
Que peindre ?
Adami, Arakawa, Buren

What to Paint?
Adami, Arakawa, Buren

Jean-François LYOTARD
Écrits sur l'art contemporain et les artistes
Writings on Contemporary Art and Artists

Sous la direction de

HERMAN PARRET
(Université de Louvain [Leuven])

Rédacteurs adjoints :

VLAD IONESCU (Université de Louvain [Leuven]),
PETER W. MILNE (Seoul National University)

Avec la collaboration de

CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN
(Université de Paris VIII),
GEOFFREY BENNINGTON et
DALIA JUDOVITZ (Emory University, Atlanta),
JEAN-MICHEL DURAFOUR
(Université Paris-Est, Marne-la-Vallée),
DOLORÈS LYOTARD
(Université du Littoral-Côte d'Opale),
GÉRALD SFEZ (Khâgne, Lycée La Bruyère, Versailles),
SARAH WILSON (Courtauld Institute, Londres)

General editor:

HERMAN PARRET
(Leuven University)

Associate editors:

VLAD IONESCU (Leuven University),
PETER W. MILNE (Seoul National University)

In collaboration with

CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN
(Université de Paris VIII),
GEOFFREY BENNINGTON and DALIA JUDOVITZ
(Emory University, Atlanta),
JEAN-MICHEL DURAFOUR
(Université Paris-Est, Marne-la-Vallée),
DOLORÈS LYOTARD
(Université du Littoral-Côte d'Opale),
GÉRALD SFEZ (Khâgne, Lycée La Bruyère, Versailles),
SARAH WILSON (Courtauld Institute, London)

Les six volumes de la présente collection rassemblent les écrits du philosophe français Jean-François Lyotard sur l'art contemporain et les artistes. Les textes sont publiés dans leur version originale en français et dans leur traduction en anglais. Un grand nombre de textes non publiés, déposés au Fonds Jean-François Lyotard de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris, sont repris dans ces recueils. Les volumes sont amplement illustrés par les œuvres d'art commentées par Lyotard. Les six volumes comportent une introduction bibliographique de Herman Parret et une postface par d'autres spécialistes de la pensée lyotardienne.

The six volumes of the present collection contain the writings of the French philosopher Jean-François Lyotard on contemporary art and artists. These texts are published in their original version in French and their translation in English. A great number of unpublished texts, preserved at the Fonds Jean-François Lyotard of the Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet in Paris, are presented for the first time in these volumes. They are largely illustrated by the works of art Lyotard comments upon. The six volumes contain a bio-bibliographical introduction by Herman Parret and an epilogue by other experts of Lyotard's thought.

- VOL. I Karel Appel. Un geste de couleur / *Karel Appel. A Gesture of Colour* (2009)
ISBN 978 90 5867 756 3
- VOL. II Sam Francis. Leçon de Ténèbres / *Sam Francis. Lesson of Darkness* (2010)
ISBN 978 90 5867 781 5
- VOL. III Les Transformateurs Duchamp / *Duchamp's TRANS/formers* (2010)
ISBN 978 90 5867 790 7
- VOL. IVa Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art / *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art* (2012)
ISBN 978 90 5867 791 4
- VOL. IVb Textes dispersés II : artistes contemporains / *Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists* (2012)
ISBN 978 90 5867 886 7
- VOL. V Que peindre ? / *What to Paint?* Adami, Arakawa, Buren (2012)
ISBN 978 90 5867 792 1
- VOL. VI L'assassinat de l'expérience par la peinture – Monory / *The Assassination of Experience by Painting – Monory* (2013)
ISBN 978 90 5867 881 2

Que peindre ?
Adami, Arakawa, Buren

What to Paint?
Adami, Arakawa, Buren

Jean-François LYOTARD

Sous la direction de et introduit par / *Edited and introduced by*
HERMAN PARRET

Postface de / *With an epilogue by*
GÉRALD SFEZ

Traduction / *Translated by*
ANTONY HUDEK, VLAD IONESCU & PETER W. MILNE

LEUVEN UNIVERSITY PRESS

Ouvrage publié avec le concours du

This book was published with the support of the



FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE /
UNIVERSITY FOUNDATION BELGIUM

Édition originale française / *original French edition:*

Éditions de la Différence, Paris, 1987 /

Hermann Éditeurs, Paris, 2008

© 2012 Édition française / *English language edition by*

Leuven University Press / Universitaire Pers Leuven /

Presses Universitaires de Louvain

Minderbroedersstraat 4, B-3000 Leuven (Belgium)

Tous droits réservés. Sous réserve d'exceptions définies expressément par la loi, il est formellement interdit de copier, verser dans une banque de données automatisée ou rendre public tout ou partie de cette publication, ce de quelque manière qu'il soit et sans l'autorisation préalable, expresse et écrite des éditeurs.

All rights reserved. Except in those cases expressly determined by law, no part of this publication may be multiplied, saved in an automated datafile or made public in any way whatsoever without the express prior written consent of the publishers.

ISBN 978 90 5867 792 1

D/2012/1869/20

NUR: 730/640

Couverture et maquette / *Cover and interior design:* Van Looveren & Princen

Illustrations / *Illustrations:* Valerio Adami © SABAM Belgium 2012 /

Daniel Buren © DB - SABAM Belgium 2012 / Shusaku Arakawa © Madeline Gins

Table des matières

Table of contents

HERMAN PARRET:

- 8 Préface /
43 Illustrations 1-6
46 *Preface*

—

- 82 Illustrations 7-27

—

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD:

- 98 Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren
99 *What to Paint? Adami, Arakawa, Buren*

- 100 La présence

- 101 *Presence*

- 182 La ligne

- 183 *The Line*

- 212 La franchise

- 213 *Frankness*

- 236 L'anamnèse

- 237 *Anamnesis*

- 256 Le point

- 257 *The Point*

314 Le site

315 *The Site*

344 L'exposition

345 *The Exposure*

378 Lectures / *Readings*

SUPPLÉMENT I / *SUPPLEMENT I*

384 Arakawa – Réserve d'événements spatiaux

385 *Arakawa – Reserves of Spatial Events*

SUPPLÉMENT II / *SUPPLEMENT II*

408 Daniel Buren – Fûts

409 *Daniel Buren – Shafts*

GÉRALD SFEZ:

418 Postface /

449 *Epilogue*

481 Illustrations 28-69

Préface

HERMAN PARRET

QUE PEINDRE ? ADAMI, ARAKAWA, BUREN, publié en première édition par les Éditions de la Différence en 1987 et en seconde édition par Hermann Éditeurs en 2008¹, est un recueil constitué de sept écrits rassemblés dans le contexte de la « philosophie de l'art » que Jean-François Lyotard a construite dans les années quatre-vingt, à l'époque du *Différend* (1983) et du « tournant kantien » aboutissant aux *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991)². Seul le premier texte, de loin le plus autonome et le plus substantiel, n'avait jamais été publié – il s'agit de *La présence* (cf. *infra*, 100-180), d'une profondeur subtile exprimant l'essentiel de la conception lyotardienne de l'art³. Les six autres textes focalisent sur trois artistes d'orientations esthétiques bien divergentes : Valerio Adami, Shusaku Arakawa et Daniel Buren.

Deux textes concernent Adami : *La ligne* (182-212) et *La franchise* (212-234). La Galerie Maeght propose à Lyotard en janvier 1983 de rédiger un article de présentation dans le catalogue magnifiquement illustré de l'exposition Adami⁴. Le texte sera publié sous le titre « On dirait qu'une ligne... » et repris intégralement dans

-
- 1 Jean-François Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren* (deux volumes : Vol. I : Texte ; Vol. II : Œuvres), Collection La Vue le Texte, Paris, La Différence, 1987 ; sec. édition, Préface de Bruno Cany, Postface de Gérald Sfez, Paris, Hermann Éditeurs, 2008. La première édition comporte 132 illustrations qui n'ont pas été retenues dans la seconde édition où sont présentées seulement une dizaine d'images dont la plupart datent d'après la rédaction de *Que peindre ?* Les deux éditions contiennent la même bibliographie sous le titre de *Lectures*. Il existe à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet une dactylographie finale du manuscrit comme il a paru aux Éditions de la Différence (avec « personnages » et avec les titres des sections).
 - 2 *Le différend*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1983 ; *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.
 - 3 Le manuscrit autographe à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet ne mentionne pas de date et il est extrêmement travaillé. Les personnages dialogiques « Vous » et « Lui » sont déjà insérés, ce qui n'est pas toujours le cas dans les manuscrits des autres chapitres. On peut supposer que le texte a été rédigé en 1986-1987 en vue de la publication du livre aux Éditions de la Différence.
 - 4 La lettre de demande de Maeght date du 10 janvier 1983 et Lyotard envoie son texte le 12 avril 1983. Il est intéressant de noter que dans cette version les personnages « Elle » et « Lui » ne sont pas encore insérés. Les citations dans cet article sont extraites de l'*Aide-mémoire* « dont Valerio Adami m'a aimablement communiqué le manuscrit ». Le manuscrit autographe de l'article est très travaillé puis redactylographié.

Que peindre ? L'histoire du second texte est plus compliquée. Alfred Pacquement, conservateur des Galeries Contemporaines du Centre Georges Pompidou demande de rédiger un texte pour la grande exposition Adami en décembre 1985⁵. Le texte paraît dans le catalogue sous le titre « Anamnèse du visible, ou : la franchise »⁶, à côté de l'*Aide-mémoire* d'Adami lui-même et de contributions bien connues d'entre autres : Jacques Derrida, Italo Calvino, Hubert Damisch et Marc Le Bot. Lyotard va retravailler le texte du catalogue du Centre Pompidou pour l'édition de 1987 des Éditions de la Différence. Il en fait deux chapitres qui paraîtront sous les titres de *La franchise* (212-234) et *L'anamnèse* (236-254). Le premier se concentre sur l'œuvre d'Adami tandis que le second, entièrement réécrit⁷, est d'une portée plus générale et constituée, avec *La présence*, le nœud théorique de *Que peindre ?*

Les contacts avec Arakawa datent à peu près de la même époque. Lyotard rencontre l'artiste au printemps de 1982 lors d'une de ses visites à Paris, et les négociations concernant un texte pour le catalogue de l'exposition au Padiglione d'Arte Contemporanea à Milan commencent fin janvier 1983⁸. Lyotard envoie son texte intitulé « Longitude 180° W or E » en octobre 1983 depuis San Diego, où il réside comme professeur invité à l'University of California à San Diego. L'exposition de Milan s'ouvre le 19 janvier 1984⁹. Le même texte, alors intitulé *Le point* (256-314), paraît à nouveau dans *Que peindre ?* La correspondance d'Arakawa avec Lyotard se poursuit, toujours sur ce même diapason empathique et poético-réflexif¹⁰. Arakawa tient Lyotard au courant de ses progrès en lui envoyant par exemple la liste des *Blank* que Lyotard reprend *in extremis* dans *Le point* (256-314). On aura

-
- 5 La lettre de demande est datée le 3 avril 1985 et Pacquement félicite Lyotard de son texte dans une lettre de fin juillet. La catalogue paraît à l'occasion de l'ouverture de l'exposition en décembre. Une lettre du 9 janvier 1986 annonce la traduction du texte en allemand et en italien (mais dans une autre lettre du 17 mars Pacquement regrette que la traduction en italien ne se fera pas). Les notes de travail et le manuscrit autographe montrent à nouveau comment Lyotard s'est documenté avec zèle et a constamment retravaillé son texte.
 - 6 C'est bien cette version qui a été traduite en anglais sous le titre de « Anamnesis of the Visible, or Candour » (traduction par David Macey) dans Andrew Benjamin, *The Lyotard Reader*, Oxford/Cambridge, Mass., Blackwell, 1989, 220-239.
 - 7 Il existe par conséquent un manuscrit de « L'anamnèse », texte de 1987, proposant d'importants élargissements par rapport au texte du catalogue de 1985.
 - 8 Il y a toute une correspondance entre Lyotard et Arakawa concernant cette contribution de janvier à mai 1983. L'invitation officielle de Mercedes Garbari, commissaire de l'exposition de Milan, date du 9 mai.
 - 9 Il n'y a qu'une seule contribution dans le catalogue de cette exposition, celle de Lyotard qui est imprimée en italien, en français et en anglais (traduction par Mary Ann Cows).
 - 10 On trouve des lettres de Lyotard à Arakawa datées du 6 février 1994, du 28 septembre 1985 et du 28 août 1986.

l'occasion de discuter le statut de ces pages problématiques. La collaboration reprendra en 1991 à l'occasion d'une rétrospective Arakawa au National Museum of Modern Art à Tokyo, novembre/décembre 1991, et à Kyoto, janvier/février 1992. Le commissaire Koji Takahashi prend contact avec Lyotard à partir de juin 1991 et Lyotard envoie sa contribution « Réserve d'événements spatiaux » début septembre¹¹. Ce texte paraîtra en français, en japonais et en anglais dans le catalogue réputé : *Constructing the Perceiver – Arakawa : Experimental Works* des musées de Tokyo et de Kyoto, à côté des contributions de Koji Takahashi et Mark Haxthausen. Nous reproduisons ce texte majeur en supplément à *Que peindre ?* dans notre volume.

L'intérêt pour Daniel Buren est antérieur à celui pour Adami et Arakawa puisque le premier article qui lui est consacré date de 1978 : « Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren) » dans *Critique* 378, 1075-1085¹². Ces Notes constituent le compte-rendu d'un ouvrage de sociologie et de plusieurs catalogues d'exposition de Buren¹³. Suivent ensuite dans la seule année 1981 trois textes : « Le Travail et l'Écrit chez Daniel Buren. Une introduction à la philosophie des arts contemporains », Limoges, Cahiers du Cric, NDLR, 11-27 (traduit en anglais dans *Artforum*, février 1981); « La performance et la phrase chez Daniel Buren » dans *Performance*, Montréal, *Parachute*, 1981, 66-69 (Actes du colloque *Performance et multidisciplinarité*, octobre 1980)¹⁴; et « Faire voir les invisibles,

11 Lyotard se prépare très minutieusement : il y a des dossiers entiers de notes de lecture. Deux exemples : l'étude impressionnante de A. Zweite, « Arakawa : Versuch einer Annäherung » (dans Arakawa, *Bilder und Zeichnungen 1962-1981*), Hanovre, Kestner Gesellschaft, 1982, a été dépouillée consciencieusement, déjà pour la version de *Que peindre ?* de 1987 ; Lyotard disposait d'inédits envoyés par Arakawa au fil des années, dont la plupart ont été repris dans l'œuvre majeure *Reversible Destiny. Arakawa/Gins*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1997 que Lyotard a encore pu voir en janvier 1997, quelques mois avant sa mort. Nous y reviendrons.

12 On trouve dans les archives un grand nombre de notes dispersées de Lyotard sur Daniel Buren à partir de 1970: en octobre 1970 sur la fonction du musée selon Buren, en mai 1971 « Sur les raisons du décrochage du travail DB » à propos d'une exposition à Guggenheim, des notes rédigées à Los Angeles en janvier 1973, en août 1973 sur la fonction de l'exposition. Lyotard rédige également une liste très travaillée des expositions de Buren à partir de 1971. L'article de 1978 dans *Critique* est l'écho de cet intérêt constant pour Buren qui va durer presque trente ans. En effet, il existe une lettre émouvante d'amitié de Buren, datée du 17 juin 1996 et envoyée de Tokyo, lors de la maladie de Jean-François Lyotard.

13 Essentiellement des catalogues d'exposition: Paris, Yvon Lambert, 1970, The John Weber Gallery, New York/London, 1973, Mönchengladbach, 1975, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1977, Otterlo/Amsterdam/Eindhoven, Kröller-Muller Museum, Stedelijk Museum et Van Abbemuseum, 1976. L'ouvrage de sociologie est *Théorie de l'art sociologique* de Hervé Fischer, Paris, Casterman, 1977. C'est surtout *Limites critiques. Five Texts* des expositions de Paris et de New York/London qui a été la source principale de l'article de *Critique*.

14 A nouveau, les manuscrits autographes de ces deux contributions sont très travaillés. Lyotard a corrigé les épreuves de l'article pour *Parachute* en avril 1981.

ou : contre le réalisme » dans *Les couleurs : sculptures/Les formes : Peintures*, Paris-Halifax, Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, et Presses du Nova Scotia College, 1981. Cette dernière publication est importante puisqu'elle comporte également des articles essentiels de Benjamin Buchloh, de Jean-Hubert Martin et de Daniel Buren lui-même¹⁵. L'article de *Critique* esquisse déjà les grandes lignes de la conception lyotardienne de l'œuvre de Buren (la « pragmatization » de l'œuvre d'art) tandis que *Les couleurs : sculptures/Les formes : Peintures* constitue l'approche la plus subtile de Buren, par sa grande affinité avec la philosophie de l'art élaborée par le philosophe dans les années quatre-vingt. Les deux sections sur Buren dans *Que peindre ?*, sous les titres : *Le site* (314-342) et *L'exposition* (344-376), reprennent certains passages des quatre textes, et essentiellement des articles de *Critique* et *Les couleurs...* Cet intérêt pour Buren de 1979-1981 se renouvelle chez Lyotard en 1989 à l'occasion de l'installation des *Deux plateaux* au Palais-Royal. Lyotard contribue généreusement au volume de Michel Nuridsany, *Daniel Buren au Palais-Royal*, Lyon, Art Edition, Le Nouveau Musée, avec un texte remarquable intitulé « Fûts », que nous reprenons dans ce volume en supplément de *Que peindre ?*

*

Adami, Arakawa et Buren ont en commun d'accompagner l'œuvre d'un *commentaire*. Ils écrivent abondamment, non pas de la prose distante et référentielle mais des mots qui refont les œuvres. On a par conséquent, d'une part, le commentaire des œuvres par le philosophe, puis de l'autre, le commentaire de l'œuvre par l'artiste lui-même. Lyotard ne cesse de penser dans divers contextes le statut du *commentaire* de l'œuvre d'art. Ainsi il invoque le patronage de celui-ci (à propos d'Adami, 186, et d'Arakawa, 270). La plume empathique de Diderot rivalise avec le pinceau de ses héros, surtout Chardin, et Lyotard rappelle comment Diderot entreprend dans les *Salons* la tâche d'une description laborieuse des tableaux qu'il a devant les yeux. Lyotard l'envie, l'admire, louant particulièrement la modestie du talent et l'inquiétude du commentateur de ne pas être à la hauteur. Ce n'est

15 Benjamin Buchloh demande dans une lettre du 14 novembre 1980, après avoir assisté à la conférence de Lyotard sur Buren à Montréal (publiée dans *Parachute*), une contribution pour un projet de publication à l'occasion d'une ré-installation de deux pièces de Buren, *Les couleurs* et *Les formes*, à Beaubourg, et il propose comme date de remise du texte le 1^{er} mars 1981. Cette publication du Centre Pompidou, dirigée par Benjamin Buchloh, contient donc le texte le plus consistant de Lyotard sur Buren (en français et en traduction anglaise), repris dans *Que peindre ?*

pas que la « scène », le paysage par exemple, résiste à la description - ce n'est pas le contenu qui intéresse Diderot mais la « précision incommensurable, incorrigible du dessin », « la disposition plastique » (270), mais même là il faut donner forfait puisque, comme l'énonce Diderot : « les tableaux sont comme de grands muets » (186). Il ne suffit donc pas de « penser à travers les yeux plutôt qu'à voir en pensée », ce qui désavoue le commentateur d'avance. La profusion des mots n'égalera jamais le silence des lignes. Faire parler ce qui n'a pas de voix ne peut que sonner faux. Pourtant – et Lyotard le lit dans l'*Aide-mémoire* d'Adami – l'œuvre invite au commentaire. L'œuvre supplie « aime-moi, parle de moi, parle-moi » (182), l'œuvre s'offre comme une tentation perverse. On ne peut pas ne pas commenter. Quel paradoxe que celui d'Arakawa : « il ne demande pas d'être compris, il demande à n'être pas compris, il ne demande rien » (256). Pourtant le commentaire est nécessaire, à condition qu'il travaille le langage dans l'écriture (112), mais même cette méditation fusionnelle risque d'être trop imposante et d'exproprier, de réduire l'œuvre à la condition de prostituée. Défense de partager avec l'œuvre sa jouissance, ce malaise du rien ne va plus. Lyotard revient sur ce malaise avec plus de clémence dans le texte de 1991 sur Arakawa. Le travail du commentaire se doit « d'ajouter une *affection* à celle, secrète, qui habite l'œuvre » (384). Pas la prétention de traduire, d'interpréter le sens de l'œuvre, mais transmettre avec la générosité de « ce qui accueille l'autre chez toi de façon qu'il soit comme chez lui » (*id.*). Fiançailles de deux affections, celle du commentaire, celle de l'œuvre.

C'est à propos de Buren que la question du *commentaire* s'impose avec le plus d'insistance. Chez Buren « le discours sur l'œuvre est davantage inclus dans l'œuvre » (174), ou encore, « Buren est insaisissable si l'on n'a pas le texte qui argumente l'économie de son travail et sa finalité » (114). Et Lyotard se pose la question : *le logos* n'a-t-il pas gagné sur l'*aisthèsis*, le savoir sur la matière, le discours sur l'inextricable intrigue ? Ainsi les écrits de Buren seraient des « avertissements » de ce que les regardeurs doivent regarder (318). Le supplément d'intelligibilité commande ainsi le regard. Lyotard concède que l'on se trompe aisément en disant que le travail de Buren, l'installation temporaire dans un site, fonctionne en fait comme l'analogie d'une *phrase* qui se réfère à ce site. La phrase langagière n'est pas la « phrase » plastique constituée par les matériaux – elle n'est « phrase » que parce qu'elle obéit à l'axiome syntaxique, aux règles invariables de formation et d'enchaînement (334), *lisibilité*, par conséquent, sans fondement sémantique. Lyotard démontre pertinemment, à propos de Buren, qu'il n'y a pas d'esthétique sans sémantique. La phrase langagière est composée d'unités morpho-phonologiques qui n'ont pas de qualité sensible puisqu'elles ne sont que purement différentielles, selon l'enseignement de la linguistique structurale, tandis que la « phrase

plastique » ou la « phrase musicale » sont consommées sensoriellement, qualitativement. Leur incidence sur l'œil et l'oreille, sur le corps même du regardeur, est immédiate et directe (328). Énoncer que l'œuvre plastique peut être *lue* n'est pas sans danger, et c'est ainsi que la notion bien lyotardienne de *phrase* peut induire en erreur. Discourir sur l'œuvre est une carence plutôt qu'une compétence (360). La compétence « phrastique » est homogénéisante, tandis que le champ des arts n'est pas unifié et « que le regard sur l'ensemble des œuvres ne découvre pas la véracité exclusive et complète du bon point de vue » (360-362). Toutefois, l'*affection* dont parlait Lyotard à propos d'Arakawa, cette affection qui assure la médiation entre l'œuvre et la phrase du commentaire, est systématiquement affaiblie dans le travail (installation plus texte) de Buren qui cultive plutôt « la phrase réflexive sans la médiation d'une participation affective » (364). Il faut ajouter un autre aspect assez démystifiant du commentaire chez Buren : le commentaire n'est pas autant corrélé avec les jeux plastiques de l'œuvre qu'avec ses *effets pragmatiques*. Ce n'est pas l'œuvre, l'installation dans sa matérialité, qui existe pour le commentaire, seuls existent les effets de l'œuvre sur les destinataires. Il s'agit bien de se méfier de cette variante banalisante de la « présence » de l'œuvre d'art. La pragmatique occulte de l'art se montre comme une didactique (« Voici ce que vous devez comprendre de ce que vous voyez », 370), une pédagogie raffinée et rusée mais particulièrement efficace, et pas du tout comme une esthétique. Lyotard remarque que Buren écrit ses textes presque toujours après-coup, tout de suite après l'installation, avant l'ouverture, menaçant par l'univocité du commentaire une vision qui doit tout à une nécessaire cécité.

*

« Le petit Italien nourri de Dante et des Latins »

Valerio Adami, son ordre, sa sévérité. Lyotard ne cesse d'associer « ce classique, ce Toscan » (182) qui est en même temps « le grand peintre pèlerin de tous les musées du monde, l'Ulysse de la culture » (202), avec « les Italiens » (154), Raphaël (100), Piero et Signorelli (228). « Dante et les Latins nourrissent le petit Italien » (202), mais, dans son univers, brillent également : Füssli et Blake pour leur « quelque chose d'auguste » (230), Hodler et Rothko pour les couleurs qui font le deuil de la ligne (222), et Poussin, Poussin surtout, « pour la somptuosité des paysages, et l'intrigue miniaturisée, mise en marge, défocalisée » (214 et 154). Ceci n'est évidemment qu'une contextualisation bien ponctuelle de la « tenue » (158) d'Adami. C'est vrai que sa peinture ne montre que des « scènes de pensée » (230), tant l'articulation, la clarté et l'ordre sont hautement intelligibles (182), tant la force de la

forme du dessin est sévère, et Lyotard cite à ce propos, encore, un mot de Diderot : « Peindre comme on parlait à Sparte » (186).

Les deux textes que Lyotard consacre à Adami en 1983 et en 1985, repris dans *Que peindre ?*, montrent un intérêt certain pour la chronologie et la périodisation (voir surtout 192-208 et 220-224). Il faut concéder que « les périodisations, même nuancées, ne valent pas grand-chose » (196), et il faut voir l'œuvre d'Adami non pas comme une succession de périodes autonomes mais bien plutôt comme « diverses nappes de noms, [qui] viennent flotter en surface l'une après l'autre peut-être, mais dans le fond elles avaient empiété, s'étaient un peu enchevêtrées les unes les autres » (196). Toutefois, « on ne peut ignorer que la ligne s'est déplacée depuis quelque vingt ans » (192), ce qui laisse le commentaire quelque peu égaré. Surmontons toutefois cet égarement « au risque d'être bête » (222). Quatre nappes flottantes se laissent quand même distinguer mais l'esquisse est à grands traits. Première nappe : dans l'ambiance marxisante avant et autour de *mai 68*, la dénonciation « politique » de la *Consommation*, de son aliénation, de ses produits haineux et de leurs effets sur l'âme. La *Camel* (1967) [III. 1] est un article du catalogue de la *Société de consommation*. Cette marchandise abondante, enfer feutré, monde mort, est présentée dans des couleurs genre Pop Art. Seconde nappe : au cours de la décade qui suit, Adami peint sa galerie de portraits des grands modernistes tant admirés de la pensée, de la politique et des arts, comme, parmi des dizaines d'autres, le *Ritratto di James Joyce* (1971) [III. 28]. Il y a de l'admiration dans cet album de héros, une doxographie d'acteurs-penseurs, souvent au travail, un choix qui témoigne d'une exceptionnelle intelligence culturelle, un « trésor de souvenirs jaunés » (196) de notre modernité⁶⁶. Ensuite, à l'époque de la rédaction des deux articles de Lyotard sur Adami, 1983 et 1985, on constate une double réorientation.

16 Marc Le Bot dans *Valerio Adami*, Paris, Galilée, 1975, la première monographie consacrée à Adami, commente les deux premières périodes, surtout la période des portraits. On y trouve d'intéressantes considérations sur les couleurs (le rouge et le vert), la tension entre la ligne et la couleur, une typologie des formants (le cerne et l'aplat, la découpe et le vide), la relation de la peinture à la photographie. Il va de soi que cet essai est passablement daté et ne tient pas compte de l'évolution de l'œuvre d'Adami. Le Bot reprend l'étude des portraits dans sa contribution au catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne (Centre Beaubourg) en 1985 dans « Deux portraits de James Joyce » (176-177). Le texte le plus inspiré de Le Bot concernant Adami est toutefois l'article « Ombre et lumière dans la peinture de Valerio Adami » dans le catalogue *Adami. Peintures et dessins à Aix-en-Provence, Cloître Saint Louis, 1984 (Présence contemporaine)*, 7-13, où Le Bot étudie la figuration et l'iconographie (les corps morcelés, le visible fragmentaire) dans l'œuvre d'Adami, et on y découvre inchoativement un accent lyotardien : « La peinture [d'Adami] en appelle à quelque chose qui se dérobe dans le visible. Elle qui se donne à voir avec éclat, en appelle à un invisible qui marque le visible qu'elle est, par son absence » (7). Mais l'importance de cette belle étude consiste dans la mise en rapport de la ligne et de l'ombre chez Adami : « Le visible est étrangement présent dans la peinture d'Adami. Sa présence y est faite de ses couleurs intenses et de ses délinéations qui tranchent. L'étrange est son surgissement qui rejette dans l'invisible la part des ombres » (10).

Troisième nappe : d'une part, Adami redécouvre le charme des fables, sous l'égide d'Ovide, dans une temporalité hors du temps des Anciens. D'autre part, l'artiste homologue cette descente vers les Anciens avec un retour vers une enfance enfouie en exploitant picturalement les métamorphoses du *désir* et les souvenirs d'amours souvent impossibles et agonistiques (*Accouplement trouble*, 1980 [III. 31]); voir également *Reclining Nude*, 1984 [III. 12]). C'est évidemment l'Adami qui fascine Lyotard dans *Que peindre ?* Toutefois, ce qui est remarquable est que Lyotard prévoit une nouvelle *Wendung* qui s'est réalisée au cours des vingt-cinq ans d'une production immense d'Adami après 1985. C'est la quatrième nappe : Lyotard constate qu'Adami semble se retirer du *désir* pour vouer son œuvre au *sentiment*, un peu à la Kant (224) : le sentiment esthétique comme indépendant de toute tendance, dans la neutralisation du désir, sur fond d'une *anamnèse* de l'irré récupérable [III. 2, *Davanti alle betulle (Fantasia)*, 2005 ; III. 3, *L'angelo*, 1992 ; III. 4, *I concerti delle stagioni (Vivaldi)*, 2004]. Ce qui est montré est la douleur du destin, dans le représenté évidemment mais affectant le représentant par des lignes convulsives, des couleurs brûlantes, le deuil et la sage mélancolie, sous mille formes, inépuisable. On dirait que le *dessin* d'Adami saigne et saignera à l'infini.

*

C'est bien du *dessin* qu'il s'agit chez Adami, ou plutôt de la suite *ligne/trait/dessin* avec en position critique la *couleur*, et les deux écrits que Lyotard a consacrés à Adami mettent bien en scène ces accents essentiels de la pratique adamiennne et de son écriture réflexive. Les écrits majeurs d'Adami sont d'ailleurs en parfaite concordance avec les intuitions centrales de *Que peindre ?* Il est vrai que Lyotard a puisé dans l'*Aide-mémoire*, le carnet de notes qui couvre la période de septembre 1982 à juillet 1985, mais il n'a pas pu connaître le corpus essentiel des écrits d'Adami rassemblé dans *Dessiner. La gomme et les crayons*¹⁷. Une anthologie d'aphorismes d'Adami que nous confrontons avec la réflexion lyotardienne devrait montrer la proximité intellectuelle du philosophe et du peintre.

La ligne. C'est certain : tout commence par la ligne, *la ligne adamiennne* (144), et Lyotard lamente : « [Je voudrais] arriver à dire *ce qu'est la ligne*. Mais ... elle devance le commentaire et lui échappe ». La ligne est parée d'une auréole de *sainteté* - la sainteté, c'est l'innocence du « me voici », une « nudité », une infaillibilité, et

17 Valerio Adami, *Dessiner. La gomme et les crayons*, Paris, Galilée, 2000 (traduit de l'italien : *Sinopie*, Milan, SRL, 2000). Lyotard n'a pas pu connaître ce livre (Lyotard n'est mentionné qu'une seule fois dans *Dessiner*, à la page 19) mais Lyotard cite souvent l'*Aide-mémoire*, préfigurant le livre de 2000, et publié par Alfred Pacquement dans le catalogue du Centre Georges Pompidou, Coll. Musée National d'art moderne, décembre 1985, où le second texte de Lyotard sur Adami a paru.

Lyotard insiste (188) : une sainteté comme cruauté d'un trait de lame, d'une trace rencontrée dans le désert. Sans doute la ligne est une idée de l'imagination, non de la mémoire, un signe de vie quand même (210), oui, et voici ce qui importe : la ligne, c'est un partage, et chaque part est séparée certes mais touche l'autre ; elle est participative. Avec la ligne on est dans le désert, on l'a dit, mais la ligne, tribunal qu'elle est, délivre du désertique *absolu*, elle transcende le vague et l'infini, fragile minimum de sens, elle provoque le passage de la virginité sainte vers les volumes du dessin. Et Lyotard, en empathie avec Adami, est intarissable sur les intrigues de la ligne qui pourtant n'a rien de la volonté productive, de la domination des matières, de l'encadrement diégétique, rien non plus de la figure, de la figuration, du figuratif, ni de la représentation en général. Et une certaine « subjectivation » ne se fait attendre. La ligne est une *demande* et/ou une *réponse*, elle porte une responsabilité, elle est habitée d'un désir, elle a une puissance infinie, nerveuse, « la ligne est la vie de la lettre, son rythme, et en même temps sa mort, son effacement, comme dans une signature » (190).

La philosophie lyotardienne de la ligne est bien proche de la réflexion d'Adami dans son écrit, même si le peintre accentue plus explicitement le rapport de la ligne à *la main* et son corps, voyant dans le trait de la ligne essentiellement une « confrontation *tactile* ». Voici une petite « anthologie » adamienne sur la *ligne* constituée de fragments de *Dessiner*.

La ligne grandit à *l'intérieur de moi* et j'ai pour elle un grand respect (104). On ne tient pas un crayon comme l'on tient un pinceau. ... La ligne est un point qui a bougé précédemment en nous, et son mouvement est lent (33). Il existe une ligne du désir qui précède le fait de voir ; le dessin d'un objet délivré du temps. Le désir est la cause première de l'acte de dessiner, le moment de la révélation (172). Passé simple, présent, futur et conditionnel sont les étapes et les mouvements qu'une ligne accomplit, en passant de la *mémoire* au papier, de la *mémoire* au *désir* et à la comparaison (91). La ligne tend vers un but immobile. Les figures s'adaptent à *l'instinct*. C'est le caractère qui impose le choix d'un ton ou le mouvement (53). Chaque ligne a besoin d'un contenu, et c'est avec l'expérience que nous en avons, que la main dessine (147).

Toute ligne finie devient *infinie* si elle est divisée à l'infini, etc. (9). Chaque ligne définit deux *champs*, un espace concave et un espace convexe (21). Beaucoup de choses dépendent de [la ligne], déesse des divorces et des unions, ligne de démarcation entre les territoires opposés, système de ressemblances, frontière pour contenir l'expansion des couleurs (104). Le volume est essentiellement un attribut de la ligne (45).

La *main* pense à travers le sens du toucher, la ligne avancera en se construisant ainsi sur les mouvements de la main, et celle-ci agira pour que la ligne prenne connaissance d'elle-même dans la rhétorique (138). La tâche de l'œil est de dépouiller et de corriger la *main*, de trouver des lignes droites, des angles, des courbes, etc. (95). Si la peinture dessine des *corps*, c'est pour

explorer espace et temps, l'espace et le temps de l'existence, ainsi les objets d'usage quotidien, ajoutés au corps, engagent-ils à une confrontation *tactile* avec le temps présent, etc. (114).

Le dessin. Cette apologie de la *ligne* s'élargit ensuite vers le *dessin* qui est sans aucun doute « l'organe génital » de l'art adamien¹⁸. La ligne est droite, angulaire, serpentine, son geste repart toujours d'un nouveau commencement vers son accomplissement qu'est le dessin. Mais Adami ne cultive pas le dessin comme un principe conceptuel d'organisation, de structuration de l'espace, d'architectonique (156), même si le dessin est une manière de dompter la profusion des lignes en vue d'une forme, en fait en vue d'une œuvre (184). Avec le dessin, l'artiste sort du possible et entre dans l'actuel, dureté du dessin à l'égard de la sainteté tendre de la ligne. C'est ainsi que l'artiste qui lève son crayon sur le papier capte le *signe de vie* dans le trait persistant du dispositif qu'est le dessin (210). Et encore, ce point de vue de Lyotard sur Adami dans *Que peindre ?* est largement confirmé dans *Dessiner*. Nous pourrions citer d'innombrables extraits. Adami évoque bien pertinemment dans ces fragments la « révélation » du dessin, le rôle de l'imagination et de la mémoire, la « dimension spéculative » du dessin, insistant sur la force génératrice de la main (« la main raconte au crayon les caresses et les formes vécues ») et le toucher comme « contre-temps » de la vue...

18 Valerio Adami fonde en 1996 un Institut du Dessin, une fondation européenne à laquelle collabore Jacques Derrida, Daniel Arasse, Luciano Berio, Carlos Fuentes, Paolo Fabbri. Les actes de la séance de fondation sont publiés par Skira en 1996 à Milan et les textes se retrouvent dans les *Annali della fondazione europea del disegno* (a cura di Amelia Valtolina), Milano, Mondadori, 2005. Dans la brève adresse de Derrida, intitulée « Le dessin par quatre chemins » (3-5), on lit : « Le dessin a toujours été plus que le dessin. S'il a toujours requis l'art et la technique – indispensables – du dessinateur, il a toujours signifié autre chose. ... Pour mettre le dessin au carré, voici quelques lignes de force : *dessiner, désigner, signer, enseigner.* » Daniel Arasse, dans les mêmes *Annali*, sous le titre « La mémoire du dessin », fait état de la conception du dessin dans la Renaissance, surtout chez Léonard (le dessin comme père de trois arts, peinture, architecture et sculpture) et il évoque « l'enfant de Hegel qui jette des cailloux sur la surface d'une eau dormante pour y voir se former des cercles mobiles et concentriques, et porter dans le monde la signature de sa propre présence » (14). L'enfant de Hegel est évidemment le prototype du dessinateur. Voir également un entretien de Valerio Adami avec Paolo Fabbri dans *Valerio Adami. Couleurs et Mots*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2000, où Adami déclare sans ambiguïté : « *Tout commence dans le dessin.* Mais où commence le dessin ? Oui, sa source est un point qui devient ligne, mais il y a aussi un autre dessein, le projet d'une idée qui se forme dans le dessin et se révèle dans un effacement continu avec la gomme, par les différents stades de la 'vision'... Quand je dessine, je dois partir de la forme qui est la plus proche de moi, le dessin commence par ce premier plan – la couleur, au contraire, part du plan le plus lointain, elle ne peut que se présenter dans le plus lointain, dans la lumière du ciel, etc. Tous mes dessins sont dans la tradition de la forme close : un point qui revient sur lui-même. [...] C'est plutôt *donner au dessin une forme tactile*, se retrouver dans le corps qui est devant nous, *devenir ce corps même* » (83).

Ainsi le bon Dieu a-t-il donné aux Italiens la semence du *dessin*, un dessin né de la côte de Raphaël (122). Le dessin [est] *l'organe génital de mon tableau* (95). La vache à lait de la peinture ayant été tellement traitée, je suis revenu à la vache du dessin (115). Tous ces dessins ne sont que les fruits de saison de l'arbre que nous sommes (186). Le dessin est la réponse à un système de désirs intimes, de secrets d'alcôve, je dessine l'instant qui fuit, les contrastes et les couleurs (103). Mon dessin naît du « corps »... La pointe du crayon devenue la lampe qui éclaire le chemin dans l'obscurité (165). Le dessin invente pour dépasser le vrai et revient, au contraire, en arrière, inconsciemment, vers les couches les plus primitives (141). Dessiner, c'est traverser le pont tendu entre voir et comprendre. [...] Dans le dessin, il y a quelque chose des douleurs de l'accouchement (144). Mon engagement de fidélité aux règles du dessin, mais cela concerne plus l'éthique que l'esthétique (127). Je cherche dans le dessin les équivalents du passé simple, du présent et du futur... (33). Dessiner, c'est jeter des cailloux dans l'eau. Le dessin commence à partir d'un point que le crayon pose sur la feuille, comme une pierre qui, tombée dans l'eau, engendre des cercles concentriques. ... Mais il y a un moment extraordinaire dans le dessin, le moment où il se « révèle » (91).

Le dessin est une monade (120). La vue aussi est une ligne entre l'objet et l'œil, qui s'enroule rapidement et forme un écheveau en nous, et c'est le dessin qui le déroule, le défait et le réordonne sur le papier, etc. (115). Dessin et *imagination* sont des jumeaux (88). Ce n'est qu'au moment du dessin que vient à l'esprit un matériel inattendu, fait de souvenirs, d'expériences personnelles, d'associations, etc. (15). Un dessin n'est fait que des lignes tracées, ni plus ni moins. Le spectateur ne doit pas le compléter en se référant à ce qu'il représente. Fixer une forme est quelque chose qui a lieu dans la *mémoire* (22). Dessiner de *mémoire*. La mémoire est un modèle qu'il faut regarder comme l'on regarde un paysage (48). J'ai la preuve que mon dessin n'a pas pleinement confiance en son auteur et qu'il me veut, à tout prix, plier à son vouloir. L'idée change en traversant le dessin (48). Un dessin qui est un médiateur entre ce qui apparaît et ce qui n'apparaît pas. Deux mondes distincts et fondus ensemble (126). La dialectique continue entre le faire et le défaire de la forme qui est la nature vraie du dessin. Différent en cela des autres « écritures », le dessin est toujours une *matière vivante* (126).

La dimension spéculative du dessin tient à sa capacité à révéler le secret qui se cache dans la forme des choses (162). Mon dessin est un relais d'idées ; ma ligne est pathétique dans sa forme et dans sa trame ; elle manifeste son pathos là où le dessin finit et où mon tableau commence, etc. ... Mais le danger nous guette au tournant, parce que *l'expression est l'ennemie du dessin* (143). Le dessin, présupposé de l'image, place devant elle-même la raison comme volonté de la pensée finie (119). Dessiner est une manière de *connaître*, non une façon de vivre. ... Les premiers pas d'un dessin se font dans l'état prénatal de chaque chose, dans le préfiguré. ... Nous suivons la ligne d'un contour depuis le système nerveux d'un auteur jusqu'à son exaltation (19). Pour bien dessiner, il faut des gestes larges, je dirais dans le style d'un joueur de tennis... Une fois trouvée l'amorce d'une *idée*, il faut continuer sans dévier et sans s'arrêter (48). Des centaines de formes et de pensées tournoient sur une feuille de papier, le dessin les arrête au moment où ce qui est vu devient pensée et où la pensée redevient ce qui est vu (113). Toujours suivant deux pensées, la mienne et celle du dessin (13).

Au-delà de l'imitation, le dessin s'informe des noms et des apparences qu'a reçus l'objet, et c'est avec le *toucher*, et non avec la vue, qu'alors il s'insinue entre eux. Ainsi *la main racontera au crayon les caresses et les formes vécues*, lui dira ce qu'elle a appris au contact des idées (163). Une larme sort du crayon. Paradoxe entre l'œil et la main. Dessin=Dessein... (87). En dessinant, les passions remontent du papier, à travers la pointe du crayon, jusqu'à notre *main* ; c'est ainsi que l'on progresse au fil du crayon... Je voudrais dire que le dessin est connaissance, que donc il n'exprime pas mais qu'il signifie (129). Quand le sens plastique d'un objet et notre *sens tactile* correspondent parfaitement, il se forme une ligne de démarcation ; là est le dessin et sa conclusion (84). C'est ainsi que j'agis quand je dessine : je me place devant un « intérieur avec figures », par exemple, et je le pense tel qu'il est. C'est-à-dire que je ne fais pas que le regarder : je le pense tel qu'il est. ... Ma *main* suit ce parcours privé, organise ces élans en donnant de nouvelles formes objectives à l'objectivité dont elle fait partie (17). Côte à côte, volonté de voir et volonté de l'idée. Et, dans cette confrontation, la *main* dessine (82). La *main* suit son propre parcours qui se détache de nous, mue par une énergie qui se trouve dans le signe lui-même et qui se retourne, à la fin, contre l'auteur. On quitte un dessin quand on pense à ajouter le mot fin – la ligne d'arrivée ce sont des points de suspension (31). Le dessin qui compte vient du toucher plus que de l'œil. ... De nature tactile, etc. Le caractère tactile de mon nouveau dessin vient de tout ce que mes mains ont trouvé. Je voudrais m'appeler Désir et signer ainsi mes tableaux. ... Le toucher contredit la vue. Lorsqu'on touche un corps, on a une image différente. La couleur ne se perçoit pas au toucher, mais elle a en elle-même des valeurs tactiles (98). Quand le dessin perd sa volonté propre et qu'il n'est plus qu'un de nos signes intérieurs, la *main* ne peut plus serrer le crayon (114).

La couleur. Apologie de la *ligne*, éloge du *dessin*, reste la « critique » de la *couleur*. Avec et par la couleur, il y a retrait du trait et du dessin. Le trait va tout seul, s'impose comme s'il sortait du papier, mais si l'artiste fait un pas vers la toile colorée, une tension s'installe entre l'esquisse du dessin et l'éclaircissement par les lumières des couleurs (216). Lyotard n'hésite pas à affirmer : « S'il y a du *visible*, on le doit plutôt à la *couleur qu'à la ligne* » (210). Il est vrai, comme le philosophe le note, que « les couleurs chez Adami *obéissent aux lignes* » (*id.*) bien que la ligne perde quand même, à cause de la couleur, quelque peu sa sainteté, puisque la main du dessinateur et son regard se conjuguent et que le regard profane donne de la mémoire à la main. C'est certainement le cas chez Adami, constate Lyotard, Adami le classique, chez qui « la ligne prescrit à la matière le souvenir des proportions » (*id.*). Le prescripteur, c'est la ligne, il est vrai, mais la « critique » vigoureuse de la couleur à l'égard de la ligne chez Adami est aussi constitutive. Il y a entrelacement tensif de la ligne et de la couleur, jamais trahi au cours de ces quarante ans de production.

Lytard est fasciné par cet entrelacement, et il nomme cette tendance à se plier à la sainteté de la ligne/du trait malgré la tension constitutive avec le moment critique cristallisé dans la couleur : le *retrait vers la franchise* (180). On reviendra sur le philosophème de la *franchise* dans ce qui suit. Voici quelques extraits de *Dessiner* sur « la couleur comme critique du dessin¹⁹ » où Adami insiste de nouveau sur la dimension tactile de la mise-en-couleur.

La voix du dessin se trouve dans la couleur. Ainsi la couleur peut-elle précéder la forme (27). La couleur renverse le dessin et vice-versa... (130). *Dessin et couleur* font donc respectivement la trame et la chaîne du tableau qui nous dit à son tour : je ne suis que cela ! (149). Dessin et couleur sont eux-mêmes les définitions d'un langage et l'art commence dès qu'il dépasse ses définitions (27). Mais si le dessin fait tout pour se séparer de son auteur, la *couleur*, elle, cherche, au contraire, à se réunir à lui. C'est avec la couleur que je mesure l'espace ; je voudrais, en somme, soustraire la couleur à son rôle d'adjectif et en faire un substantif (145). La couleur est une valeur plastique, la ligne un état d'âme. La couleur est une greffe sur le tronc du dessin (30). Le contour et le modelé sont toujours dans le dessin mais la couleur est aussi une denrée de première nécessité (43). Dans l'atelier, je prépare les couleurs à l'avance, l'une après l'autre, en un grand nombre de mélanges, puis je les choisis et je les accorde. C'est à la couleur de recycler les scories du dessin... Ainsi je procède comme si j'utilisais un traité d'harmonie – des échelles chromatiques (25).

Une couleur chaste et pure est toujours sans ombre, le ton est l'âge, la vie... (26). La lumière apparaît. Il redevient *couleur*. La scène se déploie sur des horizons fermés dans les limites du tableau, et c'est dans ce lieu précis que se tisse un filet de lignes et de couleurs qui va à la pêche de nos pensées (65). La couleur est une source de lumière dans les choses dont dispose un tableau, les choses ont leur aura : l'accord de la couleur, etc. Autour, il y a des couleurs mineures, d'une intensité inférieure, mais toujours source de lumière, qui se combinent harmonieusement, etc. Les objets du tableau ne s'imprègnent pas de lumière, mais ils la créent... (106). Lorsqu'une surface entière fut recouverte par la couleur, c'est alors que naquit l'idée de l'art (46). La couleur est en ce que l'on pense, non en ce que l'on voit (44). Et on peut dire de la couleur que ce n'est pas un reflet mais une invention, et voilà sa force, elle s'impose à l'espace qu'elle occupe (75-76). La loi du dessin est la mémoire ; de la couleur, l'état d'âme. [...] Dans le champ de la couleur se trouve la nature. La couleur est une critique de la forme. [...] Le « vrai » volume d'un corps résulte des seuls jeux de la ligne et les parties dans l'ombre ne peuvent donner que l'effet d'un « faux » volume (112).

19 Adami, dans son entretien avec Daniel Arasse (voir *op.cit.*, note 18), déclare : « Sans couleurs, on ne peut pas peindre... Stravinski ne pouvait pas composer sans avoir un clavier devant lui. La couleur est devenu mon clavier. Moi aussi, je travaille sur mon clavier : je ne cherche pas un joli violet, un joli rose, un joli vert. Chaque couleur doit correspondre à un état d'âme, à une expérience des sens – de la même manière qu'on reconstruit son enfance à partir d'une odeur [...] » ; Arasse demande : « Quelle est la fonction de la ligne par rapport à la couleur ? » ; réponse d'Adami : « Étant aussi dessin, *la couleur critique la ligne...* » (53 et 57). Dans l'entretien avec Paolo Fabbri (dans le même livre), Adami note : « Tous mes tableaux sont précédés par un dessin, mais *la voix du dessin se trouve dans la couleur*, et donc la couleur peut aussi précéder le dessin... Un dessin peut naître sur une émotion de couleurs, et le souvenir d'une couleur est souvent le point de départ » (76).

Le tactile apparaît en même temps dans le signe et dans la couleur (88). ... Tout se passe entre la vue et le toucher (88-89). Le sens de l'odorat dans la couleur (82). Le sens du toucher trouve sa place dans le concert des contrastes... Le dessin est la figure, figure représentée, figure refigurée... Alors que la couleur, elle, stimule et provoque pour inspirer, chez celui qui regarde, des émotions et des sentiments. ... Sur des fonds de couleur tombe la broderie du dessin, un deux trois... S'adressant aux deux sens, les choses parlent en même temps au toucher et à la vue, et découvrir leur dialogue est notre métier, etc. (112-113).

*

Il nous semble que la conception sous-jacente de l'acte de dessiner/peindre chez Adami est lucidement présentée dans *Que peindre ?* et il convient de comprendre l'ajout fondamental de la réflexion lyotardienne aux intuitions exprimées dans *Dessiner*. Comment l'œuvre d'art est-elle évoquée avec cohérence par Adami ? Voici d'autres extraits, pêle-mêle :

Ma « petite voix intérieure », celle qui fait bouger la main et les yeux (161). « Peindre comme on parlait à Sparte » (Diderot) (48). Ce qui compte, c'est la clarté des règles du jeu (20). Donnons-nous comme règle *d'éviter les émotions* trop personnelles (49). Ce n'est pas le rôle de la peinture que de susciter de fortes émotions (134). Redonner une priorité au *sujet*, cela veut dire percevoir le tableau comme raison (78). Tout ce que nous voyons a un terme, le contour est le terme de notre corps et la forme close d'une figure ou d'une idée est son terme. L'objet traverse l'œil et se présente à l'esprit qui tisse un ensemble d'informations (61). J'appelle « sinopie » les substrats d'associations, d'intentions, de présent et de passé, de souvenirs, etc. qui est si important dans la genèse des formes d'un tableau. Ce processus met la pensée en mouvement et, à son tour, la pensée met la main en mouvement (9). La « touche » n'a rien à voir avec l'expression. Pour bien dessiner, l'œil doit précéder la ligne, et le crayon, la main, le poignet, le coude et l'avant-bras suivront fermement encastrés les uns dans les autres, sans avoir de mouvements indépendants, etc. (90). La vie d'un tableau commence quand la vie du peintre s'efface (121). Je peins en prose, mais parfois quelques vers m'échappent. Il vaut mieux être en désaccord avec le temps privé. Mieux vaut l'ordre alphabétique que l'ordre chronologique, etc. (121). Se détacher de l'artiste : à cette seule condition l'art peut naître. Ainsi la poésie est-elle dans le poème plus que dans le poète (153).

L'important n'est pas d'élaborer de nouvelles possibilités de la vision, mais d'*éclaircir*, d'*organiser...* (10). Une incessante conscience structurelle est nécessaire (11). Cette dynamique organique est ce qui pour moi signifie l'acte : le processus même de la *vie*, [...] le caractère organique de leur agencement (12-13). Si l'homme ne se sent pas à son aise dans son corps, l'art subit une perte de symétrie (22). Le véritable auteur de mes tableaux est la *tradition* à laquelle j'appartiens (89). La peinture m'intéresse quand elle cesse d'être sensible (21). Chercher dans la mémoire et comparer ce que l'on trouve avec ce que l'on voit (22).

Le virtuose et l'esthète s'expriment avec leur *main*²⁰ (125). La concentration est le sens tactile qui transporte notre corps dans la chose que nous regardons. [...] C'est par l'addition de la tête et du cœur, qui sont par ailleurs la mémoire et l'intuition, que nous mettons de l'ordre dans les parcours de la main sur la toile (164). Pour mieux voir chaque chose, on peut fermer les yeux et tendre les mains (22). Dès qu'un signe touche²¹ le papier, il n'appartient plus à son auteur ; il serait bien de fixer notre attention sur tous les signes que trace une main (83). Il y a plus de connaissance dans la *perception tactile*, et la preuve se trouve dans nos mains, dans le sens du toucher auquel on parvient, et qui conduit à la plénitude d'un espace où les pleins et les vides se présentent à nos yeux unis en ce tout unique et invisible qui est notre mémoire (175). Si nous maîtrisons bien les outils, gomme et crayon, silence et attention, la tête aura confiance en la *main* (179). Le « mouvement » qui était dans la main du peintre se retrouve dans les yeux de celui qui regarde (135). L'expression ne se trouve pas dans la matière, mais dans le sens du toucher et dans la volonté de voir (94).

-
- 20 On trouve dans un entretien intéressant de Jacques Derrida avec Adami (*op.cit.*, voir note 18) un ensemble de considérations concernant la *main* du dessinateur/peintre. Nous citons le paragraphe entier pour sa pertinence : « Il convient de rappeler [...] que tu es avant tout un dessinateur – tu veux l'être, et que tu as un respect extrême, parfois jusqu'à l'intolérance, pour l'art et la discipline du dessin. Tu es également peintre, bien sûr – mais un peintre pour qui le dessin prime. Un peintre qui ne serait pas d'abord un dessinateur, ne parlait pas de la main comme tu viens de le faire. La main elle-même, c'est non seulement l'organe des manœuvres, manières ou manipulations [...] mais aussi un thème majeur de tes dessins. J'ai tout de suite été frappé par la récurrence des mains dans ton œuvre, dans tous les gestes possibles du quotidien. [...] Sa main, je la vois volontiers comme ce qui dessine, comme la main dessinante, comme la main dessinée, c'est-à-dire montrée, mais aussi comme la main jouant, rythmant, comme sur un instrument de musique ou dans le mouvement d'un chef d'orchestre » (31 et 34).
- 21 Un autre entretien dans le même livre (*op.cit.*, note 18), celui de Daniel Arasse avec Adami, revient sur le thème de la main et du toucher. Valerio Adami : « ... Stimulé par la *mémoire tactile de sa main*, le peintre, qui a sans doute caressé le corps de sa maîtresse, commence à dessiner l'objet et finit par représenter sa vérité » ; Daniel Arasse : « Implicitement, tu viens d'évoquer cette relation entre 'toucher' et 'voir' qui est au cœur de la peinture classique, de sa pratique et de ses effets. [...] Or, avec ce que tu viens de dire sur la mémoire tactile de la main qui, une fois débarrassée du modèle, peut atteindre sa vérité, j'ai l'impression que tu te situes au sein de cette dialectique entre désir de toucher et désir de voir » (51).

Il convient donc de se détacher de l'expression, de l'émotion de l'artiste pour qu'il y ait art. L'acte artistique est vital, organique, et se façonne sur le fond d'une « mémoire » par la « touche ». Le crayon *dans la main*, c'est bien ainsi que l'œuvre est générée. Pour la complétude, Lyotard offre une belle glose : il entend le *punctum* de l'œuvre adamiene comme une tension qui soumet la *ligne/trait/dessin/couleur* à la *franchise* (retrait/tenue). Cette position est authentiquement lyotardienne et se distingue de l'ensemble des commentaires d'écrivains²², de philosophes²³ et de critiques d'art sur l'œuvre d'Adami²⁴. Ce syntagme, « la franchise²⁵ », que Lyotard

-
- 22 En 1970 déjà, un texte sublime de Carlos Fuentes, « Portrait d'un peintre », Paris, A. R. C. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1970, 19-30 ; de même Italo Calvino, « Quatre fables d'Esopo pour Valerio Adami », Paris, Catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne (Centre Beaubourg), 1985, 186-187 (repris dans le catalogue de l'exposition de Milan, *Adami*, Milano, Electa, 1986) ; encore un texte bien savant d'Octavio Paz, « La ligne narrative » dans le catalogue de l'exposition Adami, Paris, Galerie Lelong, 1991 (*Repères. Cahiers d'art contemporain*, 77 [texte repris en anglais et en finlandais dans le catalogue d'une exposition à Helsinki, Galerie Forsblom, 1992]) ; un autre texte d'Edouard Glissant, « Les entrées de l'artiste » dans le catalogue de l'exposition *Valerio Adami. Préludes et après-ludes*, Paris, Galerie Templon, 2004 (se trouve dans le même catalogue *Stanze* un écrit récent d'Adami où il reprend certains de ses thèmes préférés : le dessin entre la nature et l'imagination, le statut tactile de l'œuvre d'art...).
- 23 À part *Que peindre ?* de Jean-François Lyotard, un autre écrit philosophique sur Adami est bien connu. Jacques Derrida publie dans la série *Derrière le miroir* (mai 1974, 214), à l'occasion d'une exposition Adami dans la Galerie Maeght, « +R (par-dessus le marché », repris dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, 169-209. Ce texte se retrouve dans le catalogue de la grande exposition Adami au Musée national d'art moderne (Centre Beaubourg) de 1985, dans le même recueil où on trouve le second texte de Lyotard sur Adami.
- 24 Seul le *Adami* de Philippe Bonnefis est vraiment attaché à celui de Lyotard. Nous ne pouvons pas ne pas citer cette belle écriture de Philippe Bonnefis à propos d'Adami : « *Ligne*. Comme le bâton de Moïse : le crayon. A peine a-t-il touché le papier, qu'il devient un serpent. Qui a faim, qu'il faut nourrir de pensées, de souvenirs. Qui a peur, prompt à regagner son trou à la moindre alerte, et, quand tout va bien, qui n'en fait qu'à sa tête. Susceptible, alors, de toutes les transformations (de toutes les mues). ... *Couleur*. Couleur, coulure. La couleur est ce qui coule. Tout le malheur des peintres vient de là. De ce qu'elle coule. Car couler, c'est se répandre. Quand le tonneau coule, c'est que le tonneau fuit. Quand le bateau coule, c'est qu'il a pris l'eau. Un tableau peut couler. Qu'en cèdent les coutures, adieu cimaises ! J'appelle 'coudre' (attacher au moyen d'un fil ou de plusieurs) ce que Valerio Adami appelle 'dessiner' (fermer au moyen d'une ligne ou de plusieurs). J'appelle 'coutures' les longues cicatrices qui vont serpentant à travers la feuille. Un dessin est un corps couturé » (« Prose pour Adami », dans *Adami. Tableaux de lecture/Quadri di lettura*, Volumi dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Milano, Silvana Editoriale, 2011, 13). Le livre récent de Bonnefis sur Adami (*Valerio Adami. Portraits littéraires*, Paris, Galilée, 2010) passe en revue quarante-sept portraits dessinés par Adami, sans vraiment en faire une typologie mais avec une fine sensibilité pour le « style » adamien. À côté de cet écrit bien empathique de Bonnefis, on mentionne en plus la monographie plus datée de Marc Le Bot (voir note 16). Il existe en plus des dizaines de catalogues d'expositions d'Adami qui contiennent en général des préfaces ou introductions de critiques d'art, souvent éclairantes. Nous mentionnons seulement les noms des grands « experts » d'Adami très présents dans ces catalogues : Henry Martin, Alain Jouffroy, Hubert Damisch, Marc Le Bot, Jacques Dupin, Daniel Arasse, Paolo Fabbri.
- 25 Le terme de *franchise* n'est pas facile à comprendre dans son sémantisme global. Le *Robert* donne la double définition de « Se dit de certaines exemptions ou exonérations » d'une part et de l'autre « Qualité d'une personne franche ; droiture, loyauté, sincérité ». *Littré* est plus subtil : « Etat de celui qui n'est assujéti à aucun maître ; liberté, immunité, exemption,... . Sincérité avec laquelle on parle à autrui » et *Littré* ajoute, de façon bien intéressante et pertinente : « Franchise de pinceau, franchise de burin, travail facile et hardi du pinceau, du burin ».

reprend dans le titre de son second article de 1985, combine le sémantisme de *retrait* et de *tenue*. Le dessinateur, l'artiste tout court, *se retire* et se retourne : pas de volonté ni d'intelligence, pas de collectivité ou de communauté, pas d'émotion ni de sentimentalité, pas de technique, pas de projet, pas de moi, pas d'acte, pas d'intrigue, mais la *prégnance* d'avant l'acte et la sujétion, là où la matière prend forme. Cela correspond à ce mouvement de *retrait*, la mise en lieu d'une *tenue* que Lyotard appelle « tenue plastique » (220), et donc : *la franchise requiert une tenue*. L'artisticité n'est ni expressive ni intérieure, tout se passe avant le clivage : « la tenue est ce qui tient l'impossible emplacement des formes ouvert, libre » (*id.*), lieu de la *franchise*... La *franchise* ne requiert pas seulement un lieu mais également une tenue, la tenue de la droiture et de la probité, sans les illusions des apparences et les ruses du *logos*. Lyotard, en lisant Hölderlin, conclut : « Aux extrêmes de l'intrigue, la simple *présentation*, la *franchise* du ici et maintenant, révélée par le défaut de dieu » (234). La triade *ligne-trait/dessin/couleur* est dominée, contrainte par la tension *retrait/tenue*, cette contrainte ou domination étant la *franchise*, qui règle le régime de présentation de l'œuvre d'art. Le point de vue lyotardien sur l'œuvre d'Adami est bien particulier et hautement spécifique, ne pouvant être homologué avec aucune autre théorisation alternative, précisément à cause de la dominance de la *franchise*²⁶.

*

26 Ce qui est facile à démontrer avec deux exemples. Alain Jouffroy, dans « Valerio Adami ou la guerre de chaque instant » (*Adami*, A.R.C. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1970, 63-68) et surtout dans « Adami. Une reconquête moderne de l'espace classique » (*Adami*, Malmö, Edition GKM Siwert Bergström, 1989, 8-25) : « Je soupçonne Adami de ne jamais désespérer, au-delà de la peinture, du pouvoir infini de renouvellement de la raison. Croyant à la peinture, il croit à la rationalité du changement, fût-il, brusque et sans justification apparente. Le sérieux extraordinaire de sa peinture prouve qu'il ne veut céder, par cynisme ou découragement, ni aux exigences commerciales de décoration fonctionnelle, ni à aucune espèce de dérision intellectuelle et politique » (20-21). Jouffroy voit en Adami un moderniste, un humaniste classique : « Le mythe artificiel [...] de la 'fin' de la modernité, et donc du 'post-modernisme', a brouillé les pistes par lesquelles il convient d'accéder aux tableaux d'Adami » (8). Il est évident que Jouffroy n'a pas perçu la mise en abîme de l'œuvre d'art, comme c'est le cas dans l'approche lyotardienne. Le commentaire de Michel Onfray dans sa monographie *Le Chiffre de la peinture. L'œuvre de Valerio Adami*, Paris, Galilée, 2008, constitue le second exemple. Une seule citation polémique et acerbe montre une mise en question radicale de l'approche lyotardienne : « Le XXe siècle a fourni un contingent considérable de ces nouveaux prêtres emberlificotés dans le registre théologique jetant leur dévolu sur de malheureux artistes qui n'en pouvaient [plus]. La sophistique phénoménologique, la rhétorique structuraliste et le *charabia de l'indicible* se partagent presque exclusivement le paysage en matière d'écriture sur la peinture. Et toutes ces métastases procèdent d'une même tumeur platonicienne : l'Idée, le Concept, l'Être, l'Essence, autant de fictions utiles pour délirer sur l'*Ineffable*, l'*Indicible*, l'*Invisible*, autrement dit : autant d'occasions de recouvrir de fumée le brouillard déjà manifeste de l'œuvre » (21), et Onfray requiert de « placer la lecture de l'œuvre de Valerio Adami sous le signe de la dissipation des brouillards... » (23).

La pensée non-pensée d'un Japonais de New York

On ne parvient pas à comprendre Arakawa, ni Lyotard, ni n'importe quel commentaire n'y parviennent. Ce Japonais de New York qui ne révèle pas ses origines, s'incruste sur le passage du Levant et du Couchant – sa pensée est non-pensée, elle n'a pas d'histoire et elle n'étale pas ses influences, elle est ni réflexive, ni mystique, elle n'est que dans l'événement de l'œuvre d'art et dans des pages d'écriture qui en sont le reflet. Bien sûr, on a essayé d'expliquer. Il y a du Bachelard dans Arakawa, et du Kuhn (l'observateur n'est pas indépendant par rapport à ce qu'il observe), de la *Gestalttheorie*, de la psychologie de la perception visuelle (comme le constate Armin Zweite, un des ses sympathisants les plus lucides [268])²⁷, ou du Merleau-Ponty (puisque il y a chiasme : « le sensible senti se mue en sensible sentant », c'est le sentiment esthétique [122 et 298]), mais toutes ces références savantes n'épuisent pas du tout le focus arakawéen. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a pas un brin d'expressionnisme, de romantisme dans les architectures d'Arakawa, ce « maître de l'espace » ; on y découvre plutôt des compositions surachevées, une syntaxe sévère, un « classicisme agressif » (282), peu de chromatisme, une omniprésence de géométrie, une prédilection pour le gigantesque et le somptueux, ni intrigue ni figure,

27 Il y a des dizaines de catalogues d'expositions d'Arakawa à partir de 1967, avec des commentaires souvent valables. Nous faisons en ce lieu une liste (chronologique) des plus importants : Guido Ballo dans Arakawa, exposition Galerie Schwarz, Milan, 1967 ; Tommaso Trini dans la seconde exposition Arakawa dans la même Galerie Schwarz, 1969 ; Lawrence Alloway dans la première exposition Arakawa au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1970 ; Nicolas Calas dans le catalogue de la troisième exposition à la galerie Schwarz à Milan, 1971 ; Margrit Weinberg-Staber dans le catalogue de l'exposition Arakawa à la galerie Maeght à Zürich en 1980 ; Danielle Rice dans le catalogue de l'exposition Arakawa au Arts Club, Chicago en 1981 ; vient ensuite le catalogue de l'exposition au Padiglione d'Arte Contemporanea à Milan en 1984 où Lyotard publie son grand article sur Arakawa (« Longitude 180° W or E »), repris dans *Que peindre ?* ; un texte de Pierre Sterckx dans le catalogue de l'exposition Arakawa à la galerie Brachot de Bruxelles en 1988-89 ; Andrew Benjamin dans le livre de Arakawa et Madeline Gins, *Architecture : Sites of Reversible Destiny*, London, Academic Press, 1994. Les textes essentiels sur Arakawa sont les suivants. La longue étude de Armin Zweite (de 1977, Düsseldorf Kunsthalle) que Lyotard a intensément étudiée, qu'il cite d'ailleurs dans *Que peindre ?* (268) et qu'il reprend dans la bibliographie du livre, est sans doute le commentaire le plus lucide et le plus complet de l'œuvre arakawéenne : « Arakawa : Versuch einer Annäherung », dans le catalogue de la Kestner-Gesellschaft Hannover, *Arakawa. Bilder und Zeichnungen 1962-1981*, 8-50. Ensuite, on trouve dans le catalogue des expositions au National Museum of Modern Art à Tokyo (novembre/décembre 1991) et à Kyoto (janvier/février 1992), *Constructing the Perceiver – Arakawa : Experimental Works*, trois études absolument essentielles : le texte de Lyotard, « Réserve d'événements spatiaux », 328-332, que nous reproduisons en supplément dans ce volume, et deux autres textes importants : Koji Takahashi, le commissaire de ces deux expositions, « Introduction : Forming Space. An Attempt to Trace the Development of Motifs in the Works of Shusaku Arakawa », 299-312 ; et Charles W. Haxthausen, « Looking at Arakawa », 313-322. Et finalement, le catalogue de la grande exposition du Guggenheim Museum en 1995 (commissaire : Michael Govan) : *Reversible Destiny*, Guggenheim Museum Publications, 1997, avec des textes de Charles W. Haxthausen, F.L. Rush, Andrew Benjamin, Mark C. Taylor et Bernhard Waldenfels ; il y a dans ce volume une correspondance entre Arakawa et Lyotard que nous reproduisons en ce lieu (voir 27).

des paysages désertiques sans énergie vivante, des champs de l'œil déshumanisé sans qu'il y ait quelque chose à voir, rien que des trajets et des axiomatiques (198). Et pourtant Lyotard y découvre une *étrangeté* qui n'a rien d'une argumentation ou d'un message – c'est que l'œuvre d'art arakawéen « montre » l'énigme de l'*événement*. Lyotard déploie un énorme effort pour « lire » l'insignifiance d'un *Il y a* dans ces architectures si impressionnantes²⁸. C'est que les écrits d'Arakawa et Madeline Gins le guident dans sa voie vers la « pensée non-pensée²⁹ ». On verra comment Lyotard/Arakawa (ne) parvient (pas) à énoncer cet indicible.

Lyotard, ici encore, n'est pas insensible à la périodisation d'une oeuvre dont les projets d'à partir de 1974 ont été explorés dans *Que peindre ? C'est la date où apparaît la notion de blank* dans les titres des tableaux et des installations. Il y avait déjà de la peinture d'Arakawa vers 1961-64 et toute une « philosophie » en train de se cristalliser³⁰, par exemple sur la figuration du *I* dans l'œuvre plastique (274 et 286). Mais la « pensée non-pensée » d'Arakawa prend corps en 1979 dans *The Mechanism of Meaning*³¹, texte-image que notre artiste a travaillé pendant plus de quinze ans avec Madeline Gins, et retravaillera encore après³². Lyotard circonscrit le livre comme suit : « Une collection [de] petits dispositifs expérimentaux, de tests de psychologie et de la perception visuelle, de la mémoire, de la kinesthésie. Le regardeur s'essaie-t-il à les effectuer, il s'aperçoit bientôt qu'il est victime d'une

28 Koji Takahashi présente la meilleure introduction biographique et thématique à l'œuvre arakawéen dans son article du catalogue, « Introduction : Forming Space – An Attempt to Trace the Development of Motifs in the Works of Shusaku Arakawa » (voir note 27).

29 Arakawa est un grand lecteur énormément cultivé. Il publie souvent, avec Madeline Gins, dans des catalogues, des textes construits avec des citations. Par exemple, « Space as Intention », dans le catalogue de Nagoya (Gallery Takagi, novembre 1983) où on trouve pêle-mêle des citations de Héraclite, Edwin Boring, Swami Nikhilananda, Heidegger, Dôgen, Wittgenstein, Mallarmé, Tao Te Ching, Démocrite, Aristote, Lewis Carroll, Plotin, Anaxagoras, Platon, Blanchot, Husserl, Hegel, etc.

30 Voir Charles W. Haxthausen, *art.cit.* (voir note 27). En fait, Haxthausen distingue trois périodes chez Arakawa : avant *The Mechanism of Meaning* (1961-1974/7), autour de *The Mechanism of Meaning* (avec la prépondérance du *blank* : 1974/5-1985), après *The Mechanism of Meaning* jusqu'à *Reversible Destiny* (1985-1997). Dans cette troisième période Arakawa produit des installations gigantesques, des volumes et des espaces qui mobilisent le corps entier des spectateurs, même leur faculté synesthésique, sa « reversible destiny architecture ». Espace et temps s'interdéfinissent, extension extrême du *blank*. L'article « Réserve d'événements spatiaux » de Lyotard, de 1991, commente cette troisième période.

31 *The Mechanism of Meaning*, New York, Harry N. Abrams, 1979, est traduit la même année en français: *Le mécanisme du sens*, Paris, Maeght éditeur.

32 Le texte est incorporé à nouveau dans *Reversible Destiny*, *op.cit.* (voir la note 27). Madeline Gins elle-même, compagne d'Arakawa depuis toujours, écrit sans doute le meilleur commentaire sur la première période jusqu'à *The Mechanism of Meaning*, dans un long article « Arakawa : From Diagram to Model » dans *Arakawa*, catalogue d'une exposition au Seibu Museum of Art, Tokyo, 1977.

méprise... » (264). La méprise, comme dans les *koans*, donne de l'énergie au sens et toute une temporalité de la méprise se développe dans ce livre-phare : l'après-pensée, entre la pensée et la non-pensée, c'est le « bon moment », le moment qui, à l'égard du temps de l'horloge, vient ou bien trop tard ou bien trop tôt. C'est bien cette *après-pensée*, cette méprise à l'égard de la « grande pensée sérieuse » et du « temps mesurable sérieux » qui se déploie dans un écart où s'éveille le sentiment esthétique. Une nouvelle étape, mais dans la continuité, se concentre autour de l'exposition de Tokyo/Kyoto de 1991/2. Lyotard collabore au catalogue avec un nouveau texte, « Réserve d'événements spatiaux », commentant les grandes installations de la « *reversible destiny architecture* » comme les « sites d'atterrissage » (*perceptual landing sites*)³³. Il y a un dernier chaînon complétant l'intérêt de Lyotard pour Arakawa. Le magnifique catalogue des *Guggenheim Museum Publications* (1997) issu de l'exposition rétrospective *Reversible Destiny. We Have Decided not to Die*, à Guggenheim en 1995 s'ouvre par une lettre de Jean-François Lyotard, datée du 1er janvier 1997, l'année avant son décès, et adressée à Arakawa et Madeline Gins, sous le titre de « *Dear Neverending Architectonic Reflective Wherewithal* ». Nous citons cette lettre en entier et en anglais, pour sa densité existentielle³⁴.

Dear Friends,

Could one perhaps call your antide destiny architecture “antibiography” ? / Would the distribution of time between beginning and end be neutralized ? / Would the possibilities reserved for childhood remain open in every circumstance? Might they even multiply? Could the body be younger at sixty years of age than at fifteen? / The body would no longer inhabit a dwelling that grew old along with it. It would no longer be dedicated to adapting itself to constant volumes – a door here, a chair there, an ear here, a pair of knees there. Would its space begin anew each day? / Instantaneous habits would come and go. Affectionately, energetically. Would architecture summon energy and affection to inhabit the body? / Would it be futile to build concepts? Could one write or draw through encounters, straight from nothingness? / The three children playing hide-and-seek in this house as I ask you these questions reverse the destinies of the beds, the tables, the rooms, ignoring the assigned purposes of each. Laughter, shouts, silence, vehemence, foot-stamping, breathlessness – is this, in fact, similar to the task your architecture expects of us, dear Madeline, dear Arakawa?

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, January 1, 1997.

33 On trouve dans la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet à Paris une vaste correspondance concernant cette contribution entre Lyotard, le commissaire Koji Takahashi et Arakawa lui-même, du 1er avril au 25 juin 1991. En résultat fin juin la dactylographie de « Réserve d'événements spatiaux ».

34 Nous n'avons pu retrouver le texte original qui doit se trouver dans les archives Arakawa, mais nous présumons que la lettre a été envoyée en anglais.

Madeline Gins et Arakawa répondent le 11 janvier 1997 d'une façon très détaillée, défendant leur message : *We Have Decided Not to Die*. L'architecture de leurs sites utopiques a fasciné un Lyotard qui s'est efforcé jusqu'au bout de comprendre l'incompréhensible et d'en dire l'indicibilité.

*

L'idée que la « non-pensée » s'ordonne selon les contraintes d'une construction rigide et semble séjourner en toute clarté syntaxique dans des formules ou des signes d'une connaissance dure et inébranlable, doit être comprise selon la pensée de Duchamp et son ironisme (274) – Duchamp et le Zen sont bien les deux « régulateurs » de la « pensée non-pensée » d'Arakawa, les deux stratégies qui génèrent l'œuvre arakawéen, réflexivement, artistiquement.

De Duchamp à Arakawa (100, 154, 178). *Le mécanisme du sens* est un « *Work in Progress* » comme le *Grand Verre*. On trouve dans *Le mécanisme du sens* la reproduction du *Nu descendant de l'escalier* (page 15), et de la chute d'eau d'*Étant donné* (page 6), mais il y a plus profond dans cette homologation. Duchamp est venu à New York pour affranchir l'Europe et sa terreur, tout comme Arakawa est venu à New York pour vivre le passage du Levant et du Couchant (262)³⁵. L'« ironisme » des deux est dans la contre-terreur de ce double affranchissement, cet ironisme est justement « la précision inexacte », « la nécessité impondérable » de ces deux avocats de la « cause *blank* ». Lyotard revient abondamment sur le duchampisme d'Arakawa dans *Réserve d'événements spatiaux*, de 1991, dominé intensément par le prestige d'*Étant donné*. L'installation d'Arakawa est tridimensionnelle, tout comme *Étant donné*, mais une homologation globale est, à ce qu'en dit Lyotard, assez problématique. Le *topos* chez Duchamp est la différence sexuelle (homme/femme) tandis que chez Arakawa, c'est la différence ontologique (vie/mort, être/non-être). Le fantasme d'Arakawa, à partir de 1986, est : *To Not To Die*³⁶, *To Elude Mortality*, *To Reverse Destiny*³⁷. Il y a du pessimisme des deux côtés, l'impuissance du mâle dans le *Grand Verre*, l'effroi du corps vivant, la défection de la sensorialité devant la précarité et la mort dans les installations d'Arakawa. Mais le pessimisme de nos deux protagonistes ne mène pas à la paralysie devant le néant, mais bien plutôt à un « ironisme d'affirmation » (Duchamp). On est dans le paradoxe de la limite et dans l'écart du *blank* avec Duchamp tout comme avec Arakawa, leur geste artistique étale le même sourire ironisant d'une douceur séduisante.

35 Arakawa arrive à New York le 28 décembre 1961.

36 Arakawa/Madeline Gins, *Pour ne pas mourir/To Not To Die*, Paris, Éditions de la Différence, 1987.

37 *Op.cit.* (voir note 27).

Du Zen à Arakawa. Du Levant au Couchant, de l'Est à l'Ouest, et Arakawa sur le passage. Lyotard connaît bien *Le mur du pacifique*, cette côte californienne qu'il a tant fréquentée dans les années soixante-dix³⁸, où l'extrême Ouest américain se livre, de l'autre côté du Pacifique, à l'Extrême-Orient. La ruée vers l'or, le flux d'énergie, l'épopée occidentale s'immobilise là où on constate dans l'autre direction, la volonté de l'Est de passer à l'Ouest et plus loin à l'Est de l'Ouest. Ainsi du Japon à New York, Arakawa est dans le *passage*. La pensée non-pensée fait l'histoire de ce passage, et le Zen colore généreusement l'*écart* qui, par essence, marque cette topographie limitative de l'œuvre arakawéenne. L'Orient et l'Occident, le Levant et le Couchant, sont ensemble dans le passage et Lyotard lance même une enquête à partir de « trente-quatre mots d'Arakawa » (de 1977)³⁹ pour « trouver ce qui [...] vient du Couchant et ce qui [...] vient du Levant » (304). Nous avons organisé les notions-terms qui abondent dans cette liste, sur trois isotopies (*Identité*, *Spatialité*, *Directionnalité*) ; elles sont distribuées, selon la requête de Lyotard lui-même, dans les deux « domaines » (Levant, Couchant) :

Couchant (Occident) – *Identité* [ressemblance (naturelle), similarité, hypostatisation, échangeabilité, création (organique), interaction (incorporée), intensification] ; *Spatialité* [profondeur, joints, combinaison, configuration] ; *Directionnalité* [omni-directionnalité, continuation/continuité, mobilité, transition, liaison (d'intensité), retour]

Levant (Orient) – *Identité* [degrés, approximation (stratifiée), échelle (incertaine), relativité, conjoncture, flexibilité, paradoxe, événement, hasard] ; *Spatialité* [tunnel, déviation, diffusion, texture] ; *Directionnalité* [étirement, entaille, déflexion, inflexion, passage, distanciellement (perpétuel)]

L'exercice d'une telle distribution dans les deux « domaines » est hasardeux et passablement intuitif, ce qui fait comprendre que le positionnement d'Arakawa (ce « Japonais de New York ») sur le *passage* du Levant et du Couchant est fluide et non-identitaire. Arakawa est *dans le passage*. Lyotard remarque qu'Arakawa répond à la question si le bouddhisme a joué un rôle dans son art et sa « réflexion sur l'art » :

38 *Le mur du pacifique*, Paris, Galilée, 1979, évoque cette fascination pour la côte californienne, passage de l'Ouest vers l'Est. Même ambiance californienne dans *Récits tremblants*, Paris, Galilée, 1977, époque également de *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977 (Volume III de notre collection, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2010).

39 Voir « Quelques mots par Arakawa » (304-308).

« oui et/ou non », exactement la position du *Mumonkan*⁴⁰ souvent cité par Lyotard, et il décompose : *Mumonkan* : *kan* : barrière, passage ; *mon* : porche ; *mu* : rien, par conséquent : ni ceci, ni cela, ni ceci-et-cela, ni ni ceci-et-cela (270), *gateless gate*, *nicht übergehender Übergang*, passage qui ne passe pas, passage qu'on ne passe pas, « passage sans porte » (154), passage de maintenant à maintenant (276-278). Toutefois, Lyotard fait intervenir à plusieurs occasions l'impact massif de la « pensée orientale » sur la réflexion arakawéenne. Le bouddhisme Zen, particulièrement Dôgen, livre la clé à la compréhension : le véritable principe de l'art d'Arakawa pourrait être : « la réserve de l'œil », comme suggère le titre du livre de Dôgen, le *Shôbôgenzô*⁴¹, et Lyotard décompose encore : *Shô* : vrai ; *bô* : loi ; *gen* : œil ; *zô* : magasin, dépôt, réserve (256 et 302). On verra comment cette « réserve de l'œil » nous mène droit à l'essence, le *blank* et le *partage* (*cleaving*). Lyotard revient plusieurs fois au *Mumonkan* et ses *kôans*⁴², toujours en vue de mieux circonscrire ce qu'il en est de cette essence de la pratique artistique. Il déterre ainsi dans le *Mumonkan* la « notion » de *samadhi* montrant au juste le « maintenant du passage ». *Samadhi*, « la plus grande énergie concentrée dans maintenant » (302), l'intensité faisant paraître et disparaître le maintenant, affleure le *blank*, elle est la force qui contraint l'artiste et le regardeur à la focalisation, mais aboutit, pour qu'il y ait œuvre, au vide, à l'indétermination.

*

-
- 40 Le *Mumonkan*, rédigé en Chine en 1229 et introduit au Japon en 1632, est l'ensemble des *kôans* les plus importants du Zen. Lyotard cite le *kôan* 9 du *Mumonkan* qui traite du *Bouddha de la grande maîtrise et de la sagesse suprême*, le *kôan* le plus connu, avec le *kôan* 1, *Le chien de Zhauzhou*. On trouve le texte du *Mumonkan* avec les *kôans* dans Taïkan Jyoji, *L'art du kôan zen*, Paris, Albin Michel (Spiritualités), 2001.
- 41 Lyotard regrette de n'avoir pas avec lui le *Shôbôgenzô* (302). Il s'agit de la magnifique traduction du texte de Dôgen, *De la bouddhité – Trésor de l'œil de la loi authentique*, Introduction, traduction et commentaire par Pierre Nakimovitch (Ecole Pratique des Hautes Etudes), Genève, Droz, 1999. Les sections du *Shôbôgenzô* sont en effet d'une actualité certaine : *Le temps du voir*, *Un voir sans rapport au moi*, *Actualiser et manifester*, *Corps et corps*, *Les paradoxes de la représentation*, *La métaphore du miroir*, *Un esprit non spiritualiste* (surtout les Chapitres II à IX de la Deuxième Partie). On trouve un magnifique commentaire de Dôgen dans Evelyn de Smedt, *Le trésor du Zen. Textes de maître Dôgen. Traduits et commentés par maître Taisen Deshimaru*, Paris, Albin Michel, 1986/2003.
- 42 P. 302 évoque le *kôan* du « *Son de la cloche* » qui suggère la synesthésie de l'œil et de l'oreille et qui se termine magnifiquement ainsi : « Si vous entendez avec votre œil, vous êtes vraiment dans l'intimité ». Le livre de Jacques Brosse, *Satori. Dix ans d'expérience avec un Maître Zen*, Paris, Albin Michel, 1976 /1984, offre une excellente introduction à l'ambiance Zen et au contenu fuyant du *Mumonkan*.

Dans cette découverte de l'essence arakawéenne, Lyotard distingue trois « nappes réflexives » qui se superposent et s'agglutinent : l'événement, le *blank* et le *partage*. L'œuvre d'art est le creuset, indéfinissable, insaisissable, de ces trois nappes d'une « pensée non-pensée ».

L'événement. La première sphère « réflexive » de l'œuvre d'art est celle de l'œuvre *comme événement*. La pensée de l'événement réagit contre la réduction de l'œuvre à un signe ou un ensemble de signes, à ce qu'elle veut dire, sa signifiante, son intentionnalité, sa potentialité communicative (comme dans la théorie des actes de langage). L'œuvre est l'éclair du temps-qui-arrive (*Il arrive que*, et non pas *ce qui arrive*) (176 et 258 : *The Sublime is Now* [Newman]), l'être-présent-là. Lyotard esquisse trois aspects de cette pensée non-pensée de l'événement, trois heuristiques nécessairement frustrantes : la *parataxe* du fond et de la figure, les *déictiques* et le *Je* se brisant en éclats. La *Gestalt*, selon la normativité du Couchant, oppose le *fond* à la *figure* (276-280), mais on peut également focaliser son regard sur le fond qui, par cette détermination, se figurativise lui-même. C'est oublier le non-sens de l'écart, du *blank*, c'est éliminer la contingence des confins, de la banlieue, c'est élargir le territoire. La *parataxe* est déjà quelque chose, elle se concentre à côté du focus et se rend sensible à ce qui est mis en marge. Mais cette *juxtaposition* ou *parataxe* est illusoire, même si c'est un chemin vers la pensée non-pensée. La réflexion, la concentration, la focalisation glissent d'un réel vers un domaine adjacent lui aussi supposé réel. L'éclair de la *parataxe* « illumine » l'insensé, énonce Lyotard avec droit, mais elle « ruine [en même temps] l'architecture du sens ». *Parataxe* du fond et de la figure, pauvre consolation frustrante puisque destructrice de l'étrangeté de l'à-côté fondateur du *Il arrive que*. Lyotard a remarqué qu'Arakawa, dans ses premières œuvres des années soixante-dix et les écrits les accompagnant⁴³, semble sensible à deux autres stratégies de récupération de la nappe de l'événementiel. On pourrait supposer qu'Arakawa, avec l'attention du grammairien, se détourne de la valeur référentielle et cognitive des œuvres pour se tourner vers « un nuage [flottant] de poussière sémantique » (288), le domaine des *déictiques* : « les déictiques engendrent... de petits univers à vie très brève... vaste 'soupe' sémantique ponctuée de 'concrétions' éphémères » (*id.*) conduisant à la non-pensée. Ainsi l'attention est captée par l'événement, ce qui est vrai également pour le troisième « chemin » vers la non-pensée : le *Je* est de toute évidence une place « vide », « *a broken tube* » (274), l'origine unique qui éclate pour ne plus exister. Il faut un principe d'enchaînement mais la

43 *Study for an Anatomy of the Signified or If... Part I, n 5, 1975 ; Study of the "I", 1978-1979*. Repris comme *Early Works* (38 ss.) dans *Reversible Destiny. We Have Decided Not to Die, op.cit.* (voir note 27).

pensée non-pensée saisit la contingence, l'illusion même, de l'enchaînement (276). L'empire des intentions et des volontés du sujet qui se projettent dans le monde, construit un *je* comme prothèse, mais cette autonomie du *je*, cette immortalité est une folie, une méprise : « *Le je* se forme à l'horizon d'un creux, d'un mauvais creux creusé dans ce qui est. *Le je* est le programme de remplissage de ce creux » (274). En fin de compte, les trois « chemins » vers la pensée non-pensée sont passablement frustrants. S'ils ont une certaine capacité heuristique, ils ne parviennent pas à faire basculer l'événement dans la seconde sphère réflexive, celle du *blank*, essentielle pour la saisie de l'œuvre d'art arakawéen.

Le *blank*. Comment définir le *blank* arakawéen ? « Très proche du *gris* de Klee » (154 et 398). Donc pas le *blanc*⁴⁴ mais bien plutôt l'unisson du *black* et *flank*. Très proche du *murmure*, cet « ourlet réversible de silence et de langage » (294), cet horizon lointain qui s'articule un instant, sans continuité de substance ni d'intention. Difficile d'en parler, du *blank*, qui confond la pensée catégoriale et résiste à la spatialisation et la temporalisation onto-phénoménologique. Où et quand est le *blank* ? Lessing n'a évidemment pas de réponse : l'œuvre d'art « n'est pas plus un art de l'espace mondain des sensations que du temps divin des paroles » (300). Le dogme lessingien qui dichotomise les arts de l'espace et les arts du temps n'est plus applicable⁴⁵, mais il faut bien se garder de devenir la victime de l'utopie et de l'uchronie, « victime de l'illusion d'aller ailleurs, de surmonter » (*id.*). Avec le *blank* on n'est ni dans l'immanence ni dans la transcendance – on se rappelle le *samadhi* dans le *Mumonkan* : *point blank* est l'indéterminé effleurant avec intensité grâce au vide de la pensée. L'espace-temps du *blank* : le *comme ça*, dans l'intimité, un *in* qui n'est pourtant pas un *dedans* puisqu'il est dans la *sortie* : « l'entaille [balafre, coupure, estafilade] et le bris [rupture, comme dans 'bris de clôture'] » (*id.*). Comment comprendre, nous autres, gens du Couchant, l'intimité d'une coupure qui est en même temps une sortie, comment comprendre l'espace-temps d'un désert habité,

44 Arakawa se méfie d'ailleurs du *blanc*, comme le note Lyotard : « Le *blanc* pur alors ? Comme dans tirer à blanc, faire choux blanc, mariage blanc, voix blanche, carte blanche... [...] Le blanc, qui est présentable, ne peut pas s'égaliser à la présence. Vanité du suprématisme... Présenté, *blanc* est une couleur... Les toiles d'Arakawa ne sont du reste pas blanches. Blanc cassé, écru, crème plutôt. Les lettres souvent colorées. [...] Ce n'est pas du côté de la couleur, de l'idée d'une couleur suprême, ou non-couleur, que Arakawa cherche à 'rendre' la *stupide présence*. » (180) « *Blank* n'est jamais blanc. Il est comporté dans toutes les couleurs déterminées » (280).

45 Lessing est présent dans *Que peindre ?* dans un long passage qui discute la conception dichotomisante de la relation ouïe / vue, ou voix (temps) / empreinte scripturale (espace) (296). Il va de soi que pour Lyotard « le partage établi par Lessing entre les arts de l'espace et ceux du temps perd son tranchant », et il mentionne des phénomènes de synesthésie. Arakawa donne à l'écriture très présente dans ses œuvres un destin plastique (voir *Le mécanisme du sens*), et ainsi, conclut Lyotard, « rien n'est plus étranger à l'œuvre de Arakawa que la thèse de Lessing.[...] La phrase est d'espace. [...], elle exige qu'on [l']écoute avec l'œil » (294).

d'un sans-forme formé, d'un vide-plein, partout ces contradictions que Dôgen place dans une âme qui est un « miroir clair » (142) en face du *blank*. Le Zen, en effet, nous tire d'affaire, et les caractères de la pensée non-pensée du Levant nous indiquent déjà une voie : *Levant* (Orient) – *Identité* [degrés, approximation (stratifiée), échelle (incertaine), relativité, conjoncture, flexibilité, paradoxe, événement, hasard] ; *Spatialité* [tunnel, déviation, diffusion, texture] ; *Directionnalité* [étirement, entaille, déflexion, inflexion, passage, distanciellement (perpétuel)]. Lyotard lui-même, en vue d'une certaine saisie du *blank*, préfère reprendre en long trente-six aphorismes arakawéens de *Pour ne pas mourir/To Not to Die*⁴⁶, en fait, on ne saurait faire mieux. L'œuvre arakawéenne est le témoin du *blank*, jusqu'à la folie – le *blank* fait peur et fait jubiler (402). Bien sûr, il est plus facile de formuler ce que le *blank* n'est pas. Le *blank* est à l'opposé de la *costruzione legittima*, de l'espace scénique de la représentation et de la narration, de la focalisation en la dichotomie de la figure et du fond, de la perspective qui en suit, des enchaînements (logiques) à finalité (politique, éthique) : le *blank* est là où le non-sens soutient le sens – le *blank* est ainsi maître du sens, énonce Lyotard (294). Ce n'est pas que le *blank* n'affecte pas, mais bien plutôt que le *blank* affecte comme un désastre, et de deux façons : d'une part, le *blank* se refuse dans la présentation, dans les récits, les contenus, les finalités (284), et de l'autre, le *blank* fantomatique rend aveugle et sourd, et laisse le sujet nu et paralysé dans le désert (400). Et si l'âme du regardeur a tendance à se concentrer sur l'œuvre, sa valeur, et sur le talent, dans l'oubli du *point blank*, Arakawa lui-même, l'artiste, témoigne pour le *blank*, et le Lyotard de *Que peindre ?* avec lui.

Le partage. La troisième sphère « réflexive » de la pensée non-pensée d'Arakawa concerne le *partage/cleaving* : « L'acte de cliver [cliver : adhérer (à) / se diviser (de)] : propriétés du *blank* formant⁴⁷ ». Le *partage* est présenté plutôt comme la *stratégie* du *blank*, et Lyotard commente en large cette stratégie pour une meilleure compréhension de l'installation de Tokyo/Kyoto de 1991-2 [III. 5]. Belle heuristique pour

46 Voir la note 2 du texte de *Que peindre ?* [308].

47 « The act of cleaving [to cleave: to adhere (to) / to divide (from)]: forming blank properties » (*Pour ne pas mourir / To Not to Die*, op.cit., 44-45). Les dictionnaires (par exemple le Webster) notent bien le double sens de to cleave : « 1. To divide by a blow, split, to sever, disunite, separate ; 2. To adhere, cling, to be faithful » ; cliver, en français, n'a pas ce double sens ; il faut dédoubler le lexème : *clivage/collage*, *clivage/adhésion*. Lyotard écrit dans « Réserver d'événements spatiaux » : « Le secret du cleaving : séparer et agglutiner. Tout rapport, tout enchaînement est promesse de détermination supplémentaire, et en même temps épreuve du néant... La menace de mourir n'est jamais surmontée. Le *cut off* est une adhérence ; mais l'appartenance est le mode de l'abandon. En français, *partage* dit l'un et l'autre d'un seul mot, comme to cleave : on partage avec, on est à part de » (400).

saisir ce qu'il en est de l'essence de l'œuvre d'art. Pour qu'un objet soit œuvre (arakawéenne) d'art, il faut que l'objet subisse une *mue*. Cette transformation ascétique exige que la compétence du sujet vivant soit neutralisée, que la *passibilité* atteigne l'âme du sujet. Toutefois, la *séparation* est, dans le même espace-temps, une *agglutination* (400). Et Lyotard illustre magnifiquement cette séparation/agglutination avec les *parois* (*screen walls*) dans l'habitat japonais, qui sont de même nature que les *ponts* qui intéressent tant Arakawa (*Bridge of Reversible Destiny* [III. 68]) : le pont génère une spatialité clivée, et Lyotard insiste que cette séparation/agglutination ne devrait avoir rien de pathétique, comme cela pourrait être dans l'anthropologie occidentale – dans la tradition zen, elle organise plus une ascèse que du désespoir (386). Ni euphorie vers plus de vie, ni angoisse vers plus de mort. Le *partage*, il est vrai, menace de faire perdre toute référence à soi-même et au monde, de faire perdre la puissance du « regard colonialiste », mais Lyotard lit le partage effectué dans l'œuvre arakawéenne plutôt comme une *tentative timide*, d'une douceur toute orientale (396). Voici que les « Plans Construits » (*Constructed Plans*), de l'exposition de Tokyo/Kyoto, sont dits « tentatifs » (*tentative*), ils s'offrent au *blank* comme des « Sites d'atterrissage » (*Perceptual Landing Sites*) [III. 6]. Ils éliminent ainsi nos réflexes de perception naturelle et créent de la place pour l'éveil. Lyotard, si sensible à l'écart du visuel et du visible, du perceptuel et du perceptif, accueille évidemment cette sphère réflexive du *partage* (*séparation/agglutination*) dans sa propre réflexion accaparée par l'étrangeté énigmatique de l'œuvre. Que veut dire *partage* ? On « sépare » le perceptible et le visible, du perceptuel et du visuel qui veillent et sommeillent en eux. C'est une *manœuvre* que de percer dans le sensible, le perceptible, le visible, et comme le « visuel est du visible potentiel » (396), tout comme le perceptuel est du perceptif en puissance, cette même manœuvre consiste à « agglutiner » la marge potentielle, domaine du *blank*. L'œuvre arakawéenne est dans cette manœuvre bi-directionnelle, dans cette limite, cette paroi japonaise, ce pont, dans le *partage* (*séparation/agglutination*). Lyotard insiste à la façon de Dôgen : même si le *partage* est modeste, ascétique et « réservé », il couvre quand même une impalpable énergie : « l'œuvre est comme un dépôt d'énergie cachée sous l'apparence d'un objet dans le champ du sensible » (404). Lyotard enchaîne que l'énigme de l'œuvre est dans la *matière immatérielle*, trace visible d'un geste invisible qui lui n'est pas situé dans l'espace-temps de la perception. L'œuvre, c'est l'événement qui n'est pas un état de fait, c'est l'apparition qui ne dépend pas du cours des apparences. Et on voit ainsi comment le *partage* par le *blank* retourne à l'événement, rassemblant ainsi les trois « sphères réflexives » qui nous ont permis de saisir ce qu'il en est de l'essence de l'œuvre arakawéen.

On va objecter qu'une telle « réflexion » riche et vigoureuse risque d'abolir le sentiment esthétique spontané devant l'œuvre d'art. L'appareil textuel qu'Arakawa/Lyotard ont développé avec tant de brillance intellectuelle semble trop puissant pour cet art discret que sont les tableaux et les installations d'Arakawa. Feuilletter les livres d'art et les catalogues, du *Mécanisme du sens*⁴⁸, de 1979, à *Reversible Destiny*⁴⁹, de 1997, génère de l'étonnement, voire un certain malaise, devant tant de géométries, tant de mots, tant de rêves et d'utopies. Bien sûr, on y découvre vite Duchamp et le Zen solidement enchâssés dans des sites et d'autres architectures, à première vue d'une noble éthique humaniste. Mais à la différence de Valerio Adami où aucun mystère ne transcende les traits et les couleurs, Shusaku Arakawa garde son secret – brillant conceptualiste, l'œuvre ne dévoile pas l'énigme du *blank*. L'intérêt que Lyotard a porté pendant vingt ans à cet artiste, trouve évidemment son origine dans la fascination de saisir, de contextualiser, de supporter ce vide *blank* qui pourtant façonne l'œuvre d'art.

*

« Jean-François Lyotard aimait, aussi et en plus, Daniel Buren »⁵⁰

Avec Daniel Buren, troisième protagoniste de *Que peindre ?*, on entre dans un autre univers où tout paraît plus simple et plus net, un univers qui est abondamment

48 Nous citons quelques lignes de la Préface par Arakawa et Madeline Gins : « [...] Il y avait aussi, de notre part, en tant qu'artiste et poète, un penchant naturel pour le non-sens. Bien que nous ne voulions certes pas proposer de théorie, nous voyions évidemment qu'il existait des correspondances entre chaque événement et ce terme plutôt gauche qu'était 'le sens'. » (*Le mécanisme du sens, op.cit.*, 4-5)

49 Ce livre important contient, à part la lettre de Lyotard (*op.cit.*), la plupart des textes de Arakawa/Gins (à partir de *Le mécanisme du sens*) et quelques études comme Bernhard Waldenfels, « Out of Balance » (208-213) et surtout une « interprétation » d'Arakawa étonnamment claire et évidente par Mark C. Taylor, « Saving Not » (125-139) qui commence par une constatation plus que vraie : « Arakawa is one of the most intensely philosophical – perhaps even theological – artists now working. From the outset, his concerns are not only aesthetic. Since, unlike so many artists, Arakawa realizes that aesthetics and metaphysics are inseparable, his artistic investigations presuppose philosophical interrogations » (127).

50 Françoise Py, « Lyotard et Buren: relever le voir », dans Claude Amey et Jean-Paul Olive (dir.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000, 172. Françoise Py présente quelques aspects essentiels de Buren (l'esthétique de la répétition, le travail *in situ*, la mémoire et l'anamnèse), elle introduit également Merleau-Ponty et Derrida pour une meilleure compréhension de Buren, et elle commente un certain nombre de chefs d'œuvre de l'artiste (Guggenheim, *Les Deux Plateaux* et la grande exposition de Bordeaux).

glosé par l'artiste-écrivain⁵¹, controversé et glorifié pendant déjà cinq décades⁵². Lyotard publie sur Buren à partir de 1978⁵³ jusqu'en 1981, et à nouveau en 1989 au sujet des colonnes du Palais-Royal, texte que nous avons repris dans ce volume en supplément de *Que peindre ?* Tout à la fin de *Que peindre ?* Lyotard, par la voix de *Toi*, semble mettre en question la critique standard selon laquelle Buren est « un dandy, [...] un roué, [qui] en remet dans l'intrigue » (376), un artiste qui serait du mauvais côté en esthétique par son renoncement à la présence matérielle... Et pourtant Buren peut invoquer une paternité plus qu'honorable : Cézanne, souvent convoqué dans *Que peindre ?* (100, 154, 336, 340, 358). Lyotard insiste que le travail de Buren est en même temps plastique *et* scriptural, que ce travail plastico-scriptural est en fait *philosophique* (342) et non pas simplement sociologique (marxiste, par exemple, comme critique des idéologies). En première instance, l'art de Buren doit être considéré comme du *travail*. On n'est pas dans la transcendance, dans l'idéalisation, dans la neutralité, mais dans un contexte intellectuel (discursif), institutionnel (l'exposition et le musée), situationnel (lieu et moment). Ce *travail* est durement critique, souvent arrogant et colérique même (332), c'est une lutte constante contre les « limites »

-
- 51 Trois volumes rassemblent chronologiquement *Les Écrits de Buren*, 1965-1990 (textes réunis et présentés par Jean-Marc Poinot), Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1991. Buren a évidemment continué à écrire avec profusion après 1991. Il écrit pratiquement sur toutes ses œuvres après-coup un commentaire-présentation dans des dizaines de publications, souvent sous forme d'un entretien. Suzanne Pagé, commissaire du pavillon français à la Biennale de Venise de 1986, qui avait invité dans cette année Daniel Buren comme représentant de la France, est une interlocutrice privilégiée de Buren. Il existe plusieurs entretiens importants de Pagé avec Buren que l'on retrouve dans *Les Écrits* (le plus substantiel vient du catalogue *Daniel Buren. Points de vue*, Paris, ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983). Ajoutons encore un long entretien assez éclairant avec Jérôme Sans dans *Daniel Buren, Au sujet de...*, Paris, Flammarion, 1998, sur des dizaines de sujets comme « Du questionnement du visible et de l'invisible » (voir plus loin), « De l'autonomie de l'œuvre », « Les photo-souvenirs », « Des risques du formalisme », etc.
- 52 La production énorme de Buren consiste au moins de deux mille œuvres depuis 1965, date où il utilise pour la première fois ses fameuses rayures de 8.7 centimètres de large (d'abord en tissu, ensuite dans plusieurs matériaux). La monographie de loin la plus complète et la plus lucide est *Daniel Buren* de Guy Lelong, Paris, Flammarion (Coll. La création contemporaine), 2001, magnifiquement illustrée avec des « photos-souvenirs » des principales œuvres (Guggenheim Museum, New York, 1971 ; *Les deux plateaux* ou « Colonnes de Buren » du Palais-Royal, 1986-1987 ; capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 1991). Voir également un texte de moindre envergure de Catherine Francblin, *Daniel Buren*, Paris, Art Publications, 1987 ; et *Propos délibérés* de Daniel Buren/Michel Parmentier, Bruxelles, Palais des Beaux-arts, Art édition, 1991, où dans un entretien approfondi Buren et Parmentier abordent tous les sujets essentiels de l'esthétique burenienne. On y constate l'énorme érudition de Buren sur l'histoire de l'art contemporain et la force de justification philosophique de son œuvre dont on ne peut qu'admirer la cohérence.
- 53 Daniel Buren a connu Jean-François Lyotard beaucoup plus tôt. Ils assistent ensemble, avec entre autres Hubert Damisch et Gilbert Lascault, à un « colloque sur la sémiotique de la peinture » à Urbino (Italie) du 21 au 26 mai 1973 (voir Daniel Buren, *Les Écrits, op.cit.*, Volume I, 391).

que les théories, les institutions et les situations imposent comme ordonnement de la visibilité à partir d'instances autoritaires (le soi-disant « regard d'art », par exemple)⁵⁴. Cette extrême *contextualisation* de l'œuvre d'art cultive l'objectivité radicalement extérieure (344), et non pas ses présupposés (toute la série de « conceptions » et de « points de vue » projetés idéologiquement et détruisant « l'humble immanence du regard à un voir anonyme. » [332]) Lyotard a été très sensible à cette constante burénienne, déjà depuis son article de 1978, et il ne cache pas sa solidarité avec l'esthétique qui en est sortie. On verra selon quelles lignes cette sympathie est construite. Mais formulons d'abord ce qu'une œuvre d'art n'a pas comme fin : de « susciter la jubilation du sujet » qui, à la façon kantienne, retrouverait la grâce dans l'harmonie de ses facultés (374), donc d'affecter le sujet pour qu'il éprouve du bonheur, de la mélancolie dans le beau et le bon goût. Les « jeux de peinture » ont un autre enjeu : non pas de provoquer des états d'âme mais d'exposer « les règles de l'exposition de la peinture », ils ont par conséquent une fonction autoréférentielle qu'ils ne peuvent exercer que si l'on considère le champ visuel comme *analogique* au champ discursif. Ce n'est pas que peindre est parler, ni que le discours soit chromatique, mais l'autoréférentialité s'égalise dans le visuel et le discursif. Et Lyotard insiste, tout à fait en accord avec sa propre pensée, que le *visuel* (au sens de la *Sinnlichkeit*) « est scruté jusqu'au *limites du visible*, donc du voyant, et du concevable, donc du logique » (374). L'artiste parvient à l'œuvre quand il réussit à déplacer ces limites. Toute la question sera de découvrir comment Buren implémente cette double relation : l'analogie du plastique et du discursif, la projection du visuel dans le visible.

*

54 La plupart des commentateurs de Buren s'arrêtent à ce point : la réflexion burénienne comme critique de l'institution muséale. Voir *Propos délibérés* de Daniel Buren/Michel Parmentier, *op.cit.*, par exemple 65-70, 90-93, 106-108. L'étude la plus consistante du rapport de Buren au musée est de Wouter Davidts, « My Studio is the Place where I am (Working) », dans Wouter Davidts et Kim Paice (eds.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam, Antennae Valiz, 2009, 64-80. Une autre facette souvent discutée est la relation de Buren à l'architecture, et la dimension purement *décorative* de son œuvre, discutée dans la contribution de Benjamin Buchloh dans le catalogue de la grande exposition au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1981 (où se trouvent également le texte de Lyotard, « Faire voir les invisibles, ou : contre le réalisme », inséré dans *Que peindre ?*, et un texte de Jean-Hubert Martin qui est essentiellement une présentation anecdotique de l'exposition). Buchloh est extrêmement dur pour Buren (qui a d'ailleurs réagi vigoureusement, voir *Les Écrits*) puisqu'il exhume la dimension *politique* de l'œuvre de Buren et sa position « cynique » intégrant les valeurs bourgeoises et capitalistes. Le texte de Lyotard a une tout autre tonalité puisqu'il s'agit dans ce texte du rapport du visible à l'invisible (voir plus loin).

Lyotard propose dès 1978 une interprétation « pragmatique » de l'œuvre burénienne⁵⁵. Voici trois facettes de cette reconstruction qui sont abondamment mises en évidence dans *Que peindre ?* : l'œuvre d'art comme code *communicationnel* et son dépassement, le rapport de l'œuvre à l'espace et au temps et le problematon de la couleur. La réduction du sens des installations de Buren à des fins socio-politiques focalise sur la critique de l'institution bourgeoise de l'art, essentiellement du musée, mais Lyotard démasque cette réduction : le problème n'est pas de choisir entre le musée et la rue, entre le bourgeois et le prolétaire (358). La motivation profonde chez Buren est de *scruter l'invisible*, d'exposer l'inexposé dans l'exposition, thème typiquement et traditionnellement lyotardien. Mais ce positionnement exige une mise en question du modèle pragmatique classique, celui qui repose sur le *code communicationnel*, un modèle qui ne considère que la transmission du message à partir d'un destinataire vers un destinataire au moyen d'un ensemble de canaux (sans toutefois qu'il y ait une fonction référentielle), ce qui se traduit ainsi pour le « travail » de Buren : « Qui peint, pour qui, à propos de quoi, sur quel canal, et de façon à obtenir l'effet de peinture ? » (322). Cette « pragmatique » n'est évidemment pas assez complexe parce que « le travail de Buren *ne décolle pas du sensible* » (324) : on est dans le champ *visuel*, dans l'expérimentation spatio-temporelle, ce qui fait toute la différence et requiert le dépassement de la simple pragmatique.

Le repérage des opérateurs (« Qui peint, pour qui, etc. ») se réalise *in situ*⁵⁶, de plus, ces opérateurs ne sont pas phrastiques au sens linguistique mais les opérateurs du *regard d'art*. Le *site* appartient au sensible visible, et ce n'est ni le discours ni le *logos* qui installent l'opération du regard d'art (340). Si Buren mentionne la « non-autonomie » de son travail, c'est précisément pour accentuer le nécessaire rapport à l'espace et au temps. En effet, Buren se considère comme un «travailleur», un «installateur» d'«expositions», et les deux termes ont la sémantique la plus extensive. Une «installation» burénienne organise spatialement le parcours du regard, et ce parcours est subordonné à la constellation contingente des variables, du «site», de l'état local. C'est pourquoi ces «installations» sont

55 Il n'est pas certain jusqu'à quel degré Buren a étudié et apprécié les textes de Lyotard le concernant. Il n'y a qu'un seul passage dans les quinze cents pages de *Les Écrits* où Buren fait allusion à Lyotard. À la question de Clare Farrow : « Les textes philosophiques de Lyotard ont-ils affecté d'une manière ou d'une autre votre façon de penser et d'écrire ? », Buren répond : «... Je ne saurais dire dans quelle mesure [les textes de Lyotard] ont pu ou peuvent affecter mon travail, mais ils font sans doute partie avec quelques autres comme ceux de Deleuze, de Blanchot, etc., des fondements de ma réflexion et de ma sensibilité. » (*op.cit.*, Volume III, 447)

56 Guy Lelong, *op.cit.*, 27-31, fait un rapprochement intéressant entre Buren et Mallarmé. C'est vrai que l'on peut lire dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897 : « Rien n'aura eu lieu que le lieu ».

monadiques (318), ayant leur propre temporalité, étant immergées dans une matière non-négociable et indissociable du lieu et du moment (170). Buren s'oppose ainsi à la conservation, au transport, tout comme il s'oppose à la mercantilisation et au marché. D'où l'intérêt de Lyotard pour Buren : il s'agit bien d'une œuvre qui n'invoque aucune maîtrise organisatrice du regard, aucune projection d'une intrigue plastique (diégétique, sémiotique), comme le parcours au musée l'exige. L'œuvre de Buren consiste donc à inquiéter ceux qui se laissent anesthésier par les opérateurs de l'institution d'art (340). C'est l'enjeu du combat que Buren livre pour libérer le *regard d'art* du fardeau d'une pragmatique muséale et institutionnelle en faveur du visible spatio-temporalisé. L'intervention de Lyotard offre la clé du dépassement : la « maison du regard » (108) chez Buren est un *C'est là*, un « site », où se joue pleinement la soumission *du visible au visuel*. Et c'est bien le geste essentiel pour Lyotard : les variables d'intensité, les rythmes et les lignes mélodiques de l'installation burénienne n'existent qu'à l'intérieur du *temps de présentation* (318). Ce temps-là est un *défi au temps chronique*, ce qui est remarquablement expliqué par Lyotard dans *Fûts*, son texte de 1989 sur *Les deux plateaux* de Port-Royal, où il n'est pas évident pour ceux qui connaissent l'œuvre que cette installation est vraiment conçue comme un travail *tempore suo*. Pourtant, ici aussi, selon l'analyse de Lyotard, se montre un temps de présentation : « la discipline essentielle de Buren est de *susciter l'apparition* », et voici quelques magnifiques syntagmes : « *L'apparition* n'est pas l'apparence, elle est l'apparence nimbée de sa *disparition* imminente... L'apparition surgit comme la ruine de l'apparence – de l'apparition, il y en aura encore, quand les apparences auront été ruinées » (416); c'est donc un défi à la satisfaction scopique, au regard catégorisant et utile. Il nous semble que l'analyse lyotardienne est à première vue contrintuitive pour celui qui se promène sur le plateau du Palais-Royal. Mais une contemplation plus intense nous familiarise avec l'idée de la précarité du site, de l'état de ruine des apparences, d'une durée qui révèle la mémoire dans les ruines du présent immédiat. Il faut essayer de comprendre la conclusion, quelque peu prophétique, de Lyotard : « De toute l'œuvre de Buren, tout bien considéré, [*Les Deux Plateaux*] est peut-être la plus précaire » (*Ib.*)⁵⁷. Précarité ruineuse puisque la mémoire est projetée dans les apparences, projection-apparition d'une œuvre d'art. Tel est le Buren que Lyotard « aimait, aussi et en plus⁵⁸ ».

57 On trouve la présentation la plus complète et l'interprétation la plus consistante des *Deux Plateaux* dans Guy Lelong, *op.cit.*, 98-110. Lelong analyse avec subtilité la double structure de ce chef-d'œuvre et les différentes perspectives que l'on peut y projeter.

58 Voir note 50.

Lytard installe le *paradoxe visuel* qui « consiste à faire voir ce qui dans le champ visuel [...] est invisible » (370)⁵⁹ et cela, ajoute-t-il, « grâce à une simple marque, celle du matériau ». *Invisibilité et matière*, philosophème incontournable de l'esthétique, et troisième facette de la soi-disante *pragmatique* reconstruite par Lyotard. On présume que le matériau ne dit pas explicitement ce qu'il y a à voir (l'œuvre n'est ni discours ni *logos*), ce qui provoque évidemment des discours interminables de Buren lui-même et d'autres commentateurs... Quelle est la « matérialité » de ces bandes alternées verticales de Buren universellement (re)connues ? De Cézanne à Buren, leur art est de la peinture (de la sculpture peinte ?), le matériau est *coloré* – la « maison du regard » qu'est le matériau coloré n'exprime pas le sujet peignant (316) mais affecte la sensibilité visuelle discriminatoire. Que le matériau soit toujours de même facture, textile, étoffe, papier, etc. en fait un invariable qui n'apporte que peu d'information, même si le dessin ou l'agencement des lignes a quand même une certaine incidence sur la sensibilité visuelle... La vraie *variable*, en fait, est *chromatique* (332) et c'est vrai que sans couleur les bandes reproductibles, applicables à tout site, resteraient des écarts différentiels quelconques. Lyotard établit que la couleur chez Buren n'est pas une marque arbitraire, même si elle est minimale, mais d'abord un *indice de la présence* (172), par conséquent un signe qui fonctionne oppositivement. La couleur est plus que cela. Toute industrielle et reproductible qu'elle soit, Lyotard considère la couleur comme « une [continuité] sans bord, débordée... contraire d'un signe reconnaissable

59 Lyotard consacre plus de deux pages (346-350) à un développement théorique sur l'invisible. Voici un extrait : « Le *visuel* n'est pas une réalité homogène, mais comporte nécessairement de l'invisible. D'abord, je distingue le *visuel*, ce qui se laisse voir actuellement (s'expose) et le *visible*, ce qui peut se voir. Que quelque chose de visuel soit visible implique qu'il n'est pas nécessaire qu'on la voie actuellement ; on peut, on pourra, on pourrait la voir. Pas de vision sans modalisation. [...] C'est ainsi que le visuel comporterait sinon de l'invisible, du moins des données actuellement non-vues, de l'invisu. [...] » Lyotard refuse de réduire cette problématique aux banalités de la théorie gestaltiste de la perception visuelle... (346) Buren lui-même s'explique sur le rapport du visible à l'invisible dans son entretien avec Jérôme Sans dans *Daniel Buren, Au sujet de...* (op. cit.), 61-62. Voici quelques phrases de cet entretien qui nous montrent que Buren a une certaine sensibilité pour l'intuition lyotardienne concernant le rapport du visible à l'invisible : « L'objet d'art se montre-t-il *de facto* ? Ou bien se cache-t-il ? Peut-on associer visible et connaissance, et invisible avec non-connaissance ? [...] Qui décide du visible ou de l'invisible ? Qui en parle et comment ? Entrent en jeu également l'auteur et les qualités propres à son œuvre dans ce jeu entre l'ombre et la lumière, le visible et l'invisible. N'y a-t-il d'ailleurs quelque ironie lorsque l'on dit d'un artiste : 'il/elle nous montre la face cachée des choses' ou encore 'il/elle éclaire ce qui avant lui/elle n'était pas visible', etc. ? Cela ne reviendrait-il pas à dire : 'Grâce à l'artiste, l'invisible devient visible' ? S'agit-il alors encore d'un rapport entre le visible et l'invisible ? Je ne le crois pas. [...] La question de l'invisible n'a pas pour réponse : 'voilà ma façon de le montrer.' L'invisible reste invisible – et là se trouve le cœur du problème. C'est même la condition par excellence pour que le visible ait des raisons de poser à son tour des problèmes fondamentaux. La chose visible est fragile, comme le sont les questions posées par la consistance, la réalité (ou non) de ce que l'œuvre rend visible parmi d'autres choses visibles... »

[...]; [les couleurs] allèguent la *présence matérielle*, elles commémorent la *présence* en la narguant » (174). Cette matière qu'est la *couleur* [...] constitue la « maison du regard », c'est la marque burénienne par excellence et le pivot de son art.

*

Trois artistes, trois esthétiques, trois conceptions divergentes de l'art, paradigmatiques même, qu'aucun historien de l'art ne parviendra jamais à mettre en concordance, et pourtant *Que peindre ?* est un livre d'une grande cohérence, intégrant des disparités artistiques en une seule idée de ce qu'est l'œuvre d'art. Ce sont évidemment les philosophèmes de la *présence* et de l'*anamnèse/souvenir*, dans les deux sections qui portent ces titres, qui traversent tout le « domaine empirique » projeté comme corrélat de la réflexion lyotardienne. La présence et l'événement, la forme et la matière, le désir et la touche, le commentaire et la narration, et Kant, même le *sensus communis*, marquent le parcours pas seulement des deux sections soi-disant « théoriques » mais du livre entier avec ses trois protagonistes. Gérald Sfez, dans « Ce qu'il veut, avec *présence* », *Postface* dans ce volume (418-448), reconstruit remarquablement ce parcours du philosophe-esthéticien, ses dimensions évocatives plus qu'affirmatives, ses registres stratégiques, ses tonalités pathiques. Il ne convenait évidemment pas de doubler cette reconstruction par Sfez, et notre sollicitude concernait bien plutôt les spécificités « praxéologiques » des protagonistes, de leur œuvre, de leur travail, et la façon dont Lyotard examine la singularité de leurs pratiques. Il est vrai qu'Adami, Arakawa, Buren témoignent tous les trois « par la déroute », chacun à sa manière, « que la promesse a eu lieu » (132), « telle est la *présence*. L'événement sensible, si vous voulez » (108). Nos trois artistes ajoutent leur *punctum* particulier qui colore ce don de la promesse. Chez Adami, le commerce spontané du voyant et du visible, tout transitif, tout chiasmique, tout inclusif et immanent, surgit comme une *mémoire* (220-228). Plongé dans l'*anamnèse*, Adami ouvre ses fenêtres (108-110) sur l'absence de l'autrefois et de l'ailleurs. D'où la nostalgie, la tristesse de cet « Italien de bonne maison », d'où ce réflexe de retrait dans le paysage perdu de l'enfance. Si la présence pour Adami s'incruste dans l'amnésie, Arakawa, par contre, témoigne par son œuvre d'un autre *punctum* : la présence comme/dans l'événement, un événement qui présuppose la suspension, le *blank* (276), que l'on a conjugué abondamment dans les pages qui précèdent. Et par conséquent, le *quod* et non pas le *quid* que la logique, la dialectique, la métaphysique effilochent sans cesse (278). C'est qu'avec Arakawa on s'éloigne de toute évidence de trop d'Occident et ses méprises. La mémoire amnésique et la suspension

par ruse ne sont pas du tout absentes des intrigues de Buren, mais c'est bien dans le *travail* que la présence s'incruste. La présence sensible n'est que dans la ruse de la reproductibilité et les ruses du *travail* (170) ne doivent rien à la force des idéologies et à leur critique, ni au projet d'une esthétique transcendantale : le travail de Buren est dans l'éphémère des sites et de ses photo-souvenirs (108). Voici trois accents – l'anamnèse, l'événement, le travail – que Lyotard exhume à profusion chez ses trois artistes. Le philosophe de la présence démontre, en effet, que les trois *puncta* sont complémentaires et que leur spécificité ne bloque pas leur intégration dans l'esthétique lyotardienne de la présence.

Reste la question de savoir quel sens à donner au titre interrogatif : *Que peindre ?* Lyotard ne répond jamais explicitement à ce questionnement. Mais on trouve sans doute un début de réponse chez Adami dans *Dessiner* :

Sur ma table, une citation de Schönberg : « On peint un tableau, non ce qu'il représente. » Et l'on pourrait alors dire aussi : on écrit une phrase, non ce qu'elle veut dire. Ainsi, le fait de peindre ne servirait qu'à renouveler le fait de peindre (50). « Peintre, passe-moi les pinceaux, je veux peindre le peindre » (52).

Nos trois protagonistes : le dessinateur coloriste, le conceptualisateur-métaphysicien, le pragmaticien de l'invisible, dans leurs œuvres généreuses et dans leurs écrits abondants montrent et énoncent que l'intérêt n'est pas dans la dure dénotation d'un référentiel, mais dans les connotations de nuances matérielles, les saveurs, les tons, en un mot : le *visuel*, à peine dévoilé dans l'anamnèse guidant le visible et provoquant l'inquiétude essentielle de l'expérience esthétique. *Que peindre ?* Ni la réalité ou un « monde », ni une riche subjectivité submergeante, ni même les fantasmes du rêve ou les idéaux de l'être-ensemble, mais l'*acte de peindre* lui-même, le *peindre*, et, au-delà de la performance du peintre, la présence des matières, la matière étant, de toute évidence, *blank*, insaisissable.

Illustrations 1-6



1 Adami
Camel
1967, acrylique sur toile /
acrylic on canvas, 194 x 129 cm.



2 Adami
Davanti alle betulle (Fantasia)
2005, acrylique sur toile /
acrylic on canvas, 198 x 147 cm.



3 Adami

L'angelo

1992, dessin / drawing, 48 x 36 cm.



4 Adami

4 Concerti delle stagioni (Vivaldi)

2004, dessin / drawing, 36 x 48 cm.



5 Arakawa

Rubber Labyrinth, Critical Resemblances

1979-91, caoutchouc coloré, étain et velours / coloured rubber, tin and velvet,
3,96 mètres de haut et 6,0 mètres de diamètre / 13 feet high and 22 feet in diameter.



6 Arakawa

Outposts / Landing Sites of the Architectural Body

1993-97, dans / in *Reversible Destiny*, New York,
Guggenheim Museum Publications, 1997.

Preface

HERMAN PARRET

ORIGINALLY PUBLISHED BY *Éditions de la Différence* in 1987 and subsequently by *Hermann Éditeurs* in 2008,¹ *What to Paint? Adami, Arakawa, Buren* is a collection of seven essays brought together in the context of the “philosophy of art” that Jean-François Lyotard conceived in the eighties, at the time of *The Differend* (1983) and of the “Kantian turn” that led to *the Lessons on the Analytic of the Sublime* (1991).² Only the first text, by far the most autonomous and substantial, had never been published before – it concerns *Presence* (see below, 101-181), a text of a subtle profoundness that expresses the essence of the Lyotardian conception of art.³ The other six texts focus on three artists with rather divergent aesthetic orientations: Valerio Adami, Shusaku Arakawa and Daniel Buren.

Two texts concern Adami: *The Line* (183-213) and *Frankness* (213-235). In January 1983, the Maeght gallery suggests that Lyotard write an accompanying article for the magnificently illustrated catalogue of the Adami exhibition.⁴ The text will be published under the title “One would say that a line...” and entirely reworked

-
- 1 Jean-François Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren* (two volumes: Vol. I : *Texte* ; Vol. II : *Œuvres*), Collection La Vue le Texte, Paris, La Différence, 1987 ; second edition, preface by Bruno Cany, postface by Gérald Sfez, Paris, Hermann, 2008. The first edition includes 132 illustrations that were not reproduced in the second edition, which retained only ten images, most of which date from after the writing of *What to Paint?* The two editions contain the same bibliography under the title of *Lectures* [“Readings” or “Reading Material”]. A final typed version of the manuscript as it appeared at *Éditions de la Différence* (with the “characters” and the titles of the sections) is held at the Doucet Literary Library.
 - 2 *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. G. Van Den Abbeele. Manchester, Manchester University Press, 1988; *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. E. Rottenberg. Stanford, Stanford University Press, 1994.
 - 3 The autograph manuscript from the Doucet Literary Library is not dated, but it is highly polished. The dialogical characters “You” and “He” are already inserted, and that is not always the case in the manuscripts of other chapters. We can assume that the text was edited in 1986-1987 with a view to the publication of the book at *Éditions de la Différence*.
 - 4 The letter of request from Maeght is dated January 10, 1983, and Lyotard sends his text on April 12, 1983. It is interesting to note that the characters “She” and “He” are not yet inserted in this version. The quotations in this article are excerpts from the *Aide-mémoire*, “of which Valerio Adami kindly passed on to me the manuscript”. The autograph manuscript of the article has been thoroughly gone over and then retyped.

in *What to Paint?* The history of the second text is more complicated. Alfred Pacquement, curator of the Contemporary Galleries of the Georges Pompidou Centre, requests a text for the great Adami exhibition in December 1985.⁵ The text appeared in the catalogue under the title “Anamnèses du visible, ou: la franchise”,⁶ next to Adami’s *Aide-mémoire* and to well-known contributions by Jacques Derrida, Italo Calvino, Hubert Damisch, and Marc Le Bot, amongst others. Lyotard will rework the text from the catalogue of the Pompidou Centre for the 1987 edition by Éditions de la Différence. He turns it into two chapters that will appear under the titles *Frankness* (213-235) and *Anamnesis* (237-255). The first focuses on the work of Adami, while the second, completely rewritten⁷, has a more general scope and constitutes, with *Presence*, the theoretical node of *What to Paint?*

The contacts with Arakawa date from about the same time. Lyotard meets the artist in the spring of 1982 during one of Arakawa’s visits to Paris, and the negotiations concerning a text for the catalogue of the exhibition at the Padiglione d’Arte Contemporanea in Milan begin at the end of January 1983.⁸ Lyotard sends his text, entitled “Longitude 180° W or E”, in October 1983 from San Diego, where he is visiting professor at the University of California at San Diego. The Milan exhibition begins on January 19, 1984.⁹ The same text will be published again in *What to Paint?* as *The Point* (257-315). The correspondence between Arakawa and Lyotard continues, always at the same empathic and poetic-reflexive pitch.¹⁰ Arakawa keeps Lyotard up to date on his progress by sending him, for example, the list of *Blank* that Lyotard pursues *in extremis* in *The Point* (257-315). We will have the opportunity

-
- 5 The letter of request is dated April 3, 1985 and Pacquement congratulates Lyotard for his text in a letter at the end of July. The catalogue appears on the occasion of the opening of the exhibition in December. A letter from January 9, 1986 announces the translation of the text into German and Italian (although in another letter from March 17 Pacquement regrets that the translation into Italian will not be carried out). The working notes and the autograph manuscript again show the zeal with which Lyotard researched and constantly reworked his text.
 - 6 It is this version that was translated (by David Macy) into English as “Anamnesis of the Visible, or Candour” in Andrew Benjamin, *The Lyotard Reader*, Oxford/Cambridge, Mass., Blackwell, 1989, 220-239.
 - 7 As a result, there is a manuscript of “Anamnesis”, text from 1987, proposing important expansions compared to the text of the 1985 catalogue.
 - 8 Between January and May 1983 there is an entire correspondence between Lyotard and Arakawa regarding this contribution. The official invitation from Mercedes Garbari, curator of the Milan exhibition, dates from May the 9th.
 - 9 Lyotard’s is the only contribution to the catalogue of this exhibition, which is published in Italian, French and English (translation by Mary Ann Cows).
 - 10 One finds letters from Lyotard to Arakawa dated February 6 1994, September 28 1985 and August 28 1986.

to discuss the status of these problematic pages. The collaboration will resume in 1991 on the occasion of an Arakawa retrospective at the National Museum of Modern Art in Tokyo (November/December 1991) and in Kyoto (January/February 1992). The curator, Koji Takahashi, makes contact with Lyotard in June 1991, and Lyotard sends his contribution, “Réserve d’événements spatiaux” [*Reserves of spatial events*], at the beginning of September.¹¹ This text will appear in French, Japanese and English in the important catalogue from the Tokyo and Kyoto museums, *Constructing the Perceiver – Arakawa: Experimental Works*, next to contributions by Koji Takahashi and Mark Haxthausen. We reproduce this important text in this volume as a supplement to *What to Paint?*

The interest in Daniel Buren precedes Lyotard’s interest in Adami and Arakawa because the first article dedicated to him dates from 1978: “Notes préliminaires sur la pragmatique des oeuvres (en particulier de Daniel Buren)” [Preliminary notes on the pragmatics of works (of Daniel Buren in particular)] in *Critique* 378, 1075-1085.¹² These Notes constitute the review of a work of sociology and of several exhibition catalogues on Buren.¹³ Three texts follow later in the same year, 1981: “Le Travail et l’Écrit chez Daniel Buren. Une introduction à la philosophie des arts contemporains” [The Works and Writings of Daniel Buren. An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art], Limoges, Cahiers du Cric, NDLR, 11-27

-
- 11 Lyotard prepares himself with great care: there are entire files of reading notes. Two examples: the impressive study of A. Zweite, “Arakawa: Versuch einer Annäherung” (in *Arakawa, Bilder und Zeichnungen 1962-1981*, Hanover, Kestner Gesellschaft, 1982), was already conscientiously gone through for the 1987 version of *What to Paint?*; and Lyotard had at his disposal unpublished texts that Arakawa had sent throughout the years (most of which have been published in the major work, *Reversible Destiny: Arakawa/Gins*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1997) that Lyotard could still consult in January 1997, a few months before his death. We shall return to this point.
- 12 One finds in the archives a great number of miscellaneous notes by Lyotard on Daniel Buren, starting from 1970: in October 1970, on the function of the museum according to Buren; in May 1971, “Sur les raisons du décrochage du travail DB”, a propos of an exhibition at the Guggenheim; notes written in Los Angeles in January 1973; in August 1973, on the function of the exhibition. Lyotard also writes a very elaborate list of exhibitions by Buren starting from 1971. The 1978 article from *Critique* is the echo of this constant interest in Buren, which will continue for almost thirty years. There is, in fact, a touching letter of friendship from Buren that is dated June 17 1996 and sent from Tokyo, at the time of Jean-François Lyotard’s illness.
- 13 Mainly exhibition catalogues: Paris, Yvon Lambert, 1970; The John Weber Gallery, New York/London, 1973; Mönchengladbach, 1975; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1977; Otterlo / Amsterdam / Eindhoven, Kröller-Muller Museum, Stedelijk Museum and Van Abbemuseum, 1976. The work of sociology is *Théorie de l’art sociologique* by Hervé Fischer, Paris, Casterman, 1977. It is above all *Limites critiques. Five Texts*, from the exhibitions of Paris and New York / London, that was the main source for the article from *Critique*.

(translated into English by Lisa Liebmann in *Artforum*, February 1981); “La performance et la phrase chez Daniel Buren” [The performance and the phrase in Daniel Buren] in *Performance*, Montreal, *Parachute*, 1981, 66-69 (Proceedings of the *Performance and Multidisciplinarity* conference, October 1980);¹⁴ and “Faire voir les invisibles, ou: contre le réalisme” [Making the invisibles visible, or: against realism] in *Les couleurs : sculptures/ Les formes: Peintures*, Paris-Halifax, Collection du Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou and Presses du Nova Scotia College, 1981. This latter publication is important because it also includes crucial articles by Benjamin Buchloh, Jean-Hubert Martin and Daniel Buren himself.¹⁵ The article from *Critique* already sketches the main lines of the Lyotardian conception of Buren’s work (the “pragmatisation” of the work of art), while *Les couleurs: sculptures / Les formes: Peintures* constitutes the most subtle approach to Buren, due to his great affinity with the philosophy of art elaborated by the philosopher in the eighties. The two sections on Buren in *What to Paint?*, entitled *The Site* (315-343) and *The Exposure* (345-377), take over certain passages from four texts and mainly the articles from *Critique* and *Les couleurs...* This interest in Buren of 1979-1981 is renewed in Lyotard in 1989 on the occasion of the installation of *Deux plateaux* [*Two plateaus*] at the Palais-Royal. Lyotard contributes generously to Michel Nuridsany’s volume, *Daniel Buren au Palais-Royal*, Lyon, Art Edition, Le Nouveau Musée, with a remarkable essay entitled “Fûts” [*Shafts*], a text that we reproduce in this volume as a supplement to *What to Paint?*

*

Adami, Arakawa, and Buren have in common that their work is accompanied by a *commentary*. They write abundantly, not in distant and referential prose but in words that remake the works. Consequently, there is on the one hand the commentary on the works by the philosopher, and on the other the commentary on the work by the artist himself. Lyotard does not cease thinking in different contexts

14 Again, the autograph manuscripts of these two contributions are thoroughly worked over. Lyotard corrected the proofs of the article for *Parachute* in April 1981.

15 After having attended Lyotard’s lecture on Buren in Montreal (published in *Parachute*), Benjamin Buchloh asks, in a letter of November 14 1980, for a contribution to a publication on the occasion of a reinstallation at Beaubourg of two Buren pieces, *The Colours* and *The Forms*, proposing March 1 1981 as the deadline for the text. This publication of the Centre Pompidou, edited by Benjamin Buchloh, contains thus the most consistent of Lyotard’s texts on Buren (in French and in English translation), reprinted in *What to Paint?*

the status of the *commentary* of the work of art. He thus invokes Diderot's patronage (regarding Adami, 187, and Arakawa, 271). Diderot's empathic quill competes with the brush of his heroes, especially Chardin, and Lyotard remembers how Diderot, in the *Salons*, takes on the task of an arduous description of the paintings he has before his eyes. Lyotard envies and admires him, especially the modesty of the talent and the commentator's anxiety of not measuring up to the task. The issue is not that the "scene", for instance the landscape, resists the description – Diderot is not interested in the content but in the "incommensurable, incorrigible precision" of the drawing, "the plastic disposition" (271); but even there one has to give up because, as Diderot declares, "paintings are like great mutes" (187). It is thus not enough to "render thinkable through the eyes rather than render visible in thought", which repudiates the commentator in advance. The profusion of words will never equal the silence of lines. Making that which has no voice speak can only sound false. However – and Lyotard reads it in Adami's *Aide-mémoire* – the work calls upon the commentary. The work begs, "love me, speak of me, speak to me" (185), the work gives itself like a perverse temptation. It is impossible not to comment. Such is the paradox of Arakawa: "He does not ask to be understood, but to not be understood. He asks for nothing" (257). Yet the commentary is necessary, provided that it work on the language in writing (113). But even this fusional meditation risks being too imposing and dispossessing, reducing the work to the level of a prostitute. It is forbidden to share with the work its pleasure, the uneasiness of nothing working any longer. Lyotard goes back over this uneasiness with more clemency in the text on Arakawa from 1991. There, the labour of the commentary is said "to add *an affect* to that which, secretly, inhabits the work" (385). Not the claim to translate, to interpret the meaning of the work, but to transmit with the generosity of "what welcomes the other to you such that it is like home" (id.). Engagement of two affections, the one of the commentary and the one of the work.

The issue of the *commentary* imposes itself with the most insistence concerning Buren. In Buren, "the discourse on the work is more imbedded in the artwork" (175). Buren even "[...] remains ungraspable if one does not have the text that articulates his work's economy and finality" (115). And Lyotard asks himself the question: did *logos* not win against *aesthesis*, knowledge against matter, discourse against the inextricable intrigue? Buren's writings would thus be "warnings" about what the viewers must see (319). The supplement of intelligibility thus orders the gaze. Lyotard concedes that one is easily deceived in saying that Buren's

work, the temporary installation in a site, actually functions like the analogue of a *phrase* that refers to this site. The linguistic phrase is not the plastic “phrase” constituted by the materials – it is a “phrase” only because it obeys the syntactic axiom, the invariable rules of formation and linkage (335), *readability* that is, as a result, without a semantic foundation. Lyotard pertinently demonstrates that with Buren there is no aesthetics without semantics. The linguistic phrase is composed of morpho-phonologic units that have no sensible quality because, according to the teachings of structural linguistics, they are only differential, while the “plastic phrase” and the “musical phrase” are consumed sensorially, qualitatively. Their impact on the eye and the ear, on the very body of the viewer, is immediate and direct (329). Declaring that the plastic work can be *read* is not without danger, and it is thus that the very Lyotardian notion of *phrase* can be misleading. Discoursing on the work is a shortcoming more than a competence (361). The “phrasal” competence is homogenising, while the field of the arts is not unified and the “gaze on the totality of artworks [does not] discover the exclusive and complete veracity of the good point of view” (363). Nevertheless, the *affection* with which Lyotard spoke of Arakawa, this affection that mediates between the work and the phrase of the commentary, is systematically weakened in Buren’s work (installation plus text), which cultivates rather “a reflexive sentence, without the mediation of affective participation” (365). Another rather demystifying aspect of the commentary must be added in Buren’s case: the commentary is not so much correlated with the plastic stakes of the work as with its *pragmatic effects*. It is not the work, the installation in its materiality, that exists for the commentary – only the effects of the work on the addressees exist. It is a question of being wary of this trivialising variant of the “presence” of the work of art. The obscure pragmatics of art appears as a didactics (“Here is what you are meant to understand from what you see”, 371), a pedagogy that is refined and cunning but particularly effective – and not at all like an aesthetics. Lyotard remarks that Buren almost always writes his texts after the fact, right after the installation and before the opening, threatening with the univocity of commentary a vision that owes everything to a necessary blindness.

“The small Italian, brought up on Dante and the Latin authors”

Valerio Adami, his order, his severity. Lyotard does not cease to associate this “Classic, a Tuscan” (183), who is at the same time “the grown-up painter in pilgrimage through all the museums of the world, the Ulysses of culture” (203), with “the Italians” (155), Raphael (101), Piero and Signorelli (229). He was “brought up on Dante and the Latin authors” (203) but in his universe others also shine: Füssli and Blake for their “something noble” (231), Hodler and Rothko for the colours that are the mourning of the line (223), and Poussin, especially Poussin, “for the the sumptuousness of the landscapes, and the miniaturised, marginalised, unfocused intrigue” (215 and 155). Of course, this is only a punctual contextualisation of Adami’s “composure” (159). It is true that his painting exhibits only “scenes of thought” (231), so highly intelligible are the articulation, the clarity, the order (183), so severe the force of the drawing’s form. And Lyotard again quotes Diderot on this point: “To paint as one spoke in Sparta” (187).

The two texts that Lyotard dedicated to Adami in 1983 and 1985, taken up again in *What to Paint?*, reveal a certain interest in chronology and periodisation (see especially 193-209 and 221-225). It has to be conceded that “periodisations, however sophisticated, are not worth much” (197), and Adami’s work has to be seen not as a succession of autonomous periods but rather as “various layers of names that may float up to the surface one after the other, but in the depths they overlapped, became slightly entangled with one another” (197). Nevertheless, “one cannot deny that the borderline has shifted over the past twenty years or so” (193), which leaves commentary slightly lost. Let us nonetheless overcome this confusion, “at the risk of being silly” (223). Four floating layers are in any event distinguishable, although their outlines are in broad strokes. First layer: in the Marxist atmosphere before and around *May 68*, the “political” denunciation of *Consumption*, of its alienation, of its hateful products and their effects on the soul. *The Camel* (1967) [III. 1] is an item from the *Consumer Society’s* catalogue. This abundant merchandise, muffled inferno, dead world, is presented in Pop art colours. Second layer: in the course of the following decade, Adami paints his portrait gallery of great and admired modernists of thought, politics and art, such as, amongst many others, the *Ritratto di James Joyce* (1971) [III. 28]. There is admiration in this album of heroes, a doxography of actors-thinkers, often at work, a choice that testifies to an exceptional

cultural intelligence, a “wealth of withered memories” (197) of our modernity.¹⁶ And then, at the time that Lyotard writes the two articles on Adami, 1983 and 1985, one notices a double reorientation. Third layer: on the one hand, Adami, under the auspices of Ovid, rediscovers the charm of fables in a temporality beyond that of the Ancients. On the other hand, the artist gives this descent to the Ancients, with its return to a buried infancy, his stamp of approval by pictorially exploiting the metamorphoses of *desire* and the often impossible and agonistic memories of love (*Accouplement Trouble*, 1980 [III. 31]; see also *Reclining Nude*, 1984 [III. 12]). This is obviously the Adami that fascinates Lyotard in *What to Paint?* However, what is remarkable is that Lyotard foresees a new *Wendung* that has been realised in the twenty-five years of Adami’s immense production after 1985. It is the fourth layer: Lyotard notices that Adami seems to withdraw from *desire* to dedicate his work to *feeling*, a bit like in Kant (225): the aesthetic feeling as independent of any tendency in the neutralisation of desire, against the background of an *anamnesis* of the irretrievable [III. 2, *Davanti alle betulle (Fantasia)*, 2005; III. 3, *L’angelo*, 1992; III. 4, *I concerti delle stagioni (Vivaldi)*, 2004]. What is shown is the sorrow of destiny – in the represented, obviously, but affecting the representing through convulsive lines, blazing colours, the mourning and the wise melancholy, in thousands of inexhaustible forms. It seems that Adami’s *drawing* bleeds and will bleed forever.

*

16 In the first monograph dedicated to Adami, *Valerio Adami*, Paris, Galilée, 1975, Marc Le Bot comments on the first two periods, especially the portrait period. One finds here interesting reflections on colours (red and green), the tension between line and colour, a typology of forms (the circle and the tinted area, the cut out and the blank), and the relation of painting to photography. It goes without saying that this essay is outdated and does not take into account the evolution of Adami’s work. Le Bot takes up the study of portraits again in his contribution to the catalogue of the exhibition at the Musée national d’art moderne (Centre Beaubourg) from 1985 in “Deux portraits de James Joyce” [Two portraits of James Joyce] (176-177). However, the most inspired text by Le Bot on Adami is the article “Ombre et lumière dans la peinture de Valerio Adami” [Shadow and light in the painting of Valerio Adami] from the catalogue *Adami. Peintures et dessins* [Adami. Paintings and Drawings] at Aix-en-Provence, Cloître Saint Louis, 1984 (*Présence contemporaine*), 7-13. There Le Bot studies the figuration and the iconography (the divided bodies, the fragmentary visible) in Adami’s work, and a Lyotardian accent may inchoately be discovered here: “[Adami’s] painting calls to something that hides in the visible. Radiantly revealing itself, it appeals to an invisible that marks the visible that it is, through its absence” (7). But the significance of this beautiful study consists in the relation between the line and the shadow in Adami: “The visible is cerily present in Adami’s painting. Its presence is made of intense colours and of delineations that sever. Strange is its arrival, which rejects in the invisible the role of shadows” (10).

In Adami, it is about *drawing*, or rather the series *line/ trace/ drawing*, with *colour* in the critical position; and the two writings that Lyotard dedicated to Adami well reveal these essential accents of the Adamian practice and of his reflective writing. Moreover, Adami's major writings are perfectly compatible with the central intuitions of *What to Paint?* It is true that Lyotard drew on the *Aide-mémoire*, the notebooks that cover the period from September 1982 to July 1985. But he could not have known the essential corpus of Adami's writings collected in *Dessiner. La gomme et les crayons* [Drawing: The Eraser and the Pencils].¹⁷ Any anthology of Adami's aphorisms that we confronted with the Lyotardian reflection would have to reveal the intellectual proximity of the philosopher and of the painter.

The line. It is certain: everything starts with the line, *the Adamian line* (145), and Lyotard laments, "I would very much like to [...] manage to say *what the line is*. Yet ... it anticipates commentary and eludes its grasp." The line is adorned with a halo of *sanctity* – sanctity as the innocence of the "here I am", a "nudity", an infallibility, and Lyotard insists (189): sanctity as the cruelty of the stroke of a blade, of a trace encountered in the desert. The line is doubtlessly an idea of imagination, not of memory, a sign of life still (211), yes, and this is what matters: the line is a partitioning, and each part is separated, surely, but touches the other. It is participative. With the line one is in the desert, it was said, but the line, tribunal that it is, liberates the *absolute* desert, it transcends the wave and the infinite, fragile minimum of sense, it provokes the passage of holy virginity towards the volumes of the drawing. And Lyotard, empathising with Adami, is inexhaustible on the intrigues of the line that, nonetheless, has nothing to do with the productive will, the domination of matters, the diegetic framework, and even less with the figure, figuration, the figurative, or representation in general. And a certain "subjectivisation" is not long to come. The line is a *demand* and/or an *answer*, it bears a responsibility, it is inhabited by a desire, it has a nervous, infinite power: "The line is the life of the letter, its rhythm, and at the same time its death, its erasure, as in a signature" (189-191).

17 Valerio Adami, *Dessiner. La gomme et les crayons*, Paris, Galilée, 2000 (trans. from Italian: *Sinopie*, Milan, SRL, 2000). Lyotard could not have known this book (Lyotard is mentioned only once in *Dessiner*, on page 19) but he often quotes the *Aide-mémoire* which prefigures the book of 2000 and was published by Alfred Pacquement in the catalogue of the Centre Georges Pompidou, collection of the National Museum of Modern Art, December 1985, where Lyotard's second text on Adami also appeared.

The Lyotardian philosophy of the line is close to Adami's reflections in his writings, even though the painter emphasises more explicitly the relation of the line *to the hand* and his body, seeing in the trace of the line an essentially "tactile configuration". Here is a small Adamian anthology on the *line* consisting of fragments from *Dessiner*.

The line grows *inside me* and I have a great respect for it (104). One does not hold a pencil in the way that one holds a brush. The line is a point that previously moved inside us, and its movement is slow (33). There is a line of desire that precedes the fact of seeing; the drawing of an object freed from time. Desire is the first cause of the act of drawing, the moment of revelation (172). Simple past, present, future and conditional are the stages and the movements that a line fulfils, passing from *memory* to paper, from *memory* to *desire* and to comparison (91). The line tends towards an immobile goal. The figures adapt themselves to *instinct*. It is character that imposes the choice of a tone or the movement (53). Each line needs a content, and it is with experience that we have one, that the hand draws (147).

Every finite line becomes *infinite* if it is divided to infinity, etc. (9). Each line defines two *fields*, a concave space and a convex space (21). A lot depends on [the line], goddess of divorces and of unions, line of demarcation between opposed territories, system of resemblances, frontier to contain the expansion of colours. (104) Volume is essentially an attribute of the line (45).

The *hand* thinks through the sense of touch; the line will thus advance by building itself on the movements of the hand, and the latter will act so that the line becomes aware of itself in the rhetoric (138). The task of the eye is to scrutinise and to correct the *hand*, to find straight lines, angles, curves, etc. (95). If painting draws *bodies*, it is in order to explore space and time, the space and the time of existence, so that the objects of daily use, added to the bodies, are engaged in a *tactile* confrontation with the present time, etc. (114).

Drawing. And this apology of the *line* extends towards the *drawing* that without any doubt is the “genital organ” of Adamian art.¹⁸ The line is straight, angular, and serpentine, its gesture always starts again from a new beginning towards the drawing that is its accomplishment. Adami cultivates drawing not as a conceptual principle of organisation, of the structuring of space, of architectonics (157), even if drawing is a way of mastering the profundity of lines with a view to a form, as regards a work (185). With drawing, the artist exits the possible and enters the actual, severity of drawing toward the tender sanctity of the line. It is thus that the artist who lifts his pencil onto the paper captures the *sign of life* in the persistent trace of the set-up that is the drawing (211). And again, this opinion of Lyotard’s on Adami in *What to Paint?* is largely confirmed in *Dessiner*. We could cite innumerable extracts. In these fragments, Adami quite pertinently evokes the “revelation” of drawing, the role of imagination and memory, and the “speculative dimension” of drawing, insisting on the generating force of the hand (“the hand describes to the pencil real-life caresses and forms”), and on touch as the “contretemps” of sight...

18 In 1996, Valerio Adami establishes an Institute of Drawing, a European foundation with which Jacques Derrida, Daniel Arasse, Luciano Berio, Carlos Fuentes, and Paolo Fabbri collaborate. The acts of the founding session are published by Skira, Milan, 1996, and the texts are to be found again in the *Annali della fondazione europea del disegno* (edited by Amelia Valtolina), Milan, Mondadori, 2005. In Derrida’s short address, entitled “Le dessin par quatre chemins” [lit. something like “Drawing by four paths”, the expression has the sense of “Drawing by beating around the bush” – transl. note] (3-5), one reads: “Drawing has always been more than drawing. If it has always required the – indispensable – art and technique of the draughtsman, it has always signified something else. ... To get drawing straight, here are a few lines of force: *to draw, to designate, to sign, to point out*.” In a work entitled “La mémoire du dessin” [The Memory of Drawing] in the same *Annali*, Daniel Arasse makes a point of mentioning the conception of drawing in the Renaissance, especially in Leonardo (drawing as the father of three arts, painting, architecture and sculpture), and he evokes “Hegel’s child, who throws stones on the surface of still waters in order to see the formation there of mobile and concentric circles, and to bring into the world the signature of his own presence” (14). Hegel’s child is clearly the prototype of the draughtsman. See also a discussion between Valerio Adami and Paolo Fabbri in *Valerio Adami. Couleurs et Mots*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2000, where Adami unambiguously declares: “Everything begins in drawing. But where does drawing begin? Yes, its source is a point that becomes line, but there is also another design, the project of an idea that forms itself in the drawing and that reveals itself in a continuous effacement with the eraser, through the different stages of ‘vision’... When I draw, I have to start with the form that is closest to me, drawing starts with this first plane – colour, on the other hand, starts from the most distant plane, it can only present itself in the most remote distance, in the light of the sky, etc. All my drawings are in the tradition of the closed form: a point that falls back on itself [...]. It’s rather about *giving the drawing a tactile form*, finding oneself in the body that is in front of us, *becoming this very body*” (83).

The good God has thus given the Italians the seed of *drawing*, a drawing born of the rib of Raphael (122). Drawing [is] the *genital organ of my painting* (95). The dairy cow of painting having been so milked, I returned to the cow of drawing (115). All these drawings are only the seasonal fruits of the tree that we are (186). Drawing is the response to a system of intimate desires, secrets of the boudoir, I draw the fleeting instant, the contrasts and the colours (103). My drawing is born of the “body”... The point of the pencil became the lamp that illuminates the path in darkness (165). Drawing invents in order to transcend the truth and, quite the opposite, unconsciously doubles back towards the most primitive layers (141). To draw is to cross the bridge that stretches between seeing and understanding. [...] There is something of the pain of labour in drawing (144). My commitment of fidelity to the rules of drawing is more a concern of ethics than aesthetics (127). Through drawing I search for the equivalents of the simple past tense, of the present and the future... (33). To draw is to throw stones into water. Drawing begins from a point that the pencil puts down on the paper, as a stone thrown into water generates concentric circles. ... But there is an extraordinary moment in drawing, the moment when it “reveals” itself (91).

Drawing is a *monad* (120). Sight is also a line between the object and the eye, which rapidly rolls up and forms a skein in us. And drawing unrolls it, undoes it and reorders it on the paper, etc. (115). Drawing and *imagination* are twins (88). It is only at the moment of drawing that an unexpected material crosses the mind, a material of remembrances, personal experiences, associations, etc. (15). A drawing is made up of traced lines only, nothing more and nothing less. The viewer does not have to complete it by referring to what it represents. Fixing a form is something that takes place in *memory* (22). Drawing *memory*. Memory is a model that has to be looked at as one looks at a landscape (48). I have the proof that my drawing does not have complete confidence in its author, and that it wants me to yield to its will at all costs. The idea changes in crossing over the drawing (48). A drawing that is a mediator between what appears and what does not appear. Two distinct and merging worlds (126). The continual dialectics between the doing and undoing of form that is the real nature of drawing. Differing in this from other “writings”, drawing is always a *living matter* (126).

The speculative dimension of drawing is due to its capacity to reveal the secret hidden in the form of things (162). My drawing is an intermediary of ideas; my line is pathetic in its form and in its fabric; it manifests its pathos there where the drawing ends and where my painting begins, etc. ... But the danger is around the corner for us because *expression is the enemy of drawing* (143). Drawing, presupposition of the image, places reason before itself as the will of finite thought (119). Drawing is a manner of *knowing*, not a way of living. ... The first steps of a drawing take place in the prenatal state of each thing, in the prefigured. ... We follow the line of a contour from the nervous system of an author up to its exaltation (19). To draw well requires grand gestures, in the style, I would say, of a tennis player... Once the hint of an *idea* is found, one must continue without deviating and without stopping (48). Hundreds of forms and thoughts swirl on a sheet of paper; drawing stops them at the moment when what is seen becomes thought and when thought again becomes what is seen (113). Always following two thoughts, mine and the one of the drawing (13).

Beyond imitation, drawing informs itself of the names and appearances the object has received, and it is with touch, and not with sight, that it slips between them. Thus, the *hand will describe to the pencil real-life caresses and forms*, it will tell it what it has learned through contact with ideas (163). A tear comes out of the pencil. Paradox between the eye and the hand. Drawing = design... (87). When drawing the passions rise up again from the paper, through the point of the pencil, all the way to our hand; this is how one progresses along the course of the pencil... I would like to say that drawing is knowledge that it therefore does not express but signifies (129). A line of demarcation is formed when the plastic sense of an object and our *tactile sense* correspond perfectly; the drawing and its conclusion are here (84). This is how I work when I draw: I place myself in front of an “interior with figures”, for instance, and I think it as it is. This is to say that I do nothing more than watch it: I think it as it is. ... My *hand* follows this private course, organises these impulses by giving new objective forms to the objectivity of which it forms a part (17). Side by side, will of seeing and will of the idea. And, in this confrontation, the *hand* draws (82). The *hand* follows its own course which comes untied from us, moved by an energy that is in the sign itself and that returns, in the end, against the author. We leave a drawing when we think about adding the final word – the finish line is an ellipsis (31). The drawing that counts comes from touching more than from the eye. ... Of a tactile nature, etc. The tactile character of my new drawing comes from everything that my hands have found. I would like to call myself Desire and to sign my paintings this way. Touch contradicts sight. One has a different image when touching a body. Colour is not perceivable through touch, but it has in itself tactile values (98). When drawing loses its own will and is only another of our interior signs, the *hand* can no longer grip the pencil (114).

Colour. Apology of the *line*, praise of *drawing*, what remains is the “critique” of *colour*. There is a withdrawal of the trace and of drawing with and through colour. The trace goes alone, it imposes itself as if it were leaving the paper; but if the artist takes a step towards the coloured canvas, a tension sets itself up between the sketch of the drawing and the illumination from the lights of the colours (217). And Lyotard does not hesitate to assert: “if there were *visibleness*, it would be due rather to *colour than line*” (211). It is true, as the philosopher notes, that “Adami’s colours *follow* the lines” (*id.*), although due to the colour the line still loses a bit of its sanctity because the drawer’s hand and his gaze combine, and because the profane gaze provides the hand with memory. It is certainly the case in Adami, Lyotard notices, Adami the classical, in whom the “line prescribes the memory of proportions to matter” (*id.*). It is true that the line is the prescriber, but the vigorous “critique” of colour with regard to the line in Adami is also constitutive. There is a tense interlacing of the line and the colour, never betrayed in the course of these forty years of production. Lyotard is fascinated by this interlacing, and he calls this tendency to submit oneself to the sanctity of the line/the trace, despite

the constitutive tension with the critical moment crystallised in the colour, the *withdrawal towards frankness* (181). We shall return to the philosopheme of *frankness* in what follows. Here are a few fragments from *Dessiner* on “colour as critique of drawing”,¹⁹ in which Adami again insists on the tactile dimension of colouring.

The voice of drawing is found in colour. Colour can thereby precede form (27). Colour inverts drawing and vice-versa... (130). Drawing and colour thus form the weft and the warp of painting respectively, which tells us in its turn: I am only that! (149). *Drawing and colour* are themselves the definitions of a language, and art starts from the moment it exceeds its definitions (27). But if drawing does everything in order to distance itself from its author, *colour*, on the contrary, tries to reunite itself with him. It is with colour that I measure space; in short, I would like to steal colour from its role as adjective and to turn it into a noun (145). Colour is a plastic value, the line is a state of mind. Colour is a graft on the trunk of drawing (30). The contour and the model are always in drawing, but colour is also an essential commodity (43). In the studio, I prepare the colours in advance, one after the other, in many combinations, then I choose them and I match them. It is up to colour to recycle the scoria of drawing ... I proceed thus as if I would make use of a treatise on harmony – chromatic scales (25).

A chaste and pure *colour* is always shadowless, the tone is the age, the life... (26). Light appears. It again becomes colour. The scene opens out onto closed horizons within the limits of the painting, and it is in this precise place that a net of lines and colours weaves itself and goes fishing for our thoughts (65). Colour is a source of light in the things that a painting arranges; the things have their aura: the harmony of colour, etc. There are minor colours all around, colours of an inferior intensity but always sources of light that combine harmoniously, etc. The objects of the painting are not impregnated by light, but they create it... (106). When an entire surface was covered with colour, it was then that the idea of art was born (46). Colour is in what we think, not in what we see (44). And it can be said of colour that it is not a reflection but an invention, and that its force is here; it imposes itself on the space that it occupies (75-76). The law of drawing is memory; of colour, the state of mind. [...] Nature is found in the field of colour. Colour is a critique of form. [...] The “true” volume of a body results only from the play of the line, and the parts in shadow can only give the effect of a “false” volume (112).

19 In his interview with Daniel Arasse (see *op.cit.*, note 18), Adami declares: “One cannot paint without colours... Stravinsky could not compose without having a clavier in front of him. Colour has become my clavier. I also work on my clavier: I don’t look for a pretty purple, a pretty pink, a pretty green. Each colour has to correspond to a state of mind, to an experience of the senses – in the same way that one reconstructs their childhood from a smell [...]”. Arasse asks: “What is the function of the line in relation to colour?”; Adami’s answer: “Being also drawing, *colour criticises the line...*” (53 and 57) In the interview with Paolo Fabbri (in the same book), Adami notes: “All my paintings are preceded by a drawing, but *the voice of the drawing is found in the colour*, and so the colour can also precede the drawing... A drawing can arise on an emotion of colours, and the memory of a colour is often the point of departure” (76).

The *tactile* appears at the same time in the sign and in the colour (88). ... Everything happens between sight and touch (88-89). The sense of smell in colour (82). The sense of touch finds its place in the chorus of contrasts. ... Drawing is the figure, represented figure, re-figured figure... While colour stimulates and provokes in order to stir emotions and sentiments in the one who looks. ... On the backgrounds of colour falls the embroidery of drawing, one two three... Addressing themselves to the two senses, the things speak at the same time to touch and to sight, and discovering their dialogue is our job, etc. (112-113).

*

It seems to us that the underlying conception of the act of drawing/painting in Adami is clearly presented in *What to Paint?*, and the fundamental addition of the Lyotardian reflection to the intuitions expressed in *Dessiner* should be understood. How is the work of art coherently evoked by Adami? Again, a few random excerpts.

My “little interior voice”, the one that moves the hand and the eyes (161). “To paint as one spoke in Sparta” (Diderot) (48). What matters is the clarity of the rules of the game (20). Let us give ourselves as a rule the *avoidance of emotions* that are too personal (49). The role of painting is not only to arouse strong emotions (134). Giving priority back to the *subject*, that means perceiving the painting as reason (78). Everything we see has an end, the contour is the end of our body and the closed form of a figure or of an idea is its end. The object crosses the eye and presents itself to the mind which weaves an ensemble of information (61). I call “sinopia” the substrate of associations, present and past intentions, memories, etc. that is so important in the genesis of a painting’s forms. This process sets thinking in motion and thinking in its turn sets the hand in motion (9). “Touch” has nothing to do with expression. In order to draw well, the eye must precede the line, and the pencil, the hand, the wrist, the elbow and the forearm will follow, firmly fitted together, without having independent movements, etc. (90). The life of a painting begins when the life of the painter fades (121). I paint in prose, but sometimes a few verses slip through. It’s better to be at odds with private time. Alphabetic order is better than chronological order, etc. (121). Breaking loose from the artist: only on this condition can art be born. Thus, poetry is more in the poem than in the poet (153).

It is not important to elaborate new possibilities of vision but to *illuminate*, to *organise*... (10). An incessant structural consciousness is necessary (11). This organic dynamic is what signifies the act for me: the very process of *life*, [...] the organic character of their arrangement (12-13). If the man is not comfortable in his body, art suffers a loss of symmetry (22). The real author of my paintings is the *tradition* to which I belong (89). Painting interests me when it ceases to be sensible (21). Searching memory and comparing what is found to what is seen (22).

The virtuoso and the aesthete express themselves with their hands²⁰ (125). The concentration is the tactile sense which transports our body into the thing that we look at. [...] It is through the addition of the head and the heart, which furthermore are memory and intuition, that we order the course of the hand on the canvas (164). To see each thing better, one can close their eyes and stretch out their hands (22). From the moment a sign touches²¹ the paper, it no longer belongs to its author; it would be good to focus our attention on all the signs that a hand traces out (83). There is more knowledge in the *tactile perception* and the proof is in our hands, in the sense of touch which we achieve and which leads to the fullness of a space where abundances and voids appear to our eyes united in this unique and invisible whole that is our memory (175). If we master the tools well, eraser and pencil, silence and attention, the head will trust the *hand* (179). The “movement” that was in the hand of the painter is rediscovered in the eyes of the one who looks (135). Expression is not found in matter but in the sense of touch and in the will to see (94).

One should therefore detach oneself from expression, from the emotion of the artist, so that there will be art. The artistic act is vital, organic, and it fashions itself in the depths of a “memory” through “touch”. The pencil *in the hand*: this is how the work is generated. For the sake of completeness, Lyotard offers a beautiful gloss: he understands the *punctum* of the Adamian work as a tension that submits the *line/trace/drawing/colour* to *frankness (withdrawal/hold)*. This position is authenti-

20 In an interesting discussion between Jacques Derrida and Adami (*op.cit.*, see note 18), one finds a set of considerations concerning the *hand* of the drawer/painter. We quote the entire paragraph for its relevance: “It should be recalled [...] that you are above all a draughtsman – you want to be that – and that you have an extreme respect, sometimes to the point of intolerance, for art and the discipline of drawing. You are also a painter, of course – but a painter for whom the drawing comes first. A painter who were not first a draughtsman would not talk about the hand as you have just done. The hand itself is not just the organ of manoeuvres, manners or manipulations [...] but also a major theme in your drawings. I was immediately struck by the recurrence of hands in your work, in all the possible gestures of the everyday. [...] I easily see his hand as what draws, as the drawing hand, as the drawn hand, which is to say, shown; but also as the hand playing, rhythming, like on a musical instrument or in the movement of a conductor” (31 and 34).

21 Another interview in the same book (*op.cit.*, note 18), that of Daniel Arasse with Adami, returns to the theme of the hand and of touch. Valerio Adami: “...Stimulated by the *tactile memory of his hand*, the painter, who undoubtedly caressed his mistress’ body, starts out drawing the object and ends up representing its truth”; Daniel Arasse: “Implicitly, you’ve just evoked this relation between ‘touching’ and ‘seeing’ that is at the heart of classical painting, of its practice and its effects. [...] And yet, with what you’ve just said about the tactile memory of the hand that, once it’s rid of the model, can reach its truth, I have the impression that you place yourself at the core of this dialectics between the desire to touch and the desire to see” (51).

cally Lyotardian and differs from the totality of commentaries of writers,²² of philosophers²³ and of art criticism on Adami's work.²⁴ This syntagm, "frankness",²⁵

-
- 22 Already in 1970 there is a sublime text by Carlos Fuentes, "Portrait d'un peintre" [Portrait of a Painter], Paris, A.R.C. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1970, 19-30; also Italo Calvino, "Quatre fables d'Esoppe pour Valerio Adami" [Four Aesop's Fables for Valerio Adami], Paris, Catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne (Centre Beaubourg), 1985, 186-187 (reprinted in the catalogue of the Milan exhibition, Adami, Electra, 1986); there is another erudite text by Octavio Paz, "La ligne narrative" [The Narrative Line], in the catalogue of the Adami exhibition, Paris, Galerie Lelong, 1991 (*Repères. Cahiers d'art contemporain*, 77 [text reprinted in English and Finnish in the catalogue of an exhibition from Helsinki, Forsblom Gallery, 1992]); and another text by Edouard Glissant, "Les entrées de l'artiste" [The Artist's Entries], in the catalogue of the exhibition, *Valerio Adami: Prélude et après-ludes*, Paris, Templon Gallery, 2004 (in the same catalogue one will find *Stanze*, a recent text by Adami in which he takes some of his favourite themes up again: the drawing between nature and imagination, the tactile status of the artwork...).
- 23 Besides Jean-François Lyotard's *What to Paint?*, there is another well-known philosophical text on Adami. Jacques Derrida published "+R (par-dessus le marché)" [+R (Into the bargain)] in the *Derrière le miroir* series (May 1974, 214), on the occasion of an Adami exhibition at the Maeght Gallery. (Reprinted in *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978, 169-209. In English: *The Truth in Painting*, transl. Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago, University of Chicago Press). This text is to be found again in the catalogue of the Musée national d'art moderne (Centre Beaubourg)'s large Adami exhibition of 1985, in the same volume as Lyotard's second text on Adami.
- 24 Only Philippe Bonnefis' *Adami* is really related to Lyotard's. We have to quote this beautiful piece of writing by Bonnefis on Adami: "*Line*. Like the staff of Moses: the pencil. Hardly has it touched the paper than it turns into a snake. A snake that is hungry, that has to be nourished with thoughts, memories. That is afraid, ready to retreat to its hole at the least sign of trouble, but, when everything goes well, does exactly as it pleases. Open, then, to all transformations (to all metamorphoses)... *Colour*. Colour, running [*couleur*]. Colour is what runs. All of the painter's misfortune comes from that. From what runs. For to run is to pour out. When the barrel runs out, it is because it leaks. When the boat sinks [*coule*], it is because it took on water. A painting can sink [*couler*]. When the stitches split, farewell to the picture rails! I call 'stitching' (fastening by means of one or many threads) what Valerio Adami calls 'drawing' (closing in by means of one or many lines). I call 'stitches' the long scars that snake across the paper. A drawing is a stitched body." ("Prose pour Adami" [Prose for Adami], in *Adami. Tableaux de lecture/Quadri di lettura*, Volumi dell'istituto Italiano di Cultura di Parigi, Milano, Silvana Editoriale, 2011, 13). Bonnefis' recent book on Adami (*Valerio Adami. Portraits littéraires*, Paris, Galilée, 2010) examines forty-seven drawn portraits, without actually making a typology but with a fine sensibility for the Adamian "style". Next to this very empathetic text by Bonnefis, we mention in addition the more dated monograph by Marc Le Bot, Valerio Adami, Paris, Galilée, 1975. On top of that, there are dozens of catalogues of exhibitions of Adami that generally contain prefaces or introductions of often illuminating art criticism. We mention only the names of the great Adami "experts" who are very present in these catalogues: Henry Martin, Alain Jouffroy, Hubert Damisch, Marc Le Bot, Jacques Dupin, Daniel Arasse, Paolo Fabbri.
- 25 It is not easy to understand the term "franchise" [frankness] in its global semanticism. The *Robert* dictionary provides the double definition of, on the one hand, "speaking of certain exemptions or indemnities" and, on the other, "the qualities of a frank person; honesty, loyalty, sincerity." The *Littré* dictionary is more subtle: "The state of someone who is not subject to any master; freedom, immunity, exemption... The sincerity with which one speaks to the other"; and the *Littré* adds, in an interesting and pertinent way: "frankness of the brush, frankness of the chisel, the effortless and bold working of the brush, of the chisel".

which Lyotard revives in the title of his second article of 1985, combines the semanticism of *withdrawal* and *holding*. The draughtsman, the artist as such, *withdraws* and returns: no will or intelligence, collectivity or community, emotion or sentimentality, technique, project, I, act, or intrigue, but the *pregnancy* before the act and the subjection, there where the matter takes form. To this movement of *withdrawal* there corresponds the deployment of a *hold* that Lyotard calls “plastic hold” (221), and hence: *frankness requires a hold*. Artistry is neither expressive nor interior. Everything takes place before the divide: “the *hold* is what keeps the impossible placement of forms open and free” (*id.*), place of *frankness... Frankness* not only requires a place but also a hold, the hold of honesty and integrity, without the illusions of appearances and the ruses of the *logos*. Quoting Hölderlin, Lyotard concludes: “at the extremes of the intrigue, simple *presentation*, the *frankness* of the here and now, revealed by god’s shortcoming” (235). The triad *line-trace/drawing/colour* is dominated, constrained by the tension *withdrawal/hold*, this constraint or domination being the *frankness* that regulates the regime of presentation of the work of art. The Lyotardian perspective on Adami’s work is quite particular and highly specific, and can be ratified by no other alternative theorisation precisely because of the dominance of *frankness*.²⁶

*

26 Something that is easy to prove with two examples. Alain Jouffroy, in “Valerio Adami ou la guerre de chaque instant” [Valerio Adami or the War of every Instant] (*Adami*, Paris, A. R. C. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1970, 63-68), and especially in “Adami. Une reconquête moderne de l’espace classique” [Adami. A Modern Recovery of Classical Space] (*Adami*, Malmö, Edition GKM Siwert Bergström, 1989, 8-25): “I suspect Adami of never despairing, beyond painting, of the infinite power of the renewal of reason. Believing in painting, he believes in the rationality of change, even if it be sudden and without apparent justification. The extraordinary seriousness of his painting proves that he does not want to give in, through cynicism or discouragement, to either the commercial demands of functional decoration or to any kind of intellectual or political derision” (20-21). Jouffroy sees a modernist in Adami, a classical humanist: “The artificial myth [...] of the ‘end’ of modernity, and thus of ‘post-modernism’, covered over the paths by which one should reach Adami’s paintings” (8). Jouffroy has clearly not perceived the *mise en abyme* of the artwork, as the Lyotardian approach has. Michel Onfray’s commentary in his monograph *Le Chiffre de la peinture. L’œuvre de Valerio Adami* [The Figure of Painting: The Work of Valerio Adami], Paris, Galilée, 2008, constitutes the second example. A single polemic and acerbic quote reveals a radical questioning of the Lyotardian approach: “The 20th century has produced a considerable contingent of these new muddled priests in the theological register, setting their sights on unfortunate artists who couldn’t take it [any more]. Phenomenological sophistry, structuralist rhetorics and the *gibberish of the inexpressible* share the landscape almost exclusively as far as writing on painting is concerned. And all these metastases are the product of the same platonic tumour: the Idea, the Concept, Being, Essence, so many useful fictions by which to rave on about the *ineffable, the inexpressible, the invisible* – in other words, so many occasions to cover with smoke the already manifest fog of the work” (21). And Onfray calls for us to “place the interpretation of Valerio Adami’s work under the sign of the dissipation of fogs...” (23).

The un-thought thought of a Japanese from New York

One does not succeed in understanding Arakawa, nor Lyotard, nor any other commentary. This Japanese from New York, who does not reveal his origins, takes roots on the passage of the East and the West – his thought is un-thought, it has no history and it does not display its influences; it is neither reflexive nor mystical: it is only in the event of the work of art and in the pages of writing that reflect it. Of course, some effort has been made to explain it. There is some Bachelard in Arakawa, some Kuhn (the observer is not independent with regard to what he observes), some *Gestalt* theory, some psychology of visual perception (as Armin Zweite, one of his most lucid sympathisers, observes [269]),²⁷ or some Merleau-Ponty (because there is chiasm: “the sensed sensory transforms into sensing sensory”, this is the aesthetic feeling [123 and 299]); but all these learned references do not at all exhaust the Arakawan focus. What is certain is that there isn't the least bit of expressionism or romanticism in the architectures of Arakawa, this “master of space”. Rather, one discovers there overachieved compositions, a severe syntax, an “aggressive classicism” (283), a bit of chromaticism, an omnipresence

27 Starting from 1967, there are dozens of catalogues of exhibitions of Arakawa, often with valuable commentaries. We provide here a (chronological) list of the most important: Guido Ballo in *Arakawa*, exhibition at the Schwarz Gallery, Milan, 1969; Tommaso Trini in the second Arakawa exhibition at the same Schwartz Gallery, 1969; Lawrence Alloway in the first Arakawa exhibition at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 1970; Nicolas Calos in the catalogue of the third exhibition at the Schwarz Gallery, Milan, 1971; Margrit Weinberg-Staber in the catalogue of the Arakawa exhibition from the Maeght Gallery, Zürich, 1980; Danielle Rice in the catalogue of the Arakawa exhibition from Arts Club, Chicago, 1981; then there is the catalogue of the exhibition at the Padiglione d'Arte Contemporanea from Milan, 1984, where Lyotard publishes his great article on Arakawa (“Longitude 180° W or E”), reprinted in *What to Paint?*; a text by Pierre Sterckx in the catalogue of the Arakawa exhibition at the Brachot Gallery of Brussels in 1988-89; Andrew Benjamin in the Arakawa and Madeline Gins book, *Architecture: Sites of Reversible Destiny*, London, Academic Press, 1994. The essential texts on Arakawa are the following. The long study by Armin Zweite (from 1977, Düsseldorf Kunststhal) that Lyotard studied intently, that he quotes, what's more, in *What to Paint?* (269) and that he includes in the book's bibliography, is doubtlessly the most coherent and complete commentary on Arakawa's work: “Arakawa: Versuch einer Annäherung”, in the catalogue of the Kestner-Gesellschaft Hannover, *Arakawa. Bilder und Zeichnungen 1962-1981*, 8-50. Next, *Constructing the Perceiver – Arakawa: Experimental Works*, the catalogue of the exhibitions at the National Museum of Modern Art in Tokyo, November/December 1991, and in Kyoto, January/February 1992, contains three absolutely essential studies: Lyotard's text, “Reserves of Spatial Events”, 328-332, which we reproduce as a supplement to this volume, and two other important texts: Koji Takahashi, the curator of these two exhibitions, “Introduction: Forming Space. An Attempt to Trace the Development of Motifs in the Works of Shusaku Arakawa”, 299-312; and Charles W. Haxthausen, “Looking at Arakawa”, 313-322. And finally, there is the catalogue of the large 1995 exhibition at the Guggenheim Museum (curator: Michael Govan): *Reversible Destiny*, Guggenheim Museum Publications, 1997, with texts by Charles W. Haxthausen, F. L. Rush, Andrew Benjamin, Mark C. Taylor and Bernhard Waldenfels; this volume contains a correspondence between Arakawa and Lyotard that we reproduce in the following pages (see 66-67).

of geometry, a predilection for the gigantic and the sumptuous, neither intrigue nor figure, desert landscapes without living energy, fields of the dehumanised eye without there being anything to see, nothing but routes and axiomatics (179). And yet, Lyotard finds a *strangeness* there that has nothing to do with a line of argument or a message – that the Arakawan artwork “shows” the enigma of the *event*. Lyotard exerts an enormous effort to “read” the insignificance of a *There is* in these formidable architectures.²⁸ The writings of Arakawa and Madeline Gins guide him on his path towards the “un-thought thought.”²⁹ We shall see how Lyotard/Arakawa does (not) manage to enunciate this inexpressible.

Here again, Lyotard is not insensitive to the periodisation of a body of work whose projects from 1974 on were explored in *What to Paint?* This is the date that the notion of *blank* appeared in the titles of paintings and installations. Around 1961-1964 there was such a thing as Arakawan painting already, and an entire “philosophy” was about to crystallise itself,³⁰ for example around the figuration of the *I* in the plastic work (275 and 287). But Arakawa’s “un-thought thought” takes shape in 1979 in *The Mechanism of Meaning*,³¹ a text-image that our artist worked on with Madeline Gins for more than fifteen years, and that he will continue to work

28 Koji Takahashi presents the best biographical and thematic introduction to the work of Arakawa in his article from the catalogue, “Introduction: Forming Space – An Attempt to Trace the Development of Motifs in the Works of Shusaku Arakawa” (see note 27).

29 Arakawa is a great, enormously cultivated reader. Along with Madeline Gins, he often publishes in the catalogues texts that consist only of quotations. For instance, “Space as Intention”, in the catalogue from Nagoya (Takagi Gallery, November 1983), where one finds random quotes from Heraclites, Edwin Boring, Swami Nikhilananda, Heidegger, Dôgen, Wittgenstein, Mallarmé, the Tao Te Ching, Democritus, Aristotle, Lewis Carroll, Plotinus, Anaxagoras, Plato, Blanchot, Husserl, Hegel, etc.

30 See Charles W. Haxthausen, *art.cit.* (see note 27). Haxthausen actually distinguishes three periods in Arakawa: before *The Mechanism of Meaning* (1961-1974/7), around *The Mechanism of Meaning* (with the predominance of the *blank*: 1974/5-1985), and after *The Mechanism of Meaning* up to *Reversible Destiny* (1985-1997). Arakawa produces gigantic installations in this third period, volumes and spaces that mobilise the entire body of spectators, even their synthaesthetic faculty, and this body’s “reversible destiny architecture.” Space and time interdefine one another, extreme extension of the *blank*. Lyotard’s article, “Reserves of Spatial Events”, from 1991, comments on this third period.

31 *The Mechanism of Meaning*, New York, Harry N. Abrams, 1979, is translated into French in the same year: *Le mécanisme du sens*, Paris, Maeght Éditeur.

on afterwards.³² Lyotard defines the book as follows: “a collection of those small experimental constructions, of psychology tests and those of visual perception, memory, and kinaesthesia. Should the viewer try to take them, she or he soon finds her/himself the victim of a misunderstanding” (265). Like in the *koans*, the misunderstanding gives energy to the meaning and an entire temporality of misunderstanding is developed in this beacon-book: between the thought and the unthought, the afterthought is the “right moment”, the moment that, with respect to clock time, comes either too late or too early. It is this *after-thought*, this misunderstanding with regard to “great serious thought” and to “serious measurable time” that unfurls in a lapse where the aesthetic feeling awakens. A new but continuous phase is focused around the Tokyo/ Kyoto exhibitions of 1991/2. Lyotard contributes to the catalogue with a new text, “Reserves of Spatial Events”, which comments on the large installations of the “reversible destiny architecture” and the “landing sites” (*perceptual landing sites*).³³ There is a final link completing Lyotard’s interest in Arakawa. The *Guggenheim Museum Publications’* magnificent catalogue (1997), the result of the retrospective exhibition *Reversible Destiny. We Have Decided Not to Die* at the Guggenheim in 1995, begins with a letter from Jean-François Lyotard, dated the 1st of January 1997, the year prior to his death. It is addressed to Arakawa and Madeline Gins and entitled “*Dear Neverending Architectonic Reflective Wherewithal*”. We quote this letter in its entirety because of its existential density.³⁴

Dear Friends,

Could one perhaps call your antide destiny architecture “antibiography”? / Would the distribution of time between beginning and end be neutralized? / Would the possibilities reserved for childhood remain open in every circumstance? Might they even multiply? Could the body be younger at sixty years of age than at fifteen? / The body would no longer inhabit a dwelling that grew old along with it. It would no longer be dedicated to adapting itself to constant volumes – a door here, a chair there, an ear here, a pair of knees there. Would its space begin anew each day? / Instantaneous habits would come and go. Affectionately, energetically. Would architecture summon energy and affection to inhabit the body? / Would it

32 The text is incorporated again in *Reversible Destiny*, *op.cit.* (see note 27). Madeline Gins herself, who has always been Arakawa’s partner, writes what is without any doubt the best commentary on the first period up to *The Mechanism of Meaning*. See the long article, “Arakawa: From Diagram to Model”, in *Arakawa*, catalogue of an exhibition at the Seibu Museum of Art, Tokyo, 1977.

33 There is a vast correspondence between Lyotard, curator Koji Takahashi and Arakawa himself, from April 1 to June 25 1991, in the Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet in Paris. The result at the end of June is the typed manuscript of “Reserves of Spatial Events”.

34 We have not been able to uncover the original text, which must be in the Arakawa archives. But we presume that the letter was sent in English.

be futile to build concepts? Could one write or draw through encounters, straight from nothingness? / The three children playing hide-and-seek in this house as I ask you these questions reverse the destinies of the beds, the tables, the rooms, ignoring the assigned purposes of each. Laughter, shouts, silence, vehemence, foot-stamping, breathlessness – is this, in fact, similar to the task your architecture expects of us, dear Madeline, dear Arakawa?

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, January 1, 1997.

Madeline Gins and Arakawa answer in a very detailed manner on January 11 1997, defending their message: *We Have Decided Not to Die*. The architecture of their utopian sites fascinated a Lyotard who strove until the end to comprehend the incomprehensible and to utter the unutterable.

*

The idea that the “un-thought” is ordered according to the constraints of a rigid construction and seems to lie in a complete syntactic clarity in the formulas and signs of a firm and unshakeable knowledge, all this has to be understood in line with Duchamp and his ironism (275) – Duchamp and Zen are the two “regulators” of Arakawa’s “un-thought thought”, the two strategies that generate, reflexively, artistically, the Arakawan oeuvre.

From Duchamp to Arakawa (101, 155, 179). *The mechanism of meaning* is a “Work in Progress”, like the *Large Glass*. The reproduction of the *Nude Descending the Stairs* and of the waterfall from *Given* (p. 6) are found in *The Mechanism of Meaning* (p. 15), but there is something more profound in this stamp of approval. Duchamp came to New York to escape Europe and its terror, just as Arakawa came to New York to live the passage of East and West (265).³⁵ The “ironism” of both is in the counter-terror of this double liberation, this ironism that is exactly the “inaccurate precision”, “the imponderable necessity” of these two advocates of the “blank cause”. Lyotard returns at length to Arakawa’s Duchampism in the “Reserves of Spatial Events” of 1991, intensely dominated by the prestige of *Given*. Arakawa’s installation is three-dimensional, just like *Given*, but a complete ratification is, according to Lyotard, rather problematic. The *topos* in the case of Duchamp is sexual difference (man/woman), while in Arakawa it is ontological difference (life/death, being/non-being). From 1986, Arakawa’s fantasy is *To Not to Die*,³⁶ *To Elude Mortality*, *To Reverse*

35 Arakawa arrives in New York on December 28, 1961.

36 Arakawa/Madeline Gins, *Pour ne pas mourir/To Not to Die*, Paris, Éditions de la Différence, 1987.

Destiny.³⁷ There is pessimism on both sides, the impotence of the male in the Large Glass, the dread of the living body and the defection of sensoriality before precariousness and death in Arakawa's installations. Yet the pessimism of our two protagonists does not lead to paralysis before nothingness, but rather to an "ironism of affirmation" (Duchamp). We are in the paradox of the limit and the gap of the *blank* with Duchamp as much as with Arakawa, and their artistic gesture flashes the same ironic smile of a seductive softness.

From Zen to Arakawa. From the Orient to the Occident, from East to West, and Arakawa on the way. Lyotard knows *The Pacific Wall* well, this Californian coast that he frequented regularly in the seventies,³⁸ where the extreme American West gives way, on the other side of the Pacific, to the Far East. The gold rush, the flux of energy, the Western saga comes to a standstill there where we observe, coming from the other direction, the will of the East to pass to the West and further, to the East of the West. Thus, from Japan to New York, Arakawa is in *passage*. The unthought thought makes the history of this passage, and Zen generously colours the *gap* which, in its essence, marks this limiting topography of the Arakawan oeuvre. The Orient and the Occident, the East and the West, are together in the passage and Lyotard even launches an investigation starting from "thirty-four words of Arakawa" (from 1977)³⁹ in order to "find ... what is attributable to the West and what to the East" (305). We have organised the abundant notions-terms in the following list, in three isotopies (*Identity, Spatiality, and Directionality*); they are distributed, according to the request of Lyotard himself, into two "domains" (East, West):

West (Occident) – *Identity* [(natural) resemblance, similarity, hypostatisation, exchangeability, (organic) creation, (integrated) interaction, intensification]; *Spatiality* [depth, junctures, combination, configuration]; *Directionality* [Omni-directionality, continuation/continuity, mobility, transition, link (of intensity), return]

East (Orient) – *Identity* [degrees, (stratified) approximation, (uncertain) scale, relativity, conjuncture, flexibility, paradox, event, chance]; *Spatiality* [tunnel, deviation, diffusion, texture]; *Directionality* [stretching, split, deflection, inflection, passage, (perpetual) distancing]

37 *Op.cit.* (see note 27).

38 *Pacific Wall*, Venice (Cal.), Lapis, 1989, evokes this fascination with the Californian coast, passage from the West to the East. The same Californian atmosphere is found in *Récits tremblants*, Paris, Galilée, 1977, at the same time as *Duchamp's TRANSformers*, Paris, Galilée, 1977 (Volume III of this collection, Leuven, Leuven University Press, 2010).

39 See "A few words by Arakawa" (305-309).

The exercising of such a distribution into two “domains” is risky and rather intuitive, which allows one to understand that the position of Arakawa (this “Japanese from New York”) in the *passage* of East and West is fluid and non-identical. Arakawa is *in the passage*. Lyotard observes how Arakawa answers the question whether Buddhism played a role in his art and in his “reflection on art”: “yes and/or no”, precisely the position of the *Mumonkan*⁴⁰ frequently cited by Lyotard. And he breaks it down: *Mumonkan*: *kan*: barrier, passage; *mon*: porch; *mu*: nothing, accordingly: neither this nor that, nor this-and-that nor this-and-that (271), *gateless gate*, *nicht übergehender Übergang*, passage that does not pass, passage that we do not pass, “gateless barrier” (155), passage from instant to instant (279). Lyotard nevertheless brings in on several occasions the massive impact of “oriental thought” on the Arakawan reflection. Zen Buddhism, especially Dôgen, provides the key to understanding. The true principle of Arakawa’s art could be “*the eye’s reserve*”, as the title of Dôgen’s book, the *Shôbôgenzô*,⁴¹ suggests. And Lyotard again breaks it down: *Shô*: true; *bo*: law; *gen*: eye; *zô*: storage, warehouse, reserve (257 and 303). We shall see how this “*reserve of the eye*” leads us right to the essence, *blank* and the *division* (*cleaving*). Lyotard returns to the *Mumonkan* and its *kôans*⁴² several times, always with the intention of better circumscribing what this essence of artistic practice is. This is how he digs up in the *Mumonkan* the “notion” of *samadhi*, which pinpoints exactly the “now of the passage”. *Samadhi*, “the greatest energy concentrated in now” (303), the intensity that allows the now to appear and disappear, brings the

40 The *Mumonkan*, written in China in 1229 and introduced into Japan in 1632, is the totality of the most important *kôans* of Zen. Lyotard quotes *kôan* 9 of the *Mumonkan*, which treats of the *Buddha of great mastery and of supreme wisdom*. Along with *kôan* 1, *Zhauzhou’s dog*, this is the best-known *kôan*. One can find the text of the *Mumonkan*, with the *kôans*, in Taikan Jyoji, *L’art du kôan Zen* [The Art of Zen Kôan], Paris, Albin Michel (Spiritualités), 2001.

41 Lyotard regrets not having the *Shôbôgenzô* with him (303). It concerns the wonderful translation of Dôgen’s text, *De la buddhéité – Trésor de l’oeil de la loi authentique* [On Buddhahood – Treasure of the Eye of the Authentic Law], introduction, translation and commentary by Pierre Nakimovitch (École Pratique des Hautes Etudes), Genève, Droz, 1999. The sections of the *Shôbôgenzô* are in fact of a certain relevance: *The Time of Seeing, A Seeing without Relation to the I, Actualising and Manifesting, Body and Body, The Paradoxes of Representation, The Metaphor of the Mirror, A Non-Spiritualist Spirit* (especially chapters II to IX of the Second Part). For a wonderful commentary on Dôgen, see Evelyn de Smedt, *Le trésor du Zen. Textes de maître Dôgen* [The Treasure of Zen: Texts by Master Dôgen], translated with commentary by master Taisen Deshimaru, Paris, Albin Michel, 1986/ 2003.

42 P. 303 evokes the *kôan* of the “*sound of the bell*”, which suggests the synaesthesia of the eye and the ear and which ends magnificently thus: “If you hear with your eye, you truly are in intimacy.” Jacques Brosse’s book, *Satori. Dix ans d’expérience avec un Maître Zen* [Satori: Ten years with a Zen Master], Paris, Albin Michel, 1976/1984, offers an excellent introduction to the Zen ambiance and to the evasive contents of the *Mumonkan*.

blank to the surface. It is the force that compels the artist and the viewer to focus, but that leads, in order for there to be a work, to the void, to indeterminacy.

*

Liotard distinguishes three superimposing and adhering “reflexive layers” in this discovery of the Arakawan essence: *event*, *blank* and *division*. The artwork is the indefinable and elusive crucible of these three layers of an “un-thought thought”.

Event. The first “reflexive” sphere of the work of art is that of the work *as event*. The thinking of the event reacts against the reduction of the work to a sign or a complex of signs, to what it wants to say, to its significance, its intentionality, its communicative potential (as in the theory of speech acts). The work is the flash of lightning of the time-that-arrives (*It happens that* and not *what happens*) (177 and 259: *The Sublime is Now* [Newman]), the being-present-there. Lyotard sketches three aspects of this un-thought thought of the event, three necessarily frustrating heuristics: the *parataxis* of the ground and the figure, *deictics* and the splintering *I*. The *Gestalt*, according to the normativity of the West, opposes the *ground* to the *figure* (277-281), but one can also focus one’s gaze on the ground that itself takes shape through this determination. It is to forget the non-sense of the gap, of *blank*, to eliminate the contingency of boundaries, of the suburbs, to expand the territory. The *parataxis* is already something; it is concentrated beside the focus and makes itself sensible to what is placed in the margin. But this *juxtaposition* or *parataxis* is illusory, even though it is a path towards the un-thought thought. The reflection, the concentration, the focusing slide from a real towards an adjacent domain that is supposed to be real. Lyotard rightly notes that the lightning strike of the *parataxis* “illuminates” the insensible, but it “destroys [at the same time] the architecture of meaning”. *Parataxis* of the ground and of the figure, poor frustrating consolation, since it is destructive of the strangeness of the founding adjacency of the *It happens that*. Lyotard remarked that in his first works of the seventies and the accompanying writings,⁴³ Arakawa appears sensible to two other strategies for the recuperation of the factual layer. One could suppose that Arakawa, with the attention of the grammarian, turns away from the referential and cognitive value of the works in order to turn toward “a [floating] cloud of semantic dust” (289),

43 *Study for an Anatomy of the Signified or If... Part I*, n 5, 1975; *Study of the “I”*, 1978-1979. Reprinted as *Early Works* (38 ss.) in *Reversible Destiny. We Have Decided not to Die*, *op.cit.* (see note 27).

the domain of *deictics*: “deictic sentences generate... small universes with very brief life spans... vast semantic ‘soup’, dotted by ephemeral ‘concretions’” (*id.*) leading to the un-thought. The attention is thus captured by the *event*, which is also true for the third “path” towards the un-thought: the *I* is obviously an “empty” place, “*a broken tube*” (275), the unique origin that erupts in order to exist no longer. A principle of linking is required but the un-thought thought seizes the contingency, even the illusion, of the linking (277). The empire of intentions and volitions of the subject, which throw themselves into the world, construct an *I* as a prosthesis, but this autonomy of the *I*, this immortality, is a folly, a misunderstanding: “The ‘I’ takes shape on the horizon of a hollow, of a bad hollow carved in what is. The ‘I’ is the programme of plugging this hollow, the name of the contempt addressed to all that is” (275). At the end of the day, the three “paths” towards the un-thought thought are rather frustrating. If they have a certain heuristic capacity, they do not succeed in toppling the *event* in the second reflexive sphere, that of *blank*, essential to the understanding of the Arakawan work of art.

Blank. How to define the Arakawan *blank*? “Very close to Klee’s *grey*” (155 and 399). Thus not the *white* [*blanc*]⁴⁴ but rather the unison of *black* and *flank*. Very close to *murmur*, this “reversible lining of silence and language” (295), this distant horizon that articulates an instant, without the continuity of substance or of intention. It is difficult to talk about it, about *blank*, which confounds categorial thought and resists onto-phenomenological spatialisation and temporalisation. Where and when is *blank*? Lessing clearly has no answer: the artwork “is no more an art of the worldly space of sensations than that of the divine time of spoken words” (301). The Lessingian dogma that dichotomises the arts of space and the arts of time is no longer applicable,⁴⁵ but one must be careful not to become the victim of utopia and uchronia, “victim of the illusion of going elsewhere, of escaping” (301). With

44 Moreover, Arakawa distrusts white, as Lyotard notes: “Pure white, then? As in to fire blanks, come up empty, marriage of convenience, flat voice, blank cheque... [...]White, which is presentable, cannot measure up to presence – this was the vanity of Suprematism. ... White, when presented, is a colour ... Arakawa’s canvases are not white, rather off-white, yellowish, cream, while the letters are often coloured. [...] Arakawa does not turn to colour, to the idea of a supreme colour, or non-colour, to seek to ‘render’ *stupid presence*” (181). “*Blank* is never white; it is comprised in all determined colours” (281).

45 Lessing is present in *What to Paint?* in a long passage that discusses the dichotomising conception of the hearing/sight or voice (time)/scriptural mark (space) relation (297). It goes without saying that for Lyotard “the division Lessing established between space- and time-based arts loses its edge”, and he mentions the phenomena of synaesthesia. Arakawa gives a plastic destiny to the writing that is so present in his works (see *The Mechanism of Meaning*) and so, Lyotard concludes, “Nothing is more alien to Arakawa’s work than Lessing’s thesis. [...] The sentence partakes of space. [...], it requires that one listen [to it] with the eye” (295).

blank one is neither in immanence nor in transcendence – one recalls the *samadhi* in the *Mumonkan*: *point blank* is the indeterminate brush against intensity thanks to the emptiness of thought. The space-time of *blank*: the *like this*, in intimacy, an *in* that is nonetheless not an *inside* because it is on *the way out*: “the notch [scar, cut, crack] and the carve up [*break*, as in “breaking in”]. How to understand, we others, people of the West, the intimacy of a cut that is at the same time an exit, how to understand the space-time of an inhabited desert, of a formed formlessness, of an empty-full, everywhere these contradictions that Dôgen places in a soul that is a “clear mirror” (143) facing *blank*. In fact, Zen helps us out, and the characters of the East’s un-thought thought already show us a way: *East* (Orient) – *Identity* [degrees, (stratified) approximation, (uncertain) scale, relativity, conjuncture, flexibility, paradox, event, chance]; *Spatiality* [tunnel, deviation, diffusion, texture]; *Directionality* [stretching, split, deflection, inflection, passage, (perpetual) distancing]. Lyotard himself, with an eye to a certain understanding of *blank*, prefers to quote at full-length thirty-six Arakawan aphorisms from *Pour ne pas mourir/ To Not to Die*,⁴⁶ and in fact one can do no better. The Arakawan oeuvre is the testimony of *blank*, over the top – *blank* brings fear and enjoyment (403). Of course, it is easier to formulate what *blank* is not. *Blank* is opposed to the *costruzione legittima*, to the scenic space of representation and narration, to the focusing on the dichotomy of figure and ground and to the resulting perspective, to (logical) linkages with (political, ethical) purpose; *blank* is there where the non-sense supports the sense – *blank* is thus the master of sense, declares Lyotard (295). It is not that *blank* does not affect, but rather that *blank* affects like a disaster, and in two ways. On the one hand, *blank* denies itself in the presentation, in the narratives, the contents, the purposes (285). On the other hand, the ghostly *blank* blinds and deafens, and leaves the subject naked and paralysed in the desert (401). And if the soul of the viewer tends to focus on the work, on its value and on the talent, Arakawa himself, the artist, testifies to *blank* in the oblivion of the *point blank*, and the Lyotard of *What to Paint?* along with him.

Division. The third “reflexive” sphere of Arakawa’s un-thought thought concerns *division/cleaving*: “The act of cleaving [to cleave: to adhere (to) / to divide

46 See note 92 of the text of *What to Paint?* [301].

(from)]: forming blank properties.”⁴⁷ *Division* is presented rather as the *strategy* of *blank*, and Lyotard comments at length on this strategy in order to reach a better understanding of the Tokyo/Kyoto installation of 1991-2 [III. 5]. A beautiful heuristics so as to grasp the essence of the artwork. For an object to be an (Arakawan) work of art, it must undergo a *metamorphosis*. This ascetic transformation requires that the competence of the living subject be neutralised, that the soul of the subject attains passibility. Nevertheless, *separation* is in the same time-space, an *agglutination* (401). And Lyotard magnificently illustrates this separation/agglutination with the *screen walls* of Japanese houses, which are of the same nature as the *bridges* that so interest Arakawa (*Bridge of Reversible Destiny* [III. 68]): the bridge generates a cleaved spatiality, and Lyotard insists that this separation/agglutination must have nothing of the pathetic, as it might in occidental anthropology – in the Zen tradition, it organises an asceticism rather than despair (387). Neither euphoria for more life, nor fear of more death. It is true that *division* threatens the loss of all reference to oneself and to the world, the loss of the power of the “colonialist gaze”. But Lyotard reads the division carried out in the Arakawan work rather as a *timid endeavour*, of a completely oriental softness (397). Suddenly, the *Constructed Plans* of the Tokyo/Kyoto exhibition are said to be “*tentative*”, they offer themselves to *blank* as *Perceptual Landing Sites* [III. 6]. They thus eliminate our reflexes of natural perception and create a place for the *awakening*. So sensible to the gap between the visual and the visible, between the perceptual and the perceptive, Lyotard evidently accommodates this reflexive sphere of *division* (*separation/agglutination*) in his own reflection, enthralled with the enigmatic strangeness of the work. What does *division* mean? We “separate” the perceptible and the visible from the perceptual and the visual that watch over and lie dormant in them. It is a *manoeuvre* that breaks into the sensible, the perceptible, the visible and, as the “visual is potential visibility” (397), just as the perceptual is a potential perceptive, this very manoeuvre consists in “agglutinating” the potential margin, domain of *blank*. The Arakawan

47 *Pour ne pas mourir/To Not o Die, op.cit.*, 44-45. Dictionaries (for example, Webster) make note of the double meaning of cleave: “1. To divide by a blow, split, to sever, disunite, separate; 2. To adhere, cling, to be faithful.” The French “cliver” does not have this double meaning; one has to split the lexeme in two: cleavage/splicing, cleavage/adhering. Lyotard writes in “Reserves of Spatial Events”: “the secret of cleaving; to separate and to link together. Every relation, every linking, is the promise of an additional determination and at the same time the experience of nothingness... This threat of dying is never overcome. The cut off is an adhering; but belonging is the mode of abandonment. In French, “partage” says both in one word, as does to cleave: one shares with, one is without” (401).

work *is* in this bi-directional manoeuvre, in this limit, this Japanese wall, this bridge, in this *division* (*separation/agglutination*). Lyotard insists, in the manner of Dôgen, that even if the *division* is modest, ascetic and “reserved”, it still includes an impalpable energy: “the work of art is like a reserve of energy concealed in the guise of an object in the sensory world” (405). And Lyotard goes on: the enigma of the work is in the *immaterial matter*, visible trace of an invisible gesture that is not situated in the space-time of perception. The work is the event that is not a reality; it is the apparition that does not depend on the course of appearances. And it can thus be seen how the *division* by *blank* returns to the *event*, bringing together the three “reflexive spheres” that allowed us to grasp the essence of the Arakawan work.

One will object that such a rich and vigorous “reflexion” risks abolishing the spontaneous aesthetic feeling before the work of art. The textual device that Arakawa/Lyotard developed with such intellectual brilliance seems more powerful for the discrete art that Arakawa’s paintings and installations are. Leafing through the art books and the catalogues, from the *Mechanism of Meaning*⁴⁸ of 1979 to 1997’s *Reversible Destiny*,⁴⁹ brings about surprise, not to say a certain uneasiness, in front of so many geometries, so many words, so many dreams and utopias. Of course, one quickly discovers Duchamp and Zen firmly enshrined in the sites and other architectures of what appears at first sight to be a noble humanist ethics. But in distinction from Valerio Adami, where no mystery transcends the lines and colours, Shusaku Arakawa keeps his secret – brilliant conceptualist, the work does not divulge the enigma of *blank*. The interest that for twenty years Lyotard took in this artist clearly finds its origin in the fascination with grasping, contextualising, enduring this *blank* void that nonetheless gives shape to the artwork.

*

48 We quote a few lines from the Preface by Arakawa and Madeline Gins: “[...] For us, as artist and poet, there was also a natural inclination towards nonsense. Although we certainly do not want to propose any theories, we obviously saw that there were correspondences between each event and this rather awkward term that was ‘meaning’” (*The Mechanism of Meaning*, *op.cit.*, 4-5).

49 Besides Lyotard’s letter (*op.cit.*), this important book contains most of the texts by Arakawa/Gins (beginning with *The Mechanism of Meaning*) along with several studies, such as Bernhard Waldenfels, “Out of Balance” (208-213) and especially an amazingly articulate and clear “interpretation” of Arakawa by Mark C. Taylor, “Saving Not” (125-139), which begins with a more than true observation: “Arakawa is one of the most intensely philosophical – perhaps even theological – artists now working. From the outset, his concerns are not only aesthetic. Since, unlike so many artists, Arakawa realizes that aesthetics and metaphysics are inseparable, his artistic investigations presuppose philosophical interrogations” (127).

“Also and furthermore, Jean-François Lyotard loved Daniel Buren”⁵⁰

With Daniel Buren, third protagonist of *What to Paint?*, one enters another universe, one in which everything seems simpler and clearer, a universe that is annotated at length by the artist-writer,⁵¹ controversial and glorified for five decades already.⁵² Lyotard publishes on Buren from 1978⁵³ to 1981, and again in 1989 on the columns of the Palais-Royal, a text that we have reprinted in this volume as a supplement to *What to Paint?* At the very end of *What to Paint?* Lyotard, through the voice of *You* (informal), seems to question the standard criticism according to which Buren is “a dandy, [...] someone who overplays the intrigue” (377), an artist who would be on the wrong side in aesthetics because of his abandonment of material presence... And yet Buren can invoke a more than honourable paternity:

-
- 50 Françoise Py, “Lyotard et Buren: relever le voir” [*Lyotard and Buren: Returning to Sight*], in Claude Amey et Jean-Paul Olive (ed.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L’Harmattan, 2000, 172. Françoise Py presents several essential aspects of Buren (the aesthetics of repetition, the work *in situ*, memory and anamnesis). She also introduces Merleau-Ponty and Derrida for a better understanding of Buren, and she comments on a certain number of the artist’s masterpieces (Guggenheim, *The Two Plateaus* and the large Bordeaux exhibition).
- 51 Three volumes assemble chronologically *The Writings of Buren, 1965-1990* (texts collected and presented by Jean-Marc Poinot), Bordeaux, capcMusée d’art contemporain, 1991. Buren has, of course, continued to write abundantly since 1991. He writes a commentary-presentation on practically all of his works after the fact, in dozens of publications, often in the form of a discussion. Suzanne Pagé, curator of the French pavilion of the 1986 Venice Biennale, who invited Daniel Buren to represent France that year, is a privileged interlocutor of Buren’s. One will find several important discussions between Pagé and Buren in the *Writings* (the most substantial comes from the catalogue, *Daniel Buren. Points de vue* [Daniel Buren: Points of View], Paris, ARC Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 1983). Let us add one more long, quite illuminating interview with Jérôme Sans in *Daniel Buren, Au sujet de...* [Daniel Buren, Concerning...], Paris, Flammarion, 1998, on subjects like “On the questioning of the visible and the invisible” (see below), “On the autonomy of the work”, “Photo-memories”, “The risks of formalism”, etc.
- 52 Buren’s enormous production consists of at least two thousand works since 1965, when he uses his famous 8.7 cm wide stripes (first in cloth, then in various materials) for the first time. By far the most complete and lucid monograph is *Daniel Buren* by Guy Lelong, Paris, Flammarion (Coll. La création contemporaine), 2001, magnificently illustrated with “photos-memories” of the main works (Guggenheim Museum, New York, 1971; *The Two Plateaus* or “Buren’s Columns” of the Palais-Royal, 1986-1987; capcMusée d’art contemporain, Bordeaux, 1991). See also a text of somewhat smaller scope by Catherine Francblin, *Daniel Buren*, Paris, Art Publications, 1987; and *Propos délibérés* [Deliberate Remarks] by Daniel Buren/Michel Parmentier, Brussels, Palais des Beaux-arts, Art édition, 1991, where, in an in-depth discussion, Buren and Parmentier tackle all the essential subjects of the Burenian aesthetic. One notes there the enormous erudition of Buren concerning the history of contemporary art and the philosophical force of justification of his work, the coherence of which can only be admired.
- 53 Daniel Buren met Jean-François Lyotard much earlier. Along with Hubert Damisch and Gilbert Lascault, amongst others, they together attend a “colloquium on the semiotics of painting” in Urbino (Italy) from the 21st to the 26th of May 1973 (see Daniel Buren, *Les Écrits, op.cit.*, Volume I, 391).

Cézanne, summoned often in *What to Paint?* (101, 155, 337, 341, 359). Lyotard insists that Buren's work is at the same time plastic *and* scriptural, and that this plastico-scriptural work is in fact *philosophical* (343) and not just sociological (for instance, Marxist, as a critique of ideologies). In the first instance, Buren's art has to be taken as a *work*. We are not in transcendence, in idealisation, in neutrality, but in a context that is intellectual (discursive), institutional (the exhibition and the museum), situational (place and moment). This *work* is deeply critical, often arrogant and even choleric (333); it is a constant battle against the "limits" that theories, institutions and situations impose, such as the organisation of visibility by authoritarian bodies (the so-called "art gaze", for instance).⁵⁴ This extreme *contextualisation* of the work of art cultivates a radically exterior objectivity (345) and not its presuppositions (the entire series of ideologically projected "conceptions" and "points of view" destroying the "humble immanence of the gaze in an anonymous seeing" [333]). Lyotard was already very sensitive to this Burenian constant in his article of 1978, and he does not hide his solidarity with the aesthetics that results from it. We shall see along what lines this sympathy is established. But let us first be clear about what an artwork does not have for its end: to "give rise to the jubilation of a subject" who, in the Kantian fashion, rediscovers grace in the harmony of his faculties (375), to therefore affect the subject such that he feels pleasure, melancholy in the beautiful and in good taste. The "painting games" have another stake: not to provoke states of the soul, but to expose "the rules of exposition of painting". Consequently, they have an auto-referential function that they can only carry out if the visual field is considered to be *analogical* to the discursive field. It is not that painting is speaking or that discourse is chromatic, but that the auto-referentiality is equal in the visual and discursive. And Lyotard insists, completely

54 Most of Buren's commentators focus on this point, taking the Burenian reflection as a critique of the museum institution. See *Propos délibérés* by Daniel Buren/Michel Parmentier, *op.cit.*, for instance 65-70, 90-93, and 106-108. The most consistent study of Buren's relation to the museum is that of Wouter Davidts, "My Studio is the Place where I am (Working)", in Wouter Davidts and Kim Paice (eds.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam, Antennae Valiz, 2009, 64-80. Another frequently discussed facet is Buren's relation to *architecture*, and the purely *decorative* dimension of his work, discussed by Benjamin Buchloh in his contribution to the catalogue of the large exhibition at the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1981 (where one will also find a text by Lyotard, "Faire voir les invisibles, ou: contre le réalisme" [Making the invisibles visible, or: against realism], incorporated into *What to Paint?*; and a text by Jean-Hubert Martin that is essentially an anecdotal presentation of the exhibition). Buchloh is extremely harsh with Buren (who, moreover, responded vigorously, see *Les Écrits*) inasmuch as he unearths the *political* dimension of Buren's work and his "cynical" integration of bourgeois and capitalist values. Lyotard's text takes a completely different tone, since here it is a question of the relation of the visible to the invisible (see below).

in accordance with his own thought, that the *visual* (in the sense of *Sinnlichkeit*) “is scrutinised up to the *limits of the visible*, and therefore of the seeing and of the conceivable, and thus of the logical” (375). The artist completes the work when he succeeds in displacing these limits. The whole question will be to discover how Buren implements this double relation: the analogy of the plastic and the discursive, the projection of the visual into the visible.

*

Since 1978, Lyotard has proposed a “*pragmatic*” interpretation of the Burenian oeuvre.⁵⁵ Here are three facets of this reconstruction that are highlighted at length in *What to Paint?*: the work of art as *communicational code* and its surpassing; the relation of the work to *space* and *time*; and the problematic of *colour*. The reduction of the meaning of Buren’s installations to socio-political ends emphasises the critique of the bourgeois institution of art (essentially the museum). But Lyotard unmasks this reduction: the problem is not one of choosing between the museum and the street, between the bourgeois and the proletarian (359). The profound motivation in Buren is to *scrutinise the invisible*, to expose the unexposed in the exhibition, a typical and traditional Lyotardian theme. But this positioning demands that one question the classical pragmatic model, the one that rests upon the *communicational code*, a model that only considers the transmission of the message from an addressor to an addressee by means of a set of channels (without, however, there being a referential function), translated thus to the case of Buren’s “work”: “Who paints, for whom, about what, in which channel, and as a way to achieve the painting effect?” (323). This “pragmatics” is clearly not complex enough because “the DB work *never leaves the plane of the sensory*” (325): we are in the *visual field*, in spatio-temporal experimentation, which makes all the difference and requires the surpassing of simple pragmatics.

55 It is not clear to what degree Buren has read and appreciated Lyotard’s texts on him. There is only one passage in the fifteen hundred pages of the *Écrits* where Buren alludes to Lyotard. To Clare Farrow’s question “Have Lyotard’s philosophical writings affected in one manner or another your way of thinking and writing?” Buren answers: “...I couldn’t say to what extent [Lyotard’s texts] could or can affect my work, but they undoubtedly belong, along with some other texts, like those of Deleuze, Blanchot, etc, to the foundations of my reflection and sensibility.” (*op.cit.*, Volume III, 447)

The location of operators (“Who paints, for whom, etc”) is realised *in situ*,⁵⁶ and what’s more, these operators are not phrasal in the linguistic sense but the operators of the *art look*. The *site* belongs to the sensible visible, and it is neither discourse nor *logos* that sets up the operation of the art gaze (341). If Buren mentions the “non-autonomy” of his work, it is precisely to accentuate the necessary relation to space and time. In fact, Buren considers himself a “worker”, an “installer” of “exhibitions”, and both terms have the most extensive semantics. A Burenian “installation” spatially organises the course of the gaze, and this course is subordinated to the contingent constellation of variables, of the “site”, of the local conditions. This is why these “installations” are *monadic* (319), having their own temporality, being immersed in a non-negotiable and indivisible matter of place and moment (171). Buren is thus opposed to conservation, to transportation, just as he is opposed to mercantilism and the market. Hence, Lyotard’s interest in Buren: it concerns a work that does not appeal to any organising mastery of the gaze, no projection of a plastic (diegetic, semiotic) intrigue such as the course through the museum requires. Buren’s work thus consists in unsettling those that allow themselves to be numbed by the operators of the institution of art (341). This is the stake of the fight that Buren puts up to free the *art look* from the burden of a museum and institutional pragmatics, in favour of the spatio-temporal visible. Lyotard’s intervention provides the key to the surpassing: the “home of the gaze” (109) in Buren is an *It is there*, a “site” in which the submission of *the visible to the visual* is performed in full. And it is very much the essential gesture for Lyotard: the variables of intensity, the rhythms and melodic lines of the Burenian installation exist only at the interior of *the time of presentation* (319). This time is a *challenge to chronic time*, which is explained quite remarkably by Lyotard in *Shafts*, his text from 1989 on *The Two Plateaus* of Palais-Royal, where it is not obvious for those who are acquainted with the piece that this installation is really conceived as a work *tempore suo*. Yet here, too, according to Lyotard’s analysis, a time of presentation is revealed: “the essential discipline of Buren’s work [is] to give rise to appearance”, and here are some wonderful syntagms: “*Appearance* is not appearances; rather it is *appearances* surrounded by their imminent *disappearance*. ... Appearance arises as the ruin of appearances. But when appearances will have been ruined, appearance will still remain” (417). A challenge thus to scopic satisfaction, to the categoris-

56 Guy Lelong, *op.cit.*, 27-31, makes an interesting connection between Buren and Mallarmé. It is true that one can read the following in *A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance*, 1897: “Nothing will have taken place but the place.”

ing and instrumental gaze. It seems to us that the Lyotardian analysis is at first sight counterintuitive for anyone walking on the plateau of the Palais-Royal. But a more keen contemplation familiarises us with the idea of the precariousness of the site, of the state of ruin of appearances, of a duration that reveals memory in the ruins of the immediate present. One must try to understand Lyotard's slightly prophetic conclusion: "All things considered, of all of Buren's oeuvre, [*The Two Plateaus*] is perhaps the most precarious" (*Ibidem*).⁵⁷ Ruinous precariousness, since memory is projected into appearances, projection-apparition of a work of art. Such is the Buren that Lyotard "also and furthermore loved".⁵⁸

Lyotard locates the *visual paradox* that "consists in making visible what in the visual field ... is *invisible*" (371)⁵⁹ and, he adds, "thanks to a simple mark, the *materials*." *Invisibility and matter* is the incontrovertible philosopheme of the aesthetic and the third facet of the so-called *pragmatics* that Lyotard reconstructs. One presumes that the material does not explicitly *say* what there is to see (the work is neither discourse nor *logos*), which obviously provokes the interminable discourse of Buren himself and other commentators... What is the "*materiality*" of these universally (re)cognised vertical alternating stripes of Buren's? From Cézanne to Buren, their art is painting (painted sculpture?), the material is *coloured* – the "house of

57 The most complete presentation and the most consistent interpretation of *The Two Plateaus* is found in Guy Lelong, *op.cit.*, 98-110. Lelong analyses with subtlety the double structure of this masterpiece and the different perspectives that can be projected onto it.

58 See note 50.

59 Lyotard dedicates more than two pages (347-351) to a theoretical development of the invisible. Here is an excerpt: "the *visual* does not have a homogenous reality, but necessarily includes invisibility. First of all, I distinguish the *visual* – that which actually lets itself be seen (exposes itself) – from the *visible* – that which can be seen. For a given of the visual to be visible implies that it is not necessary that one actually see it: one is, will, or would be able to see it. No vision without this modalisation. [...] This is how the visual would include if not invisibility, then at least actually non-seen givens, some unseen. [...] Lyotard refuses to reduce this problematic to the banalities of the Gestaltist theory of visual perception... (347). Buren himself explains the relation of the visible to the invisible in his interview with Jérôme Sans in *Daniel Buren. Au sujet de...* (*op.cit.*, 61-62). Here are a few phrases from this discussion that show us that Buren has a certain sensibility for the Lyotardian intuition concerning the relation of the visible to the invisible: "Does the object of art show itself *de facto*? Or does it hide itself? Can the visible be associated with knowledge and the invisible with non-knowledge? [...] Who decides on the visible or the invisible? Who speaks about it and how? The author and the qualities inherent to his work are equally in play in this game between light and shadow, the visible and the invisible. Is there not then some irony when it is said about an artist: 'he/she shows us the hidden side of things' or again 'he/she throws light on that which before him/her was not visible', etc? Would that not amount to saying: 'Thanks to the artist, the invisible becomes visible'? Is it then still a question of a relation between the visible and the invisible? I don't think so. [...] The answer to the question of the invisible is not: 'here is my way of showing it.' The invisible remains invisible – and that is the heart of the problem. It is even the condition *par excellence* that gives the visible reason to pose fundamental problems in its turn. The visible thing is fragile, as are the questions posed by the consistency, the reality (or lack thereof) of what the work makes visible among other visible things..."

the gaze” that is the coloured material does not express the subject that paints (317) but affects the discriminating visual sensibility. That the material is always of the same making, textile, fabric, paper, etc., creates an invariable that conveys only a little information, even though the drawing or the arrangement of the lines still has a certain impact on the visual sensibility... The real *variable*, in fact, is *chromatic* (333), and it is true that without colour, the reproducible stripes, applicable to every site, would remain nondescript differential gaps. Lyotard establishes that the colour in Buren is not an arbitrary mark, even though it is minimal, but primarily an *index of presence* (173) and consequently a sign that functions by opposition. Colour is more than that. However industrial and reproducible it may be, Lyotard sees the colour as “a borderless, overflowing [continuity] ... the opposite of a recognisable sign; [the colours] invoke *material presence*, they commemorate *presence* by taunting it” (175). This matter that is *colour* [...] constitutes the “house of the gaze”; it is the Burenian mark par excellence, and the linchpin of his art.

*

Three artists, three aesthetics, three diverging, even paradigmatic conceptions of art, which no art historian will ever succeed in reconciling – and yet *What to Paint?* is a very coherent book, integrating artistic discrepancies in a single idea of what the work of art is. These are obviously the philosophemes of *presence* and *anamnesis/memory*, in the two sections that bear these titles, which traverse the entire “empirical domain”, projected as the correlate of the Lyotardian reflection. Presence and event, form and matter, desire and touch, commentary and narration, and Kant, even the *sensus communis*, mark the course not only of the two so-called “theoretical” sections, but of the entire book with its three protagonists. In “What he wants, with *presence*”, the *Epilogue* of this volume (449-479), Gérald Sfez provides a striking reconstruction of the course of this philosopher-aesthetician, his evocative rather than affirmative dimensions, his strategic registers, his pathic tonalities. One should obviously not double this reconstruction by Sfez, and our concern has rather been with the “praxeological” specificities of the protagonists, their oeuvres, their work and the way in which Lyotard examines the singularity of their practices. It is true that Adami, Arakawa and Buren all bear witness “through defeat”, each in his own way, to the fact that “that the promise took place” (133): “such is *presence*. The *sensory event*, if you will” (109). Our three artists add their particular *punctum* that colours this gift of the promise. In Adami, the spontaneous commerce of the visionary and the visible, completely transitive, completely chiasmic, completely inclusive and immanent, emerges like a *memory* (221-229).

Immersed in the *anamnesis*, Adami looks out (109-111) on the absence of former times and places. Hence the nostalgia, the sadness of this “well-born Italian”, hence this reflex of withdrawal into the lost landscape of childhood. If presence for Adami becomes embedded in amnesia, Arakawa, on the other hand, bears witness to another *punctum* through his work: presence as/in the *event*, an event that presupposes the suspension, the *blank* (277) that has been evoked at length in the preceding pages. And consequently, the *quod* and not the *quid* that logic, dialectics, metaphysics constantly untangle (279). With Arakawa, one obviously moves away from too much of the Occident and its misunderstandings. The amnesic memory and the suspension through cunning are not at all absent from Buren’s intrigues, but it is in the *work* that presence embeds itself. The sensible presence is only in the cunning of reproducibility, and the wiles of the *work* (171) do not owe anything either to the forces of ideologies and their critique, or to the project of a transcendental aesthetics. Buren’s work is in the ephemera of sites and its photo-souvenirs (109). Here are three accents – anamnesis, event, work – which Lyotard unearths in abundance in these three artists. The philosopher of presence demonstrates, in fact, that the three *puncta* are complementary, and that their specificity does not block their integration in the Lyotardian aesthetics of presence.

There remains the question of knowing what sense to give to the interrogative title: *What to Paint?* Lyotard never explicitly answers this question. But the beginning of an answer can no doubt be found in Adami’s *Dessiner*:

On my table, a quote from Schönberg: “One paints a painting, not what it represents.” And it could also be said: one writes a sentence, not what it means. Thus, the fact of painting would only serve to renew the fact of painting (50). “Painter, pass me the brushes, I want to paint painting” (52).

Our three protagonists, the colourist draughtsman, the conceptualiser-metaphysician, the pragmatian of the invisible, show and pronounce, in their generous works and in their abundant writings, that the interest is not in the rigid denotation of a frame of reference but in the connotations of material nuances, the savours, the tones, in a word: the *visual*, barely revealed in the anamnesis guiding the visible and provoking the essential disquiet of the aesthetic experience. *What to Paint?* Neither reality nor a “world”, not a rich submerging subjectivity or even the phantasms of the dream or the ideals of being-together, but the *act of painting* itself, the *to paint*, and, beyond the performance of the painter, the presence of matters, matter being, obviously, *blank*, imperceptible.

Translated by Vlad Ionescu and Peter W. Milne