

Le rêve crétois du peintre Yves Zurstrassen

Cet essai est un hommage à la peinture en tant qu'art majeur, ainsi que la tentative d'une définition d'un médium capable de concevoir des images significatives de l'homme et du monde. Zurstrassen, le passeur de frontières entre deux vénérables cultures picturales, la française et la néerlandaise, me sert d'exemple, et je l'en remercie.

La Biblia pauperum

Les vitraux du Moyen-âge devaient être une *Biblia pauperum*, une bible pour les pauvres, destinée à ceux qui n'ont pas appris à lire les Écritures. Or, le nombre d'illettrés semble s'accroître au vingt et unième siècle, jamais il n'y eut autant de « vitraux » et de « bibles en images » qu'aujourd'hui ; des images en tous formats et matériaux assiègent les hommes jour et nuit. Ce sont des clichés simples, évidents, fabriqués à la presse par millions d'exemplaires, des images reproduites et distribuées en toutes tailles et dans tous les médias. Face à ce déferlement innombrable qui augmente sans cesse et disparaît simultanément, une minorité mémorable, élitaire et précieuse d'œuvres uniques et polysémiques continue d'exister : les tableaux des peintres.

Leurs prédécesseurs ornaient les autels des églises et les salles du trône dans les châteaux. L'aura culturelle des tableaux peints perdure-t-elle parce qu'ils occupaient les lieux du pouvoir spirituel et temporel ? Dès les temps modernes, les peintres furent rejetés aux franges des sociétés désormais consolidées, dans les zones de liberté, dans les « Républiques géniales » (Robert Filliou), et mar-

qués au fer rouge comme marginaux, bohèmes, ou « peintres maudits ». Leurs tableaux étaient compris comme autant de révélations de toutes ces choses déconcertantes qui embarrassaient les cultures et l'ordre que ces sociétés avaient établi avec peine. Sont-ils donc de précieuses curiosités ?

Il y a quarante ans, les artistes décidèrent eux-mêmes de détruire cette vénérable discipline académique qu'est la peinture. Ils entaillèrent les toiles, les percèrent et les brûlèrent, les arrachèrent des châssis, les clouèrent aux murs et les plièrent sur de vieux meubles ; ils remplacèrent la peinture à l'huile par l'acrylique et les huiles de vidange, transformèrent les tableaux en plateaux de table pour des satires de festins : Julian Schnabel les recouvrit d'assiettes, Diter Rot les tartina de fromage blanc, Georg Herold de caviar, le *petit maître liégeois*, Jacques Lizène, prit même ses propres excréments. La crédibilité de la peinture était anéantie. Les nouveaux médias pénétraient dans les lieux d'exposition et les musées.

Quiconque recommence à peindre après cette révolution disposera par rapport au médium de libertés que nul artiste n'eut avant lui.

« *Anch'io sono pittore* »
« Moi aussi, je suis peintre »
(Giorgio de Chirico)

La mort de Picasso en 1973 fut un événement public qui ramena de nombreux regards vers la peinture. En 1981, une exposition londonienne qui fit date portait le titre programmatique de « *A new Spirit in Painting* ». Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lupertz et leurs apologistes, de Rudi Fuchs à Johannes Gachnang en passant par Donald Kuspit, formulèrent un programme d'art pictural sur un ton d'une solennité inhabituelle : la peinture comme célébration, comme « dithyrambe ». Un nouveau pathos expressionniste se répandit partout : Cucchi, Clemente, Chia et Paladino en Italie, Barceló en Espagne, Garouste en France, Bervoets en Belgique. Ce fut une *Reconquista* où les tableaux peints retrouvaient leur signification et leur valeur d'antan.

C'est dans cette atmosphère créative qu'Yves Zurstrassen commença son parcours d'artiste. Sa carrière va se fonder sur une éthique soutenue par la pratique de la peinture ; toute attitude cynique à l'égard du médium, du matériau et des contenus y sera impensable. L'amour de la peinture exigera de la concentration et exclura tout autre médium pictural.

Ce sanguin vif qu'est Zurstrassen n'appartient pas à la catégorie des pathétiques néo-expressionnistes qui passent leur temps à ruminer ; il porte l'héritage d'une culture marquée par la France et le fardeau de l'École de Paris. Ce fardeau le gêne, là où la critique d'art internationale reporte sur lui les réserves qu'elle émet à l'encontre de

l'école de Paris. Pendant les années quatre-vingt, il s'est évidemment intéressé aux tableaux de Pierre Soulages, mais les travaux du groupe COBRA, de Willem de Kooning et d'Asger Jorn l'ont tout autant fasciné ; et ensuite, au début des années nonante, les œuvres de Gerhard Richter lui lanceront le plus grand défi.

L'atelier

L'éthique du peintre est visible dans l'atelier que ce quinquagénaire s'est aménagé au cours des dernières années : un lieu de travail parfait, plein d'outils et de matériaux soigneusement choisis, avec des poudres et des pigments Blockx et Schmincke dans des rangées de bocal, des huiles de lin de diverses provenances et consistance, des siccatifs et des collections d'instruments à peindre. Ce grand local badigeonné en blanc est une ancienne halle d'usine avec une généreuse lumière zénithale et des fenêtres latérales, un espace de lumière diurne entouré par une mezzanine, des murs et des chevalets géants sur lesquels se déploient petites et grandes toiles achevées. On comprendra qu'évitant les couleurs acryliques synthétiques en tubes, Zurstrassen préfère aussi travailler à la lumière du nord et suivre le cours d'une journée plutôt que de transformer la nuit en jour au moyen d'éclairages artificiels. L'éclat soyeux qui doit caractériser la peau de ses tableaux ne peut s'épanouir qu'à la lumière du jour.

L'été, il peint habituellement en Provence ainsi qu'en Andalousie et s'installe un atelier en plein air quand le temps est au beau fixe.

Collage / décollage

Des grandes boîtes plates pleines de bouts de papier blanc ou de couleur se trouvent dans les coins de la pièce. La paire de ciseaux qui les a découpés, n'est pas un instrument excentrique dans l'atelier d'un peintre, bon nombre d'artistes se fabriquent des collages en guise d'esquisse préparatoire pour leurs tableaux. Mais cet amoncellement de provisions est peu ordinaire ici. En revanche, ce sont d'habitude les formes en papier, carrés, rectangles, cercles, qui apparaissent au premier coup d'œil. Beaucoup sont découpés à la main, beaucoup d'autres ont été estampées à partir de modèles pré-dessinés. Parmi ces formes, il y a aussi des morceaux de toiles peintes que leur auteur a rejetées. Les feuilles dans lesquelles ces formes ont été découpées sont posées dans des boîtes : ce sont désormais des grilles de filigranes pour d'autres utilisations. C'est dans ces « caisses à farfouiller » que Zurstrassen cherche les morceaux dont il a précisément besoin et qu'il insère dans les couches de couleurs au fur et à mesure qu'il construit le tableau ; il les retire à la fin du processus de travail pour laisser dans la couche picturale une « empreinte » aux contours bien définis.

Les formes découpées ont des bords précis. Elles sont enlevées d'une surface couverte d'une pâte peinte avec d'autant plus de force que leur couleur se détache des autres – notamment le noir sur le blanc : signes énergiques qui sont visibles de loin. Mais la main qui tient les ciseaux tend aussi à décrire des mouvements saccadés, à découper des angles aigus et des arêtes, à créer des monstres et des sujets grotesques qui surgissent des tableaux aussi bien

que les feuilles de trèfle ornementales et formes florales aux arrondis harmonieux. Les ciseaux permettent à Zurstrassen un jeu extensif où les monstres, comme ceux qu'aimait Asger Jorn, se mêlent à la sérénité des formes ornementales que nous connaissons chez Matisse. Mais les ciseaux ne sont pas seuls, les formes embouties permettent, elles aussi, des expériences « maniéristes » : le peintre peut les étaler sur le tableau de façon à ce qu'elles semblent être en suspend dans un fluide clair.

Zurstrassen ne se contente pas toujours du collage ; il peut « imprimer » son modèle une seconde, puis une troisième fois sur la toile pour « lasurer » un champ pictural délimité, conférer de la profondeur à une teinte tout en générant à partir de la matière une fine trame qui vient se poser sur un large coup de pinceau lisse et gestuel tel la plume d'un colibri sur une feuille de bananier. C'est seulement vu de près que cette « alchimie » sensuelle se révèle au regardeur, de même que ce « timbre chromatique », cette « musicalité » qui parcourt les grands tableaux.

« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »
(Stéphane Mallarmé)

A l'inverse de Jean Arp, Zurstrassen ne laisse pas tomber des papiers découpés sur un support pour les fixer là où ils se sont déposés ; toutefois, il lui importe de révéler que le hasard est son complice ; il improvise autant qu'il combine.

Ce travail correspond à la pratique de l'aléatoire qui joue un rôle majeur dans la littérature, la musique et les arts plastiques de la période moderne. Depuis le début du ving-

tième siècle, toutes les formes ludiques de collage sont leur médium favori. Chez Zurstrassen, nous observons d'un tableau à l'autre comment le peintre se laisse aller à ses émotions et s'adonne à une improvisation vagabonde, ou bien, comment, devenant cérébral, il obéit à une froide combinatoire. Ses modèles ne sont ni Arp ni les surréalistes, mais le Matisse des papiers découpés, de la série «Jazz» des années quarante qu'il envisage de laisser loin derrière lui.

Tableaux

Mes yeux survolent ce grand format paysage (060313, 2006, 150 x 420 cm - page 22), comme un avion espion observe la surface de la terre à une altitude de 5.000 m; en alternant par des zooms, ils saisissent en même temps les formes qui couvrent le sol, flottent au-dessus de lui ou semblent hésiter à se dégager du fond. La toile enduite de couleur claire semble être une plaine sur laquelle se détachent des formes noires et grises à la manière de calligraphies asiatiques sur de grandes feuilles de papier. Mais elles ne génèrent aucune chaîne d'écriture qui contraindrait le regard à une lecture verticale ou horizontale. Elles ne se retournent pas dans l'espace comme des débris dérivant dans l'immensité du cosmos ou d'un océan. Elles sont inscrites dans la surface picturale, elles évoluent sur la toile, ce sont des perforations, des filigranes, des formes graciles semblables à des amibes, rien ne paraît les retenir, rien ne paraît leur attribuer un lieu fixe sur le tableau.

Là-bas, je vois des formes estampées qui s'ouvrent en sphères régulières, leurs contours ornementaux décrivent des cercles, elles présentent rarement des bords

droits. Elles n'ont pas toutes été fabriquées à la machine, certaines ont été découpées à la main – guirlandes, enfilades comme des chaînes d'ADN –, toutes supportent des traces de gestes rapides, des bandes de couleur sèche et des voies lactées de projections et de taches, qui les rattrapent, les croisent, se superposent à elles. Divers rythmes se rencontrent sur la toile : presto – andante – adagio.

La ligne énergétique dominante qui traverse le tableau en y décrivant des méandres, commence en haut à gauche et se termine par deux lignes à droite. Elle est en fait « écrite » par un droitier : déterminée, hésitante, s'interrompant, devenant floue, formant des nœuds, des boucles, tâtonnant dans un espace vide et vibrant.

Cette « énergie linéaire » apparaît sur de nombreux « exercices » de petit format. Des « lettres » isolées et homogènes prennent forme sur des formats carrés, des lettres qui pourraient s'assembler en « mots », « textes », ou « notations ». Zurstrassen s'exerce au vide et au plein : sur plusieurs tableaux, d'improbables « vocables » en suspens cherchent une accroche, sur d'autres, d'innombrables motifs bariolés et criards se bousculent comme la foule lors d'une kermesse animée. Sur l'un des grands tableaux carrés (060710, 2006, 225 x 225 cm - page 23), le peintre pose directement de petites formes circulaires ouvertes ou fermées, des motifs en feuilles de trèfles aux couleurs d'or et d'argent, sur des spirales en mouvement comme pour marquer des pas de danse. En 2001, face à ces tableaux, Olivier Kaepelin écrivait : « À n'en pas douter les mouvements sont ceux de la danse : genèse, dilatation, rétraction, expansion, superposition mais aussi évanescence, épaisseur, effacement... »

Comme s'ils exprimaient une libération, un départ, ces tableaux ouverts, où l'improvisation dansée domine, viennent après une série de grands paysages en noir, où des formes blanches estampées se répartissent en filigranes soigneusement disposés sur les surfaces rectangulaires. C'est un plaisir de les comparer à l'arsenal d'une quincaillerie : des plaques de métal aux contours irréguliers, avec des alésages, des ferrures ornementales pour trous de serrure. Comme des vues à travers une serrure, ces tableaux génèrent des effets optiques : les arabesques blanches et anonymes transpercent les surfaces noires et entraînent en même temps le regard à travers les ouvertures pour le conduire vers le fond obscur. Ce balancement entre la surface et le fond s'équilibre et le regardeur saisit peu à peu la composition des motifs « flottants » sur le champ pictural comme étant le résultat d'un hasard dirigé (*Formes sur fond noir n° 4, 2002, 150 x 420 cm - page 24*).

Certains tableaux évoquent une vue à vol d'oiseau : ils ressemblent à des reconstitutions de la surface terrestre et rappellent des photos d'archéologie prises par avion. Une grande toile carrée est couverte d'imbrications de surfaces rectangulaires gris clair qui font penser au plan d'un lotissement garni de maisons serrées les unes contre les autres. Mais des rectangles blancs viennent se superposer sur les surfaces grises. Est-ce que ce sont des feuilles de papier collées sur lesquelles se dessinent de fines lignes sombres ? Ces lignes étonnantes passent d'une feuille à l'autre, elles créent un réseau ondulant qui s'oppose à la structure rectangulaire bien définie du tableau et dessine une diagonale qui s'étire au-delà de ses limites. Sur quel plan ce réseau s'est-il tissé ? La combinatoire du peintre intervient

en profondeur ainsi que dans les extensions du tableau (*120603, 2003, 225 x 225 cm - page 25*).

D'autres œuvres de ces séries des dernières années où le blanc et le noir dominent, obligent le regardeur à inverser la perspective à vol d'oiseau : en les traversant du regard, nous découvrons pour ainsi dire un cosmos obscur parsemé de planètes, comètes, étoiles fixes, voies lactées, chaînes et amas d'étoiles qui, contre toute attente, capte notre regard parce que des compositions semblent se dissimuler derrière un ordre dicté par le hasard (*060704, 2006, 200 x 200 cm - page 25*). C'est dans ces peintures que Zurstrassen brise avec le plus de force le carcan qui impose la forme carrée ou rectangulaire du tableau. Toutefois, il aime trop jouer avec les contraintes pour vouloir y échapper. Et il ne saurait se contenter d'ajouter du doré et des teintes gris argenté à ses tableaux noirs et blancs ; Zurstrassen devait revenir aux grandes toiles et à la couleur.

Au cours de ces derniers mois, les couleurs claires et lumineuses se sont accumulées sur sa palette. Il n'est pas rare qu'une sorte d'anarchisme surgisse dans les mélanges et combinaisons qu'il y recherche, un anarchisme qui caractérisait son ancêtre belge, James Ensor : modelé de la couleur avec des pinceaux effrangés, raclettes et truelles, monotypes et collages, contrastes incandescents de jaune, rouge rouille et bleu vert (*060707, 2006, 225 x 225 cm - page 34*). Mais Zurstrassen n'est pas enclin aux sinistres fantasmes d'Ensor, les notes claires et délicieuses des accords en jaune, ocre et rose, ainsi que les traînées de couleurs fluides des dernières œuvres de Willem de Kooning correspondent mieux à son tempérament.

Il ne lui a pas été facile de se détacher des graphismes lourds de significations de la série des noirs et blancs et de donner un « esprit » à cette gaîté que déclenchent ces forts contrastes chromatiques. Il a dû s'imposer une auto-discipline très stricte là où la tentation de virtuosité est la plus grande. En voyant ces tableaux les uns à côté des autres, le regardeur détecte vite la rigueur que le peintre s'est imposée. Il décline en eux le schéma d'une composition picturale.

Au premier plan sur ce fond polychrome, apparaissent les méandres labyrinthiques que dessine cette sombre ligne d'énergie, le plus souvent brune, qui déterminait un groupe de la série des noirs et blancs. Ces méandres peuvent, soit parcourir tout le tableau, soit s'entremêler sur certains champs de couleur bien délimités. Ils peuvent s'imposer au premier plan ou devenir l'assise de « découpages » de couleurs « en suspens » qui se recouvrent mutuellement, se télescopent, se repoussent ou se brisent et se dispersent à la manière d'un banc de glace (060807, 2006, 250 x 330 cm - page 34). A moins que des points rouges, jaunes ou rose vif ne s'y déposent comme une pluie de confettis sur des empreintes qui, soumises à cette pression, se mettent en mouvement tels des corps de couleur (060804, 2006, 190 x 400 cm - page 35). Sur une grande toile carrée, Zurstrassen intensifie ce dynamisme vibrant, qui détermine ces tableaux pour en faire un événement chromatique d'une grande complexité, une sorte de conflit entre des zones climatiques, où, venant de la gauche, l'énergie comprimée d'un nuage empli de vagues convulsives, de couleurs et d'éléments découpés en petits morceaux, se presse en diagonale contre un segment lumineux qui s'étire comme s'il se détendait, un ciel clair où le bleu, le jaune et le blanc dominent. C'est à celui qui regarde de près que se révélera la richesse des

détails picturaux dans la multiplicité des recoupements, c'est une *cornucopia* de sensualité, comme si le filial descendant avait voulu rivaliser avec Rubens, le grand maître flamand.

C'est un exercice difficile d'éviter les associations dans un texte sur ce genre de peinture. Les habitudes culturelles dictent trop souvent comment ressentir couleurs et formes concrètes dans les réalités où nous vivons. Or, ces réalités se sont multipliées à l'infini depuis le vingtième siècle. Aujourd'hui, nous pouvons aisément voir dans les tableaux d'Yves Zurstrassen aussi bien des étoiles et leurs planètes, des voies lactées qu'un fourmillement de micro-organismes, des simulations sur ordinateur d'expériences de physique, de violents orages ou même la gigantesque « Bataille des Géants », de Giulio Romano, au *Palazzo del Te* à Mantoue. Il nous arrive parfois même de soupçonner le peintre de dissimuler intentionnellement la vérité dans des abstractions et de songer que, de toute évidence, il ne puise absolument pas dans le monde des images mais dans un tout autre univers, celui des sons.

Musique visuelle

« L'art ne fait peut-être qu'enlever ce que vous n'aimez pas et y met ce que vous faites. Il n'est rien d'autre qu'abstraction. C'est une extraction, une gravitation vers une autre direction.

Il est plus proche de la musique, non pas de la musique pour les oreilles, mais de la musique pour les yeux. » (Arthur Dove, 1929)

Le « violon d'Ingres » symbolise l'amour du peintre pour la musique. Mais l'idée d'une synesthésie, d'une

perception qui passe par l'œil et l'oreille, de la représentation d'un morceau de musique dans un tableau, ou bien de « *Tableaux d'une exposition* » dans une composition musicale ne se constitue que vers 1900. Roger Fry fut le premier à créer le concept de *visual music* en 1912 pour caractériser des œuvres qui « renoncent à toute ressemblance avec la forme naturelle et créent un langage des formes purement abstrait – une musique visuelle. » Depuis, plusieurs titres de tableaux donnent des indications musicales. *Fuga* (Kandinsky, 1914), *Oriental Symphony* (Marsden Hartley, 1912/13), *Jazz Paintings*, *Chinese Music* (Arthur Dove, 1926/27 et 1944), *Jazz-Hot N° 1* (Kupka, 1935); nous trouvons aussi chez Mikalojus K. Ciurlionis, Paul Klee et Georgia O'Keefe, des propos sur une peinture comprise de façon musicale – comme si la référence n'était que métaphorique : « ...le chromatisme en musique et la musicalité des couleurs ne sont valides qu'en tant que métaphores. » (Frantisek Kupka)

Un impressionnant matériel audio et les hautes piles de CDs qui se trouvent dans l'atelier de Zurstrassen m'ont incité à réfléchir sur la musique visuelle. C'est du jazz en conserve – Barre Phillips, Charly Mingus, Charlie Haden, Marc Copland et Greg Osby, Miles Davis, Paul Bley, Furio di Castri et Tony Oxley, Archie Shepp, le trio de Bill Evans et beaucoup d'autres. Lors d'une conversation avec Claude Lorent en 1996, Zurstrassen expliquait : « Je comparerais volontiers ma situation à celle d'un compositeur qui se serait essayé à divers instruments, et aujourd'hui, il oserait les rassembler et diriger son orchestre. L'ensemble trouve sa cohérence, les mouvements se succèdent, vivent naturellement leur rythme, les couleurs sont plus pures. »

Le jazz, et plus particulièrement le free-jazz sont des formes musicales où nous pouvons nettement détecter ce que nous appelons ici hasard dirigé. Zurstrassen écoute de la musique quand il travaille ; il peint dans un univers musical ; la musique ne dirige pas ses mains, mais contribue à leur gestuelle. L'aléatoire que j'évoquais commence dans la modulation des couleurs semblable à celle des sons par les instruments. Et l'on peut comparer, ici, le son d'un saxophone qui s'étire longuement et épuise la réserve d'air, au mouvement dansant d'un pinceau qui, gavé de couleur, laisse sur la toile une trace de plus en plus sèche, de plus en plus rêche. Je ne poursuivrai pas ces comparaisons parce qu'il est évident que certains termes musicaux – la syncope, le phrasé – s'appliquent sans peine à des descriptions de tableaux « abstraits ». « Pour définir le jeu aléatoire, peu importe que le matériau consiste en lumière ou en ondes sonores, en épaisse couches de peinture ou en fines lignes d'encre de chine, en caractères latins ou en idéogrammes chinois ou en d'autres éléments d'un système de combinaisons. » (Holger Schulze)

Serendipity

Quel est ce rêve crétois qu'annonçait le titre de cet essai ? Un rêve de labyrinthe, de ce fil rouge qu'Ariane offrit à Thésée pour le mettre à l'épreuve ? Zurstrassen fit un rêve en Crète, dans les années soixante-dix, qu'il matérialise sur ses derniers tableaux – un rêve qu'il décrivait ainsi lors d'une conversation avec Claude Lorent en 1996 : un rêve où le peintre laisse derrière lui sa maîtrise technique en réussissant à « déclencher une sorte de système

producteur d'images oniriques». Ici, il utilise avec modestie l'adjectif « onirique », chargé de l'histoire de l'interprétation des rêves et, aujourd'hui de fantasmes triviaux, un adjectif que l'on trouve sous les mots clés des moteurs de recherche comme Google, un adjectif dont le sens s'est érodé. Le « système producteur » que l'on pouvait chercher dans ses tableaux, l'intention qui y était visible, n'est pas une « Écriture automatique » somnambulique, telle que la recherchaient les surréalistes, mais un jeu finement équilibré entre improvisation et combinatoire, un jeu où naissent des images qui montrent l'auteur en interaction continue avec le hasard.

La « Crète » de Zurstrassen est *Serendip*. Horace Walpole déduisit le terme de *serendipity* de l'ancien nom du Sri Lanka qu'il trouva dans un conte persan. Depuis, il signifie une méthode d'investigation et de recherche où le résultat diffère de l'objet cherché. Il va de soi que cette méthode requiert une extrême ouverture, une aptitude à réagir très vite et la capacité de tirer des conclusions intelligentes. Cette méthode ajoute à la combinatoire et à l'improvisation un élément qui peut conduire à d'étonnantes modifications des idées initiales, de concepts et d'ébauches et propose des solutions que l'on n'attendait guère : le peintre se surprend lui-même.

Vision du monde

La vision du monde, que cet artiste dessine dans son travail, n'est pas la projection bien ordonnée d'une construction mentale, mais celle d'une énergie bouillonnante, d'un flux dans lequel la conscience tente sans cesse

de concrétiser, de retenir et de réunir des fragments de perceptions et de connaissances au sein de constellations variables. Ce qui caractérise son actualité est qu'il atteint la « performance » maximum là où il réussit à relier entre elles des « séries de données » que l'on tenait pour indépendantes les unes des autres. Le collage – décollage est ici un instrument important. « On peut désigner par le terme d'imagination cette capacité d'articuler ensemble ce qui ne l'était pas. La vitesse réside dans ses propriétés. » (Lyotard). Je pense que, dans ses tableaux, Zurstrassen ne fait pas moins qu'ébaucher l'homme ouvert au futur, à la conscience individualiste au sein de laquelle s'associent de nouvelles formes de jeux sur plusieurs niveaux de réalité, entre l'être et l'apparence, des changements élastiques d'orientation, des temporalités fluctuantes (entre ralentissement et accélération), des représentations de liberté et d'efficacité, de spiritualité et de sensualité, de laideur et de beauté.

Aix la Chapelle, juin 2006

Traduction : Catherine Métais

Concernant l'« aléatoire », j'ai utilisé le livre de Holger Schulze : *Das aleatorische Spiel : Erkundung und Anwendung der Nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, Edition Wilhelm Fink, Munich, 2000 ; concernant la musique visuelle, j'ai lu et utilisé avec un intérêt reconnaissant le catalogue *Visual Music- Synaesthesia in Art and Music since 1900*, Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. – Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Thames & Hudson 2005 ; pour le passage sur la vision du monde, j'ai utilisé le livre de Jean François Lyotard : *La condition postmoderne – Rapport sur le savoir*, 1979.