Zeitschrift: Actes de la Société jurassienne d'émulation
Herausgeber: Société jurassienne d'émulation
Band: 96 (1993)

Artikel: L'univers de Rémy Zaugg
Autor: Fibicher, Bernard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-555232

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: 15.07.2025

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

L'univers de Rémy Zaugg

par Bernard Fibicher

Après avoir analysé – non pas dans tous les détails, mais tout de même avec quelque insistance – une œuvre particulière de Rémy Zaugg (le texte *Voir Mort* en lettres au néon[1], je me «contenterai» d'esquisser dans les lignes qui suivent l'univers artistique dans lequel Rémy Zaugg évolue, à mon sens. Après une recherche en profondeur, voici une approche horizontale; après cette analyse microscopique, voici une vue furtive à travers le macroscope.

La rhétorique classique considérait l'art du discours selon des critères d'efficacité. Pour avoir un impact maximal sur les destinataires de ses paroles, l'orateur idéal devait pouvoir jouer sur trois plans: sur ceux du *plaire*, du *toucher* et du *persuader*. Jusque dans le XVIIIe siècle, ces trois fonctions de l'art oratoire, via l'analogie *art* = *langage*, furent également appliquées à la peinture. S'il fallait classer l'art de Rémy Zaugg dans l'une de ces catégories, ce ne serait décidément pas dans la première. L'aspect fruste de ses peintures n'a vraiment rien pour plaire. De plus, l'artiste ne cherche pas à manier les sentiments, et encore moins les passions: *permovere*, toucher n'est pas son propos. C'est bien la troisième catégorie qui lui convient: convaincre. C'est en ces termes que Zaugg s'adresse à nous: «Regarde, tu es aveugle», «Figure toi, le tableau te voit mais toi, tu ne le vois pas», «Regarde ici»... L'artiste veut nous persuader du fait que nous sommes là, à regarder, à nous constituer *sujet percevant*. *Sujet* parce que nous sommes au/le centre de la perception, *percevant* puisque l'acte de perception est actualisant, présent éternel, création en constant devenir. «Regarde, tu regardes»: paroles de moraliste. Loin de s'offusquer de ce qualificatif, Zaugg va jusqu'à le revendiquer: «La morale et l'art sont liés entre eux. La morale pourvoit l'homme d'un soutien et ses actions d'un sens. Or il se trouve que l'art est une action, l'artiste un homme»[2].

La motivation *morale* sous-tend l'œuvre de tous les artistes conscients du fait qu'ils accomplissent un travail *exemplaire*. Zaugg en fait partie – tout comme Jean-Luc Godard... et Stéphane Mallarmé. «La morale, pour moi, c'est le comportement juste et vrai» avoue Godard, qui ajoute: «Pour moi, la morale définit les rapports de l'homme avec le monde»[3]. La nécessité d'instaurer une morale découle toujours de la

constatation d'un manque ou, comme le formule Simone de Beauvoir: «sans échec, pas de morale». On a besoin de lignes de conduites *pour* que tout aille bien, non pas *parce que* tout va bien. Mallarmé expliquait dans une interview célèbre: «De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct». Du côté du destinataire de l'œuvre, la constatation du manque se traduit par un sentiment de frustration, première incitation à (ré)agir. Rémy Zaugg va jusqu'à dire que l'insuffisance fonde la nature même de l'œuvre d'art: «Vous n'ignorez pas que maintes œuvres, par l'extraversion, le spectacle, la séduction, simulent la suffisance. De telles œuvres, à mon sens, nient la nature même de l'œuvre d'art, qui se confond avec le manque propre à mettre en cause le sujet percevant»[4]. L'on comprendra aisément que dans ce contexte, le *plaire* et le *toucher* n'ont plus droit de cité. Or le manque dont il était question doit être intégré dans (thématisé par) l'œuvre d'art – qui aura un caractère volontairement et rigoureusement «lacunaire».

Le doute au sujet des possibilités de l'art constituera le sujet même de l'œuvre d'art. Le fameux «Qu'est-ce que j'peux faire, j'sais pas quoi faire!» dans *Pierrot le fou*[5] et la non moins célèbre interrogation de Mallarmé: «Véritablement, aujourd'hui, qu'y a-t-il?»[6] sont autant d'aveux d'impuissance: tout a été montré, tout a été dit. Que reste-t-il à faire? Rémy Zaugg quant à lui constate: «Le monde est; l'homme est; les dés sont jetés; il reste à saisir par les sens et l'esprit. Il n'y a (...) peut-être rien à inventer. Il n'y a que des choses à comprendre»[7]. C'est dans cette logique que s'inscrit son premier projet pour l'exposition *Skulptur Projekte '87* à Münster sous la forme d'un texte-manifeste: «De l'inutilité de la sculpture en l'an 1987 dans la ville de l'an 1987». Ce qui reste à faire, c'est formuler cet échec, ce manque, cette inutilité, les formuler et les reformuler sans cesse: tâche surhumaine, existentielle, non pas empreinte de fatalisme, mais porteuse d'un projet. L'art considéré comme un «travail de deuil»[8] reste décidément un *travail*, une *élaboration*. Et Zaugg d'insister: «Travail, donc à jamais inachevé. Présence continuelle du manque. Mais présence, aussi, du devenir ou d'un à venir»[9]. Ce travail de Sisyphe n'est pas sans rappeler, bien sûr, le projet utopique de Mallarmé, son Livre «à venir», resté forcément fragmentaire. C'est bien parce qu'un travail n'est jamais terminé que l'effort mis à l'accomplir se trouve valorisé; c'est bien parce que le projet s'efface continuellement qu'il parvient à mobiliser l'artiste ou le poète. Il faut, en effet, imaginer Sisyphe heureux. Pour Roland Barthes, le «texte de jouissance» est «celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage»[10].

Comment le manque peut-il être mis en scène? Comment le lecteur/spectateur peut-il être mis en «crise», en «état de perte»? Par la mise en œuvre de techniques de *rupture*. Chez Godard, ce sont des raccords «imprécis», le montage heurté, le décalage entre image et son (parole, musique), le carambolage des images entre elles. Mallarmé déconstruit la phrase, cultive l'«infraction volontaire» et les «savantes dissonances»: «L'œuvre pure implique la disposition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés»[11]. Rémy Zaugg met du blanc entre la toile ou la feuille de papier et le sujet percevant, des blancs entre les mots. Il saute de l'écart minimal à l'écart maximal, de l'aphorisme à l'ellipse. A la phrase, il préfère la juxtaposition de mots: «Voir mort», «Peindre, fatigué, sans sel, étouffé, effacé, délavé»... Les éléments «manquants» de la «phrase»

L'église de Courgenay: premier motif de l'artiste. (Photo: Jacques Bélat)

doivent être restitués – ou plutôt *constitués* – par le sujet lisant et percevant. Dans sa *Généalogie de la morale* («Avant-propos» 2,7), Nietzsche – autre grand moraliste – plaide pour des structures ouvertes, polysémiques: «un aphorisme, si bien frappé soit-il, n'est pas «déchiffré» du seul fait qu'on le lit. C'est alors que doit commencer son interprétation, ce qui demande un art de l'interprétation». Dans la grammaire générative, la notion d'ellipse est intégrée aux règles de transformation (d'une structure profonde en une structure de surface) sous le nom d'*effacement*. Effacer, recouvrir, cacher pour mieux laisser apparaître, aller aux limites du visible pour aiguiser la perception, voilà le projet de Rémy Zaugg. Le raccourci, l'omission, le fragment, le manque sont préférables à la structure achevée, fermée, prédicative de la phrase. Barthes cite Julia Kristeva: «Toute activité idéologique se présente sous la forme d'énoncés compositionnellement achevés» et ajoute: «tout énoncé achevé court le risque d'être idéologique»[12]. Tout l'art de l'orateur qui se veut convaincant, du moraliste qui veut faire accepter les règles qu'il préconise, consiste à donner au public l'impression d'avoir découvert par lui-même les arguments essentiels. Le dogmatisme exclut la participation active, l'«art de l'interprétation» que réclame Nietzsche. Malgré son aspect extrêmement précis («aphoristique»), la sculpture de Donald Judd que Rémy Zaugg analyse longuement dans un important ouvrage[13] n'est pas un objet donné, mais un objet à créer à travers l'acte perceptif. De même, chez Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, malgré une typographie et mise en pages maintes fois remaniée en vue de la plus grande pertinence, est un texte en constant devenir, réclamant à chaque lecture une nouvelle interprétation. Dans sa préface au *Coup de dés*, le poète met l'accent sur l'importance des «blancs»: «La papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre».

La conscience du support – de la base – force l'artiste à recommencer sans cesse à zéro, à remonter toujours et encore aux origines. Et puisqu'il n'y a plus rien de nouveau à faire, prenons comme point de départ la feuille de papier, la toile vierge, l'écran blanc! Avant qu'un film ne soit projeté, il n'y a effectivement que l'écran blanc: blanc virtuel. «Ce n'est pas par hasard si l'écran est blanc. Comme le linge de Véronique. Ça garde la trace, quelques traces du monde»[14]. Godard filme le commencement des images, les prémisses de la création: les murmures qui précèdent le «spectacle» (le *pré-texte*), l'annonce, le *Je vous salue Marie*. Pendant deux décennies, Rémy Zaugg réfléchit sur une feuille de papier et fait réfléchir celle-ci au sujet d'elle-même. «On le voit, cette feuille-là, une simple feuille de papier, est à la fois la chose essentielle, l'origine et le début de l'histoire; elle met, de par sa simple présence, le peintre face à tous les problèmes et à toutes les questions développées par la suite»[15]. Or méditer sur une feuille de

papier est en fait une activité essentiellement *littéraire* que Mallarmé décrit comme suit: «Ton acte toujours s'applique à du papier; car méditer, sans traces, devient évanescent, ne que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherches»[16]. Répétée, la méditation réclame une *séquence* de feuilles de papier: le livre, ou le *Livre* mallarméen. Dans sa jeunesse, Jean-Luc Godard s'était dit «que l'idéal serait de publier un roman chez Gallimard»[17]. En fait, le cinéaste est un écrivain raté – comme il est d'ailleurs un peintre raté et un musicien raté. Le livre est resté un idéal pour lui, comme le démontre l'importance de la littérature (du texte et du «commentaire» en voix *off*) dans sa production post-*Nouvelle Vague*. Chez Rémy Zaugg également, tout converge vers le livre (y a-t-il d'ailleurs écrivain plus prolifique parmi les artistes contemporains que lui?). Les *Réflexions sur et d'une feuille de papier* sont divisées en chapitres. Leur publication a pris non point la forme d'un catalogue d'exposition, mais celle d'un livre, d'un objet autonome qui pousse la logique de la réflexion et de la reproduction (de la mise en abîme) juste un peu plus loin. L'ouvrage de Rémy Zaugg *Die List der Unschuld* fut exposé à la *dokumenta* de 1992 en tant qu'œuvre d'art (dans une vitrine). Le livre est l'œuvre d'art idéale – parce que démocratique; il permet une diffusion infiniment plus large que toute œuvre multipliée (une sérigraphie par exemple). Persuader, c'est aussi viser le plus grand nombre de gens possible.

Même si tout aboutit au livre, le livre en soi n'est rien. Il n'existe qu'en fonction du lecteur. L'art considéré comme un instrument de *connaissance* (et non pas d'*expression* ou de *communication*) abolit le statut de destinataire et opère un transfert des responsabilités créatives sur le sujet percevant/lisant. Dans le cinéma de Godard, l'important, «ce n'est pas l'identification avec les personnages de Godard, c'est de se projeter comme metteur en scène, à la place de Godard»[18]. Mallarmé conçoit le poème comme une partition musicale qui reste abstraite, lettre morte, tant qu'elle n'est pas jouée ou interprétée. Pour Rémy Zaugg, les rôles traditionnels peuvent être inversés: lire peut devenir un acte d'écriture, celui qui regarde une peinture peut être vu par le tableau, le public peut devenir auteur: «Le tableau tel que je l'imagine est (...) un instrument perceptif. C'est l'homme, le sujet percevant, qui en est l'auteur»[19].

L'univers de Rémy Zaugg (de Jean-Luc Godard et de Stéphane Mallarmé), c'est celui où aucun sens définitif, aucun rôle rassurant n'est délivré au lecteur/spectateur qui, littéralement déboussolé, oscille ainsi entre séduction et frustation; c'est celui qui permet «une réflexion des images du monde sur l'écran de nos consciences»[20]. L'univers de Rémy Zaugg, c'est le nôtre.

B. F.

Bernard Fibicher (Bienne) est critique d'art.

NOTES:

[1] FIBICHER, B.: «Voir Mort - ein Leuchtsignal in der Stadt», in *Rémy Zaugg. Vom Bild zur Welt*, éd. par Eva Schmidt, 1993, Cologne, pp. 222-232.

[2] ZAUGG, R.: «Der Ort des Kunstweks», in ibid., p. 22.

[3] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Cahiers du Cinéma), éd. Alain Bergala, 1985, Paris, p. 289.

[4] ZAUGG, R.: «Berlin/Fragments, 1987-1988», reproduit au verso de la couverture du catalogue *Rémy Zaugg. Réflexions sur et d'une feuille de papier*, éd. Theodora Vischer, 1993, öffentliche Kunstsammlung, Basel.

[5] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Cahiers du Cinéma), éd. Alain Bergala, 1985, Paris, p. 265.

[6] In «Conflit»: *Mallarmé. Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, 1945, Paris (Pléiade), p. 358.

[7] ZAUGG, R.: *Conversations avec Jean-Christophe Ammann*, 1990, Dijon, p. 190.

[8] Voir à ce sujet: Yve-Alain Bois: «Painting: The Task of Mourning», in *Painting as Model*, 1990, Cambridge, Mass., pp. 229-244.

[9] ZAUGG, R.: «Berlin/Fragments, 1987-1988», in op. cit.

[10] BARTHES, R.: *Le plaisir du texte*, 1973, Paris, pp. 25-26.

[11] In «Crise de vers»: *Mallarmé. Œuvres complètes*, op. cit, p. 366.

[12] BARTHES, R.: op. cit., p. 80.

[13] ZAUGG, R.: *Die List der Unschuld. Das Wahrnehmen einer Skulptur*, 1982, Eindhoven.

[14] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Douin*, 1989, Paris (Rivages), p. 47.

[15] BORGEMEISTER, R.: in *Rémy Zaugg. Réflexions sur et d'une feuille de papier*, op. cit., p. 252.

[16] In «Quant au livre»: *Mallarmé. Œuvres complètes*, op. cit., p. 369.

[17] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Douin*, op. cit., p. 11.

[18] Ibid., p. 8.

[19] ZAUGG, R.: *Voir mort. 28 tableaux*, 1989, Lucerne (Galerie Mai 36), p. 65.

[20] Selon une expression de Jean-Luc Douin in op. cit.