Zeitschrift: Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista

Herausgeber: Pro Helvetia

Band: - (1985)

Heft: -: Peter Fischli / David Weiss

Artikel: Un univers sans repos : à propos des travaux en commun de Peter Fischli et de David Weiss

Autor: Frey, Patrick

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-976124

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Patrick Frey

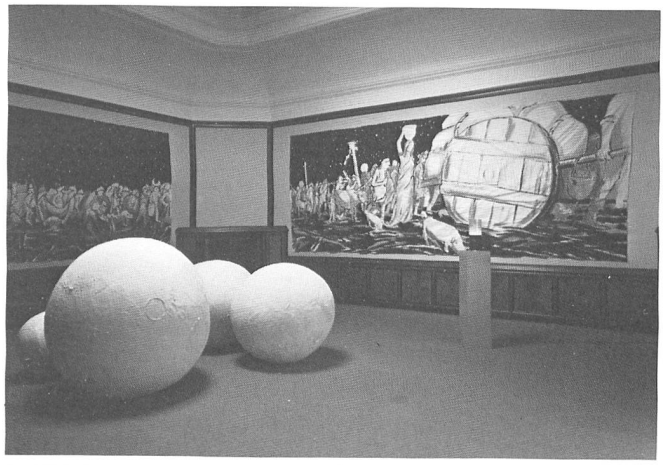
Un univers sans repos

A propos des travaux en commun de Peter Fischli et de David Weiss

« Nous avons cherché la terre ferme et nous ne l'avons point trouvée. Plus nous avançons au sein de l'univers, plus nous sommes pris dans son mouvement. Toute chose se met à tourbillonner et à vibrer en une danse effrénée. »
(Max Born
L'univers en perpétuel mouvement, New York, 1936)

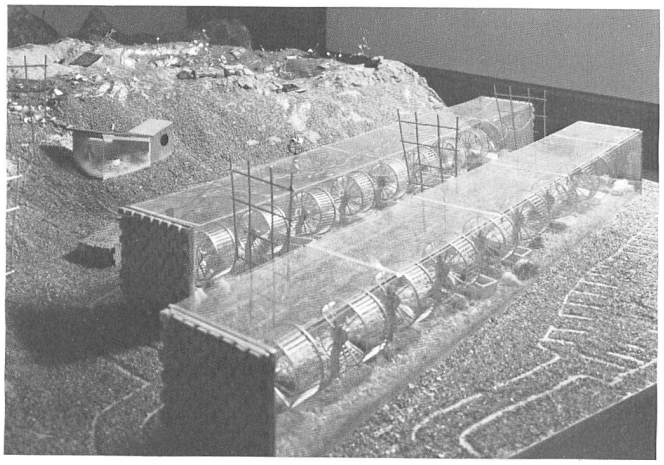
Prologue : Sur le quotidien et le planétaire, ou deux récits autour d'une exposition de l'année 1981

« Du sable gris couvre le sol. Deux énormes halls d'usine, gris acier, dominent le tableau. C'est l'usine où les souris fabriquent les roues que leurs pattes feront tourner dans les cages. Elles sont là, vingt petites roues, l'une derrière l'autre, laquées au pistolet, grises, élégantes et froides comme du High Tech. Les petites roues sont numérotées, pour qu'on voie quelle machine est en action. Les souris de cette usine ne fabriquent pas de marchandises, elles produisent de l'énergie. Des fils de fer partent de l'usine vers les autres pays du monde, partout où on a besoin de courant électrique. Un pont de fer très long, en partie détruit, ou peut-être en construction, traverse le lac. Des tortues nagent dans



David Weiss, *« Le planétarium »*, vue de l'exposition *« Bilder »*, 1981, Kunstmuseum de Winterthour

l'eau, elles se rassemblent avec régularité et persistance, sur une petite île, et poursuivent assidûment, quoiqu'un peu désemparées, la construction du pont. Partout traînent des morceaux de fer et des outils entassés. Le va-et-vient est lent



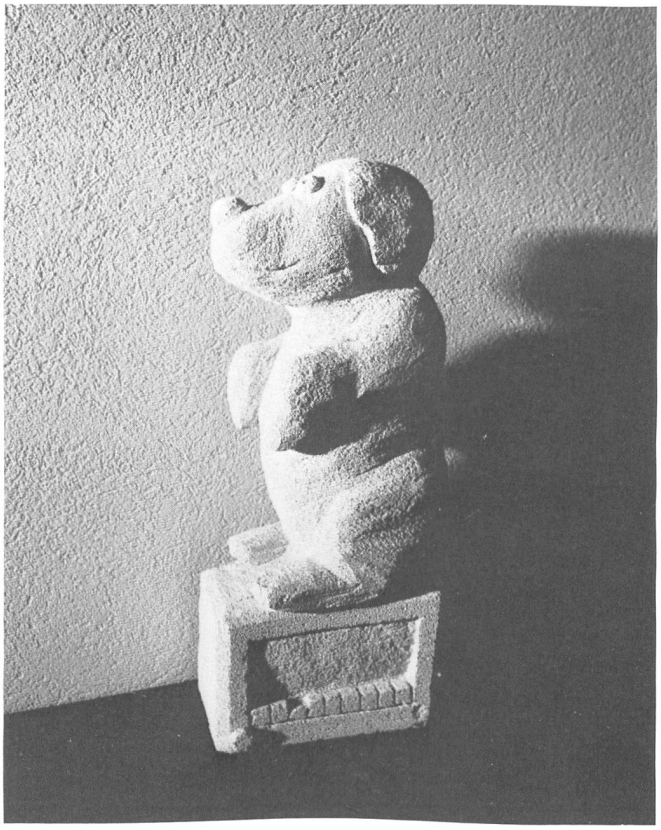
Peter Fischli : *« Le pays du travail »* — une vue du *« Monde des animaux »*, 1981, lors de l'exposition *Bilder* au Kunstmuseum de Winterthour

mais dense. Quelques tortues plongent à la recherche de leur outillage. Les tournevis tournent tout seuls et desserrent des vis. Sur une colline avoisinante, légèrement verdoyante, s'élève une villa très moderne. Celui qui a le droit d'y habiter devrait se sentir heureux. On ne doit pas savoir qui y habite. (Plus tard, il s'est avéré que ce devait être un hamster — note de l'éditeur). L'usine, semble-t-il, n'est pas fermée à clef, et les ouvriers pourraient aller se reposer dans la villa, mais connaissant nos souris, nous savons qu'elles préfèrent continuer à tourner dans leurs roues. Derrière l'usine, il y a de petites maisons. Elles dégagent une certaine désolation, bien qu'elles ne manquent pas d'ornements artistiques. Il y a même un petit parc, un jardin avec quatre bancs et une sculpture moderne au milieu. Tout cela comme dans le pays du travail, dans le pays gris de la technicité. »
« Tout ce qui n'est pas doré est argenté : montagnes et vallées sont enveloppées d'or en feuille. Des billets de banque jonchent le sol comme des feuilles d'automne ; les prés et les champs sont couverts d'argent et de monnaie, de pierres précieuses et de poudre d'argent. Des traveller-chèques et des grappes d'or jaillissent des fentes de montagnes. On dirait un trésor. Même les arbres portent des pièces de monnaie, et des cochonnets-tirelires passent en courant. Au fond de la vallée, un lac. De l'or, de l'argent, des billets de banque sommeillent dans ses eaux. Des milliers de poissons à reflets dorés le sillonnent. Ce serait l'Eldorado, le pays de la richesse matérielle illimitée. Un pays agréable, tout illuminé par le scintillement des diamants. Peut-être

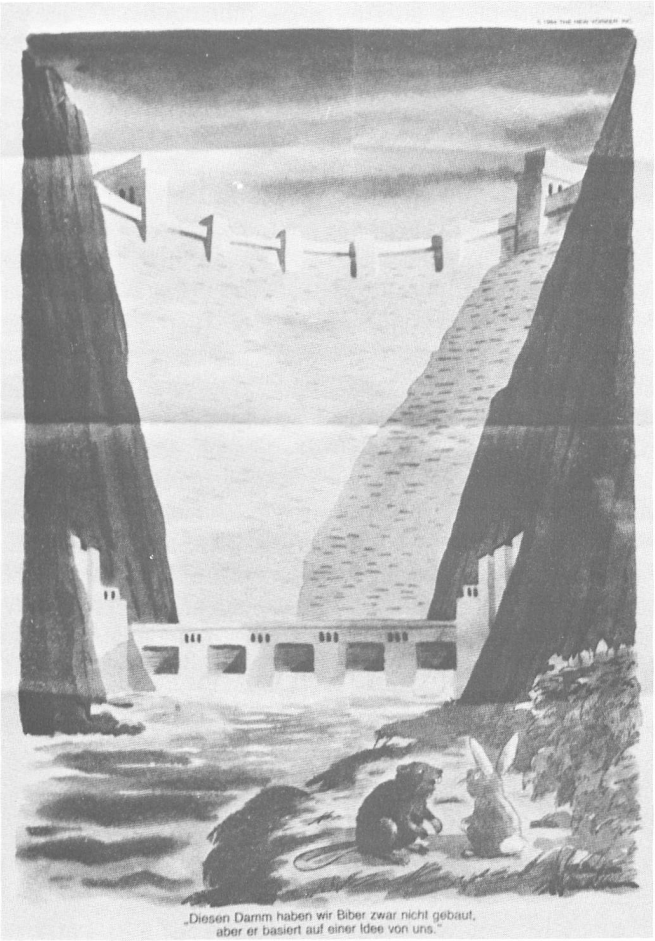
qu'on y apercevrait une pie, portant dans son bec une pièce d'or, et des huîtres qui feraient voir leurs perles. »
(Tiré de *Tierwelt* (Monde des animaux) de Peter Fischli, d'après un entretien avec Peter Fischli au Café Marabu en

David Weiss, « *Ohne Titel* » (sans titre), 1978, dans la série *Femmes dans la salle de bains*

février 1981 ; texte paru dans le catalogue de l'exposition *Bilder,* organisée au Kunstmuseum de Winterthour en 1981.)
« Dans le projet présenté par David Weiss des lunes — ou des planètes — se trouvent sur le sol de la pièce ; un hologramme de lui-même qu'il a fait faire doit prononcer un discours aux planètes. Un immense tableau représente les migrations des peuples (...). La Vie, entourée de l'Histoire de l'Homme, et représentée par un médium du futur, adresse un discours au passé antérieur et au futur planétaire. Le Temps se matérialise dans toutes les dimensions imaginables et inimaginables et, par analogie, les mouvements spatiaux vont du minuscule au gigantesque : ils passent de la gestuelle minimale de l'homme holographié aux déplacements continentaux des populations jusqu'à l'orbite des planètes. David Weiss avait déjà formulé cette immersion dans les profondeurs spatiales et temporelles : un des lavis noirs exécutés en 1976 représente la silhouette d'une pyramide égyptienne accompagné de la phrase "I wish to be born a thousand years ago" (l'expression est empruntée à *Heroin* de Lou Reed).
En raison de l'ampleur de la projection, la part individuelle semble disparaître ; le sujet David Weiss apparaît sous forme d'hologramme, qui simule, par la réfraction de lumière polarisée, et sans corps, la réalité "vivante", et cela d'une façon qui ne peut être comparée à aucun autre moyen de représentation. L'holographie est une projection dans l'espace, un procédé de télévision d'un haut niveau technologique qui reste pourtant très proche de la nature. Elle présente une certaine analogie avec les divers types de réflections dans l'air, aurore boréale ou Fata Morgana. La télévision n'existe qu'à l'endroit où se trouve le moniteur, tandis que les hologrammes, en théorie, pourraient un jour être omniprésents : une réalité à n'importe quelle dimension, n'importe quand et n'importe où — une vision d'avenir lointaine aussi bien qu'un souvenir d'époques oubliées depuis longtemps. Dans *Star Wars,* la belle fée est un hologramme qui parle aux chevaliers-astronautes. Un hologramme. Une chose qui sera. Qui « était une fois » comme le génie qui sort de la bouteille, comme le fantôme livide, comme les apparitions provoquées par la lampe merveilleuse d'Aladin. Un hologramme est ce dont on rêve parfois. L'idéal d'une apparence libérée de toute matérialité. L'idéal de l'inattendu. Dans ce travail David Weiss assume l'attitude de celui qui attend patiemment l'inattendu. L'attente — loin d'être une rêverie se complaisant dans la nostalgie, et sans pour autant être axée sur un temps "à venir" — concerne quelque chose qui existe depuis toujours. C'est la projection, dans le présent vivant, du souvenir le plus profond. »
(Tiré de *Das Planetarium* (le planétaire) *de David Weiss,* dans *Bilder,* catalogue de l'exposition *Bilder,* au Kunstmuseum de Winterthour en 1981).



Peter Fischli : « *Hund auf Radio* » (Chien sur poste de radio), 1983, pierre artificielle, hauteur : 60 cm, collection privée, Zürich



« Cette digue n'est pas l'œuvre de nous autres castors, mais sa construction est basée sur une de nos idées. »

Des « romans éducatifs » (Bildungsromane) sous forme de sculptures

Les travaux de Peter Fischli et de David Weiss se présentent tous sous la forme d'objets isolés ou de conglomérats d'objets, voulant « raconter » quelque chose ou tout au moins évoquer une expérience spécifique. La structure narrative, repérable dans chacune de leurs œuvres, est particulièrement manifeste dans leurs deux films : *La moindre résistance* (1981) et *Le droit chemin* (1983). En effet, leurs films, leurs photos, ainsi que leurs sculptures ressemblent toujours à des récits fictifs de voyage ou de grandes expéditions. Ces narrations sont autant d'Odyssée, d'Illiade ou de « romans éducatifs » (Bildungsromane) inventés de toutes pièces par ces témoins vigilants de la fin du XXe siècle. Dans leur soif de connaissance encyclopédique, Fischli et Weiss étudient les objets dans leurs rapports complexes au macrocosme. Le monde est ainsi raconté et interprété à partir de multiples perspectives, à la fois d'un point de vue personnel et d'un point de vue collectif. De cette manière, c'est la hiérarchie des valeurs et la signification des choses qui sont modifiées, et remises en question, comme par exemple ces catégories voulant faire la part entre le vrai et le faux, l'essentiel et l'insignifiant, le bon et le méchant, etc. De simples anecdotes sont racontées comme si elles étaient des paraboles ; les symboles et les légendes sont interrogés sur leur contenu anecdotique, pouvant être concrétisé dans une sculpture, tandis que dans le mythe sont recherchées les traces d'un rapport tangible avec le vécu. Fischli et Weiss puisent tout autant dans la culture populaire, dans la culture de l'élite, ou dans leur propre imagination, puisqu'ils considèrent que toute hypothèse est une simple extension du savoir. Ainsi extrapolent-ils certains faits, spéculant sur les différentes conceptions de la vérité et de la réalité, ou faisant de leurs audacieuses spéculations et de leurs affirmations effrontées des réalités concrètes et plastiques.

Récit de la création de *Fieber* (fièvre), une sculpture de 1983, d'après une conversation avec les artistes

Au centre et au cœur de la masse sculpturale, qui atteint à peu près la hauteur d'un corps humain, on distingue un fragment de vie amorphe. Une vie rouge et brillante, peut-être un cœur capable de penser ou un être vivant d'une autre planète. On peut entrevoir la cavité centrale depuis deux côtés : d'abord, par la grille d'une fenêtre de prison

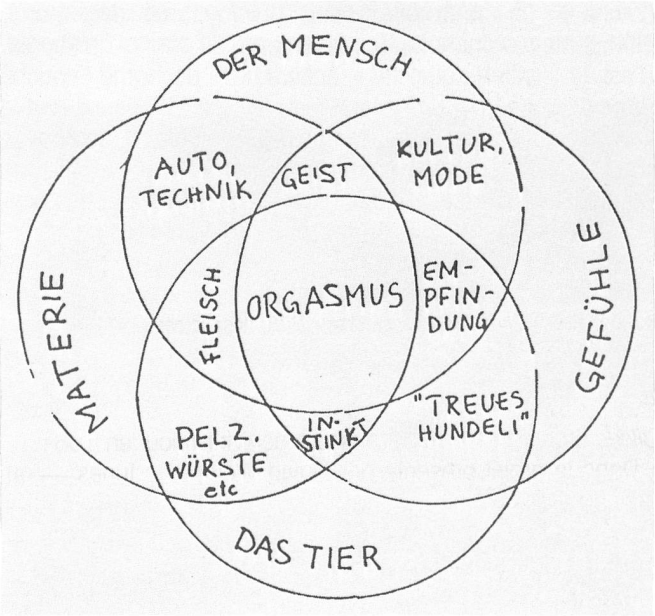


Schéma tiré de « *Ordnung und Reinlichkeit* » (Ordre et propreté), 1981

enchâssée entre des poutres nues et un mur de briques polychromes étincelantes, puis, du côté opposé, par l'entrée de la cavité centrale : l'énorme portail d'un temple archaïque creusé dans le rocher. De là, un escalier aux marches de pierre usées mène à une petite porte intérieure et sombre. Là aussi, les murs resplendissent de couleurs fiévreuses, violentes.

Sur le seuil, un soldat couché, le visage déchiré et en sang. Au-dessus de lui, un animal blanc, aussi grand que lui-même — une espèce de hamster ou d'ours blanc — dévore sa tête. La scène est brutale. Pourtant, la couleur de l'animal et son expression de contentement renvoient à sa significa-

de g. à dr. : « *Letzte Lockerung* » (ultime détente), 1983, polyuréthane, 170 × 130 cm Ø
« *L'idiot vert* », 1984, polyuréthane, 180 × 130 cm Ø (vue d'exposition, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1985)

tion : il s'appelle pour Fischli/Weiss : « Friedenstier » (l'animal de la paix). Il porte ce nom « parce qu'il mange le cerveau dans la tête du soldat, comme dans la coquille d'un œuf cru. L'animal n'aime que le cerveau. Le reste, il le crache. » Un autre être, venu du royaume des morts, étrangement blanchâtre, fait du charme à l'animal de la paix. C'est le « chien-squelette » entièrement décharné, couché dans l'axe de la cavité/prison/temple/cœur. Il occupe tout le flanc de la sculpture en forme de tubercule. Il couvre en même temps une grande surface blanche et voûtée : la zone des obscurs pressentiments. Esquissés en relief, des masques d'origine suisse surgissent des profondeurs, à la manière des génies sortant des bouteilles. Un homme au crâne surdimensionné, les jambes trop maigres, est suspendu la tête en bas. De grands points d'interrogation sont répartis sur toute la surface, faiblement tracés, car « ce sont les questions ou plutôt les doutes qui surgissent de temps en temps seulement, mais qui reviennent sans cesse. Des questions qui n'exigent pas impérativement une réponse, parce qu'elles se manifestent avec trop peu d'insistance.
Ce sont peut-être de ces questions qu'on ne laisse pas se concrétiser parce qu'on est sûr de ne pas connaître la réponse... » somme toute, c'est la « forêt des points d'interrogations avec laquelle il faut bien vivre ».
A la base, en-dessous de la zone des figures grotesques et des questions faiblement tracées, on découvre la tête d'une créature diabolique rouge. On comprend alors que l'ensemble de la sculpture repose sur cette figure infernale rouge couchée sur le dos. Sa main colossale prolifère de longs doigts rouges et osseux sur toute la surface opposée de la sculpture. Cette zone des cinq doigts rouges du diable — on ignore ce qu'il fait avec les autres — est celle de la connaissance : une surface vert clair, couverte d'innombrables yeux, « les yeux de la sculpture qui souhaitent voir et connaître : le diable veut les empêcher et fermer les yeux, mais chaque fois qu'il couvre un œil, un autre, ailleurs, s'ouvre... » On ne parvient pas à déterminer la matière dont cette zone de connaissance doit être faite. D'un côté, elle semble faire partie de l'immense montagne centrale du temple/prison/cavité, de l'autre, elle a quelque chose d'organique, elle est végétale, ressemble à de la viande verdâtre. « Partout, des fentes pourraient s'ouvrir pour devenir des yeux. »

Ordre et propreté

La soif de connaître le monde va de pair avec ce désir spécifiquement masculin de lui imposer un ordre. Fischli et Weiss sont en effet fascinés par toute une tradition de tentatives qui ont été faites au cours de l'histoire humaine pour ordonner le monde. Ce qui intéresse nos deux indéterministes mélancoliques, dans les systèmes, les modèles, les typologies ou les règles de vie, c'est moins le degré de leur perfection que leur caractère tellement conditionné et fini. Ayant une intime conscience de l'entropie de tout système, nos deux artistes ont adopté la stratégie de Bouvard et Pécuchet. Avec la gravité paradoxale de ces enfants qui empilent des cubes les uns sur les autres. Fischli et Weiss s'adonnent à ce jeu, dont les règles sont bien

« *Solitude* », « *Fieber* » (fièvre) et « *Melancholie* » (mélancolie) dans l'atelier

définies, de faire et défaire les structures des significations. « *Allons bon ! Si les exceptions elles-mêmes s'avèrent fausses. A quoi peut-on alors se fier ?* », s'écrit un jour Bouvard résigné. « *A la simple présence des exceptions !* », répondraient peut-être Fischli/Weiss. Car cette mélancolie, due à la conscience du fait que les règles prédominent toujours sur les exceptions, est indissociable de cette joie que procure l'intervention absolument imprévisible des

exceptions. Or c'est précisément dans le fait de méditer sur ces « bagatelles auxquelles on n'avait pas pensé » que se manifeste l'essence de la réalité, dans sa plénitude et sa diversité.
Ordnung und Sauberkeit (Ordre et propreté) a vu le jour dans le contexte du film *Der geringste Widerstand* (La moindre résistance). Avec ses plans, ses diagrammes et ses représentations allégoriques, ce « bréviaire » serait une sorte de « superstructure » du monde de Fischli et Weiss, une mise en théorie de ce jeu évoqué plus haut et qui fut mis en scène pour la première fois lors de l'exposition : *Plötzlich diese Ubersicht* (Soudain cette vue d'ensemble). Composée d'environ 250 sculptures en terre de dimensions diverses, cette « vue d'ensemble » montrait *« des scènes, des situations (et des objets) importants, oubliés, décisifs ou insignifiants, de l'histoire passée ou présente de l'être humain »* (Fischli et Weiss). Face à ce système de vérités tenues de première, voire de troisième main, la loi de l'entropie ne put que s'accomplir dans la tête du spectateur et le résultat de cette représentation fut la confusion pure et simple.
On dirait que les objets montrés ici dans une variété et un éparpillement hallucinants ont été amalgamés plus tard pour former ces conglomérats en forme de tubercule que sont ces sculptures polychromes grand format en polyuréthane. Le désir quasi-existentiel de clarté (Übersichtlichkeit) que pouvait éprouver le spectateur face à *Übersicht* (Vue d'ensemble) n'est ici satisfait qu'en apparence. Des sculptures telles que *Impressions d'Afrique* (1984), *Fieber* (Fièvre) (1983) ou *Letzte Lockerung* (Ultime détente) (1983) semblent chacune traîter intuitivement un sujet particulier, en représentant des sous-ensembles et des sous-systèmes de l'univers de Fischli et de Weiss. Pourtant, si l'on regarde les choses de plus près, si l'on considère cette germination qui se fait depuis le noyau le plus central de l'objet ou cette prodigieuse excroissance vers l'extérieur de montagnes informes, il s'avère que la tentative d'y voir clair est tout aussi vaine que pour *Vue d'ensemble.*

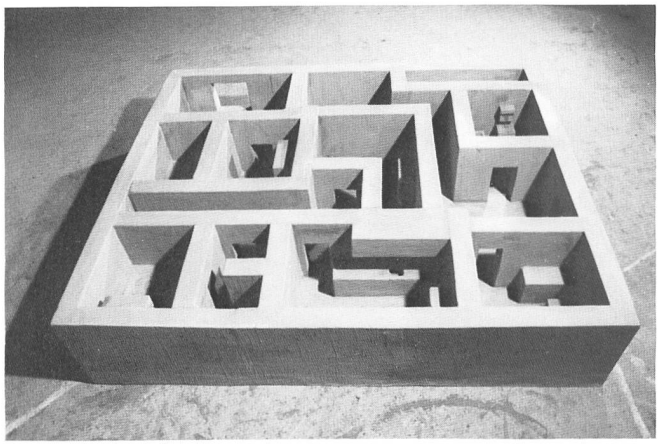
L'échec de tout système

Inutilité et précarité semblent être les thèmes de la dernière sculpture faisant partie de la série des 18 conglomérats en forme de bulbe datant de 1984 : *La vanité.* On y distingue un singe se tenant devant un miroir, et dont le nez a une forme phallique. Un escalier psychédélique en colimaçon s'élève devant un mur sans porte et s'arrête au niveau d'un énorme trou de serrure. Une chauve-souris se tient sur le bord supérieur de la sculpture, parmi des vieilles poutres, une main verte de monstre et des poissons vénéneux. Au-dessous, des roues dentées sont engrenées les unes dans les autres et face au singe se trouve une niche dans laquelle s'empilent une montre, un dé et une petite tasse à café blanche à points bleus. Jusque là tout est à peu près clair.

« Fragentopf (Grosse Fragen- Kleine Fragen) », (Le pot des questions ; grandes et petites questions), 1985, polyuréthane, 140×200 cm (Ø), Coll. priv., Allemagne

« *Turm* » (la tour), 1984, polyuréthane, 400 × 150 cm (Ø) (détail)

Mais on peut se demander pourquoi cette tasse à café a été placée dans ce contexte de précarité et de hasard. Et Fischli de répondre : « *Parce que ses points sont de la dimension des points sur la surface du dé* ». Voilà une réponse simple, mais qui n'est pas sans produire son effet :
Compte tenu de l'importance qui lui est conférée, le motif anodin de la tasse est soudain doué de la force du destin : à en faire voler en éclats cet objet en soi tout à fait banal.



« *Möblierte Wohnung* » (appartement meublé), 1985, une vue de la cuisine, polyuréthane, 120 × 140 × 30 cm

Néanmoins sa présence ne relevant ici que d'une simple plaisanterie, elle menace constamment d'ébranler l'équilibre de l'ensemble. Dorénavant, il n'est plus possible d'échapper aux fluctuations des associations enclenchées par ce phénomène. Sur ce point, *La vanité* est encore l'un des exemples les plus anodins.
Ce qui échoue finalement ici, ce n'est pas l'existence de la tasse à café, c'est la tentative de l'intégrer de façon vraiment intelligente dans l'un des ordres que suggère la sculpture. Ce processus, exemplaire de la démarche des deux artistes, confère « soudain » à la tasse à café une existence complexe mais vitale.
L'objectif visé n'est pas de transformer un objet utilitaire en objet d'art ; il ne s'agit pas ici de produire un effet de distanciation. Bien au contraire. Fischli et Weiss veulent atteindre l'essence véritable des choses, à l'endroit où seule se manifeste leur « simple présence ». Mais avant de parvenir en ce lieu où les objets se révèlent en ce qu'ils ont d'unique, tout à la fois pleins et vides de sens, Fischli et Weiss semblent toujours élaborer leurs systèmes en tenant compte de l'échec irrémédiable de la tentative. Ils travaillent donc à une typologie des catastrophes des systèmes. *L'idiot vert* de 1984 représente une silhouette humaine de couleur verte, allongée sur le dos, essayant désespérément de retenir un immense échafaudage labyrinthique, constitué de petits escaliers et d'énormes boules. D'autres sculptures revêtent également un caractère post-apocalyptique : ainsi retrouve-t-on cet engrenage saugrenu de roues dentées, incorporé à d'autres vestiges de l'époque mécaniste dans un bloc de lave ; ce météorite de la terre portant à juste titre le nom de *Melancholie*.
Mad Max 3, créé en 1982, témoigne de l'évolution des objets grandeur nature de *Übersicht* (vue d'ensemble). Il

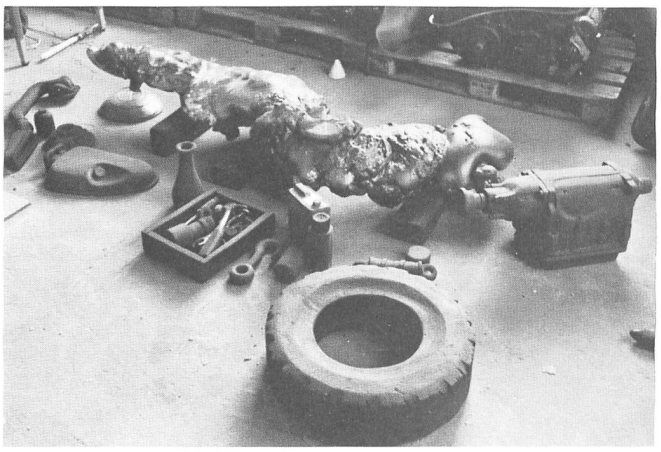
« *Au fond je suis épuisé. Il n'y a pas d'espoir, rien ne marche. Je déteste le chaos sur cette terre* », dit l'ours dans « *Der geringste Widerstand* » (La moindre résistance) (photo : T & C-Film, Zürich)

réunit une truie, un moteur, un tuyau d'échappement, des pneus, une burette et un bidon d'essence. Dans la sculpture *Mad Max 3,* l'aspect post-catastrophique se limitait au titre qui renvoie aux deux films apocalyptiques évoquant l'arrière-pays australien et son mélange extraordinaire de signes indiquant une culture tribale d'une part et une civilisation

« *Der Auftrag* » (la commande), série de photos, 1981

développée d'autre part. *Mad Max 3* est un scénario d'arrière-cour où l'arrière pays (argovien) se heurte aux banlieues urbaines.
Floss (le radeau) de l'année 1982 est l'achèvement de l'idée des « échafaudages de camelotes » riches en associations : il s'agit de l'assemblage d'objets grandeur nature, quotidiens et non-quotidiens, utiles et inutiles, — peut-être les objets qu'on emporte quand on n'arrive vraiment pas à se décider —, le tout entouré d'hippopotames et de crocodiles aux aguets.
D'autres œuvres mettent également en scène leur propre effondrement : *Letzte Lockerung* (Ultime détente) de 1983 ou *Equilibres* constitués d'une série de photos, 1985. Ces dernières représentent des constructions composées d'objets hétéroclites, rassemblés pour la circonstance, et qui témoignent de l'extrême habileté des deux artistes et de leur goût peu commun pour le bricolage. « *Le travail assidu est du temps gaspillé utilement* », voilà une phrase qui résume bien la morale sceptique de Fischli et Weiss et qui, sans en avoir l'air, noie dans l'ironie et le doute un dogme de Zwingli.
La création de *Stiller Nachmittag* (après-midi calme) est d'ailleurs exemplaire en soi pour la mentalité de Fischli/Weiss et pour leur méthode du dialogue critique. Ce qui se produit lors de la construction des équilibres est, selon les artistes, presque aléatoire, voire non-intentionnel. Ces objets aléatoires, dont la présence n'est pourtant pas due au seul hasard, bref, tous ces sombres objets de désirs quotidiens se chargent progressivement de l'évolution de l'œuvre et ceci grâce à la diversité de leurs qualités physiques.Au fur et à mesure que la construction se risque dans l'espace libre, les objets gagnent en autonomie ; au fur et à mesure que l'écroulement s'approche, les interventions des artistes se font plus contraignantes et plus contraintes. Le résultat final montre la conciliation paradoxale de deux « règles » de la construction (et de la pensée) qui proviennent de deux manières de penser fort contradictoires : "Form follows function" se confond avec "anything goes". Les *Equilibres* sont des assemblages absolument fantastiques, relevant du traumatisme ou de la chimère, ils reposent sur le principe de la construction rationnelle, principe qu'ils démontrent de façon on ne pourrait plus radicale. C'est précisément l'application obsessionnelle de la règle "Form follows function" qui pousse à l'extrême le "anything goes" jusqu'au "rien ne va plus" où se trouve tout à coup une figure dont le rayonnement va loin au-delà de celui des objets mêmes, sans pour autant faire oublier la présence de chacun d'eux, car chacun de ces objets conditionne l'existence de l'ensemble. Ainsi les associations issues de *l'après-midi calme* oscillent ; ainsi les significations des *Equilibres* — tout comme les objets eux-mêmes — demeurent dans un flottement à peine stabilisable.

Fischli et Weiss, sculptant les 22 joueurs du match Allemagne-Italie, un travail faisant partie de « *Plötzlich diese Uebersicht* » (Soudain cette vue d'ensemble), 1982



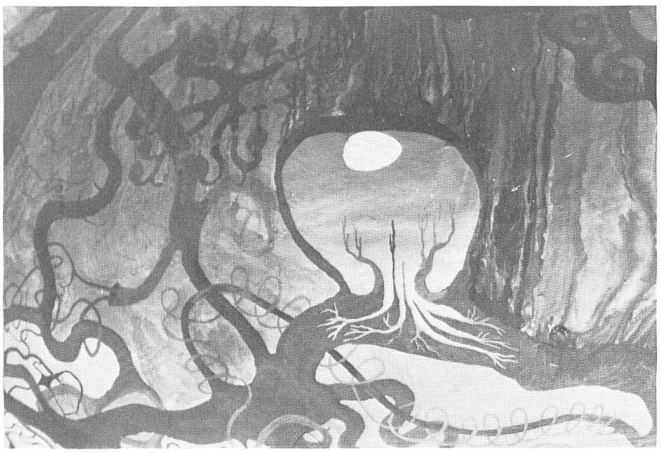
« *Das Geheimnis der Arbeit* » (Le secret du travail), 1983, polyuréthane, collection de la ville de Zürich

Zen ou l'art de simuler des faits fallacieux

« Il n'est pas toujours nécessaire que le Vrai prenne corps. Il suffit qu'en flottant dans les airs il crée l'unanimité dans les esprits comme la douceur et le sérieux du son des cloches. »

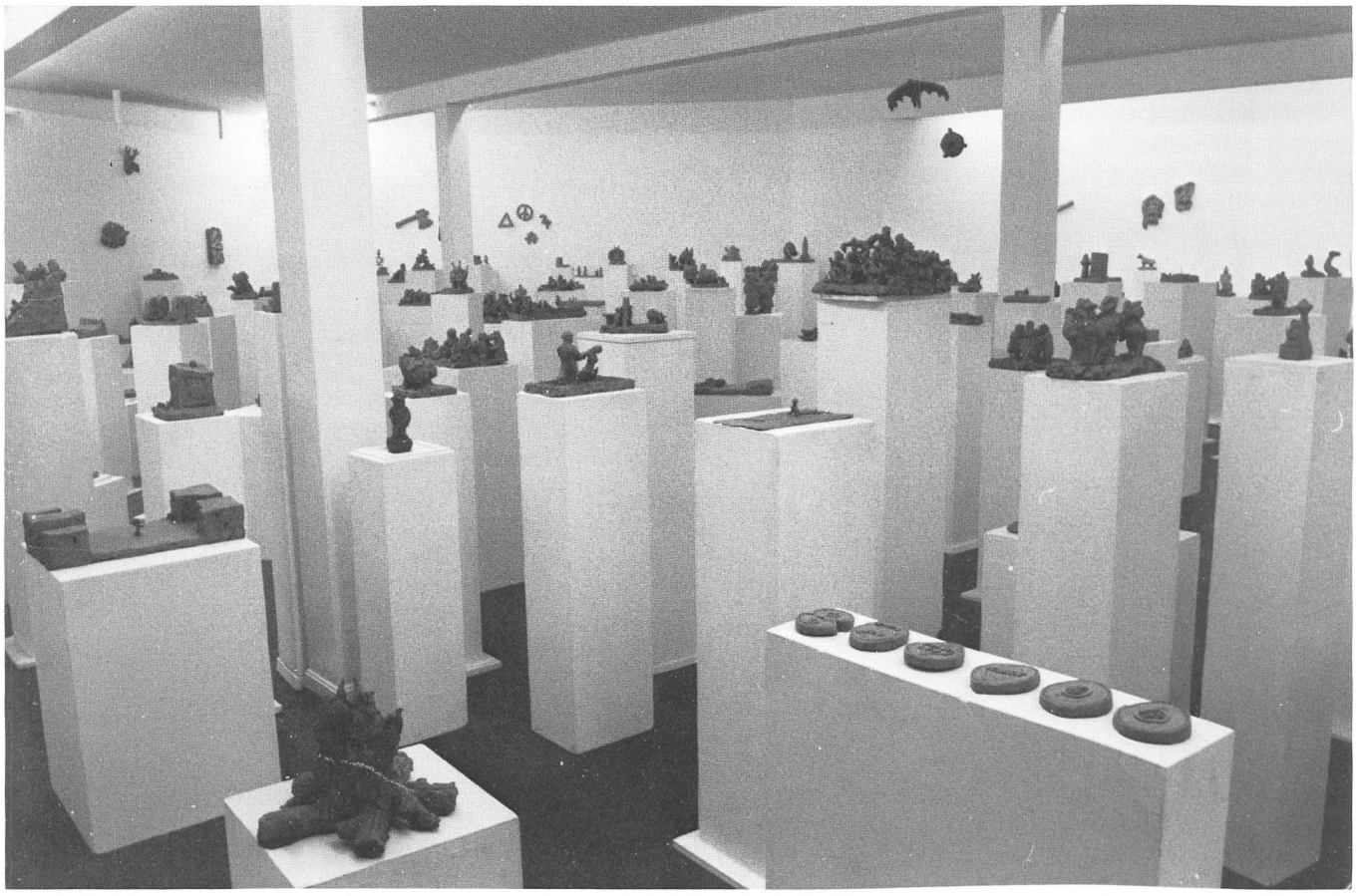
Goethe

Si *Equilibres* pousse à ses extrêmes limites les lois de la statique, *Letzte Lockerung* (Ultime détente) les pousse carrément aux limites de l'absurde. Cet échafaudage d'objets empilés les uns sur les autres (livres, vaisselle, rouleaux de papier WC, lattes et branches tordues, chaise et haut-parleur) menace constamment de s'écrouler. *Letzte Lockerung* est une sculpture 'd'escrocs ou pour ceux qui souhai-

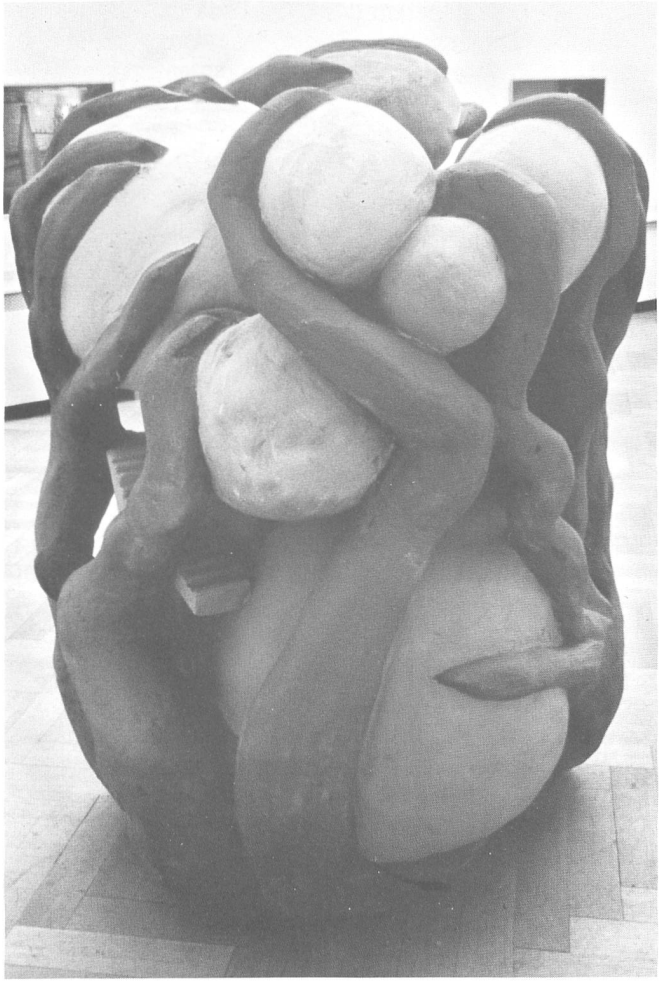


« *Totenkopf* » (crâne) 1984, polyuréthane, 120 × 120 cm (Ø) (détail)

tent le devenir', peut-on dire en reprenant le sous-titre du 'bréviaire' du dadaïste Walter Sterner.
L'art de la simulation ou encore l'art perçu comme une simulation de faits fallacieux constitue un moment décisif dans la stratégie de Fischli et de Weiss. Sans préjugé et sans scrupule pour ce qui est du choix des moyens, ils font tout dépendre du sujet traité. Le moyen le moins cher et le plus banal est toujours le meilleur s'il parvient à animer la matière. Ici les conceptions de Fischli et de Weiss rejoignent celle de Walter Sterner concernant l'économie des escrocs inspirés. Ou celle d'alchimistes illuminés. Ce n'est pas par hasard que *Die Werkstatt des Alchemisten* (L'Atelier de l'alchimiste) fut une sculpture-clé de *Vue d'ensemble* et c'est d'ailleurs le même thème qui est repris dans *Bergbau* de 1984 (Installation minière).
La simplicité des moyens n'exclut pas du tout le raffinement, d'autant plus que Fischli et Weiss visent à une connaissance par le moyen d'une métamorphose des choses. Ce qu'ils recherchent c'est ce moment magique, où comme pour la tasse à café, une réalité est comme inversée pour en laisser apparaître une autre et où l'Autre surgit sans que l'Un disparaisse, tandis que s'ouvre un espace où les significations se mettent à « danser » au sein de la simple évidence des objets.
« *Voir* le *Zufriedene Vorhandensein* (l'exister content), cela ressemble à une perception archaïque qui tout d'un coup se manifeste partout dans la *Vue d'ensemble.* La perception archaïque invite les choses à dire uniquement qu'elles existent, à prendre conscience de l'abondance de leur vide intérieur, 'sunder warumbe', comme disait maître Eckhardt. Le regard animiste — car c'est bien de cela qu'il s'agit ici — parvient à rendre aux choses le paradoxe de leur facticité et en même temps à le rendre *visible.* La connaissance de *l'exister content* des choses crée les conditions essentielles pour une réactivation de leur énergie vitale stockée sous d'innombrables couches de significations, de cette énergie qui elle seule a permis la sédimentation de ces couches » (Patrick Frey dans « Bemerkungen zu *Plötzlich diese Übersicht* » (Soudain cette vue d'ensemble), 1983).



« *Plötzlich diese Uebersicht* » (soudain cette vue d'ensemble), 1980/81, env. 250 sculptures en argile cru ; photo de l'exposition à la galerie Stähli, Zürich



« *L'idiot vert* », 1984, polyuréthane, 180 × 130 cm (Ø),
Coll. R. Bechtler, Suisse

C'est ainsi qu'ont vu le jour les photos des premiers travaux effectués en commun, cette *Wurstserie* (série de saucisses) de 1979, où des tranches de saucisses formaient des tapis, sans cesser de façon intense de rester des saucisses. De la même manière, il apparaît possible de voir dans un rocher, haut de 170 cm et taillé dans du polyuréthane, un vaste paysage de montagne et un immense bloc erratique... Ceci grâce à d'imperceptibles interventions, témoignant de cette parcimonie que l'on retrouve et dans le principe économique de l'escroc et dans la conscience du Japonais qui découpe son bonsaï. Les objets simples les plus récents de Fischli et Weiss (vases, pots, blocs de rocher, tour, maison) révèlent un intérêt grandissant pour ce mystère des échelles et pour l'effet qu'elles produisent. Dès lors « ces bagatelles insignifiantes » sont métamorphosées en des créatures bien individualisées qui se voient agrandies, voire même monumentalisées, selon le cas. Ainsi par exemple *Das Haus* (La maison) n'est pas plus haute qu'une table (de cette dimension intermédiaire soulignant la médiocrité et l'insignifiance d'une chose non architecturale), mais elle n'est pas pour autant une maquette de maison. *Das Haus* devient une présence vivante dont l'immense étrangeté n'exclut pas un caractère extrêmement familier et démoniaque. En fait, elle est tout simplement là et raconte une histoire.
C'est une histoire qui a trait à l'abondance de vie dans les vacuités de nos regards, dans les coins aveugles de nos yeux. Cette *Maison* elle aussi (et pas seulement la *Casa metafisica e di speculazione,* créée un peu plus tard, cette maison de stationnement typologique), devient donc un 'modèle d'explication du monde'. C'est précisément dans le détail de sa systématique banale, de son architecture indicible que l'on peut lire l'échec des représentations aussi claires que le cristal des 'systèmes idéalistes'. Surtout quand on voit que les petites caisses carrées pour l'air conditionné, soigneusement et proprement installées, se trouvent uniquement au dernier étage.

Le climat dans les récipients de la confusion

« Lorsque les présomptions les plus osées de Fischli et Weiss s'avèrent de plus en plus vraies — par exemple, *Eiffelturm nach Baubeginn* (La Tour Eiffel peu après les débuts de sa construction) —, ce sont au contraire les objets

« *Masturbine* », photo de la série « *Stiller Nachmittag* »
(Après-midi calme), 1985

quotidiens, évidents, grandeur nature qui glissent dans le monstrueux. Plus rien n'est familier, ni le *Brot* (le pain), le *Christus am Kreuz* (Christ crucifié), ni le *Säugling* (le bébé), pas même ces objets profondément helvétiques comme le *Rucksack* (le sac à dos) ou le *Sturmgewehr* (fusil d'assaut). Le *Gefäss* (le récipient), tout particulièrement, qui par sa matérialité familière devrait nous rassurer menace de se

« *Floss* » (le radeau), 1982, objets divers de grandeur nature, polyuréthane

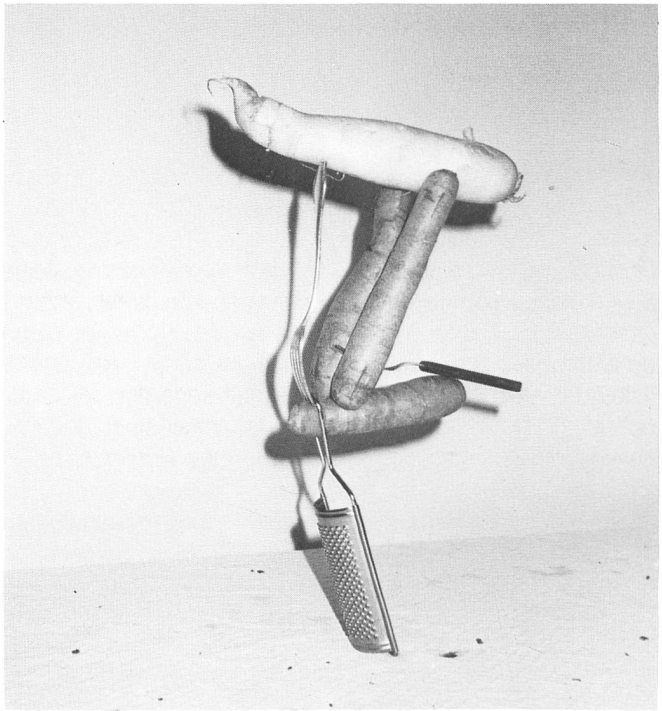
transformer en énigme absolue. La question de savoir ce que ce *récipient* pourrait bien imiter nous renvoie à sa particularité qui tient à sa position inhabituelle entre l'art et l'artisanat, à son flottement entre utilité et inutilité totale. » (Patrick Frey, dans « Bemerkungen zu *Plötzlich diese Übersicht* » (Remarques à propos de 'Soudain cette vue d'ensemble'), 1983.) Au fond du *récipient* en question, il n'y avait pas de figures angoissantes comme pour les *vases* de 1984. Il était d'une simplicité vide, en terre cuite, « pétri pour servir d'ustensile pour boire et précisément là où il est vide se trouve l'utilité de l'ustensile » comme le dit Tao. Or dans le contexte de la *Vue d'ensemble* son vide commençait à se remplir de choses toujours nouvelles — de questions ; peu à peu le *récipient* se transformait en *Vue d'ensemble* tout à coup confuse, il représentait ceci, puis cela en fonction de ce qui tombait sous les yeux ailleurs. *Soudain cette vue d'ensemble* ne redéfinissait pas la nature du *récipient,* mais elle l'entourait et le pénétrait d'une atmosphère significative. Ce sens atmosphérique, le climat de densité fluctuante des significations agissantes les unes sur les autres est caractéristique de l'ensemble des œuvres de Fischli/Weiss. La véritable structure significative de leurs objets — simples ou complexes — naît toujours 'dans un contexte', elle évolue lentement par les sentiers des interprétations diverses qui se ramifient de plus en plus. Les objets de Fischli/Weiss forment des systèmes de ramifications expressives, des labyrinthes de sens avec beaucoup d'entrées et des milliers de sorties. Les œuvres de ces artistes ne manquent pas de répondre aux questions 'que signifie ceci, cela'. Au contraire : ils créent des montagnes de réponses empilées au-dessus d'une grotte de questions — ou peut-être des grottes de réponses sous des montagnes de questions.

Der Topf (Le pot) de 1985 contient à sa manière une image du monde : dans le fond on peut voir le bas-relief d'un paysage et, sur les parois, Fischli et Weiss ont peint le ciel dans une envolée dramatique. Le bord supérieur du pot arrive presque à la hauteur des yeux et son diamètre est de deux mètres. Maintenant si l'on « vole » au-dessus du monde qui au préalable a été « jeté dans un pot », on ne parvient jamais à l'appréhender d'un simple coup d'œil. En effet il en va ici comme pour notre globe terrestre lequel, étant une sphère, n'est jamais visible dans son entier. Et nous nous retrouvons ainsi devant le problème posé par la tasse à café.

L'atmosphère de *Morceau de vase* (1984) est si l'on peut dire terriblement féminine. « Toutes des mères » commentèrent Fischli et Weiss (« Nous aurions pu les appeler aussi demoiselles ou dames » objectèrent-ils plus tard). Ce n'est que dans ce climat ventru de figures maternelles plus ou moins sympathiques que d'autres objets éparpillés autour d'elles deviennent si insupportablement masculins — ainsi l'innocent chalumeau à souder. Et c'est alors seulement qu'on est amené à deviner — avec Fischli et Weiss — l'accès à l'empire de la 'Grande Mère' situé sous la plaque d'égout ronde. Mais une chaîne, quel sexe représente-t-elle ? Et un entonnoir ? Incarne-t-il l'androgyne tout court ? « Il y a des moments de la vie », remarque récemment le protagoniste d'une adaptation télévisée sur Freud, « où un cigare n'est rien d'autre qu'un cigare », et il en alluma un.

Les Equilibres de la nature

L'exister content est un état possible de bonheur. Celui-ci est défini dans *Ordre et propreté* comme un état primitif de l'homme, issu de la soupe originelle de *obscurité et ignorance* avant que l'homme n'entreprenne son voyage inéluctable vers la lumière de la connaissance. En considérant les trois chemins possibles : *L'errance normale* vers

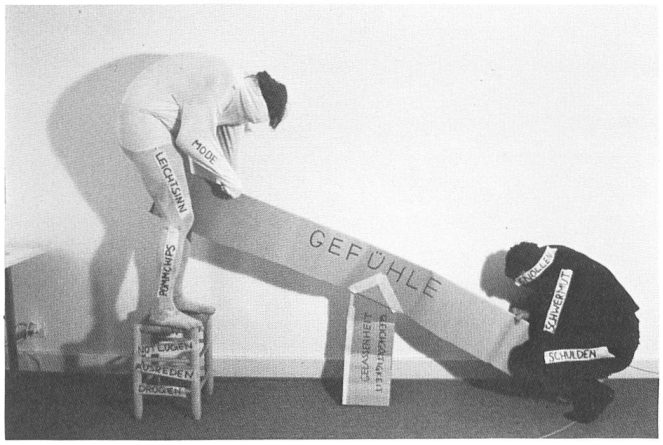


Die gefeierte Rübe (La carotte célébrée), de la série de photos « *Stiller Nachmittag* » (Après-midi calme), 1985

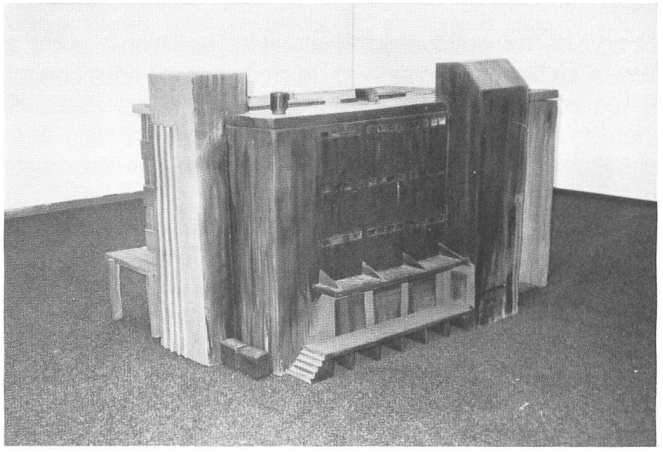
l'intellectualité (choisi par les étudiants, les policiers, les musiciens contemporains, etc.), *l'errance asociale* vers la folie et l'obsession (choisie par les sportifs, les ivrognes, les artistes, les criminels, les musiciens pop, etc.) ; et le *droit chemin* vers la lumière (choisi par personne) — on se rend compte que les hommes dans leur activité assidue, voir obsessive, dans leur aspiration à cet état de bonheur,

« Auf was hab ich mich da nur eingelassen ! », (Dans quoi je me suis engagé là !) s'écrie le rat dans le film *Der Rechte Weg* (Le droit chemin)

n'accèdent plus à ce premier échelon, *l'Exister content,* si ce n'est pour quelques heures étoilées de vide heureux (ou de plénitude heureuse, ça dépend). Ainsi les joyeux joueurs de cartes, jouant et buvant, *Mausi hat hoch* (Mausi est grise) où elle est ravissante et ivre, *Adam im Paradies* il est endormi au paradis et *Max und Moritz* repus et endormis — ce sont là quelques sculptures de *Vue d'ensemble* qui racontent ces heures béates de la vie humaine. Dans la nature par contre, il y a beaucoup d'*Exister content,* du moins aussi longtemps que l'homme ne s'en occupe pas trop. Les pièces 'nature' acquièrent de plus en plus d'importance dans l'œuvre de Fischli/Weiss. Elles sont toutes affinées avec beaucoup d'amour jusque dans les moindres détails ; on les laisse montrer leur beauté 'naturelle'. J'ai appelé cette tendance stylistique, dans le contexte de la *Vue d'ensemble,* 'finesse naturaliste'. On y voit le *Einheimischer Waldboden* (sol natal forestier), la vie quotidienne des vers de terre dans *Unter der Erde* (sous la terre), ou l'animation dense dans *Am Meeresboden* (au fond de la mer). Ces sculptures, malgré leurs couleurs 'monotones' comme le *Fels* (rocher) de 1984 ou les morceaux de pierre et de terre forestière hypernaturalistes de 1985 étaient déjà en quelque sorte des pièces de collection scientifiques, des micro et macrocosmes de la vie entièrement explorés, des hologrammes concrets de la nature. Elles sont conçues comme des fragments d'un système plus grand, ouvert, qui ne connaît pas d'ordre précis, mais doit le réinventer constamment pour ne pas s'écrouler. Elles sont conçues comme une simulation de moments irrémédiablement perdus d'un ensemble qui ne connaît pas d'équilibre stable, mais qui recherche perpétuellement à compenser, à contrebalancer les processus qui agissent irréversiblement les uns sur les autres et qui, isolés, n'aspirent pas du tout à cet équilibre. On comprend aisément que Fischli/Weiss portent un grand respect à cette recherche colossale et incessante d'un ordre représenté par le système nature (comparons p. ex. les pièces 'nature' avec les créations de *l'après-midi calme*).



« *Leichtsinn und Schwermut* », (légèreté et mélancolie) de la série de photos extrait de « *Prinzipien im Alltag* » (Principes de tous les jours), 1981, série de photos



« *Haus* » (maison), 1985, polyuréthane, 120 × 110 × 160 cm

Leur regard sur la nature n'a cependant rien de pathétique, il est simplement plein de sympathie. Les castors construisent eux aussi des *Equilibres.* Leur regard est curieux et explorateur, non pas analytique, car ils s'intéressent précisément à ces synthèses énigmatiques qui se produisent dans la nature. Leur regard est sympathétique. La sympathie permet aux choses de la nature de garder leur propre chronologie biologique ou minéralogique.

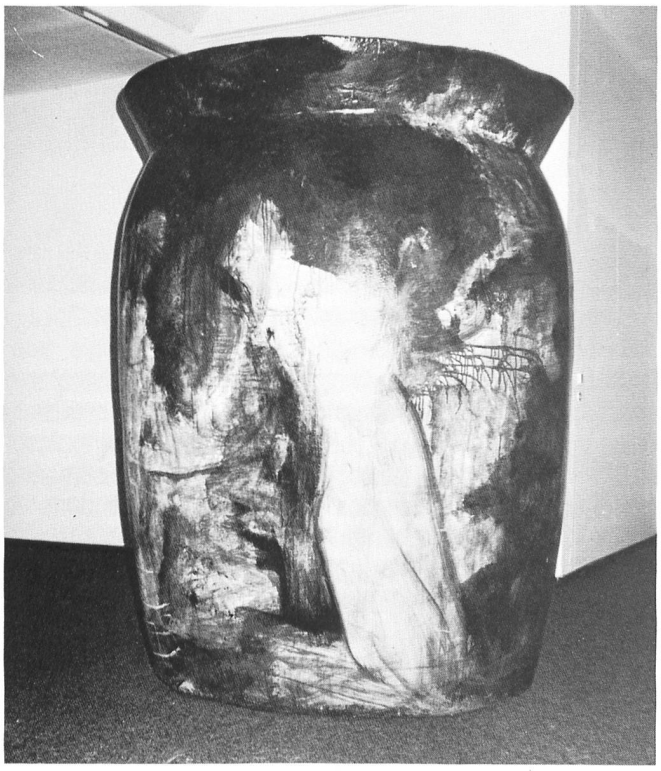
Le repos des canards (1985) : deux canards sur un tronc d'arbre. Rien ne les préoccupe et surtout pas les affaires humaines. Avec une patience souveraine ils attendent l'écoulement de leur temps et vivent de cette façon le moment sans retour de 'leur' existence. De même les deux vautours sur la ramure morte de la sculpture *Hunger* (faim).

de g. à dr. : « *Chinesische Vase* » (Vase chinois), 1984, polyuréthane, 180 × 130 cm (Ø)
« *Boîte de nuit* », 1984, polyuréthane, 180 × 130 cm (Ø), photo : J.-C. Ammann, vue d'exposition, Kunsthalle, Bâle 1984

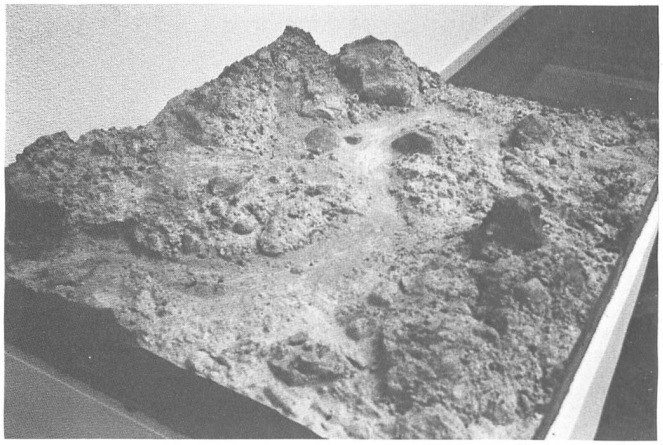
Se nourrissant de charogne, ils sont assis au-delà du bien et du mal. Peu leur importent les principes moraux liés à l'acte de mourir, dévorer ou être dévoré, actes dont les déchets leur servent de nourriture. Personne ne tue ni meurt pour eux. Et pourtant ils attendent, affamés et sages, conscients de ces formes particulières de 'l'échec de tout système'.

Sur le droit chemin

Le nom de 'romantiques indéterministes' irait bien à Fischli et Weiss. Le film *Der rechte Weg* (le droit chemin) nous conduit à travers une nature 'avant ou entre tous les temps' à travers un empire magique de signes et de miracles. Les protagonistes humains-animalesques, l'ours et le rat, interprètent ces signes sans scrupules et à la diablerie. Les interprétations, parfois d'une innocence altruiste, parfois destinées à des fins utilitaires, grotesquement mégalomanes et absurdement intelligibles. Le deuxième film de Fischli/Weiss commence par de vagues allusions à une relation entre un humain animalesque et un animal (celle du rat et d'une jeune et jolie chèvre) et à une relation entre un humain animalesque et une plante (celle d'un rongeur et la racine). Ensuite *le droit chemin* nous conduit loin de tout foyer individuel pour nous emmener à la végétation sauvage. L'ours et le rat plongent dans le ventre maternel d'une grotte stalactique — « c'est ce que je voulais te montrer, c'est là que poussent tous les animaux », dit le rat sans modestie. Puis ils nagent en état d'apesanteur dans le tanque « Samadhi » de la nature tandis que l'eau les emporte doucement, puis de plus en plus rapidement, ils parlent de leurs mères et de chemins de retour perdus. Un peu inquiets et pourtant curieux — « ne touche pas, on ne peut pas savoir ce qui se passe s'ils se réveillent ! » — ils expérimentent une sorte de rituel régénérateur animiste. A la façon de créatures chamanes de l'entre-deux (en partie ils appartiennent à cet endroit, en partie ils rompent un tabou) la Nature les fait renaître : expulsés hors de la mère-racine-grotte, ils sont



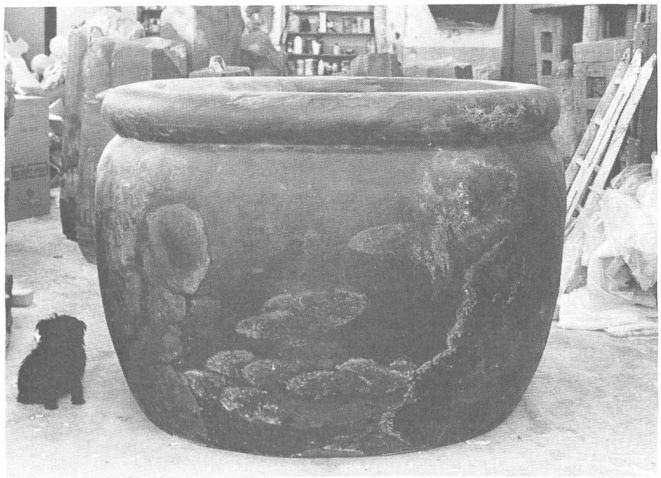
« *Grosse Vase* » (Grand vase), 1985, polyuréthane, 200 × 130 cm (Ø)



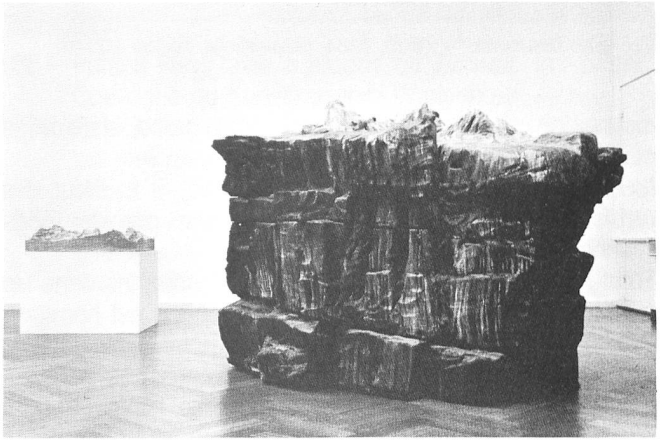
« *Landschaft mit Fluss* » (paysage avec fleuve) 1985, beton, 120 × 90 × 20 cm

emportés par le courant dans l'eau glaciale d'un immense lac de montagne où ils ne se sentent pas à l'aise. « Je dois partir d'ici tout de suite, je ne veux pas mourir », dit l'ours, « c'est à cause de toi, cinglé, que je traîne dans cette eau. Je veux rentrer à la maison ! »
En effet, l'état d'innocence ne dure pas. *Le droit chemin* est aussi une histoire de crime et châtiment, une histoire des grandes idées claires et des petits instincts sombres, mais c'est aussi et avant tout un film sur l'univers interne d'une magnifique amitié entre deux êtres différents. Le fait que l'ours et le rat sont *de même taille* dans le film indique de façon très vivante la bienveillance et la radicalité avec laquelle Fischli et Weiss renversent les valeurs.
La fin du *droit chemin* est à nouveau une 'Vue d'ensemble' impressionnante. Et une fois de plus la clairvoyance des

choses y est troublée de manière très simple : A l'aube, l'ours et le rat battent des tambours archaïques — avec une vue sur la vaste mer de brouillard.
Le droit chemin est entre autres une fausse voie. La fausse voie est aussi un droit chemin. Fischli/Weiss savent (ou supposent) que tous les chemins, même les sentiers et les pistes battues, les avenues de la pensée et du pressentiment conduisent à peu près au même point. Ils s'arrêtent quelque part. Mais celui qui chemine le plus longtemps vivra le plus de réalité. Au moment où le chemin et surtout ses ramifications deviennent plus intéressants que le but, l'imagination ne connaît *plus de* de limites. Les ramifications hébergent l'espoir. Et la réalité illimitée se trouve au bord du chemin. Grâce au pressentiment sceptiquement optimiste qu'il en *devrait* être ainsi, Fischli/Weiss se protègent de la peur et du cynisme, de ces deux pendants nucléaires de la mélancolie, de la tristesse devenue hystérique face à un monde qui semble irréversiblement tendre vers la catastrophe. Si l'art de Fischli/Weiss provoque beaucoup de rires, cela montre bien combien l'humour doit être pris au sérieux dans les arts plastiques (force est d'ailleurs, de constater combien l'humour est rare dans ce domaine). Cela n'empêche pas toutefois que le droit chemin nous emporte parfois dans un univers de peur et d'effroi — dedans, à travers, ensuite plus loin ou encore à côté de justesse. Car c'est aussi le chemin de *celui qui partit pour apprendre la peur,* comme l'indiquent les titres de sculptures de la vue d'ensemble ou encore : *il faut peu pour être heureux et qui y parvient est roi.* Parfois pourtant il faut un miracle pour se retrouver heureux. *Le droit chemin* ressemble vers la prétendue fin du film, à une odyssée de plus en plus désespérée. L'ours et le rat veulent aider deux chiens qui leur semblent être sur la fausse voie. Cette attitude caritative (« à votre place nous serions contents si quelqu'un nous aidait ! ») les aide longtemps à surmonter leur propre situation désolante, mais finit par les conduire à leur perte. Finalement la duperie par l'aide bénévole ne tient plus : dans la tempête glaciale leur vie semble perdue. Le miracle : une coupe filmique, et les voilà, l'ours et le rat, grognant et chantant, s'acheminent au concert final archaïque. Il faut savoir s'aider soi-même — et autrui. C'est parfois plus facile qu'on ne le pense. « Petit effort, grand effet », dit le rat, lorsqu'il vient de remettre la tortue sur pied, ce qui — tout le monde le sait — lui sauve la vie. « Heureusement qu'on existe » et « cela fait du bien de se voir utile » commente l'ours, très satisfait. La prise de conscience de la vanité de leurs actes est brutale : « Cette fois-ci on arrive en retard » dit le rat en apercevant quelques squelettes dans les éboulements. Là-dessus même l'ours ne sait plus que répondre, bien qu'il avait prouvé au rat au début du long voyage qu'il savait fabriquer du tonnerre. Ce « truc », qui avait effrayé le rat à mort, défie toute description par sa simplicité fantastique. Mais il fonctionne, bien qu'il s'avère (ou peut-être, parce qu'il est) un jeu d'enfant.



« Topf » (pot), 1984, polyuréthane, 140 × 200 cm (Ø), Fondation Kunst Heute, Berne



de g. à dr. : *« Chinesische Landschaft »* (paysage chinois), 1985, beton, 120 × 90 × 20 cm
« Fels » (Rocher), 1984, polyuréthane, 170 cm (hauteur), photo J.-C. Ammann, vue d'exposition, Kunsthalle, Bâle 1984

Plusieurs artifices qui font progresser Fischli/Weiss sur le droit chemin possèdent cette grande magie que l'on connaissait étant enfant. Fabriquer du tonnerre, c'est comme le zen — ou l'art d'harmoniser le grand avec le petit.

Epilogue : ou comment Bouvard et Pécuchet voudraient comprendre le tout

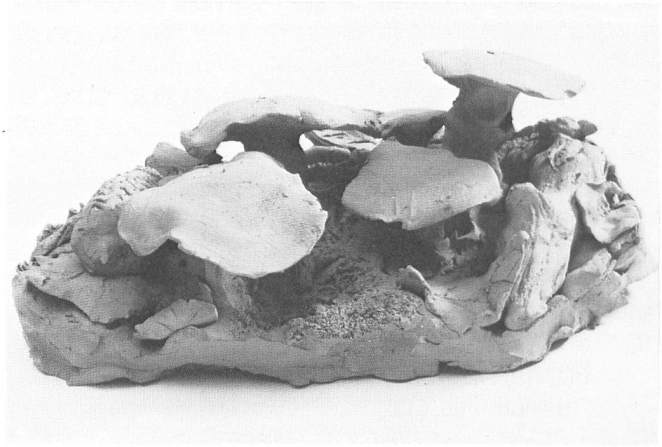
Bouvard, la tête renversée, suivait péniblement les triangles, quadrilatères et pentagones qu'il faut imaginer pour se reconnaître dans le ciel.
Pécuchet continua :
— « La vitesse de la lumière est de quatre-vingt mille lieues dans une seconde. Un rayon de la voie lactée met six siècles à nous parvenir. Si bien qu'une étoile, quand on l'observe, peut avoir disparu. Plusieurs sont intermittentes, d'autres ne reviennent jamais ; — et elles changent de position ; tout s'agite, tout passe.
— Cependant le Soleil est immobile !
— On le croyait autrefois. Mais les savants, aujourd'hui, annoncent qu'il se précipite vers la constellation d'Hercule ! »
Cela dérangeait les idées de Bouvard, — et, après une minute de réflexion :
— « La science est faite suivant les données fournies par un coin de l'étendue. Peut-être ne convient-elle pas à tout le

« Le repos des canards », (état), 1984, polyuréthane, hauteur 100 cm

reste qu'on ignore, qui est beaucoup plus grand, et qu'on ne peut découvrir. »
Ils parlaient ainsi, debout sur le vigneau, à la lueur des astres, et leurs discours étaient coupés par de longs silences.
Enfin ils se demandèrent s'il y avait des hommes dans les étoiles. Pourquoi pas ! Et comme la création est harmonique, les habitants de Sirius devaient être démesurés, ceux de Mars d'une taille moyenne, ceux de Vénus très petits. A moins que ce ne soit partout la même chose. Il existe là-haut des commerçants, des gendarmes ; on y trafique, on s'y bat, on y détrône des rois.
Quelques étoiles filantes glissèrent tout à coup, décrivant sur le ciel comme la parabole d'une monstrueuse fusée.
— « Tiens, dit Bouvard, voilà des mondes qui disparaissent. »
Pécuchet reprit :
— « Si le nôtre, à son tour, faisait la cabriole, les citoyens des étoiles ne seraient pas plus émus que nous ne le sommes maintenant. De pareilles idées vous renfoncent l'orgueil.
— Quel est le but de tout cela ?
— Peut-être qu'il n'y a pas de but.
— Cependant... »
Et Pécuchet répéta deux ou trois fois « cependant » sans trouver rien de plus à dire.
— « N'importe, je voudrais bien savoir comment l'univers s'est fait.
— Cela doit être dans Buffon », répondit Bouvard, dont les yeux se fermaient.
— « Je n'en peux plus, je vais me coucher. »
Les *Epoques de la nature* leur apprirent qu'une comète, en heurtant le soleil, en avait détaché une portion, qui devint la terre. D'abord les pôles s'étaient refroidis. Toutes les eaux avaient enveloppé le globe ; elles s'étaient retirées dans les cavernes ; puis les continents se divisèrent, les animaux et l'homme parurent.
La majesté de la création leur causa un établissement infini comme elle.
Leur tête s'élargissait. Ils étaient fiers de réfléchir sur de si grands objets.
(Dans : Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet, 1881)

Ce travail est dédié à B.F.
Je remercie Peter Fischli et David Weiss de l'enseignement du plaisir dans le travail et je remercie Jean-Christophe Ammann de sa confiance.

Patrick Frey, février 1985



« Einheimischer Waldboden » (Sol natal forestier), 1980/81, argile cru
(de : *« Plötzlich diese Uebersicht »* (Soudain cette vue d'ensemble)