui ne tient pas en place. Erratique, plastique, nomade, un lieu qui n'a pas de place assise s'invite à paraître là où les jeux sont faits.

C'est un lieu qu'emporte l'errance, un lieu de moindre résistance, qui ne s'oppose ni aux violences telluriques ni aux secousses sismiques du monde tel qu'il a lieu sur terre. Un lieu soustrait de ce qui a déjà lieu, la laisse ou le retrait d'un temps mort, une rive bordant la dérive planétaire, laisse vacante la marge des événements. Si rien n'arrive, tout pourrait arriver, l'apparition comme la disparition d'un monde sur terre.

Fugace et fragile, c'est le lieu que creuse dans l'espace l'exposition sculpturale des pièces de Fred Sandback, le lieu qu'elles incorporent et qui les met hors d'elles, le lieu qui les expose à paraître et que tient en suspens la tension d'un fil tiré dans l'espace, à la limite du possible, au seuil du rien.

Ce n'est pas un lieu à l'écart, pas un désert. C'est l'écart d'un lieu qui compose avec rien, une jonchée de bois mort plutôt qu'une volée de bois vert, ou comme les miettes que picorent les oiseaux dans les pas du Petit Poucet, le négatif d'un lieu, un non-lieu, la trace d'un ici et maintenant que marque d'un blanc l'envolée des oiseaux.

L'art sème à la trace les indices d'un lieu de passage sur terre. C'est un lieu qui s'invente au passage, un lieu qui passe et trépasse,

un lieu qu'emportent les pas, comme s'il tenait lieu, à chaque pas, d'origine et de fin du monde. Ainsi des pas que Stanley Broun étalonne sur des baguettes de métal alignées sur le plateau d'une table et régulièrement espacées. Ainsi du chemin, rompu et repris dans la sculpture de Carl Andre, à la fois marche et piédestal, impasse et pas d'un cheminement plaqué au sol par la procession de plaques de métal. Plutôt que « l'homme qui marche », le pas vital et légal de la terre au monde est la fiction du lieu que l'art expose à la rupture de l'artifice, comme au saut du lit l'intangible écart qui séduit le mort et le vif.

Dans l'errance sans feu ni lieu, la fiction d'une origine et d'une fin passe par la métaphore d'une rupture symbolique. La rupture est dans l'artifice, l'étincelle d'un feu, le feu de paille d'un lieu, signe d'une naissance et d'une mort inventées que la métaphore véhicule, simulant dans le transfert des signes ce qui se dissimule, l'apparition et la disparition d'un lieu d'exposition au monde, la passe et l'impasse du présent, le foyer et le bûcher de ses métamorphoses en l'éclat fragmentaire et multiple du paraître.

L'art ne refait pas le monde, il ne le représente pas. Il n'y ajoute rien qui ne soit déjà là. Il rompt symboliquement ce qui lui donne lieu et que le temps du monde laisse en suspens dans l'inscription terrestre des événements. Entre rupture et rature, la rayure d'un jour défrayant la chronique fraye, au jour le jour, l'espacement du présent dans l'écriture du paraître.

Les toiles de store, tissus rayés de bandes verticales, alternativement blanches et colorées, larges de 8,7 cm, utilisées par Daniel Buren, relèvent symboliquement de cette écriture et révèlent littéralement la rupture recommencée d'une vue, donnant à voir ce qui s'y suspend, l'espacement visuel du présent où paraître se fait jour.

La rupture que l'art met en jeu signe dans le tissu des événements le suspense littéral d'une mise au monde qui ne peut avoir lieu que métaphoriquement. Le lieu même de la métaphore est en jeu. Son transport transfigure dans le jeu des signes le lieu vacant de l'espacement où il reste à faire signe, comme si de rien n'était. Comme si, dans la différence d'un signe et la répétition du même, l'espacement même du monde sur terre se jouait ici et

maintenant. Comme si, dans l'échappement du présent et l'échappée du paraître, faisaient signe le jour et l'éclipse du jour où la terre est mise au monde, où le monde est mis en terre.

Un double jeu de vie et de mort est à l'œuvre dans le travail de découpe de Gordon Matta-Clark. La coupe verticale, *splitting*, qui entame de part en part la clôture et l'ouverture d'un corps de bâtiment signe en même temps le départ vital d'un lieu d'habitation sur terre et le partage mortel qui le met au monde. La fiction du lieu saisie dans la structure de l'artifice est grammaticalement l'écart qui suspend l'habitation du monde au désœuvrement de l'architecture.

L'art serait lettre morte, si au point mort du paraître ne faisait signe le point du jour, si le présent d'un signe mis en terre n'était le signe d'un présent mis au monde. Faire signe est l'étincelle de rupture qui fait feu des artifices, qui allume et consume l'exposition sur terre d'un lieu d'exposition au monde. Rien de figuratif dans la figure des signes, elle donne corps à ce qui donne lieu. Du corps, il reste l'énigme d'un lieu de fracture et d'effraction que la différence et la répétition d'un signe incriminent et discriminent.

Dans chacune des pièces de Peter Downsbrough, entre la lettre et le mot imprimés sur une page, coupant la parole aux mots selon le jeu des signes, espacés sur un mur ou sur le plan d'une image, coupant court au discours, il y a, rompant le fil du sens dans son écriture même, ou interrompant le fil de l'horizon à la verticale de deux tubes parallèles érigés dans le paysage entre ciel et terre, ou de deux barres de bois barrant l'espace domestique entre sol et plafond, l'écart d'un lieu sans domicile fixe. Il y a une rupture de temps que rien n'arrête, une rupture qui suspend, entre le commencement et la fin des temps, au lieu-dit du présent le non-lieu du paraître.

Rompue au jeu mesuré des artifices, ici et maintenant, rien d'autre n'a lieu que la fiction d'un lieu qui tient lieu d'exposant du monde. Un voyant, un feu de position signale un lieu d'exposition, comme un feu pélagique le risque du naufrage ou du sauvetage des vaisseaux, sans autre issue que de laisser paraître l'intime extériorité du paraître. L'éclair d'un *zip* dans la peinture de Barnett Newman.

Cette intimité-là ne se prive d'aucun « autre ». Elle ouvre au monde la dimension du paraître, l'exposition à l'autre de tous les possibles. Elle est l'altérité même de ce qui est mis hors de soi, toujours autre pour autre que soi, tout autre, s'il y a lieu de faire signe, rien d'autre que le lieu qui met en jeu la différence et la répétition des signes, l'exposition hors de tout événement de l'espace que rien n'abrite, que rien n'habite, si ce n'est, comme issue de rien, la métaphore d'un jour où se suspend, comme un accroch dans le temps, l'accroche du présent sur le croc d'un signe.

Un jour sur terre, mais un jour innomé, un jour blanc comme peut l'être, dans le « travail/peinture » de Niele Toroni, l'intervalle entre des empreintes laissées par l'application d'un pinceau sur un support donné, laisse paraître et laisse à dire, met au jour et laisse en suspens, dans la fracture et l'effraction de la peinture, en éclats dans la couleur épousant la séduction des signes, la touche à répétition du présent, la copulation intime de la terre et du monde, ici et maintenant.

Seule intéresse l'art la violence disruptive, verticale béante entre mort et vif, d'un accouplement tragique de la terre et du monde. L'art qui m'intéresse est œuvre de rupture. Le reste est pittoresque.

Dans la rupture est à l'œuvre ce qui fait signe et tient lieu d'alternative à la fatalité des faits. Proche du rien et, pour ce qu'il en reste, sans sujet ni objet, à l'œuvre dans le désœuvrement des faits, la rupture d'un jour, livrant l'art à l'artifice, signe la mise à jour sur terre d'une mise au jour du monde. C'est un jour parmi d'autres et c'est un jour tout autre. Un jour erratique, un jour béant, un jour en suspens dans l'éclat du paraître tient lieu sur terre de présent du monde.

Un jour que la peinture met au monde, met la peinture au jour comme un présent du monde. Un travail critique d'exposition, une mise à jour contemporaine d'une mise au jour du monde, est ce que mise la peinture d'On Kawara dans la série *Today des date-paintings*. Chaque toile, portant la date du jour où la peinture est faite, fait de cette inscription littérale le numéro de série d'une production picturale. La peinture mise à jour répète et repère, à

la mesure de ses artifices, la différence du présent qui la met au jour, qui l'expose, hors de la chronologie des faits, sous un tout autre jour que celui qui la date et l'emboîte dans la suite quotidienne des événements. Un présent fait date, qui n'est pas un présent daté. C'est le jour d'une mise au monde, qui fait de la peinture le présent contemporain d'une mise au jour du monde.

Le monde est-il au monde, sous quel jour a-t-il lieu ? L'enjeu de l'art est de donner corps à ce qui donne lieu, de prendre au jeu des artifices la fiction d'un jour qui donne lieu sur terre à une mise au jour du monde. Ce qui met l'art en jeu, dans l'errance planétaire, c'est la condition d'une contemporanéité de la terre et du monde, la conjonction d'un moment et d'un lieu où, ici et maintenant, il y a lieu de paraître.

Même jour, même lieu, l'art répète la mise au jour du monde qui le met en jeu. Comme s'il inaugurerait le commencement et la fin du monde, l'art contemporain met au jour le présent qui remet en jeu le jeu du monde. Ce qui se joue n'est pas un nouveau monde, pas un autre monde que le présent du monde contemporain du même. Ce qui se joue, c'est le jeu même.

« Carré blanc sur fond blanc » (Malevitch), « toile peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée » (Rutault)... Sous le couvert de la couleur, le recouvrement de la peinture laisse à découvert le jeu du monde qui l'espace et l'expose à paraître sur terre. Symboliquement s'expose l'espacement qui sur terre donne un site à l'errance et, à ce qui vient au monde, un lieu d'apparition et de disparition.

Blanc sur blanc, noir sur blanc, noir et blanc... comme telle, la couleur importe peu. Si elle sature le contraste entre le recouvrement de la peinture et ce qu'il laisse à découvert, la couleur est l'angle du jour qui fracture littéralement l'espace d'exposition de la peinture et l'ouvre symboliquement à l'espacement du monde. Ici et maintenant, fragmentairement, l'effraction de la couleur met en jeu les fragments d'un monde en éclats. Elle met au jour un monde en jeu parmi d'autres possibles.

Exemplairement, sur le plan de la toile, encore que dans le cadre symbolique d'une représentation orthonormée du monde,

la peinture d'Ellsworth Kelly fait de l'emprise de la couleur l'exposition d'un morceau d'espace. Sa violence disruptive, à l'angle d'incidence de la lumière, rompt la continuité apparente du réel et interrompt la représentation du monde sur le suspense d'une apparition où se fait jour la question du paraître et l'énigme d'un lieu, dont l'inscription sur terre est le signe copulatif d'une mise au monde, grammaire et corps poétique d'une gravitation de l'espace et du temps, où le monde est en jeu, ici et maintenant.

La gravité de l'art n'évade pas l'illusion, qui joue et se joue des apparences, qui rend aux apparences le jeu et l'errance, le lieu et le jour de hasard et de rencontre, où se risque la fiction d'un monde sur terre.

Le risque n'est pas de se fier aux apparences ni de s'en défier, mais de leur opposer une apparente réalité et de les réifier, dans la forme d'une représentation, dans le cadre d'une image, dans l'idéalité et la généralité d'un concept qui ne les laisse plus paraître.

C'en est fait du monde, s'il est programmé à jamais pour entrer dans l'attraction terrestre comme une navette spatiale ou une arche salvatrice. L'illusion ne trompe pas, elle détrompe l'intemporalité d'un monde en soi. Elle dessille l'aveuglement légendaire d'un monde qui ne touche plus terre. À la feinte évidence d'un art tutélaire qui s'impose comme une capsule temporelle, à l'image fermée par le cadre d'un miroir de la Création, l'illusion rend le hasard et l'errance, le temps imprescriptible de l'apparence. Elle est la condition aventureuse d'une fiction, qui pourrait être lettre morte, si sa fécondité ne se mesurait empiriquement à la copulation des signes, si une poétique du monde n'était à l'œuvre dans la gravitation grammaticale des artifices.

Faire œuvre n'est jamais chose faite, si ce qui fait œuvre est ce qui fait signe. Faire signe n'est pas dans la nature des choses, mais dans la rupture qu'y introduit l'artifice, substituant à la continuité du réel et à la permanence des choses, la discontinuité de l'espace et l'impermanence du paraître, le temps erratique de l'apparition et de la disparition, où se suspend la différence et la répétition du présent.

Comme la grille ajourée d'un store vénitien, la rayure, l'intervalle, le jour, sont une grammaticalisation des signes. À l'œuvre dans le champ productif et le temps d'exposition que les artifices mettent en jeu, ils sont le crible poétique d'une écriture et d'une lecture, d'une interprétation recommencée de ce qui sur terre vient au monde, le repère d'un présent et la condition d'une contemporanéité.

L'œuvre ne déserte pas l'illusion. Elle abandonne à l'errance de l'espace et du temps, ici et maintenant, comme au moment et au lieu de gravitation du présent, la grammaticalité des signes.

En prenant dans le plâtre quelques exemplaires de son dernier recueil de poèmes, *Pense-Bête*, Marcel Broodthaers, traduisant littéralement Mallarmé, « impersonnifie le volume ».

Visiblement érigé en sculpture et encore lisible dans son carcan de plâtre, le volume, prenant le poids des choses au pied de la lettre, passe le faux poids des mots au crible du paraître. Le volume fait signe.

Livrant l'art et la poésie au limon des sols, aux sédiments de la terre, là où échouent les prières et la consolation d'un monde salubre, le volume entier des mots et des choses, pris dans le plâtre, abandonne à la chute des corps l'élection des signes. Cet abandon ne laisse pas de traces pour une histoire, ni scarification rituelle à l'échelle de la terre, ni cérémonial initiatique d'une mise au monde mythologique. Il est ce don qui ne promet rien, ni enfer ni paradis. Il abandonne au désœuvrement du paraître le présent de l'œuvre.

Un désœuvrement méthodique est l'endurance de l'œuvre, « un long, lent, patient et raisonné dérèglement de tous les sens », disait Rimbaud, ce que Balzac nommait « souffrances de l'inventeur ». Moins une souffrance psychologique qu'un abandon radical à l'exigence de l'œuvre, l'épreuve du désœuvrement, au risque de l'abîme, s'abandonne au don d'un présent en souffrance du paraître.

Méthodiquement, ne rien faire apparaître, ne rien faire disparaître, ne rien faire qui force le désœuvrement comme un coup du sort ou comme un coup de maître. Laisser paraître. Pas de

lapin sorti d'un chapeau, pas de femme coulée dans le ciment, laisser paraître le suspense du présent. Ni féérique ni policier, le suspense n'est pas un effet de scène. Il est le dessaisissement de toute mise en scène. Les dés jetés, le désœuvrement abandonne le décor à sa mise en pièces dans la rupture des artifices. Il laisse paraître, dans l'attraction terrestre et la gravitation des artifices, comme un trou de mémoire à la trouée du paraître, le suspense erratique d'un présent dont il reste à faire signe.

Commencement ou fin des temps, un trou de mémoire troue le temps. Il inaugure la vacance d'un ici et maintenant. À la trouée du paraître, il fait présent de l'espacement qui tient en suspens le lieu de fracture et d'effraction des signes. C'est un lieu qui n'enfante rien s'il n'est signé d'un corps d'emprunt. Un lieu livré au désœuvrement de l'espace et du temps laisse, rompu au hasard de la rencontre, paraître et faire signe, dans le suspense du présent, l'artifice d'une mise au monde.

C'est une mise au monde qui ne doit rien à la nature, sinon la rupture d'un artifice arraché à la terre, ni même à la culture patri-moniale et édifiante, sinon la rupture d'un présent, comme un trou de mémoire qui laisse en suspens l'histoire. À la place qu'occupaient les mythes, aux liens qu'ils tissaient entre nature et culture, l'art substitue la rupture. À la fois signe et seuil d'un espacement qui tient lieu d'origine, la rupture est le saut de l'errance planétaire dans l'appartenance risquée au présent du monde. Il y va de la rupture grammaticale qui met en jeu à la lettre les signes poétiques d'un partage civilisateur.

« Ce qu'il y a de plus humain, notait Borges, c'est-à-dire de moins minéral, végétal, animal et même angélique, c'est justement la grammaire... » En rayant scrupuleusement les lignes d'*Un coup de dés...*, Marcel Broodthaers à l'œuvre dans les pas du poème de Mallarmé, *jamaïs n'abolira le hasard*. Mais les rayures laissent paraître entre les lignes la grille grammaticale d'une poétique du monde.

Un monde qui n'est que monde et non l'envers du paradis traverse le jeu des signes. C'est un monde sans époque. Un monde en jeu, qui se rejoue sans cesse, emporte l'histoire dans le droit

fil du temps. Rien n'est, tout devient. Un monde qui ne fait pas de reste, un monde héraclitéen, laisse place dans l'errance à la mondialisation du présent. C'est le lieu indécidable du paraître, décisif d'une mise au monde que l'art rencontre poétiquement. Dans le corps des signes, à la rupture des artifices, se risque au partage du présent la grammaire générative d'un « ici et maintenant ».

À cette poésie élémentaire répond la réduction de « l'art minimal » à des « structures primaires ». L'articulation grammaticale des éléments d'une géométrie dans l'espace sculpte ou creuse l'espacement qui libère et suspend, expérimentalement, l'entrée en matière d'un monde sur terre. C'est l'expérience d'un art exemplaire, dont les artifices gardent et sauvegardent les formes homothétiques d'un monde platonicien.

Antichambre de ce que l'on nomme « réalité virtuelle », l'expérience phénoménologique d'un monde en boîte, dont le *white cube* est le paradigme, inscrit dans l'épure formelle d'un volume blanc les modules mimétiques d'une architecture industrielle. Une exposition en *kit* restitue la matrice d'un monde urbain et la déclinaison des produits de l'industrie qui lui donnent corps, substituant à la terre ce qui en tient lieu dans un monde global, un site cité, le lieu grammatical d'une Cité/Citation.

Les pièces de Donald Judd, de Dan Flavin, de Sol LeWitt, voire celles de Robert Morris ou de Dan Graham..., spécifiquement, différemment, en donnant corps à ce qui n'a pas lieu d'être, l'espacement virtuel d'un ici et maintenant, prennent la mesure du paraître à la dimension globale d'une mondialisation du monde, dont l'appartenance à la terre n'est plus qu'un lieu d'appellation.

La poésie à l'œuvre est poésie du monde. Elle en appelle au monde, tel qu'il se dit, tel qu'il se montre, tel qu'il se joue des apparences et peut, dans l'artifice d'un nom, faire signe et devenir présent. « Osez dire ce que vous nommez pomme », demande Rilke. C'est le défi poétique auquel nous expose le monde. C'est le défi que relève l'art, s'il prend le monde au mot et lui rend à la lettre le présent d'un signe, dans le corps grammatical de son inscription terrestre.

L'intérêt de l'art minimal, sa limite formelle aussi, est d'inscrire ce qui fait œuvre dans la grammaire d'artifices industriels et de livrer ce qui fait signe aux structures métallurgiques d'une production planétaire, écartant la figure de l'artiste et un point de vue égocentrique au profit d'une poésie du monde. Mais, l'économie de l'œuvre et sa logistique, à l'image de l'ère industrielle, garde une vocation platonicienne et démiurgique. Ainsi des pièces monumentales de Richard Serra, qui marquent la parenthèse d'une époque plutôt qu'elles ne démarquent le suspense d'un présent au monde, ici et maintenant.

En nommant son rapport à la terre, le « land art » réintègre l'artiste dans l'archétype du marcheur, de l'arpenteur, du collecteur, et la lignée chamanique des « magiciens de la terre ». C'est un pas rétrograde, un retour au cérémoniel et au monumental. Un art de la performance commémorative sacralise les traces d'une action ritualisée. Quelle qu'en soit la rigueur formelle, la séduction plastique de l'œuvre est illustrative d'un rapport à la terre qui se survit dans une représentation photographique et documentaire, une mise au monde reliquaire et spectaculaire. Le point de vue qui prédomine est celui d'une image rétrospective et romantique du monde. C'est l'image que véhiculent les pièces de Richard Long.

Paradoxalement, l'« art conceptuel » sort de l'image et de la représentation lorsqu'il entre pleinement dans la forme du concept et rend concrètement présente la réalité nominale du monde. Il incarne dans la grammaire de la langue les signes mêmes d'une poésie du monde. Ce ne sont ni des signes commémoratifs, ni des *ready-made* linguistiques. Leur inscription grammaticale, quels qu'en soient la matière et le corps, est l'incarnation sur terre d'un lieu d'appellation du monde. C'est le lieu et le lien physiques d'une écriture qui rend à la langue, saisie à la lettre, la vocation initiatrice du paraître.

Avant de nommer le monde, avant de faire référence à un contenu de représentation, d'en véhiculer le sens, d'en viabiliser l'échange et la communication, les mots font signe. En donnant de la voix, du geste, du rythme, de la couleur aux traits distinctifs