

Matière et mémoire : la poésie de Paul Célán dans les tableaux de Anselm Kiefer.

Je veux d'abord remercier Alexis Nouss non pour m'avoir fait découvrir Celan, que je connaissais par le commentaire de Gadamer, par la biographie de Felstiner, certes — mais j'ai eu le privilège de suivre ces dernières années la lecture vivante et alarmée qu'il en donne. J'avais trouvé des pierres énigmatiques sur le chemin, je les avais longtemps gardées dans la main, Nouss est le géologue qui nous révèle à quel continent insondable elles appartiennent.

L'œuvre de Anselm Kiefer, telle que nous la connaissons, et tout particulièrement lorsqu'elle se réclame de la poésie de Celan, nous offre l'occasion de conduire une réflexion sur le rapport entre création et mémorisation, en quoi l'un implique nécessairement l'autre. Ceci dans un contexte où la culture de la mémoire est hautement problématique. En effet, pourquoi la mémoire ? On se demande à notre époque s'il est vraiment nécessaire de conserver le passé, de faire revenir le passé dans une mémoire, alors qu'à tout moment il semble que le passé revient, il revient tout seul, alors qu'on réclame un présent qui ne serait pas répétition. Bien entendu, il y a des faits qui sont accablants, il ne sert à rien les renvoyer dans l'extériorité du passé afin de s'assurer qu'ils ne reviennent pas dans l'intimité de notre présent. Ils seront toujours avec nous, au plus intime. Ce que la poésie et aussi la peinture nous rappellent.

Parfois on refuse cette promiscuité de l'horreur, on veut figer le passé dans son extériorité. Mais à figer le temps ne risque-t-on pas de figer le présent ? Et à insister sur l'unicité de la Shoah, à voir là une singularité de l'Histoire (il s'agit bien du caractère unique, non répétable du crime nazi, que l'appellation de génocide ne peut subsumer) ne risque-t-on pas de faire en sorte que cette singularité en garantisse l'extériorité ? Certains conçoivent que les horreurs du passé ne sont

que des aberrations monstrueuses et passagères : un moment nous avons erré, il y avait un avant et qu'il y a encore la possibilité d'un après. D'autres conçoivent plutôt que les horreurs du passé ne sont pas simples aberrations, que ce sont les véritables symptômes d'une mal chronique qui sévit encore aujourd'hui: le conformisme rigide et intolérant, la soumission au profit, la soif de promotion, l'affirmation d'une réussite sociale. Quelque chose qui a toujours été et qui reviendra toujours.

Très tôt dans son œuvre Kiefer proposait des rituels **parodiques**, il s'agissait justement de critiquer cette totalisation symbolique. Kiefer se fait photographe de dos faisant le salut hitlérien dans toute sorte d'endroits, dans des endroits qu'il entend occuper, bien entendu il se réfère à l'iconographie de Kaspar David Friedrich dont le personnage méditatif tourne le dos au spectateur, fait face à une banquise de glace se fracassant ou encore à quelque couché crépusculaire sur les montagnes avec quelques flèches gothiques dans l'horizon. Mais ici la banquise de glace c'est la ruine du siècle. Il entend ainsi par la parodie "démiraculer" la mythologie fasciste, démystifier le rêve de totalisation symbolique qui nous habite nous en occident. Pour ce faire, Kiefer caricature cette totalisation en se figeant dans le stéréotype de l'artiste, il devient l'artiste inconnu (avec une référence à Hitler) qui faut courir au monde le danger de la généralité.

. Dans le volume de 1977 "Markische Sand", tranquillement le sable recouvre la photographie. Comme si le sable pouvait avoir un effet rédempteur. Le sable est une mémoire qui va absorber le passé et va en même temps l'effacer. Avec "Markische Sand" (1980 et 1981), la terre devient surgissement et distribution de cartouches qui donnent les noms des grands peintres et des grands penseurs, la **terre devient poésie** et en même temps c'est comme si les noms

resurgissaient directement de la terre et qu'il s'agissait peut-être de les relire, de les retrouver dans ce surgissement. La cendre et le sable semblent indiquer une disjonction du rapport au temps (grec, sémite) : la cendre comme aberration non-répétable, le sable comme répétition préalable. Insister sur la singularité des faits du passé, c'est risquer de laisser paraître qu'ils appartiennent spécifiquement à un passé. C'est les ancrer dans l'Histoire et ainsi nous donner le sentiment du présent. Sinon on pourrait soupçonner que ces faits étaient une répétition générale des horreurs qui sont à venir, quand c'est par de telles secousses que l'humanité s'éteint.

Mais il faut reprendre les choses par le commencement, où le problème apparaît déjà dans son entier — comment parler des poèmes de Celan, des tableaux de Kiefer, comment parler de la shoah en littérature, en peinture, certes ce sont des choses qui fuient l'obscénité du n-ième commentaire. Voilà ce qui fait problème, de façon très spécifique : le poème nous reconduit au seuil du silence, l'œuvre d'un peintre évoque l'impossible. Qu'est-ce que l'impossible : l'humanité toute entière quadrillée par des barbelés, la vie humaine toute entière devenue le cobaye de l'industrie, la civilisation déshumanisée, le réel lui-même vidé de toute existence, déréalisé dans une répétition générale. Alors le brasier envahit tout, les mots et les figures se consomment. il n'y a pas de représentation de ce feu cruel, la représentation elle-même n'est plus que la brûlure des faits, la calcination du sens. Parce que, pour parler du monde il ne suffit plus d'affirmer que dans un tel monde l'existence humaine est possible, que c'est là la forme du monde, — il faut dire aussi que la souffrance infligée par des biens-pensants, par les individus rationnels, par des personnes qui se croient tout ce qu'il y a de plus corrects, — que cette souffrance sera pire que celle qui est provoquée par ceux qui veulent délibérément le mal, que c'est là aussi la forme du monde.

Chez Kiefer très nettement on voit que le monde tout entier est devenu noir, noir, noir des

cendres des morts et que la terre dans ses sillons, comme cicatrices convergentes vers une ligne d'infini, est une immense sépulture. Face à la désertification du monde, son devenir-sable et cendre, comment est-ce que l'on peut encore " tout bonnement " donner un statut à la peinture, à la représentation ? On s'attarde, on se demande, comment peut-on encore parler, comment peut-on encore peindre. On se demande aussi si cette désertification du monde constitue une *tabula rasa* : effacement du tableau utopien dans lequel on voulait faire rentrer la vie humaine. Par un raccourci incroyable Kiefer qualifie l'acte créateur. " Brûler c'est peindre et peindre c'est brûler " dit-il . Dans sa peinture se sont les cendres qui parlent, il fait danser les flammes : ce n'est pas moi qui peint ce sont les cendres. On pense à cette phrase de Rothko : " I don't express myself in my paintings, I express my not-self ". On retrouve exactement ça chez Celan dans le " nous ", il n'y a pas un " je ", qu'un " nous " et ce " nous " c'est quoi, ce sont les voix. Kiefer a voulu faire de l'art avec de la cendre, de la suie et du sable. Pourquoi ? Parce que la cendre c'est la mort qui parle, la cendre représente une matérialité dernière, le reste sans reste d'une minéralité indestructible. Car comment détruire la cendre ? Il y a là un absolu à portée de main, à portée de voix. Paroles de cendres, peintures de cendre : on a jamais rien vu de pareil en peinture et pourtant cela semble un héritage millénaire quand il s'agit de faire parler la mort, mais en même temps de rematérialiser la parole et la représentation. S'adresser à un spectateur dans l'ordre du non verbal, du non intelligible, du non discursif, du non narratif, du non traductible. Produire un art très matériel, texturé, tactile, primal. Réinstaurer une immédiateté alors même que sur le plan herméneutique tous nos outils sont d'emblée viciés, déformés, et que nous n'avons de moyens qu'obliques.

Il s'agit de rematérialiser l'expression, de " repathémiser " la peinture, comment y procéder sinon qu'à de regarder les champs l'hiver et de dire que déjà ces champs nous parlent,

que c'est déjà de la peinture, c'est déjà de la poésie. Le monde est déjà poème. mais le poème du monde est malade, le pittoresque des paysages est blessé. Dans les tableaux de Kiefer on voit apparaître des **bubons**, des chancres, des irrptions purulentes dans le paysage, parce que nous avons tenté de substituer au poème du monde un tableau dictatorial. Nul besoin de rématérialiser la poésie puisqu'il s'agit d'entendre le champ qui parle, ce champ qui est la mémoire, la terre est déjà la mémoire, nul besoin de s'en fabriquer. Elle est d'autant plus mémoire qu'elle est brûlée : c'est de la terre que jaillit l'humanité, c'est à la terre que retourne la cendre de l'humanité consumée.

Comment affirmer que le monde est une immense brûlure, sans être soupçonné de revendiquer le pire ? Sans de prétendre que le pire est passé ? Vous portez en vous cette brûlure, mais vous parlez encore, vous peignez encore, vous dites que c'était un errement, que ce n'était qu'un errement — peut-être une note dans un texte, peut-être un détail dans un tableau, tout au plus une légende. que cela n'appartient pas à la trame de l'Histoire. On veut penser que le troisième Reich aurait pu être évité. Voilà qui élude le travail du deuil que nous impose ces événements. On veut en faire l'économie en disant : en fait ce n'est qu'un accident. Sans voir le caractère inéluctable de ce qui c'est passé, sans produire un entramement de la mémoire : le sable est le premier matériau de l'édifice qui repose sur la terre, la cendre est le résidu d'une brûlure qui se perd dans le ciel. Le feu est aussi une matière de mémoire : dans " Les héros spirituels de l'Allemagne " (1973), les flammes sur les murs sont des flammes de la mémoire. Ainsi c'est la **flamme** elle-même, celle qui a brûlé et qui donc à plongé tant de vie dans l'oubli, qui devient la marque de leur mémoire. C'est en mémoire de ceux qui ont péri que des flammes doivent brûler éternellement dans les murs.

Le sable : deuil d'une démence collective. Cendre : mélancolie et nostalgie de l'héroïque

qui culmine dans la mort. Par après, Kiefer intègre de la paille dans sa peinture, il semble que ce soit un élément poétique qu'il emprunte à Célan : voir les tableaux de 1981 " Tes cheveux d'or Margarethe ". Pourquoi, parce que quand elle brûle elle n'est que cendres. Il faut brûler la paille pour redonner fertilité aux champs. Kiefer a réalisé plusieurs livres de cendres. Il s'agit de pages et de pages de cendres, des livres entières de cendres. Après on verra des pages de livres de sable, sans doute du " sable des urnes " dont parle Celan. Une œuvre a pour titre " Cautérisation du District rural de Buchen " (1975). *Buchen* : inscrire, mettre au registre, déposer dans une mémoire. Donc, voilà un livre de mémoire. " Les marches de Bruyère " de 1975 qui fait référence aux marches de Brandebourg, les grandes landes de Brandebourg. Pour Kiefer, il y a de façon très évidente une évocation de Théodor Fontane (XIXe) qui a écrit longuement sur ses longues promenades qu'il faisait dans le Brandebourg. Il y a chez Kiefer un travail à la limite où je dois dans le rituel de la parodie travailler sur la mythologie fasciste. Dans la mythologie nazie il y a une **âme de la terre** et le peuple en marche devient fort de cette âme. Il y a donc une représentation de la terre qui est extrêmement exaltante et lui va toujours travailler à retrouver celle-ci et à la fois à la renvoyer au néant, c'est-à-dire le travail de la brûlure. D'ailleurs, " Markische Heide " (1974) est devenu un chant nazi. Les Nazis s'étaient appropriés cette chanson et elle est devenue un chant de la Wehrmacht. Il prend donc ce paysage de Fontane qui est un paysage idyllique, une espèce d'évocation romantique par excellence, et il en présente une image brûlée (et aussi marquée par la division de l'Allemagne) et par dessus comme marqué au fer il prend ce syntagme qui a ainsi basculé et donc en quelque sorte devenu **irré récupérable**.

Ainsi d'aucuns disent que la shoah ne serait pas répétable, ils disent aussi que c'est un fait allemand . Il est vrai que l'Allemagne a attiré cette défaite sur elle-même, elle a provoqué cette catastrophe du fait d'une morbidité pathologique qui la (dés)affecte très profondément . La

shoah n'aura été qu'un soubresaut d'une maladie terminale? L'Allemagne aura présenté une figure plus avancée de cette maladie terminale dont nous souffrons tous ? Il suffit de voir notre actuelle frénésie du succès, notre actuelle soumission au profit, l'uniformisation navrante du tissu culturel, notre aplatissement devant la mentalité gestionnaire, — je souscrit aux analyses de Peter Sloterdijk. Ajoutez à cela des figures de l'excès et nous serons de nouveau conduits à la catastrophe. Une de ces figures était la nécessité pour l'Allemagne de se donner un **destin** unique. Quelle ironie : ceux qui croyaient avoir un destin unique doivent aujourd'hui reconnaître l'unicité du crime qu'ils ont commis.

Nous prenons garde de ne pas faire de la cendre la reprise d'un thème mélancolique, trop souvent répandu en littérature et les arts. On continue à croire en une " civilisation " allemande, en une civilisation unique par sa grandeur en philosophie, en musique, en lettres, etc. Une civilisation qui aura été le parcours absolument génial par lequel l'humanité se civilise. Alors le troisième Reich aura été la dérive malheureuse d'une recherche légitime de l'unicité d'un destin. La seule faute aura été de démesure et d'excès. Avec un prix à payer pour cet excès et l'ultime enlèvement dans la cendre. Le désenchantement de l'humanité est à hauteur de la trop grande élévation à laquelle la culture allemande prétendait. C'est la grande nuit que commandait l'éblouissement du spéculatif. Cette culmination aura été, semble-t-il, dans son excès même, un **excès tragique** : il y a effectivement un danger d'appliquer le schéma tragique, car ce serait une invitation à voir dans l'étendue de la défaite ce qu'aurait été l'étendue d'une victoire. Plus la défaite est grande, se dit-on, plus la victoire aurait pu être grande. Il y a alors dans le regard que l'on porte sur cette période, une position extatique qui fait de la shoah une espèce d'apocalypse que l'on pourrait mettre derrière soi, quand cette apocalypse serait à la hauteur de ceux qui l'ont provoqué, quand l'humanité atteindrait ainsi la démesure de son propre néant.

Pour le peintre Kiefer, la question de la figuration se situe là : comment peut-on se référer à ce passé à la fois misérable et grandiose et de ne pas nourrir la nostalgie ? La nostalgie d'une humanité qui est renvoyée à la plus grande abjection, dans le moment même où elle croyait rejoindre le plus grand sublime. Quelle est la nature de l'art qui porte cette question ? C'est un art de la survie, certes, et ici il y a une figure singulière de la survie : par le fait même de survivre vous êtes une mémoire. Pourquoi se mémoriser, pourquoi se souvenir des choses, puisqu'il nous suffit de survivre. Pourquoi graver le souvenir puisque c'est à travers nos blessures que s'écrit le passé. C'est par la cendre dans la bouche que nous portons cette braise désolée. Avant que la cendre que nous avons en bouche se mêle à la terre de notre tombe. Mon existence, du fait même qu'elle continue, est une mémoire. Pas besoin d'en dire plus, il suffit de reconnaître qu'être là c'est être encore là et accepter de se perdre dans les sables du temps. Ceux qui disparaissent emportent avec eux leur mémoire, leur mémoire vivante, — nous voudrions substituer à ce qu'ils étaient simple mémoire, une mémoire morte ? Est-ce dire qu'il 'y a pas d'autre mémoire sinon celle qui se loge dans les replis tremblants de la survie ? Celui qui survit se demande pourquoi ... alors que tant d'autres ont péri ? D'où le besoin de se l'expliquer, d'être le désir de comprendre. Parce c'est dans le dépli de la mémoire que je peux vivre et continuer à vivre. La compréhension déploie un espace vital mais en même temps elle fait voir la force des mécanismes meurtriers, combien la vie dépend de tels mécanismes meurtriers. Quand chacun peut se demander, à quel prix moi-même je peux, je veux continuer. Au nom de quelles horreurs, au prix de quelles souffrances infligées à autrui est-ce que moi-même je vis en ce moment ? La question a été posée et va continuer à se poser. Au prix de quelles horreurs je dois de vivre aujourd'hui ?

Pour réhabiliter le mythe, Kiefer se tourne du côté des cultures nordiques (ce que fera aussi Beuys). Il y a une mythologie nordique (le mythe **d'Yggdrasil**) qui veut que le monde soit

un arbre, qui veut que l'enfer soit sous la terre, qu'il soit un feu dévorant. Le sol brûlé c'est la terre devenue enfer. Comment rématérialiser l'expression, rendre de nouveau la poésie tangible sinon qu'à écouter la brûlure, toucher aux sillons fumants de la terre, écraser les mottes toutes chaudes entre les doigts. Car c'est de la terre que jaillissent deux sources miraculeuses : la source de la jeunesse et de la vigueur, la source de la sagesse et du savoir : l'inspiration issue du Heimlich. On peut tenter ainsi d'échapper au lyrisme et à ses totalisations. Le grand effort de rationalisation de l'existence qui est en fait un effort de totalisation mythico-symbolique. Face à tout cela le chaos est préférable. Deux images (sur photographie, sur plomb) de Kiefer font référence à " Yggdrasil " (1978, 1985). Dans cette mythologie le monde est un arbre et vous avez des serpents, dont l'art en est un, qui cherche toujours à détruire les racines de l'arbre et vous avez des gardiens des racines que sont les poètes, les artistes. Mais en même temps l'art est ce qui va détruire les racine de l'art. Tant est pernicieux le mal, toujours dans l'idée que l'enfer est sous la terre et que le lyrisme est d'abord un mouvement de l'enfer. " Il joue avec les serpents, il crie jouez doucement la mort ".

Quel est le statut de l'art lorsque le monde est brûlé ? Il y a chez Kiefer une grande méfiance face à l'art (tout comme il y a un refus du lyrisme chez Celan) . L'art est ce lyrisme néronien (cf. " Néron qui peint ") qui nous a conduits à la catastrophe. L'art est un geste qui est un déni de la vie, une totalisation symbolique de la réalité. Tout est annihilé par la palette, la palette elle-même aurait introduit cette dévastation. Avec " Palettes avec des ailes " (1981) il y a usage de la photographie, mais qu'est-ce qu'il photographie : des cendres. Par dessus cette photographie il esquisse une palette volante et encore une image du cœur brûlé. Il y a une grande méfiance de Kiefer envers l'art, car la palette c'est comme l'artiste, comme le politicien qui veut réaménager le monde selon sa vue. La palette est comme la vipère (Nidhogg) qui ronge les

racines de l'arbre cosmique. Rappelons de mémoire un certain Adolf, artiste de sombre réputation, qui n'a pas fait honneur au métier : le dictateur come l'artiste se croient investis d'une mission sacrée, ils détruisent pour créer ce qu'ils croient un monde meilleur ou un monde plus beau. Nous avons laissé courir faute d'avoir pris la mesure préalable de la violence inhérente à toute culture, violence du discours lorsqu'il faut annuler la réalité pour le sens. Violence d'une vie lorsqu'elle exige l'anéantissement d'une autre.

Dans cette existence profondément problématique, je suis travaillé par un doute radical lorsque je vois comment l'enchaînement des gestes quotidiens broie plus sûrement l'humain. Je dois pourtant me réconcilier avec moi-même. Je dois porter le deuil, m'improviser un rituel de cendre, avant de me réconcilier avec moi-même. Ou bien je renonce à toute réconciliation ? La culpabilité d'avoir survécu à la catastrophe se joue selon le sentiment que nous avons d'appartenir ou de ne pas appartenir à l'Histoire. Vous pouvez avoir le sentiment que vous étiez là par hasard et à ce moment-là c'est par hasard que vous avez survécu ou que vous avez péri. On dira alors des victimes que c'était un hasard bien malheureux qu'ils aient appartenu à une époque aussi troublée. Mais peut-être que justement ce n'était pas par hasard. On n'est pas par hasard dedans ou à côté. Puisqu'on est là. À ce moment-là votre rapport à l'Histoire s'en trouve transformé. C'est-à-dire que votre façon de considérer votre avenir et votre possibilité de survivre comme individu, tout cela change. Il apparaît alors que'on ne meurt, survit et aussi ne vit tout simplement qu'à l'intérieur d'une fatalité. Il n'est pas accidentel que vous apparteniez à une histoire, ce n'est pas pour rien que vous appartenez à cette histoire-là comme témoin, comme victime, comme bourreau, comme complice.

Dans les tableaux de Kiefer, l'identification de notre destin à l'Histoire à la terre, voilà la seule figuration de la terre. Le monde réel c'est mon histoire : il n'y avait pas d'autres

événements possible pour ce réel auquel j'appartiens, sinon une tentative de mettre ensemble, de rendre matériel, de rendre substantielle cette Histoire elle-même. Je la vois comme une fatalité à laquelle je ne peux pas échapper et qui se déroule devant moi comme la terre sur laquelle je marche. Chez Kiefer la terre c'est les champs labourés et glacés où l'on trébuche et s'écorche dans une nécessité de rendre tangible l'Histoire. La terre gelée est une fatalité à laquelle je ne peux pas échapper, je dois l'accepter pour les autres et aussi pour moi-même. C'est dans ce contexte que Kiefer s'efforce de rendre très concret l'acte même de signifier, de lester l'acte même de représenter, de le faire coïncider avec l'étendue. Il intègre de la paille, du plomb, des matériaux, il essaie de reconcrétiser, de rendre tangible à nouveau le mouvement de la figuration. Parce que la figuration tend à constituer une scène du monde où les gens vivent dans un échange des images et n'ont de pensée et de perception que dans la nécessité pour eux-mêmes de devenir des images par lesquelles ils peuvent s'entraîner dans un ordre des représentations : dans un tableau dictatorial.

Celan concevait ainsi que le lyrique est une maladie, que la langue allemande avec sa propension au lyrique est maladie, — et pourtant il a persisté dans l'allemand, la langue du bourreau. Il a voulu matérialiser la langue, il a voulu aussi matérialiser l'Histoire comme une fatalité à laquelle je n'échappe pas. Kiefer nous entraîne de ce côté là, mais il nous place dans une situation difficile, il nous propose une oscillation tragique avec d'une part le travail du deuil, l'avancée amnésique sur sable, le déploiement du voile de cendre, et d'autre part la tentation de considérer la grandeur de la défaite comme l' " image " de ce qu'aurait été la grandeur de la victoire. C'est en ce sens que la cendre est déjà une image trop forte. Très proche de Celan, Kiefer voit dans la peinture une occasion de forger des contre-images, pour déjouer un travail de la représentation qui est à l' " œuvre " dans la société. Figurer pour défigurer le Tableau que l'on

tente de faire du monde.

Parce que l'Allemagne est malade des images, l'occident est malade des images. L'Occident est malade pourquoi ? Parce qu'il se donne une conception mythique de lui-même, il cède à une surcérébralisation que l'on peut reconnaître dans un tableau de Kiefer qui se nomme " Le cerveau de Heidegger " (1982). Parce qu'elle s'abandonne à une vision mythique d'elle-même, notre civilisation accueille une catastrophe tranquille. C'est pourquoi nous perpétons sans le voir une catastrophe primale qui se répète comme une fatalité que je dois assumer en entier, pour espérer y échapper, pour relancer le temps que l'on avait cru pouvoir arrêter dans un Tableau du monde.

Car ce n'est pas mieux de faire de notre civilisation un monument en ruine. Dans cette posture on substitue au deuil véritable, qui requiert de prendre la pleine mesure de la catastrophe et aussi d'envisager ce qui peut se reconstruire, — on lui substitue une identification par laquelle je renonce à être responsable. C'est là que la tentation du tragique s'immisce, je me place du côté des victimes, je suis un moi blessé (un moi de cendre), j'incorpore la catastrophe, je m'enfouis dans son corps dément qui me donne consistance. C'est cela la tentation tragique, l'excès lyrique, le réflexe panique. Dévasté, vidé, néantisé, — je me donne pourtant consistance dans une grandiosité du tragique. Paradoxalement, il y a une incarnation de la mort chez les survivants qui devient une façon très commode de se décharger de toute responsabilité.

Qu'en est-il alors du sujet qui absorbe la mort ? L'acte de création peut-il se définir en rapport à ce travail par lequel j'absorbe la mort en moi-même, j'intériorise le trauma ? Lorsque j'entraîne la catastrophe dans mon enveloppe psychique et j'en fais son lieu ? Qu'en est-il de cette figure ? A notre époque, lorsque nous sommes tous branchés dans l'immédiate consommation (des images, des biens ...) , à l'affût de toutes les compensations possibles, alors

cette absorption de la mort en soi apparaît très singulière. L'art demeure encore une façon de se singulariser dans une posture mortifère, de porter la mort en soi : c'est **reproduire au niveau individuel cette folie du destin qui a animé toute une société**. C'est dans la blessure que l'on tente de se respecifier , de se réindividualiser. Et pourtant l'excès lyrique est à l'œuvre : je crois pouvoir exhiber la supériorité de ma blessure. Telle est cette logique meurtrière, même dans la défaite j'affirme ma différence et ma hauteur.

Le travail du peintre l'amène à poser un tableau devant vous, pour que vous puissiez le regarder simplement à partir de l'exigence éthique qui vous habite, pour rejoindre quelque part chez vous quelque chose qui relève de la blessure, mais sans susciter du même coup le réflexe tragique d'une réindividualisation de vous-même dans l'exhibition de cette blessure. Comment faire appel à cette exigence éthique en se détournant de l'exhibition possible de celle-ci ? J'annonce mon exigence éthique, elle relève de ces choses que je peux incarner, mais que je ne dois jamais annoncer.