

Thomas Huber

Discours à l'école

Discours tenu devant le tableau du même nom dans l'aula de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, 1984

Le tableau est peint. Il doit maintenant être montré. Je veux le montrer là où il peut être vu. Le tableau est visible pour l'œil, mais seulement s'il se trouve à la lumière. Les tableaux ne peuvent être vus dans l'obscurité. Ce tableau est tourné vers le soleil, l'image de toutes les lumières. Il se tient face au soleil, la condition de toute apparition, de toute lueur (Scheinens)⁸.

De quoi les tableaux parlent-ils, qu'ont-ils dans la bouche? C'est la lumière, le soleil qui les fait parler. Tournés vers lui, ils reçoivent leur visibilité. Le soleil confère aux tableaux leur apparence.

La clarté tout au long de la journée, le lever de soleil jour après jour. Pourquoi? La lumière du jour s'accomplit dans la lueur (im Scheinen) des tableaux. Les tableaux sombrent avec le coucher du soleil et disparaissent dans la nuit. Clarté et obscurité, jour et nuit, les tableaux sont peints afin d'être à l'écoute du souffle de la visibilité. Le tableau est ainsi destiné au soleil. Il doit se tenir dans sa lumière, il est entièrement immergé dedans. C'est pour cela que le tableau est encadré de jaune.

Maintenant que le tableau est éclairé, il est visible. Et l'on voit qu'il est quelque chose de particulier. Car le tableau n'est visible, n'a d'autre but et ne sert à rien d'autre qu'à être vu. Une telle particularité demande à être soulignée. C'est pourquoi le tableau doit être montré. Montrer est le rapport essentiel aux tableaux.

Je montre ainsi le tableau du doigt et accompagne le mouvement de mon bras par des paroles. Je dis: «Regardez là», je dis: «Soyez attentifs!». Je parle fort comme on a coutume de le faire lorsqu'on montre quelque chose. En effet, toute monstration porte ce qui est montré à la parole. Ne serait-ce que dans un «hoho», dans le ton de la voix.

Pour une meilleure compréhension du tableau que vous voyez, son cadre porte l'inscription: «Discours à l'école.» Les titres écrits sous les tableaux doivent indiquer au spectateur ce qu'il en est de ce qui est montré.

Mesdames et Messieurs,

Vous êtes à l'école, vous êtes assis ici et regardez devant vous. Vous voyez un tableau et, par le regard que vous y portez, vous êtes conduits en un lieu, vous êtes immédiatement ailleurs; le regard vous a transportés à l'improviste dans un espace qui soulève la question circonspecte de savoir où se trouve l'endroit où nous sommes maintenant. Vous n'êtes pas venus vous-mêmes en ce lieu où vous vous trouvez pourtant. Une maquette donnant une vue d'ensemble a été placée pour prévenir votre trouble et vous permettre de vous orienter par rapport au lieu où vous vous trouvez. On y voit un bâtiment. Il est situé au bord d'un fleuve. Le pont, qui prolonge la rue parallèle à ce bâtiment, traverse le fleuve et conduit à l'autre rive. La flèche rouge désigne un lieu dans le bâtiment. C'est la salle dans laquelle nous nous trouvons.

Vous pouvez donc maintenant vous figurer votre situation. La maquette ne permet pas seulement de s'orienter sur le lieu, elle permet également de se faire une idée des environs du bâtiment dans lequel on se trouve. On identifie le vert comme étant un talus herbeux qui monte jusqu'à la rue, on connaît maintenant exactement la disposition des arbres et l'on peut compléter les parties dissimulées du parterre de fleurs pour s'en faire une image totale. Une telle reconstitution serait impossible sans la maquette mise à votre disposition, puisque les fenêtres ne permettent de voir que des parties des environs.

C'est pourquoi je tiens également à dire que, derrière le mur qui nous empêche de voir la place devant la maison, il n'y a pas de parterre de fleurs à ces emplacements. Je n'y ai pas peint de fleurs. Il n'y a aucune superposition dans le tableau, rien qui se trouverait derrière quelque

chose d'autre. Certes, l'œil tend à nous le faire croire, raison pour laquelle il me paraît opportun de réfuter cette impression par des mots. La sincérité m'oblige à dire qu'il n'y a rien de plus dans un tableau que ce qui est à voir. C'est pourquoi il était opportun de montrer à un endroit propice et dans leur totalité les choses qui n'existent ici que partiellement. En effet, le jardin, la coupole et même les arbres, tout est pensé comme totalité, doit être compris comme quelque chose de complet et pas seulement présenté sous forme fragmentaire. Ce sont des choses importantes pour comprendre ce qui est exposé ici. C'est pour cela que le spectateur ne doit pas être laissé dans le flou quant à leur apparence totale.

Je vous ai rassemblés ici par le biais d'une affiche, je vous ai invités en ce lieu par l'annonce d'un discours, afin de vous montrer mon tableau. Soucieux, je me suis demandé quel pouvait être le lieu le plus propice à la présentation, puis comment je devais me procurer la salle prévue, puisque l'occasion planifiée devait avoir lieu. Je pensais à un espace où le tableau pourrait être bien mis en valeur. C'est pourquoi il fallait en premier lieu penser aux conditions d'éclairage, ce qui supposait de grandes fenêtres pour un apport en lumière suffisant, afin que le tableau soit bien éclairé par beaucoup de lumière. Cette préoccupation est importante, car la seule chose qui ne peut être peinte et qui constitue pourtant l'essence de tout tableau, ce qui fait que les tableaux sont ce qu'ils sont et qui ne se laisse pourtant pas figurer, c'est la lumière. Toute la peine qu'on se donne pour peindre serait vaine si l'on ne pensait pas à la lumière.

Peut-être peint-on des tableaux pour le soleil qui fait apparaître (*scheinen*) en retour ces productions. Pas un seul tableau – aussi cynique soit-il – n'a encore pu se passer de soleil.

Mais la salle doit également paraître solennelle. En effet, montrer un tableau est quelque chose d'exceptionnel. C'est l'inauguration et la présentation de quelque chose qui n'a encore jamais existé, qui n'a encore jamais été vu. N'est-il pas opportun, au moment où quelque chose de particulier arrive, d'aller au-devant de ce qui arrive dans des vêtements adéquats? C'est pour cela qu'un cadre solennel doit accueillir l'événement de manière somptueuse. Les arbres en fleurs offrent leur magnificence juste pour cette journée, leurs pétales tombent en cercle autour d'eux en une lisière rougissante, précisément aujourd'hui, alors que le tableau doit être montré.

Enfin on installe le pupitre, devant, à côté du tableau, en prenant garde qu'il ne masque pas celui-ci. On peut aisément saisir d'un seul regard le tableau et l'orateur à son pupitre. On suit la conférence pour que la situation se déroule comme il est d'usage. Il est en effet courant et aussi indiqué qu'en des occasions particulières, telles qu'une fête ou une inauguration, un orateur se dispose à tenir une conférence devant une assemblée à propos du sens et de l'importance d'une telle réunion.

Je vais donc parler et mes paroles créent un édifice, érigent un espace, un espace de parole dans lequel le tableau est abrité, installé en un endroit stratégique, mis le mieux possible en valeur. Une fois réalisés, les tableaux sont montrés, c'est pour cela qu'ils ont de tout temps été faits, et montrés, ils deviennent objet du langage. Le mot est lui aussi un lieu, un domaine où les tableaux se déploient. Mais dans quel mot les tableaux sont-ils aujourd'hui introduits? Les tableaux sont allongés dans un lit à côté du mot fatigué «art», couchés pour se reposer, enveloppés d'une étoffe mi-soie pour un sommeil vaniteux. Pour ce tableau-ci⁹, je crée un lieu fait de paroles nombreuses, je le porte dans le langage et le fais brusquement passer d'un mot à un autre. Des paroles choisies pour ce tableau, qui lui sont concrètement destinées. Je ne porte pas le tableau au mot «art», auquel il devrait se soumettre, non, ce sont des paroles uniquement destinées à ce tableau-ci. Un tel langage crée des lieux où les tableaux peuvent être redécouverts.

C'est pourquoi je dis que le tableau crée son monde, le lieu qu'il conçoit, l'espace qu'il montre est ensuite approprié à son apparition. Le tableau a son lieu dans le tableau. Il s'y manifeste dans sa condition propre. Le tableau est exposé dans le tableau lui-même. Il se montre à partir de lui-même comme il doit être montré. Ce tableau conçoit la manière dont il aimerait apparaître devant nos yeux, sa venue au monde. Ce qu'il montre, c'est son être-montré. L'apparence du tableau et son apparition sont aujourd'hui une seule chose.

C'est pour cela qu'il est question de l'identité d'un tableau. Pourquoi il a été peint, quelle place lui revient, de quelle manière il doit faire effet. En proposant un lieu précis pour un tableau, on conçoit son pourquoi et sa finalité.

La tâche la plus noble du tableau est de susciter l'occasion d'un événement sociale. On observe que les gens se réunissent toujours quand on expose des tableaux. Existe-t-il plus belle raison d'être pour un tableau que celle de susciter la réunion d'un grand nombre de personnes? Les gens ont alors l'occasion d'avoir une conversation animée. On retrouve quelqu'un qu'on n'a pas vu depuis longtemps. On lui demande ce qui lui est arrivé dans l'intervalle et il parlera longuement d'autres circonstances où des tableaux ont été exposés et des gens qu'il aura alors rencontrés. Peut-être que deux personnes font là connaissance et se plaisent. Qui sait ce qu'il adviendra encore de ce plaisir. Et ces rencontres intéressantes ont lieu parce qu'un tableau est exposé.

Ce tableau n'est cependant pas seulement à l'origine de toutes sortes de rencontres, il devient également l'environnement qui convient parfaitement à l'assemblée, il est la riche décoration de l'occasion qu'il a lui-même créée. Les tableaux ont une belle tâche: devenir la raison d'une réunion conviviale et orner de surcroît celle-ci.

Orner signifie qu'il veut donner une forme à la rencontre. Chaque partie du tableau se rapporte aux autres de façon claire et significative. Chaque chose s'y trouve à la place qui lui a été attribuée. Cette attribution s'est faite conformément à la spécificité de la chose, afin qu'elle s'affirme là où elle est la plus forte. Une disposition futile, un rassemblement informe de spectateurs devant un tableau conçu de cette manière serait une contradiction douloureuse. On peut se demander si des spectateurs rassemblés dans un effroyable désordre peuvent percevoir un tableau dans lequel chaque chose se rapporte intelligemment aux autres. Non. Le tableau doit préparer, pour les nombreux spectateurs qui le regarderont, une forme où chacun peut trouver sa place, afin que chacun devienne, dans la correspondance, le vis-à-vis ressentant et résonnant du tableau. Le tableau doit devenir le symbole du rassemblement. En tant qu'il est configuré, il faut qu'il devienne le modèle d'une configuration appropriée de ceux qui s'assemblent justement devant lui. D'une forme à une forme. Qui pourrait affirmer que le tableau soit la seule forme valable? La forme peut apparaître dans une clarté inattendue plus tard, le soir, dans la grâce charmante d'une femme qui enfile son manteau; la pensée d'une forme peut jaillir dans une discussion entre deux personnes, s'y attarder un moment et se retrouver à nouveau soudainement à un autre endroit. Voilà l'espoir.

La composition du tableau exprime avant tout la composition de ceux qui l'entourent. Le rapport que le tableau construit en lui-même exprime en fait la forme adéquate que prendront entre eux ceux qui sont venus le voir. Ici, la forme est l'auditoire. Les chaises sont rigoureusement alignées, une rangée derrière l'autre. Le tableau d'un regard et d'une écoute attentifs de ce qui sera dit et montré ici. Si notre attention se porte maintenant sur le tableau placé devant les chaises, on constatera qu'il s'est détourné de nos regards et qu'il est préparé pour un lieu où le public doit encore se rendre: le tableau cherche son spectateur dans un nouvel endroit. Le spectateur ne doit pas stationner devant le tableau, mais doit être dans le tableau.

Cher public. Vous devez être semblable au tableau pour l'apercevoir. Afin d'apercevoir ce tableau, vous devez préalablement devenir vous-même tableau. Peignez-vous à l'intérieur du tableau, choisissez une place, votre regard se portera alors sur le tableau que j'aimerais vous montrer. Lorsque vous l'aurez fait, je pourrai alors dire que vous êtes dans l'image¹⁰.

Le spectateur devient semblable au tableau pour pouvoir aussi le voir. Devenir soi-même visible, se montrer: c'est la condition d'un regard compréhensif sur les tableaux. Nous sommes habitués à percevoir le monde sans sortir de notre réserve. Nous en prenons connaissance à distance, avec un recul critique. Excluant la condition proprement dite de la prise de connaissance, à savoir nous-mêmes – puisque c'est nous qui questionnons –, nous partons de l'idée que le monde est fait de contenus à notre disposition qu'il nous suffit de saisir pour les posséder. Les tableaux créent un monde de visibilité et seulement de visibilité. Pour nous

rapprocher d'une telle représentation, nous devons nous-mêmes devenir visibles, nous montrer, afin de la déchiffrer. L'exigence de reconnaître quelque chose dans les tableaux se renverse et exige que nous acceptions de reconnaître que nous faisons partie du visible qu'ils présentent. Les tableaux font voir leur propre spectacle. Ils nous font sortir de notre réserve pour entrer dans ce spectacle que nous regardons nous-mêmes. Nous ne pouvons nous approprier les tableaux, mais nous pouvons devenir, si l'on veut, leur propriété. Le tableau n'a pas de contenu, mais il me tient, moi qui le regarde, en lui.

Ayant pris place sur les chaises, vous êtes ici dans l'espace montré. Non! Vous n'êtes pas dans l'espace, mais dans l'image de celui-ci. Vous vous trouvez dans le lieu vu. De même, les choses qui s'y trouvent ne sont que vues. C'est leur extérieur qui est «pris pour vrai¹¹». L'existence est leur caractère visible. Elles sont parce qu'elles sont regardées. Si la pesanteur a été un jour la condition essentielle de leur existence, si les choses ont eu un centre de gravité qui les maintenait en équilibre, dans le visible, c'est maintenant en fonction du point de fuite qu'elles sont reproduites.

Alors qu'elles étaient pesantes dans un champ de force, elles se déforment maintenant dans le champ visuel. Les choses ne tombent plus au sol vers un point à l'intérieur de la terre. Elles se précipitent vers un point situé au milieu d'elles qui est le point de fuite. Alors que les espaces sont construits suivant les lois de la statique, les espaces montrés sont peints selon les lois de la perspective. Deux édifices tout à fait différents donc. Lorsque vous regardez l'espace peint autour de vous, il vous apparaît tel que celui montré dans la maquette. Car il est identique à celui dans lequel il se trouve. Pour simplifier, il est représenté ici de manière réduite. L'emplacement et la forme des fenêtres en arcade indiquent suffisamment qu'il s'agit du même espace. Les angles droits ne sont plus droits. Les arêtes parallèles ne se rencontrent plus à l'infini, mais en un point imaginaire parmi elles. Comme on le voit sur cette maquette, la salle a sur le côté une vitre de verre à la place du mur. Ce doit être une paroi transparente, sinon comment pourrait-on voir l'espace? Le visible est un monde sans pesanteur ni corps, parce qu'il n'est que vu, le temps en est également absent. Le temps s'est écoulé en marge du tableau.

C'est un autre monde, qui se limite à la visibilité; seulement de l'apparence et sans raisons.

Où les tableaux, en tant qu'ils ne sont précisément que visibles, sont-ils pour moi une réalité? En quoi sont-ils essentiels parce qu'ils m'expriment essentiellement? Visibles et seulement visibles, où réside la similitude à laquelle nous pouvons nous associer?

Quel meilleur exemple pour tous les tableaux que celui de la peau. Notre peau n'est-elle pas le symbole de tous les tableaux? Peut-être n'avons-nous d'yeux que pour regarder la peau par eux et que, à l'inverse, nous sommes habillés de peau pour ravir l'œil. Voir et être vu. La peau et les yeux forment une symbiose complète. Le voir et le nu sont reliés l'un à l'autre, de sorte que du sens se réalise à la rencontre de l'œil et de la peau. Le tableau veut être tout à l'œil. Il prend la peau en exemple afin de faire du sens du regard une énigme. La peau a été de tout temps le royaume de la visibilité. Pour l'œil, elle n'est pas seulement apparence, pas seulement illusion, pas seulement reproduction d'un monde perdu. La peau est la réalité des yeux, l'objet de leurs regards.

L'idéal de toute peinture est alors la peinture de la peau, l'application précautionneuse des teintes roses, le dialogue du peintre avec ce qui est en définitive sa propre visibilité. Et je m'imagine que le cylindre roule, coloré de rose, comme s'il s'agissait de mon propre corps, sur la surface du tableau, arrosé d'eau ici dans ce châlit¹². Et il laisse dans cet attouchement délicat la trace de la peau. Comme si le fait de peindre était l'extension de la surface de sa propre peau. Cette action est animée par le désir infini de se blottir contre le monde par l'intermédiaire d'une surface encore plus grande. Par le désir absolu d'élargir la surface par laquelle on est en contact avec le monde, on peint les tableaux comme s'il s'agissait de notre propre peau.

C'est par amour que l'on considère les tableaux comme de la peau, comme ultime idéal (*Inbild*)¹³ de la visibilité. Par quoi d'autre que l'amour devient-on visible? Les tableaux sortent de leur réserve par l'amour. Lui accordant une confiance totale, ils deviennent visibles, irréels

comme un rêve et la source d'une joie infinie. Et, dans leurs couleurs claires, les tableaux brillent comme de la peau. Alors on ne désire plus ni les étudier ni même les comprendre. Alors personne ne cherche plus leur signification ni ne s'interroge sur leur contenu. Tout entiers confiés à l'amour, les tableaux ne sont plus que séduisante beauté.

C'est pourquoi ils ont l'éclat du danger. Les tableaux sont passés au bord des abîmes. Et devant la chute menaçante, les tableaux sont les coupoles qui surmontent les abîmes. Chaque pierre devrait tomber. Disposées les unes sur les autres en coupole, elles sont toutes immobilisées dans leur chute. La coupole ne doit sa solidité qu'à la chute. Il en est de même avec les parties du tableau.

Je vais brièvement récapituler les images décrites : une image pour les tableaux, découverte dans la peau, où la visibilité comme illusion, cet éternel reproche adressé au paraître, se transforme en réalité au contact de notre extériorité, la peau nue. De là, le projet d'un tableau ayant pour motif la monstration d'un tableau, son exposition. Ce tableau se trouve devant vous. Sa monstration propre est devenue son objet. «Un tableau est maintenant montré» : cet événement veut redevenir quelque chose qui fasse sens pour ceux qui y assistent. Le tableau renvoie à la configuration de l'assemblée qui se tient devant lui. Il ne s'accomplit que dans l'interprétation par les spectateurs rassemblés devant lui des rapports riches qui constituent ce rassemblement.

Dans les tableaux, c'est tout d'abord la raison d'être de leur venue au monde qui doit être regagnée. Un troisième tableau est ajouté aux deux premiers : le regard porté sur un tableau, sa contemplation, doit à son tour être saisi dans un tableau.

Chez celui qui regarde, le tableau rappelle la surface de l'eau. L'étendue d'un lac, limitée par des montagnes qui s'élèvent autour de lui, des choucas, oiseaux noirs des montagnes, chassent en décrivant de grands cercles au-dessus de l'étendue d'eau calme.

Des bassins disposés géométriquement dans des jardins municipaux, décorés avec des statues, des jets projettent l'eau en l'air pour que les rayons de soleil se prennent dans leurs gouttes dispersées. Et le vent emporte le ruissellement argenté dans les airs comme des drapeaux.

Je remplis d'eau une bassine pour me laver les mains. En regardant l'eau qui s'y trouve, la manière dont elle ondule à la surface et dont sa transparence laisse voir d'autres domaines, je crois deviner l'essence du tableau.

Si le tableau était comme l'eau ! Idée essentielle qui réunit tous les tableaux. Qui n'a jamais songé à l'eau, qui n'a pas accumulé en lui des images d'eau qui pourraient être puisées¹⁴ en vue d'un archétype commun ? La surface de l'eau comme lieu allégorique, où une condition commence d'être et une autre cesse d'exister. La limite entre l'eau et l'air, la surface de contact entre deux règnes. C'est là que je vois les tableaux. Car ils sont un entre-deux. Deux milieux se touchent en eux. Tout comme cela se produit entre l'air et l'eau dans les lacs et les mers, grands et vastes, comme le temps indéfiniment long qui s'est écoulé depuis que les créatures sont sorties de l'eau, franchissant cette limite pour gagner la terre ferme. La surface de l'eau est le grand tableau de ce lieu de métamorphose immémoriale.

Regarder un tableau c'est plonger dans l'eau. La contemplation des tableaux est ainsi elle-même exprimée par une image. L'œil mène au bain, nous déshabille dans le regard, nous débarrasse de toute dissimulation, comme le baigneur se débarrasse de ses vêtements sur la rive. L'action de regarder nous entraîne entièrement dans ce que nous regardons. Le corps plonge dans l'eau, la peau frissonnante est entièrement mouillée, c'est la reconnaissance soudaine de ce qui est vu et l'apparition jaillissante d'eau, d'éclaboussures, et j'en ressors rafraîchi.

L'eau est un œil immense. Son regard est plein de grâce. Oui, doux et frais, conciliant, nous plongeons dans ce regard. La distance de la perspective est surmontée. Nous sommes entourés de notre visibilité. Après un tel bain, nous retrouvons notre propre visibilité, nous ressentons notre peau d'une nouvelle manière.

Mettre l'eau à côté du tableau comme une image essentielle. Écoutez: il s'agit de redonner sens à la vision des tableaux, de conférer à la contemplation une réalité, afin que nous accomplissions ce sens¹⁵ dans la vue des tableaux, dans le regard que nous portons sur eux. Regarder des tableaux revient à plonger dans l'eau, entrer dans les flots originels, glisser à travers la surface scintillante, dorée, de l'eau, atteindre, en regardant, ce que les tableaux n'avaient fait jusqu'ici que nous promettre dans leur apparence. Le sens des tableaux est reconnu, dans une image, une image éternelle: le bain.

La physique parle de milieux. L'eau et l'air par exemple. Chaque milieu possède des propriétés descriptibles et vérifiables et impose différentes conditions à ce qui apparaît en lui. Les deux milieux que sont l'eau et l'air peuvent être décrits par ce qui les distingue. L'un, l'eau, est le milieu le plus dense; l'autre, l'air, est le plus léger. La lumière peut les traverser tous les deux; venant de l'un et pénétrant dans l'autre, elle est déviée de sa direction à la limite des deux. Elle est réfractée au passage de l'eau à l'air et inversement. C'est pourquoi les planches placées dans l'eau sont «pliées» selon un angle calculable. Notre œil croit alors qu'elles sont brisées à cet endroit. Cette apparition de la lumière observée dans l'eau me confirme dans mon idée que le tableau est semblable à la surface de l'eau. On désigne bien le tableau par le terme de médium¹⁶. Cette manière de le désigner accroît la force explicative du tableau. On prend conscience que le tableau est plus dense que son environnement, celui-ci étant aussi pensé comme un milieu où le monde apparaît. Le monde est condensé dans le tableau, le tableau est un poème¹⁷.

Sans ces tableaux, l'œil regarde le monde qui n'est que peu destiné aux regards. Ce que l'œil contemple est tantôt voilé par l'obscurité, soustrait à la perception exacte, tantôt il est d'une clarté aveuglante, de sorte que l'œil doit s'en détourner. L'œil est également induit en erreur, puisque les choses éloignées ne sont pas plus petites que celles qui sont proches, bien que ce soit ainsi qu'elles apparaissent à l'œil. Les couleurs se présentent la plupart du temps de manière terne, les contours sont souvent flous. Mais lorsque le regard se porte sur les tableaux, le monde y est exclusivement condensé dans ce qui est regardable, seulement du visible, une couleur se détache clairement d'une autre, toute destinée à l'œil. Le regard sur la surface du tableau, où il rencontre une grande densité, est réfracté comme la lumière sur l'eau. Et je me demande à quel degré d'angle se produit le changement nécessaire pour voir les choses de manière renouvelée, pour découvrir leur essence.

Un léger changement d'axe et le monde serait à redécouvrir. Les tableaux font signe dans cette direction.

Les planches sont placées de sorte que l'observateur puisse s'avancer sur l'eau. Il marche sur les planches bleues et entre dans le tableau. Le tableau des fontaines, la porte d'accès à la salle, est orienté par rapport à l'axe principal de la salle et du tableau retourné exactement selon le degré d'angle qui correspond à l'angle de réfraction de la lumière passant de l'eau à l'air. Lorsque le spectateur a descendu les quelques marches menant à l'eau, son regard est dirigé selon le degré requis, de sorte qu'il peut voir le tableau qui était jusque-là soustrait à son regard.

Alors que le langage rend la contemplation des tableaux compréhensible par l'image du bain, le tableau le fait par les moyens de la géométrie.

J'aimerais donc attirer votre attention sur la maquette disposée au milieu des sièges. J'ai exposé plus haut qu'il s'agissait là de la vue matérialisée de l'espace représenté. Dedans, la vision est elle-même devenue un objet. La vision s'est matérialisée dans un cône visuel dont le sommet est l'œil. Les images, indiquées par des petits tableaux, sont des coupes à travers ce cône. On voit deux bassins dans le tableau. Dans la maquette, les mêmes bassins sont indiqués sur le sol: le vert et le noir. Si l'on part de la maquette, ils sont construits au milieu de l'espace présenté et le remplissent. Puisque cela aurait trop nui à l'impression donnée par le tableau, je ne les ai représentés que sur la maquette. Le spectateur attentif reconnaîtra néanmoins qu'ils doivent également se trouver dans la salle. Si l'on porte son attention sur le tableau des bassins, on s'aperçoit que l'on est dans l'eau, que l'on a donc déjà pris le chemin des planches bleues et

que l'on se trouve dans le bassin vert. Le bâton rouge en indique la position¹⁸. Dans la salle, le même bâton, attaché à une chaise, montre la place correspondante. Le regard sur le bassin noir, dirigé dans le tableau de sorte que l'on voie la madone virile, la statue de pierre avec l'enfant sur les jambes, est coupé du tableau sur le côté droit. Le cône visuel est coupé, de manière à obtenir la forme elliptique claire de la robe de la jeune fille. Le prolongement du cône visuel formant une gaine, l'expansion vers l'arrière des rais visuels à travers l'œil, font apparaître à la place correspondante l'image du bassin noir, cette fois coupé en biais. L'ellipse du bassin noir dans lequel se reflète le petit homme de pierre et l'ellipse de la robe sont incluses dans la même figure conique. La peau vue et l'eau vue entrent en correspondance dans l'œil.

Voir des tableaux, le baptême est accompli de manière géométrique dans le tableau. La construction conduit celui qui est plongé dans la contemplation du tableau dans l'eau figurée, même s'il n'a pas été éclairé sur les rapports qui régissent les entrelacs de lignes.

On peut se demander s'il est opportun de dévoiler les fondements géométriques d'un tableau, comme j'ai justement entrepris de le faire. Sur ce point, j'aimerais faire deux réflexions pour montrer qu'une telle entreprise me paraît justifiée. Premièrement, je pense qu'une personne curieuse connaissant les règles de la perspective découvrirait elle-même les relations qui sont à la base du tableau. Elle risquerait de considérer cette découverte comme étant de son devoir, comme si le tableau était une énigme à résoudre. Cette supposition doit être combattue par une explication. Deuxièmement, regarder des tableaux revient ici à participer à une action en perspective minutieusement préparée qu'on accomplit au moment de la contemplation, consciemment ou non. Des dimensions exactes reposant sur des proportions calculables, à la transition entre l'espace et le tableau, dirigent le regard, le je qui regarde, sur des voies calculées, sur des chemins dessinés, jusque dans l'eau.

Le spectateur confiant, venu se réjouir devant une belle œuvre d'art, doit-il être baptisé, mouillé sans se douter de rien? Ce n'est pas le but. On ne veut pas s'amuser aux dépens d'autrui.

Non, la vue des tableaux, leur contemplation, ne doit désormais plus être de l'ordre d'une prise de connaissance qui ne fait plus sens ou d'une rencontre dépourvue de signification. Pour montrer un rapport clair avec les tableaux, il faut les sortir de cette approximation et les défendre dans une exigence ayant prise sur le présent.

Peindre, ce doit être se donner pour tâche de permettre une rencontre avec les tableaux qui fasse sens. La peinture qui dépasse le fait de peindre et s'accomplit dans une signification est promise à une telle nécessité. La peinture a ainsi reçu un nom.

Peindre signifie produire de l'eau.

Le châlit est préparé afin de se consacrer à cette tâche. Le lit est le cadre autour des récipients. Ceux-ci sont remplis d'eau de manière que son niveau atteigne dans chaque récipient le bord supérieur du cadre. Le lit est ainsi un seul plan d'eau. Il est rempli d'eau jusqu'au bord. La surface de l'eau est partout où l'on se couche pour dormir – un rêve profond, un tableau avec un cadre merveilleusement dessiné. Si l'on met du savon dans l'eau, la surface tendue se courbe, de la mousse apparaît et la lumière se réfracte dans les bulles de savon. Ainsi naissent les couleurs des tableaux.

Les fleurs sont disposées dans un vase prévu à cet effet. Et je vois la façon dont leur tige en passant dans l'eau se plie et prend une nouvelle direction. La pensée du déplacement de l'angle visuel peut ainsi débiter ici.

L'eau est chauffée dans le récipient ovale. Elle s'échappe du lien de la surface sous la forme de vapeur, à l'état gazeux. Les tableaux chauffés passent d'un état de la matière à un autre. Leur essence s'échappe d'eux sous une autre forme. Et la rosée des tableaux se condense ailleurs pour former de nouveaux tableaux.

Peindre, réfléchir à ce qui est liquide, contempler l'eau, verser le liquide d'un récipient dans un autre, imaginer des récipients pour l'eau. Où l'essence de ce qui est peint ressort-elle mieux que dans l'image de l'eau? Peindre, c'est préparer une boisson pour le regard. Puiser (*schöpfen*) l'eau d'un fleuve grondant puissamment dans le miroir calme de la surface. Eau calme, autour de laquelle le récipient se creuse, le

bassin doré s'arrondit. Le soleil brille alors dans le miroir de l'eau et des reflets illuminent le mur d'en face.