





31206245027

PAGE 1 OF 2

A' FAX # 0033380685071



WEINER

Att: ANNE DALLANT
CONSEILLÈRE
ARTS PLASTIQUES

CHER ANNE DALLANT

PLEASE EXCUSE THE BREVITY OF THIS NOTE
BUT I AM IN TRANSIT

AT THIS POINT THE WORK (PLEASE SEE PAGE 2)
WILL BE INSTALLED ON THE EXTERIOR FACADE
AS AS BAILED ENAMEL PLAQUES (MUCH AS OLD FASHIONED)
STREET SIGNS

& WITHIN THE INTERIOR RADIATING
OUT FROM THE OVAL WINDOW ON
THE STAIRCASE

PRINTED ON
COMPUTER CUT UYALL

IF YOU NEED THE WORK LAID OUT IN
ANOTHER FORMAT PLEASE CONTACT
BETHANY IN NEW YORK I RETURN
WEDNESDAY - 3 OCT.

THE WORK ONLY SEEMS TO BE IN FRENCH

BEST REGARDS & SORRY TO BE OUT OF
TOUCH

I REMAIN
LAURENCE WEINER

UNE CHOSE



L'abbaye et son projet culturel

L'abbaye de Corbigny, implantée sur une hauteur de la ville, est propriété de cette cité nivernaise de 1800 habitants. Après avoir hébergé les haras de l'État jusqu'en 1882, puis un pensionnat, et des écoles publiques jusqu'en 1983, elle a été classée Monument Historique en 2001. Portant traces de chaque période et caractéristique de l'architecture locale à travers l'utilisation de la pierre dorée et marbrée du pays, elle est devenue un pôle touristique et culturel pour la ville.

Depuis 2003, une vaste campagne de restauration des façades, charpentes et toitures a été lancée et des espaces culturels créés permettant de mener un projet artistique et culturel original articulé notamment autour de l'accueil en résidence de compagnies de danse, de théâtre et musique. L'abbaye abrite également l'office de tourisme, un studio de danse et des salles mises à la disposition des habitants pour des réunions ou des ateliers de pratique artistique; les combles ont été aménagés pour recevoir des expositions.

En 2005, des expositions d'art contemporain ont été initiées dans l'abbaye en lien avec le Centre d'art contemporain du Parc Saint Léger à Pougues-les-Eaux dans le cadre de sa programmation «Hors les murs». Après les expositions de Christophe Cuzin en 2006, puis d'Etienne Bossut en 2007, Krijn de Koning a créé en 2008 *in situ* dans l'ancienne cuisine de l'abbaye une œuvre acquise depuis par le FRAC Bourgogne, préfigurant ainsi la présence pérenne de l'art contemporain dans les murs.

Forte des ces expériences, la ville a souhaité renforcer la lisibilité du projet culturel de l'abbaye, l'ouvrir vers la ville et ses habitants et tisser des liens entre patrimoine et modernité en invitant un artiste plasticien à intervenir dans ses murs et aux abords du bâtiment.

La Direction régionale des affaires culturelles de Bourgogne a proposé d'inscrire cette démarche dans le cadre de la procédure de la commande publique apportant ainsi expertise et accompagnement financier. C'est dans ce contexte que Lawrence Weiner a été retenu et qu'il a accepté avec enthousiasme d'inscrire une œuvre sur le territoire de Corbigny.

Le mot du maire

Classée Monument Historique en 2001, l'abbaye de Corbigny, dans la Nièvre, sur la route qui mène de Vézelay à Bibracte, appartient à la lignée des monastères bénédictins issus de la réforme de Saint-Maur. Elle en constitue une variante campagnarde dont la réalisation, entreprise en 1754, doit tout aux matériaux et aux techniques locales. Après bien des vicissitudes et des usages, elle est, aujourd'hui, en travaux, dans le cadre d'une campagne de restauration des toitures, et au travail, depuis la définition d'un projet artistique et culturel ambitieux, porté par la ville de Corbigny, en partenariat avec les compagnies Déviation, Têtréprouvéte, METALVOICE et «les alentours rêveurs», avec le concours du Conseil général de la Nièvre, de la Région Bourgogne, du Ministère de la culture et de la communication (DRAC Bourgogne) et du Syndicat mixte du Pays Nivernais Morvan.

Derrière des façades minérales, les anciennes salles communes, cellules, escaliers et galeries forment les espaces d'un monument resté relativement «dans son jus», en dépit des adaptations architecturales «imposées» par ses différents usages, au fil des ans et des régimes, de la mise à disposition de la Nation des biens du Clergé par la Constituante en 1789 à l'implantation d'un collège avec internat au début des années cinquante...

Cette abbaye, dont Armand de Bourbon, prince de Conti, frère du Grand Condé et éphémère protecteur de la troupe de Molière, fut un des abbés commendataires, est un lieu patrimonial de longue mémoire que son architecture tout à la fois magnifie et «écrase». Simplicité, régularité mais aussi monumentalité sont les mots qui décrivent le mieux une architecture qui exprime, dès le premier coup d'œil, le goût pour la pierre et la terre de ceux qui en ont passé commande, même si une lecture plus attentive du monument laisse apparaître, ici et là, à l'intérieur même de son enveloppe, des pleins et des déliés et quelques fantaisies dans les décors. Ce parti-pris d'occupation massive de l'espace au sol, cet effet forteresse, constituent un paradoxe dans la conception originelle d'un monument qui était avant tout destiné à la prière et à la verticalité...

Depuis l'installation de l'office de tourisme du pays corbigeois dans le monument en 2005, les visiteurs peuvent tout à loisir admirer le travail des maîtres-maçons, charpentiers, stucateurs qui l'ont marqué de leur talent ainsi que l'œuvre de l'artiste néerlandais Krijn

de Koning, issue du programme «Hors les murs» du Centre d'art de Pougues-les-Eaux et propriété, désormais, du FRAC Bourgogne.

Néanmoins, pensant, avec l'historienne Françoise Choay, que, bien que «devenu un concept nomade, le patrimoine reste le meilleur instrument pour inventer notre avenir», il m'est apparu, que, «pénalisée» par sa monumentalité, l'abbaye de Corbigny méritait, désormais, forte du projet artistique et culturel qu'elle abrite, d'être en quelque sorte «arrachée» à la terre et aux pierres qui composent son imposante silhouette, afin que celle-ci s'inscrive, à l'avenir, autrement dans la ville et le territoire. C'est ainsi que, plus de deux cent cinquante ans après la pose de la pierre de fondation du monument, je me suis, à mon tour investi, avec enthousiasme, dans l'aventure d'une commande, publique, en l'espèce.

Je souhaite que ces lignes témoignent de la fierté qui est la mienne de voir l'abbaye de Corbigny figurer, désormais, avec l'œuvre commandée à l'une des figures majeures de l'art actuel, l'artiste américain Lawrence Weiner, et dont la ville de Corbigny est le maître d'ouvrage, parmi les quelque 700 œuvres suscitées par le dispositif de la commande publique, aux côtés de l'abbaye de Cluny, des châteaux de Chambord, Chinon, Oiron ou de l'abbaye-musée de Brou à Bourg-en-Bresse, notamment...

Je souhaite, aussi, que ces lignes contribuent à convaincre les uns et les autres de la pertinence d'un projet qui n'est ni «hors jeu», ni «hors sol» et encore moins «hors de propos» à Corbigny, parce que, tout simplement, ce bourg rural bourguignon, au même titre qu'une ville moyenne, une métropole régionale, une cité sensible des Bouches-du-Rhône ou une friche industrielle, s'inscrit dans un ensemble qui le dépasse et qu'on appelle République, à l'intérieur duquel ce qui vaut pour l'un peut valoir pour l'autre. C'est une question de volonté politique.

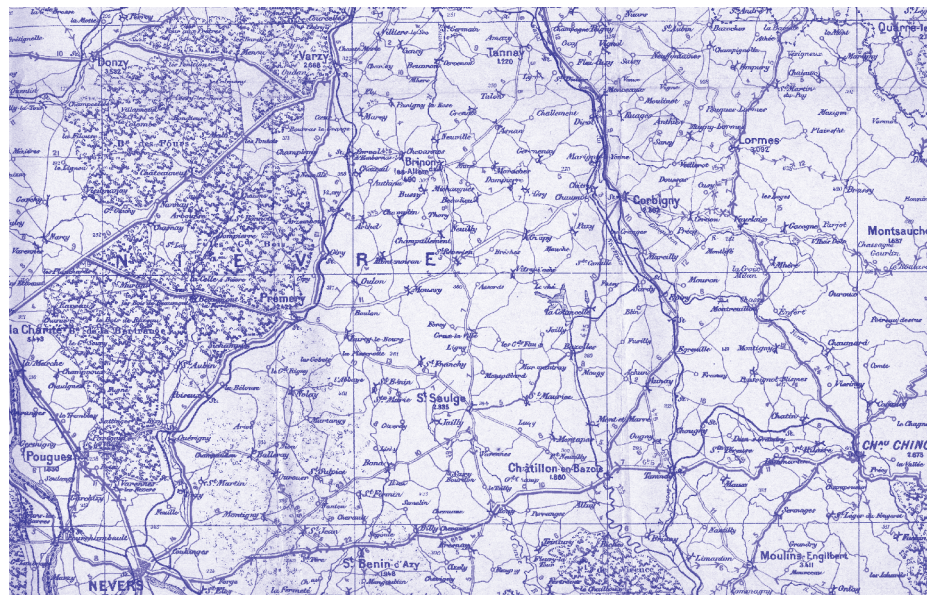
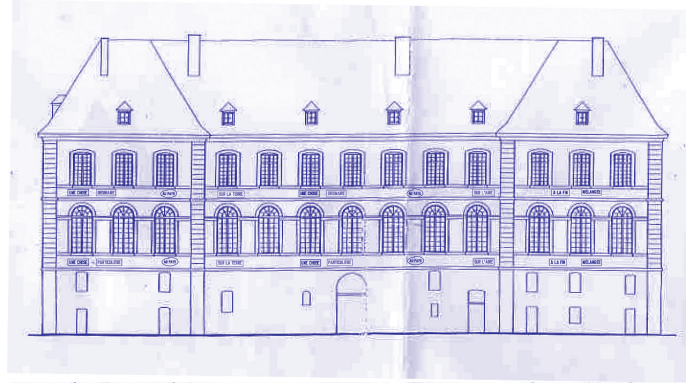
Enfin, c'est pour faire mémoire des relations qui se sont tissées, localement, entre patrimoine et création que je dirai ma gratitude à celles et ceux grâce auxquels ce monument de pierre et de terre, au travers des mots tatoués sur sa peau par Lawrence Weiner, s'élève aujourd'hui, allégé, sur la terre et la pierre, sans les dominer.

Jean-Paul Magnon
Maire de Corbigny



ORDINAIRE





La commande publique

La création, en 1983, du fonds de la commande publique, est née de la volonté de contribuer à l'enrichissement du cadre de vie et au développement du patrimoine national, par la présence d'œuvres en dehors des seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain.

La commande publique désigne à la fois un objet—l'art qui, en sortant des espaces qui lui sont habituellement dévolus, cherche à rencontrer la population dans ses lieux de vie—et une procédure, marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire jusqu'à la réalisation de l'œuvre et sa réception par le public.

L'action engagée par l'État depuis 1983 est désormais relayée par les collectivités territoriales qui sont à l'origine de projets de plus en plus nombreux. La Délégation aux arts plastiques intervient d'une part à travers des conseils et des expertises et, d'autre part, après avis de la Commission nationale de la commande publique, dans le cadre d'un partenariat financier. Les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) sont les interlocuteurs naturels des collectivités pour la mise en œuvre et le suivi de ces procédures.

La commande publique contribue à la création de manière pérenne ou éphémère d'œuvres contemporaines dans des lieux accessibles à tous tant dans l'espace urbain qu'en milieu rural. Elle constitue un inépuisable laboratoire d'idées et d'expériences permettant aux artistes de renouveler leur démarche et leur réflexion, de réaliser des projets novateurs en convoquant le champ le plus large possible de matériaux et de supports. Cette création artistique contemporaine s'inscrit également dans un objectif affirmé de démocratisation culturelle.

En partenariat avec les régions, la DAP poursuit un dialogue constant et constructif avec d'autres directions du Ministère de la culture comme la Direction des musées de France et la Direction de l'architecture et du patrimoine.

La Bourgogne est une véritable terre d'accueil pour la création contemporaine notamment à travers les œuvres majeures réalisées ces vingt dernières années dans le cadre de la commande publique comme l'intervention de Marc Camille Chaimowicz à l'Hôtel-Dieu de Cluny, la présence de l'œuvre de Richard Serra sur la place de l'église de Chagny et de Lawrence Weiner (& *VERS LES ÉTOILES*) situé sur le port du canal de la ville de Chagny (Sône et Loire). Les projets menés en Bourgogne via la procédure nouveaux commanditaires de la Fondation de France contribuent également à ce développement de l'art contemporain dans l'espace public. On ne peut que se réjouir de voir ce territoire riche en patrimoine bâti construire ce qui sera son patrimoine culturel et artistique de demain.

Olivier Kaepelin
Délégué aux arts plastiques

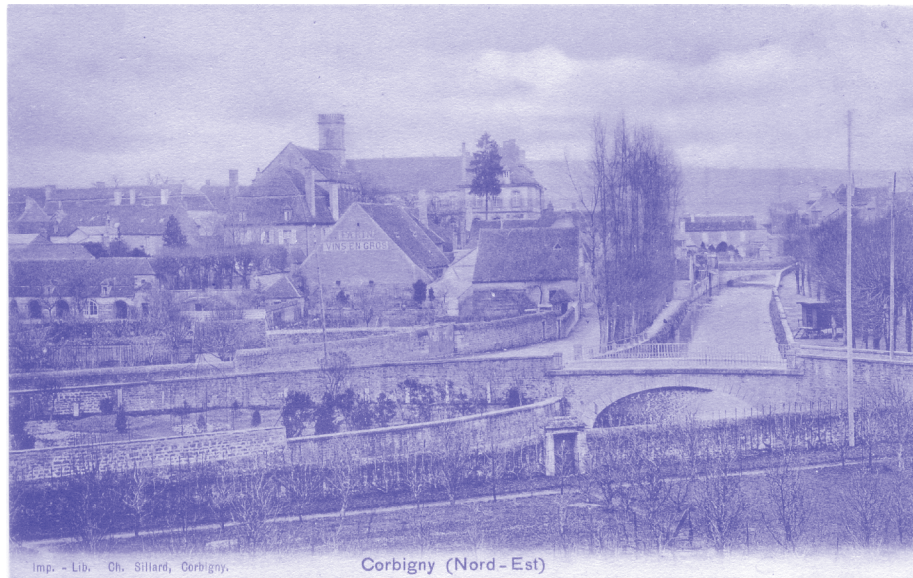
L'œuvre

La proposition de Lawrence Weiner se situe à la fois à l'extérieur du bâtiment sur la façade sud de l'abbaye et à l'intérieur dans le grand escalier. Elle est constituée, dans les deux cas, d'une phrase peinte directement sur le mur et qui fonctionne en dialogue avec l'architecture et le spectateur. Les couleurs choisies par l'artiste font écho à celles du drapeau de Bourgogne : le jaune, le bleu et le rouge et rappellent les toits vernissés typiques de la Région. Sur la façade, en réponse à l'ordonnement classique du 18^e siècle, l'intervention de l'artiste marque son propre rythme, revendiquant ainsi sa modernité, sa capacité à inscrire le bâtiment dans le vivant. Tournée vers la ville, l'œuvre s'adresse aux habitants de Corbigny et aux visiteurs, leur propose un texte comme un refrain à fredonner et opère une transition entre l'extérieur et l'intérieur du bâtiment où l'on retrouve la même inscription sur le mur de l'escalier d'honneur.

Ainsi, l'énoncé proposé par Lawrence Weiner permet de visualiser l'espace, d'interroger l'histoire du site, le contexte de l'œuvre et de sa production, l'avenir du monument. C'est à ces divers titres que l'artiste conçoit ses interventions comme des sculptures. Légère, mêlant couleurs et rythmes des mots, l'œuvre nous parle de l'ordinaire de la vie, du pays et du village où elle s'inscrit ; elle invite à la rencontre, au partage du banal et du particulier. Elle est ouverte à tous, invitant chacun à se l'approprier.

Œuvres de Lawrence Weiner dans l'espace public en France

- Villeurbanne, Place Mendès-France, La Marelle, 1990
- Château d'Oiron, *Shreds of White Clothes*, pierre taillée, 1993
- Chagny, Port du canal, & *VERS LES ÉTOILES*, béton, acier, 1995
- Paris, Jardin des Tuileries, (*PLACÉ SUR UN POINT FIXE (PRIS) DEPUIS UN POINT FIXE (PRIS)*), peinture, 2000
- Troye, Médiathèque, *Écrit dans le cœur des objets*, 2002



Imp. - Lib. Ch. Sillard, Corbigny.

Corbigny (Nord-Est)



SUR LA TERRE



UNE CHOISE

Lawrence Weiner

English translations

A public artwork for the Abbey of Corbigny

The Abbey of Corbigny (Nièvre), implanted on the upper quarter of Corbigny, is owned by this township of 1800 inhabitants, located in the region of Burgundy. It was classed by the *Monuments Historiques* in 2001 after having housed a State-owned stud farm until 1882, followed by boarding and public schools until 1983. Today the abbey has been turned into a tourism and cultural center nevertheless retaining characteristic vestiges of each period of occupancy, starting with the distinctive marbled, golden Corbigny stone. In 2003, a vast campaign to restore the facades, wood frames and roofs was launched, and cultural spaces were created to boost an original artistic and cultural project for the *Pays Nivernais Morvan* along with the creation of various spaces to provide a base for various performing arts companies. In addition, a program of contemporary art projects known as "*Hors les murs*" (*Outside the walls*) was mounted in 2005 in conjunction with the Contemporary Art Center of Pougues-les-Eaux. A show by Christophe Cuzin in 2006 and Etienne Bossut in 2007, plus a piece conceived *in situ* in the former kitchens of the abbey, by Krijn de Koning in 2008, purchased for permanent installation by the FRAC Bourgogne, have opened the door to the presence of perennial art pieces by contemporary artists.

Enriched with these new elements, the township of Corbigny, wanted to reinforce the perception of its purpose and to become even more attractive to the local inhabitants by soliciting an international artist to intervene on the abbey and its surrounding.

The Department of Cultural Affairs of Burgundy (DRAC Bourgogne) proposed to classify this intervention as a public artwork procedure in order to accompany the township's intention with its own expertise and financial support. It is in this context that the commission approached American artist Lawrence Weiner, who enthusiastically agreed to create a work of art for Corbigny.

A word from the Mayor

Classed as a Historical Monument, the Abbey of Corbigny, located in the Nièvre between Vezelay and Bibracte, stems from a long lineage of Benedictine monasteries of the reformist Order of Saint Maur. It is of a rural strain, whose completion, in 1754, owes everything to the local materials and to technical

AU PAYS

know-how. After numerous vicissitudes and utilizations, it is now not only undergoing a campaign of roof restoration works, but working toward an ambitious artistic and cultural project, agreed on by the township, in conjunction with the performing arts companies Déviation, TÉATRÉPROUVÈTE, METALVOICE and "les alentours rêveurs", and with the support of the County Council of the Nièvre, the Régional Council of Burgundy, the Ministry of Culture and Communication (DRAC Bourgogne) and the *Syndicat mixte du Pays Nivernais Morvan*.

Behind the stone façades, the old community meeting halls, cells, staircases and galleries fill the spaces of a monument that has retained much of its original character, in spite of architectural adaptations imposed throughout the ages by various applications if not different regimes, beginning in 1789 with the handing over of clerical possessions to the Nation by the Constituent Assembly, to the establishment of a boarding school in the 1950s.

This abbey, counting among its occupants Armand de Bourbon, Prince de Conti, brother of the Grand Condé, abbot under the Commende regime and ephemeral protector of Molière's theater troupe, has a deeply rooted heritage which its architecture both magnifies and inhibits. Simplicity, uniformity, but also monumentality, are words best used to describe the architecture that is, at first glance, a plain expression in earth and stone by those who commissioned its edification, even if, at second glance, the monument bares a display of upstrokes and down strokes not to mention other artistic or decorative whims.

This aim to occupy the floor space massively, like a fortress, is paradoxical with regard to the original plan for this monument, initially intended for prayer and verticality...

Since the 2005 installation of the Tourist Office of Corbigny within this edifice, visitors have been able to admire the excellence of master masons, carpenters, plasterers... all of whom have left traces of their talent, just as Dutch artist Krijn de Koning did as part of the "*Hors les murs*" (*Outside the walls*) program of the Contemporary Art Center of Pougues-les-Eaux and which now belongs to the FRAC Bourgogne.

However, in quoting historian Françoise Choay, who said "although our heritage has become a nomadic concept, it is nevertheless the best tool there is to forge our future", it occurred to me that the Abbey of Corbigny, rather

penalized by its hugeness, would benefit from being liberated in some way from the stones and earth that form its imposing silhouette, by allowing it to reinsert itself in the township and surroundings in a new way. As a result, two hundred and fifty years after the first foundation stone of this monument was laid, I myself enthusiastically invested in the adventure of its housing a public art work.

I trust these lines will testify to the pride that is truly mine to see the Abbey of Corbigny endowed with a work of art, commissioned from one of the major figures of today's art world, American artist Lawrence Weiner. This action subscribes to the realm of public art works for sites such as the Abbey of Cluny, the castles of Chambord, Chinon, Oiron or the Abbey-Museum of Brou in Bourgogne... involving some 700 works.

My wish is to convince each and everyone of the pertinence of this project that is neither "offside" nor "off limits, or even less "out of context" in Corbigny, for the simple reason that this rural town of Burgundy, just as any small city or regional metropolis, or zone of the Bouches-du-Rhône, or reused industrial building, is part of a whole referred to as the Republic, which supercedes it, and under which, there is the underlying ideal that: what works for one, works for the other. It is a matter of political focus.

Lastly, it is in recalling the relationships that weave our local fabric with heritage and creativity, that I extend my gratitude to those who allowed this monument of earth and stone, tattooed with words by Lawrence Weiner's on its skin, to rise again today, loosened from, but mindful of the same earth and stone.

Jean-Paul Magnon
Mayor of Corbigny

A public art commission

The creation of a fund for public art works in 1983 was determined in order to enrich our everyday life as well our national heritage with the presence of works in locations outside those institutions specifically designated for contemporary art.

A public art commission signifies both an object—a work of art which, when placed outside of the normal spaces allotted to it, is perceived by the population in an everyday environment—and, a procedure involving various stages starting with an initiative of a given

patron, and ending with the completion of the work and inevitably its reception by the public.

This action, undertaken by the French Government since 1983 has since been transmitted to the municipalities which more and more frequently have become the originators of the projects. The Department of visual arts intervenes on an advisory and expertise level on one hand, and then afterwards, once the national commission for public works has agreed to participate financially. It is therefore natural that the Department of cultural affairs (DRAC) acts as interlocutors for the municipalities in so far as the implementation and procedural follow up are concerned.

Public commissions encourage the creation of permanent or ephemeral works of contemporary art in locations that are open to all. An urban space, being a privileged terrain for public artworks, allows a greater number of people to perceive them as integral pieces if not as itineraries designed around a multiplicity of artistic realizations, regardless of the different disciplines involved, for instance mixing plastic artists with landscapists, architects or designers.

A public commission constitutes an inexhaustible source of ideas and experiences that allow artists to constantly renew their approaches in order to realize innovating projects drawn from the widest possible sources of material and medium. This contemporary artistic creation conforms to an intentional democratization of culture. In collaboration with regional offices, the Department of visual arts maintains a constant and constructive dialogue with other ministerial offices responsible for cultural affairs, such as the *Direction des musées de France* and the *Direction de l'architecture et du patrimoine*.

Burgundy provides a fertile ground for contemporary creations, considering the variety of major public works by artists such as Marc Camille Chaimowicz for the Hôtel-Dieu of Cluny, Richard Serra for the church square of Chagny and Lawrence Weiner (& *VERS LES ÉTOILES*) for the port of the canal of the township of Chagny (Sône et Loire). Many projects in Burgundy, undertaken through the *Nouveaux Commanditaires* section of the *Fondation de France*, have equally contributed to the development of contemporary art in public places. One can only take pleasure in seeing this region, already endowed with an impressive heritage, supplement it with today's cultural and artistic patrimony.

Olivier Kaepelin
Director for visual arts

The work of art

Lawrence Weiner's proposal is situated both outdoors on the south facade of the abbey, and indoors, around the grand staircase. In both locations, it constitutes a statement painted directly on the wall that prompts a dialogue between the architecture and the viewer. The artist chose yellow, blue and red in recall of the colors of the flag and the traditional enameled tile roofs of Burgundy.

In response to the classical 18th century architecture, Weiner's intervention sets its own rhythm in a distinctly modern way. The painted façade faces the town, in fact addressing its inhabitants as it does its visitors by proposing a sort of refrain to murmur, that functions as a transition between the outdoors and indoors where the same inscription is painted on the wall of the grand stairwell.

Lawrence Weiner's piece helps visualize the monument in spatial terms, gives it a new identity, relates to its history as well as to the context and making of the work, and of course to the future of the monument. Addressing these different aspects, the artist conceives his works like sculptures. Simple, imbued with color and rhythm, words speak of ordinary life, of the village and land we inhabit; they invite an interaction, a partaking of the banal and the distinctive. It is open to everybody and...

Biography of the artist

1—THE ARTIST MAY CONSTRUCT THE PIECE.
2—THE PIECE MAY BE FABRICATED.
3—THE PIECE NEED NOT BE BUILT.

EACH BEING EQUAL AND CONSISTENT WITH THE INTENT OF THE ARTIST THE DECISION AS TO CONDITION RESTS WITH THE RECEIVER UPON THE OCCASION OF RECEIVERSHIP.

This Statement of Intent, formulated by Lawrence Weiner in 1968 is the foundation of his work from that time up to now.

Lawrence Weiner was born February 10th, 1942 in New York. He began studying philosophy and literature at Stuyvesant High School before attending Hunter College but quickly devoted himself to art. In the 60s, having participated in the emergence and foundation of conceptual art, he made his mark by defending the material aspect of his work, and in so doing defined himself as a sculptor.

Lawrence Weiner's work evolved out of a first pictorial profession. In the context of the art world in America of the 60s, Lawrence Weiner chose the solution of demystifying painting by associating the painting with an everyday object. To go even further, in so far as Weiner is concerned, color, format and dimension are aspects to be determined by the commissioner of the work. In this way the work includes the participation of the person it is destined for, which becomes a decisive and original factor of its production.

Lawrence Weiner invests principally in the conditions of existence and the diffusion of a work of art through the use of language.

In 1968 Lawrence Weiner presented a piece for Windham College in Vermont made out of rope and stakes stuck in the ground ("A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE") which was destroyed by an act of vandalism. This led Weiner to decide to stop producing materialized art pieces. At the same time, rather than consider the work as destroyed, he realized that its condition was superfluous, that by virtue of having been shown in public at a point in time, it in fact existed. Consequently, Weiner claimed that work presented in language only was sufficient for it to exist.

The works he calls sculptures are presented in the format of statements that he designates as objects and actions to be constructed at the will of the spectator. No matter what form they take on (object, publication, film...), they represent accomplished works if not testimonies of experiences that the artist attempted with regard to the nature, behavior of materials of objects or of phenomena.

The projects elaborated, whether destined for public or private spaces are always intrinsically related to the role of art in society and to the interaction of the viewer. Lawrence Weiner's sculptures engage the spectator in a new relationship with the work whose purpose is not to be seen, but to exist.

The list of films, books, audio pieces, DVDs, CDs, posters, multiples, objects produced by Lawrence Weiner is printed in the last monograph published on Lawrence Weiner, *As far as the eye can see*, (exhibition catalog), the Museum of Contemporary Art, Los Angeles and The Whitney Museum of American Art, New York, 2007.

A conversation



Anne Dallant—Pietro Sparta

Chagny, 12 November 2008

Re-transcription and adaptation
by Sandrine Rebeyrat

The facade is enormous.

So, where do we start?

I don't know...

Well, you must have started with an e-mail telling Lawrence what a great project it was because he was very open to the idea when I wrote him. Did you contact him, and what did you say?

I told him there was a chance to do a project for a town about the size of Chagny, a permanent piece.

You didn't say...

I think that's all I said... Whenever public art is concerned I usually say as little as possible—to Lawrence or to any artist for that matter, but especially Lawrence. So I just said, there's a chance to do an art piece. Then the ball was in his court.

I sent him these pictures, lots of them: an overall view of the abbey, an aerial photo, a picture of the cloister, the corridors, the general setting and building... I told him that Krijn de Koning had done a permanent installation, and about the project and cultural activities, and that the Mayor wanted the abbey to have more exposure. I told him we were working on it, thinking it out, that there were a lot of possibilities. I proposed a list of conditions and Lawrence responded enthusiastically, but didn't come up with a proposal. I kept on telling him what was being decided among those of us on site, that we'd considered various options, possible

places: the front facade, the lateral facades, the indoors and outdoors. It was huge. Not long after that he sent me a two-page fax. But how he ever decided on this particular facade, I can't say...

So you let him know that the facade was one possibility as a support for a statement.

I told him it was the facade that faced the village, that it was still open to discussion... So he sent this first proposal that was already pretty well figured out.

The interesting thing was to propose something totally open-ended: a piece for, in or around a town, in Burgundy, in France, in a particular area... Without making any introduction or imposing any particular place.

Right.

You don't tell an artist there's a roundabout, or a facade to do. You say there's a small municipality willing to commission one of your pieces. Afterwards you point him in a direction, the way we did toward the abbey whose facade is among the possibilities at his disposal, inside and outside.

I sent him photos of the interior and said that Krijn de Koning did an installation in the kitchen. So he immediately understood that he could use both the indoors and outdoors. In the course of things, we learned that painted and framed sentences were often inscribed on convent walls, and that monks used to repeat them throughout the day. He grasped that. There was also the rapport to understand between the historical building and new utilizations for it, or between a contemporary work of art and an old edifice. He grasped that too.

For any artist, to approach a project like this is naturally a challenge. It's always stimulating, but it's difficult too.

He's used to working in places loaded with history...

No matter what your experience is, mistakes can happen; after all, anyone can make a mistake. The artist has the responsibility with regard to the history, with what is at hand, with what exists and the culture behind it. It's up to the artist to make an inroad to that history. He has no right to err in historical terms. It's more difficult than you think. Even for an artist as mature and experienced as Lawrence. It's like playing poker; you go into a game never knowing if you'll win or lose.

It's a way of bringing history up to date.

The work has to be contemporary but respectful of the history of its location.

What makes it even more delicate is that there are factions like those who resist out of defense for the monument. That resistance sometimes overrides the energy of those who defend the contemporary art piece.

It does every time. Always. Because it's always easier to defend the past than it is the present. The edifice has already been established in this place for centuries, which in itself is reassuring in anyone's mind. The proposal to do a contemporary intervention naturally causes a disruption. First of all it's a shot in the dark. You don't know if the artist will hold the same historical value in the future as the monument has. It's risky for everyone involved, which is both exciting and interesting.

I told him the abbey was undergoing restorations. I sent him a picture of the words engraved on the foundation stone. He studied them and later confessed, "I'm painting there where History engraved". One of the first things he noticed on arriving in France was the inscription "*Défense d'afficher*" (*Signs prohibited*) painted everywhere. In one conversation he said, "I'm going to paint where it is prohibited to paint". I had sent him documents on the history of the abbey and various reconstruction phases. He understood that the site was an ancestral one.

Every time Lawrence devises a statement for the public, he takes into account the history, the surroundings and geography of the place where it will be inscribed.

It's the way the past materialises itself, and it also becomes everything of the past that is not seen.

All the invisible things of the past, the things that people don't see, or don't see any more... Seeing something everyday, like the abbey, one forgets why it's even there, what role it once had... We acknowledge that it is centuries old, without even knowing what we are acknowledging.

It is a CHOSE ORDINAIRE, turned into an everyday item. The Mayor in fact said, "I'm sure that if five years down the road, the work is degraded, the town will want to have it restored because they will have adopted it as part of their heritage".

He fully understood, but it will take more than three or four years.

The funny thing is that some people wanted a temporary piece.

But Lawrence's work is never permanent. Not materially speaking in any case. It wouldn't make sense. It is permanent mentally speaking. Once complete it becomes part of the collective memory. The physicality of the piece means nothing; it's superfluous. That's what Lawrence's work is about: acquiring permanence through memory. You can declare that it will be visible for ten to thirty years. In a way it's true, but in fact it's false because it will last even after time has effaced it. Because it will be engraved in the memory of the building. It may even be restored, if the town wants that to happen.

OK.

His work has always been visible. The first pieces were about an action that took place or that was witnessed. For example: UN MARQUEUR MARIN DE FLUORESCÉINE VERSÉ DANS LA MER. Each statement could be acknowledged, seen, touched and felt... Each one had a concrete existence; it took on a reality, a form which was recognized, then stated. When Lawrence Wiener composes a statement for the facade of Corbigny, it is a statement that exists alone, that has its own meaning and materiality. In the case of Corbigny, he also proposes a formal configuration for the statement.

Does that mean the text alone is the work, but that the proposal can be treated in different ways?

The whole thing can be done differently.

So, is it up to the receiver to decide?

When Lawrence Weiner proposes a statement, he may also do the actual work of "installing" it.

For Corbigny, the first part of his "Statement of Intent" is what applies: "THE ARTIST MAY CONSTRUCT THE WORK, THE WORK MAY BE FABRICATED, THE WORK NEED NOT BE BUILT"

When Lawrence Wiener sells a statement, the corresponding certificate does not prescribe how the piece is to be installed. There is no indication or mention of color. There is only text, if you can call it that. The town of Corbigny, the museum or the collector becomes owner of the formula, or text, or phrase or word. The owner acquires something that doesn't

exist but that can be made with the option of consulting the artist.

When Lawrence proposes a statement, does he reserve the right to reuse it?

Corbigny's statement was conceived for this precise location. It will not be used twice. When a phrase is purchased there is only one owner. However, parts of the phrase may be used in other phrases. Lawrence works like a sculptor. In sculpting one object he might retain portions of it for another. He might use preparatory drawings, studies, ideas borrowed from elsewhere... but the phrase itself is not a multiple. It is like a sculpture, a project, an object or painting. Call it what you want, but it is unique, a totally unique work of art.

For the invitation, he decided to incorporate the name of the village:

CORBIGNY
ORDINAIRE
AU PAYS
CORBIGNY
PARTICULIÈRE

By doing this he insists on the specificity of the work. When we received his proposal, I understood the gesture he was making to the abbey, facade and stairway; he is essentially re-anointing this place with an identity. UNE CHOSE ORDINAIRE, something you walk by every day becomes an ordinary thing, but it is UNE CHOSE PARTICULIÈRE that you connect with. I find this phrase particularly beautiful.

Wonderful! First, it's very generous. Secondly, he treats Corbigny like an object or work of art.

Yes, but I want to go back to his first letter where he drew an open, dynamic circle around the words AU PAYS. It's fixed and yet it veers off to something else. In his first version he wrote the word PARTICULIER.

UNE CHOSE
PARTICULIER
AU PAYS
SUR LA TERRE.

The adjective in the masculine doesn't agree with the feminine noun UNE CHOSE. Sometimes I think it's better with PARTICULIER because it isn't a linear phrase. Instead of using it as an adjective, it becomes a noun, *le particulier*, the passer-by, in other words a particular individual. Maybe the word PARTICULIER has a special resonance?



Anne Dallant—Pietro Sparta

Chagny, le 12 novembre 2008



Retranscription et arrangements: Sandrine Rebeyrat



Elle est énorme, la façade.

On commence comment ?

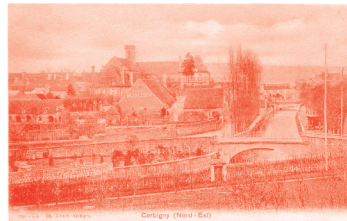
Je ne sais pas...

Tu avais dû lui envoyer un mail lui disant que c'était un beau projet. Lawrence était en très bonne disposition. Tu l'avais contacté ? Tu lui avais dit quoi ?

Je lui avais dit qu'il y avait une possibilité de réaliser une pièce dans une petite ville, pas plus grande que Chagny, une pièce permanente.

Tu ne lui avais pas...

Je crois que je ne lui ai rien dit de plus... En général avec Lawrence, ou même avec d'autres artistes, mais en particulier avec Lawrence, quand il y a un projet comme ça, public, j'en dis le moins possible. J'annonce qu'il y a une possibilité de réaliser une œuvre. Et après, la balle est dans son camp.



Je lui ai envoyé ces images, beaucoup d'images : une vue d'ensemble de l'abbaye, une vue d'avion, l'ambiance à l'intérieur du cloître, la circulation, l'atmosphère et le bâtiment... Je lui ai écrit qu'il y avait une œuvre pérenne de Krijn de Koning dans ce lieu. Je lui ai écrit qu'il y avait un projet et des pratiques culturelles, et que la Mairie avait envie que ça se sache. Je lui ai dit qu'on travaillait, qu'on réfléchissait, que beaucoup d'endroits étaient possibles, je lui ai fait une sorte de cahier des charges. Il y a eu une réponse enthousiaste de sa part mais pas de proposition. J'ai continué à lui dire ce qu'on se disait, nous, sur place. On avait visité les lieux, des lieux étaient possibles, la façade, telle ou telle façade, l'intérieur, l'extérieur.

16

C'était très vaste... Peu de temps après, il m'a envoyé un fax en deux pages. Comment a-t-il choisi cette façade ? Je ne sais pas...

Tu lui avais fait sentir que la façade était une possibilité de travail, était un support possible.

Je lui avais dit que cette façade était celle qui offrait son visage au village, qu'on n'était pas enfermé. Elle était le rapport avec le reste... Il a envoyé cette première proposition, déjà très articulée.

Ce qui est intéressant, c'est de lui faire la proposition d'une œuvre, dans une petite ville, cette petite ville se trouve en Bourgogne, en France, sur un territoire bien particulier... Sans rien lui dire au préalable, sans lui donner, au préalable, un endroit précis. C'est totalement ouvert, dans cette petite ville, autour de cette petite ville.

Oui.

On ne dit pas à un artiste, il y a le rond-point ou cette façade-là. On lui dit : il y a une ville qui est prête à recevoir une œuvre de toi. Après, on peut le diriger comme on l'a dirigé sur l'abbaye, la façade étant une des possibilités, l'extérieur et l'intérieur.

Je lui ai envoyé ces photographies de l'intérieur et je lui ai dit que l'installation de Krijn de Koning avait l'emprise sur toute la cuisine. Il a compris alors qu'il pouvait s'installer dedans et dehors. Puis, dans le cours des choses, il y a eu ces images des sentences qui étaient encadrées, et que les moines se répétaient à longueur de journée. Ça, il l'a entendu. Il y avait aussi ce rapport entre un lieu patrimonial et des pratiques actuelles, entre une œuvre d'art d'aujourd'hui et un bâtiment d'avant. Il l'a entendu aussi.

SUR L'AIRE

Pour un artiste un projet comme celui-ci est toujours un challenge, c'est toujours un pari excitant, mais difficile.

Lui, il a l'habitude de travailler sur des lieux chargés d'histoire...

Même en ayant l'habitude, les erreurs sont possibles, on peut toujours se tromper. Un artiste a la responsabilité de l'histoire avec lui, de ce qui est, d'un lieu qui existe, qui est chargé culturellement. À

17



l'artiste de devoir faire un raccourci avec l'histoire. Il n'a pas le droit de se tromper historiquement. C'est toujours plus difficile qu'on ne le croit. Même pour un artiste qui a la maturité et l'expérience de Lawrence. C'est comme jouer au poker, tu ne sais jamais si tu vas gagner la partie ou pas.

Emmener cette histoire dans son actualité.

Faire en sorte que son œuvre soit contemporaine tout en respectant l'histoire du lieu.

C'était d'autant plus fragile qu'il y a des bastions. Il y a cette part de résistance de ceux qui pensent défendre le monument. Et cette résistance est parfois supérieure à l'énergie de ceux qui défendent l'art contemporain.

Toujours. Toujours, parce que c'est plus facile de défendre l'Histoire que de défendre le temps présent. L'objet est déjà constitué, tout est déjà en place depuis des siècles, donc c'est très reposant pour l'esprit. Proposer une intervention contemporaine, forcément, l'inquiétude s'installe. On part d'une inconnue : on ne sait pas si l'artiste a la même valeur historique que le monument. Pourtant tous les enjeux excitants et intéressants se trouvent là ; la prise de risque aussi.

Je lui avais dit qu'il y avait une campagne de restauration de l'abbaye. Je lui avais envoyé la photographie de ce qui est gravé sur la pierre de fondation de l'abbaye. Il s'en est beaucoup servi, me disant ensuite :

«Je peins là où l'Histoire a gravé.»

Il m'a raconté qu'une des premières choses qu'il avait vues en arrivant en France, c'étaient ces murs sur lesquels était peint directement le «défense d'afficher». L'interdiction s'autorise ce qu'elle interdit. Dans la conversation, il m'a dit :

«Je peins là où c'était interdit de peindre.»

Je lui avais envoyé des informations sur l'histoire de l'abbaye et de ses reconstructions. Il savait que le site sur lequel l'abbaye a été édifiée était ancestral.

Chaque fois que Lawrence fait une proposition publique, il tient compte de l'histoire du lieu, de l'environnement, de la géographie : là où il va poser son objet. Et ça, c'est le propre de tous les grands artistes. C'est d'avoir toujours en mémoire la culture du lieu où ils sont. Ils n'occultent pas le passé, ils n'occultent pas le signifiant historique des choses. Et ce respect de la culture et du passé contribue à faire une pièce qui soit honnête.

C'est le passé tel qu'il se matérialise, et c'est aussi tout ce qui n'est pas vu de ce passé.

Tout ce qui n'est pas vu du passé, tout ce que les gens ne voient pas ou ne voient plus... À force de voir les choses, à force de voir l'abbaye, on ne sait plus pourquoi elle est là, on ne sait plus quel rôle elle a, réellement. On l'accepte parce qu'elle a des siècles, mais on ne sait plus pourquoi on l'accepte.

C'est une chose ordinaire, devenue quelque chose de l'ordre du quotidien. Le Maire disait d'ailleurs : «Je suis sûr que si dans cinq ans, cette œuvre s'est dégradée, les citoyens se la seront appropriée comme faisant partie de leur patrimoine ; ils me demanderont de la restaurer.»

Il a très bien compris, mais ça prend plus de trois ou quatre ans.

Ce qui était amusant, c'est que certains voulaient que ce soit une œuvre non pérenne.

A LA FIN

Mais une œuvre de Lawrence n'est jamais pérenne... Elle n'est jamais pérenne, matériellement. Ça ne veut rien dire. Elle est pérenne mentalement. Elle est réalisée puis elle appartient à la mémoire collective. Sa physicalité est caduque, ou accessoire. C'est le propre du travail de Lawrence : elle devient pérenne en mémoire. On peut annoncer qu'elle sera visible pendant dix ou trente ans, c'est intéressant parce que c'est faux. Elle sera pérenne même si le temps l'a effacée. Elle sera pérenne parce qu'elle sera inscrite dans la mémoire du bâtiment. Elle pourra être refaite, s'il y a une volonté pour la refaire.

Oui.



Il y a toujours eu une visibilité dans son travail. Dans les premières pièces, c'était la forme d'une action qui avait été réalisée ou de quelque chose qui avait été vu. Par exemple : **UN MARQUEUR MARIN À FLUORESCÉINE VERSÉ DANS LA MER**. Tous ses énoncés, on pouvait les constater, les voir, les saisir, les sentir... Ils existaient toujours concrètement, ils étaient toujours une réalité : une forme qui avait été constatée puis énoncée. Quand Lawrence fait la proposition d'un texte pour la façade de Corbigny, c'est une proposition qui existe en soi, qui a son signifiant, qui a sa matérialité. Dans le contexte de Corbigny, Lawrence Weiner propose une forme pour cet énoncé.

Est-ce que ça veut dire que c'est le texte qui fait œuvre et que la proposition pourrait être déclinée autrement ?

Elle pourrait être totalement déclinée autrement.

C'est la responsabilité du récepteur ?

Lawrence Weiner, en proposant un énoncé, crée l'œuvre. Il peut aussi la réaliser.

De sa déclaration d'intention de la fin des années 60, en trois volets, il prend donc la première ligne.

**L'ARTISTE PEUT CONSTRUIRE L'ŒUVRE,
L'ŒUVRE PEUT ÊTRE FABRIQUÉE,
L'ŒUVRE PEUT NE PAS ÊTRE RÉALISÉE.**

Quand une œuvre de Lawrence est vendue, dans ses certificats, il n'est pas écrit comment on installe la pièce. Ni couleur, ni indication. Il y a ce texte seul, si on peut appeler cela un texte. La ville de Corbigny, le musée, ou le collectionneur est propriétaire de cette formule, de ce texte, de cette phrase, de ce mot. Il est propriétaire d'un objet qui n'existe pas mais qu'il peut réaliser, avec, tout de même, la possibilité de consulter l'artiste.

Est-ce que Lawrence se réserve le droit, lorsqu'il propose un énoncé, de le réutiliser ?

Cette proposition est faite pour cet endroit, pour Corbigny—elle ne sera pas transmise deux fois. Une phrase, lorsqu'elle est achetée, n'a

qu'un seul propriétaire. Par contre, on pourra peut-être retrouver des fragments de cette phrase dans une autre œuvre. Lawrence travaille comme n'importe quel sculpteur : sculpter un objet peut lui donner des idées pour construire un autre objet. Il y a des dessins préparatoires et des études, il pourra y avoir des objets dérivés, mais cet énoncé n'est pas un multiple. Cette phrase-là, en soi, est une sculpture, une proposition, un objet, un tableau ; on peut l'appeler comme on veut, mais elle est unique, totalement unique.

Pour le carton d'invitation, il introduit le nom du village :

CORBIGNY

Il renforce la spécificité de l'œuvre. Quand nous avons reçu cette proposition, je me suis dit qu'il faisait un cadeau à l'abbaye, à la façade, à l'escalier. Il redonne une identité à ce lieu. **UNE CHOSE ORDINAIRE**, une chose devant laquelle vous passez tous les jours est ordinaire, mais c'est **UNE CHOSE PARTICULIÈRE** avec ce que chacun de nous pourra y trouver. Je trouve ça très beau.

Magnifique ! Un : c'est très généreux. Deux : Corbigny devient un objet, une œuvre d'art.

MÉLANGE

Oui. Je voulais revenir au premier mail. **AU PAYS** était entouré par un cercle fait à la main, non fermé, très dynamique. C'est là et en même temps, ça part vers quelque chose d'autre. Dans la première version, il y avait aussi le mot **PARTICULIER**.

**UNE CHOSE
PARTICULIER
AU PAYS
SUR LA TERRE**

L'adjectif n'était pas accordé avec une chose. Je me dis parfois que c'était encore plus beau avec particulier. Ce n'était plus une



Une Conversation

phrase linéaire. C'était plutôt le particulier, le passant comme un être particulier. Le mot **PARTICULIER** avait peut-être plus de résonance?

Oui... Chaque mot,

UNE CHOSE PARTICULIER AU PAYS SUR LA TERRE

chaque mot devenait un objet séparé. Comme plusieurs couleurs mises ensemble font un tout d'objets colorés. D'ailleurs, c'est une phrase où chaque mot a sa particularité. **UNE CHOSE** est une chose, **PARTICULIER** est une autre chose, **AU PAYS** est encore une autre chose. Dans ce cas-là, **AU PAYS** est central, c'est un peu comme la roue d'une voiture ou le cœur d'un vortex. **AU PAYS**, encerclé, c'est un pivot.

C'est le titre de l'œuvre qu'il m'a donnée au téléphone :

AU PAYS

Chaque mot est une entité en soi, ce n'est pas une phrase.

Je me demande encore s'il ne faut pas revenir à la première proposition?

La première proposition était très belle parce qu'elle amenait une erreur possible dans l'engrenage. Elle obligeait à une forme de réflexion sur ce qu'est une phrase, sur ce qu'est un mot. Mais la proposition est la même avec l'adjectif **PARTICULIERE**. Ça ne change pas énormément, chaque mot reste séparé. Avec **PARTICULIER**, le questionnement était plus fort.

PARTICULIERE facilite l'appréhension de l'énoncé.

Ça évite des discussions sans fin sur de possibles erreurs de grammaire.

À LA FIN MÉLANGÉ... L'adjectif **MÉLANGÉ** reste neutre, il est au masculin singulier et non pas pluriel comme on pourrait s'y attendre. Il a son autonomie. **À LA FIN MÉLANGÉ** intervient sur le dernier

22

Lawrence Weiner

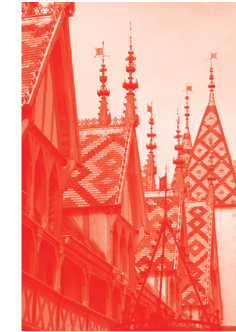
AU PAYS

pignon, un peu détaché visuellement, isolé par un élément d'architecture vertical.

Les premières réactions portaient sur les couleurs... Je l'ai dit à Lawrence, qui m'a répondu :

« Mais ce sont les couleurs de la Bourgogne ! »

Je suis revenue vers les toits vernissés des Hospices de Beaune et le drapeau de Bourgogne. Rouge, jaune, bleu.



C'est une façon extrêmement généreuse de dire, ne soyez pas tristes de ne plus avoir vos couleurs. Vous les avez en vous. En fait, c'est une proposition qui ne s'affirme pas, contrairement à ce qu'on pourrait croire. Elle ne s'impose pas. Elle renvoie à l'abbaye, à ce qu'elle est en soi, intrinsèquement, à ses racines, à son âme d'une certaine manière.

UNE CHOSE

L'énoncé est d'ailleurs écrit à l'intérieur. Il est présent sur la façade et dans l'escalier d'honneur. Il y a une porosité, comme s'il passait de l'extérieur vers l'intérieur.

Il se magnifie.

Oui, effectivement... Au début, il avait proposé des plaques d'émail fixées sur la façade. Pour des raisons techniques et pour le respect de l'intégrité du monument classé, on lui avait demandé de penser peut-être à la peinture. Je préfère vraiment la proposition peinte. Fixer des plaques ne faisait pas corps avec le bâtiment.

23



Le Directeur du K 21 de Düsseldorf, Julian Heynen, me disait... Il regardait ces visuels de l'escalier... Il me montrait une chose que je n'avais pas vue...

- AU PAYS** pourrait être écrit là, à l'emplacement de l'oculus.
Il y a quoi derrière la fenêtre?
- Derrière la fenêtre, il y a l'extérieur, le pays.
- Vous voyez... Sans avoir à l'écrire, le pays est là.»

L'oculus, c'est le trou à travers lequel on voit, comme une lunette.

En fait, c'est aussi le propre du travail de Lawrence. Tu lis un texte, tu en comprends quelque chose, en réalité tu ne comprends rien de précis. Tu comprends que tu es vivant. Tu as capté quelque chose au moment où tu l'as lu. Tu as capté ta propre présence sur terre. C'est ce passage-là qui est intéressant avec Lawrence Weiner, toute la force de son travail est là. Au moment où tu lis, tu es vivant, sur la terre. Lawrence dit qu'il est sculpteur. Et en ce sens-là, tu es toi-même l'objet de la sculpture, parce que tu as lu le texte, parce que tu l'as saisi. Ton corps est devenu sculpture à un endroit bien précis sur la planète, en pleine conscience.

Quand tu as lu par exemple, **(PRIS) DEPUIS UN POINT FIXE, (PLACÉ) SUR UN POINT FIXE**, tu peux l'emmener...

C'est toi qui est pris. Si tu ne le vois pas, le texte n'existe pas. C'est comme un arbre qui tombe dans la forêt, le bruit ne s'entend pas s'il n'y a pas de témoins, si tu n'es pas là. La sculpture, le travail de Lawrence fonctionne de la même façon: il existe à partir du moment où tu l'as vu, où tu l'as lu.

Tu peux le transporter.

C'est ta personne qui actualise le travail.

Oui.

L'énoncé est perpétuellement réactualisé, chaque fois qu'il y a un regardeur... Ou un lecteur.

Voir l'énoncé à l'intérieur de l'abbaye, le revoir à l'extérieur de l'abbaye, c'est le faire sien, Lawrence me disait: **«Ce texte, tu le lis, et ça devient une ritournelle»**, comme une comptine que les enfants entendent, mémorisent, et répètent mécaniquement. Il y a des paroles de chansons enfantines que j'ai toujours sues mais que je commence juste à comprendre. Lawrence le dit, ce n'est pas de la poésie, ce n'est pas de la philosophie. Il parle de ritournelle.

Ce sont des mots, des mots qui sont liés à la parole aussi. Les mots, c'est ce qu'on a inventé pour communiquer... pour...

Son travail, c'est quand même la relation des choses entre elles, la relation des choses et des gens, la relation des gens entre eux. Tout est question de relations: relation de celui qui lit à ce qui est lu, relation de ce qui peut-être fait de ce qui est lu, relation à celui qui est en train de lire.

Tout se connecte au moment où une personne voit l'énoncé ou le lit.

Je pense que l'art conceptuel a amené la responsabilité de celui qui regarde. Il doit finalement faire sien le concept. Je crois que c'est venu de là.

Je ne sais pas... Lawrence n'aime pas trop que l'on parle d'art conceptuel; il a raison. Moi ça m'irrite toujours parce que je ne sais pas ce que ça veut dire «art conceptuel». Je n'ai jamais compris ce que ça voulait dire. Je trouve que Lawrence est plus juste quand il dit qu'il est sculpteur, voire même, sculpteur matérialiste. Le concept, l'art conceptuel on ne sait pas trop ce que c'est. Ce qui est intéressant c'est la proposition faite par certains artistes, à une époque, pour mieux comprendre ce qu'est une œuvre d'art. Art conceptuel, la formule a été utilisée dans les années 60 pour faciliter les choses, et aujourd'hui, ça les complique.

PARTICULIÈRE

**UNE CHOSE
PARTICULIÈRE
À LA FIN MÉLANGÉ**

Il fait glisser les couleurs. Il rend compte à un niveau pictural de ce que veut dire mélanger. **MÉLANGÉ** devient bleu, les couleurs glissent matériellement l'une sur l'autre.



Oui, on a affaire à un plasticien qui aime voir les choses.

Donc là ça fait peinture ?

Tu as vu les tableaux de Lawrence, ces monochromes avec une bande de couleur différente et un fragment découpé du tableau. Dans ces œuvres du début des années 60, il y avait déjà des glissements progressifs du visuel, de la peinture vers la sculpture. Le fragment enlevé donnait sa physicalité au tableau. Dans ces peintures de Lawrence, tu as déjà l'abstraction, l'aplat de couleur et la matérialité.

Il demandait à quelqu'un de choisir de prélever tel ou tel fragment, il remettait cette bande en bas, il la déplaçait. C'était le début de la participation de l'autre.

Ce qui est génial avec lui c'est que son œuvre ne fait qu'évoluer, et qu'il n'y a pas de rupture inutile dans son travail. C'est une œuvre, une seule œuvre.

Tout est toujours remis en mouvement. Je n'ai pas vu une rétrospective à Düsseldorf, j'ai vu une œuvre globale.

Les œuvres sont réactivées, elles sont réactualisées chaque fois qu'elles sont montrées.

Il nous a envoyé le texte, il l'a mis en forme, en couleur, organisé. Ensuite, il nous a envoyé un plan de sa disposition sur la façade, et de celle autour de l'oculus dans l'escalier. C'est une façade très ordonnancée. Il a posé l'énoncé de façon à dynamiser l'ordonnement vertical du bâtiment, ce qui me faisait penser à un travelling. Il a expliqué qu'il était contemporain, qu'il inscrivait son mouvement, sa temporalité sur cette façade ancienne. S'il avait calé les mots sous chaque fenêtre, l'œuvre n'aurait rien dit de son actualité au bâtiment.

En fait, il a fonctionné comme fonctionne la pupille lorsqu'elle regarde un objet, la pupille se promène toujours, elle ne se fixe pas. S'il avait mis chaque mot sous chaque fenêtre, il aurait figé le regard. Là, la pupille se déplace de manière très réelle.

Dans le grand escalier, qui tourne, le corps épouse la montée. Il y a les méandres des ferronneries et le mouvement que l'on fait en montant. En reprenant le plan, je me suis dit qu'il faisait tourner les mots de la même façon que le corps tourne en se déplaçant. C'est proche de la dynamique de celui qui monte, de celui qui regarde. Il y a, dans l'appréhension de l'œuvre, la présence physique de celui qui regarde. Ce n'est pas juste mental d'absorber le texte. C'est pour ça que je trouve que c'est un travail extrêmement physique, très sensuel. Tu l'appréhendes parce que ton propre corps regarde, pas seulement ton esprit ou tes yeux.

Très juste.

Il continue le mouvement.

(...)

A LA FIN MÉLANGÉ se verra d'en bas, là où on est statique, sur le palier. On monte un peu, et c'est là, quand on tourne que ça tourne. Avec le peu que j'ai pu lui envoyer, Lawrence a fait une réponse si juste! Quand il est venu, tout le monde s'attendait à ce qu'il change les couleurs... Il n'a rien touché. La première proposition a été la bonne.

Je me rends compte également que c'est quelqu'un qui pratique une autre langue, l'anglais, mais qui parle français, qui revalorise un mot dénaturé. **SUR L'AIRE...** Pour nous, l'aire c'est l'aire d'autoroute. Mais à lire les définitions de ce mot, une aire est un ensemble, quelque chose qui n'est pas fini, qui n'est pas physiquement délimité. C'est une aire culturelle, par exemple. Plusieurs personnes parlent une même langue, sur un même territoire, c'est une aire linguistique. Je ne sais pas si tu te souviens mais on s'était demandé s'il ne s'était pas trompé dans la traduction. Si ce n'était pas *air*...

Je ne lui ai pas demandé s'il s'était trompé, j'ai essayé de savoir quelle était la version anglaise...

«There is no english translation.»



Il n'y a pas de version anglaise. C'est l'aire. Mais, à l'oreille, ça pourrait être *air* sans *e*.

C'est un espace en fait, un espace qui peut être matérialisé mais qui n'a pas de frontière, de limite. L'aire de jeux ou l'aire d'autoroute sont délimitées, ce sont des zones précises. Là, la zone est beaucoup plus large. Il y a quelque chose d'infini : une surface qui n'est pas forcément plane, qui a trois dimensions et qui n'a pas de limite.

... et qui est constituée d'échanges.

Et qui est constituée d'échanges.

De relations.

L'aire, c'est l'endroit où il y a des juxtapositions, des rencontres, des points de rencontres.

Est-ce que **PARTICULIÈRE** est le contraire de **ORDINAIRE**? Je me demandais quelle était la dialectique entre les deux. Il aurait pu mettre une opposition plus forte. Ce sont des choses différentes mais ce ne sont ni des contraires, ni des oppositions. Une chose ordinaire peut être banale, même un peu ennuyeuse...

Quand tu dis de quelqu'un qu'il est «*vraiment particulier, quand même*». Particulier, c'est spécifique, voire étrange.

Oui.

UNE CHOSE ORDINAIRE est une chose presque «normale», sans danger. **PARTICULIÈRE**, il y a une forme d'identité.

L'ordinaire est bienveillant et le particulier, c'est ce que l'on peut ajouter pour lui donner une identité. Une chose particulière, c'est cette chose ordinaire que tu pointes du doigt.

C'est ce qu'il fait avec l'abbaye, en la désignant : cette **CHOSE ORDINAIRE** devient **PARTICULIÈRE**.

D'ailleurs le projet culturel au sein de l'abbaye la rend particulière.

Plus je regarde cette œuvre plus je me dis... Comment il a pu... Il a été fulgurant dès le départ, avec une sorte de flegme, non, il n'est pas flegmatique...

D'apparente facilité.

Oui.

Mais seulement apparente.

On me dit qu'on ne va voir que ça... Mais justement la peinture utilisée pour la façade est comme une aquarelle qui entre dans la peau de la pierre. Il y a une présence forte qui signale, mais il y a une humilité de ce qui est écrit, comme quelque chose qui serait assimilé au bâtiment.

Puisque c'est écrit directement sur le mur, dans cinq ans, ça va commencer à s'altérer.

Plus je découvre l'œuvre de Lawrence, plus j'en découvre la sensualité. Ça fait corps avec les choses, ça fait corps avec celui qui lit, ça fait corps avec l'endroit où c'est inscrit. Il y a quelque chose de très incarné. Personne ne pourra venir gratter la peinture, ça voudrait dire qu'il gratterait le bâtiment lui-même. L'attaquer, ce serait attaquer le monument, ce serait attaquer ce qui veut être défendu. C'est imparable. Mettre l'énoncé sur le bâtiment protège l'œuvre. Les critiques se feront autour. Elles pourront se parler, elles pourront s'écrire dans les journaux, mais elles ne s'attaqueront pas au bâtiment. Enfin, je ne pense pas...

Les œuvres ne sont jamais protégées, en réalité. Surtout quand elles sont publiques. Sur un bâtiment, au sol, en haut, en bas, elles ne le sont jamais. Elles sont toujours attaquées d'une manière ou d'une autre, physiquement ou verbalement.

Oui, mais là, l'attaque physique... Enfin... Je ne sais pas.

Il y en aura certainement. Chaque fois qu'on met une œuvre dans l'espace public, il y a toujours une forme d'agressivité. La sculpture de Lawrence Weiner à Chagny est moins critiquée ou attaquée que celle de Richard Serra, parce que l'on ne sait pas comment attaquer



Une Conversation

des mots. On sent moins d'agressivité contre des mots que contre un objet en fer, ou en marbre, ou en verre. Les mots appartiennent à tout le monde.

Oui. On ne peut pas dire «*c'est quoi UNE CHOSE?*», «*c'est quoi ORDINAIRE?*» Lawrence utilise toujours des mots simples et quotidiens. Critiquer un mot, c'est critiquer ce qui te revient.

Avec le travail de Lawrence Weiner, le public ne se pose pas la question de savoir si c'est une œuvre ou pas. Tandis qu'avec celle de Richard Serra, les gens se disent que c'est une sculpture parce ce qu'on leur a dit que c'était une sculpture.

Il faut du temps pour l'absorber...

Pour le coup, avec Lawrence Weiner, qu'on inscrive son œuvre dans l'histoire de l'art, ou qu'on l'aborde de manière intuitive, son appréhension reste vertigineuse.

C'est une œuvre qui fait résistance.

L'important, c'est que l'œuvre soit réalisée.

L'important, c'est l'acceptation. L'appropriation c'est une autre histoire. Ça prend plus de temps.

AU PAYS... C'est beau de réutiliser ce mot... Rentrer au pays. C'est ancestral. C'est rentrer au pays quand tu as fait la guerre, quand tu as été sur d'autres fronts. Les soldats rentrent au pays. Et maintenant, il y a le Pays, un nouveau terme administratif. Dans cette proposition de Lawrence, il y a une polysémie de chaque mot. **UNE CHOSE**, c'est tout, sauf un être.

UNE CHOSE, c'est ouvert.

UNE CHOSE, c'est ce qui est posé sur la terre. C'est le caillou, la pierre de la très belle pièce de Lawrence, de 1962-63: **WHAT IS SET UPON THE TABLE SITS UPON THE TABLE (STONE ON TABLE)**.

Des choses extrêmement simples.

30

Lawrence Weiner

AU PAYS

(STONE ON TABLE). Il a essayé de sculpter une pierre, puis, finalement, il s'est dit que ce qui faisait œuvre, c'était poser la pierre sur la table. C'est ce qu'il fait là, à Corbigny, poser l'abbaye sur la terre.



Le sens est donné par l'énoncé. L'abbaye est posée, là : un endroit, en Bourgogne, en France, sur la terre... Une phrase très concrète.

Ça serait peut-être beau dans le journal, une photographie de cette pièce, **(STONE ON TABLE)**.

Peut-être...

Sans l'expliquer nécessairement...

Quoique... La parole est parlante, même pour nous qui croyons savoir, nous avons besoin de parler.

Poser la pierre sur la table, nommer ce qu'il avait essayé de sculpter. **UNE CHOSE ORDINAIRE**, c'est la chose qui est posée. Ce qui la rend **PARTICULIÈRE**, c'est de la nommer. L'abbaye fait sculpture.

L'abbaye comme table, le texte comme pierre. Ou l'inverse, le texte comme table, l'abbaye comme pierre. L'un supporte l'autre, l'un porte l'autre. Ça fait corps et tout devient un objet qui a du sens, un objet qui ouvre les possibilités.

C'est la façade qui est la plus vue.

Oui. Donc, qui doit être la plus lue.

C'est vu du passant. Dans l'escalier, on sera très proche de l'énoncé.

31

UNE CHOSE



Une Conversation

On pourra le toucher.

On a dit beaucoup de choses, non ?

Ou presque rien.

(...)

Il y a des phrases qui, dans leur contenu, peuvent s'adapter à toute circonstance. J'en avais une à la galerie dans les années 80 qui s'intitulait **FROM BAD TO WORSE**, de mal en pis. Cette phrase-là, tu peux l'adapter à n'importe quoi, à toute action, à toute chose. Tout est toujours de pire en pire.

Il peut effectivement prendre des mots et les inscrire dans un autre contexte.



A Chagny, **MIS SUR L'EAU EN DESSOUS DES ÉTOILES, EXTRAIT DE L'EAU ET TRANSPORTÉ VERS LES ÉTOILES**, ces phrases sont écrites de part et d'autre d'un mur en béton que Lawrence a fabriqué. On pourrait les écrire sur le mur, ici, dans la galerie. Et ce serait cet espace-là qui serait **MIS SUR L'EAU EN DESSOUS DES ÉTOILES, EXTRAIT DE L'EAU ET TRANSPORTÉ VERS LES ÉTOILES**. Tout est mobile. Pour Corbigny, sa phrase est faite par rapport à un lieu. Sa phrase est faite par rapport à l'abbaye. L'abbaye est un prétexte. C'est une rencontre. Cette rencontre-là peut se déplacer et s'adapter. Il peut la remettre en situation.

Là où on a l'impression qu'il n'y a pas d'écart entre l'énoncé et le contexte, il y a un écart, une liberté, une possibilité.

32

Lawrence Weiner

AU PAYS

(...)

Est-ce qu'on pourrait faire un badge **AU PAYS**? **AU PAYS**, puisque c'est le titre.



C'est vrai que ça pourrait être assez beau, puisque finalement c'est dessiné pour, c'est ce qui articule tout.

AU PAYS, tout peut être ton pays. C'est une invitation au voyage, une invitation au retour et une invitation au départ.

Pourquoi pas, ce serait très joli. Quand on a fait la sculpture à Chagny, on a édité des bérets de marin.

Et qu'est-ce qu'il y avait marqué dessus ?

«*Et vers les étoiles*»

(...)

Avec l'inscription de l'œuvre, le lieu va devenir autre chose : la façade devant laquelle on passe et que l'on ne regarde plus, l'escalier que l'on finissait par prendre pour aller d'un lieu à l'autre. Ils prennent une place qu'ils n'avaient pas. Il va y avoir le choc de la particularité, de ce qui est donné à voir mais peut-être qu'au bout d'un moment, ce particulier, à force d'être vu tous les jours redeviendra ordinaire...

De la pierre de fondation à l'œuvre de Lawrence, du texte gravé dans la pierre au texte actuel peint, de la fondation à la façade...

Un raccourci de l'histoire. Ça circule entre les phrases.

Une boucle sans fin.

Lawrence refuse de donner une forme déterminée et définitive à l'œuvre parce que chacun est responsable de la façon dont il peut

33

PARTICULIÈRE



la recevoir. Il le dit en des termes très forts. Il dit que c'est pour lutter contre le fascisme de la forme.

... Il partage.

La dimension politique de son travail est la parole. Tu parles : tu es agissant. Tu lis : tu es agissant, lecture et parole c'est la même chose. Il y a un acte politique dans le fait de lire ou de parler. Tu es physiquement et socialement présent, donc politiquement.

On le voit dans la générosité avec laquelle il répond à ce projet. Je trouve que c'est vraiment très militant.

Il a cette notion de l'art pour tous très ancrée.

Il ouvre le débat, il appelle au dialogue, à l'échange. L'œuvre autorise l'échange. Elle ne s'affirme pas pour elle-même, seule.

Il dit que l'art permet à chacun d'être au monde, dans une relation au monde, d'être dans la réalité. Et l'art ne sert qu'à ça.

Ce n'est pas dans le contenu qu'il y a un engagement politique, c'est dans la mise en circulation.

Oui, il ouvre les portes en permanence. Certains artistes ferment les portes pour affirmer quelque chose. Lui les ouvre, il n'y a pas d'affirmation, tu ne t'arrêtes pas sur un objet figé. Tu ne t'arrêtes jamais.

Plus je travaille sur ce projet, plus j'ai de questions à lui poser, mais moins ces questions sont déterminantes pour la réalisation de l'œuvre. Elles sont plus générales. L'échange avec lui, pose la question du positionnement de soi. La question politique de son travail, ce sont ces relations qui doivent se créer autour de l'art.

J'ai toujours pensé qu'il y avait deux catégories d'artistes. Il y a ceux qui parlent de la mort et ceux qui parlent de la vie. Lawrence fait partie de ceux qui traitent de la vie... Traiter de la mort donne des chefs d'œuvres aussi, mais je suis un peu plus admiratif des artistes qui parlent de la vie, parce que c'est plus compliqué. La vie est en mouvement, elle ne s'arrête pas.

Lawrence Weiner, son engagement politique, social, c'est la vie, le vivant, la culture du vivant.

Il a une présence physique au monde et une immédiateté qui est très forte. Il est vraiment là. Dans ce projet, tout le monde s'y met. Nous, nous parlons... Ça donne de la vie, ça met en activité des choses qui sont en nous et qui ne se seraient peut-être pas révélées avec un autre artiste. Je trouve que c'est un vrai engagement politique de l'artiste. Il faudra qu'on lui dise un jour, mais il le sait.

Il le sait, mais ça lui fera plaisir de le réentendre.

Il le sait, mais il ne le proclame jamais.

C'est là où il n'est pas dogmatique ou autoritaire.

Il pourrait se proclamer l'artiste de la relation. Tous les actes qu'il pose, même les plus calmes—quoique, écrire sur une façade du 18° ça peut faire du bruit—tous ces actes-là sont, en soi, révolutionnaires. Ils font bouger la pensée, ils agitent quelque chose dans la relation, sans jamais être en rupture. Il construit une œuvre qui appartiendra aux gens, aux lieux. Il construit une œuvre qui va perdurer sans l'imposer avec des contraintes.

Et qui questionnera toujours.

C'est proche de la littérature non ? Il n'y a rien de plus mobile qu'un livre.

Il y a une différence avec la littérature. Dans cinquante ans, on se posera encore la question de comment installer une de ses œuvres. On se posera encore la question de la forme.

Ici aussi, à Corbigny, sa mise en forme posera encore question.

Lawrence est un artiste qui a réellement inventé une forme, une forme qui n'a pas de contour... La difficulté la plus excitante dans le futur sera de remettre à jour à nouveau ces sculptures. C'est extraordinaire.

Cadeau, hein ?



Une Conversation

Plus on parle de l'œuvre de Lawrence et plus on ouvre des portes. Tu as ça sur un mur chez toi, et ça pose question. Ce n'est pas un tableau, ce n'est pas une sculpture, ça interpelle en permanence. Tu ne regardes pas cette phrase, assis, en te disant : «*Oh, c'est beau!*». Impossible, c'est quelque chose qui se grave dans ta mémoire et qui te perturbe au quotidien.

Parce que ce sont des mots génériques. Lawrence dit peu de choses sur l'œuvre pour Corbigny mais ce qu'il a dit est prégnant. Et quand il le dit, il le chante presque. Il incarne, c'est pour ça qu'il n'est pas conceptuel. Il incarne par sa voix, par sa silhouette, par sa présence.

Tous les vrais artistes trimbalent sur eux leur travail. Leur vie, c'est leur œuvre, c'est eux-mêmes, c'est mixé. Lawrence est habité par son travail.

A LA FIN MÉLANGÉ, lui même se mélange aux choses, à la vie... Il parle de lui, là.

Complètement. Les gens qui sont incarnés comme ça, il t'en reste une part. Ce qu'il aime, lui, c'est quand il sent que les gens participent ou se questionnent, comme quand tu appelles quelqu'un et que cette personne se retourne et te parle.

Je me demande comment il va découvrir l'œuvre peinte.

Un peintre en lettre remplit sa fonction. C'est comme un boulanger. Il fait une baguette de pain, elle est trop cuite ou pas assez cuite. C'est en fonction de ton goût. Mais une baguette reste toujours une baguette.

Mais par exemple, il n'y a aucune possibilité, dans la façon dont ça va être réalisé, que Lawrence arrive et dise : «*It went wrong?*»

... Ça pourrait arriver. Ça n'est jamais arrivé...

Mais tu veux être présent pendant la réalisation ?

Oui, je veux sentir que le peintre en lettre a compris comment il doit aborder la réalisation de l'œuvre. Le peintre en lettre ne doit pas

36

Lawrence Weiner

AU PAYS

interpréter la proposition de Lawrence Weiner. On lui demande une chose précise, en lui donnant des plans, des formats et des couleurs, il doit réaliser cette chose, comme il sait le faire. Le peintre en lettres doit faire son travail de peintre en lettres.

Ça va être très beau **AU PAYS** sur fond blanc.

Des petites taches de lumières.

C'est ça, finalement, ça trouve la pierre, le blanc de **AU PAYS**. C'est une percée de lumière blanche dessinée qui va à l'intérieur.

AU PAYS, c'est là, là où vivent les gens. Là où tu vis. C'est une maison.

... C'est une maison.

SUR L'AIRE

Anne Dallant, conseillère pour les arts plastiques à la Drac Bourgogne et Pietro Sparta, galeriste à Chagny, ont accompagné le projet de commande publique de Lawrence Weiner inaugurée à Corbigny, le 16 mai 2009.

37





It does... Each word: UNE CHOSE PARTICULIER AU PAYS SUR LA TERRE is treated like a separate object. It's like different colors put together, that make up a whole of colored objects. In any case in this phrase, each word has its particularity. UNE CHOSE is one thing, PARTICULIER is another, and AU PAYS is another. Here, AU PAYS is central, a little like the wheel of a car or core of a vortex. AU PAYS encircled becomes the pivot point.

AU PAYS is the title of the piece that he gave me over the phone.

Each word is an entity in itself, not a phrase.

I still wonder if we shouldn't go back to his first proposal.

His first proposal is very good because it incorporates a possible error. Consequently, it makes you think about what a phrase is, or what a word is. But, with the adjective PARTICULIÈRE in the feminine, the meaning of the phrase remains the same. It doesn't change a thing, because the word is still detached. However with PARTICULIER in the masculine, there is more of an urge to question.

PARTICULIÈRE makes the phrase easier to understand.

It also avoids endless discussion over grammatical mistakes.

À LA FIN MÉLANGÉ... the adjective MÉLANGÉ stays neutral. It is in the masculine singular, not in the plural as would be expected. It has its own autonomy. À LA FIN MÉLANGÉ is inscribed on the last section of the facade, slightly detached from the rest in visual terms due to a vertical architectural element.

At first people reacted to the colors... I told this to Lawrence who replied, "But they are the colors of Burgundy"! I thought of the enameled roofs of the Hospice of Beaune and the flag of Burgundy. Red, yellow, blue.

It's a very nice way of saying don't be sad if you don't notice your colors. They are part of you. Contrary to what you might think, it's like a proposal with no affirmation. It doesn't impose a thing. It refers to the abbey, to its whole self, to its roots and in a way to its spirit.

The statement is inscribed inside as well. It's placed both on the facade and over the grand staircase. There is a certain porosity; it passes from outdoors to indoors.

It magnifies itself.

Yes, it does... At first he proposed fixing enameled plates

onto the facade. But, for technical reasons, and out of respect for the historic monument, we asked him to think about painting it. I honestly prefer paint. Fixed plates wouldn't have been appropriate on this building.

Julian Heynen, Director of K 21 of Düsseldorf looked at the images of the staircase... and pointed out something I hadn't noticed before. He said,

"—AU PAYS could be inscribed here in place of the oculus. What lies behind the window? —Behind it there is the outdoors, *le pays*, the surrounding landscape.

—You see... Without even writing it, the *pays* is there."

The oculus is like a hole you see through like an eyeglass.

In fact, it's typical of Lawrence's work. You read a text and sort of get it, but you don't really understand precisely. You grasp that you are alive. You take in something the moment you read it. You grasp your own presence on the earth. That's what's so interesting about Lawrence Weiner; his work is very powerful in this respect. The moment you read it you are alive, on the earth. Lawrence says he is a sculptor. And in the same sense, you become the object of the sculpture because you are reading the text and grasping it. Your body becomes a sculpture, fully conscious, in a specific place on this planet.

For example, when you read (PUT) ON A FIXED POINT, (TAKEN) FROM A FIXED POINT, you can take it with you...

But you are the one who is taken. If you don't see the phrase, then for you it doesn't exist. It's like a tree that falls in the woods, if there are no witnesses or if no one is around, the noise isn't heard. Lawrence's sculpture or art works the same way: the moment you see it or read it, it exists.

You can take it with you.

It's you who actualizes the work.

You're right.

The statement is continuously re-actualized, that is every time someone looks it... Or reads it.

When you see the statement inside the abbey, then see it again on the outside, you appropriate it. As Lawrence said, "the text you read becomes a sort of tune", or rhyme that children might hear, then memorize and repeat mechanically. There are words in children's songs that I've always known but am

English translations

only beginning to understand. According to Lawrence it is neither poetry, nor philosophy. It's a rhyme.

They are words, words that relate to speech too. Words are what we invent in order to communicate... to...

His work is really about connecting between things, between things and people, and between people. Everything is about connecting: between a person who reads and what is being read, between what can be done with what is being read, and the relation to the person reading.

Everything connects the moment a person sees the statement or reads it.

I think that conceptual art imposes a certain responsibility on the person looking at it. Ultimately that person appropriates the concept for himself. I think that's where it came from.

I don't know... Lawrence doesn't like to talk much about conceptual art, and he's right. I personally get irritated, because I don't know what "conceptual art" means. I've never understood it. I like what he says about being a sculptor, a materialist sculptor. A concept, or conceptual art is not easy to understand. What is interesting are proposals by certain artists at a given time that clarify what a work of art is about. As for conceptual art, it's a formula that was used in the 60s to make things easier. Today however, it complicates them.

UNE CHOSE PARTICULIÈRE À LA FIN MÉLANGÉ

He slips in the colors. On a pictorial level he realizes what *mélanger* (to mix) means. MÉLANGÉ turns blue; the colors pass one to the other.

Yes, here we have an artist who likes to see things.

So it becomes painting?

You saw Lawrence's paintings, the monochromes with a band of a different color and a patch cut out of the painting. In the early 60s works, he was already making progressive visual passes from painting to sculpture. By cutting out a small piece, he gave the painting some physicality. In these works there was already abstraction, color and materiality.

He would ask someone which piece to cut out; he would shift the piece to the bottom. It

was the beginning of involving others in his work.

What's great is that his work keeps evolving, and that there's no apparent break in his development. It's a whole body, a single body of work.

Everything always gets set back in motion. The show in Düsseldorf presented more of a whole body of work than a retrospective.

The works are reactivated, re-actualized every time they are shown.

He sent us the text, gave it a configuration, color and arrangement. Then he sent us a plan of how it would fit on the facade and around the oculus of the staircase. The facade has an orderly composition. He wanted the statement to break up the verticality of the facade which looks to me like a "traveling" sequence for a film. He explained that it was contemporary, that he was inscribing its movement and temporality on this antiquated facade. If he had placed words below each window, the statement wouldn't have the same current relationship with the building.

He operated in the way the pupil of an eye does when it looks at an object. It doesn't fix on any one thing but takes in what is all around.

The Renaissance staircase winds upward marrying the twists and turns of the iron railing. In studying the proposal, I felt that the words were moving in the same way as a body ascending the stairs. They relate to the dynamics of the person climbing, and the person looking at them. The perception of the work involves the physical presence of the viewer. It's not simply a mental exercise to take in the text. For me the work is very physical, if not sensual. You perceive it because your own whole body takes it in, not just your eyes or mind.

That's right.

It continues the motion.

(...)

A LA FIN MÉLANGÉ will be seen from below where you stand on the landing. You climb a few stairs and realize that it turns while you do. Given the little I sent him, Lawrence did the right thing! When he came, everyone expected him to change the colors... But he didn't change a thing. His first proposal was right.

Lawrence Weiner

I also realize that someone who speaks another language—English, and who understands French, reevaluates a distorted word. SUR L'AIRES... For us, L'AIRES is a rest stop on a toll way. But according to the definitions, an *aire* (*area*) pertains to a few things, something that isn't finished, or that isn't physically limited in space. For example: a cultural area. Many people speak the same language within the same territory or same linguistic area. Remember when we thought he might have made a mistake in translation? If he didn't mean to put *air*...

I didn't ask if he made a mistake, but rather what he was saying in English.

"There is no English translation". It's *aire*. If you simply hear it without seeing it, it could be *air*.

It's a space, a space that can be materialized but that has no boundary or limits. A playground or rest stop has a determined space. These are precisely limited areas. In this case the area is a lot bigger. There's something infinite about it, a surface that isn't necessarily even, that is three dimensional, with no limitations.

... and that provides ground for exchanges.

For connections.

An *aire*, is a place for juxtapositions, encounters, meeting places.

Is PARTICULIÈRE the opposite of ORDINAIRE? I wonder what dialectics exist between them. He could have proposed a stronger contrast. They are two different things, but neither in contrast to nor opposite each other. An ordinary thing can be banal, if not a little boring...

When you say about someone that he is "*vraiment particulier, quand même*" (*very peculiar, really...*). *Particulier* refers to something specific, if not strange.

OK.

UNE CHOSE ORDINAIRE is something almost "normal", with no danger. PARTICULIÈRE has a sort of identity.

Something *ordinaire* is good, while *particulier* is something that can be tacked on for the sake of identity. *Une chose particulière*, is an ordinary thing that you point to with your finger.

That's what he does with the abbey. By designating it a

CHOSE ORDINAIRE it becomes PARTICULIÈRE.

In fact, the cultural project of the abbey is its particularity.

The more I look at this work, the more I wonder... How ever did he... He worked like lightning from the beginning, but with an easiness, not to say he's phlegmatic...

Apparent ease.

Yes.

But only in appearance.

Some say that it's the only thing that will be seen... But in fact the paint used for the facade is like watercolor that seeps into the skin of the stone. There is a bold presence that signals outward, but also some humility in what is written, something that this building will assimilate.

Since it's inscribed directly on the wall, in five years it will start to fade.

The more I understand Lawrence's work, the more sensual I find it. It connects with things, with the person who reads it, with the place where it's inscribed. There's something very concrete about it. No one can scratch the paint; they would have to scratch the building itself. By putting the statement on the facade the work is protected. There will be criticism. The critics will talk it up, write about it, but they won't touch the building. At least I don't think they will...

In fact, works are never truly protected, especially public works. On a building, on the ground, up high or down below, they never are. They're always vulnerable one way or another, physically or verbally.

Yes, but there, an overt attack... Well... I don't know.

There will undoubtedly be attempts. Public art usually suffers some sort of aggression. Although, Lawrence Weiner's sculpture in Chagny has been less criticized or attacked than Richard Serra's because words are more difficult to confront. There is less aggressiveness toward words than toward objects in iron or marble or glass. Words belong to everyone.

You're right. You can't say, "What is UNE CHOSE", "What is ORDINAIRE?". Lawrence always uses simple everyday words. To criticize a word is to criticize what belongs to you.

With Lawrence Weiner's work, the public doesn't ask if it is an art

AU PAYS

piece or not. Whereas with Richard Serra, people recognize it as a sculpture because they've been told it is.

It takes time to absorb it all...

Lawrence Weiner's work will grab us no matter whether we perceive it as part of art history, or whether we approach it intuitively.

It's a work that resists.

What counts is that it is done.

What counts is that it has been accepted. To have it adopted is another matter. That will take more time.

AU PAYS... It's nice to use this forgotten expression... Return to the *pays* (hometown). It's ancestral. It implies returning after a war after being on the front. Soldiers go home. And then, there's the administrative term *Pays*. In Lawrence's proposal there are multiple meanings for each word. UNE CHOSE is everything except a being.

UNE CHOSE is open.

UNE CHOSE is what you find on the ground. It's the pebble, the stone of a beautiful art piece by Lawrence from 1962–63; WHAT IS SET UPON THE TABLE SITS UPON THE TABLE (STONE ON TABLE).

Very simple things.

(STONE ON TABLE). He first tried to sculpt a stone, but in the end decided it better to simply place the stone on the table. It's similar to what he's doing in Corbigny, placing the abbey on the ground.

The meaning is given by the statement. The abbey is placed, here: a place, in Burgundy, in France, on the earth... A very concrete sentence.

It would be nice to see a photograph of this piece (STONE ON TABLE) in the catalog.

Maybe...

Without necessarily explaining it...

Although... talking does help, even for us "know-it-alls", we still need to talk.

The act of placing the stone on the table and naming it... UNE CHOSE ORDINAIRE is like the thing that is set in place. What distinguishes it, or makes it PARTICULIÈRE, is the action of naming it. As such, the abbey becomes sculpture.

The abbey is like the table and the text like the stone. Or the opposite: the text is like the table and the abbey like the stone. One supports the other; one carries the other. It becomes a whole and the whole becomes an object that has a meaning, an object that opens up possibilities.

This facade is the most visible one.

Yes, which means the most read.

It's visible to someone passing by. In the stairway, the person is physically close to the statement.

You can touch it.

We've said a lot, haven't we?

Or a lot of nonsense.

(...)

Some phrases, by virtue of their content, are adaptable to all circumstances. I had one in the gallery during the 80s entitled, FROM BAD TO WORSE. It's the kind of phrase that can be applied anywhere, at anytime, to anything... Everything gets worse and worse.

He can in fact take words and place them in another context.

In Chagny, MIS SUR L'EAU EN DESSOUS DES ÉTOILES, EXTRAIT DE L'EAU ET TRANSPORTÉ VERS LES ÉTOILES (*PLACED UPON THE WATER UNDERNEATH THE STARS, TAKEN FROM THE WATER & CARRIED TO THE STARS*). Everything can shift. The phrase conceived for Corbigny is related to the place. Related to the abbey. The abbey is a pretext, a meeting place. This meeting place can be shifted to another place. It can be relocated.

There, where you get the impression that the statement is one with its context, there is in fact space, liberty, possibility...

(...)

Could we make a badge: AU PAYS? After all, it is the title.

AU PAYS. Not a bad idea, since they are the key words, and already designed.

AU PAYS, any place can be a hometown. It's both an invitation to travel and to return, if not to leave.

Conversation

Conversation

Why not? A badge would be great. For the sculpture in Chagny we had marine berets made.

What was written on them?

"Et vers les étoiles".

(...)

The place will change once the work is inscribed: the facade we take for granted as we walk by, the staircase that we use mechanically to get from one place to another. They will acquire a presence in ways they didn't before. There will be the initial shock of the particular thing that has been put in place to be seen, even if after a while this particular thing will be taken for granted and thus become something ordinary...

From the foundation stone to Lawrence's work, from the phrases engraved in stone to today's painted statement, from the foundation to the facade...

A condensed history. It flows between phrases.

An endless circle.

Lawrence refuses to impose a definite, determined configuration on his work; instead he lets each person take responsibility for the way he chooses to use it. He's very explicit about this. He says it's a fight against the fascism of form.

... He shares.

If there is a political dimension to his work it is through words. You speak—you are acting. You read—you are acting. To read or to speak are the same. The act of reading or speaking is a political action. You are present physically and socially, and therefore politically present.

You sense it by his enthusiastic response to this project. I frankly see it as a political engagement.

He has a broad yet firm notion of art.

He opens a debate, engages in dialogue, in exchange. This work allows for an exchange. It doesn't stand alone, by itself.

He believes that art allows each individual to have a relationship with the world, to be in what is real. That's what art is for.

The political engagement is not in the content, but in its ability to circulate.

Yes, he keeps opening doors. Some artists close doors in order to make

an affirmation. But he opens them; there is no affirmation. You don't stop in front of a fixed object; you never stop.

The more I work on this project, the more questions I want to ask him, yet the less they seem important to the completion of the work. They're general questions. An exchange with his work makes you question where you are. The political aspect of his work is these connections that should be constructed around art.

I've always thought there were two kinds of artists: those who talk about death and those who talk about life. Lawrence is on the side of life... Death has produced masterpieces, but personally I admire those who talk about life because life is more complicated. It keeps moving; it never stops.

Lawrence Weiner's political and social engagement is life. It's living, the culture of the living.

He has a physical impact and instantaneousness on the world that is very strong. He's really there. Everyone has gotten into this project. We all talk about it... It's living; it stirs up things inside each of us which wouldn't necessarily happen with another artist. I see it as a real political engagement on the part of the artist. We should tell him someday, though he probably knows it already.

Even if he knows it he'd be very pleased to hear it again.

He knows it but doesn't make anything of it.

That's why he's neither dogmatic nor authoritarian.

He could proclaim himself the connecting artist. Every act of placing a statement, even the most discreet—although to write on an 18th century facade could cause some commotion—every one of those acts is revolutionary in itself. They make you think, they stir up something in relationships without ever causing a rupture. He constructs a work that belongs to people and to places. He constructs works that will last but without imposing constraints.

And that will keep us questioning.

It's close to literature, don't you think?

Maybe, but unlike literature, fifty years from now, we'll still be wondering how to install one of his works. And what form it will take.

Even in Corbigny we'll be asking that same question.

Lawrence is an artist who truly invented a form, a form with no contour... The most interesting problem for the future will be when these sculptures have to be redone. It's extraordinary to think...

A real present on his part, right?

The more we talk about Lawrence's work, the more doors it opens. Imagine having that on your wall; it makes one wonder... It's neither a painting nor a sculpture, something that keeps me questioning. You don't look at this phrase sitting down and think to yourself, "Oh how beautiful!" No, it's rather something that sticks in your mind and bothers you everyday.

Because the words are generic. Lawrence has said very little about the work for Corbigny, but the little he said is meaningful. And when he says it, he practically chants it. It becomes incarnate which is why it isn't conceptual. He incarnates it through his voice, his silhouette, his presence.

Every true artist takes his work with him. His life is his work, it's himself; it's mixed. Lawrence is inhabited by his work.

The phrase A LA FIN MÉLANGÉ mixes with things, with life... He's talking about himself here.

Completely. People who incarnate themselves in this way leave you with something. What he likes is when he feels that people participate in his work and question it, like when you call after someone and the person turns around to talk to you.

I wonder how he'll feel about the painted work?

A sign painter simply does his job. It's like a baker. He makes a loaf of bread which can be too cooked or not cooked enough. It depends on his taste. But the loaf is still a loaf.

Well then, considering the way the work is done, is there any possibility that Lawrence will see it and feel "It's not right?"

... It could happen. But it's never happened...

Yet, you still want to be there for the completion of the work.

Yes, I want to make sure the sign painter has understood how to go about executing the work. He's not supposed to interpret Lawrence Weiner's proposal. He's there to do a specific job with the aid of plans, colors and a format. He's there to do what he knows best. A sign

painter simply does the work of a sign painter.

AU PAYS on a white background will look terrific.

Little touches of light.

That's it. The white of AU PAYS creates blanks in the stone. Like white light painted on a surface that penetrates to the interior.

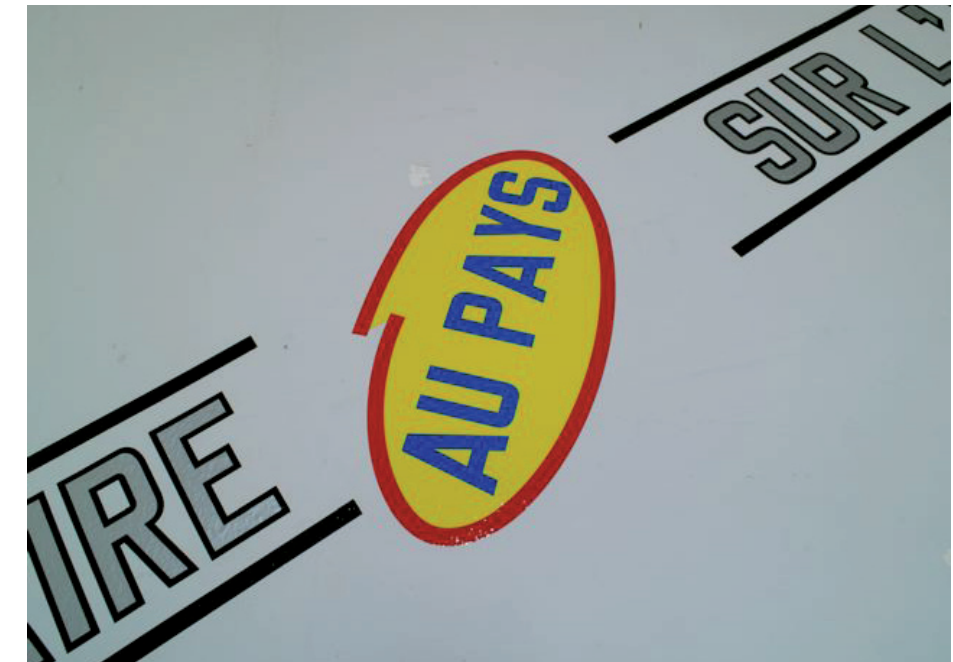
AU PAYS is there, all around us, where people live, where you live... It's a home.

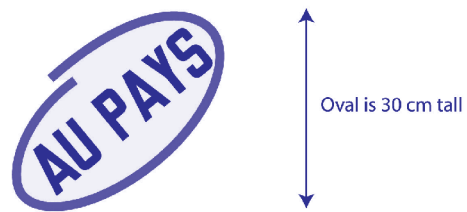
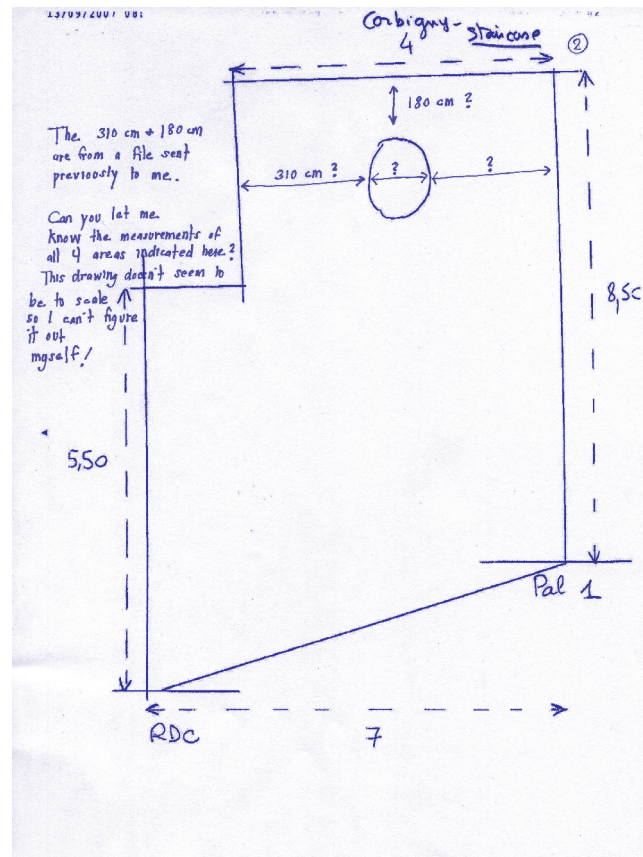
... A home indeed.

Anne Dallant, delegate of visual arts for the DRAC of Burgundy and Pietro Sparta, gallery owner in Chagny, both participated in this public art project by Lawrence Weiner, which was inaugurated in Corbigny on May 16, 2009.



MÉLANGÉ





LAWRENCE WEINER



Biographie de l'artiste



- 1—L'ARTISTE PEUT CONSTRUIRE LA PIÈCE.
- 2—LA PIÈCE PEUT ÊTRE FABRIQUÉE.
- 3—LA PIÈCE N'A PAS BESOIN D'ÊTRE RÉALISÉE.

CHAQUE PROPOSITION ÉTANT ÉGALE ET EN ACORD AVEC L'INTENTION DE L'ARTISTE, LE CHOIX D'UNE DES CONDITIONS DE PRÉSENTATION RELÈVE DU RÉCEPTEUR À L'OCCASION DE LA RÉCEPTION.

Cette déclaration d'intention formulée par Lawrence Weiner en 1968 constitue le fondement de son travail jusqu'à aujourd'hui.

Lawrence Weiner est né le 10 février 1942 à New York. Il débute des études de philosophie et de littérature à la Stuyvesant High School et au Hunter College mais se consacre rapidement au seul développement de sa pratique artistique.

Ayant participé à l'émergence et aux fondements de l'art conceptuel au cours des années soixante aux côtés de Mel Bochner, Robert Barry, Douglas Huebler et Joseph Kosuth, il s'en distingue par la dimension matérielle de son travail se définissant avant tout comme sculpteur. Au cours d'une première période où il pratique la peinture, il revendique la mise en retrait de l'auteur et la désacralisation de l'œuvre d'art. Son protocole de réalisation établit que la couleur, le format, la dimension sont déterminés par le commanditaire. Ainsi l'œuvre inclut la participation de son destinataire, ce qui devient par la suite un facteur décisif et original de sa production conceptuelle.

Lawrence Weiner s'intéresse aux conditions d'existence et de diffusion de l'œuvre d'art principalement à travers l'utilisation du langage.

En 1968, Lawrence Weiner présente dans un espace public une œuvre faite de cordes et de pieux enfoncés dans le sol (A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE TWINE STRUNG FROM

STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE, 1968, Windham College, Vermont). Suite à sa destruction par un acte de vandalisme, l'artiste décide de ne plus produire d'œuvre matérielle. Plutôt que de considérer l'œuvre comme détruite, il prend conscience que la condition de l'œuvre réalisée n'a pas réellement d'importance : le rendu de l'œuvre sous forme de langage est suffisant pour la faire exister.

Ses œuvres qu'il nomme sculptures se présentent alors sous la forme d'énoncés qui désignent des objets et des actions qui se construisent dans l'esprit du spectateur. Quelles que soient leurs formes (objet, éditions, films), elles se présentent comme des faits accomplis, des témoignages d'expérience que l'artiste a tenté ou noté concernant la nature, les priorités, le comportement de matériaux, d'objets ou de phénomènes.

Les projets qu'il développe aussi bien dans l'espace public que privé sont toujours intrinsèquement liés au rôle de l'art dans la société et à son interaction avec le regardeur. Les sculptures de Lawrence Weiner engagent le spectateur dans une nouvelle relation à l'œuvre qu'il ne s'agit plus de voir mais de concevoir.

La liste des films, livres, œuvres audio, DVD, CDROM, affiches, multiples, objets réalisés par Lawrence Weiner figure de manière exhaustive dans le dernier ouvrage monographique publié sur l'artiste *As far as the eye can see* (catalogue d'exposition), The museum of contemporary art, Los Angeles and The Whitney Museum of American Art, New York, 2007.

Bibliographie sélective

- *Statements*, (livre d'artiste), Seth Siegelaub et Fondation Louis Kellner, New York, 1968.
- *Sculpture/Lawrence Weiner*, (catalogue d'exposition), Musée d'art moderne de la ville de Paris, ARC, Paris-Musées, 1985.
- *Lawrence Weiner/Works from the beginning of the sixties towards the end of the eighties*, (catalogue d'exposition), Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.
- *Quelques choses.../Lawrence Weiner*, (catalogue d'exposition), CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, France, 1992.
- *Lawrence Weiner: Specific & general works, 1968-sept. 1993*, (catalogue raisonné), Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, 1993.
- *Lawrence Weiner*, (monographie), Alexander Alberro et al, London, Phaidon, 1998.
- *Rencontres 7: Lawrence Weiner, Frank Perrin*, (monographie), Éditions Almine Reich et Images modernes, Paris, 2002.
- *Having Been Said: Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, (catalogue raisonné), Gerti Fietzek & Gregor Stemrich, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.
- *Made to produce a spark/ Fatta per produrre una scintilla*, (catalogue d'exposition), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2006.
- *As far as the eye can see*, (catalogue d'exposition), The museum of contemporary art, Los Angeles and The Whitney Museum of American Art, New York, 2007.

Sélection d'expositions monographiques

- *Publication of Statements*, New York: Fondation Seth Siegelaub et Louis Kellner, 1968.
- *50 Works of Lawrence Weiner* (commissariat Klaus Honnef) Allemagne: Westfälischer Kunstverein, Munster, 1972.
- *An Exhibition on the Work of Lawrence Weiner* (commissariat Rudi Fuchs) Pays Bas: Van Abbemuseum, Eindhoven, 1976 (présentée en Suisse: Kunsthalle Bâle, 1976).
- *Works + Reconstructions* (commissariat Jean-Hubert Martin) Suisse: Kunsthalle Bern, Bern, 1983.
- *The Lawrence Weiner Poster Archive of the Nova Scotia College of Art and Design* (commissariat Benjamin H.D. Buchloh) New York: Emile A. Wallace Gallery, SUNY at Old Westbury, 1986 (présentée en Grande Bretagne: AIR Gallery, London, 1986; Ireland: Orchard Gallery, Derry).
- *Works From the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties* (commissariat Marja Bloem) Pays Bas: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.
- *Learn to Read Art—Livres et Affiches* (commissariat Jean-Louis Maubant et Maryse Hugonnet) France: Le Nouveau Musée Villeurbanne, Villeurbanne, 1990.
- *(OBRAS) In the Stream* (commissariat Gustinet Bartomeu-Mari) Espagne: IVAM Centre Julio Gonzales, Valence, 1995.
- *Nach Alles/After All* (commissariat Lisa Dennison, Nancy Spector, Joan Young) Allemagne: Deutsche Guggenheim, Berlin, 2000.
- *Bent and Broken Shafts of Light* (commissariat Veit Görner) Allemagne: Kunstmuseum Wolfsburg, 2001.
- *Por Sí Mismo* (commissariat Alicia Chillida) Espagne: Palacio de Cristal, and MNCARS Library Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2001.
- *Until it is* (commissariat Carlos Basualdo) Ohio: Wexner Center for the Arts, Columbus, 2002.
- *Covered by Clouds* (commissariat Lynne Cooke) Mexique: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City, 2004.
- *As far as the eye can see*, The Whitney Museum of American Art, New York, 2007, The Museum of Contemporary art, Los Angeles and K21, Düsseldorf, 2008.



Pour se rendre à Corbigny:

Pour venir en voiture:
1h de Nevers
2h de Dijon
3h de Paris

En train:
Paris—Nevers
Paris—Corbigny

Ce journal a été édité à l'occasion de la commande publique de Lawrence Weiner à Corbigny, inaugurée le 16 mai 2009 par la ville de Corbigny en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication—Délégation aux arts plastiques—Direction régionale des affaires culturelles Bourgogne.

Ce projet a été réalisé avec le partenariat précieux du Centre d'art du Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux et de la Galerie Pietro Sparta, Chagny et la participation de l'École supérieure d'arts appliqués de Bourgogne, Nevers et de l'École nationale supérieure d'art de Dijon.



Colophon

Maîtrise d'ouvrage
Mairie de Corbigny

Réalisation
Styl'Pub, Nevers

Directeur de publication
Louis Poulhès, Directeur Régional des Affaires Culturelles de Bourgogne

Direction et suivi d'édition
Anne Dallant en étroite collaboration avec Sandra Patron, Directrice, et Isabelle Reiher Directrice adjointe du Centre d'art du Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux

Rédaction
Anne Dallant, Isabelle Rehier et les signataires des textes

Conception graphique
Coline Sunier

Traduction
Sherry Thévenot

Photogravure et Impression
Imprimerie Normalisée,
Varennes-Vauzelles

Crédits Photographiques
ENSA Dijon, DRAC Bourgogne, Patrick Marmion, André Morin, Lawrence Weiner Archives, Moved Pictures Archive.

Remerciements

Merci à tous ceux qui ont permis la réalisation du projet:

Lawrence Weiner et ses assistantes Bethany Isard, Kirsten Vibeke Thueson, Tae Hwang, Alyssa Gorelick.

À Corbigny
Jean-Paul Magnon, Jean-Paul Sêtre, Patrick Marmion, Patrick Lapostole, Sophie Lebeguec.

À la DRAC Bourgogne
Isabelle Denis, Jean-Olivier Guilhot, et plus particulièrement Cécile Ulmann et Régis Wenzel au service des Monuments Historiques ainsi qu'Isabelle Boucher-Doigneau et Laura Casanova au service communication.

À la Délégation aux arts plastiques
Olivier Kaepelin, délégué aux arts plastiques, Marie-Christine Hergott, chargée de communication.

Au Centre d'art
Parc Saint Léger
Sandra Patron, Isabelle Rehier, Kristelle Gouillou et Vincent Valery.

À l'ESAAB Nevers
Monsieur Cocquart, Chef des travaux, les étudiants et particulièrement François Havegeer pour sa conception graphique du dossier de presse autour de la commande, et son professeur Pascal Trutin.

À l'ENSA Dijon
Jean-Pierre Simon, Directeur, et David Poissenot pour ses prises de vue de l'œuvre de Lawrence Weiner à Corbigny.

Dans le cadre des actions de sensibilisation mises en œuvre autour de la commande publique, Isabelle Ménétrier, et pour le workshop autour de Collection Public Freehold Ghislain Mollet-Vieville, les étudiants de l'ENSA Dijon et leurs enseignants, Corinne Sentou et Hubert Besacier, les étudiants de l'ESAAB Nevers, leurs enseignants Thierry Chancogne, Florence Aknin et Pascal Trutin et le graphiste Brice Domingues.





Corbigny

31206245027

PAGE 2 OF 2

UNE CHOSE

PARTICULIER AU PAYS SUR LA TERRE

UNE CHOSE

PARTICULIER AU PAYS SUR L'AIRE

UNE CHOSE

ORDINAIRE AU PAYS SUR LA TERRE

UN CHOSE

ORDINAIRE AU PAYS SUR L'AIRE

A LA FIN

MÉLANGÉ

L'abbaye et son projet culturel—2

Le mot du maire—2

La commande publique—6

L'œuvre—6

English translations—9

Une conversation—13

Biographie de l'artiste—44

