

ACTES DU COLLOQUE 2015

Institut Jurassien des Sciences,
des Lettres et des Arts (IJSLA)

RÉMY ZAUGG LITTÉRATEUR

André Wyss

Je n'ai pas voulu traiter de Rémy Zaugg essayiste, même si son œuvre est abondante dans le domaine de la prose d'idées, ni de Rémy Zaugg écrivain, bien que je sois persuadé du grand talent de Zaugg dans une écriture marquée par la rhétorique et par l'attention au style. J'ai opté pour le terme « littérateur ». Je voudrais en donner deux raisons sous forme de préambule.

Premièrement, à propos du tableau, variante de ceux que l'on peut voir dans le film de Claude Stadelmann, *Vice/Versa*, QUAND FONDRA LA NEIGE OÙ IRA LE BLANC (voir p. 24), la critique d'art Béatrice Josse écrit que par ses jeux de langage, « Zaugg décuple nos capacités d'appréhension de l'art. Face à cette œuvre, le silence est rompu car nous nous entendons penser. »¹ Remarquable intuition critique, et qui donne à penser, elle aussi ! Et indéniablement, la phrase de Zaugg est d'un poète qui a compris que l'image elle aussi donne à penser.

Secondement, en 2000, appelé à participer à l'élaboration d'un nouveau musée à Nuremberg, Zaugg fait inscrire quatre phrases en creux dans les murs mêmes en béton du bâtiment, dont ces deux-ci : EIN HAUS, EIN WORT, EINE BIBLIOTHEK (une maison, un mot, une bibliothèque) et EIN WERK, EIN MENSCH, EIN WAHRNEHMEN (une

œuvre, un être humain, une perception). La formule « un x, un y, un z » n'a été utilisée par Zaugg qu'à cette occasion. Il paraît donc évident, vu que cette inscription se lit à Nuremberg, que cette formule fonctionne en référence avec le sinistre « Ein Volk, ein Reich, ein Führer ». À ceux qui l'ont fait remarquer amèrement, l'artiste a rétorqué que le slogan nazi exprimait une sombre fatalité, alors que ses triades expriment le moment dialectique d'une action impossible à accomplir complètement.

La référence au slogan hitlérien est très habile d'un point de vue rhétorique ; la réécriture d'une triade sinistre et fermée en une triade ouverte et riche de possibilités de signification manifeste un sens aigu des pouvoirs de la parole envisagée d'un point de vue littéraire ; la réponse aux critiques dénote une intelligence analytique hors du commun et la pertinence d'une pensée toujours active. Ce travail de Zaugg à Nuremberg, cinq ans avant sa mort, atteste aussi de la fidélité d'un homme à ses principes et je note avec admiration que notre artiste/littérateur trouve dans la triade EIN WERK, EIN MENSCH, EIN WAHRNEMEN une synthèse fulgurante de tout son travail d'artiste et de penseur. Au visiteur qui entre dans le musée, il dit qu'il est un homme, que son devoir devant les œuvres est de les percevoir, et aussi qu'à chaque œuvre pour chaque homme, l'expérience de la perception est unique et à renouveler, sans qu'on puisse apporter une fin à ce processus.

Indéniablement, les deux œuvres que nous venons de citer sont d'un homme qui sait le pouvoir des mots, de l'image et du rythme, mais la « littérature » qu'il produit reste celle d'un artiste.

Sous ce rapport, le premier aspect qui m'intéresse chez l'artiste littérateur est la confusion voulue et conséquente entre la production écrite et la production plastique et qui fait que le peintre Zaugg est littérateur quand le littérateur Zaugg ne cesse pas d'être artiste.

Le livre qu'il a écrit sur les six cubes d'acier de Donald Judd, livre intitulé très littérairement *La ruse de l'innocence*², et qui consiste en une approche longue, lente, systématique, infiniment détaillée d'une sculpture à voir au musée de Bâle, ce livre qui constitue plus qu'aucun autre un essai, fait d'une prose d'essayiste confirmé, ce livre donc, qui est un livre et rien d'autre qu'un livre, a été exposé en tant que sculpture, ou du moins en lieu et place d'une sculpture, lors d'une exposition collective dans l'espace public à Münster : cela veut dire qu'aux yeux de l'auteur et artiste, l'appréhension textuelle d'une sculpture, quand elle est poussée à l'extrême, vaut comme équivalent de cette sculpture. Mais cet équivalent prétendu demandait à être lu pour

**ET SI,
LORSQUE JE LE VOIS,
LE TABLEAU
N'EXISTAIT PAS ENCORE,
MAIS ATTENDAIT
D'ÊTRE CONSTITUÉ.**

fig.1 Page extraite de *Le tableau te constitue et tu constitues le tableau*, © Kunstmuseum Luzern.

simplement exister. Aussi le livre était-il déposé dans les bibliothèques et les nombreuses librairies de Münster, ville signalée par Zaugg comme universitaire, donc riche en lecteurs potentiels de cette sculpture textuelle!

À l'inverse, le catalogue de l'exposition intitulée *Réflexions sur et d'une feuille de papier* est fait de planches exclusivement, mais c'est un livre organisé en chapitres. Les 150 dernières feuilles du catalogue sont intitulées «Notes» et sont considérées comme des notes de bas de page. Rainer Borgemeister écrit que «Rémy Zaugg a même parlé à ce propos d'un roman sur l'histoire de la peinture moderne. Le point de vue essayiste de cette œuvre s'exprime dans sa systématisation»³.

Un ouvrage tel que *Le tableau te constitue et tu constitues le tableau*⁴ contient beaucoup de texte, et donc plus de «littérature» que de peinture, car il est fait uniquement de projets de tableaux, mais dont l'idée du tableau ne s'observe que dans ceci que les textes en question sont insérés dans un cadre. Il est assez étrange que ce qui devait devenir des tableaux ait été conçu comme pouvant donner un livre.

**TU CONSTITUES
LE TABLEAU
ET
LE TABLEAU
TE CONSTITUE.**

fig.2 Page extraite de *Le tableau te constitue et tu constitues le tableau*, © Kunstmuseum Luzern.

Les images que l'on voit en figures 1 et 2 sont bien des pages du livre, et non des tableaux. Ce sont des «projets graphiques» de tableaux, et cette notion de «projet graphique» est étonnante, s'agissant essentiellement de mots écrits dans un certain caractère (le Frutiger Univers extra gras) et disposés d'une certaine façon sur la page. Projets singuliers. On comprendra tout à la fin de mon propos pourquoi la notion même de «projet graphique» m'étonne.

«*Tu constitues le tableau et le tableau te constitue*» est aussi le texte d'une des pages/tableaux (fig.2). Tableau programmatique qui ramasse en une formule frappante toute la dialectique zauggienne, ici dans le rapport ambigu et interchangeable qu'entretiennent le peintre et le percevant. Livre programmatique, naturellement, du fait que bien des pages se réaliseront encore en tableaux.

Livre programmatique surtout par la brévisissime déclaration liminaire qui signale en quelques lignes très claires que tous ces projets de tableaux que ces pages font défiler, et du coup tous les tableaux qui sont issus de ces projets, découlent d'une seule toile de Zaugg. Voici ces lignes: «Les projets graphiques de tableaux présentés dans

ce livre datent des années 1986 à 1990. Leur auteur était et est encore obnubilé par un tableau qu'il avait réalisé vers 1974 : sur une toile de lin apprêtée d'un enduit blanchâtre et tendue sur un châssis – lieu traditionnel de la peinture – avaient été appliquées puis poncées successivement d'innombrables fines couches de peinture du ton de l'apprêt, et ceci jusqu'à ce que fût obtenue la vacuité d'une surface lisse libre d'information visuelle et picturale familière ».

La photographie tenterait vainement de donner une idée de ce tableau obnubilant. Je préfère qu'on se le représente par ce texte, qu'on prenne le temps de relire cette phrase, d'en goûter la précision dans la sobriété, d'y admirer l'exactitude de chaque mot, qu'il soit technique ou qu'il manifeste une abstraction, comme si cette phrase avait, autant que le tableau fondateur, été polie et repolie jusqu'à la transparence parfaite, mais combien riche d'implications.

Or il se trouve que tous les thèmes qui seront traités dans toutes les séries ultérieures de Zaugg, les séries *Une feuille de papier*, *Le singe peintre*, *Für ein Bild*, *Tableau aveugle*, *Perçois*, *De la cécité*, *De la mort*, tous les thèmes sont ici en germe, ce qui fait de cette toile et du livre que nous avons évoqué les éléments vraiment fondateurs de toute la production de Zaugg à partir de la date de ce livre (1991), fondateurs de son œuvre peinte, en tant qu'elle est œuvre plasticolittéraire et en tant qu'elle est incitation permanente à une réflexion sur ce qu'est l'acte de la perception et une réflexion sur ce que cet acte induit pour notre rapport à l'œuvre d'art.

Certes, dire cela, c'est tenir le langage de l'historien de l'art, que je ne suis pas. Dans la perspective qui est la mienne, je voudrais finir cette partie de mon exposé en disant que, par leur ensemble, ces prétendus projets graphiques constituent un livre, divisé lui aussi en chapitres, comme le catalogue dont j'ai parlé, et que ce livre peut se lire. Certes, la négativité des thématiques abordées en rend la lecture déprimante ; mais par une rhétorique de la répétition, de la variation, voire de la litanie, par une rhétorique de l'abondance faite de brièvetés successives, c'est un recueil de textes dont le laconisme n'a pas beaucoup d'exemples dans nos littératures occidentales. L'essentiel vient pourtant maintenant : cet ensemble de textes prend toute sa signification si, et seulement si on pense que tous ces projets graphiques sont des réflexions faites à partir du tableau obnubilant et que tous les tableaux qui en sortiront émaneront de ce tableau obnubilant. C'est dire que l'essentiel de la production picturale de Rémy

Zaugg émane d'un tableau blanc et de la méditation langagière sans fin qu'il a engagée. Peintre littérateur, littérateur peintre : on ne peut sortir de cette aporie fascinante.

On sait bien qu'à partir d'une certaine date, les tableaux reçoivent du texte, qu'à partir d'une autre date, ces textes seront toujours dans la même police typographique (Frutiger Univers extragras) ; c'est tellement vrai que lorsqu'un tableau, dans une série, n'en comporte pas, c'est significatif, les mots manquent, leur absence est signalée. Le fait de l'utilisation tout à fait exclusive d'un certain caractère, c'est encore une marque de l'importance de la lettre dans l'œuvre de ce peintre littérateur. Cette police est tellement lisible, tellement neutre, tellement impersonnelle, tellement non marquée qu'elle est une écriture anonyme ; mais par son emploi récurrent, exclusif et comme obsessionnel, elle est aussi la signature d'un artiste. Je veux dire que le traçage de textes sur des œuvres, ou que le traçage en tant qu'œuvre est la signature de Zaugg et qu'en même temps il importe que le lecteur (ou le percevant) ne s'arrête pas à la lettre en tant que lettre, même si cette lettre est une forme, comme l'a rappelé Michèle Zaugg-Röthlisberger dans le film de Claude Stadelmann, mais que cette lettre et les mots et les phrases qu'elle compose conduisent à un sens et à de la pensée.

Certaines œuvres ne sont plus que du texte, étant réduites, si on peut employer ce terme, au texte : les VOIR MORT exposés en lettres de néon à Bienne et ailleurs, les MOI, LE MONDE, JE TE VOIS exposés dans toutes sortes d'endroits, sur plusieurs bâtiments et dans plusieurs langues, les mots décrivant leur environnement sur des ponts ou dans des passages commerciaux, les phrases écrites directement (sans cadres) sur la surface bleue du vaste mur intérieur porteur d'une entreprise chimique bâloise. Ces textes restent néanmoins des œuvres d'art, par le fait de leur support, de leur mode de composition, de leur intention, de leur exposition dans l'espace public.

Quand Zaugg aligne tous ces mots plus ou moins significatifs, mais aussi tout à fait redondants par rapport à l'environnement proche ou lointain de l'œuvre, et qu'il fait cela sur des objets qui ne sont pas des tableaux, est-il artiste seulement ? Il use des mots avant toute chose. On peut se poser à plus forte raison cette question à propos des mots affichés dans un centre commercial comme des espèces d'enseignes. Sur un pont ou dans tout autre espace public, ces mots désignent des réalités auxquelles ne font plus attention ceux qui passent par là ; l'énonciateur voudrait leur rendre cette conscience. Mais ce travail de

l'artiste, c'est alors celui-là même du poète, dont les mots font voir le monde autrement. Paul Klee avait écrit: «L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible»⁵. C'est aussi la tâche que s'assigne souvent la littérature, et tout particulièrement la poésie. Chez Zaugg, cela pourrait se paraphraser ainsi: «L'art ne reproduit pas ce qui est perçu, il fait percevoir», et on voit bien que c'est par le langage que l'artiste nous fait ici percevoir.

Mais alors, le mot, la phrase, le poème bref ne sont pas inscrits sur la page d'un livre, ils ont comme support une toile faite peinture, ou – c'est plus étrange – ils se disent sur des supports dont ce n'est pas la fonction que de porter des mots: un pont, le mur intérieur ou extérieur d'un bâtiment, ou encore un chemin, comme aux Archives d'État du canton de Bâle - Ville (fig. 3):



fig. 3 Chemin d'accès des Archives d'état du canton de Bâle-Ville, 1999.

LE TOIT / L'ARBRE / LE CHIEN / LE MANGER / L'AIR / DEVIENT
LA FORÊT / LA COLLINE / LA VALLÉE / LE RUISSEAU / LE DOMAINE /
DEVIENT LE CARREFOUR / LA PLACE / LE LOGEMENT /
LA CORBEILLE À PAPIER / DEVIENT L'ESTOMAC / LE FOIE /
LE CERVEAU / L'INTESTIN / DEVIENT...

Ici, la pensée paradoxale de Zaugg s'exprime à deux niveaux: d'une part il mentionne entre autres choses des éléments naturels, alors qu'on est dans la culture, s'agissant d'archives; d'autre part, alors que le chemin conduit vers l'endroit où sont conservées les traces laissées par le passé, il répète la forme verbale «devient» (notez le singulier, ce qui veut dire que chaque mot est successivement le sujet du verbe) et il intitule son œuvre *Im Werden* (En devenir).

Les deux derniers projets de Rémy Zaugg dans l'espace public ne sont pas mentionnés dans le livre de Gerhard Mack. Ils sont pourtant

du plus grand intérêt, mais ils n'étaient encore qu'à l'état de projets quand le livre a été conçu, et ont été terminés après la mort de l'artiste.

Le projet du lavoir de Blessey (F), qui paraît peu ambitieux (on dit pourtant qu'il a duré sept ans), vaut pour la simplicité des moyens utilisés et pour l'aspect idyllique et poétique des quelques mots qui sont écrits dans le béton, finement inséré dans un paysage bucolique. Comme pour les ponts de Hambourg et d'Arnhem, les mots sont suggérés par le contexte spatial: ARBRE / MURMURE / CAILLOUX / REFLET / SAUVAGINE / RUISSEAU, ces mots ayant été choisis par les habitants du village.

Le plus étrange reste pour moi l'inscription d'une grande quantité de vocables sur la façade du parking construit par les architectes Weinmiller et Grossmann au centre de justice d'Aix-la-Chapelle (fig. 4). Le bâtiment est en immenses briques «lego» de béton rouge. Septante-deux briques de la façade principale comportent des mots de huit lettres (quelques-uns de sept), tous adjectifs, adverbes ou verbes à l'infinitif (à deux exceptions près).

Sur les autres façades, il y a très peu de mots; ils sont tous substantifs, dont ABRICOT / ASTÉROÏDE / FRAISES / LIÈVRE / CHOUETTE / MASSE / PAIN / CORBEILLE À PAIN / THÉIÈRE. Les quatre premiers de la liste occupent la même partie d'une des façades, étant superposés l'un à l'autre, et le seul point commun étant le nombre de leurs lettres (en allemand). Ces mots éparpillés donnent une idée de paix



fig. 4 Justizzentrum Aachen, projet 2004, réalisation 2007.

dans le lieu commun ou dans l'imagination; la logorrhée de la façade principale, en revanche, doit être une allégorie des discours sans fin qui se tiennent dans une cour de justice.

On entre dans ces listes et l'on n'en voudrait plus sortir. Je note en passant que plusieurs de ces mots ne figurent pas dans les dictionnaires usuels, même les plus gros, étant sans doute de nature dialectale, voire de création zauggienne. En les lisant comme du texte, on prend peu à peu conscience de la diversité des domaines auxquels ils se rattachent, et comme pour toute liste, on cherche le fil rouge. Il ne peut être que dans l'inconscient de chacun des lecteurs.

Revenons pour terminer à des choses plus connues: aux tableaux. Quand l'artiste écrit DOCH ICH, DAS BILD, ICH HÖRE DEM DUFT DES VEILCHENS ZU (ou dans sa version française: *Mais moi, l'image, j'écoute l'odeur de la violette* – ou dans une variante *J'observe le parfum de la violette*), il joue sur les synesthésies, mais ce n'est pas, je pense, pour faire un retour aux correspondances baudelairiennes, ni encore moins pour se faire symboliste attardé, c'est pour faire prendre conscience du caractère totalement individuel et de la multiplicité infinie des perceptions possibles.

C'est allié à cette infinité des perceptions que fonctionne le paradoxe permanent des énoncés de Zaugg. Le paradoxe, figure vraiment essentielle de la rhétorique et de la poésie zauggiennes, s'exprime la plupart du temps à propos de la relation du sujet au monde: UND HÄTTE SICH, SOBALD ICH DAS LICHT DER WELT ERBLICKTE, EIN TRAUM EINGESTELLT (et si, dès que j'ai vu la lumière du monde, un rêve s'était établi) STELL DIR VOR / WIR DIE WÖRTER / WIR SCHLIESSEN DIE AUGEN / UND DU MENSCH / DU KANNST DIR / NICHTS MEHR VORSTELLEN (Imagine, nous les mots, nous fermons les yeux et toi, l'homme, tu ne peux plus rien te représenter) – et je me demande si quelque poète a jamais eu cette intuition qu'au lieu que le monde soit ma représentation, je sois ce que les mots se représentent!

AND IF, AS SOON AS I BREATHE, THE BLUE OF THE SKY GREW THIN
ET SI, DÈS QUE JE RESPIRE, LE BLEU DU CIEL S'EFFAÇAIT, BLANCHISSAIT, PÂLISSAIT, SE RARÉFIAIT, JAUNISSAIT, BLÉMISSAIT, S'ÉVANOUISSAIT

ET SI, LORSQUE J'AGIS, JE N'ÉTAIS PLUS

ET SI, DÈS QUE JE PENSE, LE MONDE ME DEVENAIT ÉTRANGER
sont des variantes du même paradoxe, ou du même retournement.

Le plus mystérieux pour moi, je l'avoue, est cette hypothèse-ci: ET SI, LORSQUE JE PRENDS LA PAROLE, LE MONDE CESSAIT D'EXISTER. Peut-être faut-il comprendre que la puissance créatrice de la parole est telle que le monde que l'on produit par elle rend l'autre monde illusoire. La conviction de tous les artistes et de tous les poètes n'est-elle pas que l'œuvre d'art ou le texte poétique créent un véritable monde, plus vrai (selon Proust, par exemple) que la prétendue réalité, et qui du coup rend celle-ci illusoire?

Un dernier exemple de cette catégorie nous conduit vers la fin de mon propos. ET SI, DÈS QUE MOI LE TABLEAU J'OUVRE LES YEUX, TOI MONDE TU POUVAIS ME VOIR. Cette dernière assertion devrait être incluse dans la catégorie la plus nombreuse de ces paradoxes (qui sont parfois des apories, parfois des contresens, parfois des sophismes, toujours des singularités), celle qui concerne la thématique du regard et, très brutalement, celle de la cécité. ET MOI LE MONDE, JE TE VOIS (existe en plusieurs langues).

Cette série achève un parcours que nous avons vu commencer dans le livre *Le tableau te constitue et tu constitues le tableau*. Elle conjoint le thème toujours présent de la perception, le paradoxe toujours actif dans l'énoncé de toutes sortes de relations et l'ambiguïté conséquemment jouée de l'instance énonciatrice:

SCHAU, ICH BIN BLIND, SCHAU (existe en plusieurs langues)

Quand le tableau parle, qui parle? Qui énonce ces propos, le peintre derrière le tableau? le tableau? le monde? Il n'est pas rare en tous les cas que l'énoncé, depuis longtemps dans les peintures, comporte un « moi le tableau » ou un « moi le monde ». Quoi qu'il en soit, la tournure paradoxale implique toujours un énonciateur bien présent et une adresse pressante à quelqu'un. On a vu que Zaugg multiplie les impératifs – « regarde », « imagine » – qui forcent le rapport à l'allocutaire; qu'il multiplie les tournures hypothétiques (« et si ») suivies de ces conditionnels qui nous ont donné tant de fil à retordre quand nous avons appris l'allemand, et qui, plus sérieusement, nous impliquent dans une conjecture.

Ces gestes illocutoires associés à la tournure paradoxale et le fait que les énoncés portent sur des objets que l'on ne peut pas appréhender facilement, tout cela est de l'ordre d'un rapport poétique au monde. On aura été frappé comme moi par le fait que les énoncés que j'ai cités pour finir, et qui ne constituent pas un choix de ma part, développent la question du rapport avec le monde extérieur, avec la réalité.

J'ai trop cédé à la tentation de parler en critique littéraire des textes de Zaugg; c'est une attitude qui peut conduire à des impasses et surtout à des contresens. Parlant des tableaux de la série *Schau, ich bin blind, schau* dans une lettre à un galeriste, le peintre détaille les moyens techniques qu'il a utilisés pour rendre ces tableaux à la fois uniques et ayant l'air de produits industriels, puis il insiste sur le fait que ces tableaux sont presque impossibles à regarder. Ce disant, il donne un sens à la phrase *Regarde, je suis aveugle, regarde*, mais de manière absolument non explicite, et c'est à nous de comprendre alors quelle forme de rapport crucial il y a entre le texte en tant que texte, et les couleurs en tant que moyen d'expression, et le tableau en tant qu'expression artistique.

Gerhard Mack, l'auteur d'une importante monographie consacrée à Rémy Zaugg, écrite dans les derniers mois de la vie de l'artiste et sous son regard critique, a très bien parlé des deux séries *Vom Tod*; il en a très bien parlé dans la mesure où il les traite en tant que tableaux dans lesquels le texte est partie intégrante d'un projet pictural, alors qu'on pourrait le croire issu d'un carnet de notes et devenu simple support de la perception.

ET SI

LA MORT

J'ÉTAIS

«Chaque ligne doit pouvoir être lue seule. Et en même temps, chaque ligne doit aussi se fondre dans le mouvement général et les échos sonores de la phrase. Le jeu entre la phrase et les lignes reste ouvert. La mort s'approche, boiteuse. Drapée dans l'extravagance bariolée d'un manège de foire. Parée du kitsch bigarré d'une fête populaire. Maquillée à outrance avec les couleurs douces et acides des fêtes des morts mexicaines. Et pourtant, elle reste insaisissable. La suavité entêtée des couleurs, les entraves à la vision, les interférences, proposent une image perceptive de la dissolution de la perception et de la fin physique inéluctable»⁶.

Les intimes de l'œuvre de Zaugg ne se perdent ni ne se fourvoient dans la balance toujours si délicate entre du texte qui se proclame langage, qui donne à penser par les prestiges du langage et de la rhétorique – et des tableaux qui se proclament comme tableaux, qui agissent sur nous en tant qu'ils ont la force d'œuvres riches en moyens artistiques.

Mais dans le livre *Le tableau te constitue et tu constitues le tableau*, le même Gerhard Mack parle de publication de tableaux alors que ce qui est publié là, ce sont des projets de tableaux, et ce qui est publié est plus près du texte présenté sous une forme certes inhabituelle, que du tableau, dont nous savons maintenant quelle importance y ont la technique et la facture. Décidément, il est impossible de ranger les productions zauggiennes dans les cases habituelles de nos références culturelles, car la tension qui les caractérise les déplace incessamment d'une case à l'autre.

Aborder Zaugg sous l'aspect de la littérature, mais surtout du littérateur, du travailleur de la lettre, d'un penseur dont la pensée se déploie à partir du mot et toujours dans la compagnie du mot en tant que véritable muse, aborder Zaugg ainsi, c'est montrer de la façon la plus péremptoire, me semble-t-il, que son œuvre, peinte, écrite, conçue, réalisée, toujours euphoriquement et abondamment conçue, toujours abondamment réalisée, quelque difficile que puisse être parfois l'accouchement, que cette œuvre aux facettes si différentes est d'une cohérence extrême, que jusque dans cette cohérence même, cette œuvre est radicale et ne cesse de nous appeler.

NOTES

1. Cette phrase se trouve sur le site internet du FRAC, Lorraine :
<http://collection.fraclorraine.org/collection/showtext/585?lang=fr>.
Béatrice Josse en est la directrice.
2. Rémy Zaugg, *Ecrits complets, Volume 4 - La Ruse de l'innocence*, Dijon, les presses du réel, 2016.
3. Rémy Zaugg, *Réflexions sur et d'une feuille de papier*, Berlin, Cantz, 1993, p. 251.
4. Rémy Zaugg, *Le tableau te constitue et tu consatitues le tableau*, Kunstmuseum Luzern, Le Consortium Dijon, Wiener Secession, 1991-1993.
5. Paul Klee, « Credo du créateur », conférence de 1920 in *Théorie de l'art moderne*, trad. fr. P.-H. Gauthier, Paris, 1964, p. 34.
6. Gerhard Mack, *Rémy Zaugg, une monographie*, Luxembourg, Mudam, Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, 2006, p. 159.

**RÉMY ZAUGG
ET
L'EXPOSITION
NATIONALE
SUISSE**

POÉSIE, PROVOCATION, RIGUEUR

Fabrizio Sabelli

Le texte ci-dessous est une transcription réalisée par l'éditeur de la conférence prononcée par Fabrizio Sabelli lors du colloque de l'IJSLA. Il est publié avec l'aimable autorisation de l'auteur. Nous le faisons suivre, en illustration et avec l'aimable autorisation du quotidien Le Temps, Lausanne, d'un entretien avec Rémy Zaugg mené par les journalistes Ludovic Rocchi et Christine Salvadé et publié le 23 février 1996 dans le journal Le Nouveau Quotidien. Comme l'intervention de Fabrizio Sabelli, l'entretien porte sur l'Exposition nationale suisse projetée sous le nom d'Expo 01 et réalisée en 2002 sous celui d'EXPO 02.

Je ne suis ni historien de l'art, ni critique d'art, c'est en autodidacte que j'apprécie l'univers de la peinture et des arts; je n'ai pas d'autorité pour parler de Rémy Zaugg, mais puisque j'ai collaboré occasionnellement avec lui, en particulier dans le cadre d'une réflexion sur l'exposition nationale suisse EXPO 02, j'ai convoqué mes souvenirs pour vous proposer quelques pistes de réflexion.

J'ai fermé les yeux et fait ce qu'on appelle une fouille dans les archives de ma mémoire. C'est une expérience fantastique à faire, mais

difficile; il faut savoir dépouiller nos archives, aller gratter dans les documents qui y sont rangés. Des images me sont alors apparues, des mots, des expressions, la voix et le visage de Rémy, ses yeux surtout.

Actuellement, je travaille sur l'amitié, l'amitié en tant que valeur – un peu abandonnée par la culture de l'économie de marché puisque c'est la concurrence, la compétition, la lutte qui priment alors que l'amitié est passée au deuxième plan. J'ai donc cherché à savoir si l'amitié était pour quelque chose dans mon rapport avec Rémy Zaugg.

C'était en 1996. Pendant les quelques semaines que nous avons partagées pour produire un rapport préliminaire imaginant un contenu à l'Exposition nationale, nous étions quatre: Jacques Hainard, Francis Matthey, Rémy Zaugg et moi-même¹. «Déraisonnant» en toute liberté, nous fouillions la culture contemporaine pour essayer de définir quelques concepts-clés. Pendant que nous faisons cet exercice, j'ai perçu que nous nous sentions amis, on travaillait en tant que copains. Ainsi, même ma relation avec Rémy Zaugg, bien qu'elle ait été brève (parce que c'était quelques semaines seulement), était amicale: c'était comme si on se connaissait depuis toujours. Pourtant, ce n'est pas le portrait qu'on fait de lui, mais moi, au contraire, j'ai eu cette expérience humaine étrange, extrêmement intéressante, et qui m'a beaucoup enrichi.

Après avoir fouillé les archives dans ma tête, j'ai consulté mes cartons, les archives physiques, où j'ai gardé un peu de mon matériel, à la recherche de quelque chose dans mes carnets de notes de cette époque, quelque chose qui pourrait m'aider à m'entretenir avec vous. J'ai eu de la chance, j'ai trouvé le carnet dans lequel j'avais noté quelques phrases, quelques idées qui étaient sorties, quelques projets même, mais tout à fait loufoques et extravagants; la manière même dont je les ai transcrits les rend incompréhensibles à quiconque voudrait lire ces notes. Parfois, les expressions devaient être interprétées au deuxième, troisième degré, mais on les laissait voler comme ça entre nous, on en discutait comme dans une partie de ping-pong et ça donnait quelque chose de complètement délirant; c'est ce qui m'a le plus impressionné dans ces séances de travail.

J'ai donc fait le joint entre les archives de la mémoire, où j'avais des images, et mon carnet, où j'avais des mots. Cela m'a aidé à revivre ces expériences avec mes copains et surtout à mieux me rendre compte que Rémy a été une personne tout à fait autre que celle qu'on décrit habituellement. Il m'a paru quelqu'un de secret, mais différent en fonction de la relation qu'il entretenait avec les personnes avec qui il travaillait.

Je traduis maintenant en trois points simples mais qui me semblent fondamentaux ce que j'ai pu comprendre non seulement de l'artiste, mais aussi de l'homme Zaugg. Le premier point, je l'appelle **évasion poétique**. Le but de cette Exposition nationale était de parler aux Suisses – ce n'était pas une exposition mondiale, internationale, c'était une exposition nationale – et nous voulions nous adresser au peuple d'abord, mais non en idéologues, ni en sociologues, ni en philosophes : il fallait faire de la poésie.

Situons cela dans le contexte : c'était il y a vingt ans, en 1996, c'était l'heure de la « nouvelle économie » ; c'était le programme de vérité de l'époque, comme maintenant nous avons les start-up. Chaque période a son « programme de vérité », comme nous disons en anthropologie, qui est une sorte de mythe éphémère que le pouvoir crée pour canaliser les énergies, les esprits et les connaissances des gens. La nouvelle économie était donc le boum à l'époque ; il y avait une sorte d'euphorie sur les perspectives d'avenir.

Une des expressions que j'avais notées est la suivante : « La Suisse est une cloche de cristal ouatée en son intérieur ». Et à l'intérieur de cet abri symbolique, il y a un peuple qui se sent heureux, satisfait de lui-même ; après tout, il n'y avait pas besoin de se remettre en question avec une exposition nationale. C'était donc ça notre débat : il fallait percer cette cloche de cristal ouatée. Avec quoi ? Avec des mots ! Les mots étaient l'instrument-clé à travers lequel on aurait pu inventer une exposition nationale.

Nous arrivons ainsi à l'engagement artistique de Rémy Zaugg. Je me souviens de cette expression que j'avais forgée : des « ailes attrape-cœurs » – à l'époque, je venais de relire le livre de Salinger. Des ailes attrape-cœurs, c'était une métaphore associée aux mots qui devaient percer cette cloche ; l'idée était de forger des mots, des « mots bons à penser » disait Hainard, une manière unique de « dire les dires », ajoutait-il. Une manière toujours inachevée, et même impossible, d'aboutir à un signifié unique, au risque de tomber dans l'idéologie. On est alors en pleine poésie.

Le poète est l'essence même de l'homme ; cette dimension poétique de Rémy, je l'ai ressentie dès le début. Certes, elle était souvent cachée par la rigueur et par d'autres aspects un peu plus violents de son caractère et de son tempérament, mais, à mon avis, c'était un grand poète. Il parlait de brèches poétiques – encore une métaphore. Toutes nos discussions naviguaient autour de cette utilisation plus ou moins métaphorique du langage : ce n'était pas aux auteurs de construire

l'expo, il fallait renvoyer cette tâche au lecteur, c'était là le grand défi. Vous imaginez pourquoi notre projet n'a pas abouti. L'Expo nationale aurait été l'œuvre poétique de tout le peuple suisse. Si les mots, la signification étaient ouverts, l'interprétation des mots allait être renvoyée aux récepteurs du message. Voilà pour la dimension poétique.

Le deuxième point dont j'aimerais vous parler, qui caractérise pour moi le mieux son œuvre, c'est la **provocation culturelle**. Rémy Zaugg était un vrai provocateur. Ce n'était pas quelque chose d'agressif ou de superficiel, c'était au contraire une provocation élégante, discrète, d'une finesse incroyable. En voici un exemple : **FIGURE-TOI, J'OUVRE LES YEUX ET LE MONDE ME VOIT**. Ce n'est pas seulement un mot ou une phrase sur un tableau, c'est une provocation. Ça demande à celui qui lit de se pencher dessus. Il peut refuser de le faire ; il restera un brave consommateur, quelqu'un qui veut être rassuré, qui ne veut pas se remettre en question, qui ne veut pas penser, puisqu'il pense que penser est un acte peut-être trop compliqué. Toutefois, pour celui qui est disposé à réfléchir un moment, une phrase pareille est une flèche épouvantable. C'est des « ailes attrape-cœurs » : à ce niveau, les mots deviennent une matière presque physique qui envahit l'esprit et l'esprit doit réagir.

Cette provocation est un appel. À mon sens, ce trait se rencontre également dans les œuvres de Banksy – dont je trouve certaines magnifiques. L'intérêt de Banksy est d'avoir une réponse à ses interpellations ; c'est une provocation qui demande une réaction ; mais ce ne sont pas des provocations élégantes, ce sont des provocations de *graffitario*, comme on dit en italien. J'ai rencontré à Rome, où je vis, le plus influent critique d'art du moment en Italie ; il m'a résumé son jugement sur l'œuvre de Zaugg avec les mots suivants : « E un graffitario aristocratico ! » L'incursion que Rémy faisait sur notre monde avec des mots nécessitait une réaction de notre part. Ses tableaux étaient des instruments de communication, des instruments d'appel : Je t'envoie à la figure un coup.

Bien sûr, l'analogie avec Banksy peut paraître inadéquate, mais c'est ce que je devinais pendant ces journées de travail sur l'Exposition nationale. « Voyons comment ils réagissent quand je dis ça » : Rémy répétait souvent cette phrase. Comment le peuple suisse réagit-il à notre interpellation poétique ? Et qui dit poésie, dit en même temps amour ; un acte poétique adressé au peuple est un acte d'amour. Ce n'est pas une injonction, c'est un cadeau que l'on fait et qui demande

une réponse. C'est le don et le contre-don : je te frappe parce qu'au fond, je t'aime.

Rémy Zaugg était un homme affectif et pas seulement un intransigeant. Le résultat de notre travail passait par la complicité entre nous quatre, par l'effort mutuellement consenti de se comprendre et de mettre en commun nos idées et nos intuitions. Cela exigeait aussi de ne pas tuer une idée parce que, à ce moment-là, la communication ne s'effectuait plus et que le travail n'avancait plus. C'était un acte d'amitié, parfois même un acte d'amour.

Le troisième aspect est ce que j'appelle la **rigueur formelle**. Ce n'est pas de l'intransigeance, c'est de la rigueur. Une fois la clé trouvée, il fallait la mettre en place de manière parfaite. L'idée devait être transformée en œuvre et cette transformation exigeait un effort terrible, non seulement sur le choix des couleurs, mais sur la manière mathématique, rationnelle d'intervenir sur l'œuvre.

Il s'agit là, à mon avis, d'une incorporation de Rémy Zaugg à l'intérieur de la culture helvétique. Le peuple qui fait les choses les plus parfaites au monde, stéréotype ou non, c'est le peuple suisse. Rémy Zaugg a transposé ce plaisir de la chose bien faite. Pour moi, c'était un choc : je suis Romain, Italien, nous sommes l'opposé de la perfection, de l'œuvre parfaite ; nous faisons toujours du bricolage, l'imperfection fait partie du projet dans notre culture. Alors qu'en Suisse, à tous les niveaux, de l'artisan jusqu'au plombier en passant par le nettoyeur de rues, le travail doit être bien fait, impeccable. Cette passion pour la perfection dans la réalisation de ses œuvres devient presque obsessionnelle chez Rémy Zaugg ; Jacques Hainard le rappelle, il fallait refaire quatre fois, cinq fois, dix fois la même œuvre jusqu'à ce qu'elle soit vraiment conforme à ce que Zaugg voulait. Le sans-faute et sans faille fait partie de cette noblesse de l'art de Rémy Zaugg.

Si j'ai commencé à parler de Zaugg poète, je faisais référence au cerveau droit ; maintenant, je fais référence au cerveau gauche. Voilà un auteur où les deux cerveaux communiquent très bien, parce que s'il y a un créateur vraiment incroyable, c'est lui ; mais s'il y a en même temps quelqu'un qui est rigide et accroché à l'impératif des mathématiques et des calculs, c'est bien lui aussi. La valeur d'un artiste, c'est cette capacité d'être à la fois précis, parfait et, en même temps, fantaisiste et poète.

La grande force, la grande qualité de Rémy Zaugg, c'était la méthode ; la méthode est un concept très important (ce n'est pas parce que Descartes l'a promue), elle fait partie de n'importe quel processus de création ou de réalisation. Cette mise en place d'une série de capacités, qui vont de l'invention totale à la réaction parfois violente face au système en place. La violence que Rémy avait vis-à-vis du système était supérieure à celle de beaucoup d'enragés qui se sont manifestés récemment sur les places d'Europe. D'une part, il y avait cette envie de casser et, d'autre part, l'envie de dire poétiquement et d'exiger une réponse. Ça suppose une méthode extrêmement subtile. Certes, il y avait de ce caractère chez Francesco Borromini, un autre grand artiste suisse. Ce dernier était connu pour battre les ouvriers lorsqu'ils se trompaient ; si une brique avait une couleur légèrement différente de ce qui était prévu, c'était très violent. Chez Zaugg, il y avait la même exigence de rigueur.

En conclusion, on pourrait dire qu'il y a différentes manières de faire de la poésie. Le poète n'est pas seulement celui qui écrit des vers et qui se soumet à des règles ; c'est quelqu'un qui arrive, à travers la métaphore, à toucher le cœur humain. La poésie est un acte d'amour.

Rémy Zaugg était un homme qui avait besoin d'amour et qui l'exprimait à travers des gestes d'une richesse inouïe. Je t'envoie des mots, maintenant qu'est-ce que tu fais ? L'appel à l'autre est fondamental dans toute son œuvre. Malgré l'image qu'on en a, c'était l'homme le plus sociable qui existe, sachant capter chez celui qui observe ses œuvres la sensibilité la plus raffinée.

- 1. Jacques Hainard fut directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel et l'auteur de plusieurs collaborations aux travaux de Rémy Zaugg. Actif en politique, Francis Matthey fut notamment conseiller national et conseiller d'État du canton de Neuchâtel.

LE NOUVEAU QUOTIDIEN

entretien avec Rémy Zaugg
par Ludovic Rocchi et Christine Salvadé

54

LE NOUVEAU QUOTIDIEN 23.02.1996

L'INTERVIEW

Alors, Rémy Zaugg, vous réfléchissez depuis trente ans à l'Expo nationale?

Peintre, scénographe, parfois architecte, le jurassien Rémy Zaugg est un artiste entier. De sa maison près de Malbous, il a participé à la réflexion sur l'Expo 2001 en s'inspirant de sa longue expérience. Dialogue avec un praticien de l'art qui compte Paul Cézanne à ses côtés pour tenter de devenir un homme exemplaire.



« Pour Zaugg, l'art est une réflexion sur le monde, une réflexion sur l'homme et sur la société. Il est un homme qui aime réfléchir, qui aime poser des questions, qui aime chercher des réponses. Il est un homme qui aime travailler, qui aime créer, qui aime partager. Il est un homme qui aime vivre, qui aime respirer, qui aime sentir. Il est un homme qui aime être, qui aime exister, qui aime braver. Il est un homme qui aime tout, qui aime rien, qui aime tout et rien à la fois. Il est un homme qui aime être soi-même, qui aime être unique, qui aime être différent. Il est un homme qui aime être libre, qui aime être heureux, qui aime être aimé. Il est un homme qui aime être un homme. »

55

LE NOUVEAU QUOTIDIEN 23.02.1996

L'INTERVIEW

Un artiste en guerre contre l'autocensure

Paul Cézanne a été un grand maître de l'autocensure. Rémy Zaugg, lui, est un grand maître de la déconstruction. Dialogue avec un praticien de l'art qui compte Paul Cézanne à ses côtés pour tenter de devenir un homme exemplaire.

« Pour Zaugg, l'art est une réflexion sur le monde, une réflexion sur l'homme et sur la société. Il est un homme qui aime réfléchir, qui aime poser des questions, qui aime chercher des réponses. Il est un homme qui aime travailler, qui aime créer, qui aime partager. Il est un homme qui aime vivre, qui aime respirer, qui aime sentir. Il est un homme qui aime être, qui aime exister, qui aime braver. Il est un homme qui aime tout, qui aime rien, qui aime tout et rien à la fois. Il est un homme qui aime être soi-même, qui aime être unique, qui aime être différent. Il est un homme qui aime être libre, qui aime être heureux, qui aime être aimé. Il est un homme qui aime être un homme. »

56

LE NOUVEAU QUOTIDIEN 23.02.1996

L'INTERVIEW

TU N'ES PAS ENCORE ICI, REGARDE.

AUGENBLICKLICH IST ES BLIND.

Un homme qui aime réfléchir, qui aime poser des questions, qui aime chercher des réponses. Il est un homme qui aime travailler, qui aime créer, qui aime partager. Il est un homme qui aime vivre, qui aime respirer, qui aime sentir. Il est un homme qui aime être, qui aime exister, qui aime braver. Il est un homme qui aime tout, qui aime rien, qui aime tout et rien à la fois. Il est un homme qui aime être soi-même, qui aime être unique, qui aime être différent. Il est un homme qui aime être libre, qui aime être heureux, qui aime être aimé. Il est un homme qui aime être un homme.

57

LE NOUVEAU QUOTIDIEN 23.02.1996

L'INTERVIEW

Des soirs, je mets ma cravate, je frustre à mes nobles et en dérange.

Un homme qui aime réfléchir, qui aime poser des questions, qui aime chercher des réponses. Il est un homme qui aime travailler, qui aime créer, qui aime partager. Il est un homme qui aime vivre, qui aime respirer, qui aime sentir. Il est un homme qui aime être, qui aime exister, qui aime braver. Il est un homme qui aime tout, qui aime rien, qui aime tout et rien à la fois. Il est un homme qui aime être soi-même, qui aime être unique, qui aime être différent. Il est un homme qui aime être libre, qui aime être heureux, qui aime être aimé. Il est un homme qui aime être un homme.

58

LE NOUVEAU QUOTIDIEN 23.02.1996

L'INTERVIEW

Le correspondant étranger de 2001, c'est un démontrement et l'absence de linéarité

Un homme qui aime réfléchir, qui aime poser des questions, qui aime chercher des réponses. Il est un homme qui aime travailler, qui aime créer, qui aime partager. Il est un homme qui aime vivre, qui aime respirer, qui aime sentir. Il est un homme qui aime être, qui aime exister, qui aime braver. Il est un homme qui aime tout, qui aime rien, qui aime tout et rien à la fois. Il est un homme qui aime être soi-même, qui aime être unique, qui aime être différent. Il est un homme qui aime être libre, qui aime être heureux, qui aime être aimé. Il est un homme qui aime être un homme.

59

LE NOUVEAU QUOTIDIEN 23.02.1996

L'INTERVIEW

Le projet de l'Expo 2001

Un homme qui aime réfléchir, qui aime poser des questions, qui aime chercher des réponses. Il est un homme qui aime travailler, qui aime créer, qui aime partager. Il est un homme qui aime vivre, qui aime respirer, qui aime sentir. Il est un homme qui aime être, qui aime exister, qui aime braver. Il est un homme qui aime tout, qui aime rien, qui aime tout et rien à la fois. Il est un homme qui aime être soi-même, qui aime être unique, qui aime être différent. Il est un homme qui aime être libre, qui aime être heureux, qui aime être aimé. Il est un homme qui aime être un homme.

60

LE NOUVEAU QUOTIDIEN 23.02.1996

L'INTERVIEW

Le projet de l'Expo 2001

Un homme qui aime réfléchir, qui aime poser des questions, qui aime chercher des réponses. Il est un homme qui aime travailler, qui aime créer, qui aime partager. Il est un homme qui aime vivre, qui aime respirer, qui aime sentir. Il est un homme qui aime être, qui aime exister, qui aime braver. Il est un homme qui aime tout, qui aime rien, qui aime tout et rien à la fois. Il est un homme qui aime être soi-même, qui aime être unique, qui aime être différent. Il est un homme qui aime être libre, qui aime être heureux, qui aime être aimé. Il est un homme qui aime être un homme.

fig. 1 « Alors Rémy Zaugg, vous réfléchissez depuis trente ans à l'Expo nationale ? », entretien avec Rémy Zaugg par Ludovic Rocchi et Christine Salvadé, Le Nouveau Quotidien, 23.02.1996, pp. 34-35.

Alors, Rémy Zaugg, vous réfléchissez depuis trente ans à l'Expo nationale ?

Peintre, scénographe, parfois architecte, le Jurassien Rémy Zaugg est un artiste entier. De sa maison près de Mulhouse, il a participé à la réflexion sur l'Expo 2001 en s'inspirant de sa longue expérience.

Dialogue avec un praticien de l'art qui convie Paul Cézanne à sa table pour tenter de devenir un homme exemplaire.

LNQ – Rémy Zaugg, vous êtes né dans le Jura, vous l'avez quitté très jeune pour travailler à Bâle. Aujourd'hui, vous habitez près de Mulhouse et vous exposez vos tableaux en France, en Allemagne, aux Etats-Unis bien plus souvent qu'en Suisse. De quelle culture êtes-vous ?

R.Z. – Je pratique beaucoup les Allemands et la culture française. Les Français, moins... Il a fallu que je passe deux ans à Rome pour comprendre que j'étais du Nord des Alpes, comme les Autrichiens, les Hollandais, les Polonais, par hasard aussi les Suisses. Au Vatican, je me suis rendu compte que la religion catholique romaine avait gardé beaucoup des rites de l'Empire romain. Je me sens plus proche du christianisme à la Luther, plus respectueux de l'homme. Ici à Mulhouse, je suis à la maison. En montant sur un sapin, je verrais le clocher de Courgenay, mon village natal du canton du Jura. Pour moi, la frontière est artificielle. À l'école dans le Jura, on ne m'a jamais emmené chez mon collègue Courbet à Ornans dans le Jura français. C'est scandaleux.

Quels liens avez-vous gardés avec la Suisse romande ?

J'en ai peu gardé. Quand je l'ai quittée, la Suisse romande était une province de la province française. Dans les années 60, il ne s'y passait jamais rien côté arts plastiques. À Bâle, il y avait la Kunsthalle. Si j'avais été footballeur, je serais allé au Real Madrid. Je ne serais pas non plus resté à Courgenay.

Cette distance critique ne vous a pas empêché de figurer parmi les rares créateurs invités à plancher sur le contenu du projet d'Exposition nationale des lacs de Neuchâtel, Bienne et Morat. Pourquoi vous y êtes-vous intéressé ?

Pour l'instant, je n'ai fait que livrer une petite étude avec l'anthropologue genevois Fabrizio Sabelli et mon ami l'ethnologue neuchâtelois Jacques Hainard. C'est Hainard qui m'y a encouragé. Ensemble, nous parlions déjà de concept d'expositions dans les années 60 lorsqu'il était au Musée

d'ethnographie à Bâle. Une expo, ce n'est pas un produit fini, c'est un processus. Ce serait une chance inouïe de considérer l'Expo nationale comme un laboratoire où tous les points de vue exemplaires pourraient s'exprimer. Mais je ne sais pas ce que les Suisses ont à dire. Et je ne veux pas me mettre à leur place. Je n'ai rien inventé spécialement pour l'Expo nationale. Le délai imparti – un mois l'automne dernier – était trop court. Je me suis servi de la réflexion que je développe depuis des années autour de la manière générale de concevoir une exposition. J'étais étonné de pouvoir étendre ce concept à un pays. Même s'il est tout petit.

Peu de personnes connaissent ce parcours artistique. Parlons-en. Vous êtes d'abord un peintre. Comment avez-vous acquis votre formation ?

Je me suis très vite mis à mon compte.

C'est vrai, votre œuvre est très personnelle. Presque autarcique. On ne sent l'influence de personne. Pourtant, vous devez avoir eu des maîtres ?

J'ai toujours fait ce que bon me semble. J'ai étudié la syntaxe de la peinture et sa tradition. J'ai voulu apprendre ce langage, devenu mon moyen d'expression. Naturellement, je suis tombé sur Rembrandt, Giotto, Matisse. Plus tard sur Cézanne.

Vite dit, vous peignez des mots, en noir, en blanc, en gris, sur un support dans les mêmes tons. Parallèlement, vous êtes l'auteur d'ouvrages théoriques. L'écriture ne vous aurait-elle pas suffi comme moyen d'expression ?

Vous ne demandez pas à un footballeur pourquoi il a choisi le football. Moi, je suis un artiste. J'écris parfois pour mettre des idées au clair, mais sans prétention littéraire. Mon mode d'expression est la peinture. Un artiste, c'est quelqu'un qui essaie d'étendre sa conscience, dans le sens allemand de *Bewusstsein*. Un être, donc, avec le moins de préjugés possibles. L'architecte et théoricien Léon Battista Alberti, au XV^e siècle, expliquait comment faire un tableau à l'aide de la perspective. Moi, au XX^e siècle, je ne peux plus expliquer au monde comment faire un tableau. En revanche, je peux expliquer comment percevoir un tableau. Et par-delà, percevoir le monde. La peinture m'aide à réfléchir sur les choses très élémentaires. Elle est pour moi simplement un moyen d'élargir et d'affiner la perception. L'art n'est qu'un instrument, au même titre qu'un marteau pour enfoncer un clou. Ce qui m'intéresse, c'est de rechercher l'exemplarité. Pour être exemplaire, il faut se lever tôt, bosser toute la journée, et se coucher tard. Cézanne était un artiste exemplaire. Il reste

une référence pour moi. Des soirs, je mets ma cravate, une chemise blanche, je dresse le couvert, Cézanne sonne, je l'invite à ma table et on discute. C'est comme ça que j'apprends.

C'est quoi, un homme exemplaire ?

Un homme qu'on peut prendre en exemple. Évidemment, ce n'est pas Moi qui décide si je suis exemplaire, ce sont les autres. L'exemplarité est liée à l'histoire. Un physicien ne peut être pris en exemple aujourd'hui en étudiant la combustion de la bougie. S'il y avait un musée des types exemplaires, c'est-à-dire des gens authentiques, j'y mettrais Cézanne... Jean-Paul Sartre... mais je ne pense pas qu'il y aurait de politicien.

Pourquoi ?

Vous avez déjà entendu un homme politique dire à la télévision : « Excusez-moi, ce problème-là m'échappe complètement » ? Jamais ! Ils sont inintéressants. Ce sont des personnages de théâtre, assez médiocres et très banals.

Vous avez un passeport suisse. Vous votez ?

Non. J'y suis allé deux fois. Et les deux fois, je me suis retrouvé dans la minorité. J'ai arrêté. En 1963, c'était contre le nucléaire. La seconde, je ne m'en souviens plus. Quand je ne maîtrise pas un problème, je ne donne pas mon avis. La démocratie, c'est le nivellement par le bas. Dans mon travail à l'atelier, la démocratie n'existe pas. Nous devons nous débrouiller seuls.

Depuis quelques années, pourtant, vous travaillez dans l'espace public. Vous avez été le scénographe de l'exposition Alberto Giacometti à Paris, ou de celles des architectes bâlois Herzog et de Meuron.

Vous ne travaillez plus tout seul...

En fait, quand je réfléchis à la conception d'une exposition, je ne fais qu'extrapoler la réflexion que je poursuis dans mes tableaux. La scénographie – je n'aime pas ce mot, trop théâtral – c'est aussi un moyen d'expression. On en est beaucoup moins conscient. Il faut tenir compte de l'espace, des objets à mettre en relation. Chaque œuvre est une brique, à moi de faire le bâtiment. Que la brique soit de moi ou d'un autre, c'est la même chose. Comme dans mes tableaux, je veux que le spectateur d'une exposition se pose des questions.

Concrètement, comment vous y prenez-vous ?

L'espace définit tout. Au XIX^e siècle, on a construit des musées avec des salles en enfilade. Là vous devez vous tenir à une certaine linéarité : il y a un début, une fin, une salle suit l'autre. Le visiteur n'a pas le choix : l'entrée et la sortie sont imposées et l'accrochage doit s'y tenir. On raconte une histoire à la Balzac. C'est typique du XIX^e siècle. Par contre, au Centre Pompidou où j'ai organisé l'exposition Herzog et de Meuron l'an dernier, les salles ont plusieurs entrées. Je préfère ces espaces-là, ramifiés. Le spectateur doit choisir et organiser lui-même son parcours. Je le rends responsable, l'architecture ne le prend pas par la main. Je peux donc lui offrir plusieurs niveaux d'analyse dans la même exposition. Je crois à un système de connexion, à des chemins de traverse et une structure très complexe. Il faut que le spectateur prenne conscience de ce qu'il ressent.

C'est aussi ce que vous proposez pour l'Expo nationale. Selon vous, elle doit être un laboratoire de recherche où les thèmes apparaîtront au cours de l'élaboration pour esquisser un autoportrait des Suisses projetés dans le XXI^e siècle. Mais pensez-vous que le public est prêt à vous suivre dans cette démarche ambitieuse ?

Il faudrait que les responsables de l'Expo commencent par expliquer, communiquer clairement la démarche.

Vous avez livré une piste, un modèle théorique. Mais êtes-vous prêt à aller plus loin, à devenir un des indispensables « fous du roi » que les politiciens de l'Expo doivent trouver de toute urgence pour donner un tour concret à leur projet ?

Je ne connais pas bien le niveau et les ambitions des politiciens suisses. Mais je suis curieux. Je serais donc prêt à m'engager davantage dans le projet. Ça m'excite tout en me faisant terriblement peur : c'est un énorme boulot et j'en ai déjà beaucoup.

Vous vous défilez ?

Non, pas du tout. Je veux bien endosser des responsabilités, mais il faudrait être entouré de nombreux collaborateurs pour venir à bout de la tâche. Les promoteurs de l'Expo ne s'en rendent pas compte. Je me demande même s'il reste encore assez de temps. Pour ma prochaine expo, en mars à Otterlo aux Pays-Bas, j'ai travaillé pendant presque quatre ans. Comparé à l'Expo nationale, c'est une chose ridiculement petite.

Ce qui m'intéresse dans le projet de 2001, c'est sa décentralisation en quatre lieux différents autour des trois lacs du pied du Jura. Ça correspond exactement à mes idées : la complexité et l'absence de linéarité.

Vous ne dites toujours pas comment parler à dix millions de visiteurs...

Ce qui est intéressant, c'est de construire l'exposition. Le résultat est en fait très secondaire. L'Expo ne peut pas être un produit fini, comme un poulet congelé emballé sous cellophane ! C'est un processus, à l'image de ce que je fais ici dans mon atelier. L'Expo a déjà commencé : tous ces débats, toutes ces chamailleries sur le contenu font partie du phénomène. Les querelles de prestige, c'est attendu. Ce qu'il faut maintenant, c'est un personnage possédant une vue d'ensemble et dépassant les égoïsmes.

Vous tenez justement ce rôle dans un autre projet : la création d'un immense quartier dans la partie est de Berlin. Racontez-nous ça.

Il s'agit en fait de construire une ville dans la ville. Elle accueillera environ 30 000 habitants. C'est un projet de 2,2 milliards de marks sur lequel travaillent trente-cinq architectes. Un jour, on m'a demandé si je pouvais rendre une étude sur la couleur des façades et des fenêtres. J'ai répondu que cela ne m'intéressait pas : soit je m'occupais du tout ou je ne faisais rien. Le message a passé. Sans être urbaniste ou architecte, j'ai pu donner une vision à ces gens qui n'en avaient pas alors qu'ils travaillent depuis cinq ans sur le projet.

J'ai défini jusqu'au revêtement des trottoirs et la couleur des routes. Je me suis même préoccupé de l'essence des arbres. J'ai proposé de planter un million de crocus violets dans un immense champ au milieu de ce quartier de Berlin : pendant deux semaines, à leur floraison, apparaîtra un fantastique monochrome bleu. En utilisant des moyens très concrets, très simples, je fais mon travail d'artiste. Je ne peins pas un monochrome de 600 mètres sur 200 ; je plante des crocus ! Les gens pourront les piétiner, ce sera leur liberté.

Revenons à l'Expo nationale, voyez-vous une personnalité en Suisse capable de tenir ce rôle de metteur en scène, de fédérateur d'égoïsmes ?

Il ne faut en tout cas pas miser sur un politicien : ce serait comme demander à un dentiste de réparer une voiture. Ce ne sont pas les créateurs qui manquent en Suisse. Mais attention, même s'il faut quelqu'un qui maintient une vision d'ensemble, l'Expo nationale ne peut rester qu'une œuvre collective.

Vos propositions pour l'Expo 2001 sont donc inspirées d'une réflexion que vous menez depuis plus de trente ans. N'avez-vous pas parfois l'impression de tourner en rond ?

Quand Cézanne travaillait 150 jours à un tableau – comme pour le portrait du marchand d'art Ambroise Vollard – il se lamentait. Moi, je n'en fais pas un drame. La perception est un processus. Sa logique, c'est : aujourd'hui me permet de continuer demain. Donc l'éternel recommencement fait partie de la nature des choses. Je le sais, alors je recommence en sifflant. Je remets constamment mes tableaux sur le métier. Une toile conservée dans un musée est un déchet. Les restes d'une activité. Ça n'est pas péjoratif, mais ça ne m'intéresse pas. C'est celui qui regarde qui finit le tableau.

C'est parce qu'un tableau n'est jamais fini que vous ne l'encadrez pas ?

Mais non, ça n'a rien à voir !

Alors pourquoi ?

Bon, je recommence ! On se croirait à l'école primaire. Dès la Renaissance, le tableau était comme une fenêtre. Il représentait un paysage. En même temps, c'était un objet de valeur. Dans les salons bourgeois, on le mettait dans un joli cadre doré. Il gardait un peu la forme de la fenêtre. Moi, je ne veux pas que le tableau soit doté de ces fonctions-là. Mes tableaux ne sont rien de plus qu'un objet commun. L'œuvre se constitue à travers la relation de perception du spectateur et du tableau.

Ça vous arrive de vous amuser ?

Mon plaisir, c'est mon travail. Je ne prends jamais de vacances. Je suis comme un type qui porte tous les jours le charbon à la cave.

Qu'est-ce qui vous fait rire ?

La stupidité des autres.

Vous ne supportez pas les imbéciles.

Non. Je déteste l'autosuffisance. J'ai une certaine idée de l'humanité. J'ai un peu trop lu les existentialistes, j'ai trop lu Sartre ou Roger Martin du Gard.

Goûts et couleurs

encadré 1

Y a-t-il une île dans votre vie ?

Berlin. C'était une île sans eau.

La petite ville de Suisse où vous iriez rêver ?

Ornans.

La capitale européenne où vous vous sentez chez vous ?

Bâle, Rome, Paris, Copenhague.

Le Suisse alémanique avec qui vous partiriez en vacances ?

Max Frisch.

Le livre qui a marqué votre jeunesse ?

La Bible.

Le tableau ?

Le Cri, d'Edvard Munch.

Votre plus grande figure historique ?

Bouddha. Il revient toujours, ça embête tout le monde.

Le plus grand homme d'État vivant ?

Il n'y en a pas de grand.

Le créateur qui vous rend confiance dans la force et la folie de la Suisse ?

Les architectes Herzog et de Meuron.

En deux mots, votre vision des États-Unis ?

New York.

De la Russie ?

Pierre le Grand.

De l'Europe ?

La Lotharingie.

La fleur que vous offrez à l'être aimé ?

La fleur d'acacia.

Carte d'identité. Un artiste en guerre contre l'autosuffisance

encadré 2

auteure : Christine Salvadé

Il a les pognes d'un laboureur et la tête d'un moine prieur. Voûté sous sa jaquette tricotée main, Rémy Zaugg pose un regard noir et farouche sur son interlocuteur. Têtu, il procède à une opération de déstabilisation avant de concéder quelques ramifications de sa réflexion. Décortiquer pour mieux comprendre, c'est ainsi qu'il fonctionne dans son œuvre.

Scénographe, parfois aussi architecte, Rémy Zaugg reste avant tout un artiste. On ne lui connaît pas d'œuvre de jeunesse, pas de formation artistique. Né en 1943 à Courgenay près de Porrentruy (JU dans une famille d'agriculteurs mennonites originaire d'Emmenthal, il quitte le Jura en 1963 pour s'établir à Bâle avec sa compagne Michèle, aujourd'hui sa collaboratrice. Ils séjournèrent à Rome (1977-78), puis à Berlin (1986-87).

Dès ses premières œuvres, Rémy Zaugg pose les bases de son travail qui apparaît aujourd'hui d'une impressionnante cohérence : sur un support plat, il transcrit des mots qui parfois se différencient à peine de la couleur de fond. L'interrogation sur la perception a été une hypothèse de travail dès l'origine chez Rémy Zaugg. D'abord il a transcrit en mots une image (comme La maison du pendu de Cézanne). Petit à petit, l'image relais a disparu. Le texte inscrit sur la toile supplée la figure et décrit linguistiquement ce qui est percevable dans la réalité. Le spectateur du tableau, pris à témoin, entre dans le processus de représentation.

Depuis son premier accrochage en 1972 à Bâle, Rémy Zaugg a présenté une quarantaine d'expositions personnelles en Europe et aux États-Unis. Présent à la Documenta de Kassel (1982) et à la Biennale de Sydney (1990), son œuvre est rarement montrée en Suisse. L'exposition au Musée Rath à Genève en 1992 de sa série Une feuille de papier fut l'une des expositions personnelles en Suisse romande.

Outre sa participation à la réflexion sur le concept de l'Exposition nationale 2001, Rémy Zaugg a reçu carte blanche pour l'intervention artistique dans le futur centre de calcul de la Confédération actuellement en construction à Berne (notamment 170 toiles et une intervention artistique à l'intérieur des cheminées d'ascenseurs). Pour la première fois, la commande (qui se chiffre en millions de francs) a été passée directement à l'artiste, sans ouvrir de concours national.

Parallèlement à la peinture, Rémy Zaugg poursuit sa réflexion à travers la conception d'exposition, comme celle d'Alberto Giacometti au Musée de la ville de Paris en 1991, ou celle des architectes bâlois Herzog et de Meuron l'an dernier au Centre Pompidou. Il s'est occupé également de la réorganisation du Kunstmuseum de Berne. Le Jurassien, actuellement établi à Pfäfers près de Mulhouse, est l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques sur l'art, dont Le musée des beaux-arts auquel je rêve ou le lieu de l'œuvre et de l'homme (Presses du réel, Paris [sic.], 1995).

**LE
SINGE
EXPOGRAPHE**

Marc-Olivier Gonseth

Rémy Zaugg ne m'était pas inconnu lorsque je l'ai rencontré en 1998-1999, période durant laquelle l'équipe du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) a réalisé avec lui l'exposition *L'art c'est l'art*. J'ai en effet passé mon enfance avec deux de ses travaux de jeunesse. Le premier a été donné à mon père au début des années 1960. Pasteur à Porrentruy et chargé d'enseignement à l'École cantonale, ce dernier appréciait particulièrement l'étudiant ouvert et engagé qu'était Rémy. La passion de ce dernier pour la peinture ne lui avait pas échappé et il a eu l'occasion de soutenir cette vocation, tant auprès de ses parents, paroissiens de Courgenay auxquels il rendait périodiquement visite, qu'auprès de ses collègues. Le jeune peintre lui a, je crois, offert cette oeuvre pour le remercier de l'avoir soutenu. Je me suis de mon côté énormément promené dans les étranges méandres colorés de ce que je percevais comme des fonds marins et dans lesquels je croyais deviner les contours d'un poisson-ballon (fig. 1) ¹.

La deuxième oeuvre est une linogravure également offerte à mon père par des amis désireux de lui faire un cadeau artistique et qu'il avait alors renvoyés au jeune peintre, démontrant ainsi qu'il l'appréciait particulièrement. J'ai longtemps été impressionné par ce poing gauche levé et par la taille de celui-ci (*L'Acteur*, 1962, voir p. 51).

fig. 1
[Titre inconnu], 1960, gouache et huile sur papier,
23 x 36 cm, coll. privée.



L'arrivée de ces deux œuvres dans mon biotope étant plutôt confuse dans mon esprit, puisque j'avais à l'époque entre 7 et 10 ans, il est possible que le trajet que j'attribue à l'une soit celui de l'autre et réciproquement. Il est donc d'autant plus plausible que je sois pris ici en flagrant délit de « bavardage ».

La figure de Rémy Zaugg a été ensuite ravivée par les liens d'amitié qu'il a entretenus avec Jacques Hainard, avec qui j'ai fait une bonne partie de ma carrière de muséologue. Une amitié à la fois tumultueuse et profonde liait les deux hommes depuis leur rencontre à Bâle lors de leurs études. Ensemble, ils ont écrit notamment un traité d'analyse méthodique d'un tableau centimètre par centimètre, qui offre à la fois un exemple hallucinant de rigueur obsessionnelle et de réflexivité ². Rémy comptait sans doute parmi les rares personnes qui impressionnaient fortement Jacques. Et si celui-ci m'a confié une bonne partie des démarches concrètes liées à Rémy dans le cadre de notre exposition *L'art c'est l'art*, je me suis imaginé que c'était au moins partiellement par crainte des étincelles que leur caractère tranché aurait à tout moment risqué de provoquer.

À ce propos, je garde un souvenir à la fois terrifié et amusé du jour où Rémy a débarqué au Musée pour visiter cette exposition à laquelle il avait contribué sans la voir. L'objectif de sa présence était de mettre en place le secteur de l'exposition représentant son atelier, dont j'avais très scrupuleusement préparé les différents matériaux (voir p. 268-269). Mais plutôt que de se rendre dans ce secteur encore en jachère, il me demanda dans un premier temps de faire le tour des bâtiments par l'extérieur. S'il trouva des qualités indéniables à la Villa de Pury, il se montra très critique quant à la juxtaposition des trois bâtiments du complexe, la palme étant attribuée au plus récent, mais l'assemblage des trois lui arrachait des commentaires désabusés : sur le plan architectural, nous étions manifestement à ses yeux de petits gestionnaires de province sans envergure d'aucune sorte. La situation ne s'est guère améliorée lorsque nous nous sommes rendus dans la salle d'exposition. Furieux du fait que notre scénographe n'avait pas obéi rigoureusement à ses consignes, qui consistaient notamment à construire en dur les murs des différents secteurs de l'exposition, il me désigna comme ratée une partie des réalisations et alla jusqu'à exiger que nous redonnions une couche au sol de la salle, que nous avons laissé brut en le recouvrant d'une résine qui donnait



fig.2 «Humidité nocturne» dans l'exposition *L'art c'est l'art*.

l'impression d'humidité, qui plus est nocturne vu l'éclairage (fig. 2). Apparemment irrité de ce traitement peu soigné, il évoqua l'idée de ne pas faire le travail pour lequel nous l'avions mandaté. Comme nous étions tout simplement à la veille de l'inauguration, je dus passer l'heure suivante à tenter de le calmer et de le convaincre de terminer ce pour quoi il était venu et qui, sans cela, ne pourrait pas être inauguré : j'ai pris ce moment comme une mise à l'épreuve privilégiée durant laquelle la rigueur de l'artiste était censée prendre tout l'espace face à la terreur de l'expographe ou de l'aspirant galeriste, expérience justifiée dans un projet s'intitulant *L'art c'est l'art*. Je ne me souviens plus très bien comment je m'y suis pris ni quand la situation s'est arrangée (au bar du Café probablement) mais à un moment donné, il m'a dit avec un grand sourire : «Bon, on va aller faire de l'art.»

Dès ce moment et durant les 48 heures qui suivirent, il ne se départit plus d'une humeur presque joviale ni d'un fort agréable sens du contact.

Au-delà de ce rite d'initiation, mes quelques jours avec Rémy me permettent d'affirmer que celui-ci détestait au plus haut point ce qu'il appelait le « bavardage ». Parler avec lui exigeait donc une attention de tous les instants, ce qui m'a amené depuis à reconsidérer très différemment la pratique de la conversation. Cette aversion apparaît dans l'entretien avec Heiny Widmer intitulé « Le singe peintre » qui se trouve en filigrane de son intervention au Musée d'ethnographie de Neuchâtel et de la présente analyse :

Z. – *Une critique bavarde ? C'est une critique obsédée par l'anecdote, par l'iconographie. C'est une critique qui parle sans mesure, sans se mesurer à l'œuvre qui, par voie de conséquence, devient un vulgaire fourre-tout. C'est une critique qui aime parler de tout et de rien, qui parle abondamment de choses oiseuses. Mais c'est aussi une critique qui commet des indiscretions, puisqu'elle parle surtout de l'auteur du texte et non de l'œuvre*³.

Autre exemple tiré du même entretien :

Z. – *Ce qui ne me satisfaisait pas ? Vous me prenez au dépourvu. On réagit si souvent à une situation sans trop savoir comment ni pourquoi, sans réfléchir. On fait tant de choses intuitivement. Pourquoi n'étais-je pas satisfait ? Peut-être parce que les trois éléments juxtaposés se dissolvaient ridiculement dans l'espace. La toile vierge disparaissait entre les autres éléments. La pile n'avait pas plus de présence. C'était une vraie débâcle de la présence des choses. Bref, du bavardage*⁴.

Rémy Zaugg se démarquait également de la surabondance d'images caractérisant la société contemporaine, ce que Jean Baudrillard appelle l'« obscène » dans ses écrits. J'ai notamment constaté qu'il n'y avait quasiment rien d'extérieur à sa propre démarche sur les murs de son appartement. Un court extrait pour dire cette méfiance, tiré du même entretien :

Z. – *Pourquoi une couche de peinture homogène et monochrome aussi mince ? Pour que la peinture qui imite le ton de la toile puisse encore plus se dissimuler dans l'objet comme si elle se cachait derrière la texture de la toile. Pourquoi un tel tableau ? Un monochrome, c'est déjà bien peu, alors, à quoi bon dissimuler encore ce peu, me*

direz-vous? Par manque d'imagination? Avez-vous peur des images ou doutez-vous de l'efficacité des images? Je vous répondrai certainement oui, si avec le mot image vous entendez la même chose que moi ⁵.

J'en arrive à la première intervention du peintre jurassien dans le cadre d'une exposition du MEN. Le projet s'appelait *Derrière les images* (il fut présenté en 1998 à Neuchâtel et en 1999 au Musée d'Aquitaine de Bordeaux) et proposait une interrogation sur ce qu'est une image dans le domaine muséographique et sur ce qu'elle renferme lorsque l'on tente d'entrer en elle, à savoir des couches de sens superposées, des dimensions sous-jacentes telles que la mort, le sexe et le sacré, des enjeux de société liés au savoir, au pouvoir et à la croyance, et finalement un espace de projection pour une empreinte culturelle constamment redéfinie devant l'image.

L'affiche de l'exposition (fig. 3), réalisée par l'équipe de conception, se limitait à une ligne de titre en noir sur toute la largeur de la page et deux lignes d'enseignements factuels justifiées sur le titre au bas d'une page blanche évoquant le vide qu'en dernière analyse chacun d'entre nous découvre derrière les images, puisque c'est devant elles et en elles que le sens se construit.

Le domaine théorique et plastique de Rémy Zaugg par excellence, pourrais-je affirmer, comme l'indique cet extrait de « Une lettre » évoquant la série naissante des tableaux faisant apparaître un filet blanc



fig. 4 Secteur « Décritures » de l'exposition *Derrière les images*.

derrière les images

musée d'ethnographie - du 13 juin 1998 au 24 janvier 1999 - ouvert sans interruption de 10h à 17h tous les jours sauf le lundi - 4, rue saint-nicolas - neuchâtel - suisse

fig. 3 Affiche de l'exposition *Derrière les images*.

fig. 5 « Le musée d'art et d'histoire de Neuchâtel » dans l'exposition *L'art c'est l'art*.



fig. 6 « CAN Centre d'art Neuchâtel » dans l'exposition *L'art c'est l'art*.

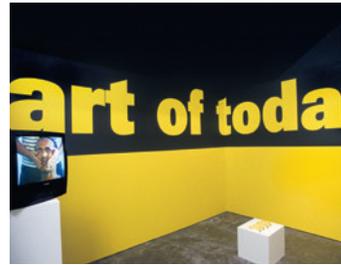


fig. 7 « L'appartement du collectionneur » dans l'exposition *L'art c'est l'art*.



fig. 8 « Le port franc » dans l'exposition *L'art c'est l'art*.



à l'endroit où se rencontrent des couleurs complémentaires comme le rouge et le bleu : « Dans le phénomène perceptif, nous décelons le tableau mais aussi notre présence ou, encore, nous percevons face à l'objet notre propre présence dans le travail et le résultat de notre perception du tableau » ⁶.

C'est la raison pour laquelle nous avons fait appel à Rémy Zaugg dans *Derrière les images* (1998) et présenté l'un de ses tableaux les plus récents, qui préfigurait une longue série de travaux à venir. ET SI, / DÈS QUE JE PENSE, / LE MONDE / ME DEVENAIT / ÉTRANGER, pouvait-on lire à travers une écriture blanche se détachant sur le fond jaune du tableau dans la police Univers en capitales qu'affectionnait Rémy (fig. 4).

J'ai trouvé un écho théorique de cette œuvre dans son entretien avec Heiny Widmer, déjà cité précédemment :

W. – Vous décrivez avec beaucoup d'intensité ce qui arrive lorsqu'un homme qui pense et sent intensément commence à regarder le monde des choses visibles, puis à le penser. Vous montrez le jeu dialectique entre penser et voir, indispensable pour percevoir pleinement. [...] Vos grands tableaux monochromes ont tout particulièrement besoin du spectateur pensant. C'est bien ça ? ⁷.

J'en viens à l'expérience majeure dont il est question ici, à savoir l'exposition *L'art c'est l'art* (fig. 5-8), qui constituait la mise en espace d'une tautologie. Dans l'impossibilité de définir l'art autrement que comme un processus de légitimation et de réappropriation vécu par les acteurs du monde

de l'art eux-mêmes, nous nous sommes tournés vers les lieux dans lesquels cette légitimation et cette ré-appropriation s'effectuent afin de les confronter et de faire apparaître ce qui les constitue, les rapproche, les oppose, les met en perspective. Afin d'éviter de baliser l'itinéraire, nous avons opté pour une disposition aléatoire et labyrinthique, conçue avec l'aide de Rémy Zaugg, que nous avons rencontré à la fois à Neuchâtel et dans son atelier de Pfafstatt. Et pour que la tautologie fonctionne, ces lieux délimités par des pans de murs de 444 cm de long et de 333 cm de large devaient apparaître en eux-mêmes et non à travers un commentaire muséographique.

Rémy Zaugg a pour ainsi dire occupé tout l'espace disponible en livrant deux textes essentiels pour le livre accompagnant l'exposition et en concevant l'affiche de l'exposition, la seule que nous ayons épuisée parmi toutes celles que nous avons produites, qu'il a mise en étroite relation avec ses recherches du moment, la série *Schau, ich bin blind, schau* évoquée dans le deuxième texte publié dans notre ouvrage (fig. 9).

Ainsi, ce qu'il dit de cette série de tableaux est-il aussi vrai pour l'affiche de l'exposition :

Voir les lettres là où elles ne sont pas, voir une mauvaise impression décalée vers le haut là où l'impression sérigraphique est impeccable, voir une absence de couleur là où il y a du bleu ou du rouge, voir des papillonnements, des flashes et des turbulences là où règne un calme absolu sont autant de faits qui mettent en cause les facultés de la perception visuelle humaine, mais ces faits parlent aussi de la présence de l'homme qui perçoit l'œuvre ainsi que de l'essence téléonomique de l'œuvre qui advient et agit de par la perception.

[...] L'objet et sa perception ne se confondent pas, ils ne se recouvrent pas et l'un ne peut être pris pour l'autre, ai si que nous faisons souvent et même quasiment toujours, par automatisme, pour simplifier notre présence au monde et peut-être aussi pour annuler notre rôle de sujet percevant afin de n'être ni concernés ni engagés par l'acte perceptif : [...]

Ce que nous percevons est le phénomène naissant de notre présence active face au tableau⁸.



fig. 9 Affiche de l'exposition *L'art c'est l'art*.

L'intervention plus spécifique de Rémy, qui avait accepté de mettre en scène l'espace consacré à l'atelier du peintre, a consisté à mettre en scène, non pas la réplique du lieu concerné, mais une mise en scène de sa démarche intellectuelle mettant en abîme une de ses anciennes expositions dont les œuvres étaient conservées à Berne. Rémy dit ceci de ce premier projet dans « Le singe peintre » :

Z. – *Johannes Gachnang, le directeur de la Kunsthalle de Berne, m'a envoyé en automne 1980 une carte postale avec la reproduction d'un tableau de Chardin intitulé Le singe peintre. J'ai vu dans son geste un commentaire subtil de mon exposition Réflexion 1977, que je venais de faire un an plus tôt à Berne. Les peintures exposées alors n'étaient-elles pas en quelque sorte des imitations bêtes et banales de leur support ? J'ai eu envie de faire un travail à partir et avec cette carte postale qui est devenue, sans que je l'aie voulu, le prétexte ou le détonateur de tout un ensemble de peintures (fig. 10)⁹.*

Concernant le lien entre le sujet de Chardin et la démarche de Zaugg, voilà ce qu'il présente ensuite :

W. – *[...] Vous démontrez aussi un peu cela avec l'idée qui est à la base de votre exposition d'Aarau : Le singe peintre. On peut traduire ce titre de façon différente, « le singe en tant que peintre » ou « le peintre en tant que singe ».*

Z. – *Littéralement, cela donne : der Affe Maler. Mais nous pensons immédiatement à Maler Affe, puisque nous ne sommes pas au jardin zoologique mais dans un atelier de peintre. Ce n'est pas le singe qui est mis en cause mais le peintre.*

W. – *Donc vous voulez dire que le peintre est un singe qui ne sait dans le fond pas ce qu'il fait.*

Z. – *Non, surtout pas. Au contraire. Le peintre ou l'artiste est un individu qui est à la recherche d'une lucidité – quant à savoir laquelle, c'est un autre problème. Ici, j'utilise la simple métaphore de l'imitation qui est familière à tout un chacun. Rien de plus. Tout ceci me semble élémentaire. Et si l'on devait y voir un commentaire ironique sur le peintre, sachez que ce peintre n'est autre que moi-même. Comme*



fig. 10 Carte postale de Johannes Gachnang à Rémy Zaugg représentant *Le singe peintre* de Jean-Siméon Chardin. Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

n'importe quel visiteur curieux qui aurait vu *Le singe peintre* dans une exposition, j'ai voulu savoir après coup quelles raisons avaient pu pousser Chardin à peindre ce tableau. Il semble qu'il voulait faire une critique de l'académisme de son temps. Sa critique de l'imitation académique était étroitement liée à celle des anticomanes: il a peint aussi un Singe antiquaire qui est un pendant du Singe peintre. Voilà peut-être pourquoi son singe est en train de peindre une petite statue antique, un peu comme le fera Cézanne, quelques décennies plus tard¹⁰.

Le lecteur comprendra à cette lecture que je me sois permis la création circonstancielle d'un singe expographe. Mais retournons au dialogue entre Zaugg et Widmer, qui précise la démarche ainsi que l'identité du singe :

W. – Alors une fois pris par l'idée qui était derrière le tableau de Chardin, vous vous êtes mis dans le rôle du régisseur et vous avez commencé à jouer votre jeu avec le singe peintre. Vous vous êtes laissé porter par vos idées telles qu'elles se sont développées à partir de l'idée de ce que Chardin représentait. Qu'est-ce que cela représente vraiment ?



fig. 11 « L'atelier du peintre » dans l'exposition *L'art c'est l'art*.

Z. – Que voit-on sur l'image ? Un singe déguisé en peintre assis devant une toile sur laquelle il esquisse la petite statue antique qu'il est en train d'observer. Qu'ai-je choisi, ou plutôt, qu'a choisi notre singe comme motif pour sa peinture ? Il n'a pris ni statuette, ni pommes, ni montagne Sainte-Victoire. Simplement, sans chercher midi à quatorze heures, il a pris une toile vierge, celle sur laquelle peut-être il avait d'abord voulu faire son imitation. Puis, sur une deuxième toile identique à la première, il a représenté son modèle, il a peint une toile vierge.

W. – Vous dites: il a peint une toile. Moi au contraire je dis: vous avez peint une toile vierge.

Z. – Oui, le singe peint sur une toile nue sur laquelle il représente une toile nue. Il peint une toile vierge sur une toile vierge¹¹.

J'en viens maintenant à l'œuvre développée au MEN. Elle proposait tout d'abord une pile de huit toiles vierges posées sur un socle peint en blanc contre laquelle était appuyée la carte postale du *Singe peintre* reçue de Johannes Gachnang, une neuvième toile vierge étant posée sur le socle devant la carte (fig. 11).

Voilà comment Rémy Zaugg justifie un tel choix de huit toiles fait par le singe :



fig. 12 « L'atelier du peintre » dans l'exposition *L'art c'est l'art*.

W. – Puis-je répéter ma question précédente et la compléter: pourquoi ce nombre et pas un autre ?

Z. – Pourquoi une pile de huit tableaux et pas de trois ou de douze ? Est-ce que la machine animale s'est fatiguée ? S'est-elle arrêtée au moment où elle avait vécu ou exprimé le multiple dégradant ? Imaginons

un instant notre singe assis devant son chevalet. Il observe son modèle et peint sa première représentation. Elle est achevée. Il veut en peindre une autre. Par commodité, il pose la première à plat par terre près de lui. Il peint la deuxième et la pose, une fois achevée, sur la première. Il en peint une troisième qu'il redépose sur la deuxième. Il n'en a pas peint beaucoup. Il sait même combien. Un rapide coup d'œil jeté par terre suffit. Trois. C'est peu. Il vient à peine de commencer. Son désir d'imiter ne peut pas être assouvi par une, deux, trois imitations. Ça ne suffit pas, ce n'est pas beaucoup. Et il continue. Face aux huit toiles empilées, il ne sait plus combien il en a, il ne sait plus combien il en a peint. Il en voit beaucoup, qui se dissolvent dans la pile qui, seule, le frappe. Il est content. Il en a peint beaucoup. Combien, il s'en moque. Beaucoup, c'est ça qui compte. Il est assouvi, heureux. Et baignant dans la félicité, il saisit son image de la carte postale et la pose contre la pile pour que quiconque passant par là sache que c'est lui, en chair et en os, qui l'a faite¹².

Le socle portant une pile de huit toiles vierges se prolongeait sur le premier pan de mur de 444 cm sur lequel étaient accrochées les six premières toiles de la série *Le singe peintre* N° 2 empruntées au Kunstmuseum de Berne. La première toile était vierge et renvoyait par là à un commentaire fait par Rémy Zaugg dans son entretien avec Heiny Widmer :

Z. – Ce que je veux, c'est faire parler, du fond de leur silence, les choses qui nous semblent les plus idiotes et les plus transparentes. Voilà pourquoi mes œuvres sont de prime abord des plus ennuyeuses. Or pour moi, peindre, qu'est-ce qu'une chose idiote, sans signification, sans intérêt, une chose invisible dans la visibilité quotidienne de l'atelier, sinon une feuille de papier, un monochrome, une toile vierge.

[...] Mais dans mon atelier, entourée de pots de couleur et de pinceaux, posée à plat sur une table, une feuille de papier est le support d'une peinture imminente¹³.

À côté de la toile vierge, une toile retournée collée sur une toile vierge montrant la structure en bois de l'arrière du tableau sur laquelle est noté en haut et en bas le chiffre 29 de sa largeur, puis une toile retournée dont la structure en bois est recouverte d'une couche de peinture imitant la structure en bois sur laquelle apparaissent en haut et en bas le chiffre 29 de sa largeur et à droite et à gauche le chiffre 35 de sa hauteur. À côté de ces toiles retournées, une toile vierge portant en son centre la dimension 35 x 29 du tableau et deux toiles reprenant côté toile une couleur imitant l'arrière de la toile ou le tableau retourné et portant en leur centre les dimensions 35 x 29 du tableau.

Les trois dernières pièces de la série *Le singe peintre N° 2* empruntée au Kunstmuseum de Berne étaient accrochées au mur du fond. Les deux premières correspondaient aux toiles 5 et 6 mais la dernière portait, à la place des dimensions 35 x 29 du tableau imitant le côté arrière de la toile, l'inscription LE SINGE PEINTRE en majuscules (fig. 12).

Voici les instructions d'accrochage reçues de Rémy telles que je les ai synthétisées: « Démarrer à environ 1 mètre de l'angle à gauche de la porte avec la toile 1, laisser un espace de 29 cm, mettre la toile 2, espace de 29 cm, etc. jusqu'à 6. Idéalement, il faudrait "passer par-dessus l'angle optiquement" entre la pièce 6 et 7 (donner l'impression d'un continu). Pour y arriver, peut-être faudrait-il commencer par poser les pièces 6 et 7 qui font l'angle et revenir vers la gauche de 6 à 1. Poser ensuite les 2 pièces qui manquent au mur du fond ».



fig. 13 « L'atelier du peintre » dans l'exposition *L'art c'est l'art*.

Le pan de mur de droite de 444 cm correspondait à la vision d'atelier que Rémy Zaugg devait donner à la pièce. Voici les instructions reçues de Rémy par téléphone et telles que je les ai synthétisées: « À droite en entrant, nous mettrons l'annonce "Les mystères de l'atelier". Décalée du mur, une table plus courte de moitié que celle qui a été posée, à recouvrir avec du papier kraft et du plastique par-dessus. Sur la table, il faudra mettre en temps utile du matériel de peinture (vieux pinceaux,

petits pots de couleurs, déchets divers...). Au mur de droite de 444 cm, scotcher d'un angle à l'autre un plastique protégeant le mur jusqu'à environ 60 cm au-dessus du bord supérieur des toiles qui lui font face. Saloper le plastique avec des tons proches des couleurs présentes sur les toiles qui font face (blanc cassé + brun + bleu foncé). Poser au sol 4-5 bidons vides, sales, de peinture blanche. En poser deux les uns dans les autres. Au sol, poser tout du long de la même paroi une bande d'un mètre de papier kraft recouverte de plastique, comme la table. À saloper un peu avec les mêmes couleurs »¹⁴.

Dans notre préparation, nous avons heureusement ignoré la consigne de « saloper le plastique avec des tons proches des couleurs présentes sur les toiles qui lui font face ». Connaissant les exigences de Rémy, aucun de ces tons n'aurait correspondu à ses attentes. Quant au verbe « saloper », nous en aurions sans doute mal compris le sens. Grand bien nous en a pris, car s'il renonça rapidement aux tables, il écarta également l'idée de traiter autrement qu'avec du blanc le mur qui désignait son atelier.

fig. 14 « L'atelier du peintre » dans l'exposition *L'art c'est l'art*.



Voici la fin de mes notes: « Préparer des clous identiques à ceux qui ont permis d'accrocher les tableaux d'en face et les poser au mur exactement en face des autres. Rémy viendra vendredi après-midi pour peinturlurer toiles et sol. Il lui faudrait de la dispersion blanche (25 kg) et des pigments, colorants universels pour additionner et faire des tons (noir + 4 couleurs de base) ».

J'avais par ailleurs reçu la consigne d'acheter dix-huit toiles de 35x29 cm que Rémy devait disposer dans l'espace. Il le fit en créant un nouveau lien avec son travail antérieur. Il appuya douze toiles vierges contre le mur qu'il surmonta d'une toile recouverte de dispersion blanche imitant la toile vierge (fig. 12). Au mur, il accrocha une toile vierge en attente de sa couleur blanche et deux toiles recouvertes de dispersion blanche. Visibles également sur le plastique: l'empreinte de toiles décrochées. Au sol, près des pots de peinture, il déposa finalement les deux dernières toiles recouvertes de dispersion blanche (fig. 13-14).

L'intervention de Rémy Zaugg est passionnante car elle met en abîme tant l'exposition elle-même que sa propre démarche d'imitation de l'imitation.

Pour ce qui est de l'exposition, la proposition du *singe expographe* refuse le simple geste imitatif de l'espace concret (et donc la règle retenue pour tous les autres espaces) et entre dans la représentation de l'espace abstrait, de l'espace créatif. Ainsi la partie consacrée à la réminiscence de l'exposition *Le singe peintre* est-elle posée dans l'espace comme une association et un déclencheur de réflexion mais pas comme une partie de diorama.

Elle s'inscrit cependant dans une ancienne tradition qui représentait l'atelier comme un lieu de présentation de l'œuvre du peintre.

Quant à la partie nouvelle, plus clairement associée au lieu physique qu'est l'atelier, elle amène à l'œuvre précédente une suspension qu'elle ne contenait pas : car si elle reprend le nombre prescrit d'œuvres en présence, à savoir dix-huit toiles de 35 x 29 cm, elle n'en présente que cinq touchées par le peintre et aucune ne semble achevée vu les positions qu'elles occupent dans l'espace. Et même si leur traitement est similaire, fait de traces de dispersion blanche posée à grands traits, chaque toile partiellement peinte est finalement unique, et donc « fait œuvre », le coup de pinceau imprimé par le peintre étant à chaque fois différent et son mouvement ayant bel et bien été arrêté à un point précis de réalisation. À la fois unique et multiple, à la fois œuvre et imitation de l'œuvre, toile vierge et imitation non achevée de toile vierge, démarche réflexive et happening : je comprends encore mieux en y repensant la bonne humeur de Rémy durant les heures qui ont suivi son intervention : il avait bel et bien bouclé la boucle et nous avait roulé dans notre propre ironie poétique.

Cette remarque fait écho à cet extrait du texte « Le singe peintre » :

Z. – *L'imitation est en soi une répétition : elle répète à sa Manière ce qu'elle imite. Notre singe répète l'imitation, il répète la répétition puis, pris dans l'engrenage, il répète la répétition de la répétition etc. Au cours de ce processus, la répétition devient la caricature De la répétition imitative. Une dégradation a lieu. À travers la répétition excessive, L'acte imitateur de même que son résultat se dégradent... mais peut-être aussi l'imitateur. Dans la prolifération des imitations, une imitation ne vaut pas plus qu'une autre. L'une vaut l'autre, l'une vaut n'importe quelle autre, l'une peut être substituée à une autre ou à toutes les autres, une singularité vaut une autre singularité ou toutes*

*les autres. Alors, pourquoi exhiber toutes les imitations ? Mieux vaut les empiler et les plonger dans l'obscurité, sauf une, celle du dessus*¹⁵.

Une question reste en suspens : quel est le statut de la série développée au MEN par rapport à l'œuvre de Rémy Zaugg en général et à la série conservée au Kunstmuseum de Berne en particulier ? En d'autres termes, le lieu de construction et de présentation de ce travail le qualifie-t-il différemment de ce qui se serait passé s'il avait été développé dans une galerie ou un musée d'art ? La réponse à cette question est encore en suspens et dépend de l'aboutissement des démarches en cours pour réunir les deux séries.

Nous avons offert un espace de réflexion à cette question dans l'exposition intitulée *Hors-champs* (2012), qui développait une interrogation sur ce qui a droit de cité dans le champ muséal et ce qui en est exclu. Une telle démarche posait par conséquent la question des frontières telles qu'elles sont fréquemment bousculées par les artistes. Dans l'espace consacré à la manière du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, intitulé « Extrapole » et meublé d'armoires frigorifiques et autres congélateurs en guise de vitrines, nous avons ainsi exposé les dix-huit toiles provenant de l'intervention de Rémy Zaugg dans *L'Art c'est l'art* et rappelé sa démarche : importance de l'artiste lorsqu'il imprègne théoriquement le propos de l'expographe et parallèlement mise hors champ d'une œuvre arrêtée, au moins pour une période intermédiaire de plusieurs années, dans les limbes qui unissent et séparent les collections légitimes et les objets décalés (fig. 15 - 16, 18).

fig. 15 Espace « Extrapole » dans l'exposition *Hors-champs*.



fig. 16 Exposition *Hors-champs* : armoire frigorifique avec les dix-huit toiles de Rémy Zaugg provenant de l'exposition *L'art c'est l'art*.



J'ajouterais pour conclure qu'après l'exposition *L'art c'est l'art*, j'ai vécu plusieurs années avec des toiles vierges sur le mur de mon appartement et constaté que la rencontre presque physique avec une démarche théorique rigoureuse avait eu des incidences profondes sur ma manière de penser et de percevoir mon environnement quotidien.

L'atelier du peintre, descriptif

8 juin 1999/MOG

Généralités: nous posons dans l'espace

+ 20 = 90 cm

- un ensemble de toiles de H35 X L29 (*Le singe peintre N°1*) sur socle et sous verre, 10 cm de chaque côté (donc 29 + 10 + 29 = 70 cm sur 35 + 20 = 55 cm).
- un autre ensemble de toiles de H35 X L29 (*Le singe peintre N°2*) accrochées au mur, à une hauteur "classique" (?), espacées entre elles de L29, à raison des numéros 1-6 de la série 2 sur le mur gauche en entrant (444 cm) et 7-9 de la même série sur le mur du fond (330 cm).

1. A gauche en entrant, socle et protection renfermant *Le singe peintre N°1*, soit 1 toile vierge et un tas de huit toiles contre lequel est appuyé une carte postale (à scanner par Alain Germond car elle est collée sur une toile).

2. Mur gauche de 444 cm: 6 premières toiles de la série *Le singe peintre N°2*. Démarrer à environ 1 mètre de l'angle à gauche de la porte avec la toile 1, laisser un espace de 29 cm, mettre la toile 2, espace de 29 cm, etc. jusqu'à 6. Idéalement, il faudrait « passer par dessus l'angle optiquement » entre la pièce 6 et 7 (donner l'impression d'un continu). Pour y arriver, peut-être faudrait-il commencer par poser les pièces 6 et 7 qui font l'angle et revenir vers la gauche de 6 à 1 ?

3. Poser ensuite les 2 ou 3 pièces qui manquent au mur du fond. Bravo, c'est fini. Pour ce côté !!!

4. Le côté droit est consacré à la partie atelier. A droite en entrant, nous mettrons l'annonce « *Les mystères de l'atelier* ». Décalée du mur, une table plus courte de moitié que celle qui a été posée, à recouvrir avec du papier kraft et du plastique par dessus. Sur la table, il faudra mettre en temps utiles du matériel de peinture (vieux pinceaux, petits pots de couleurs, déchets divers ...).

5. Au mur de droite de 444 cm, scotcher d'un angle à l'autre un plastique protégeant le mur jusqu'à environ 60 cm au-dessus du bord supérieur des toiles qui lui font face. Saloper le plastique avec des tons proches des couleurs présentes sur les toiles qui font face (blanc cassé + brun + bleu foncé). Poser au sol 4-5 bidons vides, sales, de peinture blanche. En poser deux les uns dans les autres.

6. Au sol, poser tout du long de la même paroi une bande d'un mètre de papier kraft recouverte de plastique, comme la table. A saloper un peu avec les mêmes couleurs

7. Préparer des clous identiques à ceux qui ont permis d'accrocher les tableaux d'en face et les poser au mur exactement en face des autres.

8. Rémy viendra vendredi après-midi pour peindre toiles et sol. Il lui faudrait de la dispersion blanche (25 kg) et des pigments, colorants universels pour additionner et faire des tons (noir + 4 couleurs de base)

fig.17 Synthèse des instructions transmises par Rémy Zaugg pour « L'Atelier du peintre », exposition *L'art c'est l'art*.

fig.18 Exposition *Hors-champs*: cartel posé sur l'armoire frigorifique visible sur fig.16.

Associer

Il fallait attendre 1999 pour qu'un plasticien n'appartenant pas au sérail s'imposât à part entière dans un projet du MEN. Ainsi Rémy Zaugg intervint-il non seulement de manière centrale dans la conception de l'exposition *L'art c'est l'art* mais il accepta également d'en réaliser l'affiche et un des lieux forts, un atelier mettant en scène *Le Singe Peintre*. Cette œuvre de Chardin revisitée par Rémy Zaugg et empruntée au Kunstmuseum de Berne était entourée d'autres toiles créées sur place et dans l'instant qui sont restées au MEN. Elles sont aujourd'hui hors champ tant par rapport aux collections du Musée que par rapport à la production du peintre.

Verbinden

1999 gelang es dem MEN, einen vom Museum unabhängigen Künstler ganz für ein Projekt zu gewinnen. Rémy Zaugg spielte nicht nur als Mitarbeiter beim Konzept der Ausstellung *L'art c'est l'art* eine wichtige Rolle, sondern er erklärte sich ebenfalls dazu bereit, das Ausstellungsplakat zu gestalten und in einem Atelier das Gemälde *Le Singe Peintre* zu rekonstruieren, was einen Höhepunkt der Ausstellung bildete. Das von Rémy Zaugg neu interpretierte Gemälde von Chardin hatte das Kunstmuseum Bern dem MEN zu dieser Gelegenheit ausgeliehen. Es war umgeben von anderen Gemälden, die vor Ort und im Moment entstanden und die danach im MEN positioniert sind. Diese Gemälde sind heute im zweifachen Sinne hors champ: sie stehen sowohl abseits der Museumsammlung als auch der Produktion des Malers.

Combine

In 1999 a project by an entirely independent artist saw the light of day in the MEN. Rémy Zaugg not only played a central part in the design of *L'art c'est l'art*, but also created the poster for the exhibition as well as part of its main piece, a workshop on *Le Singe Peintre*. This piece by Chardin, lent by the Berner Kunstmuseum and revisited by Rémy Zaugg, was surrounded by other works created in situ, then kept by the MEN. They now form an hors-champ with regard to the Museum's collection, as well as the artist's own work.



NOTES

1. Anne Schild, la conservatrice du Musée de l'Hôtel-Dieu dans lequel ce tableau est exposé avec d'autres œuvres de jeunesse (exposition *Rémy Zaugg Voici Voilà Voyez*, 2017-2018), m'a fait remarquer qu'on pourrait tout aussi bien le lire verticalement, signature en haut à gauche, ce que je ne peux pas contester : c'est alors un crâne et des orbites qui semblent apparaître derrière les couches de couleur. Il n'est donc pas exclu que mes parents aient choisi leur sens préféré et que je n'aie simplement pas remis ce sens en doute, ce qui enrichirait cette pièce d'une nouvelle couche de sens.
2. Rémy Zaugg avec Jacques Hainard, « Décodage en français d'un objet vu » (1971), in Rémy Zaugg, *Écrits Complets*, vol 2 – *La Découverte de la sémiologie 1970-1979*, Dijon, les presses du réel, 2016, pp. 113-361.
3. Rémy Zaugg et Heiny Widmer, « Le singe peintre », in Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, *L'art c'est l'art*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1999, p. 20.
4. *Ibid.*, p. 37.
5. *Ibid.*, pp. 32-33.
6. Rémy Zaugg, « Une lettre », in Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, *op. cit.*, p. 250.
7. Rémy Zaugg et Heiny Widmer, *op. cit.*, pp. 31-32. La réponse de Rémy est très longue et englobe celle qui précède, en p. 155: « Pourquoi une couche de peinture homogène... »
8. Rémy Zaugg, *op. cit.*, pp. 249-250.
9. Rémy Zaugg et Heiny Widmer, *op. cit.*, p. 19.
10. *Ibid.*, pp. 34-35.
11. *Ibid.*, pp. 38-39.
12. *Ibid.*, p. 42.
13. *Ibid.*, p. 30.
14. Voir liste de consignes complète dans ce livre p. 271 (fig. 17).
15. Rémy Zaugg et Heiny Widmer, *op. cit.*, p. 41.

« **BONJOUR
MONSIEUR
RÉMY** »

Clément Crevoisier

Transcription écrite et édition réalisée avec Valéry Rion

À la mémoire de Xavier Douroux

Si, durant ce colloque organisé par l'Institut jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts, il a été question de *rigueur*, d'*intransigeance*, ou encore d'*amitié*, je voudrais commencer par l'idée de *rêve*, et plus précisément par la présentation d'un rêve personnel: mon rêve serait de voir un jour *La Rencontre*, l'œuvre de Courbet également intitulée *Bonjour Monsieur Courbet* (fig. 1), exposée dans la nef de l'abbatiale de Bellelay; tout autour, dans les niches latérales et dans le sanctuaire, seraient présentées des œuvres de Rémy Zaugg.

Pourquoi Courbet? On sait parfois riche la dialectique liant les artistes avec leur région d'origine. Courbet a fait du Jura (français) la matière première de son œuvre. Courbet représentait pour Rémy Zaugg une figure de première importance¹.

Pourquoi l'abbatiale de Bellelay? Parce qu'elle est l'espace architectural régional le plus à la hauteur des qualités plastiques des œuvres de Rémy Zaugg; et parce qu'elle est le lieu traditionnel, depuis un demi-siècle, de la consécration des artistes régionaux jurassiens (suisse)s².

fig. 1 Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet ou La Rencontre*, 1854. © Musée Fabre Montpellier Métropole, photographie Frédéric Jaumes.



COMMENT RENCONTRE-T-ON RÉMY ZAUGG ?

À l'automne 2003, je commençai avec Matthieu Jaccard la préparation d'une exposition à l'occasion du jubilé du canton du Jura et qui avait pour ambition de traiter la scène artistique régionale jurassienne entre 1930 et 1970. Rémy Zaugg apparaissait comme une figure tutélaire et nous avons souhaité le rencontrer. Ayant contacté Georges Zaugg pour obtenir les coordonnées téléphoniques de son frère, il me les transmit aimablement tout en ajoutant cette mise en garde: « Rémy est une personnalité exigeante ».

Au téléphone, Rémy Zaugg me permit de longuement lui présenter notre projet puis la conversation tourna à l'expérience initiatique que subissaient semble-t-il la plupart de ceux qui le rencontraient pour la première fois: j'eus l'honneur de bénéficier du « coup de poing symbolique » décrit dans ce colloque par Fabrizio Sabelli; Rémy Zaugg prit le temps nécessaire pour démonter implacablement, élément par élément, l'entier du discours que nous avons construit³.

Encaissant cette critique dévastatrice, nous poursuivîmes l'organisation de l'exposition qui se tint sous le titre emprunté à Werner Renfer *La Tentation de l'aventure*, sans le concours de Rémy Zaugg, mais en montrant de ses œuvres de jeunesse comme la série de

linogravures intitulée *Mine de Riens*⁴. Après le vernissage, nous décidâmes de rappeler Rémy Zaugg pour lui rendre compte de ce qui avait été fait. Neuf mois s'étaient écoulés entre les deux appels, neuf mois d'intenses échanges et de recherches qui avaient complètement transformé notre vision d'origine. La conversation, toujours téléphonique, nous réserva cette fois plusieurs surprises. Rémy Zaugg s'était intéressé au résultat de nos travaux qu'il avait suivis dans la presse et par l'intermédiaire de connaissances ayant visité l'exposition. Il nous encourageait, insistant sur le chemin parcouru depuis notre premier échange téléphonique.

LE JURA : SI PRÈS, SI LOIN

Au-delà de cet accueil gratifiant, voire réconciliateur, l'échange permit d'ouvrir la discussion sur la thématique jurassienne et il apparut que Rémy Zaugg avait de nombreuses vues sur le sujet. Son regard exigeant embrassait large: les sociétés savantes, la Société jurassienne d'Émulation ou l'Institut jurassien; les administrations régionales, avec lesquelles il avait affaire à ce moment-là par l'intermédiaire de son projet à la maison Turberg de Porrentruy; et jusqu'aux clubs sportifs emblématiques: Hockey-Club Ajoie et Sports-Réunis Delémont. Et c'était pour n'épargner personne. Cette posture de contre-pied se conjugait avec un sentiment de non-reconnaissance à son égard, ses œuvres étant par exemple et selon lui absolument absentes des collections régionales.

Cette vision n'est pas totalement exacte. Zaugg fut notamment le deuxième récipiendaire, en 1979, du prix de la fondation Joseph et Nicole Lachat; la revue *Trou* lui a consacré un numéro en 1995; l'Institut jurassien l'avait nommé en son sein. Bien que discrète, sa présence sur la scène artistique régionale était réelle. Sur la question de la présence de ses œuvres, on peut cependant lui donner raison, sa production de maturité faisant cruellement défaut dans le Jura.

RÉMY ZAUGG ET LE JURA - TENTATIVE DE CHRONOLOGIE

En réalité, il semble bien que Zaugg ait entretenu avec sa région d'origine une relation contrastée connaissant différentes qualités et moments et que nous pouvons approximativement périodiser.

C'est l'un des grands apports de la recherche publiée par Isabelle Lecomte dans le présent ouvrage que de redécouvrir à quel point Rémy Zaugg, par sa personnalité autant que par son activité artistique publique, expositions et reflets médiatiques, a marqué la société jurassienne des années 1960; nous renvoyons à ces pages. S'ensuit, à partir des années 1970, une nette prise de distance avec le public local; Rémy Zaugg s'installe dans la région bâloise (était-ce cependant si loin?) et construit durant trente ans et avec succès sa carrière internationale; dans le Jura, il se fait littéralement oublier de beaucoup.

Sur la fin de sa vie cependant, dès le début des années 2000, on assiste à une sorte de «course au retour». Zaugg s'engage dans la région avec des projets majeurs: l'acquisition et la rénovation de la maison Turberg en vieille ville de Porrentruy, qui se doublent d'un projet de fondation impliquant la conservation sur place de ses œuvres; le projet d'auditorium de Courgenay, dessiné par Herzog & de Meuron, mené par Georges Zaugg, et qui doit lui rendre hommage.

Rémy Zaugg envisage donc à ce moment un retour dans le Jura, et il le veut retentissant. Ce retour cependant, cette rencontre avec le pays d'origine, n'aboutit pas alors qu'intervient une période sombre. L'artiste tombe malade et décède en 2005 sans avoir réalisé ses derniers projets. Le projet d'auditorium que Georges Zaugg continue quelque temps de porter est abandonné. La maison Turberg et la fondation sont désinvesties par Michèle et Pascale, veuve et fille de Rémy. En 2014 survient le drame de Pfostatt, affligeant profondément la «famille zauggienne», dans le Jura et ailleurs.

Il faut attendre l'année 2015 pour que la question de l'héritage de Rémy Zaugg soit à nouveau abordée dans le Jura. D'abord avec le présent colloque, ensuite par la mise en projet, sous l'impulsion d'Isabelle Lecomte, d'expositions commémoratives qui doivent se tenir en 2017 dans les musées régionaux. Ce renouveau va de pair avec une actualité internationale: table ronde organisée au Centre culturel suisse de Paris en février 2015, expositions d'envergure montées à Dijon d'une part, Siegen et Madrid d'autre part, réédition des œuvres complètes aux presses du réel.

LE JURA ET RÉMY ZAUGG, UN LIEN QUI S'IGNORE

Après avoir examiné le rapport de Rémy Zaugg à son pays d'origine, examinons quel rapport le pays d'origine entretient avec Rémy Zaugg. Qui a participé à la vie culturelle jurassienne dans les années 1990 et 2000 sait les anecdotes mettant en scène l'abord abrupt de la personnalité de Zaugg. Son caractère ne lui était pas forcément pardonné (le devait-il ?). Son œuvre, par ailleurs, dégageait une réputation d'opacité.

Le lien se trouvait cependant plus étoffé qu'il n'y paraissait. En 2004, la République et Canton du Jura se dota d'une nouvelle identité visuelle, et en particulier d'un nouveau logotype (fig. 2). Dans une période où les relations entre le canton et l'artiste ne semblaient pas évidentes – la campagne du projet d'auditorium, équipement culturel potentiellement majeur, battait alors son plein sans pour autant être portée directement par les autorités – il paraissait étrange que le Jura se présente habillé d'Univers extra bold, la typographie caractéristique de l'œuvre zauggienne.

JURA CH
RÉPUBLIQUE ET CANTON DU JURA

fig. 2
Eric Voser,
logotype de la
République et
Canton du Jura,
2004.

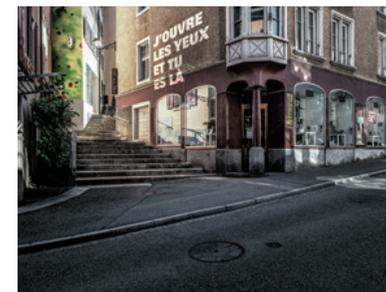
Le créateur de ce logotype est le graphiste Éric Voser, installé à Zurich mais fils de Roger Voser, membre de la revue jurassienne *Trou* dont on a montré plus haut l'intérêt pour l'œuvre de Zaugg. L'emploi de l'Univers correspondait-il à de l'ironie ? Était-ce une manière de faire entrer Zaugg dans le Jura par la fenêtre en attendant que les protagonistes se décident à se trouver à la grande porte ? Afin d'en avoir le cœur net, j'ai contacté en préparant ce colloque Éric Voser pour lui demander quelle était l'histoire de ce visuel. Et il s'avère que ce logotype a été conçu en concertation informelle avec Rémy Zaugg. Mandaté par le canton pour élaborer une nouvelle identité visuelle, le graphiste avait pensé nécessaire de rencontrer l'artiste régional emblématique. De leurs discussions était née l'idée de reprendre la typographie usitée par l'artiste dans ses œuvres.

Pierre-Alain Berret, ancien chef du Service de l'information du canton, m'a confirmé que la référence à Rémy Zaugg était tout à fait explicite lors des discussions qui ont présidé à l'époque au choix de la

variante retenue. Le canton n'a cependant jamais communiqué sur ce lien entre son identité graphique et l'œuvre de Zaugg. L'opération se déroulait sous l'égide du ministre Jean-François Roth. Depuis dix ans, le Jura s'affiche donc avec une identité visuelle en forme de citation de Rémy Zaugg, et ce dans l'ignorance complète de presque tous. Une rencontre qui finalement a lieu en filigrane, malgré les adversités des êtres et du destin.

Pour être complet, il faut encore mentionner que les échanges entre Zaugg et Éric Voser ont également débouché sur l'imagination commune d'une signalétique qui aurait eu pour effet d'imprimer le territoire jurassien. Dans l'esprit des inscriptions laissées par Zaugg dans l'environnement à Blessey ou sur les ponts d'Arnhem et de Hambourg, des mots auraient été disséminés dans le paysage des Franches-Montagnes et des bords du Doubs⁵.

fig. 3 Eric Voser. Une signalétique dans le paysage, recréation des projets de « signalétique » conçus pour la nouvelle identité visuelle de la République et Canton du Jura, 2017 © Eric Voser.



QUELLE RECONNAISSANCE ?

Les deux jours de notre colloque visaient à mieux nous faire connaître Rémy Zaugg, homme et artiste. Ils avaient aussi pour but de nous interroger sur la façon dont le Jura pourrait réaliser sa *Rencontre* avec l'artiste du pays⁶. Si j'ai commencé par l'évocation d'un rêve dans lequel apparaissait Courbet, je voudrais terminer par une citation qui le concerne également.

Les presses du réel ont publié en 2013 les actes d'un autre colloque, majeur pour l'histoire de l'art, tenu à Besançon en 2011, et qui s'intitulait *Transferts de Courbet*. L'événement se terminait par une table ronde présidée par Dominique de Font-Réaulx et qui avait pour thème : «Au Grand Homme. Quelle patrie ? Quelle reconnaissance ?». Dans son introduction, l'historienne de l'art posait la problématique de la mémoire qu'un pays peut construire autour d'un artiste pour lui essentiel. En guise de conclusion, je voudrais me permettre de citer un passage de son intervention. Libre à chacun de tirer des parallèles avec Rémy Zaugg :

[...] nous [avons] souhaité que cette table ronde soit centrée sur l'idée de l'hommage à Courbet. Quel hommage pour Courbet aujourd'hui ? Les hommages à Courbet ont-ils été, d'une certaine manière, déjà rendus ? L'idée d'une célébration du «grand homme» aux yeux du «grand public» a été souvent évoquée, depuis le décès du peintre. Plusieurs événements ont pu en tenir lieu d'une certaine manière : l'entrée de Un Enterrement à Ornans au Louvre en 1881, l'exposition posthume à l'École des beaux-arts en 1882, le retour des cendres de Courbet à Ornans, les expositions monographiques en France de 1955, de 1977 et de 2007, la reconnaissance en Allemagne – en 1979, récemment en 2010 – et aux États-Unis, la place centrale des grands formats de Courbet dans le transept du Musée d'Orsay dès l'ouverture du musée en 1986, l'ouverture toute récente du musée Courbet à Ornans. Ces événements ont-ils donné au peintre la place qu'il mérite ? Valent-ils réparation de la condamnation injuste pour le démantèlement de la colonne Vendôme dont l'artiste fut, de manière inique, tenu pour seul responsable ? Cette réparation même a-t-elle un sens ? Cela vaut-il la peine d'y revenir aujourd'hui ? Ou ne faut-il pas accepter d'autres façons d'honorer le peintre et l'homme ? Voilà sur quoi porteront nos débats de ce soir ; ils poseront ainsi la question de la place de Courbet aujourd'hui.

Les deux jours qui se sont écoulés nous ont montré que l'artiste était bien vivant ; [...] il semble qu'il soit suffisamment proche de chacun de nous pour que nous ayons été tentés, chacun à notre manière, de nous l'accaparer pour le faire vivre dans nos âmes et dans nos esprits⁷.

NOTES

1. «Ornans», répond Zaugg à la question «La petite ville de Suisse où vous iriez rêver?». «Alors, Rémy Zaugg, vous réfléchissez depuis trente ans à l'Expo nationale?» entretien donné à Ludovic Rocchi et Christine Salvadé, *Le Nouveau Quotidien*, 23.02.1996. À lire dans cet ouvrage pp. 246-253.
2. Régine Bonnefoit, «L'abbatiale de Bellelay – Du lieu cultuel au lieu culturel», in *Actes 2015, Société jurassienne d'Émulation*, 2016.
3. Bernard Blistène, directeur du Musée national d'art moderne (Centre Pompidou), évoque cette question de l'abord abrupt de Rémy Zaugg dans la table ronde tenue au Centre culturel suisse de Paris le 20 février 2015. Visible à cette adresse : <https://youtu.be/KYt-jCAQExY>
4. Voir dans ce livre, pp. 67-75.
5. Informations recueillies par téléphone auprès d'Éric Voser et Pierre-Alain Berret, septembre 2015.
6. «Le Jura apprend à aimer Rémy Zaugg» titrera le journaliste et critique Jean-Pierre Girod dans le large compte-rendu qu'il fera de ce colloque dans *Le Quotidien jurassien* du 19 septembre 2015.
7. Dominique de Font-Réaulx, «Au Grand Homme. Quelle patrie? Quelle reconnaissance?», in Yves Sarfati (dir.), *Transferts de Courbet*, Dijon, les presses du réel, 2013, pp. 355-356.



9 782840 669814

ISBN: 978-2-84066-981-4
prix public: 25 € / CHF 30

www.lespressesdureel.com

les presses du réel