



HAL
open science

Au-delà de la peinture, Côme Mosta-Heirt

Frédéric Vincent

► **To cite this version:**

Frédéric Vincent. Au-delà de la peinture, Côme Mosta-Heirt. Immanence, pp.34, 2014, 9782914914017. hal-04261142

HAL Id: hal-04261142

<https://hal.science/hal-04261142>

Submitted on 30 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Frédéric Vincent

Côme Mosta-Heirt
Au-delà de la Peinture

Nouvelle édition revue et corrigée

IMMANENCE éditions

Préface

Cet ouvrage réalisé lors de l'exposition *Au-delà la Peinture* de l'artiste Côme Mosta-Heirt à l'espace Immanence (Paris) en 2014 est une occasion qui nous est offerte de mettre un coup de projecteur sur le travail de cet artiste. Nous trouverons dans ce livre un texte de Frédéric Vincent replaçant le travail de Mosta-Heirt dans son contexte.

Nous y trouverons aussi cinq textes de l'artiste, réunis pour la première fois.

Nous y trouverons de nombreuses illustrations des oeuvres de l'artiste présentant un éventail de son cheminement.

Pour finir une biographie et bibliographie récentes permettront aux artistes, commissaires d'expositions, critiques d'art et chercheurs de puiser dans le travail conséquent de Mosta-Heirt.

Il s'est tenu à Paris, une exposition de l'artiste Côme Mosta-Heirt, intitulée *Au-delà la peinture* à l'espace Immanence du 18 octobre au 13 décembre 2014. Cette exposition nécessite que l'on s'y arrête un instant, car elle pose aujourd'hui un regard sur différentes questions fondamentales nécessaires à la compréhension de la nouvelle forme artistique qui succède à l'Art Contemporain.

Nous verrons, à travers l'étude de cette exposition, les notions et questions soulevées aujourd'hui comme celles du langage, de la place des médiums et de leurs interactions, de l'espace d'exposition, de l'ontologie-orientée-vers l'objet, du réalisme spéculatif, de l'abandon du transcendantal.

Au-delà la peinture est une exposition spécifiquement conçue par l'artiste pour le lieu d'exposition, Immanence. L'artiste Côme Mosta-Heirt poursuit ses recherches entamées depuis plusieurs années sur la picturalité du volume dans l'espace. Il couvre un large champ d'investigations, passant du dessin au volume, du volume à la vidéo.

L'oeuvre de Mosta-Heirt est formée d'interactions entre les êtres et les formes. Sa pratique est une pratique de l'amitié, celle qu'il entretient depuis longtemps avec de nombreux artistes (Keith Sonnier, Lawrence Weiner ou encore Tony Smith). D'ailleurs, Tony Smith lui offrira la maquette de *Snake is Out*, sculpture monumentale de 1962.

Il entretient aussi une pratique de la forme, par l'intermédiaire de l'élaboration de formes géométriques qu'il nomme "structures". Des branches et des jambages soigneusement polies et recouvertes méthodiquement de plusieurs couches de couleurs (bleu, ocres et rouge), faisant ainsi apparaître par un jeu de superposition de subtils noirs. Mais Mosta-Heirt est aussi un formidable metteur en scène de ses propres oeuvres, qualité qu'il partage avec Daniel Buren¹. Mosta-Heirt dispose dans l'espace ses oeuvres et offre au spectateur la vision de tableaux dans l'espace.

Pour cette exposition personnelle à Immanence, Mosta-Heirt a proposé une présentation qui lui ressemble le plus possible, c'est-à-dire généreuse, qui ne se contente pas de poser des interrogations ou encore d'apporter une réponse, mais d'affirmer un discours, une position, un état, celui d'être au monde. En grand lecteur de James Joyce rappelons cette citation dans *Ulysse* : "Ce qui importe par-dessus tout dans une oeuvre d'art, c'est la profondeur vitale de laquelle elle a pu jaillir."²

C'est cette exposition, ces œuvres, cet artiste que nous allons aborder ici.

Janapa et Artaud

Les réalisations de Mosta-Heirt n'entretiennent pas une relation dialectique ou critique avec les conditions politiques qui les entourent. Elles ne sont pas non plus sous l'influence directe des économies de marchés. Mais bien plus que cela, de par les moyens simples, ces travaux anticipent une esthétique à venir. Le traitement même, de chacune des pièces de Mosta-Heirt, répond à une construction semblable à celle du langage. Découpées, poncées et polies, les pièces en bois sont agencées sans déterminisme. Ce sont leurs formes qui définissent l'ensemble de la pièce. Des formes qui forment. Des pièces à section carrée qui composent des carrés, des cercles ou des triangles.

Des formes qui forment, simple jeu de langage, hasard, coïncidence, ou bien réel intérêt pour le mot en lui-même ?

En celà Mosta-Heirt se distingue des jeux de langage surréaliste ou le hasard jouait un grand rôle. Il rend visuel la langue et la déploie dans l'espace. Cela n'est, d'ailleurs, pas chez les surréalistes qu'il faut chercher une quelconque influence mais bien chez Antonin Artaud. N'oublions pas que Mosta-Heirt est à l'initiative de l'ouvrage, *Janapa*, publié en 1978 dont le titre, est emprunté à Antonin Artaud « ja na pas a papa-maman ». Le langage et le corps dans l'espace sont déjà présents.

*Janapa*³, est une publication dans laquelle on retrouve une intervention de Mosta-Heirt d'après la sculpture *Snake is out* de Tony Smith (tient donc, le hasard, existe-t-il ?). Ces dessins forment un jeu de lignes d'après la structure de la sculpture de Smith. Ce même Tony Smith qui donnera à Mosta-Heirt la maquette de *Snake is out*, sculpture monumentale de 1962.

Janapa est aussi une publication dans laquelle se côtoient Kasimir Malevitch, Christian Bonnefoi qui lui aussi entretiendra pendant une période des relations avec le corps et l'espace, (une série de ses oeuvres, s'intitulera d'ailleurs *Janapa*). Nous y trouvons aussi Daniel Buren⁴, Pierre Dunoyer traitant dans son texte de pièces de Robert Grosvenor, Jean-Louis Schefer et Antonio Semeraro. C'est à ce moment précis que l'œuvre de Mosta-Heirt prend corps sans ambages. Là aussi la référence à Artaud se fait ressentir, plus subtile car nous passons du corps sans organe d'Artaud au corps sans ambage Mosta-Heirtien.

1978 est également l'année d'une grande rétrospective de Kasimir Malevitch au Centre Georges Pompidou à l'occasion de son centenaire. Nous étions alors dans une dynamique de partage et d'échanges avec la Russie⁵. Attendue depuis longtemps, cette exposition aura un grand impact sur plusieurs générations d'artistes qui quoi qu'il en soit avait déjà traversé les frontières.

« L'influence du peintre russe se propage de générations en générations (Barnett Newman, John Cage, Donald Judd, Yves Klein, Joseph Kosuth ou encore Art and Language. »⁶

Mosta-Heirt comme certains artistes a retenu la leçon de Malevich, celle de la dissolution de la forme. C'est à partir de 1917 que les éléments géométriques peints sur la toile de celui que l'on nommait alors le président de l'espace⁷ acquièrent une tension dynamique plus soutenue.

Chez Malevitch, dès cette période, les bords de la toile semblent coupés, tranchant de leur blancheur vers une concentration de couleur.

La figure et le fond disparaissent, se dissolvant complètement dans l'espace. Nous sommes avec Malevitch dès 1917 dans un par-delà la peinture⁸.

Ce que Mosta-Heirt nomme le *par-delà la peinture* ou le *au-delà de la peinture* est le processus que les suprématistes appelaient « la dissolution ».

Cette dissolution ayant pour eux une notion cosmique. « Le cosmos est dissolution. La terre est une petite division. »⁹

Mais d'autres artistes dits conceptuels, contextuels ou minimaux ont un intérêt pour le langage, c'est le cas de Carl Andre ou encore de Sol Lewitt.

Carl Andre, plus connu pour ses sculptures, est l'auteur de poésie visuelle du début des années 1950 jusqu'au milieu des années 1970. Les poèmes de Carl Andre sont tapés à la machine à écrire ou manuscrits, ils peuvent être lus comme des dessins.

Ces poèmes sont directement associés au travail tridimensionnel de l'artiste du fait qu'il incorpore le mot comme un module de composition comme peuvent l'être les briques, blocs de bois ou encore plaques de métal.

Aujourd'hui plus de 500 pages de ses poèmes sont déposés à la *Chinati Foundation* créée par Donald Judd.

En 1995 Carl Andre installa ses poèmes dans des vitrines qu'il conçut spécialement pour ce dépôt d'œuvres.

Les poèmes de Andre incorporent différentes formes littéraires, tels que le sonnet, l'opéra ou le roman¹⁰. L'emploi de diverses formes littéraires ainsi que le contenu de ses poèmes donnent à penser l'incroyable cheminement et invention de la part de Carl Andre¹¹.

Il a réussi à englober, à lui seul, des formes et mouvements aussi divers que le modernisme, le concrétisme, la poésie visuelle, Fluxus, ou encore l'Oulipo¹².

Peinture

Ce *par-delà la peinture* est constitué d'un côté par la pensée (le par-delà) de l'autre côté par la présence (la peinture).

Mosta-Heirt a recours à l'emploi de couches successives, ses références aux maîtres anciens, son intérêt pour le langage et pour l'espace relie son travail à la notion de présence. La présence des corps, des formes, du langage, de l'espace et du temps. Ce travail qui semble répétitif devient un événement lors de sa mise en place.

Les bois poncés, polis et peints, recouverts de nombreuses couches de laque, bleu, ocre et rouge font apparaître des jeux de noirs. Ces mêmes noirs rappellent les fonds des Flamands du 15^e siècle, ils rappellent le travail de préparation des toiles, peintes en ocre rouge afin d'intensifier les noirs¹³. La surface de travail d'un peintre est la toile, la surface plastique de Mosta-Heirt est le mur, le mur vide, blanc, plan. D'ailleurs Mosta-Heirt agence des formes non pas en remplissant un espace mais en jouant avec les vides. Ce sont les vides qui importent donnant leurs formes à ces agencements.

Les formes peintes des tasseaux de bois, recouverts de couches successives peuvent pour certains évoquer des croix, un lien pourrait alors être fait avec Malevitch, y trouver un côté mystique qui serait, il faut bien l'avouer mal aisé. Non, c'est plutôt chez Carl Andre qu'il faut aller chercher une possible explication, si besoin est.

Souvenons nous des propos de Carl Andre :
« Mon travail est athée, matérialiste et communisant. Il est athée parce qu'il est sans forme transcendante, sans qualité spirituelle ou intellectuelle. Matérialiste parce qu'il est fait de ses propres matériaux sans prétendre à d'autres matériaux. Et communisant parce que la forme est accessible à chaque individu à titre égal. »¹⁴

Cette formulation de l'artiste américain nous éclaire grandement sur la position adoptée par Mosta-Heirt. Premièrement l'idée du matériau présent pour ce qu'il est, deuxièmement la communication de l'œuvre, simple et accessible à tous et enfin l'idée d'absence de transcendance que nous retrouverons plus tard.

Lorsque Carl Andre déclare que ses œuvres ne sont pas transcendantales, c'est par rejet d'une métaphysique associée à la croyance divine. Le transcendantal est à la fois de l'ordre de l'inconnaissable et de l'impraticable, il est ce que Deleuze nommera «l'Empirisme transcendantal »¹⁵. Le transcendantal relève ainsi de l'ordre de l'insoupçonnable : nous ne pouvons ni deviner, ni connaître, ce que nous connaissons. L'expérience même de l'accrochage des œuvres chez Mosta-Heirt, n'est ni pensé, ni pensable au moment où il a lieu, il est de l'ordre du transcendantal et de ce que Deleuze appellera la «critique immanente». C'est pourquoi les œuvres de Carl Andre quoiqu'il en pensât, étaient d'une certaine manière de l'ordre de l'Empirisme transcendantal.

Le par-delà

Le *par-delà* de Mosta-Heirt n'est pas constitué par la conscience comme elle peut l'être chez Barnett Newman¹⁶. Ce *par-delà* est constitué par la pensée. Il n'est pas pensable ; Mosta-Heirt met alors le doigt sur quelque chose, ce quelque chose qui arrive. Mais avant de tenter de penser cette occurrence, ce qui arrive est ici, la question de l'événement. L'événement chez Mosta-Heirt n'est pas une appellation éphémère à caractère spectaculaire au sens debordien.

L'événement chez Mosta-Heirt est ce qui arrive lors de l'accrochage. La décision de poser les éléments de bois ici ou là, les uns à côté des autres, crée l'événement. Cette proposition événementielle est à rapprocher de ce que Heidegger nommait *ein Ereignis*, une simplicité uniquement possible dans le dénuement.

L'accrochage est chez cet artiste, un moment important car c'est ce moment qui décide que la forme est complète. La forme, le corps de l'œuvre, est produite selon son propre avenir, pensons alors à un rapprochement possible avec Carl Andre¹⁷.

Un *par-delà* pictural qui prend en compte le contexte de la galerie, cela n'est pas sans rappeler Brian O'Doherty qui écrit en 1986 : « Au fur et à mesure que le modernisme prend de l'âge, le contexte devient contenu. »¹⁸ Nous avons ici une approche contextuelle de l'art, où le plus important est de refléter de manière subtile les caractéristiques des lieux.

Comme le rappelle Daniel Buren « ...il n'y a que le lieu qui m'inspire... Je veux que le lieu fasse partie de l'œuvre. »¹⁹ Le lieu comme objet de l'attention première est aussi l'une des préoccupations de Donald Judd : « J'ai voulu faire quelque chose qui tienne compte de l'espace d'un espace. Je ne sais si c'est un environnement. C'est juste une pièce qui tient compte de l'espace dans lequel elle se trouve. »²⁰

Lorsque Côme Mosta-Heirt déclare que « C'est la réflexion sur la mise en situation de la peinture dans l'espace qui m'a amené au volume. », nous ne sommes pas loin non plus des propos de Donald Judd en 1965, concernant ses nouvelles œuvres qui ne sont « ...ni de la peinture, ni de la sculpture. »²¹ Pourtant les œuvres de Mosta-Heirt, ne contiennent ni peinture, ni sculpture, mais montrent des traits, des caractéristiques présentes dans toutes les peintures et sculptures. Il réalise ce que Rosalind Krauss nommera de « la sculpture dans un champ élargi. »²²

L'autre caractéristique du travail de Mosta-Heirt est sa répétition qu'il faut entendre comme une figure de différenciation au sens deleuzien du terme²³.

Nous sommes avec Mosta-Heirt en présence d'une figure différente et exemplaire qui déterritorialise les habitudes, celles de la peinture et de sa mise en forme.

Il échappe ainsi à « ...l'aliénation, à des processus de subjectivation précis. »²⁴

Car c'est dans la répétition de formes que se jouent les pièces, la répétition chez Mosta-Heirt n'est pas la répétition du même objet ou de la même forme, mais elle est la puissance de la différence. L'importance du travail et des réflexions menées par Côme Mosta-Heirt résident dans leur différence.

L'espace

Comment alors Mosta-Heirt procède-t-il pour se différencier d'autres artistes ? "Comment - pour reprendre à notre compte les réflexions de Dunoyer autour de Grosvenor - peindre un volume ? » Plus qu'un volume, nous pouvons d'ores et déjà nous demander : comment peindre un espace ?

Car sans peindre directement sur les murs, Mosta-Heirt mène une interrogation sur le hors champ du tableau, l'amenant à penser l'espace. La combinaison des éléments que Mosta-Heirt réalise avec l'espace de la galerie entretient une tension entre espace, temps et mode de représentation. Cependant nous ne sommes plus dans une mise en espace de formes, mais dans une mise en forme de l'espace.

Le travail de Mosta-Heirt est d'une grande richesse plastique et d'une grande diversité qui lui donnent un aspect intemporel. Ses pièces sont une mise en forme du lieu. Dans un court texte laissé inachevé de 1949, Barnett Newman écrit que dans ses tableaux, il ne s'attache pas « à la manipulation de l'espace, ni à l'image, mais à une sensation de temps. »²⁵

L'accrochage devient alors un moment important où se joue la mise en espace. Car Mosta-Heirt partage avec ses compagnons de route (Daniel Buren, Lawrence Weiner, Keith Sonnier) la puissance de rendre présents dans l'espace des formes ou des mots.

Mais nous pensons ici, plus encore, à Carl Andre, car Mosta-Heirt partage avec un des maîtres de l'art minimal : la sensualité.

Car l'art conceptuel et minimal n'est pas seulement un art de l'idée ; comme beaucoup veulent nous le faire savoir, mais cela est avant tout un art sensuel. Quoi de plus sensuel que ces plaques de cuivre ou en métal posées au sol? Quoi de plus sensuel que ces blocs de bois posés.

Pour Côme Mosta-Heirt « c'est la réflexion sur la mise en situation de la peinture dans l'espace qui m'a amené au volume. » Il pose la question de la mise en situation de la peinture dans un espace : un espace, celui d'une galerie, d'un centre d'art, d'un musée ou même de l'espace public. Sans reprendre les questionnements de Brian O'Doherty sur le *white cube*, nous pouvons constater que Mosta-Heirt s'est intéressé à la façon dont l'on pouvait exposer de la peinture.

Nous avons vu, plus haut, l'amitié qui pouvait exister entre les artistes, amitié qui se traduit par l'échange d'œuvres, pensons, ici à la maquette que Tony Smith donna à Mosta-Heirt. "Par delà l'amitié", ce qui aurait pu aussi être le titre de cette exposition, Tony Smith et Mosta-Heirt ont en commun la condamnation du vide.

C'est chez Didi-Huberman qu'il faut chercher une réponse à toutes ces interrogations. « Les sculptures de Tony Smith apparaissent donc comme des monuments d'une très sombre lucidité où constamment le volume pose la question – et construit la dialectique – de sa propre condamnation au vide. »²⁶

Car chez Mosta-Heirt tout comme chez Smith les volumes, qu'ils soient posés au sol ou aux murs forment des jeux de vides, « des vides exposés, ceux où nous pouvons nous glisser, passer, et des vides supposés dans le corps même de la sculpture. »²⁷

Mosta-Heirt aime jouer avec ces vides supposés lors de l'instant de l'accrochage, laissant même volontairement de grandes zones de murs vides. Ainsi, les murs de la galerie ou du musée se remplissent de vides.

Mosta-Heirt parle même de creux, que nous retrouvons, bien sûr, dans les sculptures de Tony Smith mais aussi dans l'agencement des pièces de Mosta-Heirt.

Objet

Pour traiter des objets que réalise Mosta-Heirt, ces vidéos, ces dessins, ces sculptures, pensons le rapport et le non/rapport entre ces objets à travers la notion d'objet quadruple initiée par le philosophe Graham Harman.

Cette notion développée dans son livre est elle même mise en écho de l'Ontologie-Orientée-vers l'Objet²⁸.

L'inventivité de *L'Objet Quadruple* chez Harman est des plus déroutantes, car elle déploie un agencement multiple. L'Ontologie-Orientée vers l'Objet renouvelle, « une pensée de l'objet-en-tant qu'objet héritée des avancées de la grande phénoménologie autrichienne/allemande (Brentano, Meinong, Husserl, Heidegger) avec pour mot d'ordre, le retour aux choses. »²⁹

Chez Harman, Heidegger fait partie de ses fortes références, le premier qui a montré que les objets n'étaient pas seulement à saisir de matière empirique, mais aussi de manière eidétique. Mais le plus intéressant est la relation quadripartite, Harman propose deux formes d'objets : les objets sensuels, relatifs à Husserl, avec des caractéristiques réelles (eidétiques) et des accidents sensuels en tensions, c'est-à-dire des objets qui n'existent pas dans l'expérience. Les seconds sont les objets réels, relatifs à Heidegger, qui se tiennent en retrait de l'expérience. Avec ces « deux qualités possibles : sensuelles (dans l'expérience) et réelles (dans l'intellect).

Un objet est ainsi agencé dans des relations causales et perspectives. »³⁰ Car comme le dit Harman lui-même « À côté de diamants, de cordes ou de neutrons, les objets peuvent inclure des armées, des monstres, des cercles carrés et des communautés internationales, réelles ou fictives. »³¹

Il est pensable que ces objets soient des œuvres, des réalisations d'artistes, des protocoles, des fictions. L'Ontologie-Orientée vers l'Objet présente ce que Charles Gerbet nomme une sorte « de monde plat, une platitude première qui dépasse le naturalisme. »³² Nous retrouvons des ramifications chez de nombreux jeunes philosophes dont Manuel De Landa et Tristan Garcia pour qui « Notre projet épouse assurément une certaine tendance contemporaine à élaborer des métaphysiques-orientées-objet. »³³

L'entreprise de démolition de l'objet est « un mouvement par lequel l'on décompose ou désagrège une masse, une « mole »-en éléments ou en parties plus petites. »³⁴ Sous la plume de Graham Harman, cette démolition est le prolongement d'un terme deleuzien : *l'effondrement*.³⁵

Les œuvres conçues par Côme Mosta-Heirt pour l'exposition à Immanence, sont autant d'objets quadriparties opérant un jeu de voilement/dévoilement. Leur être-à-portée-de-main n'est pas rapporté à leur être-sous-la-main. Comme le rappelle Charles H. Gerbet « leur réel ne peut être exhaustivement saisi dans leur déploiement et leur conscience ne peut les décrire parfaitement. »³⁶

Le caractère "sensuel" (Husserl) des pièces de Mosta-Heirt est issu de l'expérience même de l'accrochage, elles possèdent aussi un caractère réel car pensé, elles sont aussi dans l'intellect.

Mais que reste-il des œuvres et de l'exposition car comme le rappelle Daniel Buren « Le terme d'installation ne remplace-t-il pas celui de l'exposition ? »³⁷ Ici, l'œuvre est l'exposition.

Que restera-t-il de cette exposition ?

Bien sûr, certaines pièces peuvent être prises séparément pour être vendues, il n'y a pas de honte à cela, car comme le pensait l'un des plus grands artistes de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, Marcel Broodthaers : « En fait, je ne crois pas qu'il soit légitime de définir l'Art sérieusement, autrement que de considérer la question au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'Art en marchandise. »³⁸

Il restera donc quelques œuvres mais surtout le souvenir des spectateurs, car la relation œuvre/spectateur est très présente ici.

En se jouant lors de l'accrochage, le processus même de création, se retrouve dévoilé presque au même instant pour l'artiste comme pour le public.

En un mot, la forme définitive d'une œuvre de Mosta-Heirt est découverte par lui-même au même moment que le spectateur la découvre. Ce spectateur est alors comme les personnages du roman de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*³⁹, le gardien de la mémoire. Chez Bradbury, les personnages étaient des livres, des gardiens de la mémoire collective. Ici, le public est gardien de l'exposition, les œuvres qui ne sont pas forcément éphémères, sont vues telles quelles pour une fois ici et là dans ce *par-delà* pictural.

Le réalisme

Lorsque, j'ai approché le travail de Mosta-Heirt j'ai été frappé par la complexité de celui-ci tout en étant d'une grande simplicité, voire d'une réelle pureté. Mais avant tout, ce travail possède un caractère réaliste, il faut entendre par réaliste « qu'un monde extérieur existe indépendamment de nous, de nos langages, pensées et croyances. »⁴⁰

Un réalisme au sens où nous pouvons l'entendre actuellement à travers les réflexions de Quentin Meillassoux, Manuel de Landa ou encore Graham Harman. Le texte le plus influent est sans nul doute celui de Quentin Meillassoux *Après la finitude* qui propose alors de dépasser ce qu'il nomme « le corrélacionnisme » dans l'objectif de réconcilier la pensée avec l'absolu.

Ce corrélacionnisme est d'après Meillassoux la position selon laquelle la connaissance du monde est quoique l'on fasse ou pense, le résultat entre un sujet et un objet. « Par corrélacion, nous entendons l'idée suivant laquelle nous n'avons accès qu'à la corrélacion de la pensée et de l'être, et jamais à l'un de ces termes pris isolément. »⁴¹

Le travail de Mosta-Heirt n'est pas donné, contrairement à ce que l'on pourrait croire. Il rejoint en cela les réflexions de Meillassoux sur la donation faisant référence à la phénoménologie qui « parle de la présence et de la manière dont le monde est donné à un être pensant. »⁴² Car comme l'écrit Meillassoux « nous devons, au contraire, tenter de comprendre comment la pensée peut accéder au non-corrélé- à un monde capable de subsister sans être donné. »⁴³

Nous retrouvons de manière indicible cette notion chez de nombreux artistes (Tony Smith, Côme Mosta-Heirt ou Carl Andre), l'idéal serait un monde où l'existence n'est pas donnée, où quelque chose est « capable d'exister que nous existions ou non. »⁴⁴ Plus haut, nous avons évoqué l'absence de transcendance commune à Mosta-Heirt et à Carl Andre que nous pouvons relier sans difficulté à la pensée de Gilles Deleuze pour qui l'objet ne préexiste pas au sujet, ici l'œuvre de Mosta-Heirt ne préexiste pas au sujet même qu'est cette œuvre. De plus, pour Deleuze, le sujet ne constitue pas l'expérience, mais sujet et objet sont coproduits et s'individuent dans un même mouvement vital d'actualisation. Ils « constituent des agencements collectifs. »⁴⁵

Nous avons aussi évoqué le corrélationnisme *via* la figure de Quentin Meillassoux. Pourtant, plus haut, nous avons vu que la décision même de poser et de disposer des tasseaux de bois crée l'événement. Cette proposition, nous l'avons alors rapprochée de l'*Ereignis*, heideggerien mais cette simplicité possible dans le dénuement est elle même contestée par Quentin Meillassoux qui estime rester « ...fidèle à l'exigence corrélationnelle héritée de Kant (...) : car la co-appropriation qu'est l'*Ereignis* signifie que l'être comme l'homme ne peuvent être posés comme des « en-soi »... » Pour Meillassoux « l'*Ereignis* est la conjonction essentielle de l'homme et de l'être, unis par une appartenance mutuelle de leur être propre. »⁴⁶

Il existe d'ailleurs chez Heidegger une finitude de l'être, elle apparaît quatre fois dans *Être et Temps*.⁴⁷

C'est chez Catherine Malabou que nous pouvons, trouver des éléments de réponse à nos questions. À partir de la lecture de l'ouvrage de Meillassoux, *Après la finitude*, Catherine Malabou pose la question : « Peut-on abandonner Kant ? » C'est cet abandon de la transcendance que nous retrouvons chez Derrida, Deleuze, Lyotard, Foucault et maintenant chez Meillassoux qui prône la rupture avec Kant. Il « déboulonne la statue de la « corrélation ». ⁴⁸ Catherine Malabou propose de discuter la thèse de Meillassoux, en reprenant le concept de Kant de paradigme épigénétique de la rationalité.

« Une genèse mesure le trajet parcouru entre le passé et l'état présent des chose ». ⁴⁹ « Une épigénèse quant à elle se produit au point de contact mobile entre l'origine et le présent, jusqu'à ce que leur différence disparaisse précisément dans leur contact... ». ⁵⁰

Chez Mosta-Heirt nous avons affaire à un entre-deux où le point de contact entre les tasseaux et le lieu même donne naissance aux œuvres. Ici, cet entre-deux, entre le fond (œuvre) et la surface (le lieu) est déterminante.

Pour finir, Heidegger, Derrida, Deleuze et Lyotard écrivaient au moment de l'opposition entre deux blocs Est/Ouest, Meillassoux et Malabou écrivent eux aujourd'hui, c'est-à-dire au moment de la pensée écologique quand se pose la question du post-historique, quand se pose la question de changement de civilisation, de la survivance de l'homme.

Comment alors concilier corrélacionnisme et abandon de transcendantal ? Cette question revient à se demander si l'on peut faire n'importe quoi. Une question que les artistes se posent depuis longtemps maintenant. Les artistes sont souvent accusés de faire n'importe quoi. Les reproches sont d'ailleurs toujours liés à l'utilisation de matériaux communs, voire vulgaires. Comme le rappelle Thierry de Duve « ...l'art contemporain apparaît comme le règne du n'importe quoi. Cette situation n'est pas neuve. »⁵¹ Des *Casseurs de pierres* de Gustave Courbet au ready-made de Duchamp en passant par *La Botte d'Asperges* de Manet, Thierry de Duve reconstitue une généalogie du n'importe quoi en art où le motif de ce rejet est que l'art pouvait alors être fait par n'importe qui.

Aujourd'hui les artistes peuvent faire tout ce qu'ils veulent, employer tous les matériaux possibles,⁵² mélanger les disciplines mais à une époque où l'on peut tout faire, il ne faut pas faire n'importe quoi, c'est-à-dire de ne pas tomber dans des répétitions formelles telles que nous pouvons, trop souvent en voir. Il ne suffit plus de répéter les formes conceptuelles du passé pour être un artiste du présent. Il en va de la responsabilité de l'artiste, du philosophe, du politique de penser et de réfléchir à la portée de ce qu'il donne au monde.

Conclusion

En 1985 Daniel Buren, répondant aux questions d'une journaliste qui l'interrogeait sur les artistes qui l'intéressent, à part ceux qui ont déjà exposé avec lui, répondit « pour les plus jeunes, c'est plus délicat, car il manque la durée, l'expérimentation du travail. Mais je pourrais nommer : Ange Leccia, Côme Mosta-Heirt, Jacqueline Dauriac, Jeff Wall, Louise Lawler, Richard Prince, etc. »⁵³

Tout en laissant advenir à soi, tout en laissant être, Côme Mosta-Heirt propose des œuvres qui sont cachées derrière un voile inhérent à l'être là inventent un par-delà la peinture, un par-delà l'espace ou un par-delà l'amitié que peu d'artistes réussissent à mettre en œuvre. Cela n'est pas un hasard si son nom est souvent associé à ceux de Daniel Buren, de Tony Smith, de Keith Sonnier, et de Lawrence Weiner car Côme Mosta-Heirt joue dans la cour des grands. Il est de ceux qui mènent une réflexion sans concession, sans dévier de sa ligne, de sa courbe, de sa forme, ne s'empêchant nullement toute expérimentation nécessaire et nourricière de toutes démarches plastiques.

Frédéric Vincent, Berlin – Paris, Juillet/Septembre 2014

Notes

1. Exposition, *Travaux spécifiques* de Daniel Buren et Côme Mosta-Heirt, Granville Gallery, Paris, du 25 octobre au 21 décembre 2013.
2. James Joyce, *Ulysse*, Gallimard, Paris, 2006. Trad. Auguste Morel, Valéry Larbaud et Stuart Gilbert.
3. Collectif, *Janapa*, Paris, 1978. 44 p.
4. C'est à cette occasion que Mosta-Heirt et Buren se rencontrent. Nous sommes en 1978.
5. « C'est grâce encore à un travail poursuivi de compréhension réciproque et d'échanges qu'ont pu être réalisées les expositions *Maïakovski* en 1975-1976, la première exposition rétrospective de *Casimir Malevitch* en 1978 à l'occasion du centenaire de sa naissance.. » Pontus Hulten, catalogue de l'exposition *Paris-Moscou*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p.7.
6. Aleksandra Shatskikh, *Black Square*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2012, p. X.
7. Pendant la révolution russe de 1917, Vladimir Khlebnikov s'auto-proclame président de la terre, format un gouvernement de la création du monde. Il inclus dans son gouvernement Kasimir Malevitch. In Velimir Khlebnikov, *Tvoreniia*, Moscou, Sovetskii Pisatel, 1986, p.544.
8. Aleksandra Shatskikh, *Black Square*, *op. cit.*, notamment le chapitre *the end of painting* p. 251-272.
9. A.A. Leporskaia, *Iz Dnevnik* : 1923, in Vakar, Irina et Tatiana Mikhienko. *Malevich o sebe, sovremenniki o Maleviche: pis'ma, dokumenty, vospominaniia, kritika [Malevich about Himself; Contemporaries about Malevich: Letters, Documents, Memoirs, Criticisms]*. 2 vols. Moscou, 2004. p. 332.
10. James Meyer, *Carl Andre*, in *Artforum* Vol. 53 No 1, septembre 2014, p. 365-366.
11. Pour plus d'informations, lire la formidable étude de Marjorie Perloff, *The Palpable Word : The one hundred sonnets*, in Catalogue *Carl Andre : Sculpture as Place, 1958 – 2010*, Dia Art Foundation, 2014, p. 289-297.
12. Il faut noter que la découverte des écrits de Carl Andre est récente, il fut toujours considéré comme un sculpteur, heureusement, la récente grande rétrospective de l'artiste au Dia : Beacon de New York met en perspective les écrits et sculptures, les considérant au même niveau. Saluons le travail curatorial de Philippe Vergne et de Yasmil Raymond. *Carl Andre : Sculpture as Place, 1958 – 2010. Op.cit.* Notons également que cette grande exposition circulera en Europe, pour commencer au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2015),

- ensuite à la Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof de Berlin (2016) pour finir au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2017).
13. voir Judith Brouste, *Côme Mosta-Heirt, je suis l'autre*, in *Arpress*, No 246, Mai 1999, p. 43-45.
 14. Carl Andre, *Entretien avec Liza Bear et Willoughby Sharp*, *Avalanche*, no 1, automne 1970, p. 18-27.
 15. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, éd. P.U.F., 1968, Paris, 1968.
 16. Pour cela voir le texte de Jean-François Lyotard, *L'instant, Newman*, in Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 81-90.
 17. « J'ai produit un corps de travail qui a tendance à produire son propre avenir. » Carl Andre, *entretien avec Wiloughby Sharp*, in *Avalanche* 1, 1970, p.23.
 18. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube : The Ideology of the White Space*, Santa Monica & San Francisco, Lapis Press, 1986, p. 15.
 19. Daniel Buren, *interview avec Francis Rambert*, septembre 2011 cité dans le texte de François Barré dans l'indispensable ouvrage, Anne-Marie Charbonneaux (sous la direction), Norbert Hillaire (sous la direction), *Œuvre et lieu : Essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002, p. 10.
 20. John Coplans, *An interview with Donald Judd*, in *ArtForum*, Juin 1971, p. 50.
 21. Donald Judd, *Specific objects*, in *Arts Yearbook*, no 8, 1965. Repris in Claude Gintz (sous la direction de), *Regards sur l'Art Américain des années soixante*, Paris, Editions territoires, 1979, reprint 1988, p. 65-72.
 22. Rosalind Krauss, *Sculpture in the extended field*, *October*, no 8, 1979, p. 31-44.
 23. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, éd. P.U.F., 1968, p. 328.
 24. Gilles Deleuze, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 162.
 25. Barnett Newman in *Prologue of a new esthetic*.
 26. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p. 77.
 27. *Ibid.*, p. 78.
 28. Graham Harman, *L'objet Quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, trad. franc. de Olivier Dubouclez.
 29. *Ibid.*
 30. *Ibid.*
 31. *Ibid.*

32. Charles H. Gerbet, *Prendre parti des choses*, in www.jeancletmartin.blog.fr (consulté le 27 avril 2012).
33. Cité par Charles Gerbet in *Prendre parti des choses*, *op. cit.*
34. Olivier Dubouclez, avant-propos in Graham Harman, *L'objet Quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, *op. cit.*, p. 9.
35. "La pensée de la folie n'est pas une expérience de la folie, mais de la pensée : elle ne devient folie que dans l'effondrement" in Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)*, éd. de Minuit, Paris, 1990.
36. Charles H. Gerbet, *Prendre parti des choses*, *op. cit.*
37. Daniel Buren October No 10, 1979, p. 56. Cité par Itzhak Goldberg in *Installations*, Paris, Editions CNRS, 2014, p. 37.
38. Marcel Broodthaers, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, in *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gand, Ludion/Flammarion, 1998, p. 122.
39. Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1953. Traduction Française par Henri Robillot, Paris, Denoël, 1955.
40. Alexander R. Galloway, *Les nouveaux réalistes*, 2012, Paris, éditions Léo Scheer, coll. Philosophie.
41. Quentin Meillassoux, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 18.
42. *Ibid.*, p. 39
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*
45. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion 1977, p. 112.
46. Quentin Meillassoux, *op. cit.*, p. 22-23.
47. Jean Grondin in *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993, p.65. Cité par Catherine Malabou in *Avant Demain. Epigénèse et rationalité*, Paris, PUF, p. 235.
48. Catherine Malabou, *op. cit.*, p. 3.
49. Catherine Malabou, *op. cit.*, p. 270.
50. *Ibid.*
51. Thierry de Duve, *Fais n'importe quoi*, in *Au nom de l'Art*, éd. De Minuit, Paris, 1989, p. 107.
52. Voir aussi le catalogue de l'exposition *N'importe quoi*. Musée d'Art Contemporain de Lyon, Les Presses du Réel, Dijon, coll. La salle de bain, 2009.
53. Daniel Buren, in Clémentine, printemps – été 85, sans pagination, repris in Daniel Buren, *Les Écrits, tome 1*, 2012 Paris, Flammarion, p. 1065.