

---

# Pedro Cabrita Reis

*One after  
another,  
a few silent  
steps*

*Livret français*

---

HATJE  
CANTZ

## Introduction

*One after another, a few silent steps*, rétrospective de Pedro Cabrita Reis présentée à la Kunsthalle de Hambourg, est la première exposition consacrée exclusivement à l'artiste qui soit organisée dans un musée allemand depuis 1996. C'est également la plus importante puisqu'elle présente une soixantaine de sculptures – certaines de taille monumentale –, complétées par des tableaux et un grand nombre de dessins et photos, exposés dans la galerie d'art contemporain au rez-de-chaussée de la Kunsthalle. Parmi ces œuvres réalisées entre 1985 et 2009, certaines sont des prêts de musées ou collections privées, d'autres des inédits réalisés spécialement pour la rétrospective. Présentée tout d'abord à Hambourg, l'exposition sera visible au Musée Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes en 2010, puis au Museu Coleção Berardo de Lisbonne.

L'importance de cette rétrospective réside en ce qu'elle illustre l'évolution de Cabrita Reis dans les vingt-cinq dernières années tout en soulignant, par les œuvres sélectionnées, les questions théoriques davantage abordées par l'artiste ces derniers temps. Les différents modes d'expression artistiques y sont présentés côte à côte de manière à mettre en évidence leur relation les uns par rapport aux autres. Exposer ainsi des dessins et photos dans leur dialogue avec des sculptures et tableaux permet de formuler des questions fondamentales : où finit le dessin et où commence la sculpture ? Qu'est-ce que la peinture ? Dans l'œuvre de Cabrita Reis, la photographie n'est pas plus un reflet de la réalité que la peinture n'est une fenêtre ouverte sur le monde, tandis que le dessin peut aussi bien s'épanouir sur une feuille de papier que se matérialiser dans l'espace à l'aide de lignes palpables ou lumineuses.

Néanmoins, ce qui apparaît groupé dans l'exposition se structure dans le catalogue selon quatre chapitres correspondant aux modes d'expression traditionnels, de manière à ouvrir une discussion sur les thèmes suivants : les canons hérités du passé sont-ils toujours valables ? Où se situe la limite entre les différentes catégories ?

L'importance que Cabrita Reis accorde à l'histoire de l'art, tant sur le plan analytique que purement illustratif, est hautement significative. L'artiste produit souvent des séries, déclinant alors un thème selon différentes approches qui varient tant en ce qui concerne la forme que la composition. Obstiné, il procède à des démontages – parfois de manière littérale – afin de poser clairement la question du lieu de l'œuvre et de son « port d'attache ». Ainsi enraciné dans l'histoire de l'art, Cabrita Reis est en prise directe avec le présent. C'est un collectionneur attentif, qui tire parti de ce qui échoue sur les rivages de la civilisation et de ce qu'il perçoit furtivement autour de lui : objets du quotidien abandonnés, panorama d'un chantier délaissé, vieil olivier nouveau ou poulailler construit à la va-vite sont autant d'impressions sur sa rétine, autant de graines d'où germeront un nouveau tableau ou une sculpture à la fois mélancolique et archaïque.

Depuis le début des années 1990, l'œuvre de Cabrita Reis gravite autour des thèmes de la maison, de la construction et du territoire. Outre les œuvres intégrant des objets du quotidien tels que chaises, tables, portes et fenêtres, il réalise aussi de vastes installations qui prennent possession de l'espace par leurs structures architecturales à la fois complexes et fortes. À l'aide de grossiers murs en briques, de matériaux industriels tels que néons, plaques de verre, planches brutes et poutrelles en acier, il s'inscrit en négatif par rapport au White Cube classique – quand il ne transforme pas en favela la salle d'apparat d'un château baroque.

Ce qui renvoie encore à la question du territoire : cet objet est-il à sa place ? Quelle est notre place en ce monde ? Y a-t-il un « chez soi », un endroit protégé ? Telles sont les questions que soulèvent les œuvres de Cabrita Reis. Dans la série *Cidades Cegas*, les espaces sont souvent inaccessibles, les fenêtres toujours obstruées, bouchées ou recouvertes de peintures, tandis que les portes ouvrent sur des pièces sans plancher et que les escaliers ne mènent nulle part. Ces créations illustrent ainsi de manière à la fois stoïque et mélancolique la dimension « inhabitable » de la condition humaine – un thème récurrent dans l'œuvre de l'artiste. Lorsqu'il pose la question du lieu de l'art, Cabrita Reis évoque aussi la dimension existentielle de notre propre appartenance.

Carré d'Art à Nîmes, bâtiment à l'architecture claire et orthogonale, est un lieu très marqué par son concepteur Norman Foster et qui, à chaque exposition, suscite le dialogue. Il semble donc naturel d'inviter Pedro Cabrita Reis, familier de l'architecture grâce aux matériaux qu'il utilise, à y intervenir et à rajouter sa géométrie et sa lumière, sa science des clôtures, ses couleurs pour en dévoiler une nouvelle révélation et immiscer dans ce volume moderne cet autre temps dont on ne sait s'il est celui d'une architecture à naître ou d'un bâtiment à l'existence déjà révolue, d'une maison ou d'un monument.

Bien qu'il soit célèbre au Portugal, Cabrita Reis n'avait jamais fait l'objet d'une rétrospective dans son pays natal et aucune exposition d'importance ne lui avait été consacrée depuis longtemps. Il est néanmoins fréquemment invité à créer des œuvres spécifiques pour tel ou tel lieu. C'est pourquoi le Museo Coleção Berardo de Lisbonne est fier de présenter cette grande exposition, qui aborde des aspects classiques de la sculpture tels que la lumière et l'espace pour les redéfinir et proposer une nouvelle approche de l'architecture. Quant aux tableaux de l'artiste, dont certains – et non des moindres – font partie du fonds de la collection Berardo, il était également nécessaire de les présenter sous un jour nouveau.

Nous remercions particulièrement le romancier António Lobo Antunes et le directeur du Kunstmuseum de Winterthur, Dieter Schwarz, d'avoir bien voulu écrire les articles du présent

catalogue. Nos chaleureux remerciements vont également à tous les organismes dont la générosité a rendu possible cette exposition, aux personnes qui ont contribué à son succès par les œuvres qu'elles ont prêtées, ainsi qu'aux équipes professionnelles qui n'ont pas ménagé leurs efforts pour réaliser cette grande rétrospective.

Sabrina van der Ley  
*Hamburger Kunsthalle*

Françoise Cohen  
*Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes*

Jean-François Chougnat  
*Museu Coleção Berardo  
Lisbonne*

# Pedro Cabrita Reis

António Lobo Antunes

Je n'ai jamais lu de ma vie ce qu'on écrivait sur moi, exactement pour les mêmes raisons qui font qu'il est impossible d'écrire sur Pedro Cabrita Reis. Un grand artiste nomme les choses, pour quel motif faudrait-il nommer à nouveau ce qui l'a déjà été ? Il travaille avec un matériau antérieur aux mots, qu'il est théoriquement impossible d'évoquer en langage courant, c'est-à-dire dans un langage qui ne soit pas le sien, car tout autre langage que le sien s'avère inapproprié. D'une certaine façon, on peut appliquer à Pedro les deux premiers vers d'un sonnet de Pessoa, dont je ne suis pas un grand admirateur, mais qui a écrit ceci pour lui :

*« Émissaire d'un roi qui ne se peut connaître  
Des instructions d'ailleurs, informes, sont ma tâche. »<sup>1</sup>*

Oui, c'est plus ou moins cela, mais en même temps pas tout à fait cela non plus. En observant son travail, me vient à l'esprit l'image d'une personne qui tente de se rappeler un numéro de téléphone : 3514, non, 3614, pas ça non plus, 3314, ah, ça y est, enfin, je l'ai retrouvé. Et c'est cette quête incessante du bon numéro, du seul numéro, qui n'appartient qu'à Pedro et qui, par son intermédiaire, nous appartient à tous, qui me fascine dans son écriture, car toute création est écriture, toute création est une exhortation semblable à celle que formulait au xv<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> l'historien Fernão Lopes en plaçant ces mots dans la bouche du célèbre juriste João das Regras :

*« Regardez, regardez bien, mais surtout sachez voir. »*

Ce défi, car il lui est impossible de communiquer d'une autre manière, est l'une des marques de fabrique de Pedro Cabrita Reis. Je ne connais pas une seule de ses œuvres qui n'exprime cette exigence et, si nous nous y conformons, alors nous trouverons le moyen de comprendre le monde. Pedro Cabrita Reis donne à voir, mais donne également à entendre, à sentir, à toucher, à capter soudainement avec l'évidence de notre nudité dans ce qu'elle a d'essentiel, tout en montrant les masques qui la recouvrent. Il expose le décor et son envers, car toute peinture, ou appelons ça comme on voudra, est également une réflexion profonde sur l'art de peindre (ou d'écrire, de composer, peu importe), il joue cartes sur table, et puisque j'ai commencé à faire des citations, me vient à présent à l'esprit celle-ci de Frank Sinatra : « J'ai peut-être beaucoup de défauts, mais quand je chante, je suis d'une probité absolue ». Pedro Cabrita Reis a peut-être beaucoup de défauts, j'espère même que c'est le cas puisqu'on ne l'aimera jamais pour ses qualités, mais lorsqu'il crée, il est d'une probité absolue, comme Vermeer, Mondrian ou Velázquez : l'intégrité de la chose créée est la première vertu d'un ouvrier d'exception. Et l'intégrité implique d'agir avec

rigueur et sans faire la moindre concession : il joue la musique qu'il désire, ou plutôt il joue la musique qu'il doit jouer et nous, si nous en sommes capables, nous dansons comme nous pouvons ce que l'artiste nous commande de danser. Si nous ne le pouvons pas, mieux vaut ne pas entrer dans ce jeu d'apprentissage du monde et de nous-mêmes, sous la férule d'un maître implacable et féroce. La jouissance d'un tel monde est inaccessible aux faibles, autrement dit à ceux qui ne supportent guère la sincérité et sont terrorisés par leur propre condition. L'art ne va pas sans une espèce d'âpreté, expliquait un écrivain portugais du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui écarte de lui les faibles en émotions et les prive de cette sorte d'aurore qu'offre Pedro Cabrita Reis à ceux qui traversent la nuit en aveugles. Il y a autre chose qui me plaît dans le travail de cet homme, c'est l'absence de cannes, de béquilles, de rampes et autres accessoires : tout est fait à partir de sa chair même, ce qui implique des risques que méconnaissent les gens qui ne se consacrent pas à ce type d'activités. J'entends risques dans l'acception totale du mot, avec un engagement qui mène toujours au bord de la chute et de l'anéantissement, y compris physique, celui dont le destin est de vivre en combattant l'Ange et qui se console en pensant

« *Jusqu'ici j'ai réussi* »

avant de remonter sur le trapèze et d'aller plus loin encore. Moi, par exemple, je suis ennuyé à l'idée de ne pas vivre deux cents ans de plus, de ne pas vivre jusqu'à atteindre, comme je le voudrais, l'autre rive, même si je sais que l'Art est un fleuve qui n'a qu'une seule rive, dans lequel nous finirons inéluctablement par nous noyer. Espérons qu'après notre disparition il restera quelque chose de nous à la surface, un morceau de bois, deux notes, une poignée de mots, la relative tranquillité intérieure qui prolongera, en écho, l'inquiétude tenace dans laquelle nous vivons, avec l'immense et humble fierté d'avoir accompli notre vie, dans ce beau désordre précédé de la fureur poétique que mon ami Horace recommandait, il y a environ deux mille ans. Et, pour finir, on notera juste le paradoxe suivant : Pedro Cabrita Reis en train de structurer un délire et moi, comme un imbécile, en train de broder à son sujet. João das Regras avait raison :

« *Regardez, regardez bien, mais surtout sachez voir.* »

Voilà bien la seule injonction qui vaille devant son œuvre.

*Pour Pedro,  
sans plus d'âneries, bien affectueusement,  
António*

1 — Fernando Pessoa, *Poèmes ésotériques*, Message, Le Marin, Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho (dir.), Christian Bourgois éditeur, Paris, 1988.  
2 — N. D. T.

# **Favorite Places Œuvres de Pedro Cabrita Reis**

*Dieter Schwarz*

*Favorite Places* : tel est le titre prometteur d'une nouvelle série d'œuvres de Pedro Cabrita Reis. Certes, l'artiste est coutumier des titres évocateurs, voire littéraires, mais la métaphore « places, lieux, endroits favoris » convient particulièrement bien pour décrire ses dernières œuvres. Lieux que l'on découvre ou que l'on construit, que l'on visite ou dont on fait seulement le tour. Le lieu conçu par opposition à l'objet et au bâtiment, celui où l'on conserve des tableaux et qui reflète la peinture, celui où l'on séjourne et celui où l'on ne fait que passer.

Si l'on s'en tient à ce terme, on dispose d'un fil conducteur lorsqu'on parcourt une exposition de Cabrita Reis. C'est ce que nous allons faire à présent, en nous intéressant à certaines œuvres et au contexte historique dont elles sont issues. Bien que né dans un pays qui, plus ou moins volontairement, est longtemps resté à l'écart des grands courants artistiques qui ont parcouru l'Europe et l'Amérique, Pedro Cabrita Reis a – comme tous les artistes de sa génération – fortement subi l'influence de l'art américain des années 1950 et 1960. L'objectivation de l'image, telle qu'il l'a découverte dans les œuvres de Jackson Pollock, Barnett Newman, Robert Ryman ou Brice Marden, est venue renforcer son goût naturel pour une approche romantique de la peinture. Parallèlement, l'art italien des années 1960 lui a fait découvrir la remise en question du caractère objectif de l'œuvre et l'a fait opter pour un style à la fois instable et théâtral. Son œuvre renvoie ainsi de manière différenciée à deux éléments contradictoires : d'une part la présence directe et muette des objets, d'autre part la rhétorique emphatique et l'improvisation avec les matériaux qui caractérisent les créations de la génération précédente. Mais, contrairement à d'autres artistes qui se trouvaient dans la même position, Cabrita Reis a d'emblée affirmé que son but n'était ni de faire des exercices formalistes ni de reprendre des méthodes déjà établies. Il signifiait ainsi qu'il ne cherchait aucunement à adopter une attitude postmoderne basée sur une instrumentalisation ou une simple interprétation de l'histoire de l'art des dernières décennies. En tant qu'artiste, il se devait de considérer que le passé est déjà tellement loin qu'il en devient inaccessible. C'est pourquoi il construit sans reconstruire, utilisant pour cela ce qui lui tombe sous la main et peut servir son projet pictural. Remaniées par son art, les scories de la peinture et de la sculpture d'hier se fondent dans un tableau dont le caractère à peine ébauché interdit toute fixation dans un totalitarisme théorique.

Rappelons que selon Stéphane Mallarmé, l'œuvre d'art est une reconstruction poétique du monde à partir de ses ruines et de celles de l'histoire de l'art, et cela en fonction de la spécificité même de l'œuvre.

Chez Cabrita Reis, le tableau monochrome est certes d'une fréquence qui frise l'obsession, mais ne constitue que rarement un objet final et isolé sur lequel se concentre le travail de l'artiste.

*Cabinet d'amateur #1 et Archives Series #1 (Black)* sont ici de bons exemples, puisque les tableaux monochromes s'y multiplient pour former une installation qui occupe l'espace. Les plaques de plexiglas peintes du *Cabinet* ne sont cependant pas accrochées au mur mais posées sur des consoles, comme si elles n'entendaient pas instrumentaliser durablement l'espace qu'elles occupent. Quant aux plaques peintes de *Lisbon Gates*, elles sont posées contre des encadrements de portes de récupération, eux-mêmes appuyés contre le mur, avec pour résultat une mise en valeur du caractère nomade de l'œuvre et de sa dimension humaine. Fenêtre ouverte sur un autre monde, l'image cède la place à une situation polyvalente et fascinante dans laquelle elle interpose sa surface réfléchissante et obstructive entre nous et le passage figuré par la porte. Cabrita Reis crée ainsi un lieu – un cabinet, des archives ou un espace ouvert par plusieurs portes –, sans pour autant vouloir éprouver l'essence même de la peinture. Ce faisant, il reprend les alignements d'éléments similaires et la palette réduite à un nombre limité de couleurs qui caractérisent l'art moderne et que peintres et sculpteurs ont fréquemment réinterprétés dans les années 1960. Dans son approche personnelle, il ne considère pas ces catégories en tant que telles mais plutôt comme des positions rhétoriques ; il les aborde moins comme un programme formel et radical que comme quelque chose d'ambigu, de provisoire et de tentant. En considérant qu'une attitude artistique peut être comprise de manière rhétorique, que l'œuvre d'art ajoute une dimension fictive à la réalité, et que la vérité d'un tableau ou d'une sculpture peut résider dans l'apparence, Cabrita Reis a su créer des œuvres qui, par leur poésie et leur théâtralité, se placent hors du consensus moderne, sans pour autant être en contradiction ouverte avec lui. Dans le *Cabinet d'amateur*, les légères différences de hauteurs des plaques, l'irrégularité des rangs due aux particularités de l'espace et l'abondance interdisant de discerner une quelconque systématique dans la suite des couleurs créent une certaine distance par rapport à l'art minimaliste, sans pour autant le désavouer. Cette œuvre accorde une importance particulière aux reflets sur le plexiglas et les plaques noires, qui varient en fonction de l'inclinaison et rendent la vision plus ou moins difficile. L'image pure et simple, pour ainsi dire introvertie, cède ainsi la place à un lieu pictural qui nous renvoie notre propre image. Devant elle, nous nous retrouvons – en compagnie de l'artiste – dans un lieu où se perpétue le souvenir de la peinture. Une démarche similaire se retrouve dans *The White Room (About T. S. Eliot)*, un polyptyque monumental composé de cinq cadres en aluminium de même format et du type de ceux utilisés pour les façades d'immeubles modernes, dans lesquels se trouvent des tissus de couleur blanc cassé protégés par une plaque de verre. De près, on distingue la structure du tissu mais en s'éloignant quelque peu, le verre réfléchit l'espace de telle sorte que

les cadres en deviennent des miroirs et des fenêtres ouvertes sur l'abîme. L'impression d'ensemble qui se dégage du polyptyque résulte moins de l'aspect tactile des surfaces de tissu que des images toujours changeantes qui s'y reflètent et déterminent le caractère abstrait de l'œuvre. La référence au poète britannique contenue dans le titre souligne pour sa part les dimensions matérielles et métaphoriques des cinq images, à la fois dominatrices par leur présence et absentes par l'illusion qu'elles génèrent. Ces lieux de peinture sont des allégories en ce qu'ils ne contiennent aucune image déterminée, mais soulignent la valeur traditionnelle de l'art et annoncent les tableaux du futur. Des peintures conçues comme des portes et des fenêtres – et inversement. Ces ouvertures définissent l'espace, y donnent éventuellement accès et le rendent perméable à son environnement. C'est particulièrement le cas avec *Peeping*, bloc sculptural composé exclusivement de portes, qui se présente soit sous la forme d'un espace intérieur clos, protégé et inaccessible, soit comme un paysage infini sur lequel les portes ne demandent qu'à s'ouvrir. Le potentiel particulier de cette œuvre résulte de sa position inclinée due à un coussin glissé sous l'un des coins : s'inscrivant ainsi hors de la verticalité, *Peeping* échappe à la logique architecturale au sens strict.

Pour Cabrita Reis, portes et fenêtres suggèrent l'ouverture ou la fermeture, le regard dérobé, la possibilité de pénétrer dans un lieu, formulant ainsi une traduction symbolique de notre approche de l'œuvre. Ces éléments d'architecture renvoient aux nombreuses installations-machines réalisées par l'artiste dans les années 1990, dont la fonction reste mystérieuse et qui semblent n'avoir été créées que pour être regardées. Citons notamment : *Ascensão*, œuvre dans laquelle des caissons accrochés au mur sont raccordés à une petite boîte par quelque chose qui ressemble à un câble électrique ou à un tuyau d'eau ; ou encore *Os observadores / Atlas Coelestis VI*, travail composé de plaques de verre rondes et rectangulaires, interconnectées par des fils en plastique et reliées à des récipients en terre cuite au moyen de tuyaux en caoutchouc. Avec ces œuvres, on a l'impression d'être en face de dispositifs scientifiques qui viennent tout juste de remplir une fonction précise mais indéterminée et sont momentanément inutilisés. Leur aspect familier forme un contraste saisissant avec leur caractère parfaitement illisible. Semblant attendre qu'on s'en serve à nouveau et qu'on leur redonne une fonction, ces dispositifs sont loin d'être de simples métaphores de l'inutilité, car ils perdraient ainsi toute ambiguïté. Ils nous transportent au contraire dans un état d'apesanteur, vers un lieu situé entre un hermétisme absolu voué à l'oubli et le potentiel sémantique de l'atlas céleste évoqué dans le titre *Atlas Coelestis*, devenant ainsi de nouvelles allégories de l'œuvre d'art.

Plus que de simples liens symboliques entre les différents matériaux, les tuyaux et câbles employés par Cabrita Reis sont de

véritables éléments de dessin. Une catégorie artistique qui, loin devant la peinture et la sculpture, constitue son mode d'expression favori, même s'il l'aborde d'une manière bien peu conventionnelle. Dans ses installations, l'artiste dessine en effet avec la lumière, qui n'est pas un matériau à proprement parler à la différence des néons qui la génèrent. Ces dernières années, Cabrita Reis s'est souvent servi de ces composants électriques qu'on trouve dans le commerce et qui, selon lui, sont à ranger parmi les fournitures d'artistes au même titre que le papier, la toile ou les châssis. Fixés sur des supports métalliques, les néons sont des éléments normalisés aussi bien par leur taille que par la lumière qu'ils produisent. Lorsque ces éléments de l'installation sont câblés et raccordés au secteur, l'image reçoit une ultime retouche car la lumière vient alors modifier l'aspect de l'œuvre plus que ne saurait le faire une quelconque touche de couleur. Soulignant certains éléments, dessinant des lignes de séparation, traçant des limites et ouvrant de nouveaux horizons, la lumière fonctionne aussi bien au niveau matériel que symbolique. Cabrita Reis l'utilise pour mettre en valeur certaines lignes de ses installations, de la même manière qu'on colorie un dessin pour en souligner certains contours. *The Unnamed Word #2*, par exemple, est une construction complexe basculée sur le côté, dans laquelle les néons verticaux qui soulignent les montants métalliques suggèrent une bâtisse, voire une haie, derrière laquelle se profile une lueur rouge.

Dans *Favorite Places #6*, des plaques de verre transparentes alternent avec des plaques translucides, en interaction avec leur environnement du fait de leur dépassement par rapport aux arêtes principales de l'œuvre. Les couleurs délavées par le soleil, fréquentes dans les pays du Sud, se mêlent au gris mat des profils en aluminium et aux traces d'usure des baguettes en bois. Un néon disposé à l'intérieur vient encore adoucir ces teintes délicatement nuancées. Juste à côté, l'œuvre intègre également une photo qui représente la structure béante d'un bâtiment inachevé dont le grillage incarne le symbole de la construction moderniste. Ironie du sort, il s'agit là d'un vestige de Fatima, lieu de pèlerinage portugais. Cabrita Reis dessine et peint avec ce qui lui tombe sous la main, de sorte que son travail répond davantage aux exigences de la spontanéité et de l'esquisse qu'à celles de la stabilité architecturale. L'usage fréquent qu'il fait des poutres et des piliers – éléments de base de toute construction humaine – correspond bien à ce caractère d'ébauche. Cependant, l'artiste ne se considère nullement comme un architecte, car construire est pour lui une métaphore globale qui renvoie aux lieux créés par les hommes pour s'abriter – protection et projection du corps humain. Le corps se retrouve dans les lieux construits, qui sont à la fois des enveloppes et des séquences d'images et qui, en tant que tels, n'ont rien à voir avec une conception abstraite de l'espace.



## « After all, constructing an artwork is still building a dream »

Sabrina van der Ley & Markus Richter

**Peinture.** Dans un entretien avec le sociologue Augusto M. Seabra et l'architecte Eduardo Souto Moura, Pedro Cabrita Reis a déclaré : « Je me considère comme un peintre, au sens classique du terme. J'ai toujours été peintre et c'est en tant que tel que je me positionne par rapport au monde, à ce que je fais et ce que je suis. [...] Je n'ai jamais fait que peindre, certaines œuvres étant légères et pouvant être accrochées au mur, tandis que d'autres, plus lourdes, doivent reposer au sol et que d'autres encore occupent toute une pièce. »<sup>1</sup> Cette déclaration ne manquera pas de surprendre qui a suivi l'évolution de l'artiste ces dernières années, car les œuvres qu'il a présentées lors d'expositions personnelles, de biennales ou de grandes expositions thématiques s'apparentaient moins à la peinture qu'à la sculpture monumentale. Tel est notamment le cas de *Rio*, œuvre en forme de tunnel exposée devant le Fridericianum de Kassel lors de la Documenta 9 organisée en 1992, qui devait assurer la renommée de Cabrita Reis auprès d'un vaste public international. Citons encore sa réalisation pour le pavillon du Portugal à la Biennale de Venise de 2003, ainsi que ses projets en solo exposés dans de multiples institutions telles que le FRAC Bourgogne de Dijon, la Kunsthalle de Berne, le Camden Arts Centre de Londres, le MACRO de Rome, la Kunsthhaus de Graz ou le Museo Tamayo de Mexico – autant d'œuvres qu'on aurait moins tendance à décrire comme des peintures que comme des installations.

Cabrita Reis se considère néanmoins comme un peintre pour deux raisons. Premièrement, sa conception des catégories artistiques est en profond décalage par rapport à la tradition, au point qu'il va être nécessaire de définir ce qu'il entend par « peinture », « sculpture » et « dessin ». Deuxièmement, son attachement à la peinture renvoie aux premières années de sa carrière, durant lesquelles il réalisait principalement des œuvres sur toile.

Au début des années 1980, il produit surtout des tableaux à la peinture acrylique d'un style figuratif et expressif. Les éléments figuratifs vont progressivement s'éclipser, mais le style va garder toute sa vigueur d'expression. À partir du milieu de la décennie, il privilégie les supports en bois, notamment les portes qui devaient assurer sa célébrité. La peinture acrylique se complète par de la laque, du plâtre et du tissu, de sorte que ses tableaux évoluent vers l'objet en trois dimensions et prennent un caractère sculptural. Cabrita Reis discipline ensuite son style expressif et à partir de 1985, ses tableaux intègrent des formes géométriques qui rappellent vaguement des éléments d'architecture tels que les murs, les cubes et les aqueducs. Sombre quand elle n'est pas lugubre, sa palette – où dominant les tons allant du marron au noir – n'accorde aucune place aux couleurs pures. Les séries intitulées *Da ordem e do caos* et *A sombra na água* sont typiques de cette première période dominée par les tableaux géométriques qui devait durer jusqu'en 1988. À la fin de la décennie, la peinture cède la place à la sculpture comme mode d'expression

favori de Cabrita Reis. Certes, il continue à peindre – principalement des autoportraits de petit format –, mais ces œuvres revêtent presque un caractère privé.

S'y ajoutent des objets picturaux pouvant être accrochés au mur, dans lesquels certaines couleurs sont remplacées par des matériaux divers. Une œuvre datant de 1992 et portant le titre allemand *Über Malerei* est typique de cette époque. Elle se compose d'un support en lattes de bois brut semblable à une palette de manutention, sur laquelle se trouve une fine couche de plâtre recouverte par une plaque de verre moitié transparente, moitié opaque. Bien qu'entièrement dépourvue de couleurs, cette œuvre présente toutes les qualités d'un tableau et nous invite à méditer l'essence même de la peinture. Cabrita Reis s'inscrit ainsi dans la tradition picturale, tout en la remettant en question. D'autres œuvres murales de la même époque, notamment *Os anjos caídos (Uma luz interdita II)*, se positionnent également à la limite entre peinture et sculpture, de sorte qu'on peut aussi bien les qualifier de sculptures peintes que de tableaux sculptés selon la perspective par laquelle on les aborde. Elles ont en commun de réduire le spectre pictural aux teintes d'origine des matériaux utilisés, et d'être ainsi dominées par une non-couleur volontaire.

Ce n'est qu'à la fin des années 1990 que la couleur revient dans l'œuvre peint de Cabrita Reis, notamment avec la série *Lisbon Gates* exposée pour la première fois à la Biennale de Venise en 1997. Placées elles aussi à la jonction entre peinture et sculpture, chacune de ces quatre œuvres se compose d'un encadrement de porte métallique dont l'ouverture est obstruée par une plaque monochrome reposant sur une plaque de verre plus ou moins grande.

Les *Lisbon Gates* inaugurent dans l'œuvre peint de l'artiste une période qui dure encore et se caractérise par l'association d'un élément sculptural (encadrement de porte ou de fenêtre) et d'un élément pictural (plaque de verre ou de plexiglas peinte au recto ou au verso). Cabrita Reis tire ainsi parti de la transparence du verre et de sa capacité à refléter partiellement l'espace d'exposition et le public, ceux-ci étant dès lors intégrés à l'œuvre elle-même, de manière à alléger l'impression souvent stricte et monumentale qui se dégage de la plupart de ces peintures-sculptures. La toile semble avoir été réhabilitée en tant que support dans l'œuvre de Cabrita Reis ces dernières années. Avec *The Linen Series* et les *Grid Paintings*, équivalents linéaires et bidimensionnels des *Compounds* sculpturaux qu'il donne à partir de 2006, il revient à ses débuts en tant que peintre, sans pour autant renoncer à son approche élargie de la peinture. Bien au contraire : avec les séries *Leaning Paintings* et *Cotton Fabric Paintings*, il continue d'explorer les territoires situés aux confins des deux disciplines artistiques.

**Dessin.** Le corps humain, disparu des tableaux de Cabrita Reis à la fin des années 1980 et banni de ses sculptures un peu plus

tard, reste présent dans ses dessins ou tout du moins ses autoportraits, comme en témoignent *Conversation Pieces* (1993-1994) et la série *Os últimos* (1999). Des œuvres sur papier ultérieures, notamment la série *Naturalia II : Stranhas aves de várias cores* (2000), semblent être des portes de sortie permettant à l'artiste d'échapper à la réduction au non-figuratif à laquelle il s'était volontairement contraint. La limite entre dessin et peinture est ici flottante, tandis que les œuvres proprement linéaires marquent clairement la limite entre dessin et sculpture.

Une œuvre comme *Antwerp Stairs*, objet mural strictement linéaire réalisé en 1987, intègre déjà le dessin dans une sculpture. Latente durant toute la décennie 1990, cette fraternité des disciplines se déclare ouvertement dans les objets muraux et à poser par terre que Cabrita Reis donne à partir de l'an 2000. Jouant un rôle toujours plus important, les câbles et tuyaux sont des éléments de dessin au même titre que les constructions-cadres dans lesquelles se dissout le volume des sculptures. Certains titres, d'ailleurs, soulignent cet enracinement dans le dessin : *Desenho* (2003), *Floor Plan on the Wall* (2008), *I Dreamt Your House Was a Line* (2003) ou *La Línea del volcán* (2009). Dans les deux dernières œuvres citées, l'artiste étend ses lignes tridimensionnelles à l'ensemble de l'espace d'exposition. Il s'agit de « dessins dans l'espace » réalisés exclusivement à l'aide de néons montés sur des murs de couleurs vives. Ceux-ci constituent l'élément pictural d'une œuvre qui reste dominée par les lignes des néons.

Outre ces « dessins dans l'espace » et ces sculptures linéaires, Cabrita Reis réalise encore des dessins conventionnels sur papier tels que *Building Drawings* (2005). Il enregistre également les différentes étapes du processus créatif avec une régularité qui frise l'obsession, et cela au moyen d'une multitude d'esquisses et de notes dont certaines sont bien postérieures à l'œuvre proprement dite. Le dessin, qu'il conçoit dans l'optique de l'*arte del disegno* tel que Giorgio Vasari l'a défini à la Renaissance – c'est-à-dire jetant un pont entre peinture et sculpture – occupe ainsi une place de choix dans son œuvre.

**Photographie.** Cabrita Reis utilise la photo comme carnet d'esquisses. Son appareil l'accompagne constamment et lui permet de fixer des impressions optiques qu'il utilisera ultérieurement pour son travail. Dès le début de sa carrière artistique, il a aussi introduit directement des photos dans ses œuvres. C'est ainsi que dans l'exposition *Até ao regresso* organisée en 1981, la photographie faisait partie d'un ensemble intégrant également la peinture, la sculpture et diverses trouvailles. Depuis cette époque, les photos apparaissent de manière sporadique dans ses œuvres, mais toujours en relation soit avec la peinture (*Exultar*, 1988), soit avec la sculpture (*Favorite Places #6*, 2004).

Dans les séries *Sleep of Reason* qu'il réalise à partir de 2002, les photos sont partiellement recouvertes de peinture d'une seule

couleur et servent de réservoirs d'images, de magasins de matériaux visuels dont on retrouve des traces dans les sculptures datant de la même époque.

La photographie « pure » – telle que celle de la série *Mes jours, l'un après l'autre* réalisée à Lisbonne en 2001, qui figure des portes et fenêtres entrouvertes – reste l'exception. Des liens étroits existent néanmoins entre cette série et diverses sculptures intégrant des rayons de lumière, des portes et des fenêtres. *Self-Portrayed in the Studio*, série qu'il donne en 2008, est d'un caractère nettement plus ludique, puisqu'elle présente la main de l'artiste tenant successivement tous les matériaux qu'il utilise, comme s'il voulait nous dire : « Je suis ce que je fais ».

**Sculpture.** *Assembleia muda*, une œuvre qui date de 1980, intègre déjà les procédés employés à l'heure actuelle en matière de sculpture, à savoir la récupération et l'assemblage d'objets familiers. Des objets muraux antérieurs, également réalisés avec des matériaux de récupération, présentent quant à eux certaines similarités avec les totems de l'art premier. À partir de 1988, Cabrita Reis réalise des arrangements figuratifs et symboliques qui ressemblent à des maquettes pour décors de théâtre, à des scènes que les acteurs auraient quittées. *Um quarto dentro da parede* (1989) figure ainsi une chaise minuscule posée dans une pièce sinon parfaitement vide, tandis que deux réalisations évoquent inmanquablement des pierres tombales ou des plaques commémoratives : il s'agit de *Morituri* (1989), qui présente deux pieds humains posés sur une plaque horizontale et de *Melancholia* (1989), qui intègre un simple escabeau et un cyprès ou un thuya (arbre fréquent dans les cimetières). Les apparences sont trompeuses dans ces œuvres précoces puisque ce qui semble être du bronze ou du marbre n'est en fait que de la fibre de verre recouverte de goudron, ou tout simplement du bois et du verre peints. L'année 1989 apporte une rupture radicale dans le style de Cabrita Reis et les matériaux qu'il utilise : les sculptures figuratives dans des tons sombres cèdent la place à des volumes en bois ou en plâtre et à des murs pratiquement blancs. Que s'est-il passé ? À quoi tient ce passage de l'obscurité vers la lumière ? Suivent à partir de 1990 des œuvres aux titres poétiques en rapport avec le thème de la maison, notamment *A casa de serenidade* et *A casa dos suaves odores*. Pour la plupart, elles se composent uniquement de plaques de plâtre brutes assemblées de manière à évoquer les murs passés à la chaux des maisons portugaises traditionnelles. Notons toutefois qu'il ne s'agit ici nullement d'architecture, puisque ces œuvres se contentent de suggérer l'espace afin que l'image de la maison se forme sur la rétine de notre œil intérieur. Ces espaces se caractérisent par le silence et l'absence, comme l'artiste l'indique lui-même : « J'intègre le silence à mes œuvres. Je cherche seulement à inviter les gens à mieux entendre les "sons" qui s'élèvent de leur "silence" intérieur. »<sup>2</sup> De la

même manière, aucun clapotis ne s'élève des fontaines, citernes, canaux et aqueducs qu'il réalise à partir de 1990. Bien que fasciné par l'eau en tant qu'élément vital, Cabrita Reis ne l'intègre jamais à ses canalisations réalisées en plâtre et en bois, à l'exception de *A casa do silencio branco*, œuvre dans laquelle se trouve une carafe en verre remplie d'eau<sup>3</sup>. En 1993, il donne la série *Das Echo der Welt*, dont le titre allemand illustre de quelle manière il entend faire de son œuvre une caisse de résonance du monde qui l'entoure. Quelque temps après, les miroirs, échelles et escaliers d'*Atlas Coelestis* nous invitent à nous tourner vers la voûte céleste. Dans ces œuvres, le bois, le verre, les tuyaux en caoutchouc, les tubes en cuivre et les divers autres matériaux qui ont pris la place auparavant occupée par le plâtre évoquent des instruments d'astronomie des siècles passés et renvoient à *l'uomo universale* de la Renaissance. Ils annoncent déjà l'introduction, à la fin des années 1990 et dans les années 2000, d'autres matériaux : le métal, le verre et la lumière, tout d'abord sous forme d'ampoules puis de tubes au néon.

Cabrita Reis continue à construire : à partir de 1995 et jusqu'à aujourd'hui, des escaliers, des portes, des fenêtres et des pièces entières dominent ses sculptures. Mais ces éléments de récupération ne sont pas véritablement fonctionnels et ne servent qu'à suggérer l'espace : les portes ne donnent sur aucune pièce, les fenêtres n'offrent aucune perspective, de sorte qu'il s'agit moins de construire que de créer des espaces de contemplation et de réflexion. En 1998 apparaissent les premières œuvres des séries *Dans les villes* et *Blind Cities* dont certaines, par leur coloration aussi précise que parcimonieuse, peuvent être qualifiées de sculptures picturales. Composées de portes peintes, de vieux tapis, de cartons collés ou de plaques goudronnées cousues entre elles, les villes de Cabrita Reis ne sont guère accueillantes – tout juste des favelas, des amas d'abris offrant le strict minimum nécessaire à la survie. À partir de l'an 2000, les villes cèdent la place aux jardins de la série *True Gardens*, dont les plates-bandes se composent de néons, de planches de coffrage ou de briques empilées. La lumière joue ici le rôle de l'eau nécessaire à toute culture<sup>4</sup>. Elle y parvient grâce à des câbles électriques qui dessinent les lignes sinueuses des cours d'eau, avec leurs confluent et leurs deltas.

C'est à la même époque qu'apparaissent des sculptures en briques qui remplissent l'espace – quand elles ne le font pas littéralement éclater. Citons notamment *To Ascertain Something* (2000), une œuvre qui arrache les éléments constitutifs de l'espace d'exposition et dans laquelle une partie du plafond, ainsi que les portes et leurs encadrements, violemment extraits de leur place habituelle, sont déplacés et remplacés par un pan de mur en briques construit à la hâte. Citons encore *D'après Piranesi* (2001), effroyable labyrinthe en briques jonché de débris, parfaitement digne de la suite des *Carceri* donnée par le grand artiste du XVII<sup>e</sup> siècle.

En dépit de son titre poétique, l'installation *Les Heures oubliées* (2004) est dans la même ligne que ces pièces sombres et à l'atmosphère inquiétante qui modifient l'espace de manière brutale, et cela du fait des murs en briques partiellement éclatées qui inscrivent l'œuvre dans les trois dimensions de manière parfaitement rigoureuse. Avec ces réalisations en briques, Cabrita Reis – peintre et sculpteur – met en évidence son intention d'établir un parallèle avec l'architecture dans la tradition du paragone cher aux artistes de la Renaissance.

À partir de 2003, les sculptures se font plus linéaires et intègrent des plaques de verre peintes, ainsi que des néons et des éléments métalliques soulignant les lignes extérieures ce qui – comme indiqué précédemment – les rapproche du dessin et de la peinture. Les *Compounds* en acier, aluminium ou marbre réalisés à partir de 2006 sont radicalement différents dans la mesure où ils sont extrêmement denses et présentent des ouvertures régulières qui rappellent celles des façades des gratte-ciels postmodernes. En dépit de leur masse et de leur apparente solidité, ces œuvres présentent un certain décalage dans leur empilement, de sorte qu'elles ont un caractère déjanté.

L'utilisation de fragments architecturaux et de matériaux de construction donne à penser que Cabrita Reis nourrit un intérêt particulier pour l'architecture. Cependant, il s'agit moins pour lui d'une réflexion sur l'espace urbain que d'un vif intérêt pour l'habitat et son contraire : l'errance. « L'architecture est loin de constituer l'une de mes sources d'inspiration. En revanche, le fait de construire – cette activité infiniment complexe et intemporelle puisqu'elle caractérise l'humanité depuis ses origines – exerce sur moi une véritable fascination. L'architecture n'est apparue que très tardivement dans l'histoire de la construction, cette geste qui constitue l'un des fondements de l'humanité. »<sup>5</sup>

L'habitat dans sa dimension véritablement existentielle est au cœur de l'œuvre sculpté de Cabrita Reis depuis le début des années 1990. En tant que tel, il s'intègre à la vie de manière très fluide. Par exemple, les maisons qu'il a conçues en collaboration avec l'architecte Ricardo Bak Gordon et son épouse l'artiste Patrícia Garrido sont le prolongement de ses sculptures par d'autres moyens. Dans ces bâtiments – y compris la maison où il habite personnellement –, on retrouve divers éléments typiques de ses sculptures, en particulier des néons reliés par des fils électriques bien visibles, qui remplissent ici leur fonction première d'éclairage tout en affirmant leur statut d'œuvres d'art. Les liens entre l'art et la vie ne pouvant se limiter à l'habitat, Cabrita Reis intègre également le paysage dans son œuvre sculpté. Ces dernières années, il a défriché de manière systématique les collines arides de l'arrière-pays de Tavira, localité du sud du Portugal, y creusant des puits et y plantant plus d'une centaine d'oliviers. À ce sujet, il a déclaré dans la conversation avec Eduardo Souto Moura et Augusto M. Seabra cité en début d'article : « Planter

des oliviers, des figuiers et des caroubiers fait partie de ma personnalité profonde. »<sup>6</sup> Il manifeste ainsi clairement l'enracinement de son art dans le paysage, la géographie et le climat de son pays, ainsi que dans sa mentalité et son histoire mouvementée. C'est à lui que revient le mot de la fin : « Je vais mon chemin à la manière d'Andrei Roublev tel qu'il est montré dans le film de Tarkovski : je regarde tout autour de moi, j'entends, je sens, je goûte. C'est ce qui donne vie à mon art, même si en fin de journée, le résultat n'est qu'un tableau monochrome apparemment rudimentaire, une simple boîte avec une lampe ou un pauvre mur en briques. »<sup>7</sup>

1 – « A Talk in the Countryside. Pedro Cabrita Reis, Augusto M. Seabra, Eduardo Souto Moura », *Pedro Cabrita Reis. Coleções privadas / Private Collections*, cat. exp. Palácio da Galeria Museu Municipal de Tavira, Tavira, 2008, p. 79.

2 – Adrian Searle, « A Conversation with Pedro Cabrita Reis », *Pedro Cabrita Reis*, Ostfildern-Ruit, 2003, p. 97.

3 – Voir « An Unfinished Conversation », *Fundação / Foundation*, cat. exp. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 2006, p. 56. Dans cette interview effectuée par Jorge Molder, Cabrita Reis souligne son intérêt pour le contraste entre le plâtre sec et l'eau qui devrait couler dans les canalisations.

4 – « Dans mes œuvres, j'utilise avec le même intérêt la lumière et l'eau ». Lisbonne, 2006 (voir note 3).

5 – « "MACRO Attrazioni iptnotiche per l'instabilità = Hypnotic Attractions for Instability." Interview Conducted by Virginia Tieri », *Pedro Cabrita Reis*, cat. exp. MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Milan, 2007, p. 35.

6 – Tavira, 2008 (voir note 1), p. 94.

7 – *Ibid.*, p. 95.

## Notes polonaises

*Pedro Cabrita Reis*

Midi. Camouflées derrière la couleur uniforme des oliviers, les cigales me brûlent les tympanes, à mesure que j'avance. Devant, le chien chemine doucement lui aussi. La terre et les pierres dans la sécheresse du chemin. Silencieux, il se retourne, attend que je le suive. Je ne le rattrape jamais. Il se retourne régulièrement et je continue de marcher à sa suite. Un peu plus loin, une pierre et à côté une vieille boîte de conserve. Les restes d'un oiseau désormais sans nom, après les fourmis et le soleil. Des fleurs couleur lilas. Un nuage. Des photos toutes simples. Un arbre qui a poussé au milieu des décombres, des pierres qui ont jadis constitué un foyer. Une maison et un dessin à la hâte dans mon calepin. Et une autre photo. L'appareil couvert de poussière.

Tandis que j'avance le long de ce chemin si souvent parcouru à travers la montagne, la question se pose à nouveau de savoir si je pourrai encore peindre ça. De grandes toiles, une seule couleur, et dans ces toiles toute l'aridité que la chaleur laisse deviner dans ces verts. Puis, après avoir poussé plus loin, au fond de l'hiver, une ombre brûlée de marrons, sous le manteau gris de la pluie.

Il semblerait que non, que je ne puisse plus peindre la terre, à en croire ce que j'entends çà et là. Je lis avec ennui ces affirmations arrogantes que me balbutient des revues bourrées d'élégantes publicités.

Des voix. Je scrute, entre autres, des bruits entrelacés, des mots, des souffles qui, avant de se dissiper, brillent encore quelques instants. Je les conserve, et dans mes calepins ils sont les premières esquisses d'œuvres à venir. Plus tard, des titres, des mots comme des poutres métalliques, un mur peint en orange.

Je ne vois pas ce qui empêcherait une peinture d'être une sculpture, un dessin ou tout autre chose encore.

Une nomenclature ou une classification par genres ne devrait pas résulter de la forme que l'œuvre peut éventuellement utiliser. Je préférerais plutôt, pour trouver le nom juste, convenir d'un autre point de départ : un lieu secret dans une très personnelle cosmogonie de la pensée, le lieu d'une sagesse née du regard, gagnant une épaisseur spécifique et puisant son origine dans une intangible vision intérieure. Telle serait peut-être la façon la plus appropriée de décider d'un nom et il en adviendrait certainement plus de lumière que ce qui nous parvient à travers les affirmations appauvries de conventions telles que l'histoire ou l'usage.

Je regarde par la fenêtre. Je vois un arbre et à travers lui un dessin surgit. Des lignes, rien de plus, qui à un autre moment, en un autre endroit, se répandront sur un mur, ou sur une feuille de papier, et qui peut-être se reconstruiront aussi sous forme de morceaux métalliques à souder les uns aux autres, quelques bouts de bois, à moins qu'elles ne se redessinent, suspendues, en lumières fluorescentes. Je regarde par la fenêtre et j'essaie de voir une nouvelle fois l'arbre qui a disparu ; de dehors, pas le moindre écho ne me parvient. En art, le lieu de la réalité n'est rien d'autre que son nom.

Pour quelque raison obscure, mes pas me conduisent avec moins de conviction vers les expériences contemporaines que vers ce qu'on désigne de manière simplifiée art classique. On apprend, et finalement il faut sans cesse le réaffirmer, qu'il n'y a pas de progrès en art et que chaque œuvre est en soi une proposition absolue pour la compréhension d'un monde qui en chacune d'elles se révèle à nouveau. Cependant, si ceci était exact, je devrais porter un même intérêt à toutes les œuvres. Or, il n'en est rien. Je tâche de me souvenir de ce que j'ai vu et les moments de révélation sont très rares. Mais pour ceux dont je me souviens, je sens encore avec une rigueur et une précision quasi physique la dérive d'une émotion, forme suprême de connaissance.

Je ne crois pas que l'art se fasse à partir d'idées ou, plus exactement, de petites idées. Dans les expositions que je peux voir, j'ai trop souvent l'impression de buter sur des œuvres qui s'emmêlent dans un enchevêtrement de bonnes et de moralisatrices intentions. Ces manifestes prétendent laborieusement inspirer une impossible dévotion, alors que rien n'est plus remarquable que l'ingénuité de leurs auteurs et l'ennui que suscitent leurs discours. Étrange perversité que celle d'un art qui s'arroge le droit de corriger le monde et qui, au bout du compte, nous arrive drapé dans un accoutrement pompier – même si on lui applique désormais une métrique contemporaine –, toujours tellement au goût du public.

Il existe dans le dessin une qualité intrinsèque (ou devrais-je plutôt dire naturelle ?) de rigueur et d'impondérabilité qui semble découler d'une capacité d'anticipation exacerbée. En simplifiant à l'extrême, on pourrait illustrer ce qui précède en disant seulement que la main sait où elle va et par où elle passe, alors même que les sens en général n'ont apparemment rien vu venir. Certaines sculptures semblent se faire à partir de cette même illumination, un geste bien connu, unique et déjà tout entier contenu dans ce moment qui anticipe l'acte, nous annonçant avec une quasi perfection la façon dont l'objet, dans la fine épaisseur de l'air, va naître peu à peu et fixer sa masse. Parfois, certaines peintures surgissent de la même façon.

Sans que cela soit totalement fondé (mais qu'est-ce qui pourrait l'être ?), certains ont tendance à appréhender mon travail à travers le prisme de l'architecture. Je me permets de douter de la justesse de cette approche. Si j'ai moi-même élaboré, au fil du temps, des références qui, dans une lecture purement formelle, pourraient accréditer une telle vision – portes, escaliers, fenêtres, murs, etc. –, je crois néanmoins que, dans mon œuvre, le geste essentiel renvoie davantage à l'acte primordial de construction, par opposition à l'acte final et politique d'aménagement de l'espace collectif, lequel semble être par excellence l'utopie poursuivie par l'architecture. Poser une pierre sur une autre, tracer un cercle sur le sol, disposer une caisse qui ne sera jamais ouverte sur une table autour de laquelle il n'y a pas de chaises, et avec

tout cela dessiner la maison comme compréhension du monde, en sachant que cela pourra tout aussi bien être le cas avec un monochrome vert. Lorsque l'art se dit, par la voix ou par la main de l'artiste qui en est le porteur (comme dans le cas de ces notes), toute parole est obscure. D'aucuns persistent à chercher, en procédant à telle ou telle exégèse, à atteindre l'impossible explication de l'œuvre. Ils parviendront peut-être à la pressentir l'espace d'un instant, mais probablement s'obligent-ils ainsi à réinventer ce qu'ils appelleront éventuellement une autre, une nouvelle politique du regard. Je préfère la lucidité d'une apparente incohérence, je préfère apprendre dans cette cacophonie faite de rumeurs et de murmures qui, à chaque travail, nous restitue le silence du début, la clarté avec laquelle nous aurons ressenti le premier enchantement. Au bout du compte, on ne connaît pas une œuvre, c'est l'œuvre qui se révèle à nous.

*Notes éparses écrites les 4 et 5 septembre 2009 dans la chambre 254 de l'hôtel Grand, à Łódź, en Pologne.*