

« Mes matériaux sont une petite non entité insignifiante comparés à la puissance de la nature, par exemple. Pour moi, le drame des matériaux insignifiants c'est comme pendant la tempête, le petit copeau survivra alors que le Titanic coulera. »

Richard Tuttle

L'assentiment au réel

Dans une série de cours intitulée *La préparation du roman*, donnée au Collège de France entre 1978 et 1980, Roland Barthes s'interroge sur la création romanesque et, notamment, sur le passage de formes littéraires courtes vers des formes longues. Il y expose les différents types d'écritures et, en particulier, celle du haïku, forme classique de la poésie japonaise créée au 17^{ème} siècle, destinée à noter, sur 17 syllabes et en trois vers, les émotions et l'émerveillement ressentis face au temps qui passe. Le haïku, dans sa brièveté, dans son extrême sobriété, doit produire un effet affectif fort sur celui qui l'écrit et sur le lecteur qui le reçoit. De là, Roland Barthes tente de comprendre les raisons d'une telle efficacité littéraire sur des distances linguistiques si réduites et consacre une longue réflexion à ce type de poésie en tant qu'abri de la nuance et de la subtilité contre toutes les paroles agressives et les pensées sommaires. Le haïku correspond traditionnellement à un amour du réel, à un assentiment donné au réel.

L'art de Richard Tuttle procède, à l'identique, d'un assentiment donné au réel qui relève, non pas d'une spiritualité, mais d'une réalité, d'une littéralité parfois vertigineuse, d'une présence ineffable du matériau, aussi rudimentaire soit-il. S'il n'est en aucun cas permis d'établir une analogie entre l'œuvre de Richard Tuttle et la tradition du haïku, il est néanmoins opportun d'appuyer la prise en considération commune de ces deux créations avec l'absolue nécessité de ne jamais déroger à un principe de sincérité.

Tout, dans l'art de Richard Tuttle, procède d'une indifférenciation entre l'art et l'existence et, si cette affirmation semble pouvoir relever du poncif, elle n'en est pourtant que très réelle dans la posture spécifique qu'occupe Richard Tuttle dans la création artistique de ces quarante dernières années.

Tout, dans l'art de Richard Tuttle, procède d'un processus consistant à dégager l'œuvre de ce qui pourrait l'encombrer, à en écarter le superflu pour n'en conserver que le strict essentiel, quitte à produire des œuvres si petites et desquamées qu'elles amènent leur spectateur à scruter les minuscules craquelures du mur, à regarder les plinthes, à mesurer d'éventuels écarts de teinte sur le blanc du mur, à comprendre aussi que la modestie nécessite une grande exigence¹. Ce principe de sincérité et de désencombrement, par son absence de prétention, probablement poussé à son acmé avec les travaux en fil de fer de la fin des années 70 – un clou, un morceau de fil de fer fin, et une ligne de graphite –, a probablement poussé les limites de la définition de l'œuvre d'art.

¹ « Mes petites œuvres, aussi petites soient-elles, sont très liées, par exemple, à la hauteur où elles se trouvent par rapport au sol. La précision est telle qu'à trois millimètres près, ces œuvres fonctionnent ou ne fonctionnent pas. », Richard Tuttle, interview, in *Never not an artist*, réalisé par Chris Maybach, DVD édité par le San Francisco Museum of Art, 2005.

« Faire une chose qui ne ressemble qu'à elle-même, c'est là le problème, la solution. »²

L'assentiment au réel – la vérité

Une étude sur le bruit a révélé que le bruit de la mer génère le même nombre de décibels que les nuisances sonores du périphérique parisien, posant ainsi la question de l'acceptation du premier type de bruit par les populations en regard de leurs protestations vis-à-vis du second. Dans la contradiction qu'elle révèle entre la subjectivité et la mesure objective du réel, cette anecdote donne, sans le vouloir, un éclairage inattendu sur ce qui sépare l'art des sciences humaines et de la science en général. L'art, c'est précisément ce qui proteste contre la réduction du réel au mesurable et au quantifiable. Le vrai de la science n'est pas le seul vrai du réel, et encore moins celui de l'art.

Partant de là, et pour reprendre Germano Celant, « l'art de Tuttle évite le concept de vérité. Il est impossible de concevoir une vérité du travail, fixée et rigide ; cette fixité n'est que transitoire. Tout n'est qu'expérimentation. [...] La chose alors se définit d'elle-même et, selon l'esprit du zen, elle est livrée à elle-même. [...] Il est impossible de la définir, on ne peut que la vivre. »³

En ce sens, l'art de Richard Tuttle est avant tout une expérience de l'être livrée par la création. Elle concerne tout autant la relation intime que l'artiste entretient avec ses œuvres lorsqu'il les crée, que la relation qu'entretiennent les spectateurs avec ses œuvres lorsqu'ils les voient. Et souvent les spectateurs avouent – et j'en fais partie – n'avoir pas compris au début la portée de ces œuvres, avouent les avoir longtemps regardé « à retardement », c'est-à-dire sans les voir réellement, mais les retrouvant d'une manière ou d'une autre plus tard, dans la réalité, en se disant que telle ou telle chose vue aurait pu être une œuvre de Richard Tuttle, que cela n'en est pas une et que, de toute évidence, quelque chose de supérieur est en jeu dans son art, comme la faculté de développer un autre regard, d'être capable de voir des choses, des détails, d'une façon qui aurait été impossible ou du moins que nous n'aurions pas pu voir auparavant. En d'autres termes, pour témoigner de mon expérience personnelle de l'œuvre de Richard Tuttle, au début, je ne voyais pas ce que j'avais sous les yeux ; mais ce que j'avais sous les yeux me permettait de voir autre chose que je n'avais pas vu quand je l'avais sous les yeux...

« Voir un travail, pour moi, représente une forme d'énergie, que ce soit moi qui voie le dessin et qui l'exécute, ou bien le spectateur qui le voie et qui l'appréhende ; il n'y a aucune différence. D'une certaine façon, mon dessin intègre l'idée du spectateur. Puisque le dessin est déjà là, le spectateur n'a pas besoin de le dessiner, mais il peut l'appréhender sans le dessiner. Il y a une grande similarité entre la réalisation physique, concrète, d'un dessin et son appréhension mentale. Quand j'exécute un dessin et que le spectateur l'appréhende, je crois qu'il s'établit une espèce de communication. C'est un aspect passionnant de la nature humaine. [...] La question reste posée : sommes-nous, oui ou non, capables d'appréhender qui nous sommes ? Sur un dessin, au moins, on peut dire qu'on l'a appréhendé de façon immédiate. »⁴

² Richard Tuttle, in *Richard Tuttle - From 210 collage-drawings*, California Institute of Technology, 1980.

³ in *Richard Tuttle, Senza Titolo*, Bulzoni Ed., 1974.

⁴ in « Une conversation avec Richard Tuttle », *Richard Tuttle, Wire Pieces*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1987, p.17.

L'assentiment au réel – la vie

« La question est de savoir jusqu'où il faut pousser le processus de révélation. Voilà une idée, dans le contexte présent, tout à fait inacceptable à l'esprit occidental – je pense qu'elle serait plus acceptable à l'esprit oriental. Et un de mes objectifs, avec ce type de travail, c'est d'amener l'esprit occidental à une expérience susceptible, je crois, de l'enrichir, sans provoquer de réaction de rejet. [...] Je trouve que la force de l'art dépend de son intégration à un mode de vie. Puisqu'il y a diverses manières de vivre sa vie, on peut avoir différentes formes d'art. Mais si l'art est coupé de la façon dont on cherche à vivre sa vie, il se vide, il s'affaiblit, s'appauvrit. On peut dire que, pour approcher mon art, il faut être prêt à regarder, seul, la vie, toute la vie, en face. [...] Je persiste à croire que l'art, quel que soit le sens de ce terme, a un message pour chaque individu, quelle que soit sa façon d'être.»⁵

S'il est donc une certitude, c'est bien que ce texte même est de trop face à l'art de Richard Tuttle, que tous les textes sont de trop, et qu'il faudrait, pratiquement, les oublier à l'instant même où ils sont lus. Ces mots n'auront donc aucune prise sur cette œuvre et ne doivent être perçus qu'en tant qu'amorce, qu'en tant que pis-aller, abordant comme ils le peuvent une sphère poétique intimement et définitivement liée à la vie, en utilisant matériaux, agencements de formes, de lignes, de couleurs comme une langue à part entière, fermée sur elle-même comme un oeuf. L'œuvre de Richard Tuttle impose le silence au langage et, davantage, pulvérise tous les métalangages qui tentent de définir le langage lui-même, le discours autour du langage. Il n'y a pas d'interprétation ou, lorsqu'une tentative d'interprétation est entreprise, elle ne peut, au mieux, que circonscrire vaguement l'œuvre ou, au pire, la dévaluer, en émietter la substance profonde.

Voir une œuvre de Richard Tuttle doit procéder d'un désapprentissage de tous les réflexes d'interprétation qui habitent naturellement son spectateur. Voir une œuvre de Richard Tuttle revient alors à accepter d'accéder à une réalité intraitable, au sens d'une réalité impossible à « traiter », à « décrypter » en d'autres termes que les siens propres.

Unfold

Richard Tuttle a été invité en 2006 par le FRAC Auvergne, le Centre d'Art Contemporain de Kerguéhennec et le FRAC Haute-Normandie à réaliser une suite de trois expositions en France⁶. Le titre *Unfold* (« déployer »), commun aux trois expositions, utilise l'idée d'un livre à feuilleter, à découvrir au fil des chapitres, dont la totalité, même soumise à de grandes variations internes, suit malgré tout une idée directrice initiale. Les trois expositions se sont articulées autour de trois séries d'œuvres communes, réalisées entre 1992 et 2002, et dont certaines, qui appartiennent à Richard Tuttle, n'avaient jamais été montrées jusqu'alors. Présentées selon des modalités différentes d'un lieu à l'autre, ces trois séries ont été additionnées d'autres œuvres, parfois créées in situ, à partir de matériaux trouvés sur place ou, pour une œuvre réalisée au FRAC Haute-Normandie, à partir d'un événement tragique survenu dans la vie de l'un des organisateurs de ces expositions au moment de leur déroulement.

⁵ in « Une conversation avec Richard Tuttle », *Richard Tuttle, Wire Pieces*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1987, p.17.

⁶ Signalons qu'au même moment, le MoMA de San Francisco, le Whitney Museum, le Des Moines art Center, le Dallas Museum of Art, le MoMA de Chicago et le MoMa de Los Angeles lui consacrent une grande rétrospective itinérante.

Ce livre a été entièrement pensé et conçu par Richard Tuttle, comme tous les livres qui accompagnent les expositions de l'artiste depuis quarante ans. Il *déploie* les trois expositions françaises, en montre les parties communes et les écarts, et s'aimante littéralement aux projets réalisés pour les galeries Ulrike Schmela de Düsseldorf et Lena Brüning de Berlin.

Boys Let's Be Bad Boys

Onze sculptures murales en carton ondulé, de dimensions modestes lancent une invective ironique aux fondements et aux règles admises de la sculpture, invective appuyée par un titre en forme de défi lancé aux procédures habituelles de la création sculpturale, invite lancée par l'artiste à lui-même et aux spectateurs de ses œuvres à rompre avec les règles, à être des *bad boys*.

Boys Let's Be Bad Boys rejette la relation au sol – et au socle
revisite la tradition polychromique par adjonction de coups de pinceaux éparses disposés ça et là en badigeons
accepte d'être absolument ornementale
offre sa fragilité comme on prête le flanc
projette ses ombres portées sur les murs
montre ses coutures, ses points de colle, son squelette
porte en elle, avec exactitude et sincérité, la somme des gestes nécessaires à sa naissance
est une manière de dire que « faire quelque chose vaut mieux que ne rien faire »

Boys Let's Be Bad Boys est une somme de petites cales de fortune glissées sous le poids de l'héritage historique, citant indifféremment – et avec un certain plaisir ironique – les compositions de Piet Mondrian déclinées d'un simple pommier, les photographies florales de Karl Blossfeldt, la vague d'Hokusai, les peintures rupestres, Cézanne et la Sainte-Victoire, les structures internes gaufrées et gondolées des *Shaped Canvas* de Frank Stella ou de certaines sculptures de Richard Deacon...

Des petites cales de fortunes glissées ça et là, jonglant avec l'anachronisme d'images récurrentes et fantomatiques qui hantent l'héritage.⁷

De petites cales de fortune accrochées sur des murs préalablement teintés d'une encre de Chine très diluée, presque imperceptible pour l'œil non averti (au FRAC Auvergne) ou sur des cimaises totalement noires (au FRAC Haute-Normandie), affirmant ainsi leur relation aux modalités usuelles de la création et de sa présentation.

⁷ Voir pour plus de précision Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, 2002.

The Color Is The Tone

Douze aquarelles sur papier, présentées dans des cadres dorés, constituent la série *The Color is The Tone*, réalisée en 1994. Chaque peinture constitutive de cet ensemble peut être considérée comme un haïku visuel, avec son cadre doré, son fond rosé, sa miniature collée au centre, son apparente spontanéité, sa répétition systématique de la grille, si fondamentale dans l'histoire de la peinture. Un jeu de ruptures est visiblement à l'œuvre dans cette série : rupture entre le décoratif du cadre et son contenu, rupture entre l'idée rigoriste de grille et son report à main levée sur le papier, rupture entre ce que « devrait » être une peinture / une aquarelle / un dessin / une œuvre d'art, et ce qu'en fait Richard Tuttle, rupture enfin entre les catégories que sont la peinture, le dessin et la forme, par la présence appuyée du cadre qui renverse l'idée même de planéité pour entraîner ces œuvres vers un rapport à l'objet et vers une relation entre cet objet et le mur qui le supporte.

La couleur est le ton, donne le ton. *The Color is The Tone* est une alphabétisation de la couleur, fragile comme une langue peut l'être dans ses multiples évolutions et infléchissements au cours du temps, ornementée par le cadre doré d'une grammaire surannée, tremblante, hésitante dans sa structure même, combattant ses propres codes par l'émancipation spontanée et presque animale de l'oralité s'opposant à l'écrit. C'est ce qui est à l'œuvre dans cette série : l'émancipation de la ligne et de la couleur, l'acceptation d'encadrer en doré ce qui relève d'un archaïsme du geste et d'une liberté maximale. Le cadre doré semble clamer « Tout le monde se ressemble » pour reprendre les mots d'Emmanuel Hocquard⁸ à propos de la grammaire commune qui est la nôtre, grammaire codée et patinée jouant la langue à l'intérieur d'un cadre établi pour tous, immuablement.

La couleur est le ton, donne le ton, donne l'intonation, donne un son. La grille est la structure, à l'instar des grilles utilisées dans la notation musicale, pour la guitare par exemple. Cette grille est tracée à main levée, brisant ainsi tout rigorisme, affirmant la possibilité d'une rupture, d'une transgression des codes classiques de notation et d'exécution.

L'analogie musicale opérée par Richard Tuttle est une manière de poser un postulat essentiel pour ses œuvres. A-t-on en effet jamais demandé à une partition de « vouloir dire » quelque chose ? En affirmant ainsi l'autonomie de la couleur, de la ligne, de l'œuvre, en demandant en quelque sorte au spectateur de voir les œuvres comme il écouterait une musique, *The Color is The Tone* constitue une mise en abîme de toute l'œuvre de Richard Tuttle.

Blue / Red Alphabet

« Peut-être que ce ne sont que des détrit. Ce n'est peut-être rien, ça a bien l'air de détrit. Je suis sûr que la plupart des gens qui regardent [cette œuvre] pensent que ce sont des détrit. Je suis prêt à dire « ce sont des détrit » et la jeter. Mais quelque part vous vous demandez : « Pourquoi ne puis-je pas jeter ça ? Pourquoi n'est-ce pas rien ? »⁹

⁸ Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble – Une anthologie de poésie contemporaine*, POL, 1995.

⁹ Richard Tuttle, interview, in *Never not an artist*, réalisé par Chris Maybach, DVD édité par le San Francisco Museum of Art, 2005. Je reprends les paroles de Richard Tuttle, employées à propos d'autres œuvres mais tout à fait vraies dans ce cas précis.

Blue / Red Alphabet est un grand corpus d'œuvres réalisées par l'imbrication de deux éléments en contreplaqué – l'un peint en rouge, l'autre en bleu – dont la lisière de jonction est soit verticale, soit horizontale. Au centre, une découpe pratiquée dans chaque élément de contreplaqué ménage un carré, occupé par une miniature, ou plutôt par une composition, car dire qu'il s'agit d'une miniature reviendrait à envisager les éléments de contreplaqué comme des cadres, ce qu'ils ne sont pas. La composition centrale est elle-même réalisée la plupart du temps sur un carré de contreplaqué, laissé brut ou peint en blanc. Le carré central peut être le territoire d'un dessin, d'une peinture, d'un collage, d'une sculpture.

Au FRAC Auvergne, vingt pièces de la série *Blue / Red Alphabet* étaient réparties sur trois murs – qui accueillaient chacun quatre ou cinq œuvres – et sur l'ensemble des piliers de pierre noire ponctuant l'espace – à raison d'une œuvre par face, à l'exception d'une face d'un pilier restée vierge. La disposition spatiale de la série et la hauteur d'accrochage strictement identique de chaque œuvre, permettaient à l'œil de tracer des lignes de jonction entre tous les éléments de la série, apportant ainsi une cohérence et une tension spatiale à l'ensemble du lieu, à l'ensemble de l'exposition, comme si, au-delà du caractère unique de chaque œuvre de *Blue / Red Alphabet*, l'ensemble contribuait à constituer un ciment, un liant pour la totalité de l'espace. Au sol, à environ trente centimètres des murs et des piliers, face à chaque œuvre, étaient posés des cartels jaunes indiquant le nom de l'œuvre. Les cartels jaunes dessinaient au sol une frontière presque invisible que les visiteurs de l'exposition n'ont pas franchie. Et, au pied de la face du pilier demeurée vide, un cartel blanc sur lequel Richard Tuttle a apposé sa signature.

donner un nom aux choses
pour désigner les choses
le passage de l'ombre à la lumière sous
un auvent à Albuquerque
inclure les choses dans une langue
répartir un alphabet
délimiter l'espace par un nom
faire d'un nom une frontière
signer un espace resté vide
prendre une mesure de vide
disposer un alphabet sur les piliers d'une architecture ancienne
comme on place de petites cales de fortune ça et là

la poésie ne parle pas du monde comme dit
le poète

Pour finir

Bret Walker, directeur de l'Indianapolis Museum of Art, rapporte l'anecdote personnelle suivante : obsédé par un dessin de Richard Tuttle vu deux ou trois ans auparavant, tiraillé entre une certaine forme de scepticisme et la fascination persistante exercée par l'apparente évidence de cette œuvre presque insignifiante, il décide de reproduire le dessin - une ligne de crayon entourant un motif exécuté à l'encre noire. Après une demi douzaine de tentatives, Bret Walker se rend à l'évidence : si ses copies ressemblent à l'original, elles ne *fonctionnent* pas pour autant. Il termine la narration de cette anecdote par les mots suivants : « ...mes traits demeuraient inertes sur le papier alors que ceux de l'œuvre de Tuttle [...] vivaient. N'importe

quel médecin légiste un tant soit peu compétent peut déterminer les raisons d'un décès. Les raisons de la vie sont une toute autre affaire. »¹⁰

« C'est peut-être une sorte de chose pré-verbale, que le verbe a choisi de réprimer ou d'ignorer. » Richard Tuttle, 1979.

¹⁰ « ...my markings lay inert on their sheets while Tuttle's [...] lived. Any decent coroner can determine the cause of death. The cause of life is a different matter.», in "Drawing a new role for drawing: Richard Tuttle and his contemporaries", in *The poetry of form – Richard Tuttle - *drawings from the Vogel Collection – ICA*, Amsterdam, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, p.30.