

Petrolio est le titre d'une œuvre que Pasolini imaginait au début des années 70 « sous [la] forme d'édition critique d'un texte inédit (considéré comme une œuvre monumentale, un *Satiricon* moderne) ». Le personnage principal est Carlo, un Carlo scindé en deux personnalités et qui vit deux histoires parallèles. Le premier mène une carrière au sein de la nouvelle industrie pétrolière, héritière à Milan des réseaux de la droite fasciste, agressive et sans scrupule. Le second Carlo mène une carrière dans le monde politique romain, au sein de ces partis politiques, fidèles aux préceptes d'une église catholique autrefois puissante et qui, après la défaite des nationalismes de la première moitié du XX^e siècle, sont occupés à reconstruire leur influence avec l'appui de politiques internationales en prise avec la guerre froide et les réseaux mafieux. Carlo et Carlo finiront par se scinder en une multitude de personnages plongés dans des milieux des plus divers, se perdant dans ce roman inachevé de Pier Paolo Pasolini, un manuscrit d'une violence inouïe où le désir ne connaît aucune frontière. On plonge sans prise dans ce monde inquiétant, dessin hallucinant de la nouvelle société consumériste des années 70, héritière naturelle de la violence du grand conflit mondial. Carlo et Carlo évoluent dans un monde sans limite ; toutes leurs actions se dessinent dans un espace dépourvu de fond, leur liberté individuelle ne connaît pas de culture. L'horizon s'absente et finit par disparaître, aucun affranchissement n'étant possible quand le désir ne trouve plus d'obstacle.

En exergue à ce roman inachevé, Pasolini cite une phrase de Osip Mandelstam : « Avec le monde du pouvoir je n'ai eu que des relations puériles ». Les relations puériles forment un espace clos qui ne connaît aucune mesure, aucune négociation, aucun dépassement ; le monde puéril manque de culture, il est dépourvu de limites lui permettant de jauger son action, de s'adapter. Ce nouveau monde décrit par Pasolini ne connaît ni politique ni éthique, tout se déroule uniquement selon la devise du profit individuel. Les hommes ne sont plus en mesure d'inscrire leur action dans une perspective, même personnelle.

Quand ce manuscrit de Pasolini a été édité, dans les années 90, je me suis demandé dans quelle mesure il était possible de faire de l'art dans un monde puéril. L'art peut-il se déployer dans un espace où nous ne sommes plus responsables des formes et du langage que nous produisons ? Comment imaginer une forme si l'horizon n'est plus actif derrière l'œuvre ?

Comment décider de ce qui doit être visible par rapport à ce qui doit rester en arrière-fond – emprunt reconnaissable qui reste au loin mais qui est indispensable pour activer ce qui se dessine au premier plan – ? L'art développe depuis la modernité renaissante des objets dialectiques

capables d'activer l'horizon obscur et muet de notre culture. Une œuvre d'art replace les objets du passé pour préparer le terrain à l'objet futur. Il est clair que l'art ne pourra jamais être puéril, l'art moderne a besoin de la cité, de la culture et de son horizon mémorial et moral.

La discussion autour d'un art innovant se concentre sur la question des formes nouvelles, incompréhensibles et obscures, quand en réalité c'est la question de l'horizon historique qui est en jeu – les formes du passé, une culture qui nous appartient et que le nouveau langage vient déplacer pour la remettre en question. Quand on accuse l'art d'être contemporain, ce n'est pas une expression subjective et élitiste qu'on accuse, mais au contraire sa fondation dans l'histoire. On l'accuse de redessiner notre horizon historique, de déplacer des objets qu'on voudrait adialectiques, enfermés pour toujours dans une mémoire collective, qu'on voudrait à tout prix stable, consignés dans un espace puéril.

Ma sculpture *Petrolio* (*locus desertus*) est imprévisible, elle agit selon les lois d'une nature météorologique propageant un son de cloche qui n'arrive plus à se structurer en langage, qui ne répond plus aux impératifs de la cité. Pourtant, lors de sa création pour le château des Adhémar à Montélimar en 2006, elle se dressait au devant de la cité. J'avais choisi avec cette sculpture d'affronter le « désert », l'horizon inactif et pourtant présent de la cité, à qui toutes mes œuvres s'adressent inévitablement. Un horizon qui n'était plus celui que je me chargeais de construire dans mes expositions au travers de mes propres œuvres, depuis que j'avais pris conscience que la société pour laquelle je travaille refuse de les reconnaître comme des objets dialectiques, leur désignant un terrain de jeux enfantin, à la mode ou commercial.

Ici, au château de la Bâtie d'Urfé, *Petrolio* (*locus desertus*) a retrouvé un horizon qui lui est naturel comme celui de la cité, à la différence qu'il ne s'agit pas d'un horizon général et neutre. La Bâtie de Claude d'Urfé est une construction, elle répond à une idée, elle est projet, dessein, lieu mémorial capable de donner à voir des formes qui réagissent, s'ajustent et résistent à l'œuvre contemporaine. Aux lignes de construction de son pied, les lignes des ordres denses et inédits de la Bâtie réagissent. Aux triangles symboliques d'une union mystique souhaitée par Claude d'Urfé, le pied de *Petrolio* (*locus desertus*) impose sa nature physique, une élévation nécessaire pour rencontrer les forces telluriques.

Le lieu du désert de *Petrolio* s'est transformé en lieu du regard, un lieu-œil, un lieu de son action. La Bâtie, derrière la sculpture contemporaine, devient le point focal, l'instant qui renverse la perspective. C'est à travers le passé moderne de Claude d'Urfé que le futur de mon œuvre devient possible.

Une fois le point focal activé, le reste du projet a suivi naturellement. Sur invitation de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne & Rhône-Alpes et du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, j'ai pu choisir des œuvres qui viennent enrichir le dialogue entre ces deux points et qui appartiennent à une histoire de l'art qui m'est propre. L'horizon a commencé à être habité par des œuvres d'autres artistes qui, comme une fonction mathématique, ont multiplié la profondeur de champ. L'horizon n'est plus simplement ce fond plat qui donne relief à mon œuvre ; l'horizon est habité, il se multiplie à l'infini, créant entre chaque œuvre, entre chaque horizon qui s'ouvre, un réseau de dialogues en acte. Si ce projet d'exposition est un travail de montage, ce n'est pas dans le montage qu'il s'épuise. Le montage est ici la profondeur de champ qui permet à ces œuvres d'époques différentes de se projeter dans le futur. Mon problème, en tant qu'artiste, est de pouvoir travailler dans un monde où nous serions responsables des formes que nous transférons vers le futur.

BERNHARD RÜDIGER



Face au château, verticale, mobile, la sculpture *Petrolio (locus desertus)*, mise en action par une force aussi imprévisible qu'incontrôlable, est une machine à produire du son. L'énergie naturelle transforme en un signe le battement aléatoire de la cloche, qui indiquait autrefois la fête, l'avènement du sacré ou le surgissement du danger. *Petrolio (locus desertus)* est donc une œuvre-signal qui, par un face-à-face avec l'objet concret, nous donne à expérimenter un espace « alarmé ». Son sous-titre, que l'on peut traduire par « le lieu du désert », évoque une situation, celle d'un espace vide, dans lequel la réalité serait tout entière à (re)construire. A une époque où l'articulation passé-présent-avenir perd de son évidence, Bernhard Rüdiger aspire, à travers l'œuvre d'art, à transformer « le lieu du désert » en un lieu du regard, en recréant des espaces à partir desquels on puisse envisager une action politique. Le château de la Bâtie d'Urfé serait par excellence de ceux-là : un lieu retiré, un lieu permettant de se mettre à l'écart, non pour oublier le monde mais pour mieux le reconsidérer, à l'instar de ce que fit Claude d'Urfé à son époque.

L'architecture atypique de ce lieu est indissociable de la figure de son fondateur, qui transforma une simple place forte héritée de son père en un château style Renaissance, aux influences à la fois italiennes et françaises. Cette architecture, multiple, virtuose et surprenante, se fait le reflet de la vision du fin lettré qu'il était. Dans la cour d'honneur, au pied de la rampe, l'énigmatique et impassible sphinge attend le visiteur. Véritable gardienne de la sagesse des lieux, cette créature extraordinaire peut être interprétée comme un symbole de l'élévation de l'esprit puisque c'est à la bibliothèque de Claude, au premier étage, que mène cette rampe. C'est sous cette bibliothèque et son cabinet de curiosités que se trouve la grotte de rocaïlles, inspirée à Claude par ses différents voyages en Italie. Cet emplacement est particulier au regard des codes de l'époque, la grotte étant habituellement placée dans les jardins ou dans des lieux destinés à l'amusement. Au moment de l'élaboration de la chapelle, au lieu de prolonger les arcades de la grotte tout le long du bâtiment, Claude préféra une rupture radicale du rythme afin de mettre en valeur l'entrée de la chapelle et sa grande baie. Face à cette césure dans l'ordonnement de la façade, on comprend que l'emplacement de la chapelle a été dicté par une volonté délibérée de la juxtaposer à la grotte et à la bibliothèque. Claude articule ces trois lieux, aussi bien architecturalement qu'intellectuellement - lieu du savoir, lieu du sacré, lieu du profane - pour nous les donner à voir dans leurs contrastes.

C'est le même état d'esprit qui a guidé Claude lors de l'élaboration de la sphinge. Analysée dans le détail, elle est un témoignage explicite de son érudition. Un emblème du XVI^e siècle associe la sphinge à la devise « Commandeur par réflexion, soldat par l'exemple ». Sagesse et

intelligence semblent donc pour Claude deux qualités jugées indispensables et préalables à l'action : peu valent les armes si elles ne sont pas accompagnées de réflexion et de jugement.

À travers la sphinge, c'est donc bien Claude d'Urfé l'humaniste qui se présente. La critique des méthodes des rois qu'il a servis sert de socle au développement d'une réflexion qui remet l'être humain, les valeurs humaines, au centre de la pensée. Claude semble nous dire que toute action politique doit se construire à partir de l'homme, envisagé comme un être conscient mais aussi comme un corps concret qui *est dans le monde*. C'est dans cette perspective que Claude entreprendra de (re)construire la Bâtie d'Urfé et que Bernhard Rüdiger a conçu l'exposition *Locus oculi*.

La Bâtie devient pour Bernhard Rüdiger le lieu où l'œil s'active. Le travail de montage entre les œuvres et cet espace spécifique permet l'ouverture d'une perspective entre passé et futur. L'exposition *Locus oculi* s'est aussi construite dans le but de faire dialoguer des œuvres d'époques différentes. Ces œuvres, dans les face-à-face mis en place, se reflètent les unes dans les autres, créant un horizon commun et complexe à une pensée où l'homme occupe une position centrale. Pour Bernhard Rüdiger, l'homme doit être envisagé tant dans sa dimension physique de corps charnel que comme un corps pensant, conscient de son *être au monde*.

Dans le vestibule du château, *Le Crucifiement* (1593) de Prospero Fontana et *Bochum* (1993) de Reinhard Mucha sont deux œuvres qui, chacune à leur manière, donnent une place centrale à l'homme. Lorsque Fontana décide de rompre avec les codes imposés par l'Église pour la représentation des scènes religieuses, c'est pour réaffirmer la valeur de chacun des corps présents dans cette scène de sacrifice ; dès lors, il se fait le relais de la pensée humaniste qui sous-tend les courants réformistes de l'Église. Avec *Bochum* – une vitrine vide composée d'une porte vitrée, démontée et exposée dans sa longueur devant un caisson en moquette grise – Mucha est lui aussi proche d'une réflexion humaniste où l'homme viendrait remplir le vide laissé par la mise à l'écart de Dieu. C'est en maintenant cet espace vide, où le corps est absent, que Mucha nous permet de nous projeter dans sa sculpture.

Dans le grand salon de la Bâtie, les œuvres présentées questionnent le rapport de l'homme à la nature en convoquant l'idée d'une Arcadie perdue, distanciation intellectuelle d'une nature avec laquelle l'homme aurait perdu la relation harmonique dont étaient capables ses ancêtres. Un ensemble de peintures et de photographies est présenté sur des structures en bois, entre les fenêtres qui donnent sur le jardin à la française du château. Dans ce jardin, s'érige la sculpture *La nacelle* (1997) de Veit Stratmann, sculpture qui permet de se balancer dans l'espace, créant dès lors un point de vue mobile. Dans la peinture *Pastorale ou Paysage à*

l'antique (vers 1840), Gustave Courbet semble privilégier la représentation de la nature au détriment du sujet - un épisode de Daphnis et Chloé, emprunté au grec Longus - choix risqué pour un jeune artiste de son époque. Le sujet devient prétexte à la peinture, dédiée dans sa quasi-totalité à l'exécution de l'arbre, au centre de la composition. On retrouve ce même dispositif dans le paysage de Peruzzini et Magnasco, *Jésus guérissant un aveugle* (XVIII^e siècle) et dans la photographie Walpartie im siebengebirge d'August Sander qui, en 1940, réalise cette image arcadienne d'un bois dans une Allemagne en plein conflit. Dans son triptyque *Sans titre* (1982), Ludger Gerdes propose une réflexion plus large sur la relation de l'homme à l'espace, en introduisant une architecture dans le paysage. Reprenant les règles traditionnelles de la perspective et de la symétrie, il transforme l'espace du tableau en une scène théâtrale dans laquelle les personnages, rejetés sur les côtés, laisse leur place au paysage. À travers ses maquettes *Quartier d'hiver* (1986-1988), Thomas Schütte interroge le rapport de l'homme à l'espace modélisé. Considérées comme des « modèles à penser », elles transforment l'espace physique en un espace mental, nous invitant à nous projeter dans ces constructions dépourvues de toute présence humaine.

Ouvert aux visiteurs pour l'exposition *Locus oculi*, le petit salon est une salle aux murs blancs qui nous ferait presque oublier que nous sommes dans un château du XVI^e siècle. Vide de tout élément patrimonial, cette salle devient le support d'une pensée sur la modernité dont le moteur fondamental fut le grand conflit mondial. Le lien évident entre les quatre œuvres présentées est l'absence de corps. Dans *Composition aux raisins* (1929) de Fernand Léger, deux têtes sans visage et coupées de leur corps sont traitées de la même manière que les fruits. La figure humaine ne semble pas plus importante que le reste et c'est cette absence manifeste de hiérarchie entre les éléments qui conduit à la disparition du corps. *Untitled* (1989) de Donald Judd est ici donné à voir, moins en tant que sculpture minimaliste que comme un objet coupant. Les arêtes tranchantes de ce parallélépipède en métal s'adressent violemment au corps physique du spectateur qui, curieux de voir ce qui se trouve à l'intérieur, n'y rencontrera que le vide. Deux photographies sont posées sur la cheminée. La première montre une paire de chaussures abandonnée dans la rue, photographiée par Walker Evans dans le cadre de son reportage sur l'appauvrissement des paysans dans les années qui suivirent la grande crise de 1929. La seconde, *Croquenot* (1924-1935) de Blanc et Demilly, est une photographie de studio représentant une botte d'un soldat de la grande guerre, frappée d'une béance au talon. Dans ces deux images, véritables portraits en creux de l'humain, ce qui nous frappe une fois de plus, c'est que le corps est résolument absent.

ÉMILIE PARENDEAU







