
A R T A L G Ì A

MONOGRAFICA



Emanuele Becheri
Hublot, 2006.

L'étonnement, ça vient d'où ?

Quelques notes pour s'approcher de la source.

Tout d'abord une action, à décrire. Ceci: Emanuele Becheri dessine dans le noir, comme un aveugle. Pourtant, il n'est pas aveugle. En possession de ses sens, il voit le monde, ce qui l'entoure, ce qu'on peut voir de son propre corps – la main, par exemple, avant qu'elle ne se referme autour de la pointe.

Cette cécité artificielle est le moyen de s'octroyer une médiation. L'artiste ne voit pas le signe qu'il a tracé, tout comme il ne voit pas ses prolongations, encore à venir. Il agit comme s'il était totalement renfermé dans le passé des signes – puisqu'il ne voit pas leur à-venir, il ne voit pas ce qui se trace dans le noir – inaccessible futur. Il s'en remet, face au temps, à la procrastination. Et choisit un temps différé dans sa propre action sur le papier: ce qu'il trace, le signe, est d'abord accueilli par un carbone, qui va le retransmettre, l'appliquer. D'où l'impression d'un flottement – le signe surnage à la surface du papier, n'y pénètre pas. C'est un dessin sous presse.

Si l'on parlait d'un dessin théorique? En ce sens, que la main, le pouls, les doigts sont impulsés, traversés par une vue de l'esprit, une préformation de l'intellect.

Mais encore, cet intellect, qu'est-ce qui le pousse? Il ne veut pas décrire un objet, ni le représenter, pas même l'indiquer. L'intellect ne veut pas sortir de lui-même. Ni la main du corps. Ce dessin est une tautologie, il nous parle de soi; réflexion pratique.

La ligne, en tant qu'affirmation de soi-même, échappe à toute injonction du dehors, à tout assujettissement. Elle n'est pas là à la place d'autre chose, ni angle, ni arête, ni toit de la

cathédrale. Ce n'est pas non plus l'inconscient qui la dirige – les surréalistes sont déjà passés par là.

Refus, donc, à la fois du monde extérieur et de l'intériorité 'profonde' du dessinateur. L'artiste n'est pas le 'sujet' de son oeuvre. En principe, au contraire, on recherche un maximum d'objectivité – qui serait en même temps un maximum de désobjectivation. On essaie de se tenir dans l'intervalle, dans un 'entre'.

Et l'on s'échappe, en jouant sur un autre tableau, de la relation entre les choses et les mots. On fait fi de la dialectique.

Les oeuvres ici exposées, on ne va pas les présenter comme "les oeuvres conçues pour cet espace". On aimerait plutôt renverser le propos: cet espace était déjà compris dans la pensée de ces oeuvres. Si les agissements de Becheri constituent quand même une mémoire, l'artiste est soumis à l'intervention successive de variations, qui peuvent à tout moment la défaire. Le cycle n'est jamais répétition, mais spécificité incontournable. De même, les trois *Hublots* qu'on voit ici.

A vouloir broder là-dessus, on pourrait déceler une résonance entre l'histoire de ce lieu, son architecture, la 'modularité' des locaux sur les deux étages, et l'intitulé du cycle d'expositions qui accueille cette présentation. *Lieux d'observation* – c'est pour cela que ces oeuvres forment un cercle, qu'elles aiguillent le regard, que ce soit à la verticale ou vers la ligne d'horizon, sur le centre de la terre – c'est pour cela aussi que l'action de dessiner est aveugle. Un coup de

théâtre: des hublots en terre ferme – en lieu et place des 'fenêtres' d'Alberti.

Plus sérieusement, l'abolition des planchers est une invitation adressée au spectateur, pour lui faire perdre tout repère dans la réalité, dans l'espace.

La variation la plus marquante, c'est le cercle; par rapport aux carrés et aux rectangles, qui dominaient les oeuvres antérieures. Quand on bouge en aveugle, on mesure la forme de l'espace en pivotant sur soi, afin d'éviter angles et arêtes: c'est pour l'auteur des dessins que la variation s'impose, non pas pour le spectateur. Le langage, lui, nous offre un mot en clin d'oeil: hublot.

Deuxièmement, le dessin repose sur le fond. L'oeuvre est une boîte, fermée par un couvercle en crystal. Pas question de s'approcher plus. Une épaisseur surgit, dans la distance du regard; intégrée au dispositif; et, cette fois, des deux côtés.

Cette distance, qui se pose comme un repère quantitatif, mesurable, oppose un déni à tout optimisme de la raison éclairée. On est, en fin de parcours, définitivement coincé dans l'"entre" déjà évoqué; dont les pôles n'ont plus de différence si ce n'est le recto/verso du papier carbone – et non pas l'espace entre deux objets, non pas la séparation entre l'objet et le sujet.

Le point-limite, plutôt, indécomposable, qui parachève la disparition de chaque dessin, de toute ligne. Et l'on se prend à se ressouvenir de l'idée, du projet, qui forme, censément, le point de départ d'un dessin: dessiner 'quelque chose' – une maison, des draperies, un espace en trois dimensions. On ne peut pas la ressaisir, cette idée, l'intégrer à ce monde – ni relation dialectique, ni surpassement ou synthèse. On s'en souvient, simplement, forcément: et il y a là comme un affrontement, une réciprocité des deux univers – de loin en loin.

Mauro Panzera

Luoghi d'osservazione 5

EMANUELE BECHERI

30 luglio – 27 agosto,
Castello di San Terenzo – Lerici - La Spezia

Catalogue de l'exposition
par Mauro Panzera

Liste des illustrations:

En couverture: *Hublot (en position horizontale)*, 2006. Papier-carbone, bois, cristal. ø cm. 174x5.

Au verso: *Hublot (en position verticale) 1*, Papier-carbone, bois, cristal, ø cm. 80x3,5.
Hublot (en position verticale) 2, Papier-carbone, bois, cristal, ø cm. 100x3,5.

ill. 1: *Hublot (en position verticale)*, 2006. Papier-carbone, bois, cristal, ø cm. 100x3,5.

ill. 2: *Hublot (en position horizontale)*, détail.

Page centrale: *Sans titre (Pièce n.7)*, 2005. Dessin sur le sol, papier-carbone.

ill. 3: *Papier plié*, 2004. Papier-carbone sur papier, cm. 130x108.

ill. 4: *Relâchement*, 2006. Papier-carbone sur papier, bois, verre, cm. 280x160x7.

ill. 5: *Hublot (en position verticale)*, détail.

Fig. 6: *Hublot (en position horizontale)*, détail.

Remerciements:

- Enrico Fornello e Alessandro Sarri pour Emanuele Becheri.
- Ela Bialkowska, Carlo Fei et Paolo Zavanella pour les photos.

Artalgia, foglio d'arte periodico

Editore e Direttore responsabile: Mauro Panzera
Redazione: via De' Pepi, 57- 50122 Firenze
Registr. Trib. di Firenze n° 5381 del 29/12/2004
Stampa: Tipolitografia Franceschini s.n.c. -
Lonato (Bs)

- Stampato in 300 copie -

© per i testi: gli Autori

© per le fotografie: gli Autori

Conversation entre Emanuele Becheri et Mauro Panzera.

Mauro Panzera - Au point de départ de ton travail, tu abolis la vue en tant qu'organe de contrôle et de construction d'un projet. Refuses-tu donc tout sens à la notion de projet ? Dans cette notion, pourtant, le XX siècle a reinvesti l'ambition de la raison, l'héritage des Lumières. Acceptes-tu de dialoguer à partir de ces notions, ou poses-tu d'emblée ta cécité volontaire en un contexte différent ?

Emanuele Becheri - Le problème de la trace est en liaison essentielle avec la façon dont elle se produit, ce qui écarte d'emblée toute considération, disons, de type onto-théologique. L'action de tracer n'aboutit pas à quelque chose qui serait redevable d'un projet originaire, idée, ou image dans le sens de "eidos"; ce 'produit final' existe en tant que renvoi de la matérialité de l'inscription à la possibilité de l'image – et quand je parle d'une image simplement 'possible' je veux dire justement qu'elle est complètement dégagee de toute 'préexistence' idéale. Chaque travail est 'in progress' en ce sens, que le noyau de son autoréférentialité spécifique – une entéléchie si l'on veut : le dynamisme d'une forme – se déploie dans l'ouverture de la trace, en tout sens, en se posant comme négation de l'être déterminé de sa propre genèse. Le papier-carbone médiatise une absence, qui est justement celle de l'origine – refus radical de toute linéarité du projet. A moins, je me le demande, que la négation délibérée de tout projet, ne soit elle aussi qu'une façon 'autre' de projeter.

M.P. - Ce parcours, on peut le caractériser comme un parcours de connaissance.

E.B. - Oui, mais la connaissance dont il s'agit c'est justement ce qui se produit comme manque à l'intérieur du processus, du fait même de cette dénégation de l'origine – et de l'écart qu'elle maintient entre l'acte cognitif et la présence d'un quelconque modèle ou 'idole' de la visée. La négation du modèle s'opère par introduction d'un 'entretemps', d'un détour. Ce qui fait que la spécificité de chaque oeuvre répète le manque originaire, dans l'impossibilité toujours-déjà-comprise de toute orientation finalisée, de toute unité de la (auto-) figuration.

M.P. - La négation m'intéresse parce que tu restes, dans ton travail, dans la position de la cécité. Or, c'est une position qui renvoie à son contraire, la vue, comme le silence au son, l'aphasie à la voix, la mort à la vie. Le XX siècle a l'habitude de penser par couples opposés, mais, en gros, dans la forme d'une dialectique: la mort, par exemple, est présente dans la vie, et *viceversa*. Mais on a aussi un autre héritage: c'est bien Epicure qui disait – tant que je suis vivant, il n'y a pas de mort (donc, la mort ne me regarde pas). Dans la pensée orientale, par exemple, on met souvent en opposition deux termes, mais de telle façon que chacun d'eux continue d'agir 'de son côté' – et l'autre vaut, dans le couple, comme l'au-delà d'une limite, et non pas comme l'agent d'une négation/affirmation, au sens hégélien. Alors, en retournant à la cécité, je me demande si tu la conçois, dans ton travail, en tant que pôle de la relation avec son contraire – ce qui devrait ouvrir la voie vers quelque chose comme 'voir autrement', 'voir autre chose'; ou plutôt si le spectateur ne doit y retrouver que la clôture d'un

champ, qui est donné en soi, et qui fonctionne, par rapport à l'"autre" monde (celui justement où un monde est 'vu', représenté), sur le mode de la co-présence, de l'altérité.

E.B. - C'est vrai, je ne crois pas à la possibilité d'une oeuvre-monde, qui présuppose la synthèse. En insistant sur la faillite du signe, en sapant le processus d'organisation téléologique de l'oeuvre, j'essaie d'expurger mon travail de n'importe quelle idée de synthèse. Je me sens plutôt proche de la pensée de Nancy, quand il parle de l'art comme vertige (J.-L. Nancy, *Les*

Muses, Galilée 1994). Il dit que la trace, le dessin, est cette empreinte, gravée par le pas, et que le pas cache, et le passant ne voit pas. Le dessin, en filant la métaphore, c'est le passant qui se manque soi-même, en tant qu'origine de ses propres empreintes. Je retrouve tout ça au coeur de ma démarche. Il se peut bien, comme tu le dis, que l'on soit là un peu en dehors d'une vision 'occidentale'...

M.P. - Face à ton travail, il m'est arrivé de me demander ceci: le signe déposé sur la feuille, pour y rester, y reste comment? Ce n'est pas



illustration 1

une gravure, ça ne rentre pas dans le 'corps' du papier, ce n'est pas un signe autonome. C'est comme qui dirait un signe 'appuyé'. Or, cette situation du signe appuyé, appliqué, me fait penser à la photographie. Dans la photographie 'classique' le film porte une trace parce que quelque chose y a été appuyé – et ce mécanisme de la photographie nous aide à comprendre pas mal de choses dans l'art du XX siècle – non pas la photographie comme art, mais une logique du signe beaucoup plus générale. Il me semble que tout cela nous ramène à la trace recouverte, cachée. Je ne sais pas si tu y pense, mais ce qui est drôle c'est qu'en photographiant certaines de tes oeuvres on a été confronté à des obstacles, des difficultés qui découlent justement du processus technique – une première, en quelque sorte, dans l'histoire de la reproduction photographique. Une deuxième question que je voudrais te poser a trait aux

modifications que tu as obtenues, au niveau du résultat, en partant du même processus de fabrication des oeuvres. Si l'on prend en compte l'ensemble de tes travaux, dans leur séquence, on retrouve la même fidélité au point de départ, le parti pris, l'obsession de la trace, mais en même temps le souci d'une présentation variée du procédé. Ce qui fait que ton interrogation ne porte pas seulement sur la trace, mais aussi bien sur son 'lieu d'accueil' (et tu en arrives, maintenant, à des recherches sur le support en relation avec le son). Ces deux questions me semblent essentielles, du point de vue de l'observateur, mais je voudrais savoir comment tu les ressens 'de l'intérieur'.

E.B. - Je considère mon travail, ces deux dernières années, comme une 'tergiversation' sur la cécité. Et à partir de là je m'efforce d'expérimenter une nouvelle possibilité de vision – qui

ne serait pas seulement 'optique', mais aussi 'aptique'. Une expérience active de contraction de moi-même qui demande des choses, et les retrouve dans l'acte même de dessiner. Ta remarque sur la difficulté de reproduire les oeuvres par la photo me ramène à la spécificité de leur processus de fabrication : le dessin est appliqué sur le support par le truchement du papier copiatif, donc après coup, dans un acte retardé, par la pression exercée sur une autre surface – le décalage installe un 'flou', tant face au spectateur qu'à l'objectif de l'appareil. Quant au point de départ, le 'parti pris' comme tu dis, ça a commencé en 2004, avec le cycle des *Papiers pliés*. Depuis, de légers déplacements successifs ont eu lieu, qui mènent jusqu'au projet sonore dont tu parlais (en liaison avec les suggestions de Derrida, dans son livre sur Artaud, sur le *forçement du subjectile* – Derrida, *Forçer le subjectile*, Munich 1986). Ce nouveau projet, que j'appelle *Relâchement sonore*, est un peu la suite du cycle précédent (*Relâchements*), dont les derniers avatars n'ont pas encore été montrés, et qui lui aussi s'était développé par infléchissements successifs de la même idée. Il s'agit de donner à voir des papiers abrités par des thèques, dont l'espace intérieur est plus vaste, suspendues à une paroi. Or, ces papiers ont été auparavant chiffonnés, presque roulés en boule, puis soigneusement dépliés. Ils gardent donc, sur leur surface, la trace de cette manipulation. En tant que soumis aux lois physiques, dans l'espace-temps du cosmos, le vide qui les entoure serait le lieu d'un mouvement infini de chute, dans l'infini d'un temps qui porterait à la disparition définitive de la trace. Mais évidemment, rien de cela n'est visible pour le spectateur. La thèque, dans mon intention, donne à voir un mouvement absent, qui n'a pas lieu – et, du coup, le temps même de l'observation est frappé d'ambiguïté, de duplicité, puisque

l'attente du spectateur, qui vise un mouvement 'en temps réel', se trouve déjouée par l'immobilité qui règne à l'intérieur de la thèque. Tout cela se place dans la continuité de mon travail : il est toujours question d'un processus qui n'a pas de direction prévisible, parce qu'il est maintenu dans un état d'indéfinition – ce qui conduit, si on se réfère à la perception 'normale', à la disparition de l'objet, et au surgissement d'autre chose.

M.P. - Je trouve ta description parfaitement adaptée aux *Relâchements*: l'objet-papier a perdu les coordonnées spatio-temporelles de son processus, parce que la trace laissée par le chiffonnement n'arrive pas à s'effacer, ni la chute à s'amorcer, face au spectateur; ce n'est plus une 'chose du monde', du moment qu'on ne peut pas observer ni mesurer en elle l'action des lois physiques. Et je trouve, en plus, que cela bouleverse la fonction traditionnelle du 'cadre'. J'ai toujours été très sensible à l'invention du cadre, justement pour cette fonction qui est la sienne, d'organiser le passage du réel-réel au réel-représenté, d'opérer la duplication du monde. Or, ici, ce n'est pas le cas. Il n'y a pas de cadre.

E.B. - Je dirai même que le 'conteneur', par rapport au 'contenu', a une fonction d'invalidation (qui est d'ailleurs réciproque). Ce qui est signifié, à l'intérieur de la marge, contient déjà la marge qui est censée l'héberger.

M.P. - Y-a-t-il un point de passage entre ton travail sur la surface lisse et le cycle des *Relâchements*? C'est une évolution par rapport à la nature du signe, ou bien autre chose?

E.B. - En effet, je continue toujours de travailler sur la surface lisse, de façon différente; je ne suis pas guidé par une visée du signe, mais c'est



illustration 2



plutôt le signe qui se livre différemment, dans les tours et détours de mon sempiternel louvoiement. Le passage d'une pratique à l'autre se fait par glissements successifs, déplacements millimétriques. Les travaux exposés au Château de San Terenzo sont des dessins inscrits sur le fond d'une boîte circulaire; autant dire que le parcours de la trace est directement ordonné à la forme de la surface. Dans les *Relâchements*, par contre, c'est la dimension du temps qui intervient, avec son impossible mesure. Le regard du spectateur est piégé par la thèque, qui renferme une durée imperceptible, celle d'une chute trop lente. On a comme une errance de la matière, dans la thèque, qui n'en finit plus de finir. Le regard ne peut pas rattrapper la temporalité à l'intérieur de la thèque.

M.P. - Maintenant, je voudrais remonter à tes origines. Il y a une histoire de ton travail, d'avant la découverte du dispositif-cécité, que je ne te demande pas d'illustrer – je veux bien qu'on la considère plutôt comme une 'pré-histoire'. Mais la curiosité me reste de savoir par quel cheminement intérieur tu en es arrivé au déclic du commencement. Parmi tes expériences, tes lectures, il y a quelque chose que tu reconnais comme un 'coup de pouce' décisif?

E.B. - Beaucoup d'expériences, évidemment, convergent vers le moment de l'éclairage, de la mise en branle d'un mouvement conscient. Mais elles restent plutôt du côté de l'implicite, on ne peut pas les recomposer après coup dans un mouvement linéaire. Mon travail d'ailleurs contient toujours une part d'implicite, parce qu'il s'appuie sur un acte – la copie-carbone – que je pratiquais naguère comme une tentative de m'investir, en vrac, dans tous les 'dessous' du dessin. Alors, bon, à un certain moment, je ne sais pas trop lequel, le processus a pris forme.

Mais il continue d'évoluer en gardant le contact avec un arrière-fond magmatique, obscur, qui est aussi, par rapport à mon histoire, une survivance du passé.

M.P. - Ta réponse cadre parfaitement avec mon idée générale, quant à la méthode de la création: le parti pris de départ est bien la solution du problème envisagé par l'artiste, mais en même temps cette solution doit être tout le temps relancée, recadré, parce que le problème continue de hanter la pratique. Situation indépassable, à mon sens, pour toute pensée vraiment artistique. Mais cette considération se relie pour moi tout à fait spécifiquement à ton travail, comme à celui de quelques autres artistes italiens d'aujourd'hui. Vous êtes en plusieurs, ce me semble, à travailler dans la distance la plus radicale par rapport à l'art en tant que représentation. Je m'en réjouis profondément, parce que j'y vois un choix très courageux: la volonté de reprendre en main la destinée de l'art pour la replacer au niveau des universaux. C'est bien mon impression – on est confronté à des universaux. Ce monde qu'on ne voit pas, parce qu'il n'est pas représenté, c'est bien le lieu d'où les problèmes viennent, et l'art peut, ou plutôt se doit de répondre directement à ces questions, qui sont vitales, universales – ce qui justement lui donne ce courage, de rompre le cordon ombilical de la mimèse, de tourner résolument le dos à la grande tradition occidentale. Et on est là, en plus, en plein dans le moment historique, parce qu'enfin... bon, il faut admettre, d'un point de vue critique, que vous vous opposez à la mercification de l'art – tout en restant loin de toute politisation.

E.B. - Bien sûr, je l'ai déjà dit, on essaie de se déraciner par rapport à la représentation, on déconstruit l'idée de mimèse. Il y a des propos

de Braque que j'ai gardés dans ma mémoire: *Celui qui peint selon son projet ne fait que de la peinture banale. Il faut tuer, petit à petit, les idées.* Ou encore: *Un tableau que l'on admire d'emblée est souvent un tableau rusé, qui déçoit assez vite. Et on s'aperçoit, avec dégoût, qu'il n'a été fait que pour plaire.* J'ai toujours été frappé par la foule de questions que ces mots recèlent.

M.P. - Mais on ne peut pas se passer de penser aussi à beaucoup de philosophes d'aujourd'hui, qui ont marqué, en lui donnant beaucoup de sel, comme Derrida, la pensée plus récente, en Europe et ailleurs. Tu en rappellais tout à l'heure un autre ténor, Nancy. Dans leurs a-systématici-

té délibérée on peut voir une ressemblance frappante avec la démarche artistique, cette façon de restituer le sens et le corps des mots par le biais d'un détour dans leurs interstices.

E.B. - Ils travaillent sur la crise du langage, donc sur les ouvertures qui s'en échappent, justement sur les interstices, ou les imprévus.

M.P. - Et pour l'artiste, ce serait la crise de l'image, inflationnée jusqu'à perdre son sens. L'image n'arrive plus à tâter de la réalité – ce qui est la tâche de l'art.

E.B. - De la tâche de l'art, je n'en sais rien. Quoi qu'il en soit, mon travail reste affronté à la perte

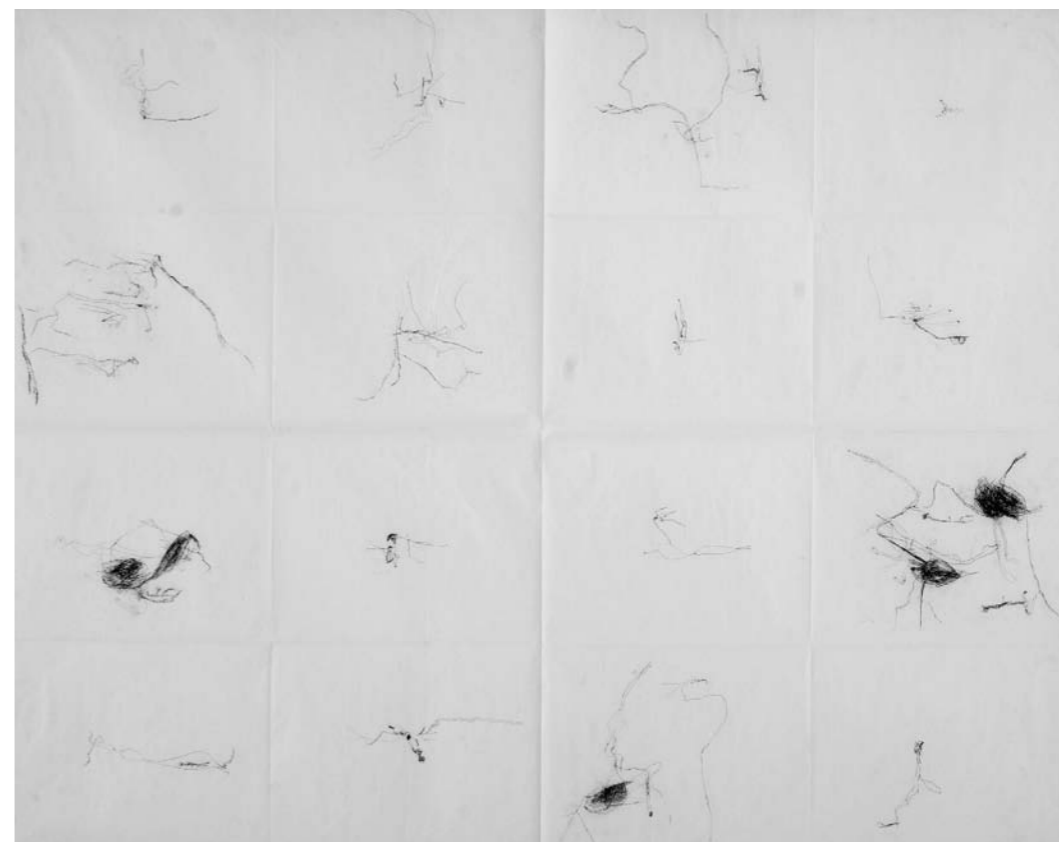


illustration 3

d'autorité, à la production incessante de la dérive et du sens imprévisible, au thème obsessionnel de l'impossibilité de l'image (la cécité).

M.P. - Et comment réagiras-tu à l'accusation de solipsisme ?

E.B. - ...inévitabile, peut-être ?

M.P. - En effet, lorsque tu avances, dans la fabrication de l'oeuvre, tu es seul avec toi-même. Mais ce n'est pas comparable à une situation du type 'monologue intérieur', ni non plus à une écriture, disons, à la Beckett. Dans ta solitude, l'abolition que tu vises est d'abord celle de ton propre 'je'. Tu ne peux pas disparaître, mais tu travailles quand même à te 'débrancher'.

E.B. - C'est vrai! L'effacement de ses propres traces, l'éclatement de l'idée du temps, comme dans les *Relâchements*... Se mettre en péril de ne pas être vu...

M.P. - Revenons sur les surréalistes. Ils voulaient faire l'économie de la conscience, se ménager un accès direct à la vérité de l'inconscient; ils exploitaient l'accident. Les moyens sont différents, mais dans ton procédé on peut quand même déceler une ressemblance. Je te pose la question comme cela : qu'est-ce qui fait bouger la pointe? Quel est le nom de cet univers obscur, aveugle, qui la fait bouger? C'est comme si l'espace et le temps commençaient avec l'oeuvre.

E.B. - En effet, je ne sais pas ce qu'il sont, conscience et inconscient. Des éléments producteurs d'une forme, dans mon travail, j'en vois partout, mais en même temps je vois qu'il y en a d'autres, suscités par des mouvements spontanés. Le faux départ, l'aveuglement délibéré, est répercuté sur la forme, mais les variations de

cette forme, les différences dans la répétition, découlent surtout de l'échec, de l'être-hors-d'atteinte d'une forme en tant que telle, qui est déjà affirmé au départ. La naissance du dessin dans la cécité, donc nous parle le mythe, le fait vivre en permanence sous la condition de l'échec, et c'est cette 'conduite d'échec' si tu veux, qui impulse le mouvement. Le manque de regard au départ maintient l'artiste dans un état de crise – qui gagne à son tour, et d'autant plus, la position du spectateur.

M.P. - Et c'est ainsi que tu perds, en avançant, tous les repères accumulés, le peu de mémoire qui colle, forcément, à n'importe quelle expérience. Je parlais toute à l'heure du 'déplacement', métaphore spatiale peut-être un peu banale, pour dire que le pas successif ne découle pas du précédent, sous la conduite d'un télés, mais qu'il vient 'après' justement pour nous signifier qu'il n'y avait rien 'avant'; le parcours qu'à chaque fois se dégage ne peut pas aller 'dans la direction' fixée. Cette direction, on ne peut pas l'apercevoir 'd'en haut' elle n'est pas donnée. On reste au dedans, et l'on va voir... En ce sens, le critique et l'artiste sont solidaires : ni l'un ni l'autre ne peut savoir ce qui va se passer, ne peut mesurer une trajectoire.

E.B. - Il n'y a pas de vision de survol, on ne voit pas ce qu'on est en train de faire, parce que le processus est exposé, à chaque étape, à sa propre réversibilité. Aucune continuité du processus ne se dégage, dans la suite des variations, parce que celles-ci ont justement la fonction de saper la démarche linéaire, en introduisant de l'imprévu. Et ceci, bien entendu, à l'intérieur du même cycle.

M.P. - Je voudrais en venir à une remarque un peu plus légère. L'histoire de la peinture, on l'a



illustration 4

Observation, après le vernissage.

déjà rappelé, a partie liée avec le principe de la fenêtre d'Alberti – or tu présentes ici trois *Hublots*. Le hublot a une particularité : il s'agit bien d'une fenêtre, mais c'est une fenêtre 'déplacée', dans le sens qu'elle ne s'ouvre pas sur terre, le lieu normal de la vie humaine, mais plutôt, de préférence, sur la mer ou dans les airs. Déjà par le simple emploi du mot, donc, le spectateur est mis sur ses gardes : il n'est pas en train de regarder "une fenêtre sur le monde". Et je trouve aussi curieux que la forme choisie soit celle du cercle – par rapport à la tradition des *tondi*. Ici, la clôture en crystal de la boîte renforce la distance par rapport au regard. Ce qui me fait penser à un autre de tes travaux, le dessin exécuté à même le plancher dans l'exposition de Linari, que l'on pouvait voir seulement de biais parce qu'il n'était pas possible de le piétiner. Il s'agit toujours d'imposer un certain regard distancié. Mais y-a-t-il une différence entre le hublot-fenêtre et le hublot-puits ?

E.B. - Le dessin sur le plancher de Linari, près de Sienne (qui m'a servi à faire l'expérience d'une temporalité physiquement vécue de mon corps par rapport au support de l'action) est déjà en relation avec l'idée de la thèque; comme dans les *Hublots*, il s'agit d'intégrer à l'oeuvre une action de distanciation par rapport au spectateur. Celui-ci ne pouvant voir que ce qui se présente à son point d'observation, toute une partie de l'oeuvre reste toujours hors-focalisation, hors-champ – ce qui pointe les limites, l'impossibilité même, pour le regard, d'avoir accès à l'objet. Toujours le manque, la mise en réserve, le regard, l'objet, le sujet... le manque.

M.P. - C'est comme je l'entendais. Les contraintes du lieu et de la vision offrent au spectateur, comme dans un jeu de langage, un signifiant apparent, alors que c'est de l'aveuglement qu'il

s'agit. Fausse piste qui renforce, en le dévoyant, la conscience pour l'observateur d'avoir à faire avec l'absolu de l'observation – non pas sa performance technique mais son sens, sa possibilité, son problème.



illustration 5

L'entretien se poursuit, on parle projets et engagements, on enregistre pour voir le bruit d'un papier roulé en boule, qui se relâche, on devise d'une oeuvre possible, qui serait l'enregistrement d'un son 'dans son intimité'. On balaie les hypothèses bonnes pour la didactique, et qui mystifient, on en arrive à l'idée de 'séquence' dans les coupures de Fontana. On s'arrête aux peintures aveugles de Morris. Les mots prononcés par l'artiste intéressent beaucoup plus le critique-dialogant que le public des lecteurs. C'est pourquoi cette partie de l'entretien, le critique-dialogant la garde, pour le moment, pour soi-même.

L'étonnement m'envahit, petit à petit, pendant que je regarde l'espace intérieur du Château de San Terenzo se transformer, se noyer dans la lumière du golfe qui l'ouvre et le force. Aveugle et tâtonnant, il me faut repérer les *Hublots* avec effort, péniblement. Un signe est aperçu, qu'aussitôt la lumière estompe, engloutit; ma vue perd son pouvoir. Une question surgit, qui renvoie le fait d'observer à sa propre impossibilité, face à l'objet qui s'abolit – qui n'est plus là que pour me lancer son irrecevable défi.

Le champ de l'observation, le lieu, est devenu tout entier une pensée tangible – la pensée de l'artiste Becheri. Et j'évoque des liaisons, des partages, analogies. Daniel Buren par exemple, le travail qui fait ressortir dans le lieu, y compris en son architecture, une grammaire, un langage. En Becheri aussi l'oeuvre fonctionne en tant que révélateur d'autre chose. Ou bien, peut-être plus proche, la polémique menée par Duchamp contre le pouvoir du "réthinique". Sauf qu'ici, dans Becheri, il n'y a pas de racine, d'ancrage dans les jeux du langage, repère majeur pour la génération de Duchamp. L'oeuvre, ici, en passant par cet effacement de la trace dans sa survivance même, est un don que l'on fait au regard pour l'attirer vers des lieux impossibles (les lieux de l'utopie?). Question classique, lieu commun presque: qui refait surface, peut-être, dans l'art visuel d'aujourd'hui ? En admettant toutefois qu'il s'agirait d'une utopie privée, dépourvue de toute visée en direction du collectif, du social. Comme qui dirait: un scientifique qui mène son expériment à part soi – en dehors de la poursuite d'un

quelconque acquis partageable. Un défi plutôt. Qui aurait l'avantage d'infléchir radicalement la réflexion critique en direction des sources primitives – le mythe de l'ombre, Boutade. Mais aussi la pensée de Merleau-Ponty sur la relation Visible/Invisible: En fait, un parcours critique qui nous menerait, depuis Baudelaire, jusqu'à Derrida. Ce serait, à l'évidence, autant de gagné.

Mauro Panzera



Fig. 6

