

# ENTRETIEN / MEL BOCHNER – MOTS SAUVAGES

IL EST PARFOIS CRUEL D'APPROCHER SES IDOLES... ET UN « GO TO HELL MEL BOCHNER » A FAILLI ÉCOURTER UN ENTRETIEN SAUVÉ PAR L'ADMIRATION POUR UNE ŒUVRE DÉSORMAIS CLASSIQUE. CAR LE CHOIX DE MEL BOCHNER FIGURE HISTORIQUE DE L'ART CONCEPTUEL\* AMÉRICAIN ET PEINTRE, NÉ À PITTSBURGH EN 1940, DE TENIR COMME ON LE LIRA UNE POSITION D'AUTORITÉ, CONTREDIT SON SOUHAIT DE CRÉER UN ART DISCURSIF, ÉCHAPPANT AU « SOLIPSISME » D'UN ART POUR L'ART, ET RÉVÈLE UNE PÉDAGOGIE EN BLOUSE GRISE, DOUBLE-DÉCIMÈTRE À LA MAIN. COÏNCIDENCE : CETTE INTERVIEW A PRIS LA PLACE D'UNE TENTATIVE DE DIALOGUE AVEC IAN WILSON, ARTISTE DE LA CONVERSATION. UNE LETTRE, UN FAX, PAS DE RÉPONSE. LE CONSERVATEUR QUI NOUS AVAIT FOURNI LES COORDONNÉES DE WILSON A ALORS EXPLIQUÉ SON SILENCE PAR LES MOTS « IAN EST TRANSPARENT » PAR LESQUELS IL INVERSAIT SANS LE SAVOIR L'ŒUVRE DE BOCHNER INTITULÉE LANGUAGE IS NOT TRANSPARENT (1970). CELA NOUS DONNE L'OCCASION D'UNE ULTIME QUESTION : LA PENSÉE DE L'ART CONCEPTUEL S'INSCRIT-ELLE DANS UN 21<sup>E</sup> SIÈCLE PLASTIQUE ET MALLÉABLE ?

5 – 7 OCTOBRE 2009

Guillaume Leingre : Dans son texte « Shall we kill Daddy » (Et si on tuait Papa ?), Mike Kelley cite votre œuvre *Language Is Not Transparent* en opposition aux certitudes de son ancien professeur, mentor et ami Douglas Huebler. Papa pour Mike Kelley est bien sûr Douglas Huebler lui-même. Qui est ou qui fut votre papa à vous ?

**Mel Bochner : Si nous continuons cette conversation, nous devons établir quelques règles de base.**

**1– Je souhaite uniquement répondre à des questions relatives à mon travail.**

**2– Je n'ai rien à dire à propos des autres artistes, des galeries, des critiques, etc.**

G.L. : Entendu ! Je ne vous poserai pas de questions au sujet de l'exposition *Younger than Jesus*, ni sur Jeff Koons. Cependant, je souhaitais vous interroger sur des sujets où l'on risque vite d'arriver à une limite. Par exemple sur l'idée de transparence. Douglas Huebler estimait que la photo était transparente parce que selon lui elle enregistrait mécaniquement le monde. Au même moment, c'est-à-dire vers 1970, vous dites que le langage n'est pas transparent et Mike Kelley 35 ans plus tard, prend parti pour vous... Autre exemple sur la série mathématique que vous avez beaucoup employée dans votre œuvre. Quel est votre rapport à Mario Merz et à la fameuse suite de Fibonacci ? Enfin, j'aurais aimé comprendre le sens de votre texte *The domain of the Great Bear* écrit avec Robert Smithson.

**M.B. : *Language Is Not Transparent* a été présenté pour la première fois en 1970 à la Dwan Gallery de New York pour une exposition sur le langage. L'art conceptuel est basé sur un modèle idéaliste du langage perçu comme une forme directe, transparente, de communication. Mon opinion est que le langage est matériel (opaque), jamais manifeste (fermé à des interprétations opposées). Le langage n'est pas neutre, il existe toujours dans un contexte social (politique). Par conséquent, le langage demeure toujours un projet inachevé – d'où les gouttes de peinture qui coulent en bas de mon œuvre *Language Is Not Transparent*.**

Quant aux séries, elles peuvent être utilisées à la façon d'un objet trouvé (la suite de Fibonacci), ou comme un outil permettant d'éviter à la fois le hasard et les questions de goût en art. Mon intérêt pour elles ressort de la seconde catégorie.

Pour ce qui est de *The domain of the Great Bear*, j'ai écrit un long article sur le sujet qui a été publié dans *Artforum*, il y a 3 ou 4 ans, il figure dans « Solar system & restrooms », la collection de mes écrits publiés l'an dernier aux presses du M.I.T.<sup>1</sup>. Si vous le lisez, cela devrait répondre à votre question.

16 – 19 OCTOBRE 2009

G.L. : Certes le langage est opaque, mais de quel langage parlez-vous parce qu'il en existe plusieurs ? Depuis François Rabelais au moins nous savons que le langage est opaque. Il y a dans *Pantagruel*, écrit en 1532, ce fameux personnage de l'étudiant limousin qui parle d'une façon que personne ne comprend. C'est drôle et à la fois très profond...

**M.B. : Où est la question ?**

G.L. : *Language Is Not Transparent* était-elle une réaction au seul modèle idéaliste de l'art conceptuel ou l'échelle était-elle plus vaste, c'est-à-dire vous inscririez-vous dans un contexte social et politique et pas seulement artistique ? En d'autres termes, j'aimerais comprendre la nécessité que vous avez ressentie en 1970 de réaffirmer une telle position.

**M.B. : Le langage est, par nature, un acte politico-social<sup>2</sup>. C'est pourquoi il est toujours nécessaire de rappeler que « le langage n'est pas transparent ».**

G.L. : Aujourd'hui bien sûr, il semble que le langage soit plus que jamais opaque, qu'il soit un infini « blah, blah, blah, blah, blah... » comme le montre l'un de vos tableaux peints en 2008.

**M.B. : « blah, blah, blah » ne signifie pas ne rien « montrer ».**

G.L. : *Misunderstandings « a theory of photography »* est une œuvre cardinale dans l'histoire de la photographie conceptuelle, mais elle comporte trois citations erronées parmi les dix qui y figurent. Selon moi, les fausses citations sont celles de Proust, de Mao Tsé-toung et la définition de la photographie de l'encyclopédie *Britannica*. Vrai ?

**M.B. : Je ne réponds jamais à cette question.**

G.L. : Vous avez beaucoup utilisé les fiches cartonnées dans votre œuvre (« Faux départ... cul de sac » comme vous dites d'elles), et vous écrivez dessus au feutre noir à main levée. Cela évoque la méthode de travail de certains ethnologues, historiens ou écrivains (Taine, Marcel Mauss, Michel Leiris, Roland Barthes, etc.) et j'y discerne deux conséquences :

1– la fiche présuppose une observation, l'expérience du monde vient avant la théorie.

2– nous ne saisissons jamais de la réalité que des bribes. Ce seraient les deux sens possibles de votre œuvre.

**M.B. : Je n'ai pas vraiment d'avis sur ces sujets. Je ne pense pas aux choses dans des termes aussi catégoriques et attrape-tout.**

G.L. : Votre œuvre fait douter et elle pose selon moi la question du jugement de valeur : qu'est-ce qu'une

bonne œuvre ? Qui s'arroge le droit de dire que X ou Y est un bon artiste ?

**M.B. : En aucune manière je ne vois mon travail poser directement la question kantienne du critère de jugement. Tout le monde a le droit de dire qui est un bon artiste. Le discours sur l'art garde son intérêt et se nourrit des arguments qui s'opposent. À la fin, les choses semblent se résoudre d'elles-mêmes.**

24 – 26 OCTOBRE 2009

G.L. : Je précise une question dans laquelle vous n'aviez pas vu de question. J'ai dit que de nombreux langages existaient : le langage politique, juridique, le discours amoureux, le langage du marketing, du commerce, de la bourse, du R'n'B, etc., tous différents. Mon hypothèse est qu'ils ne sont pas tous opaques de la même façon.

**M.B. : Wittgenstein dit qu'« un langage est un mode de vie ». Il parle aussi de « jeu de langage ». Si l'on réunit ces deux idées, on arrive à la conclusion que toute personne extérieure à un langage donné quelqu'il soit, politique, juridique ou R'n'B, ne connaîtra pas les règles du jeu, c'est-à-dire que le langage lui restera opaque. Ceci est évident et ce n'est pas ce que je veux dire. Ce que je dis est qu'à la base de tout langage, parce que le langage est un instrument social, il existe un sous-texte politique. Le sous-texte (le « pourquoi ? ») pas le « quoi » n'est pas explicite et il doit constamment être tiré au clair. En d'autres termes, l'intention derrière une déclaration ne figure pas dans la déclaration. C'est la raison pour laquelle il faut toujours conserver un scepticisme vis-à-vis du langage. Quand en 1969 j'ai peint sur un mur pour la première fois *Language Is Not Transparent*, il était entendu, pas seulement dans l'art conceptuel mais dans la culture en général, que le langage était un chemin direct à la pensée de celui qui s'exprimait. C'était aussi naïf que de croire qu'un coup de pinceau dans un tableau *expressionniste abstrait* était un chemin direct aux émotions de l'artiste ! Ces postulats camouflent (intentionnellement) le véritable problème qui est celui des idéologies que dissimule le langage. Tous les abus de pouvoir commencent par un abus de langage (et vous ne direz sûrement pas que le langage amoureux n'est pas lui-même rempli d'exagération, de duplicité et d'aveuglement).**

G.L. : Pouvez-vous dire quand et pourquoi vous avez senti la nécessité de faire des tableaux ?

**M.B. : Il n'y a pas d'explication.**

**G.L. : Que montrent vos peintures ?**

M.B. :

**G.L. :** Est-ce que ne rien montrer équivaut à montrer quelque chose ?

M.B. :

**G.L. :** Les coulures sur vos tableaux sont-elles symboliques ?

**M.B. : Pourquoi persistez-vous à me poser ce genre de questions sans réponse ?**

**G.L. :** Quelle est l'unité si elle existe, de votre œuvre depuis 1966 ?

**M.B. : Je ne sais pas.**

**G.L. :** Quel est votre mot favori ?

**M.B. : Encore une question inepte.**

**G.L. :** Quelle est la chose importante à dire à la jeune génération pour l'aider à comprendre votre œuvre ?

**M.B. : Il n'y a rien à dire excepté pour paraphraser James Joyce : « Ne me lisez pas trop vite. »**

29 OCTOBRE – 31 OCTOBRE 2009

**G.L. :** Puisque vous parlez de Joyce, je pense à Ulysse. Vous savez ce qu'on dit, Ulysse serait le Juif errant et Joyce un cas de métempsychose avéré : il était un Grec de l'Antiquité vivant au 20<sup>e</sup> siècle à Dublin, Paris, Trieste. Un ami de Joyce a dit cela à Naples en 1934 lors d'une conférence<sup>3</sup>. De votre côté, vous vous êtes penché sur les théorèmes de Pythagore, de Zenon et les avez formulés dans plusieurs de vos œuvres. Pouvez-vous dire un mot sur cet intérêt dans le contexte du New York de la fin du vingtième siècle ? Je note que Mike Kelley qui vit sur la côte ouest-américaine, et vous sur la côte est, serait davantage romain que grec : il cite l'historien Longin et fait sien son fameux « sublime silence d'Ajax aux Enfers ».

**M.B. :** L'un des avantages au début de l'art conceptuel était qu'au lieu d'envoyer des œuvres en Europe, les galeries y envoyaient les artistes. Ainsi, j'ai eu la chance de passer du temps en Italie au début des années 1970. Cela m'a permis d'être directement confronté à l'histoire de l'art italien, depuis l'époque romane jusqu'à la Renaissance et le vingtième siècle. L'influence à la fois sur mon regard et mes idées fut énorme. Il ne s'agissait pas d'influences directes. C'était la constatation que l'art était plus grand et une aventure plus ouverte que je ne l'avais imaginé précédemment.

**G.L. :** « Tout le monde a le droit de dire qui est un bon artiste » avez-vous répondu la semaine dernière.



**« QUAND EN 1969 J'AI PEINT SUR UN MUR POUR LA PREMIÈRE FOIS LANGUAGE IS NOT TRANSPARENT, IL ÉTAIT ENTENDU, PAS SEULEMENT DANS L'ART CONCEPTUEL MAIS DANS LA CULTURE EN GÉNÉRAL, QUE LE LANGAGE ÉTAIT UN CHEMIN DIRECT À LA PENSÉE DE CELUI QUI S'EXPRIMAIT. C'ÉTAIT AUSSI NAIF QUE DE CROIRE QU'UN COUP DE PINCEAU DANS UN TABLEAU EXPRESSIONNISTE ABSTRAIT ÉTAIT UN CHEMIN DIRECT AUX ÉMOTIONS DE L'ARTISTE ! CES POSTULATS CAMOUFLÈNT (INTENTIONNELLEMENT) LE VÉRITABLE PROBLÈME QUI EST CELUI DES IDÉOLOGIES QUE DISSIMULE LE LANGAGE. TOUS LES ABUS DE POUVOIR COMMENCENT PAR UN ABUS DE LANGAGE (ET VOUS NE DIREZ SÛREMENT PAS QUE LE LANGAGE AMOUREUX N'EST PAS LUI-MÊME REMPLI D'EXAGÉRATION, DE DUPLICITÉ ET D'AVEUGLEMENT). »**

Évidemment ! et l'on ne peut qu'être d'accord avec cela. Mais tout le monde doit livrer ses arguments, non ? Même s'il s'agit d'arguments de goût. Et justement, votre œuvre encourage à converser et à débattre. Vous connaissez la phrase de Lacan « Là où ça parle, ça jouit et ça ne sait rien. »

**M.B. :** Je suis d'accord pour dire que mon travail est discursif. Mais il n'est pas de l'art pour l'art. Mon souhait en faisant des œuvres dans lesquelles le spectateur s'interroge est d'éviter l'obstacle « solipsiste »<sup>4</sup>.

Quant à l'obligation de défendre ses propres opinions, il fut un temps où je pensais qu'il était possible de se battre pour défendre des jugements de valeur – ou alors je n'aurais jamais écrit les choses que j'ai écrites. Je n'éprouve plus une telle obligation.

**G.L. :** À propos de *Misunderstandings « a theory of photography »* et du fait que vous refusez depuis 40 ans de révéler quelles sont les citations inexactes, pouvez-vous dire ce que votre silence ajoute à l'œuvre ou ce que la vérité, si vous acceptiez de la révéler, lui ôterait ?

**M.B. :** C'est directement lié à ma réponse précédente. Si je divulguais quelles sont les trois citations erronées de cette œuvre, je clôturerais une conversation qui dure effectivement depuis 40 ans. En outre, j'espère que *Misunderstandings « a theory of photography »* rendra le lecteur / spectateur sceptique envers tout ce qu'il lit.

**G.L. :** La nécessité d'un doute cartésien en quelque sorte ?

**M.B. :** Bien sûr, on devrait faire preuve de scepticisme vis-à-vis de tout (sans oublier ce que disent les artistes de leur propre travail !). Mais ce à quoi je me réfère se rapproche du doute exprimé par Hume davantage que de celui de Descartes. C'est la différence entre ce que Hume appelle les « relations aux idées » –  $5 \times 3 = 30 / 2$  – qui peuvent être découvertes par des opérations de la pensée seule et les faits – telle la proposition « le soleil se lèvera demain » – qui ne peuvent faire, eux, l'objet d'aucune démonstration par la pensée et qui donc sont contingents ce qui rend leur négation toujours envisageable. Il existe un scepticisme radical, car littéralement irréfutable qui menace d'engloutir la raison. Stanley Cavell pense que c'est encore, aujourd'hui, le problème majeur en philosophie.

**G.L. :** Je sais que vous refusez de dire quoi que ce soit des autres artistes, mais je repense à « Shall We Kill Daddy » (Et si on tuait Papa ?), de Mike Kelley et vous repose la question : qui est votre papa ?

**M.B. :** Une histoire (peut-être) pour votre interrogation (œdipienne) : Robert Smithson et moi marchions un jour dans la rue à New York, vers 1967, et on tombe sur Ad Reinhardt. Ad était un bavard impénitent, brillant mais impossible à arrêter, donc nous étions là, debout, depuis une demi-heure à l'écouter. À un moment, il nous dit : « Le problème avec vous les gars, est que vous ne comprenez pas qu'à un moment de sa vie chaque artiste doit choisir entre Malevitch et Duchamp », sur ce il tourne les talons et s'en va. Smithson et moi on s'est regardés et on s'est dit : « Pourquoi choisir ? »

3 – 10 NOVEMBRE 2009

**G.L. :** Un aparté dans notre conversation : Claude Lévi-Strauss est décédé, on vient juste de l'apprendre à la radio. Avez-vous une réaction, un souvenir, une chose à dire à son sujet ou à propos du structuralisme ?

**M.B. :** Je n'ai rien à dire au sujet de Lévi-Strauss.

**G.L. :** Bien... Malevitch, Duchamp... En effet, pour quoi choisir ? Deux papas valent mieux qu'un ! J'ai lu quelque part, que vous auriez aimé être un peintre chinois qui change trois fois de noms durant sa vie pour pouvoir changer de style. Est-ce exact ? L'arrière-plan de cette question est évidemment « Pourquoi changer ? », je pourrais citer des noms comme ceux de Daniel Buren, Olivier Mosset, Niele Toroni...

**M.B. :** Vous interprétez mal mon histoire. J'estimais qu'il n'y pas de choix. Tous les choix sont absurdes et je n'ai pas dit que je voulais être un peintre chinois. J'ai dit que je voulais être COMME les peintres chinois qui changeaient trois fois de noms dans leurs vies pour ne pas être prisonniers de leurs propres styles. Au regard de cela, la réponse à votre question « Pourquoi changer ? » coule de source.

**G.L. :** « Plutôt que d'envoyer des œuvres en Europe, les galeries y envoyaient les artistes » disiez-vous. Je l'ignorais. Je pensais qu'après la Seconde guerre mondiale l'art américain avait conquis une autonomie et que les artistes de la nouvelle génération restaient à la maison. La Factory d'Andy Warhol c'était cela. A contrario, un artiste comme Charles Pollock, le frère aîné de Jackson, et né en 1902, a quitté New York en plein Pop art et visité Rome, le Sud où il a découvert la vraie couleur, violente, chaude. C'était le voyage en Italie dans la tradition artistique européenne...

**M.B. :** L'histoire de l'art américain des années 1960-70 en Europe est bien (peut-être même sur-) documentée et vous devriez travailler un peu avant de poser des questions comme celle-ci<sup>5</sup>.

**G.L. :** « Les voyages sont une source de l'histoire » écrit Chateaubriand – l'écrivain, il a rendu visite à George Washington en 1791 –. Est-ce qu'envoyer les artistes comme vous le dites, signifiait échanger vos expériences et vos idées ? Dans votre sillage, durant les années 1970 et après, les artistes ont mesuré, énuméré...

**M.B. :** Souvenez-vous que le mot échanger implique un aller-retour. Je suis très heureux si quelqu'un a pu tirer profit de mon travail et de mes idées puisque j'ai moi-même bénéficié du travail et des idées de tant d'autres.

**G.L. :** Quel peintre chinois êtes-vous aujourd'hui ? Le second ? Le troisième ?

**M.B. :** J'ai perdu le décompte.

**G.L. :** Ceci n'est pas une question juste une remarque. *Le Monde* a publié une longue interview du linguiste George Lakoff de l'Université de Berkeley, intitulée « Obama détient la présidence mais il n'a pas la machine à messages »<sup>6</sup>. Lakoff parle des discours des Démocrates. Selon lui Barack Obama perd contre les Républicains sur le terrain des mots. « Les Démocrates pensent que les mots sont neutres et collent à la réalité du monde » écrit-il tandis qu'à l'opposé et Lakoff le montre, les Conservateurs forment « des milliers de gens » à penser, à argumenter et à parler comme eux.

**M.B. :** George Orwell : « Toutes les questions sont des questions politiques, et la politique elle-même est un tas de mensonges, d'esquives, de haine, et de schizophrénie. Quand la situation politique est mauvaise, le langage souffre. »<sup>7</sup>

**G.L. :** Un mot sur l'art « discursif ». Au Japon, l'art ne peut être discursif d'aucune manière. C'est même une hérésie. Situation d'ailleurs inconfortable pour un français qui est, par essence vu du Japon, rationaliste et débattre. Mais le langage est aussi le silence quand il n'y a plus de mots. Par exemple, maintenant, je n'ai plus de questions à vous poser, en même temps j'aimerais que vous me racontiez une histoire. Une histoire que vous aimez...

**M.B. :** Samuel Beckett : « Le langage est ce long péché contre le silence »<sup>8</sup>. Des hérésies, et alors ?

14 – 21 NOVEMBRE 2009

**G.L. :** Votre œuvre *Measurement: Plant, 1969* comporte une plante verte. Est-il prévu d'arroser et de tailler cette plante ? Car si tel est le cas, la plante va grandir d'autant que vous avez placé devant elle un spot pour dessiner son ombre sur le mur, du coup l'œuvre qui consiste à délimiter avec du scotch noir la

dimension de la plante devient obsolète. C'est pourquoi la vérité de cette œuvre est dans sa photographie qui est une chose morte. Il s'agit d'un paradoxe, d'autant plus significatif que votre première exposition à la Dwan Gallery en 1966 *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed As Art*, était relative aux œuvres et à leurs reproductions. Mais je n'imagine pas que vous laissiez cette plante mourir de soif ?! Que pouvez-vous donc dire au sujet de ce qui semble être un paradoxe logique ?

**M.B. :** Actuellement, l'œuvre *Measurement: Plant, 1969* vit, et bien, au Musée Carnegie de Pittsburgh. Ils prennent grand soin d'elle. Elle a même son propre conservateur qui vient du Conservatoire botanique Phipps situé à côté, il veille sur elle régulièrement. Cependant, je crois comprendre que votre question comporte un autre volet. Quand cette œuvre est montrée au cours d'une exposition temporaire, une plante est louée auprès d'une jardinerie locale. Il ne s'agit pas d'une plante spécifique, n'importe laquelle peut servir et être mesurée. Quand l'exposition prend fin, on ramène la plante au magasin. Pour ce qui est du soi-disant « paradoxe » : dès lors que la photographie est évidemment une documentation de l'œuvre et non en aucune manière l'œuvre elle-même (comme c'était le cas à la Dwan Gallery avec la pièce *36 photographies & 12 diagrammes*), je ne vois rien qui ici s'approche d'un quelconque paradoxe.

**G.L. :** Dans son roman *Ma vie d'homme* (1974) Philip Roth ou plutôt son héros Peter Tarnopol qui connaît les pires difficultés avec une femme se souvient de trois citations de Flaubert : « L'art, comme le Dieu des Juifs, se gorge de sacrifices. » et « En art... l'impulsion créatrice est essentiellement fanatique » et « ... les excès des grands maîtres ! Ils poursuivent une idée jusqu'à ses plus lointaines limites. »<sup>9</sup> Êtes-vous d'accord avec ces propositions ?

**M.B. :** De Flaubert, je préfère ceci : « Je n'ai rien que des désirs immenses et insatiables, un ennui atroce, et des bâillements continus ! »<sup>10</sup>

Note : La citation complète de Flaubert est la suivante : « J'étais né pour être empereur de Cochinchine, pour fumer dans des pipes de 36 toises, pour avoir six mille femmes et 1400 bardaches, des cimenteries pour faire sauter les têtes des gens dont la figure me déplaît, des cavales numides, des bassins de marbre ; et je n'ai rien que des désirs immenses et insatiables, un ennui atroce, et des bâillements continus ! De plus, un brûle-gueule écorné et du tabac trop sec. » (Lettre à Ernest Chevalier, 14 novembre 1840).

RÉALISATION : GUILLAUME LEINGRE

\*MEL BOCHNER RÉCUSE LE TERME D'ART CONCEPTUEL. IL FIGURE ICI PAR FACILITÉ DE LANGAGE (LIRE « EXCERPTS FROM SPECULATION », [1967-1970], *ARTFORUM*, MAI 1970, REPRODUIT DANS MEL BOCHNER, *SPECULATIONS - ÉCRITS 1965-1973*, ED. MAMCO, GENÈVE 2003).

1. THE DOMAIN OF THE GREAT BEAR, *ARTFORUM*, SEPTEMBRE 2006.
2. LA RAISON POUR LAQUELLE LE LANGAGE EST « SOCIAL » ET JAMAIS « PRIVÉ » EST QU'IL RÉPOND À UNE ORTHOGRAPHE ET À UNE GRAMMAIRE (LIRE MEL BOCHNER, *LANGUAGE 1966 - 2006, THE ART INSTITUTE OF CHICAGO / YALE UNIVERSITY PRESS*, 2007, PAGE 135).
3. LOUIS GILLET, *JOYCE ET L'ITALIE* (CONFÉRENCE INÉDITE, 2 MARS 1934), IN *LA REVUE DES DEUX MONDES*, OCTOBRE - NOVEMBRE 2009.
4. LE TERME ANGLAIS EST « SOLIPSISTIC PREDICAMENT », UNE EXPRESSION DIFFICILE À TRADUIRE ET J'AI DEMANDÉ À MEL BOCHNER DES PRÉCISIONS. VOICI SA RÉPONSE : « A PREDICAMENT SIGNIFIE UNE « SITUATION DIFFICILE » DANS LAQUELLE IL N'EXISTE PAS D'ISSUE APPARENTE, ON DIT COURAMMENT « ÊTRE PRIS DANS UNE SITUATION DIFFICILE ». DANS LE SENS OÙ JE L'AI UTILISÉ, LA SITUATION DIFFICILE EST CELLE DE L'ARTISTE QUI A TOURNÉ LE DOS À LA RÉALITÉ EXTÉRIEURE, RÉSOLVANT DES PROBLÈMES FORMELS ET ESTHÉTIQUES, FAISANT DE « L'ART POUR L'ART ». LE SOLIPSISTE CROIT QU'IL N'EXISTE PAS DE RÉALITÉ EN DEHORS DE SES DONNÉES PERSONNELLES. D'OÙ, LE SOLIPSISTIC PREDICAMENT EST LA SITUATION IMPOSSIBLE DE TOUT UN CHACUN IGNORANT L'EXISTENCE DE L'AUTRE. »
5. « YOU NEED TO DO SOME HOMEWORK BEFORE YOU ASK QUESTIONS LIKE THIS ONE ». *MEA CULPA ! IL SEMBLE QU'UN LIVRE FASSE LE TOUR DE LA QUESTION : SOPHIE RICHARD, UNCONGEALED. THE INTERNATIONAL NETWORK OF CONCEPTUAL ARTISTS 1967-77. DEALERS, EXHIBITIONS AND PUBLIC COLLECTIONS*, RIDINGHOUSE, LONDRES, 2009.
6. *LE MONDE*, 4 NOVEMBRE 2009.
7. LA CITATION EXACTE EST (EN ANGLAIS) : « ALL ISSUES ARE POLITICAL ISSUES, AND POLITICS ITSELF IS A MASS OF LIES, EVASIONS, FOLLY, HATRED, AND SCHIZOPHRENIA. WHEN THE GENERAL ATMOSPHERE IS BAD, LANGUAGE MUST SUFFER. », GEORGE ORWELL, *POLITICS AND THE ENGLISH LANGUAGE*, 1946.
8. « CE LONG PÉCHÉ CONTRE LE SILENCE QUI NOUS ENVELOPPE ». SAMUEL BECKETT, *L'INNOUABLE*, ED. MINUIT.
9. PHILIP ROTH, *MY LIFE AS A MAN*, VINTAGE PRESS, LONDRES, 2005, P. 238. ÉDITION FRANÇAISE : *MA VIE D'HOMME*, FOLIO, P. 344.
10. MEL BOCHNER EMPLOIE LA CITATION DÈS 1966 DANS UN TEXTE SUR DAN FLAVIN : « LESS IS LESS (FOR DAN FLAVIN) ». ELLE FIGURE DE MANIÈRE INEXACTE EN FRANÇAIS DANS SON LIVRE *SPECULATIONS - ÉCRITS 1965-1973*, OP. CIT., P. 82.

MERCI À ALEXANDRE QUOI.

ILLUSTRATION : MEL BOCHNER, *BLAH, BLAH, BLAH*, 2008, HUILE SUR TOILE, 152 x 114 CM, © GALERIE NELSON FREEMAN, PARIS.