

« Ce qui nous fait lire, comme ce qui nous fait regarder une œuvre d'art, c'est cela même qui ne cessera de nous échapper, nous obligeant à formuler des questions partout où nous pensions posséder des réponses »

Arnaud Rykner,
L'incompréhensible dans le tapis ou le désir du texte

Figure in the Carpet (1896) de l'écrivain britannique Henry James met en scène les recherches maniaques d'un héros - critique littéraire déchu - obsédé par la recherche d'un secret qui traverserait l'œuvre de Hugh Vereker, secret désigné par ce dernier comme le motif d'un tapis persan. Après des années d'investigation, le critique littéraire est de son propre aveu face à un échec, mais cet échec n'en est pas moins fécond. La résolution du mystère importe moins que le chemin pour y parvenir. Cette posture face à l'œuvre, si elle n'est pas nouvelle, a été récemment théorisée par Julie Wolkenstein dans *Le Mystère du tapis d'Ardabil* (2015). Si l'ouvrage de Wolkenstein s'oriente principalement autour de productions littéraires et cinématographiques, elle n'en étudie pas moins notre rapport complexe à l'œuvre d'art. La question posée est la suivante : l'intérêt que l'on porte aux œuvres réside-t-elle dans leur « récalcitrance », c'est à dire dans leur résistance face à une interprétation unique et définitive ?

En 1916, Marcel Duchamp présente *À bruit secret*, un ready-made constitué d'une pelote de ficelle prise entre deux plaques de cuivre et dans laquelle le mécène américain Walter Arensberg ajoute secrètement un petit objet. Si cet objet demeure encore à ce jour inconnu, des hypothèses sur sa véritable nature s'envisagent par affleurement. En effet, des films qui montrent Duchamp secouant le ready-made témoignent bien d'une sonorité produite par un objet métallique mais son identification exacte reste pourtant impossible. Avec une œuvre au contenu dissimulé, Marcel Duchamp entretient le mystère. Cette ambiguïté est d'ailleurs renforcée

在英国作家亨利·詹姆斯的小说《地毯上的图案》(1896)中,主人公——一位过气的文学批评家——对传闻休·维瑞克作品中的秘密着了魔,投身于癫狂痴迷的探寻考查之旅。据维瑞克指称,秘密就是一幅波斯地毯中的图案。可惜多年调查研究无果,主人公无奈只能自认失败。然而这失败却未尝不富有意义。因为较之于谜底的揭晓,为抵达真相所走过的历程显然更具价值。虽然这种面对艺术品的态度并非新生事物,但最近茱莉·沃肯斯坦在其著作《阿尔达比勒地毯的秘密》(2015)中将之上升到理论高度尚属罕见。虽然说沃肯斯坦的研究主要围绕文学和电影作品,但也涉及到了人与艺术作品之间的复杂关系。她提出了这样的问题:人们对艺术作品所持有的浓厚兴趣不正是存在于作品的“桀骜不驯”之中、即它们对唯一正确、盖棺定论式的诠释(所作出)的顽固抗拒吗?

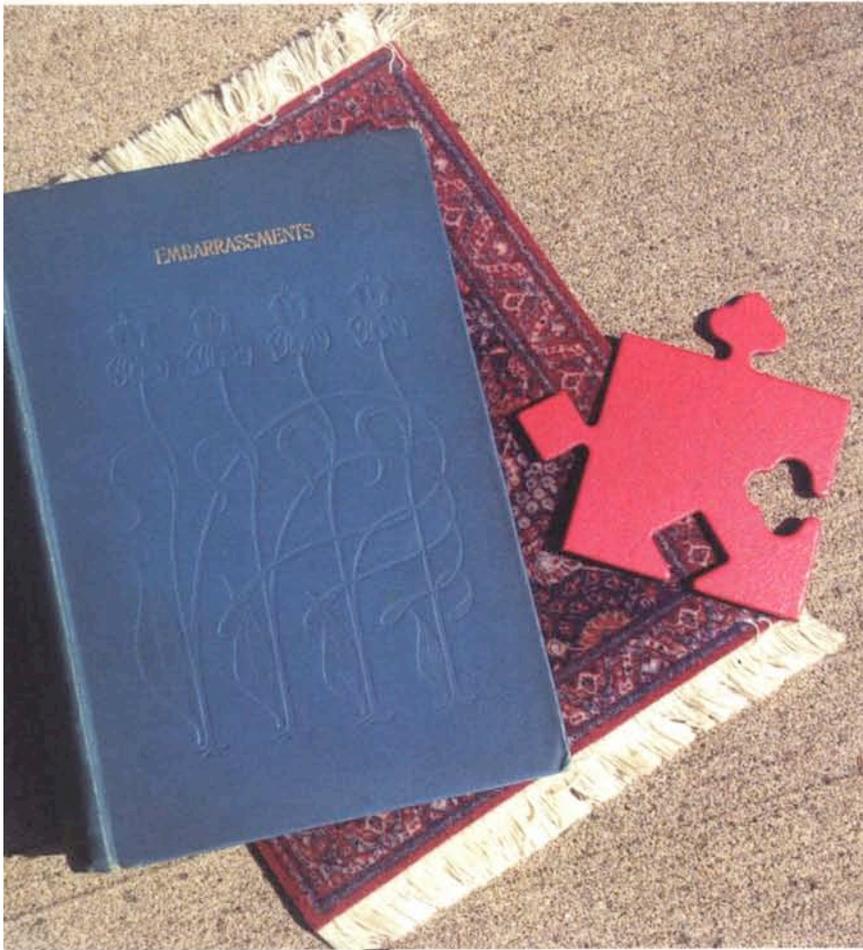
1916年,马歇尔·杜尚展出作品《秘密的声音》。那是一个由线球夹在两块铜盘中间组成的现成品,美国赞助人瓦尔特·爱伦斯伯格悄悄地在其

“促使我们阅读的力量,正如促使我们观赏一幅艺术作品的力量,正是我们每每无法抓住的、逼迫我们在原以为拥有答案的地方提出问题的东西。”

——阿尔诺·李克纳
《地毯无法破解之谜或对文字的欲求》

**Droit
de
passage**

Texte: Romuald Roudier Théron
Traduction: Hu Yu
撰文: 罗穆阿德·卢迪埃·德隆
翻译: 胡瑜



不可越达

- 1 -

Édition originale de *Embarrassments* par Henry James, recueil incluant *The Figure in the Carpet*. Londres, 1896

亨利·詹姆斯文集《尴尬》的初版
《地毯上的图案》被收录其中
伦敦，1896年

par la présence d'un rébus incomplet sur chacune des plaques qui scellent la boîte. Soustraction de l'objet au regard. À bruit secret résiste à l'injonction du tout voir, du tout compréhensible et assume sa défaillance.

Dès la fin des années 60, de nombreux artistes rejouent cette carence visuelle dans des formes performatives ou éditoriales. En 1969, Robert Barry libère un gaz invisible en plein désert, une photographie et un texte figurant comme les seules traces tangibles de l'événement. Barry, en organisant *Inert Gas Series* sous le mode du retrait, assume la part intraduisible de l'expérience. La même année, le curateur américain Seth Siegelaub inaugure le projet éditorial *One Month [March 1969]* dans lequel il demande à 31 artistes internationaux de réaliser un travail pour chaque jour du mois de mars. L'exposition prend alors la forme d'un catalogue dans lequel est consigné l'ensemble des idées et actions réalisées: là encore, aucune possibilité de vérifier leur réalisation (on ne peut que s'en tenir à la parole des artistes). Cette abolition du principe de transmission se retrouve également dans un projet plus récent de Ben Kinmont, où plusieurs familles sont invitées à engager une conversation tenue secrète et "à la considérer comme une œuvre d'art" (*Shhhh*, New-York & Chatou, CNEAI, 2003). Une série de gravures témoigne de la réalisation de l'action mais ne rend compte ni du contenu, ni de la façon dont l'entretien s'est déroulé. Là où Seth Siegelaub et Robert Barry offraient aux visiteurs des traces - certes incomplètes - du déroulé du projet, Ben Kinmont nous maintient au seuil. Du contenu de la conversation, ni les visiteurs ni l'artiste ne sauront rien. En organisant leur retrait par l'usage de

中加进去了个小物件。爱伦斯伯格究竟放了什么至今仍然不得而知，不过人们依然乐此不疲地捕捉蛛丝马迹进行猜测假设。我们在一些影像资料中能看到杜尚摇晃这个现成品作品的镜头，其中的声音肯定是由某个金属物发出来的，但还是无法准确无误地说出它是什么。固定线球的两块铜盘上分别都带有晦涩难懂的不完整题词，更是加强了作品的神秘性。事物逃避目光的注视，《秘密的声音》就这样与“看到所有和读懂一切”的成规作对，安于自身的缺陷。

自60年代末起，很多艺术家重新将这种的视觉因素融入到表演性或出版性的作品形式中。1969年，罗伯特·巴里在沙漠中释放无色气体，仅留一张照片和一段文字作为该创作可循的痕迹。巴里通过《惰性气体系列》这一负行为模式，似乎展现了体验之中不可转译的那一部分。同年，美国策展人赛斯·西格劳博启动“一个月”出版项目（《1969年3月》），其中他请三十一位国际艺术家分别在三月的每一天完成一项创作。展览最后以作品清单的形式呈现，其中记录了所有的想法



2

- 2 -

Guy de Cointet, *My Father's Diary*, 1975
 Vue de performance au Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, 1975
 Performance: Toni Lawrence, PHOTO: Manuel Fuentes
 Courtesy Guy de Cointet Society et Air de Paris

居伊·德·科特恩，《我父亲的日记》，1975年
 洛杉矶当代艺术中心表演现场，洛杉矶
 表演：托尼·劳伦斯

techniques erratiques ou incomplètes (l'usage de la parole chez Ben Kinsmont, une substance chimique chez Robert Barry), ces artistes mettent en péril la croyance dans la possibilité de transmettre une expérience. Le caractère défaillant de la trace ne permet pas de saisir l'œuvre dans son entier et affirme son intransmissibilité. L'œuvre finit toujours par se dérober et n'existe que partiellement, par projection mentale.

Mais revenons un instant à l'intrigue de *Figure in the Carpet*. Le narrateur dans sa quête n'est pas seul, mais accompagné par Corvick, ami et critique d'art reconnu par ses pairs, et Gwendolen Erme, elle-même auteure et fiancée de Corvick. Après des années d'investigation, Corvick affirme avoir décelé le motif dans le tapis, le confie à sa femme et ne révélera sa découverte que dans un ultime essai. Mais le récit, habilement orchestré par Henry James, organise la disparition de tous ceux qui se sont approchés du secret. Rien n'a donc permis au narrateur de déchiffrer l'énigme, et ce malgré les indices laissés par ses deux comparses et Vereker lui-même. Le lecteur - qui n'a pas accès aux écrits du romancier - accompagne le narrateur dans sa frustration, ses égarements, sa lucidité. Tout concourt d'ailleurs à confondre la figure fictive de Vereker avec celle du romancier Henry James. Si l'œuvre affirme de toute part sa « récalcitrance », il nous appartient pourtant de débusquer ce motif dans le tapis à partir des fragments épars, incomplets, lacunaires que l'auteur (ici Henry James) veut bien nous concéder.

Cette posture herméneutique face à l'œuvre est précisément ce que rejoue Mario Garcia Torres dans *What happens in Halifax Stays in Halifax* entre 2004 et 2006. Présentée sous la forme de trente-six diapositives, l'œuvre de Garcia Torres retrace la persévérance avec laquelle l'artiste mexicain tente de lever l'un des secrets les mieux gardés de l'art conceptuel. En 1969, Barry demande aux étudiants de réaliser une œuvre collective et de s'engager à ne pas la divulguer, précisant que l'œuvre existera tant que l'idée sera maintenue secrète. 40 ans plus tard, Garcia Torres part à la recherche des anciens étudiants et tente de reconstituer ce qui s'est passé cet automne là à Halifax. Comme pour le secret de Vereker, l'énigme ne sera pas levée. Loin de détruire l'œuvre en révélant son principe, le geste de Garcia Torres en approfondit la logique souterraine en renouant le dialogue et l'échange avec les anciens étudiants, ce qui constituait une

et création de : dans ce projet, les gens ne peuvent pas vérifier le processus (seul le langage des artistes est valide). Cette « traduction » est également présente dans le projet contemporain de Ben Kinsmont, qui invite plusieurs familles à des conversations confidentielles et laisse ces participants « considérer cela comme une œuvre d'art » (*«嘘»*, New York & Paris, France, Éditions du Centre national de l'art et de l'image, 2004). Une série de dessins prouve que cela s'est produit, mais pour le contenu et la manière de parler, il n'y a aucune trace. Si l'on dit que Robert Barry et Susan Sontag ont laissé des traces de leur processus — bien sûr, incomplètes — à leur audience, alors Ben Kinsmont nous a fermés à la porte. Que les spectateurs ou les artistes ne connaissent rien de ce qui se passe, aide à l'effacement ou à l'incomplétude (Ben Kinsmont utilise le langage, Robert Barry libère une substance chimique), ces artistes ont renversé « l'expérience peut être traduite » — une croyance. L'absence de soutien rend impossible (pour les gens) de saisir l'œuvre dans son ensemble, ce qui prouve l'absence de traduisibilité. L'œuvre finit toujours par se dérober, ce qui est une partie de l'œuvre qui reste dans l'esprit.

Revenons à l'histoire de *Figure in the Carpet*. En fait, le narrateur n'est pas seul à chercher la solution, avec lui se trouvent Corvick, son ami et critique d'art reconnu, et Gwendolen Erme, son épouse et fiancée de Corvick. Après des années d'enquête, Corvick affirme avoir découvert le motif dans le tapis, il le confie à sa femme et ne le révélera que dans son dernier essai. Mais le récit, habilement orchestré par Henry James, organise la disparition de tous ceux qui se sont approchés du secret. Rien n'a donc permis au narrateur de déchiffrer l'énigme, et ce malgré les indices laissés par ses deux comparses et Vereker lui-même. Le lecteur - qui n'a pas accès aux écrits du romancier - accompagne le narrateur dans sa frustration, ses égarements, sa lucidité. Tout concourt d'ailleurs à confondre la figure fictive de Vereker avec celle du romancier Henry James. Si l'œuvre affirme de toute part sa « récalcitrance », il nous appartient pourtant de débusquer ce motif dans le tapis à partir des fragments épars, incomplets, lacunaires que l'auteur (ici Henry James) veut bien nous concéder.

En 2004 et 2006, Mario Garcia Torres joue cette posture herméneutique face à l'œuvre. Présentée sous la forme de trente-six diapositives, l'œuvre de Garcia Torres retrace la persévérance avec laquelle l'artiste mexicain tente de lever l'un des secrets les mieux gardés de l'art conceptuel. En 1969, Barry demande aux étudiants de réaliser une œuvre collective et de s'engager à ne pas la divulguer, précisant que l'œuvre existera tant que l'idée sera maintenue secrète. 40 ans plus tard, Garcia Torres part à la recherche des anciens étudiants et tente de reconstituer ce qui s'est passé cet automne là à Halifax. Comme pour le secret de Vereker, l'énigme ne sera pas levée. Loin de détruire l'œuvre en révélant son principe, le geste de Garcia Torres en approfondit la logique souterraine en renouant le dialogue et l'échange avec les anciens étudiants, ce qui constituait une

qualité intrinsèque du projet de Barry. L'approche de Mario Garcia Torres face à l'œuvre n'est pas non plus sans évoquer le parcours initiatique de Thomas dans *Blow-up* (1966), du cinéaste italien Michelangelo Antonioni. Le long métrage suit vingt-quatre heures de la vie d'un photographe qui entrevoit dans ses agrandissements la possibilité d'un meurtre. Si l'enquête n'aboutit pas, du moins pas à l'entière satisfaction du lecteur de polar, notre rapport aux images est ici questionné de manière contradictoire: l'acceptation du mystère clôture en effet le film d'Antonioni, mais la recherche, apportant son lot de réponses défailtantes ou ambivalentes, n'en demeure pas moins féconde. Elle rappelle combien l'image chez Antonioni, ou l'œuvre d'art plus largement chez Garcia Torres, affirment leur part d'intraduisibilité.

Aussi, lorsque Dora Garcia énonce le protocole suivant: «*La clef de la chambre fermée appartient à [l'artiste]. Ouvrir et entrer dans la chambre fermée signifie détruire l'œuvre*», elle annexe une partie de l'espace d'exposition et le soustrait au regard. En nous maintenant au seuil d'une pièce devenue inaccessible, elle semble rejouer ironiquement ce mystère. Une part irrécupérable de l'œuvre semble me tenir à la porte. Mais le contenu

给悬疑小说迷们带去完全的满足,但在此以矛盾的手法对人与图像之间的关系提出了质疑:安东尼奥尼的影片固然以众人对无解之谜的接受而收尾告终,但调查过程带来一连串不甚完美或自相矛盾的答案,却也饱含哲理发人深省。它提醒人们,安东尼奥尼电影中那些难以驯服的图像、或者说托雷斯的作品,究竟在多大程度上挑衅了观众那种对于了如指掌的渴望。

因此,当西班牙艺术家朵拉·加西亚提出“关闭的房间的钥匙属于(艺术家),开启房门而进入房间意味着毁灭作品”的原则时,她关闭了展览空间的一部分并将其撤离出观众的视线。艺术家将观众挡在无法进入的房间之外,似乎再次嘲讽般地玩起了神秘感。作品中不可企及的一部分似乎将我拒之门外,但反锁在房间里的内容(与维瑞克藏匿的秘密如出一辙),不正在于“秘密的缺失”亦或者“秘密的神秘化”之中吗?因而当揭示真相的欲望始终无法得到满足,便驱使我不厌其烦地走向紧闭的房门。《关闭的房间》

- 3 -
Dora García
Il y a un trou dans le réel, 2014
Lettrage, dimensions variables
Courtesy Galerie Michel Rein (Brussel)

朵拉·加西亚
《真实之中有个洞》
2014年,字母,尺寸可变

