

*Sur une boîte qui m'a été envoyée par Volker Ries, sculpteur.*

Il y a plusieurs mois de cela, une boîte de carton noir m'a été adressée par Volker Ries. Elle contenait, enchâssée dans un caisson, également en carton mais de couleur grise, une pile de cartes de format carré. J'ai retourné la boîte pour les déposer dans la paume de ma main gauche. La première portait au verso le numéro 01, le mot "RAUM", un titre en caractères gras, un descriptif succinct de l'objet représenté.

J'ai glissé cette première carte sous la dernière comme on le fait d'un paquet de cartes à jouer et j'ai réitéré pour les suivantes ce geste habile et rapide en me réjouissant des petits claquements brillants qu'il produisait. De temps à autre, comme on le fait plutôt d'un paquet de cartes postales, avec cette nonchalance qui ruine toute curiosité, j'en retournais une pour y lire la légende inscrite au verso. C'était un numéro compris entre 1 et 49, puis le mot « RAUM » ou « ZEITPUNKT » ou « WAND » ou « KÖRPER » — une vérification systématique ultérieure me permit de constater l'usage exclusif de ces quatre mots et d'en noter l'absence sur

une seule des quarante-neuf cartes —, et c'étaient encore un titre, et un descriptif.

Il y avait donc quarante-neuf dessins au trait noir, imprimés sur un papier fort blanc, un blanc sans nuance, uniformément, parfaitement lisse. Un papier blanc glacé<sup>1</sup> de type *Chromolux*. Mais de ce mot, « *Chromolux* », on avait fait taire le tapage un peu naïf, gentiment vulgaire de cirque de quatre sous ou de pellicule pour film sentimental<sup>2</sup>.

Je déposai les cartes dans leur caisson, refermai la boîte. Ni la torpeur piquée de dédain pour de vaines immobilités du relief dans laquelle aurait fini par me plonger un lot de cartes postales ; ni la crédulité mêlée de mensonge et de faux pari, ni l'agacement devant l'intraitable résistance du hasard, qu'auraient inévitablement suscités des cartes à jouer. Rien, aucun sentiment, aucune pensée. Je n'éprouvais que ce rien, une sorte de mutisme du regard. Ce paquet-là ne m'avait autorisé ni le projet, ni même l'abandon du projet. Aucun départ, aucune nouvelle configuration du temps et de l'espace. Il mettait en échec, dénonçait l'immobilité panoptique du rêveur.

J'avais fermé la boîte. Je déroulai pour moi la parade d'un cirque "Chromolux" sur son cercle de sable : des gamines fardées qui se plient, se ploient, se désossent en aguichant, le justaucorps de l'acrobate imprimé façon léopard, son crâne rasé luisant comme une épaule de gladiateur, un

---

<sup>1</sup> Dans un courrier daté du 25 juillet relatif à la traduction en allemand de ce texte, V. Ries rectifie ma description. Il ne s'agit pas de papier mais de P.V.C ; les dessins qui n'ont pas été imprimés mais sérigraphiés, reposent donc sur le support en matière plastique sans avoir pu y pénétrer. La technique de la sérigraphie, fondée sur l'usage du tamis, du crible—*das Sieb*— unit donc le geste au jeu sémantique de l'expression «Sieben mal Sieben» dont il est question dans les pages suivantes.

<sup>22</sup> Dans le nom de cette matière que j'ai cru reconnaître, le papier *Chromolux*, s'unissent, avec une pompe toute populaire, les couleurs éclatantes, trop vives, le stéréotype du chromo et ce luxe sans —e-, un luxe minuscule et tapageur, ampoules électriques, feux d'artifice, guirlandes lumineuses, le luxe des jours de liesse pour ceux qui jamais ne règneront. *Lux*, c'est aussi un suffixe pour produit manufacturé — l'aspirateur *Electrolux*—, de la distinction qu'on croit s'acheter ; c'est un mensonge émouvant. Les couleurs by *Delux* des films hollywoodiens aussi. (En réponse à V. Ries)

rhinocéros, deux ou trois autruches, des flammes, etc., au fil de l'imagination.

Des mois se sont écoulés sans que j'ouvre la boîte. Puis vint un jour où je disposais les cartes sur un mur selon un carré long de sept cartes par côté. Les quarante-neuf objets dessinés, Volker Ries les avait sculptés. Je devais écrire. Telle était sa demande et peu importe les circonstances qui m'obligèrent à y répondre. Désormais, quel qu'en fût, de la boîte ou de moi, le coupable, le silence rendrait gorge.

J'avais appris que la formule arithmétique « *Sieben mal Sieben* » — sept fois sept —, une fois déplacée du calcul à la langue, signifiait aussi « passer au crible — *sieben* — sept fois ». L'expression m'en suggéra une autre : « tourner sept fois la langue dans la bouche avant de parler ». On objectera qu'il y a là une pointe de singerie, cette grimace sur le visage de qui, par bravade, obéirait à l'exhortation, et de la gourmandise. Rien n'y suggère le geste industriel et monotone du passage au crible, ce silence mutique de paysan. Mais du « *Sieben mal Sieben* » qui épure à ces magiques sept tours de langue, s'était tracé un espace d'où bientôt s'édifierait un ordre à déchiffrer.

Sur chaque carte, Volker Ries avait creusé la surface blanche d'un espace profond mais abstrait. En quelques traits minces et économes, tirés à la jonction de quelques murs, planchers ou plafonds, il rendait à chacune de ses sculptures sa localisation.

Le temps ne fut pas trop long pour remarquer qu'une fois réunies dans le carré des quarante-neuf cartes, les perspectives s'aplatissaient en un réseau géométrique dénué de cohérence. Ainsi, après la promesse de parole juste du « *Sieben mal Sieben* », voici qu'une demeure d'herméneute, un labyrinthe, confirmait à son tour la possibilité d'une interprétation.

Mais j'avais espéré avec trop de hâte. Le couloir unique qui, traversant la ténèbre en son centre, unit l'abandon d'un jour familier à la découverte d'une plus vive clarté ; le couloir qui justifie tout labyrinthe et en libère ; ce labyrinthe-ci n'en comportait pas. Il n'avait pas d'entrée, ni non plus de sortie. Il aurait pu s'étendre infiniment jusqu'à se rejoindre lui-même. Aucun des quatre côtés du carré ne le circoncrivait.

La prolifération du labyrinthe m'inquiétait d'autant plus que les quarante-neuf boîtes d'espace n'avaient pas d'au-delà. Elles généralisaient l'intérieur à ce point que le distinguer de l'extérieur semblait absurde ou obsolète. L'effet d'une telle indifférenciation, que redoublait la métamorphose, continuellement réversible, de la perspective en plan, réduisait à néant l'aimable retranchement du bâti<sup>3</sup>. Plus de limites, plus de séparation consolatrice. Il y avait là un univers sans dedans ni dehors, un pur espace, continu et homogène, qui m'absorbait.

De l'ensemble des figures n'avait surgi aucun ordre, il ne s'était opéré aucune conversion. Le carré n'était donc pas magique. Le constat auquel je dus me résoudre me troubla pour la raison qu'au centre du carré, à l'endroit de ce qu'on nomme le carré naturel, était représentée la seule sculpture figurant le visage humain : quatre profils, opposés deux à deux comme des figures de cartes à jouer, regardaient les quatre angles du carré. La perplexité me retint durant quelques semaines de poursuivre, peut-être le redoutais-je.

ooo

---

<sup>3</sup> V. Ries, dans le même courrier du 25 juillet, me demande à quoi je me réfère quand j'évoque cet aimable retranchement du bâti. Je pensais alors à l'écart que l'architecture la plus sommaire, une hutte, même deux bras réunis au-dessus de notre tête, permet d'opposer au monde.

On peut noter que dans les mythes d'origine de l'architecture ce moment du retranchement, parce qu'il met fin à l'indifférenciation, est toujours associé à la naissance du langage.

Un soir, j'allais au cirque, un cirque de quatre sous justement, planté au fond d'une impasse sur la friche d'un chantier de démolition. Des mâles, jupitériens, faisaient claquer le fouet et rattrapaient par-dessus le vide des étoiles scintillantes. Tout était si tragiquement simple : entre hommes forts et femmes belles, une antique scène d'amour se jouait dans la proximité silencieuse des bêtes. De la puissance et de la séduction, exposées crûment l'une et l'autre sous le regard de l'animal, on pouvait certes n'en déduire ce que d'aucuns auraient nommé la tyrannie des sens, la mécanique de l'instinct, un accouplement. Une nuit sans destin, une terre sans géographie dont ni le primitif brouhaha des flambeaux, ni l'absurde mélange des membres du contorsionniste ne viendraient à bout.

Mais des trapézistes philosophes, ou bien mythographes, traçaient avec leur corps, au péril de leur vie, une image de l'Homme. C'était du désir, de l'appétit de l'autre en grand : l'envol, le vertige, la conscience et l'oubli de soi, tour à tour et simultanément, comme un miroitement, et la mort. Un homme et une femme se croisaient dans les airs.

L'amour, la mort — *l-amor* — avaient contraint ces deux corps pesants à s'enseigner la maîtrise des gestes, à inventer la connaissance. De s'être su mortels, ils avaient créé le pouvoir d'être un autre. Leurs trajectoires tourbillonnantes dessinaient le fier ressaisissement de soi-même, cette artiste transformation du délai en récit, le projet de devenir, éternellement digne. Et puis vient l'instant où c'est vers son partenaire que l'autre s'élance. La course est trop courte pour atteindre le trapèze, la courbe de l'envol tendue à se rompre ; celui-là bat la mesure impassiblement. Soudain, un claquement, deux agrafes brillent sur l'asymptote ; précises, exactes, deux mains se referment. Ils étaient

maintenant deux sur le trapèze. Ils souriaient sans forfanterie. Un contrat venait de s'écrire. Et le calcul du temps. Et l'accord du langage. Et le lien de la Loi.

En revoyant le mur aux quarante-neuf cartes, il me sembla alors découvrir dans le carré qu'elles formaient une planche de mouvements épinglés, une sorte de parade désunie. Comme les artistes sur l'arène du cirque, avec le silence sérieux de qui fait profession de fantaisie, les sculptures inventaient des équilibres inquiétants, se suspendaient dans le vide par la plus ténue des attaches, distendaient, vrillaient, recomposaient les corps, les coupaient en morceaux dans des boîtes à double-fond. Comme eux, elles donnaient figure à la menace infinie d'un univers non pérenne et à de très anciens meurtres, refoulés, : l'écrasement, la dévoration, le démembrement, l'ouverture du corps humain. Créatures naïves d'un règne irrégulier, elles ne connaissaient ni l'ordre ni l'orientation, ni la symétrie des opposés ni même l'écart des inconciliables. Selon que l'on se plaçait d'un côté ou de l'autre de l'Histoire, on contemplait en elles le spectacle terrifiant de l'ignorance ou de la levée de toute limite.

Toutefois, une restriction empêchait que l'analogie fût complète. Les sculptures, isolées chacune dans la frontalité, ne ressemblaient qu'à des numéros de cirque dont, une fois éliminés acteur, décor, prétexte et durée, n'aurait plus été visible que l'idée. Ce qu'il en serait resté après que l'oubli, avançant à reculons pour effacer la trace ou la perdre de vue, eut interdit toute description exhaustive des gestes et des figures qui les avaient composés : le lieu utopique, le moment d'expansion immobile où s'éprouve l'accord des forces.

Ne m'aurait point étonné alors d'apprendre que ces sculptures avaient illustré un traité, quel qu'il soit, parce que s'y opéraient la réduction au principe et la préformation de toutes les interprétations possibles, ce paradoxe d'une mémoire du non-advenu qui font le type, le modèle. L'hypothèse qu'elles aient été les figurations de concepts abstraits et génériques, n'était-elle pas corroborée par ces quatre mots écrits en lettres majuscules au revers des cartes : espace, moment, paroi, corps ?

ooo

J'en arrive là. D'avoir vaincu le silence ne me laisse à la fin que devant cette question trop rhétorique. Qui ne me satisfait pas puisque, une fois encore, et pour quelques semaines, je n'écris rien. Certes, la présence récurrente de l'évidement, du creux, l'effacement systématique de ce particulier qu'est le visage confirmeraient la pertinence de l'hypothèse. Mais ne l'ai-je pas formulée que pour écarter la représentation d'un monde inaccueillant, une représentation du monde à l'exact opposé de celle qu'en donnait mon cirque de quatre sous. Dans le labyrinthe peuplé de sculptures, jamais le corps de l'homme, debout, dressé, jamais le un composé, symétrique ne triomphent du chaos.

Accuser le sculpteur de rechercher la forme pure et sans reste, l'idée qui détermine et précède la figure, l'accuser d'une telle quête, négative et menaçante, les quarante-neuf cartes, à y bien regarder, me l'interdisent. Aucune forme circonscriptible n'en émerge. C'est à désespérer toute tentative de taxinomie. Le dépeçage de la matière jamais ne révèle un ordre ni un principe ni une raison à se faire du désordre qui nous ignore<sup>4</sup>.

---

<sup>44</sup> V. R. s'étonne que «désordre» puisse être capable d'une intention, d'une action parce que «pour un allemand, écrit-il, "désordre" est quelque chose d'absolument passif, inactif». Impossible d'écrire comme si nous n'étions pas là pour désigner, et en désignant être là. Maison des mots. Peut-être aurais-je dû écrire «du désordre qui ignore»...

Alors, j'écris tout à trac : sous le chaos, encore le chaos ; pas d'origine, pas de terme ; voici des corps défaits, des corps démembrés, des corps hétérogènes ; voici des corps creux, des limites sans dedans, des intérieurs sans frontières ; voici de l'absent qui vaut, du présent qui ne compte pas ; voici des machines à broyer les discours, des machines à réduire le un en plusieurs et inversement ; voici des machines qui échouent, des poulies qui ne soulèvent pas, des caisses qui ne contiennent pas, des rouages qui ne tournent pas ; voici l'avant et l'après sans que rien n'en paraisse changé ; voici.

Voici une représentation du monde où l'idée cachée n'existe pas, ni l'origine, ni quelque issue, ni un logis, ni la réconciliation. L'écart est inconfortable. Mais le sculpteur Volker Ries ne nous accule pas à la folie d'une nostalgie sans mémoire. Il nous apprend que la représentation est première parce que c'est seulement à partir d'elle que le monde est pour nous possible<sup>5</sup>. De un à deux, etc.

Martine Lacas

Paris, janvier-juillet 1999

---

<sup>5</sup> Renoncer à l'origine, à la première fois du commencement, à la saisie de la première présence. Dans la deuxième fois de la *re*—présentation : écart, perte, limite. Mais avec elle voici nécessairement la capacité de concevoir en l'absence de ..., la fin de la fusion et de l'indifférenciation, l'autre et moi pour l'autre. C'est une deuxième fois qui se donne comme un début:

